

Oefeningen in het verdwijnen

ENKELE GEDACHTEN ROND ACTEREN

Luk Van den Dries

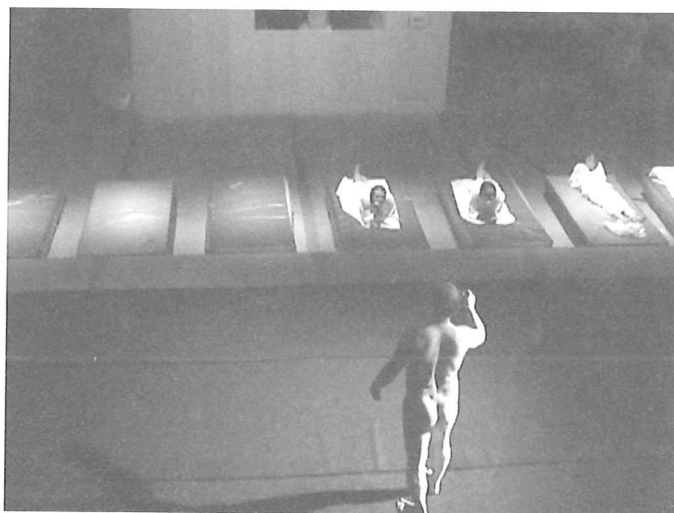
Bon. Het is wel nogal raar. Ik bedoel, voor de voorstelling *Sauna in Exile* wordt je gevraagd je uit te kleden. Je krijgt een badjas en slippers en dan kan je zelf een beetje kiezen wat je verder doet. Iets drinken in de bar tussen de andere badjassen. Of bloot de sauna induiken. Of wat *chillen* in de buurt van videoschermen. Of luisteren naar zang. Of gewoon wat rusten. Theater als zweetceremonieel. In een ruimte van extreme hitte en kou. Catharsis van poriënprut. Acteurs zijn er ook.

Alleen zijn die niet zo goed te onderscheiden van de rest van de badjassen, c.q. bloterikken. Iemand vertelt iets over de rituelen van de sauna in het verre Noorden en demonstreert het gebruik van de *vihta*, takken om de bloedcirculatie aan te porren. Een paar mensen laten zich op de scène verdampen. Even ontstaat er zelfs het begin van een choreografie. Maar ook die lost op in damp, zweet, hitte. Juist dat oplossen is waar het hier om gaat. In dat egaal kostuum van badjas en bloot vlees verdwijnt elk verschil. Ik hok mee in de sauna, bloot. Ik zit mee op de scène, dampend.

Vanuit het raam van de bar op de hogere verdieping word ik misschien een acteur, wie weet. En is dat wel zo belangrijk? Gaat het hier juist niet om de eigen ervaring? In dit theater hoeft niets nog verteld, gedemonstreerd of verbeeld te worden. Het gaat om andere dingen. Om de waarneming van het lichaam. Om de waarneming door het lichaam. Om de intensiteit van het zintuiglijke. Om wat hitte en kou doen op je lichaam en hoe je dan anders reageert. Ervaringstheater waar je als publiek je eigen theatrale ruimte ensceeneert. Waarin je vrij wordt gelaten om te gaan en staan waar je maar wilt. De acteur lijkt afwezig. Hij heeft zich opgelost temidden van de rest van het publiek. Zijn slippers in het voorportaal van de zweethut ver-

schillen in niets van de rest van de achtergelaten slippers. De acteur is verdwenen van de scène, het begrip acteur is weggesmolten, opgegaan in de golven van hitte en afkoeling die het ritme van deze voorstelling bepalen.

Het rare wordt snel gewoon. Even is er nog de spanning om iets te zullen missen en heb je de neiging om op zoek te gaan naar het theater in de rest van het gebouw, maar al snel laat je dit los. Het theatrale gebeurt rond, met je, in je. De



Sauna in Exile HEINE RØSDAL AVDAL, METTE EDVARDSEN, LIV HANNE HAUGEN EN LAWRENCE MALSTAF/LES BAINS:: CONNECTIVE KAAITHEATER foto Martin Eilertsen

theatrale ervaring—*par excellence* en van oudsher gebaseerd op spanning— blaast in deze voorstelling stoom af. Hoe zou dat zijn voor de performers die hieraan deelnemen? Gieren de zenuwen door hun lijf voor de première? Zijn ze bang een *cue* te missen? Zijn ze in hun badjassen bezig met bevalligheid? Rest er iets van hun spreekwoordelijke ijdelheid? Uiterlijk is hen niets aan te zien. Ze lijken zich mee te laten voeren op deze rustige ambiance. Ze bekomen van eeuwenlange verantwoordelijkheid voor vermaak, lering en visueel vertier. Ze schijnen mee te genieten van deze oefening in het verdwijnen.

