

AUTONOME THEATERKRITIEK ?

Pascal Gielen

1. UIL EN SOCIOLOOG

Eind '94 verscheen een beknopt maar opmerkelijk essay over het werk van Jan Fabre. De auteur, voorzien van voldoende academisch pluimage, behandelt o.a. het motief van de uil in Fabres oeuvre. Hij heeft het over het wijze dier dat zich stilzwijgend buigt over de dwaze mensenwereld. Ja, een dwaze wereld want doordrongen van een verbluffend diep geloof '*in de vermeende waarde van al de(ze) met hoofdletter geschreven activiteiten*' (Bousset, 1994: 54). Kunst is er daar eentje van: '*Hoe dwaas het sociale geloof in de verhevenheid van opera, theater en andere pseudodiepzinnigheden, waarvan de kunstenaar een vrijwel onbeperkte macht kan ontlenen! Zo denkt de uil.*' (Bousset, 1994: 54) Want, zo gaat de auteur verder, de uil heeft als absolute buitenstaander de menselijke sotternieën al snel door. Hij doorziet het spel en denkt bij zichzelf: '*Hé wat een plezierige zottigheid!*' Het wijze dier beperkt zich echter tot deze relativerende blik. Als absolute buitenstaander zonder mogelijkheden tot participatie is hij veroordeeld tot een absoluut spreekverbod.

Toch wordt in dit essay de uilegedachte verwoord, maar door wie? Wie durft zich in de plaats te stellen van de absolute buitenstaander? Wie doorziet het spel van de macht dat berust op een verblindend geloof? Het opgebouwde betoog lijkt eerder op dat van de socioloog. Vermomd achter een uilewaarheid verbreekt zijn sociologisch lezen de betovering van het artistieke veld. Het gebruikte discours vertoont daarbij verdacht veel Bourdieusiaanse trekjes (zij het wel aangevuld met inzichten ontleend aan de Russische cultuurtheoreticus M. Baktine). Het was toch Bourdieu die kunst en macht op een verbluffende wijze relateerde? Was het niet diezelfde Franse socioloog die het had over 'de produktie van geloof?' (Bourdieu, 1989)

Met het werk van Bourdieu kreeg het discours omtrent het artistieke veld een andere wending. Het belangeloos karakter van een milieu bevolkt door enkele wereldvreemde idealisten, ging al gauw verloren. Bourdieu poneert de kunstwereld als een heus slagveld, bezet met een uiteenlopende waaier aan posities en tegenposities, elk met hun belangen.

In zijn artikel 'De productie van geloof' (1989) zet Bourdieu de tegenstellingen en de dynamiek van het artistieke veld bondig uiteen. De wereld van de culturele productie wordt volgens hem beheerst door een strijd tussen vernieuwers en gesettelden. Elke groep heeft haar eigen cultuurproducten en richt zich op haar eigen publiek. Rond de tegenstelling tussen 'marché restreint' en 'marché élargi' geeft Bourdieu een dichotomische sleutel aan die het artistieke veld volzaait met aansluitende binaire opposities zoals niet-commercieel tegenover commercieel, kleinschalige tegenover grootschalige productie, ketterij tegenover orthodoxie, materiële ascese tegenover wereldlijk succes, jong tegenover oud, originaliteit tegenover imitatie, spirituele consacratie tegenover financieel succes, enz. Het is in deze opposities dat de energie van het artistieke veld schuilt. De dynamiek van haast cyclische verschuivingen van nieuwkomers naar gevestigden, van uitdagers naar titelhouders blijft erdoor bewaard. 'Le marché restreint' wordt daarbij gekenmerkt door een heilig geloof in de kunst. Het zou om een markt gaan waar men schijnbaar belangeloos handelt, waar 'platte' economische berekeningen worden afgezworen. Het andere kamp (le marché élargi) rekent daarentegen op het wereldlijk succes van het aantal. Het belang van een produkt wordt er gemeten aan de kijk- of de publiekscijfers. Terwijl al te veel aandacht binnen 'le marché restreint' verdacht lijkt, betekent het binnen 'le marché élargi' de zege.

Laermans bekampt echter deze, volgens hem, al te symplistische tegenstelling. Een 'artist-moneymaker' als Andy Warhol is een mooi voorbeeld van de grensbewoner tussen de wereld van gelovigen en die van commerçanten. *'Warhols nadrukkelijke verbinding van kunst en business heeft de erkenning van diens oeuvre helemaal niet in de weg gezeten, integendeel. Deze gang van zaken, die overigens na Warhol in méér dan één opzicht de regel binnen de beeldende kunst werd, weerlegt Bourdieus uitgangspunten in al hun facetten.'* (Laermans, 1994: 23)

Of deze laatste bewering klopt, moet echter nog onderzocht worden. Een interessante vraag is dan ook of de aangegeven tegenstelling van Bourdieu nog werkt binnen het artistieke veld, en als dat zo is, in welke mate? Een boeiende plaats om dit na te gaan is de wereld van de kunstkritiek. Hier worden criteria vaak expliciet verwoord en beargumenteerd.

Kunstkritici bouwen volgens Bourdieu mee aan het geloof in een kunstenaar of een kunstwerk. De Franse cultuursocioloog deconstrueert daarmee de mythe van de kunstenaar als een scheppend genie die in zijn eentje wereldvernieuwende werken creëert. De productie van een kunstwerk is volgens Bourdieu daarentegen steeds het resultaat van de interactie tussen verschillende actoren (kunstenaars, critici, academici, kunsthandelaren, enz.). Met deze opvatting distantieert de socioloog zich van de filosoof, die (volgens Bourdieu) zich nog te zeer zou inlaten met de Kantiaanse visie op de kunstenaar als scheppend genie. Tevens onderscheidt hij zich van de kunsthistoricus die te weinig aandacht zou hebben voor de sociale productievoorwaarden van het artistieke werk. Bourdieu schenkt juist veel aandacht aan deze 'sociale alchemie' die de kunstenaar tot kunstenaar maakt. Zoals ik al aangaf is de kunstkriticus hierbij een belangrijke mededinger. Met zijn commentaar en argumenten schrijft hij zich (letterlijk) in bij de strijd om de legitimiteit. Hij verantwoordt of ondergraaft, verdedigt of valt aan. Dit spel leent zich bijzonder goed tot sociologische analyse omdat de criticus zijn argumenten voor geloof zwart op wit stelt. Via zijn

discours kunnen we ons een weg banen binnen het artistieke veld. We kunnen leren welke kunstwerken belangrijk zijn op een bepaald moment en waarom. Maar de schrijftuur van de criticus verraaft meer. We kunnen ons een idee vormen van de geldende waarnemings- en waarderingscategorieën. De gehanteerde criteria en strategieën kunnen verhelderd worden.

Met deze opzet keek ik naar het werk van de Vlaamse theatercritici. Volgens Bourdieu berusten de regels van beoordeling op een bepaalde consensus, ontwikkeld binnen het artistieke veld. Het leek de moeite om na te gaan of er zo een 'common sense' bestaat onder de Vlaamse theatercritici.

