

CARLOS TINDEMANS

Bij open doek

In om het even welk theatergebeuren staat de acteur centraal. Deze stelling is uiteraard een wel erg brede open deur. En toch wordt de acteur telkens weer door zijn specifieke rol beperkt; door de onmisbare zelfconcentratie die hij nodig heeft om hem uit te spelen. Hij kan nu eenmaal in de opvoering nooit iets anders zijn dan Hamlet. Als de toeschouwer hem als Hamlet komt meemaken, dan mist deze toeschouwer het drama *Hamlet*. Alleen een regisseur is in staat voor de toeschouwer het drama uit te voeren. Daartoe moet elk regisseur een aantal vaste gegevens van de acteur uitschakelen of doorbreken, diens eigenzin, diens zelfbewustzijn, diens verwaarlozing van wat hem omgeeft. De regisseur moet ze niet enkel hun interne ritme bijbrengen, maar vooral het ritme van het geheel. De gecontroleerde techniek van de acteur is op elk moment noodzakelijk en onmisbaar; tegelijk is deze techniek relatief onbelangrijk als ze niet organisch afgeleid is uit de totaliteit van de rol resp. het acteursvermogen. Merkt de toeschouwer in de prestatie van de acteur enige scheiding van lichaam en geest, en niet het controleproces van het ene over het andere, dan wordt hij van het organische proces van de voorstelling als geheel afgeleid.

Een met Stanislavskij opgeleid en getraind acteur is altijd diep persoonlijk, egocentrisch, idiosyncratisch. Stanislavskij's voorbereiding mikt op de improvisatie, op het creatieve 'alsof'-acteren, als was het spontaan en op het moment zelf bedacht. Daarom is dit acteren vaak illusionistisch, subjectief, conventioneel ook in de zin van stereotiep — hoe anders immers zouden we het als toeschouwers kunnen (h)erkennen? Het is een acteursconcept dat vertrekt van en zweert bij het individuele genie, dat de opvatting bijtreedt dat het natuurtalent enkel wat toegevoegde gedrags- en expressietraining behoeft. Voor deze acteurs werkt de voorstelling het best als de regisseur hen simpel een kader verschaft waarin ze dan kunnen en mogen doen wat ze nu eenmaal vanuit zichzelf het best doen. Het brandpunt van de aandacht ligt in dergelijke voorstellingen op de alchemistische reactie tussen acteur en acteur. In dergelijk geval is de regisseur helemaal geen regisseur maar hooguit een trainer van acteurstoevallen. Zijn regie-impuls sijpelt dan weg in de poging de individuele persoonlijkheden van de acteurs te coördineren. Dat gebeurt noodzakelijk ten koste van enig grondplan, van de tekstwaarde, van het overall-proces. Het reikt zelden verder dan tot de gelegenheid zo authentiek mogelijk emotie te demonstreren. Vele toeschouwers blijken er nog steeds vatbaar voor te zijn, te worden gegrepen door deze arbitraire gedragsgegevens. Het spel primeert op elke suggestie van kunst.

Dat een acteur ertoe in staat moet zijn emotie uit te drukken wanneer die verlangd en gewettigd is, lijkt evident. Tegelijk echter treedt de acteur op in een veel ruimer kader. Hier ligt dan ook de reden waarom we in de voorbije decennia zoveel pogingen hebben meegemaakt om het acteren te systematiseren, binnen een systeemconcept op te zetten en uit te werken. Grosso modo kan je stellen dat deze pogingen in twee categorieën, gerichtheden, theatrale oriënteringen uiteenvallen: het beklemtonen van de wijze waarop de acteur zijn binnengebeuren in zichtbare demonstratie ter beschikking stelt en de behoefte een spelcode te ontwerpen waarin en waardoor de acteur zijn innerlijk bewustzijn waarneembaar weet te maken. Het leidt logisch tot de verplichting dat de regisseur zich altijd toelegt op de *daad* van het acteren, niet op het acteren als een vervangende (vertegenwoordigende, afbeeldende of negerende, kritiserende) realiteit. Eigentijds acteren (dat zich niet laat beïnvloeden, aantasten of determineren door de historische periode-voorwaarden van de aan te reiken speeltekst) wijst het begrip 'karakter' of 'personage' (met zijn negentiende-eeuwse boventonen van burgerlijk individualisme, privé-moraal en persoonlijke motivering) af. Te vaak hebben we een zichzelf isolerend individu op de scène meegemaakt in een eindeloze, en vooral radeloze, poging zijn intiem verleden inzichtelijk te maken aan een onzichtbaar en nietreagerend publiek. Dit permanente uitstellen van onbereikbare menselijke diepte lijkt nu hopeloos voorbij en onherhaalbaar. En dat heeft consequenties die in het huidige theater levensgroot te merken zijn. Reden genoeg om er even op door te gaan.