Uiteraard is de vrijplek die hier wordt gecreëerd evenzeer een fictie, ook dát weet je als toeschouwer. De Noorse sauna die hier in exil is,

is evengoed een scène. De intimiteit die wordt opgezet is zonaal en kunstmatig, ze geldt enkel binnen de perken van deze scène. En uiteraard word je als toeschouwer in je doen en laten weliswaar vriendelijk, maar toch voortdurend gemanipuleerd. Al zijn de acteurs quasi afwezig, ze hebben wel hun sporen achtergelaten op het traject dat het publiek aflegt. Deze leeggeacteerde installatie blijft een zeer expliciete vorm van theater. En toch en toch: die open opstelling, de hitte op de huid, de intieme setting, de zeer ambiënte sfeer, het initiatiefrecht van de toeschouwer, maken dat je dit gebeuren totaal anders ervaart. Theater op je bloot vel.

Live, liver, livest

Intussen aan de andere kant van de scène. De telefoon staat roodgloeiend. De voorstelling is al weken uitverkocht. Zelfs op de meest afgelegen plekken van de speellijst. Het publiek staat te drummen aan de ingang van de zaal. Achteraf wordt er zeer luid geapplaudisseerd. Iedereen tevreden. Je hoort dingen als, 'ja, in het echt is ze toch kleiner.' Of 'haar stem is nog schoner

dan in het feuilleton.' Voor de voorstellingen van *4 zusters* van De Tijd, waarin ook Antje De Boeck meespeelt, komt er een nieuw publiek opdagen. Toeschouwers die na *Stille waters* een televisie-BV ook 'in het echt' willen zien. De voorstelling is een alibi, de regisseur een noble onbekende, wat telt is de actrice ook live gezien te hebben. Deze aura-dimensie van de acteur heeft de laatste jaren enorm aan belang gewonnen. Acteurs verschijnen op het podium met een schaduw van televisie- of filmrollen achter zich. Hun theatrale bestaansrecht ontleenen ze aan de kijkdichtheid van de televisieprogramma's waarin ze optreden. Wie vandaag een televisievedette als Hubert Damen zou kunnen strikken voor een theaterrol, weet zich

verzekerd van de interesse van de meer dan anderhalf miljoen kijkers van *Witse*. De bijna veertigjarige theatercarrière van deze acteur verdwijnt daarbij compleet in het niets. Massacommunicatief gezien wordt Damen pas vandaag geboren. Hoe leg je die wanverhouding op een kwalitatieve schaal? Wat betekent zoiets voor de acteur of actrice zelf? Wat doet dat met je ijdelheid? Heeft dat repercussies op je theatera functioneren?

Tegenover de verdwijnende acteur in het ambiënte theater, staat de brandpunctacteur in het feuilletontijdperk. Hij ontleent zijn plek aan een ander medium, althans voor de ogen van het ruime publiek. Zijn scenische verschijning bestaat enkel in het verlengde van zijn televisieoptreden. Al doet hij nog zo zijn best om aandacht te trekken op de rol waar hij vorm aan geeft, het publiek is enkel geïnteresseerd in wat ze herkennen van het feuilletonpersonage. Je zou dus kunnen stellen dat deze acteurs paradoxaal genoeg eigenlijk nog meer afwezig zijn dan hun 'verdwijnende' collega's, ze zijn dubbel afwezig, als acteur én als rol. Mensen komen af op hun schaduw, hun aura. Op een ideële en totaal fantomatische constructie als bijproduct van de mediamachinerie. In al de rest is men niet geïnteresseerd. Deze vedettes vervoeren de blik van het publiek. Er ontstaat een soort vernauwd objectief op die ene acteur of actrice. Men wil zijn of haar aura kunnen voelen en nog het liefst aanraken. Het gaat in dit geval ook om intimiteit, maar dan eerder van een obscene aard. De acteur wordt gebruikt als een warenproduct, hij wordt ingezet in een tegelijk consumerende en compenserende handel. Dit publiek koopt dus een kaartje voor een spookgestalte.