2. ONDERZOEKSAANPAK: EEN METHODE NAAR DE HAND VAN BOURDIEU

Om het belang van theaterrecensies, hun macht en de macht van de auteurs te vatten, moeten we de totale sociale ruimte reconstrueren waarbinnen ze geproduceerd worden. Voor veldanalyse omschrijft Bourdieu de volgende noodzakelijke stappen. (Bourdieu, 1992: 64-65) We moeten ten eerste de positie van het theaterveld kunnen duiden t.a.v. het veld van de macht. Aan de hand van de theorie van Bourdieu kunnen we de volgende hypothese formuleren: theatercritici behoren tot de overheerste klassefractie van de dominante klasse. Vragen in een diepte-interview rond opleiding, beroep, inkomen, enz. kunnen hier o.a. een licht op werpen. Anderzijds scheppen beleidsteksten zoals richtlijnen en decreten een beeld van de verhouding tussen het Vlaamse theaterveld en het veld van de macht. Daarenboven zorgen polemische teksten rond deze items voor een interessante inkleuring. Tenslotte wordt in het diepte-interview met critici gevraagd naar hun mening over het theaterbeleid. Op deze manier kunnen we zien welke plaats het theaterveld en in het bijzonder haar critici innemen binnen het ruimere maatschappelijke veld.

In een tweede fase moeten we de objectieve (volgens Bourdieu) structuur van het Vlaamse theaterveld vaststellen. Een belangrijk onderscheidingsmiddel tussen critici lijkt hun 'symbolisch kapitaal'. Hier kunnen we zicht op krijgen door de theaterrecensenten een soort curriculum vitae op te laten stellen. De volgende vragen kunnen er beantwoord worden. Voor welke dagbladen, weekbladen, eventueel gespecialiseerde theatertijdschriften, ... heeft hij/zij geschreven? Worden ze gevraagd voor bepaalde lezingen? Door wie? Hebben ze ooit deel uitgemaakt van een theatergezelschap? Enzovoort.

Een tweede manier om het symbolisch kapitaal van critici te meten is een post-enquête bij tien theaterhuizen (schouwburgen, kunstencentra, culturele centra) met de vraag wie zij de belangrijkste critici vinden en waarom.

Geschreven kritieken vormen eveneens een bron van informatie om de objectieve veldstructuren vast te stellen. Ze tonen de stelling die de criticus inneemt t.a.v. producties. Over welke voorstellingen schrijft hij en over welke niet? Welk discours wordt gehanteerd? Enzovoort.

In een derde fase moet volgens Bourdieu de habitus van de actoren worden geanalyseerd. Hiervoor moeten we het 'point de vue' van de criticus leren kennen. In het diepte-interview werd dan ook gevraagd naar hun ervaring met andere actoren binnen het veld. De respondenten werd een gedetailleerde lijst van collega-critici en van theatergezelschappen voorgelegd. Er werd gevraagd om deze collega's en gezelschappen te beoordelen en te plaatsen binnen het veld. Daarna moesten de respondenten zichzelf omschrijven en situeren. Tenslotte werd dieper ingegaan op hun definitie van 'goed' theater, een 'goede' theatercriticus en een 'goede' theaterkritiek. Op die manier konden we een beter zicht krijgen op de waarnemings- en waarderings-categorieën van de critici.

Het onderzoeksmateriaal komt dus niet alleen uit diepte-interviews. Naast de aangegeven post-enquêtes bij theaterhuizen maakte ik gebruik van geschreven theaterkritieken, beleidsteksten, en gesprekken met bevoorrechte getuigen.

Inzake methodiek wil ik tenslotte nog ingaan op de selectie-criteria voor de respondenten en enkele formele aspecten van het diepte-interview. Negen Vlaamse theatercritici werden geïnterviewd. Het onderzoek concentreert zich op kranterecensenten, maar om vergelijking mogelijk te maken werd ook aandacht besteed aan andere media zoals weekbladen, radio en gespecialiseerde theatertijdschriften. Daarenboven moesten de voornaamste strekkingen (katholieken, liberalen en socialisten) binnen het dagblad-aanbod in Vlaanderen vertegenwoordigd zijn.

Het beroepsstatuut van de criticus is een ander belangrijk criterium. Het over-theater-schrijvende-Vlaanderen wordt nu eenmaal gekleurd door een bont gezelschap van critici in vast dienstverband, full-time free-lancers, free-lancers als bijberoep en regionale correspondenten. Allen moesten een stem krijgen in de interviews.

Tenslotte moesten alle theatersmaken aan bod komen. Dit wil zeggen dat zowel de critici van kindertheater, repertoire-theater, 'vernieuwend' theater en experimentele probeersels, vertegenwoordigd moesten worden.

Uiteindelijk werden de volgende critici gecontacteerd voor een diepte-interview: Edward Van Heer (Knack, Raad van Advies voor Kunstencentra), Tuur Devens (Het Belang van Limburg, het gespecialiseerde theatertijdschrift Etcetera, De Bond, Flair), Pieter T'Jonck (De Standaard, Etcetera), Fred Six (De Standaard, Raad van Advies voor Teksttheater (R.A.T.), jury van het Nederlands-Vlaams theaterfestival), Wim Van Gansbeke (De Morgen, BRTN-radio, R.A.T., jury van het Nederlands-Vlaams theaterfestival), Ingrid Van Der Veeken (Het Laatste Nieuws, Kunst en Cultuur), Lutgarde Daniëls (De Gazet van Antwerpen), Alex Cop (De Gazet van Antwerpen) en Filip Decruynaere (Het Volk).

Van deze personen werd een diepte-interview afgenomen dat bestond uit drie delen. Eerst werd de respondenten gevraagd om enkele vragen schriftelijk te beantwoorden. De aandacht ging hier hoofdzakelijk uit naar achtergrondgegevens zoals behaalde diploma's, inkomen, geboortjaar, burgerlijke stand, enz. Eveneens werd gevraagd naar de interesse voor muziek, film en literatuur.

Het tweede deel bestond uit een mondeling interview waar meer intens werd ingegaan op de 'geschiedenis' van de respondent, zijn opvatting over theater, theaterkritiek en het podiumdecreet.

Tenslotte kreeg de respondent nog een 'huistaak' mee. Er werd gevraagd om een curriculum vitae op te stellen wat nadien kon opgestuurd worden.

De gelezen theaterrecensies werden op deze manier voorzien van achtergrondinformatie, argumenten en heel wat discussiestof. Zodoende kregen we een beter zicht op de context waarbinnen geschreven wordt en de verschillende (sub)velden binnen het Vlaamse theaterlandschap.

3. HET VLAAMSE THEATERVELD

Ondanks het bescheiden aandeel van ons theatercircuit in het wereldtheatergebeuren kent het een eigen logica, dynamiek en wetmatigheid. Vooral de periode tussen het theaterdecreet van 1975 en het jongste podiumdecreet van 1993 wordt gekenmerkt door een woelige strijd om het legitieme theater. Deze slag kunnen we situeren op een spanningslijn tussen twee opposities. Aan de ene pool bevindt zich een klein aantal goed gesubsidieerde gezelschappen als de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (K.V.S.), de Koninklijke Nederlandse Scène (K.N.S.), het Nederlands Toneel Gent (N.T.G.) en het Mechels Miniatuurtheater (M.M.T.).

