

repertoire van duidende gebaren, gaat functioneren als de ballonnetjes in een stripverhaal (5). Als men zich over de esthetiek van het stripverhaal buigt, constateert men dat de stripfiguren heel vlakke objecten zijn, die zich paradoxaal genoeg diep in de geest van de lezer griffen, ook al bezitten ze in geen enkel opzicht iets wat als een 'rond karakter' kan beschouwd worden. Er is dus in de eerste plaats een element van verschraling tegenover het humanistisch model (zoals Jef Demedts dat belichaamt). Bij *Tasso* gaat het dan ook consequent om 'platte' karakters, wat duidelijk te zien is bij de actrices Mieke Verdin en Frie Couwberghs en zijn kartonnen perfectie bereikt bij Johan Heestermans (diens gelakte schoenen zonder sokken, zijn volgens Jan Decorte, een citaat uit *Kuifje*.) Hiermee bereiken we een heel interessant punt, want de regisseur wedt hier op een idioom dat zich niet meer kritisch verhoudt tot de bestaande theatercodes, maar dat zich naast hen gaat opstellen als een eigen stijl. Het waagstuk is dan groter, want deze nieuwe conventie, aanvankelijk gegroeid uit een weigering, moet nu voor zichzelf spreken. De radicaliteit van het postmoderne blijkt het sterkst hieruit dat het nieuwe systeem op Goethe wordt toegepast, ook daar waar dat tot langdradigheid leidt. Deze wijze van opvoeren is meteen

een kritiek. Er wordt bewust afgezien van een traditionele opvatting van de regisseur als iemand die leven inblaast. In de lezing van Decorte is het duidelijk waar de tekst dood blijft. Met een grote ironie wordt dat door de regisseur koeltjes gadedeslagen.

De spottende kilte die zo vaak de manifestaties van postmodernisme kenmerkt, laat sommige beoefenaars erg onbevredigd. Waar loopt deze radicale weigering op uit, kan men zich afvragen. Bij *Pina Bausch* kan men een paar stappen van het proces onderscheiden, wanneer men *Kontakthof* naast *Walzer* legt. In het eerste spektakel wordt de categorie van het ballet zelf op de helling gezet. Daarnaast wordt een menselijk gedrag ontmaskerd: men lacht bij haar veel, maar steeds groen. Maar in *Walzer* wordt de afwijzing opgevuld door leegte, kinderlijkheid en kinderachtigheid. En omdat Bausch nu de vreugdes van het moederschap heeft ontdekt, komt er op het einde langs een achterpoortje iets binnensluipen dat niets anders is dan sentimentaliteit.

Het postmodernisme heeft dus duidelijk last met het positieve moment. Maar ondertussen scoort het op allerlei onverwachte plaatsen verbluffende successen. Het zal niemand ontgaan dat het concept van de *Clemenza*-regie van Karl-Ernst Herr-

mann (zie Etcetera 1) zijn vitaliteit putte uit de mentaliteit die we hier kort geschetst hebben.

Zoals we het fenomeen van het postmodernisme beschreven hebben, is de nadruk sterk op vormelijke elementen gevallen. Maar alle karakteristieken vullen elkaar aan en leveren een artistiek bezig-zijn op dat in zijn eigen produkten toont dat het met een zekere wanhoop een cultureel systeem failliet ziet gaan. In dit perspectief is de beweging een verre echo van de dromen uit 1968. Men vindt het dan ook urgent om in de oude teksten, die mee tot de doxa van een vorige generatie behoren, (7) te gaan onderzoeken wat nog overgespaard kan worden. Die negatieve activiteit, negatief omdat ze zo dikwijls tot afbraak leidt, ontspringt aan een gevoel van innerlijke gekwetsheden, radeloosheid, onstilbare dorst naar een alternatief. Het publiek wordt er vaak door afgeschrikt omdat het bang is met de ontreddering geconfronteerd te worden. Immers, het publiek gelooft al te graag de oude verhalen. Alleen wie durft met open ogen tussen zijn eigen twijfels te leven, kan in het postmodernisme een huis vol onverwacht genot vinden. Helaas, zo zuchten velen, E.T. woont er niet...

Johan Thielemans

Cymbeline
(KMC)
Foto Jan Decorte

- (1) Over de 'strijd' die verschillende generaties voeren, als impuls tot eigen creativiteit, leze men *Agon* van Harold Bloom.
- (2) Een interessante poging tot duiding van het hermetische Point Judith vindt men bij Dina van Berlaer, in het boek *Het Politieke Theater Heeft Je Hart Nodig* (Antwerpen, 1982).
- (3) Volgens de socioloog Philip Rieff wijst dat op een crisis van de cultuur, waarbij het begrip waarheid vervangen wordt door individualistische uitingen (Rieff, "The Impossible Culture" in *Salmagundi* nr. 58-58, p. 406 en vv.)
- (4) Alex Mallems besprak Kalldewey uitvoeriger in *Etcetera 1*.
- (5) In zijn roman *Gravity's Rainbow*, over de problematiek van de atoombom, maakte merkwaardig genoeg ook Pynchon gebruik van stripfiguren. Er bestaat dus wel een brede trend om deze kunstvorm (waarin Belgen altijd hebben uitgeblonken) in andere disciplines aan te wenden.
- (6) Over de alternatieve voorstellen van Schechner berichtte Bart Patoor in *Etcetera 1*.
- (7) Roland Barthes gebruikte dit woord om dat geheel van concepten en uitspraken aan te duiden, die onnadenkend als waar worden gebruikt in een bepaalde maatschappij. De uitspraak "er zijn altijd armen en rijken" is daar een goed voorbeeld van. Tot die doxa behoort ook het geloof dat Goethe een groot schrijver is. Vlaamse regisseurs (Decorte, Gilis) willen deze opvatting voor ongelukkig verklaard zien, wat dan weer een nieuwe doxa oplevert.