Waar zijn de acteurs dan nog aanwezig? Niet in hun smeltende substantie (ambiënt) noch in hun gesublimeerde vorm (aura). Maar wel als spelers van ontleende rollen. Je vindt ze vooral op de grote podia, de evenementenzalen en in een toenemend aantal cultuurcentra. In deze centrale plekken van de cultuurindustrie speelt de acteur zijn aloude rol. Personages worden er met verve opgetrokken uit spel, kostumering en grime. Stem en lichaam staan in functie van een rolontwerp. Met grote

zin voor techniciteit wordt het personage in een verhaaltraject losgelaten. Heeft het zin om hier te spreken van traditie? Van ambacht? Van gedegen scholing binnen een gefundeerde en uitgewerkte benaderingswijze van een rol? Een toenadering van de rol volgens zeer minutieuze en gedetailleerde inslibbingstechnieken? Waar je een rol laat inzakken in het eigen emotiegeheugen en hem vervolgens kenbaar maakt in een atomistisch maar tegelijk zeer doelgericht repertoire aan gebaren en stemmodulaties? Ik denk het eigenlijk niet. De spelmethodes die in dit soort even-

al kan de inhoud grimmig zijn of grauw. En dat geldt ook voor de acteur. Hij drijft op verschijning, op uiterlijkheid, op onmiddellijk effect. Hij is dan ook volledig reproduceerbaar.

Als de tendens tot commercialisering van de cultuur, zoals die zich bijvoorbeeld in Nederland volop voordoet, ook bij ons doorzet, dan worden de vaste grote podia voor toeneel meer en meer ingepalmd door dit type van vlotte acteur. Is dat een schrikbeeld? Ik weet het niet. Moeten we beducht zijn voor dit gestroomlijnde type acteur, de acteur zonder weerhaken? Of kunnen we ervan uitgaan dat er als tegenbeweging tegelijk wat meer centripetale krachtvelden ontstaan waarin het theater verder uitdeint? Waarin het theater nog verder gaat knagen aan de grenzen van het alledaagse, het sociale, het stedelijke. Theater als camouflage. Theater als oplosmiddel voor andere sociale en/of artistieke acties. Theater als diffuus veld van mogelijkheden...

Acteurs als arbeiders van een tekstmachine

De acteur is natuurlijk niet alleen daar aanwezig waar de cultuurindustrie zich breed maakt. Al dient wel gezegd dat het beeld van de acteur op die plek voor het grote publiek wel het meest wordt bepaald en genormeerd, wat uiteindelijk de algemene perceptie van het acteren ook wel degelijk sterk beïnvloedt.

In het veel kleinere circuit van smaakbepalers van het Vlaamse theater heerst vandaag een ander model. Dat van de acteur die speelt mét zijn rol. Het is een spelvariant met een lange voorgeschiedenis. Er zit een sterke volktheatertraditie aan dit soort acteren vast waarbij de nabijheid en toegankelijkheid van het publiek steeds meegenomen wordt in het spelen. Acteren als een actie naar het publiek. Acteurs trachten de toeschouwers op hun hand te krijgen, of beter: ze werven voor de rol die ze verdedigen. Het is een wat brutale vorm van spelen. Regisseurs die deze traditie in de twintigste eeuw nieuwe impulsen gaven, zoals Meyerhold en Brecht, hadden niet voor niets een voorliefde voor boksmatches. Acteren als een strijd. Een gevecht met inzichten en argumenten weliswaar, maar toch liefst even fel en



Poquelin TG STAN foto Bernaded Dexters

ementtheater worden gebruikt zijn het resultaat van een vreemde enting. De onderstam bestaat uit de overlevering van acteer codes die uitgezuiverd werden in een negentiende-eeuwse spelopvatting en daarop wordt een definitie van realisme gemonteerd zoals die zich voornamelijk in het televisiefeuilleton heeft ontwikkeld. Het is theater dat neigt naar overdrijving en dat impulsen van de lachband nodig heeft. Theater is een geoliede machine, glimmend en vriendelijk, zelfs



