

[3]

De geschiedenis van de laatste honderd jaar wordt hier duidelijk in het teken gesteld van een moeizaam bevochten emancipatie: een voortdurend gevecht waarin soms plots vooruitgang wordt geboekt en soms de klok weer generaties wordt teruggedraaid. De vroege jaren zeventig heb ik als zo'n moment van emancipatie ervaren, als een ogenblik van grote vreugde om wat je ontdekte en veranderbaar achtte. Vandaag beleven we een tijd van vaak – waanzinnig bloedig bevochten – restauratie. De tegenstellingen waarover Jan Joris Lamers het heeft, het naast elkaar bestaan van elkaar opheffende uitersten blijft uiteraard in alle tijden en in alle maatschappelijke gebieden aanwezig. De grootste tegenstelling is wellicht dat je terwijl je het gevecht voert voor je eigen persoonlijke en politieke emancipatie je dat ook doet binnen een maatschappelijke context waarin je mee verantwoordelijk bent voor de onderdrukking, de weigering van de emancipatie aan die derde wereld die zich geografisch over de hele aardbol heeft verspreid.

[4]

Wat voor mij essentieel is in de arbeid van Maatschappij Discordia, Dito'Dito, Stan, Maten, De Roovers... en waarom ik hier ook hun verdediging opneem, is dat hun werkwijze zich steunt op het vertrouwen in de geëmancipeerde toneelspeler: de keuze, de analyse en de vormgeving van het materiaal komen tot stand als een uiting van zelfbeheer van de groep acteurs die de voorstelling maakt. Er wordt lang aan tekst en vertaling gewerkt, er wordt materiaal verzameld en over dat materiaal gediscussieerd; hierdoor wordt elke speler in de eerste plaats drager van het geheel, en pas in de tweede plaats van zijn eigen rol; het moment van 'op de scène gaan' wordt zolang mogelijk uitgesteld; op die scène telt de frisheid van het reactievermogen en de zelfwerkzaamheid van de speler en niet datgene wat door een regisseur werd vastgelegd; er wordt gepoogd om niet te 'anticiperen', maar te luisteren naar elkaar, de 'ander' te lezen zoals hij is op dat moment en het publiek daarin te laten delen. Dat brengt uiteraard risico's met zich mee. Sara De Bosschere zegt over de volgens een structuur geïmproviseerde proloog van *Ad memoriam revocare* waarin de herinnering van de acteur centraal staat: 'Voor hetzelfde geld wordt zo'n voorstelling niks; alles steunt op concentratie en bewustzijn en op het vertrouwen dat de speler de voorstelling kan maken, het vertrouwen dat als je herinnering geraakt wordt ze ook wel loskomt'.

Wie als criticus of als toeschouwer in het

theater in de eerste plaats 'onderhouden' wil worden of wie afgewerkte, onder controle gerealiseerde producties wil zien, botst uiteraard met dit soort van voorstellingen: hier wordt niet elke avond hetzelfde 'herhaald' en de magie van het ogenblik lukt uiteraard de ene keer beter dan de andere. Sommige critici zijn wellicht daarom zo heftig negatief omdat zij het gegeven van een minder gelukte avond niet aanvaarden: ze hebben het dan over amateurisme, geklungel; aan het belangrijkste gaan zij daarbij echter voorbij: het is m.i. niet zozeer de taak van de kritiek om te vertellen of een avond 'goed' of 'slecht' was; dat maakt het publiek wel zelf uit: een toeschouwer kent het verschil tussen iets meemaken of gewoon zitten kijken; het is veeleer de taak van de kritiek om te duiden op welke premissen dit soort van theatermaken zich baseert, zich minstens de vraag te stellen waarom deze theatermakers op die manier willen werken en zich af te vragen of het dan misschien niet een steeds weer herhaalde poging is het theaterbedrijf op het einde van de 20ste eeuw te emanciperen.