Een ander uiterste vormen enkele jonge, meestal slecht of niet gesubsidieerde, opkomende gezelschappen. Jan Decorte mogen we als één van de voorvechters van deze laatste groep zien. Maar ook gezelschappen als De Enthousiasten voor het Reële en het Universele en Stan zijn hiervan late uitlopers.

Tussen deze twee groepen etaleert zich in Vlaanderen een nieuwe vorm van repertoiretoneel als reactie tegen de 'verouderde' speelstijl van de eerste groep. De Blauwe Maandag Compagnie (BMCie) en De Tijd spelen een belangrijke rol in deze heterodoxe aanpak.

Het Vlaamse theaterveld wordt dus getekend door enkele subvelden bestaande uit gezelschappen die zich niet alleen onderscheiden qua speelstijl, maar ook in hoeveelheid symbolische (kritiek) en officiële (subsidies) erkenning. Om een helder beeld te kunnen vormen van deze stromingen werd telkens één representant gekozen per subveld. De kritieken hierrond werden geanalyseerd.

Het M.M.T. werd geselecteerd omdat het inzake subsidies vergelijkbaar is met andere grote schouwburgen (K.V.S., N.T.G. en K.N.S.). Zowel tijdens het theaterseizoen '91-'92 als in '92-'93 beschikten ze over 47 miljoen Bfr. Deze hoge officiële erkenning staat in scherp contrast met de symbolische erkenning. Al de respondenten refereerden negatief aan het gezelschap. De houding van critici t.a.v. het M.M.T. komt sterk overeen met die t.a.v. K.N.S. (allen ref. negatief) en N.T.G. (7 v.d. 9 ref. negatief). Ook aan de K.V.S. refereerden de meesten negatief, dit gebeurde echter onder enig voorbehoud omdat hier pas een nieuwe artistieke leider werd benoemd.

Een tweede gezelschap dat geselecteerd werd is theatergroep Stan. Zonder subsidies, maar positieve referenties van al de respondenten stond het theatergezelschap tijdens de bestudeerde theaterseizoenen in de financiële marge en het artistieke centrum. Ook de Enthousiasten voor het Reële en het Universele, Dito Dito en nog enkele jonge gezelschappen verkeerden in deze situatie.

Tenslotte werd gekozen voor de BMCie omdat het een interessante positie inneemt tussen de geschetste subvelden en gezelschappen. Tijdens de theaterseizoenen '91-'92 en '92-'93 kon het rekenen op ongeveer 30 miljoen Bfr. subsidies. Inzake officiële erkenning is dit gezelschap vergelijkbaar met De Tijd. De meeste critici refereerden positief aan deze gezelschappen. Voor de BMCie heerste er echter meer verdeeldheid onder de respondenten. Verschillende critici 'krijgen steeds meer twijfels' over de BMCie, wat de theatergroep bijzonder interessant maakt voor kritiekanalyse.

Naast de officiële en symbolische erkenning werd als derde (en belangrijkste) selectie criterium de speelstijl gehanteerd. De gekozen gezelschappen moesten representatief zijn voor de 'theatersmaak' (en de opvatting over wat goed theater is) binnen hun subveld. Om hier beter inzicht in te krijgen is een uitgebreide schets van de geselecteerde gezelschappen noodzakelijk. Het biedt tevens de mogelijkheid om een (ideaaltype) beeld te vormen van het Vlaamse theaterveld.

Het M.M.T. kenmerkt zich door een empathisch theaterrealisme. Zowel qua speelstijl, scenografie en dramaturgie verwijst het naar het negentiende-eeuwse burgerlijke theater. De acteur speelt 'levensecht', hij moet zo goed mogelijk imiteren. De scène moet zo dicht mogelijk bij de realiteit aanleunen, met een decorbouw die sterk refereert aan het filmrealisme. In de dramaturgie domineert het respect voor de oorspronkelijke tekst. De behandelde thema's leggen vaak expliciet de band met maatschappelijke problemen (bv. kindermishandeling, drugs, ...), waarover een moreel standpunt wordt ingenomen. Het referentiekader van het M.M.T. is daarmee extern (men verwijst niet naar het theatergebeuren of de theatergeschiedenis) en dus niet reflexief. Deze theatrale benadering lokt een ruim publiek (resp. 90.009 en 77.400 toeschouwers voor de bestudeerde theaterseizoenen) binnen Vlaanderen en Nederland. Het M.M.T. kent een groot commercieel succes, wat zich vertaalt in speeltoernees in grote Vlaamse en Nederlandse schouwburgen en culturele centra. Het repertoiregezelschap beantwoordt hierdoor echter niet meer aan de 'nomos' van de dominante groep van theatercritici. De heersende waarnemings- en waarderingsprincipes hebben zich de laatste twintig jaar sterk gewijzigd binnen het Vlaamse veld. Critici zien het instant-succes eerder als verdacht. Zowel de 'biologische' als de maatschappelijk/artistieke leeftijd sluiten het gezelschap buiten het heersende decorum. Het repertoire van de toneelgroep wordt bekritiseerd.

Uit het onderzoek blijkt dat het M.M.T. geniet van een grote economische erkenning (hoge subsidies en veel publiek) maar een laag cultureel aanzien krijgt in de ogen van gezagvolle critici. Het gezelschap schrijft zich daarmee in bij 'le champ de grande production symbolique'.

Theatergroep Stan vormt de tegenpool van dit eerste gezelschap. Dit Antwerpse ensemble kenmerkt zich door een grote relativering van de negentiende-eeuwse theaterconventies. Men speelt geen rol meer, maar men staat er naast en

becommentarieert voortdurend zichzelf. De scenografie is eerder (symbolisch) suggestief i.p.v. 'waarheidsgetrouw' of realistisch. Qua dramaturgie stoelt men sterk op technieken als intertekstualiteit. 'Klassiekers' worden ontbonden, gedeconstrueerd en geactualiseerd. Hierbij kunnen andere teksten ingevoegd worden, zodat een heuse collage ontstaat. Deze manier van spelen wordt dus gekenmerkt door een grote mate van reflexiviteit. Verschillende critici spreken in die zin van 'postmodern' theater. Ook Stan raakt geregeld maatschappelijke thema's aan, maar dit gebeurt minder expliciet en zonder uitvoerig moralisme. Producties spelen geregeld met theaterconventies. Het referentiekader is dan ook intern: men knipoogt vaak naar de heersende theaterconventies en de theatergeschiedenis. Stan valt daardoor niet in de smaak bij het grote publiek (rond de 15.000 toeschouwers per bestudeerd theaterseizoen). Het gezelschap wordt meestal aangetroffen in de kleine zaaltjes van enkele kunstencentra zoals het Stuc in Leuven of de Monty in Antwerpen. Stan behoort dan ook tot een heel ander circuit binnen het Vlaamse theaterlandschap. Het gezelschap rekt niet zozeer op commercieel succes maar eerder op het symbolisch applaus van enkele gezagvolle critici en academici. Die erkenning krijgt het ook. De dominante groep van theaterrecensenten beklemtoont de 'artistieke relevantie' van het gezelschap. Ook binnen opleidingen zoals 'Culturele Studies' (K.U.L.) en 'Theaterwetenschappen' (U.I.A.) wordt een avondje uit met Stan als een interessante belevenis gepropageerd. Het is een jong gezelschap met een jonge aanpak, dat deel uitmaakt van 'le champ de production restreinte'.