onverschrokken. Ook in de eigen theatergeschiedenis zijn de wortels van dit type acteren terug te vinden, maar voor de actuele situatie kan volstaan met een verwijzing naar Jan Joris Lamers die met Maatschappij Discordia dit soort acteur terug op het voorplan plaatste. Terwijl zijn spraakmakende groep in Nederland door de subsidiënt de strot werd toegeknepen, maakt STAN (ik noem slechts één Vlaamse groep, maar ze zijn met velen) furore met deze erfenis. In deze spelopvatting is alle magie uit het acteursberoep verdwenen. Ze hebben niets in de mouwen, niets in de zakken. Ze gedragen zich op de bühne als arbeiders die demonstreren hoe ze een machine moeten bedienen. Een tekstmachine in dit geval. Die wordt gedemonstreerd en in al zijn onderdelen opengelegd en getoond aan het publiek. De arbeiders kennen de machine natuurlijk als hun eigen broekzak, maar ze beleven er plezier aan om die aan een onbekende menigte uit te leggen. Bijvoorbeeld Molière. In *Poquelin* (een verbasterde montage van enkele stukken van Molière) wordt deze Franse klassieker door STAN herleid tot zijn hysterische obsessies met seks en overspel. Dat is van bij het begin van de voorstelling al meteen overduidelijk. Terwijl het publiek binnenstroomt staan de acteurs met ontblote delen te wachten. Broeken zijn afgestroopt, bloezen omhooggetrokken. Het argument is meteen klaar en wordt voor de rest van de voorstelling bijzonder hilarisch uitgewerkt. Geen zweem van classicisme meer. De harde kern. Molière gaat met de billen bloot.

Dit spelen mét de rol kan op zeer verschillende manieren worden ingezet. Het is een containerbegrip dat elementaire beweeglijkheid toelaat. Maar essentieel daarin is de autonomie van de speler. Die beslist voortdurend en elke avond opnieuw over de spelstrategie die hij hanteert. Hij kan emoties oppompen tot de boel lijkt te ontploffen, of hij kan veel lucht laten. Hij kan voor zijn personage gaan staan, maar er ook helemaal in verdwijnen. Eigenlijk gedraagt hij zich als een dj, voortdurend zoekend hoe hij meer of minder drive moet geven, impulsen aftasten, volume openzetten, afremmen. Hij zorgt voor het gepaste geluid zodat de teksten kunnen beginnen bewegen in het hoofd van de toeschouwer. Alertheid voor het moment is dus een absolute voorwaarde. Dood Paard, die in dezelfde traditie werkt, noemt dit 'de eenheid van tijd, plaats en han-

deling'. Je speelt altijd in het hier en nu, je spreekt tegen het aanwezige publiek. Theater als momentkunst. De kunst om teksten te fileeren. Teksten waarvan het vel wordt afgestroopt zodat de inhoud terug kan resoneren. Voor nu en vandaag.

Het belang van deze school is moeilijk te onderschatten. Het besef van de verantwoordelijkheid van de speler zit ingebakken in een hele generatie theatermakers. Ze hebben iets te vertellen over wat mensen of de wereld drijft en schrikken niet terug voor de inherente complexiteit van dat onderwerp of de onmogelijkheid tot een eensluidende lezing te komen. Ze laten veel standpunten toe, ook in de manier waarop ze acteren. De optelsom aan keuzes die ze maken tijdens het repetitieproces is nooit afgewerkt, maar loopt door tot de laatste voorstelling. Als publiek assisteer je bij deze keuzes, je ziet hoe ze gemaakt worden, zodat er altijd ook een moment van openheid is, een afweging, een kritische mogelijkheid. En dat geeft veel vrijheid. Het is een moeilijke vrijheid, want je dient zelf tot conclusies te komen. Maar het is ook een uitzinnige vrijheid, want ze wordt gedragen door het pure plezier van het spel.

Deze manier van spelen (een stijl is het moeilijk te noemen, daarvoor schiet het te veel alle kanten uit) is niet alleen in het Vlaamse toneel uitgegroeid tot een erg dominante strekking, ook in het buitenland slaat dit bijzonder goed aan. Met name landen met een sterke teksttraditie, zoals bijvoorbeeld Frankrijk en Noorwegen, vinden deze omgang met teksten een verademing tegenover wat ze normaal gewend zijn. Teksten worden ontdaan van hun zweem van traditie door acteurs die alle ijdelheid in de kast laten. Het gaat niet om de speler maar om de bal. Om beheersing. Om het overzien van de ruimte. Om het doorzicht in inhoud.

