

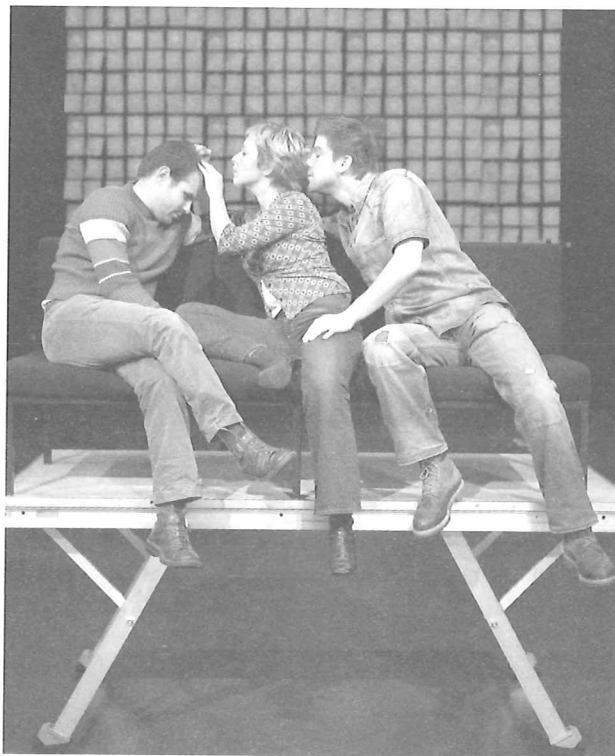
en sociale complex van de mens vandaan om verder door te dringen in het meest nabije, zijn eigen lichaam. Dat heeft ook gevolgen voor zijn visie op acteren. Het betekent namelijk dat hij zich niet bedient van de meest uitgewerkte tradities in de toneelgeschiedenis –het realisme en het epische theater– 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 begenadigd 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