De BMCie laveert tussen de twee geschetste subvelden en gezelschappen. Deze theatercompagnie geniet de bijval van een groot publiek en de erkenning van de erudiet. Het kent dus economische en symbolische erkenning. Deze overspelige positie levert een saillante polemieek op binnen de Vlaamse theaterkritiek. Verschillende recensenten haken af, ze vinden het werk niet meer relevant. Andere collega's gaan in de verdediging.

De BMCie ontstaat als reactie op de 'verouderde' repertoiregezelschappen zoals het M.M.T., de K.V.S., de K.N.S. en het N.T.G. Door zich te distantiëren van de traditionele acteerstijl van de laatste gezelschappen introduceren gezelschappen als de BMCie en De Tijd een 'verschil' binnen het Vlaamse theaterveld. Op die manier wordt een tijdsdimensie aangebracht in het veld die eigen is voor de dynamiek van het circuit. De BMCie kent op dit moment echter al een lange traditie, maar doet zich nog altijd gelden door haar vernieuwende speelstijl. Het is dus een (biologisch) ouder gezelschap met een jonge (maatschappelijk/artistieke) geest.

Dit inzicht levert ons een tijdshierarchie op binnen de theaterwereld. De oudste zijn de theaterinstituten als het M.M.T., daarop volgen vernieuwende theatergezelschappen als de BMCie, die op hun beurt weer opgevolgd worden door jongere gezelschapjes als Stan. Belangrijk is echter dat deze tijdshierarchie parallel loopt met opeenvolgende smaaksystemen. De dominante visie over legitiem theater verschuift doorheen de tijd. Ortodoxie en heterodoxie volgen mekaar op (Cfr. Bourdieu, 1989). Tussen de twee theaterdecreten van '75 en '93 zien we zo'n dynamiek in het Vlaamse theaterveld ontstaan. Steeds meer critici opteren voor jongere gezelschappen. In het artistieke veld verschuiven ze in een kleine twintig jaar van de symbolische marge naar het centrum. Het is echter wachten op het podiumdecreet van 1993 voordat het politieke veld deze beweging volgt. Pas vanaf dan worden meerdere jonge gezelschappen structureel

gesubsidieerd en dus geofficialiseerd. De Vlaamse theatercritici speelden een belangrijke rol in deze legitimeringsstrijd.

4. DE THEATERCRITICUS, ENKELE ACHTERGRONDGEGEVENS

Voordat we ingaan op de 'strijd' en de gehanteerde strategie van de Vlaamse criticus moeten we hem even kort voorstellen. De meeste critici hebben een universitair diploma. Opvallend is dat de meerderheid germanist is. Uit verschillende diepte-interviews blijkt dan ook dat critici sterk rekening houden met de tekst van een voorstelling. Vaak wordt het eindproduct getoetst aan de oorspronkelijke tekst. De opleiding heeft dus invloed op de perceptie en criteria bij de beoordeling. Dit viel vooral op bij de commentaar van verschillende respondenten op de schrijftuur van hun collega Pieter T'Jonck (De Standaard). Hij zou een andere kijk op theater hebben, met veel meer aandacht voor vormgevende en stilistische aspecten. T'Jonck is echter geen germanist maar ingenieur-architect, wat deze andere kijk grotendeels verklaart. De opleiding bepaalt dus de secundaire habitus van de recensent, wat een duidelijke weerslag op de kijkgewoonte van de criticus heeft. Een meerderheid van germanisten kan een zekere uniformiteit in de hand werken.

De beroeps criticus is een zeldzaam fenomeen in ons theatercircuit. De meerderheid geeft les in het hoger secundair onderwijs. Recenseren is dus hoofdzakelijk een bijberoep in Vlaanderen.

De recensenten behoren tot de hogere lagen van de maatschappelijke ladder. Hun maandelijks netto-inkomen varieert tussen de 40.000 en de 90.000 Bfr. De jongste critici verdienen het minst (tussen de 40.000 en de 60.000 Bfr.) De meeste respondenten hebben een licentiatenloon rond 70.000 Bfr. netto per maand.

Tenslotte kunnen we stellen dat de Vlaamse theaterrecensent geen cultuurmonomaan is. Naast theater staat hij open voor beeldende kunst, film, muziek en - hoe kan het anders - literatuur. Met plusminus drie boeken per maand is de recensent zoet. Daarbij zijn autobiografen als de Kuyper en Van Der Heyden erg geliefd. Films van Kieslowski, Greenaway en Fellini zijn erg in trek. S.F.-films, westerns en avonturenfilms wekken minder enthousiasme. Veel respondenten hebben het over de 'betere film' wanneer ze hun cinemavorkeur aangeven. Ze verwijzen hiermee duidelijk naar de legitieme cultuur. Ook qua muzieksmaak is de band duidelijk. De meeste recensenten hebben een zwak voor klassieke muziek en opera. De jongere generatie komt ook wel met de 'betere' pop en rock over de brug. Uit deze cultuurparticipatie blijkt een duidelijke voorkeur voor geconsacreerde cultuur, waar de recensenten ook al tijdens hun universitaire studie in geschoold werden.

Met deze beknopte achtergrondinformatie kunnen we enkele interessante vaststellingen doen. De Vlaamse theatercriticus is meestal hoog geschoold. Met zijn inkomen behoort hij bij de goeude middenklasse, maar niet tot de economische elite. Wanneer we daarenboven nog eens oog hebben voor de selectieve cultuurparticipatie van de recensent, kunnen we hem duidelijk positioneren binnen het globale veld. De recensent refereert eerder aan de culturele elite, de 'culturele burgerij'.

5. DE VLAAMSE THEATERCRITICI, ONDERLINGE DIFFERENTIATIE

De Vlaamse theatercritici kunnen aan de hand van drie criteria onderscheiden worden. Een eerste criterium is de schrijftuur, een tweede de receptie-context van de recensent. Tenslotte speelt de smaak als distinctiemiddel.

Inzake schrijftuur is er een duidelijk onderscheid in Vlaanderen tussen de theaterjournalist en de -essayist. Theaterrecensies in kranten tekenen zich sterk af tegen kritieken in gespecialiseerde tijdschriften, waarvoor in Vlaanderen vooral Etcetera model kan staan. De laatsten behandelen meestal meerdere voorstellingen tegelijk (al dan niet van hetzelfde gezelschap) en gaan op zoek naar een bepaalde (maatschappelijke, historische, filosofische, ...) tendens. Relaties met andere kunstvormen zijn niet uit den boze. Het essay is verder een geliefkoosde plaats om het theaterbeleid aan de tand te voelen. De essayist beoogt interpretatie en reflexie en laat zich af en toe verleiden door een academisch discours. Dergelijke schrijftuur laat zich vaak plaatsen binnen het gangbare debat over theater of cultuur in het algemeen. De essayist neemt stelling en beargumenteert. Deze (ideaaltypische) essayist is echter een slechte journalist. De journalist moet verslag uitbrengen van het heden. Tijd is kostbaar binnen de concurrentieslag om het 'nieuwe'. Duiding en reflexie worden dan ook meestal achterwege gelaten. Stelling nemen kan nog zelden, argumentatie wordt een zware klus. Niet alleen de tijdsdruk maar ook de opgelegde restricties van kranteredacties inzake ruimte leggen de theaterrecensent aan banden. Naast deze formele beperkingen legt de redactie vaak nog inhoudelijke grenzen vast. Pieter T'Jonck signaleert bijvoorbeeld een 'anti-intellectualistische' houding bij zijn krant, De Standaard. Toen hij een artikel begon met een citaat van de Tocqueville, werd het geschrapt. T'Jonck moest 'toegankelijker' schrijven, luidde het. Deze beperkingen maken de speelruimte van de krantejournalist erg klein. Ze werken een sterke uniformisatie in de hand. Op die manier ontstaat er een diepe kloof tussen de theaterrecensie en het essay. Terwijl het kranteartikel steeds meer vervlakt, getuigt het essay van een voortschrijdende specialisatie. *'Het gevolg is dat het lezerspubliek van theatertijdschriften zich beperkt tot gemotiveerde en in vele gevallen gespecialiseerde theaterfanaten, terwijl de onschuldige toeschouwer voor informatieve recensies enkel nog terecht kan in kranten en weekbladen.'* (Leen Thielemans, 1986: 11)