Rommelen aan het metacontract

Dit soort spelen richt zich vooral op het bewustzijn van de voorwaarden die in het gedrag zijn bij het theater. Er is een scène en er is publiek. Er geldt een afspraak over wie kijkt en wie speelt. Maar die afspraak wordt voortdurend méégespeeld. Het contract tussen publiek en acteurs wordt continu onderhandeld. En daaruit ontstaat die stroom van dubbelzinnigheid, de knipogen, de ironie, de gelaagdheid van de theatrale encenering. STAN maakt daar gebruik van in zijn deconstructie van bekende

teksten, maar dat geldt evengoed voor een theatermaker als Jan Lauwers. Ook hij laat het metacontract van het theater meespelen in een meer visuele variant van deze theateropvatting. En er zijn nog veel meer theatermakers te noemen: de Roovers, Lucas Vandervost, de Onderneming, SKaGeN en vele anderen. Ze spelen mét het bewustzijn van het metacontract. Maar gaan nog niet zover als een Jérôme Bel die enkel nog in het contract op zich geïnteresseerd is.

Rommelen aan dat contract is niet aan de orde in het werk van Jan Fabre. Bij hem is er geen spoor van ironie. Theater is voor hem een heilige plek, waarin de transformatie wordt gevierd. De acteur verlaat zijn gewoontelichaam om in een bijna bacchanale vorm de metamorfose op te zoeken naar een ander lichaam. Fabre hanteert dus nog wel het concept van de rol, maar vult die vooral fysiek en mentaal in. De rol is in dit geval niet wat het traditionele theater daaronder verstaat: een (eventueel aan jezelf) ontleende identiteit die wordt nagebootst op scène. Met alle macht wil Fabre elke vorm van psychologie vermijden. Dat soort acteren helt te zeer over naar het doen alsof, het is reproductie van techniek en daarom inhoudelijk leeg. Voor hem staat de energie van het lichaam centraal. Het gaat om het opvoeren van de innerlijke spanning tussen het mentale en het fysieke gestel en daar alle uithoeken van opzoeken. Hij wil dat de acteur andere lagen van zijn bewustzijn verkent. De rol is daarom bij Fabre een meer dynamische gestalte, het is ongrijpbare energie die voortdurend andere vormen aanneemt. In *Je suis sang* glijden de acteurs van een bijna chirurgische precisie waarmee ze een lichaam openleggen over in een roes waarin lichamen opgaan in andere gestalten, dieren, objecten, wangedrochten. In *Etant donnés* geeft Els Deceukelier stem aan een lichaam zonder hoofd, aan dat driftlichaam in haar, aan dat slavenlichaam in haar, aan die vele monden van dat stomme lichaam dat zich bekeken weet. En dat zich onttrekt aan de blik omdat het zo veelvormig is, zo onuitputtelijk veranderend.

De meest essentiële subtekst is bij Fabre te vinden ergens tussen de biologische staat van de mens en zijn antropologische gedragsnaam in. Fabre noemt dat de waarheid van het lichaam, een waarheid die vele gestalten kan aannemen en talloze transformaties ondergaan. Hij blijft dus ver van het psychologische

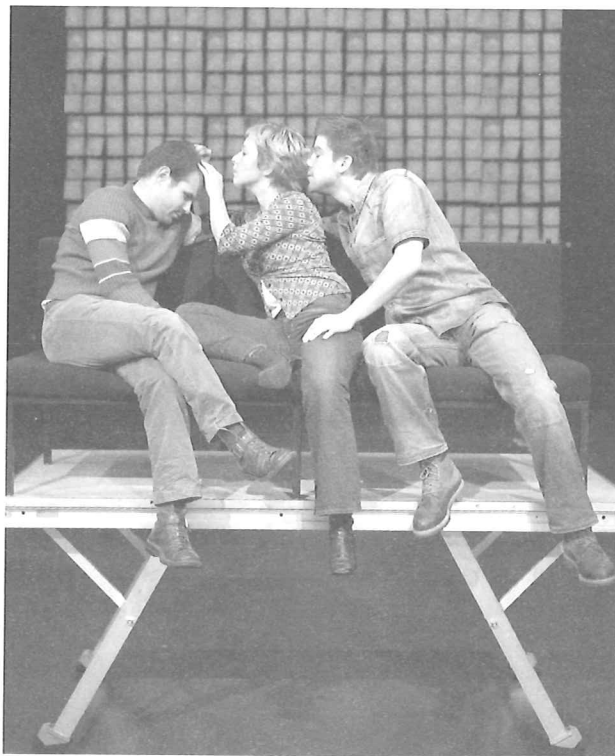
en sociale complex van de mens vandaan om verder door te dringen in het meest nabije, zijn eigen lichaam. Dat heeft ook gevolgen voor zijn visie op acteren. Het betekent namelijk dat hij zich niet bedient van de meest uitgewerkte tradities in de toneelgeschiedenis – het realisme en het epische theater – om die veel dunnere en moeizamere lijn van de extase te volgen. Net zoals bij de Poolse theatervernieuwer Grotowski primeert bij hem de transparante lichamelijke, de transluminatie die plaatsvindt wanneer een acteur een idee volledig corporeel heeft vertaald. Maar niet de sjamaan staat model voor dit nieuwe lichaam, zoals bij Grotowski: Fabre lijkt niet zo erg geïnteresseerd in een bevrijd lichaam dat in contact staat met het hogere. Hij is meer geïnteresseerd in de praktijken van de alchemist die ervoor zorgt dat de concrete lichamelijke voortdurend overvloeit in een andere materie en zo ongrijpbaar wordt.