Elke poging tot autonoom werken, elke kleine kern waarin een emancipatie tot uiting komt, is binnen een grotere context waarin dat niet gebeurt een broos gegeven. Om maar één en een politiek voorbeeld te noemen: de Commune van Parijs was zo'n eilandje; het hield 72 dagen stand en werd in 1871 op bloedige en radicale manier van de kaart geveegd. Zelfbeheer van welke aard en omvang dan ook lijkt mij in het theater een te koesteren kleinood waarover een intelligente pers zich op kritische wijze zou moeten ontfermen.

[5]

De subversieve kracht van het theater ligt in de eerste plaats bij de acteur. Eens men op het podium staat en zich richt tot een publiek, heeft men invloed, heeft men in principe de vrijheid om te doen wat men in dat 'hier en nu' wil en alle voorafbesproken codes onderuit te halen. De angst voor de autonoom sprekende acteur is gekend; ik weet niet of het nu nog van kracht is, maar tot voor kort bestond er in Vlaanderen een negentiende eeuws politiereglement, dat bepaalde dat elke zin die in een voorstelling gezegd werd en niet in de geschreven tekst van het stuk voorkwam (b.v. een mededeling over een vervanging van een acteur) vooraf en schriftelijk door de politiemacht gecontroleerd diende te worden. Wie op een scene improviseert en zich niet 'aan zijn rol' houdt, is per definitie maatschappelijk 'gevaarlijk'.

Het in alle opzichten mondig worden van de acteur in 'dit soort van theatermaken' werpt uiteraard vragen op m.b.t. de functie

van de regisseur in het theater tout court. Vroeger bestonden regisseurs niet. Hun verschijning situeert zich eigenlijk bij de opkomst van het burgerlijke theater; van dan af zou niet alleen meer de tekst van een voorstelling maar ook het spel vastgelegd (gecontroleerd?) worden. Is de regisseur in historisch perspectief een instantie die een mogelijkheid tot grotere professionaliteit in het theater installeert, een instantie die zich in die zin ontwikkelt of is de regisseur een tijdelijk verschijnsel, verbonden aan een burgerlijke theatervorm die uiteindelijk een emancipatie van de toneelkunst en de toneelspeler in de weg zal staan? De wijze waarop het regisseursvak vandaag in het theater wordt uitgeoefend vertoont een zo oneindige reeks van varianten dat het voorlopig moeilijk is te zeggen welke richting dit vak uitgaat. Het lijkt mij alleszins een fascinerend gegeven om dieper te onderzoeken.

[6]

'Dat zoeken naar individuele vrijheid t.a.v. elk systeem, elke traditie of wat dan ook, daar ging het ons om bij de keuze om te werken in een eigen structuur als Dito'Dito', zegt Willy Thomas. 'Dat is de voornaamste basis voor het werk dat je doet.' Mieke Verdin voegt daaraan toe: 'Reeds tijdens onze opleiding bij Jan Decorte hadden wij geleerd alle mogelijke theater- en acteernormen af te breken tot op het bot en dat dragen wij met ons mee.' Sara De Bosschere stelt dat haar belangrijkste ontdekking in het werk met Jan Joris Lamers was 'dat er geen normen zijn, dat je letters worden aangereikt, maar geen alfabet; je moet je eigen woorden maken.' Deze theatermakers proberen zichzelf de zekerheid van bestaande theatercodes te ontnemen.

Waas Gramser: 'We willen een voorstelling maken die de onze is, die de wereld vertelt die op dat moment de onze is en niet een andere wereld die zich op het toneel afspeelt'. In het spanningsgebied tussen illusie en werkelijkheid, dat in elke theatervorm aanwezig is, krijgt bij 'dit soort van theatermaken' de werkelijkheid een groter accent. Zoals ik in het eerste Theaterschrift 'Over acteren' al schreef, leidt dit tot 'een standpunt t.o.v. theater waarin de werkelijkheid/ aanwezigheid van de acteur sterker benadrukt wordt dan die van het personage'.

Een kritiek die 'dit soort van theatermaken' blijft benaderen vanuit een theaterbeeld of -concept waarin inleving in het personage en fictionalisering van de relatie met de toeschouwer centraal staan, kan dan ook niet anders dan in botsing komen met het getoonde. De hardnekkigheid van een bepaalde kri-