Het symbolisch gezag van een artikel in een gespecialiseerd tijdschrift weegt zwaarder dan dat in de krant. Dit blijkt duidelijk uit de stelling die de krante- en weekbladrecensenten innemen tegenover het gespecialiseerde theatertijdschrift Etcetera. Al de respondenten hebben er een abonnement op. Niemand ontkent het belang ervan. Uit de consensus in waarnemingscategorieën bij de critici blijkt de erkenning van een groot symbolisch gezag. Etcetera wordt gezien als een academisch en wetenschappelijk blad. Strikt genomen is het gespecialiseerde theatertijdschrift echter geen wetenschappelijk forum. Toch wordt het zo gepercipieerd en gewaardeerd. Dit wijst op het symbolisch krediet van het essay in Etcetera. Het consacrerende gewicht van de essayist weegt zwaarder dan dat van de kranterecensent. Uiteraard zijn er binnen de essayistiek nog gradaties.

Een tweede onderscheid kan gemaakt worden aan de hand van de receptie-context van de criticus. We zien een verschil tussen de regionale correspondent en de theater-

recensent. De regionale correspondent heeft zijn regio als referentiekader. Deze verslaggever mogen we absoluut niet verwarren met de theaterrecensent voor de regionale krant. De laatste refereert aan het globale Vlaamse theaterveld. De regionale correspondent recenseert enkel het theatergebeuren binnen zijn regio. Daarnaast moet hij vaak nog verslag uitbrengen van de gemeenteraad of de aanleg van een plaatselijk zwembad. Meestal ontbreekt voor deze scribent een brede vergelijkingsbasis, wat resulteert in een descriptieve aanpak. Men kan niet komen tot analyse en beperkt zich tot een beschrijving van het verhaal en de sfeer in de zaal. Dit leidt tot een ander discours, met totaal andere beoordelingscriteria. Hier wordt in de volgende paragraaf verder op ingegaan. Belangrijk is echter dat de regionale verslaggever geïsoleerd staat binnen het theaterveld. Buiten de gezelschappen in zijn regio gaat hij zelden naar theater. Op die manier wordt hem de kans ontnomen om andere critici tegen het lijf te lopen. Deze categorie blijft onbekend binnen het theaterveld.

Theaterrecensenten, ook die van de regionale kranten, refereren daarentegen op de eerste plaats aan het theaterveld. Ze bezoeken heel wat professionele voorstellingen in Vlaanderen en buitenland waar ze voortdurend collega's ontmoeten. Hun betrokkenheid op het theaterveld wordt meestal bevestigd door hun lidmaatschap van Thersites, de beroepsvereniging voor theatercritici. Dit is de plaats waar verschillende Vlaamse recensenten elkaar ontmoeten. Het is belangrijk dat de leden van deze vereniging expliciet aan het theaterveld refereren. Op die manier overstijgen ze het eventuele regionale karakter van hun krant. Niet de regio maar het theatergebeuren bepaalt hun receptie-context.

Tenslotte werkt de smaak als een subtiel distinctiemiddel binnen het Vlaamse theaterveld. Het adjectief 'subtiel' is hier op z'n plaats omdat de smaak van critici van vele factoren (individuele geschiedenis, opvoeding, opleiding, tijdsgeest, ...) afhangt. We kunnen wel een opvallend parallellisme vaststellen tussen de smaak van de criticus en diens positie binnen het veld. Of de smaak nu door de positie wordt bepaald, zoals Bourdieu soms al te gemakkelijk suggereert, laat ik hier in het midden. Dit lijkt me al te sterk op de vraag van de kip en het ei. Maar de overeenkomst tussen smaak en positie blijft wel opmerkelijk. Critici die vanaf de jaren '80 achter het reflexieve theater gingen staan zoals Fred Six, Pol Arias (BRTN) en Wim Van Gansbeke, schoven tussen de jaren '80 en '90 van de artistieke marge naar het centrum. Zij gaan steeds meer functies bezetten binnen het Vlaamse theaterveld. Zo betekende de stap van Van Gansbeke naar De Morgen een interessante verschuiving binnen het veld. De eisen voor zijn 'transfer' van de BRTN naar De Morgen lagen erg hoog (inzake financiële vergoeding, ruimte in de krant, ...). Hij was één van de weinige recensenten die een halve tot een hele krantepagina kon opeisen. Daarenboven volgde hij het theatergebeuren consequent door telkens een voorbeschouwing te maken van voorstellingen. Zo kon hij tweemaal aandacht schenken aan één voorstelling. Dit leverde hem een gezagvolle plaats binnen de Vlaamse theaterkritiek. Maar ook Pol Arias en Fred Six werden een belangrijke stem in het theaterveld. Samen met Van Gansbeke werden ze geregeld gevraagd om advies binnen de jury van het Nederlands-Vlaams theaterfestival. Dit jaarlijks festival geldt als één van de belangrijkste consacrati-instituten voor het Nederlandstalig toneel. Daarenboven werden weer dezelfde critici gevraagd om deel uit te maken van de R.A.T. Zo kregen ze eveneens een stem in het beleid.

De aangegeven functiecumulatie leverde deze heren een centrale positie binnen het Vlaamse theaterveld. 'Toevallig' ging het om critici met een vergelijkbare theatersmaak, waardoor ze een sterke invloed hadden op de uitbouw van een heersende visie. Onder meer door hun toedoen kwam er een nieuwe orthodoxie tot stand, een 'common sense' over het belang van het reflexieve, 'postmoderne' theater.

Deze 'machtsaccumulatie' leidt tot ergernis bij verschillende collega-critici. Zij wijzen op het feit dat er ook nog ander theater is. Zo verwijten Tuur Devens en Lutgarde Daniëls verschillende critici een discriminerende houding t.a.v. het kinder- en jeugdtheater. Dit theater wordt door de meeste recensenten fout ingeschat of gewoon genegeerd. Devens en Daniëls vinden echter dat dit medium met dezelfde normen van het legitieme volwassentheater kan beoordeeld worden.