Nogmaals de verdwijntruc

Laten we in dit summier overzicht van acteervarianten nog even verder ingaan op de verdwijntruc, zoals in het hierboven beschreven *Sauna in Exile*. Ook die kan vele vormen aannemen. In de productie *Licht ongemakkelijk* van Het Toneelhuis bijvoorbeeld, enceneren de acteurs hun eigen intimiteit met verhalen over zichzelf of hun familie. Daarmee reiken ze letterlijk de hand naar hun publiek dat uitgenodigd wordt zich ook te laten kennen. De toeschouwers spelen de hoofdrol in deze productie. Anders dan in het eveneens interactieve *Het sprookjesbordeel* waarin het publiek min of meer passief overgeleverd is aan de behandelingen van de spelermasseurs, neemt het publiek in *Licht ongemakkelijk* de rol van de acteur over. Zijn bekentenissen geven voedsel aan het gesprek dat in de kleine toeschouwerskring ontstaat en dat doorgaat wanneer de voorstelling al is afgelopen. De acteurs gedragen zich in deze voorstelling als animeerjongens en -meisjes die van hun intimiteit gespreksstof hebben gemaakt. Ze verkopen zichzelf, maar lossen in die actie zelf op omdat ze vooral de klant willen behagen. Ook dit gaat gepaard met manipulatie natuurlijk, maar daar groeit tijdens de voorstelling verras-

send genoeg weinig weerstand tegen. Het publiek kleurt met genoeg de vrijgekomen plek van de acteur in. De toeschouwer treedt op als stand-in. Hij kijkt naar zichzelf, net zoals in de productie *Too shy to stare* van Davis Freeman en Lilia Mestre, waarbij acteurs maskers dragen gemaakt van foto's van de toeschouwers.

Maar de acteur kan ook nog op andere manieren verdwijnen in het theater. Dat is bijvoorbeeld het geval in de vele producties die de grenzen met nieuwe media aftasten. In *Philoctetes/Man-o-War*, een productie van CREW, wordt de manke krijger uit Sophocles' stuk gespeeld door Paul Antipoff. Zijn reële verlamde lichaam

