



*Kaldewey Farce
(Schaubühne am
Lehningerplatz)
Foto Ruth Walz*

vende levensvisie uit, maar hij zorgde ook voor een kritisch-wantrouwe benadering van het fenomeen theater zelf. Bij hem voelde men altijd de uitdagende vraag aanwezig of wat hij minimaal bij elkaar schreef, nog wel theater was. Bij een eerste contact in de jaren vijftig leek het eerst alsof hier niets meer aanwezig was en alsof hier ook niets meer dan wat verwarde nonsens bij elkaar stond. Maar nu weten we dat Beckett een andere soort theatraliteit gestalte heeft gegeven, iets wat zo duidelijk te ervaren viel bij de Arca-encensering van *Eindspel*. Julien Schoenaerts en Jo Demeyere laten zich niet in de boot nemen voor iets wat niet door en door theatraal is. Verder is het wel duidelijk geworden dat de "nonsens" nooit zoveel betekenis heeft uitgestraald en dat wellicht niemand in de twintigste eeuw zoveel boodschappen met zo weinig materiaal heeft weten uit te zenden.

Voor de theaterpraktijk zelf is de inbreng van Grotowski van kapitaal belang geweest. Hij ging de status van de acteur te lijf en in een eerste periode maakte dat ongeziene energieën los. Waar de Amerikaanse school, die rond 1965 nog altijd als toonaangevend gold, zich uitleefde in nauwkeurig gesimuleerde ruziescènes (teksten van T. Williams, Miller en Inge stonden daar vol van), toonde Grotowski heel nieuwe regionen van expressiviteit, die konden worden opgewekt door onnatuurlijk stemgebruik en virtuoos benutten van de plastische, atletische mogelijkheden van het lichaam.

De gevolgen waren niet te overzien. De Grotowski-beweging zat al gauw met een torenhoog probleem: er waren weinig teksten die de opgewekte emotionele intensiteiten konden voeden. Zeker niet bij de hedendaagse schrijvers. De verbeelding van de theatermaker oversteeg verre deze van de leverancier van woorden en verha-

len. Om maar één voorbeeld te noemen: Howard Brenton, wellicht de beste schrijver die uit de Engelse fringe-beweging van rond 1970 is voortgekomen, heeft aan de moderne regisseurs niets opwindends aan te bieden: de vakkennis van het traditionele theater is er al lang goed genoeg voor (Brenton verschijnt dan ook moeiteloos op het programma van het NTG). Het gevolg was dat de Grotowski-rage zichzelf uitraasde. De vurigste volgelingen zoals de jonge Schechner of de jonge Marijnen moesten wel hun eigen materiaal bedenken, maar op de lange duur bleek dat niet bevredigend. Ze keerden dus terug naar toneelstukken en vonden meer rijkdom, meer uitdaging in oudere teksten. Een gevoel van de grote gemiste kans drijft boven het landschap van de teksten van de schrijvers van 1970.

Postmodern theater

De terugkeer naar klassieke teksten betekende niet dat men alles wat men geleerd had aan de kant zette. Men keerde niet braafjes naar de schaapsstal van het gewone theater terug. De beweging had een bezinning over het theater-feit met zich gebracht en de gewonnen inzichten zouden tot boeiende, soms onthutsende confrontaties leiden. In deze tegendraadse dialoog met teksten zou het postmoderne theater zijn meest pakkende gestalte krijgen.

Een duidelijk formeel spel werd opgezet door **Richard Schechner**, toen hij de *Marilyn Project* uitwerkte. Hij ging uit van een vrij benaal gegeven: Marilyn Monroe maakt zich klaar voor de opname van een film-scène. De tekst heeft het natuurlijk over het monsterachtige fenomeen van de Hollywoodvedette. Schechner maakte er een boeiend gebeuren van door de actie te verdubbelen: de twee helften

van de scène verhielden zich tot elkaar als spiegelbeelden. Acteurs links en rechts zeiden, tegelijk, dezelfde tekst. Het werd meteen een exploreren van het realisme als effect, als truuk, als techniek. De toeschouwer werd buiten het gebeuren geplaatst en werd iemand die geamuseerd toekeek op een uitvoering: niet het *wat* maar het *hoe* hield hem bezig. De spanning in de vertoning school in het feit dat men de acteurs (Elizabeth LeCompte en Joan McIntosh) kende uit de verhevigde, ritualiserende, soms hysterische stijl van de Grotowski-school, terwijl ze nu demonstreerden hoe het realistisch-imitatief acteren (beiden waren overtuigende copieën van Marilyn zelf) volledig binnen hun mogelijkheden lag. Door de verdubbeling echter werd deze 'Broadway'-stijl kritisch benaderd en zeker als na te streven model afgewezen. Het *Marilyn Project* stond dus zowel in een gespannen verhouding tot het eigen vroegere werk als tot de gangbare theaterpraktijk daarbuiten.

Nog sterker op de vorm toegespitst zijn de producties van **Il Carrozone**, de Italiaanse troep uit Firenze, die een

*Eindspel
(Atelier Théâtral de
Louvain-la-Neuve)*