Ook T'Jonck bekampt de heersende theatervisie. Zo stelt hij over zijn collega: '*Van Gansbeke is een belangrijk criticus. Dit laat niet weg dat ik bijna pertinent van mening met hem verschil.*' (Pieter T'Jonck, 1994; pers. interview). De selectie van de theaterjury noemt hij daarenboven ronduit 'conservatief'. Op die manier brengt de recensent een tijdsdimensie aan in het veld. Dit kan de weg voor vernieuwing openen. T'Jonck gaat dan ook geregeld op zoek naar nieuwe kleine 'probeersels'. De laatsten krijgen volgens T'Jonck geen kans omdat met het nieuwe podiumdecreet het Vlaamse theaterveld 'gebetonneerd' is.

Ingrid Van Der Veeken vindt dan weer dat er te eenzijdig geëvalueerd wordt in het voordeel van nieuwe theatergezelschappen zoals Stan. Hierdoor zou er een te grote kloof ontstaan tussen 'verouderde' repertoiregezelschappen en jonge projecten.

We zien dus dat de heersende smaak vanuit verschillende hoeken aangevallen wordt. Daarbij is het opvallend dat deze pretendentes zelden belangrijke functies cumuleren binnen het veld. Hun stem wordt enkel gehoord via de publieke opinie.

Men kan dus ook voor het Vlaamse theaterveld spreken van een tegenstelling tussen orthodoxie en heterodoxie. Alleen dekt de term 'heterodox' verschillende ladingen: sommigen komen op voor de legitimering van het kindertheater, anderen willen een herwaardering van het 'verouderde' repertoiretoneel terwijl collega's vechten voor de meest experimentele jonge probeersels. Ieder gebruikt hiervoor (vaak onbewust) een eigen legitimeringsstrategie.

6. KRITIEK ALS LEGITIMERINGSSTRATEGIE

Tegenwoordig vindt men nog maar zelden objectieve criteria in theaterkritieken. De criticus verdedigt nu een subjectieve visie die hij in het beste geval van een argumentatie voorziet. Na enkele honderden essays en recensies te hebben gelezen, blijkt deze vermeende subjectiviteit echter te berusten op een grote 'common sense'. Een bepaalde vorm van theater en een bepaald discours hierrond worden als legitiem gezien. Wanneer we enkele tekstfragmenten uit artikels en essays over het M.M.T., Stan en de BMCie onder elkaar zetten wordt één en ander duidelijk.

1. *'Het Mechels Miniaturtheater heeft in het verleden reeds genoeg bewezen dat zijn acteurs een totaalspektakel bijzonder goed aankunnen. (...) Het premièreweekend werd dan ook afgesloten met bijzonder tevreden acteurs, die bij de eerste voorstellingen op staande ovaties werden verwelkomd. (...) Het eigenlijke verhaal is voor René Verreth immers een basis, waarrond hij een echt totaalspektakel opbouwt, met muziek en dans, ludieke fragmenten, maar ook steeds met een achterliggende boodschap. (...) Het M.M.T. deed voor de muziek van deze produktie beroep op Paul Quintens, ook al iemand die in het genre al meer dan zijn strepen verdiend heeft. En met een zangstem als die van Nicky Langley bereik je dan begrijpelijk uitstekende resultaten.'* (MAH over 'De klokkenluider van Notre-Dame' door het M.M.T. in *Het Volk* van 06/10/92)

*'Herkenbaar theater voor een ruim publiek met als het kan een ondertoon van sociaal engagement, is de jongste jaren het voornaamste handelsmerk van het Mechels Miniaturtheater. (...) Dit neemt niet weg dat de 'Klokkenluider' een degelijke en vooral 'warme' voorstelling is geworden waarin allen - acteurs, dans- en zangmeisjes Nicky Langley, Lieve Cools, Elke de Roeck, Karin Palstermans, figuranten en technische equipe o.l.v. decorbouwer Fé Top - een pluim verdienen, die zij overigens gerust mogen delen met liedjesschrijver Phil Van Cauwenbergh, componist-uitvoerder Paul Quintens en choreografe Greta Lintz. (Alex Cop over 'De klokkenluider van Notre-Dame' door het M.M.T. in de *Gazet Van Antwerpen* van 10/10/92)*

2. *'Het is nieuwe maan... is een bescheiden produktie, gebaseerd op brieven van de 19-de eeuwse Duitse dramaturg George Büchner en op een paar korte teksten van de Oostenrijkse scheldmachine Thomas Bernard. (...) Verduyssen vertoont binnen de twee facetten van de politiek analyserend visionair en tegelijk machteloos en hulpeloos menselijke Büchner en de direkt woedende en cynische Bernard. Willen of niet, de politiek beheerst ons. (...) Nooit als een nabootsende, theaterrealistische invulling, wel als een fysiek gedreven vorm van denkend spreken.'* (Wim Van Gansbeke in *De Morgen* van 29/08/92 over 'Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser.' gespeeld door Stan)

'Derhalve zeer helder en onderbouwd door zelfironie, waarbij Büchners woorden, denkbeelden en inzichten klinken alsof ze gisteren waren geschreven. Niet als een moraliteit maar als een vrijblijvende ethiek.' (Ingrid Van Der Veeken in *Het Laatste Nieuws* van 01/09/92 over 'Het is nieuwe maan...' van Stan)

3. *'Het stuk in het stuk wordt begeleid en becommentarieerd door een cowboy-zanger (een schitterende Lucas Van Den Eynde) - de verwijzing naar de keizer van het Vlaamse lied zal wel louter toevallig zijn - en op die manier krijg je nog een gelaagdheid bij in de voorstelling, die verschillende keren vernuftig wordt uitgespeeld.'* (J.P. Andries in de *Gazet Van Antwerpen* van 14/10/91 over 'Wilde Lea' van de BMCie)

'Dit is geen voorstelling voor het modale publiek van de BMCie en toch was het publiek er wild van. Dat komt omdat je als toeschouwer door de regie tot in de ziel van de auteur kunt kijken. (...) Om dit alles vind ik dat iedereen met een beetje gezonde cultuur, deze voorstelling absoluut moet gaan bekijken. Ik vrees - helaas - dat met 'Wilde Lea' de ondergang van de BMCie is ingezet, of de groep slaat een totaal

andere richting in.' (Guido Lauwaert in *Het Laatste Nieuws* van 15/10/91 over 'Wilde Lea' van de BMCie)

Door de kritieken op het M.M.T., Stan en de BMCie naast mekaar te zetten, worden verschillende schrijfstrategieën in de verf gezet. Recensenten die over het M.M.T. schrijven, uiten zich in een heel ander register dan theatercritici die het hebben over Stan of de BMCie. Deze (meestal) lokale correspondenten werken met totaal andere waarderingscriteria ter legitimatie. Ze spreken over 'succes', 'avondvullend', 'herkenbaarheid', 'staande ovatie'. Vooral het publiek moet enthousiast zijn, de staande ovatie geldt als kwaliteitslabel. Het discours bouwt duidelijk verder op de wetten van de economische concurrentie, waar commercieel succes de doorslag geeft. Juist dit instant-succes wordt door andere critici aangehaald om de inferioriteit van het gezelschap te bewijzen. Zij hanteren een duidelijk 'mijdingsgedrag' tegenover het M.M.T. Theatercritici rapporteren nog zelden over voorstellingen van het gezelschap. Deze taak wordt aan regionale correspondenten overgelaten. Recensies over het M.M.T. belanden dan ook meestal bij het streeknieuws op de regionale pagina's van een krant. Het gezelschap wordt behandeld als een 'gezonken cultuurgoed' (De Swaan, 1987).