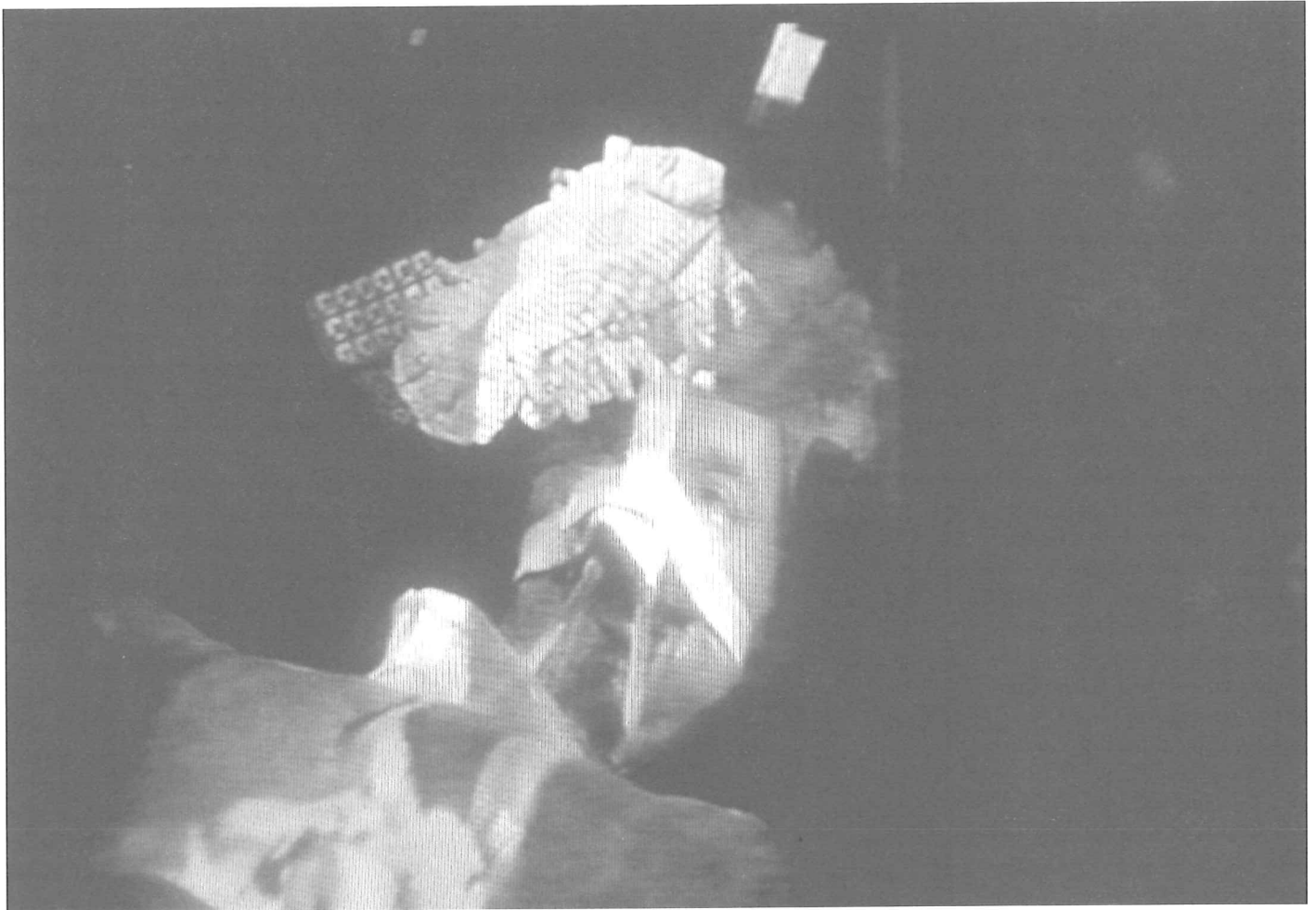


Licht ongemakkelijk TITUS MUIZELAAR/HET TONEELHUIS foto Phile Deprez

wordt 'opgevoerd' met allerlei technologie die als een geperfectioneerde prothese zijn lichaamsfuncties overneemt. De robotica haalt het hier van de acteur die zich beperkt tot bediening en pulsatie. Hij verdwijnt uit het zicht als mediator van de theatrale verbeelding, en ziet zijn plaats ingenomen worden door een multimediaal *environment*. Zijn verlamde lichaam lost bijna op tot een metafoer van de technologische conditie waarin wij allen vandaag leven. Antipoff acteert dus niet, hij voert enkel minimale acties uit. De mens verdwijnt daarmee uit beeld. Zijn lichaam, zijn biografie vormen niet langer de inzet van

deze 'performance'. In die zin is dit type acteren ook niet te vergelijken met het pure handelend of uitvoerend vermogen van het performancetheater uit de zeventiger jaren. Je zou dit zelfs geen performatieve actie meer kunnen noemen, tenzij in de ontleening van dit begrip aan de wereld van de technologie. De technologie in dit soort producties is inderdaad zeer performatief en de acteur treedt daarbij louter op als interface. Eric Joris radicaliseert met dit soort acteeropvatting het werk van Guy Cassiers waarin de speler ondanks alle technologie nog altijd vrij centraal staat.