Stan krijgt daarentegen wel heel wat aandacht van theatercritici. Op de weinige cultuurpagina's van de Vlaamse kranten wordt elke première op de voet gevolgd. Belangrijk daarbij is de 'common sense' over de relevantie van het gezelschap. We kunnen spreken van een zekere synergie tussen Stan en vele trouwe critici. Deze synergie drukt zich uit in een specifiek idioom. De recensie wordt op de eerste plaats opgebouwd rond enkele saillante scènes of thema's van een voorstelling. Beschrijving komt daarbij op de tweede plaats, na de analyse. Zo'n aanpak leidt tot een schriftuur die zich vastklampt aan de zin voor relativisering bij Stan: 'Nooit als een nabootsende, theaterrealistische invulling', 'onderbouwd door zelfironie', 'niet als een moraliteit', 'de afstandelijke en van alle tierlantijntjes ontdane speelstijl en de konsekwente weigering om in het theater illusies te verkopen'. Deze kleine steekproef geeft de ondertoon aan van het discours rond het gezelschap.

Terwijl al de geïnterviewde critici positief refereren aan Stan, zijn de meningen over de BMCie veel eerder verdeeld. Het gezelschap dat een gouden middenweg heeft gevonden tussen enerzijds financiële en publieke waardering en anderzijds culturele erkenning, zorgt voor heel wat verdeeldheid binnen de Vlaamse theaterkritiek. Vooral na 'Wilde Lea' haakten heel wat critici af. Ze vinden dat het gezelschap wegzakt in haar eigen populariteit. Andere collega's gaan dan weer onvoorwaardelijk in de verdediging. Zo ontstaat een heuse polemiek waarbij verschillende critici zich aan elkaar meten. Laten we één voorbeeld citeren: *'Een recensent Blom riep in het bovenrivierse Nieuwsblad van het Noorden de produktie 'Voader' van BMCie uit tot pure kitsch en maakte daarbij helaas ook nog een afstandse woordspeling op de naam Perceval. Hij mag zijn gelijk houden. 'Voader' behoort zonder meer tot de top 4 in de selectie van het theaterfestival.'* (Wim Van Gansbeke in *De Morgen* van 5/9/92 over 'Voader' van de BMCie)

Er wordt dus een handschoen geworpen naar andersdenkende critici. Interessant bij dit citaat is dat de nominatie door de jury van het Nederlands-Vlaams Theaterfestival als legitimatie wordt gebruikt voor de kwaliteit van de voorstelling. Daarbij mogen we

niet vergeten dat Van Gansbeke zelf lid is van die jury. Meteen wordt de kracht duidelijk die ontstaat uit de cumulatie van posities.

Naast deze expliciete strijd vinden we heel wat impliciete verdedigingsmechanismen terug in de Vlaamse theaterkritiek. Het is opvallend hoe vaak er gesproken wordt over de 'gelaagdheid' van een voorstelling of 'het stuk in het stuk'. De recensent suggereert dus de aanwezigheid van meerdere niveaus in stukken van de BMCie. Er zit meer diepgang in het werk dan het lekenpubliek wel eens zou kunnen vermoeden. Het exoterisch gehalte van de voorstelling wordt ontkend.

Daarmee stoten we op een tweede verdedigingsstrategie: de criticus distantieert zich van de leek. Hij suggereert voortdurend dat het 'grote' publiek de voorstelling in al haar gelaagdheid niet begrepen heeft. Hieruit kunnen we afleiden dat het enthousiasme van al te veel toeschouwers eerder als verdacht dan als bijzonder wordt gezien. De combinatie van commercieel succes en artistieke relevantie levert voor vele critici een ongelukkig huwelijk op.

Tenslotte valt het bijzondere 'gewicht' op dat aan de voorstellingen van de BMCie wordt gegeven. Zo spreekt men over onderzoek van het tekstmateriaal, het peilen naar de geschiedenis van de moraal en het rolgedrag in een benepen Vlaamse context, of over een project van de BMCie dat enkele aspecten van de Vlaamse samenleving zou onderzoeken. Voorstellingen van de BMCie lijken met deze retoriek eerder te passen binnen een cultuursociologisch onderzoek. De criticus ontleent aan de status van het wetenschappelijk onderzoek een 'meer-macht' die hij aanwendt tegenover andersdenkenden. Op die manier tracht hij het cultureel gezag van het gezelschap staande te houden.

Aan de hand van deze drie voorbeelden kunnen we zien dat er specifieke strategieën schuilgaan achter elke theaterkritiek. Een recensie staat nooit los van de context waarin ze wordt geschreven. Het werk is nauw verbonden met de status en de positie van zowel de criticus als het gezelschap.

7. POLITIEKE CONSACRATIE

De uitputtende slag binnen het artistieke veld leidde tot een nieuwe heersende visie. Maar het was wachten op het jongste podiumdecreet van 1993 vooraleer het politieke veld deze nieuwe dominante smaak zou erkennen. Dit vroeg om een officialiseringsstrijd die getekend werd door een spel tussen twee velden met totaal verschillende wetmatigheden. Terwijl binnen het theaterveld het idee van de artistieke relevantie telt, geldt binnen het politieke veld de wet van de representatie.

Voor de politieke consacratie van de heersende artistieke visie moest eerst ruimte worden gecreëerd binnen het beleid. Met het nieuwe podiumdecreet werd de wetmatigheid van politieke representatie gedeeltelijk opgeheven. Dit zien we bij de samenstelling van de Raad van Advies voor Teksttheater (R.A.T.). Het bezit van partijkaarten komt op de achtergrond. Men gaat op zoek naar personen die in de theaterwereld thuis zijn en er een kritische artistieke visie op na houden. Met deze houding creëert men een relatief ontzuilde ruimte binnen het politieke veld, wat

resulteert in een koerswijziging van het theaterbeleid in Vlaanderen. Financierings-enveloppes worden enkel nog toegekend op basis van artistieke criteria. Er komt op die manier meer financiële aandacht voor jonge theatergezelschappen en kunstencentra. Deze groep krijgt niet alleen de wind in de rug van vele critici maar eveneens van het beleid. De als dominant erkende visie binnen het artistieke veld haalt het op de representatieve functie binnen het politieke veld.

Achteraf blijkt deze beleidswijziging maar gedeeltelijk te worden gevalideerd. De relatieve onafhankelijkheid van de R.A.T. in haar advies over de subsidiëring van gezelschappen kreeg een serieuze deuk. Het machtsverlies van het politieke veld werd snel 'gecorrigeerd'. Naast de theaterpot van de R.A.T. werd er een nieuwe pot van 42 miljoen gecreëerd voor 'sociale overgangsmaatregelen'. Juist die gezelschappen die van de R.A.T. een negatief advies hadden gekregen (bv. het M.M.T., Ivonne Lex, enz.), konden rekenen op een financiering uit dit budget. Het advies van de R.A.T. werd volledig genegeerd wat die 42 miljoen betrof. Zo kregen politieke wetmatigheden toch weer een kans binnen het artistieke veld. Een politiek mandataris blijft nu eenmaal aangewezen op het krediet van zijn kiezers. Hij kan de wet van de representatie niet straffeloos negeren. Politici blijven afhankelijk van belangengroepen zoals vakbonden, die zij vertegenwoordigen. De extra gecreëerde pot krijgt dan ook een maatschappelijke legitimatie (jobs) en geen artistieke. Niet de wet van de artistieke relevantie maar die van de representatie blijft gelden binnen het politieke veld.

Belangrijk is echter de rol van de criticus in het hele gebeuren. Met het nieuwe podiumdecreet kan hij deel uitmaken van de R.A.T. Verschillende critici werden gevraagd om mee in het theaterbeleid te stappen. Met hun instemmende beslissing komen ze meteen in een dubieus vaarwater terecht. De criticus krijgt twee stemmen: één in de publieke opinie, en één in het beleid. Er treedt met andere woorden rolambivalentie op. Verschillende recensenten gaan deel uitmaken van een beleid dat ze zelf moeten bekritisieren. Ze kunnen enerzijds hun artistieke visie doorduwen binnen het politieke veld en anderzijds hun beleidsbeslissing legitimeren via de publieke opinie. Het symbolisch gezag van de betrokkenen groeit hierdoor aanzienlijk. Vanuit hun wisselende posities kunnen ze dit zelf opbouwen. Zowel vanuit het beleid als vanuit de publieke opinie kunnen ze werken aan een dominante visie over theater. Zo komen we tot het aforisme van Bourdieu: geconsacreerde critici hebben de macht te consacreran.

8. BESLUIT

Indien we de 'subjectieve' voorkeur van de recensent in vraag stellen, worden er wegen geopend voor analyse. Al gauw blijkt de zogenaamde individuele voorkeur van de theatercriticus op een 'common sense' te berusten. Zo werd tussen 1975 en 1993 gewerkt aan een nieuwe heersende visie binnen het artistieke veld. Critici maakten daarvoor gebruik van een duidelijke strategie die vaak draaide rond de dichotomie amusement / artistiek relevant, commercieel / niet-commercieel, grootschalig / kleinschalig gekoppeld aan resp. slecht / goed theater. De dichotomische sleutel die Bourdieu aanreikt blijkt dus nog steeds een relevant analyseinstrument. De Vlaamse theaterkritiek anno 1993 draait op vele vlakken nog steeds rond de tegenstelling tussen

'le marché restreint' en 'le marché élargi'. De disaffirmatie van het M.M.T. en de polemiek rond de BMCie tonen dat bijzonder goed aan.

Toch vertoont de bril van Bourdieu enkele blinde vlekken waardoor het kunstwerk an sich in het duister blijft. Zo valt het moeilijk om aan de hand van de theorie van Bourdieu de kwaliteit van bijvoorbeeld een toneelstuk in een bepaalde tijd in te schatten, omdat de Franse socioloog niet over maar steeds rondom het kunstwerk spreekt. Het lijkt erop dat hij alle aanwezige kunstproductie als gelijkwaardig inschat. Deze steeds achterliggende egalitaristische ideologie plaatst Bourdieu probleemloos over van het veld van de macht naar dat van de artistieke productie. Zijn theorie der homologie van velden lokt hem echter in de val. Door de kennis van theaterwetenschappers of kunsthistorici opzij te schuiven, vertoef Bourdieu in de gevaarlijke zone van het sociologisme. Elke artistieke intentie lijkt tot een positionele (strategische) zet te vervallen, elke inventiviteit tot een wetmatigheid van het veld. Binnen dit discours blijft de schriftuur van de theaterrecensent beperkt tot een strategische zet afhankelijk van zijn positie. 'Toutes, ce sont des positions', leert ons de haast cynische ondertoon van Bourdieu. Met dit aforisme wordt echter elke vaardigheid van de criticus, m.a.w. zijn kennis van het werk en de geschiedenis van het veld, zijn schrijfstijl, zijn gevoel voor analyse, enz. - onmiskenbare ingrediënten voor de vorming van symbolisch kapitaal binnen het veld - aan de kant geschoven.

Een tweede probleem dringt zich op met de veldanalyse van Bourdieu. In vergelijking met het Franse artistieke veld is dat van Vlaanderen erg beperkt. Zeker ons theaterwereldje is erg klein: iedereen kent er iedereen. Veldanalyse lijkt algaauw een megalomane onderzoeksaanpak die zich in Vlaanderen beperkt tot personenanalyse.

Anderzijds levert het veldbegrip enkele interessante inzichten in de wetmatigheden van het veld. Het concept leent zich bijzonder goed om spanningen aan te geven tussen verschillende veldlogica's. Zo zagen we in Vlaanderen de conflicten tussen het politieke en het artistieke veld. Het heeft haast twintig jaar geduurd vooraleer de twee velden op elkaar afgestemd waren (en dan nog in zekere mate). Deze parallelisering leidde echter tot een verzegeling van de dominante opvatting over wat goed theater is. De *modus vivendi* kan echter op elk moment uit haar evenwicht worden gebracht. Verschillende critici nemen geen genoegen met het symbolisch applaus van een kleine groep orthodoxen, tevens zoeken verschillende programmatoren (bv. bij de Beursschouwburg in Brussel) halsstarrig naar een nieuwe aanpak. Ze werken geduldig aan de productie van een nieuw geloof.

BIBLIOGRAFIE

- BAUWENS, D. (1980), *Kan iemand ons vermaken? Documentaire over teater en samenleving in Vlaanderen*. Leuven: Kritik.
- BOURDIEU, P. (1984), *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BOURDIEU, P. (1989), *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip. Gekozen door Dick Pels*. Amsterdam: Van Gennep.
- BOURDIEU, P. (1992), *Argumenten voor een reflexieve maatschappijwetenschap*. Amsterdam: SUA.

-
- BOURDIEU, P. (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BOUSSET, S. (red.) (1994), *Mestkever van verbeelding. Over Jan Fabre*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- DE SWAAN, A. (1987), *Het lied van de kosmopoliet*. Amsterdam: Meulenhof.
- GIELEN, P. (1994), *Theatercritici op het podium. Een analyse van de criticus in het Vlaamse theaterveld a.h.v. het theoretisch kader van P. Bourdieu*. Niet gepubliceerde eindverhandeling, K.U.Leuven.
- GIELEN, P. (1994), 'Theatercritici op het podium', *Etcetera* 12 (47).
- GIELEN, P. (1995), 'Kritische verhoudingen. Dramaturgen over critici', *Etcetera* 13 (50).
- LAERMANS, R. (1984), 'Bourdieu voor beginners', *Heibel* 18 (3).
- LAERMANS, R. (1994), 'Een té grove sociologische borstel? Kanttekeningen bij Pierre Bourdieus *Les règles de l'art*', *Boekmancahier* 6 (1).
- THIELEMANS, L. (1986), 'Theatertijdschriften 1945-1985', *Etcetera*; 4 (14).
- VANKERKHOVEN, M. (1994), 'Jac Heijer', *Etcetera* 12 (47).
- VLAAMS THEATERINSTITUUT (ed.) (1991-1992), *Geknipt*, (1-26).
- VLAAMS THEATERINSTITUUT (ed.) (1992-1993), *Geknipt*, (1-28).