Ook in de producties van Wayn Traub is de scenische aanwezigheid van de acteur eerder minimaal te noemen. Zijn theater speelt zich af als een dialoog tussen de twee dimensies van het filmscherm en de driedimensionaliteit van de theaterruimte. Traub construeert sterk verdichte levensverhalen waarin verschillende niveaus van fictie in elkaar grijpen. Hij bouwt zo blokkendozen van verhalen-in-verhalen die hij handig over de verschillende media die hij inzet, verdeelt. In stukjes en beetjes ontrafelen zich de levensdraden. Deze montageverhalen worden door Traub *Opéra-Cinéma* genoemd. Interessant aan deze media-mix is dat die ook vrij eclectisch verschillende stijlen en genres vermengt. In *Maria-Dolores* bijvoorbeeld versnijdt Traub vakkundig het documentaire genre, de home-movie, de tekenfilm en de fictiefilm. De cameravoering en montage passen zich telkens aan de genreconventies aan. Hetzelfde geldt voor het acteren. De filmsequensen zijn bijvoorbeeld erg realistisch, in de stijl van hedendaagse cinema. Het documentaire gedeelte past binnen wat we vandaag in dat genre gewoon zijn. In de homemovie flirt de actrice met de cameraman en wordt de camera bijna een obstakel in handen van een amateurcineast. Wayn Traub laat zich in deze productie meer dan ooit kennen als een bevestigd filmmaker die thuis is in de verschillende *formats* waarop cinema en televisie beroep kunnen doen. Moeiteloos zet hij die verschillende procédés naar zijn hand. De complexe vertelling krijgt zo ook in de vormkeuze een erg gelaagde vertaling met zich mee. Het naturel waarmee in de filmscènes wordt gespeeld contrasteert hevig met het maniërisme



Philoctetes/Man-o-War CREW foto Eric Joris

op de bühne. Daar opteert hij voor een sterk gecodeerde acteertaal. Er wordt retorisch gesproken en in poses geacteerd die herinneren aan lang vervlogen theaterconventies. Een zeker bombast is dit acteren niet vreemd. De spelers schrijden met lange kapmantels over de scène. Hun gebaren zijn plechtig. Het Frans dat ze spreken echoot de tremolo's die decennialang aan het *conservatoire* werden aangeleerd. Met deze vormtaal wil Traub de belangrijkste registers van zijn voorstelling opentrekken: het sacrale, het animale en het diabolische. Hij gebruikt de scène in een rituele traditie en dat is in de context van het hedendaagse theater alleszins verrassend. De acteurs kopiëren in hun spel oeroude iconografische poses. Ze vullen die zelf niet in. Het ritueel wordt niet beleefd. Er is, anders dan bijvoorbeeld bij Fabre, geen enkele vorm van extase. Er is geen sprake van verwoering, het zijn enkel poses die geciteerd worden. De acteur wordt op die manier drager van een symbolentaal. Hij wordt in de latere terminologie van Antonin Artaud, een hiëroglief. Aan een

strenge codex is die symbolentaal (anders dan bij bijvoorbeeld Romeo Castellucci) niet gebonden. Er zit veel kitsch in, verwijzingen naar cultfilms en religieus plaasterwerk. De acteerkunst van Wayne Traub is allesbehalve zuiver.

De supermarché

Met die enkele voorbeelden is het alfabet van de acteur in het hedendaagse theater zeker niet volledig uitgespeeld. Enkele clusters zijn aangegeven. Maar er zijn natuurlijk nog andere praktijken te noemen. Het theater van Eric De Volder bijvoorbeeld. Acteren is bij hem een vorm van beeldhouwen in de ruimte. Acteurs zijn plastische vormen die in een kleurenbad worden gedompeld. Ook zij transformeren zich, maar slechts heel schetsmatig, tot een soort groteske figuur. Of het merkwaardige werk van Marijs Boulogne en Manah Depauw (Buelens Paulina), dat nipt van de burleske maar evengoed graait in straattheater of inspiratie haalt uit pornografie. Ze blijven ver uit de buurt van de beproefde acteerstijlen uit de meesterhandboeken. Ze halen

hun materiaal zowel uit de voddemarkt van het theater als uit de supermarkt van de cultuurindustrie. Of nog: de filosoferende stukken van Pieter De Buysser (Lampe). De acteurs staan op scène als nieuwelingen die zich permanent verwonderen over hun talig bestaan. Ze acteren alsof ze ter plekke in de taal worden geboren. En er zijn nog meer voorbeelden te noemen van praktijken die ontsnappen aan de categorieën die ik heb proberen te beschrijven. Deze 'rest' die ik hier snelsnel nog een plek geef wil geen sluiting zijn van wat vandaag aan spelvarianten mogelijk is. De rest is een open rubriek, als het wit op een blad met woorden. Het is de noodzakelijke voorwaarde voor elke tekst die wordt geschreven: dat wat je niet weet en (nog) niet kent. Daarin herken ik een houding die ook voor het acteren vandaag geldig is. Men gaat niet uit van de bagage van de acteur, maar van het ongekende. Daarom kan het verhaal over de acteur ook steeds weer opnieuw worden geschreven. Wordt vervolgd.