

vorige, wordt vaak geconstateerd dat de opvoering, of het spel, of de regie eigenlijk een onderzoek is. “De hele groep speelt op onderzoekende wijze Tsjechovs *Ivanov*”(p.7), “De onderzoekende houding waarmee gespeeld wordt...”(p.16), “Al onderzoekend doen de spelers geen enkele moeite de concrete situaties van het stuk aan te duiden...”(p.16), alle over Tsjechovs *Ivanov* door Stan. Als het onderzoek goed uitgevoerd wordt, dan leidt dat naar het tonen van het personage dat zichzelf ziet doen en ziet zijn. Dat is een natuurlijk gevolg van het zich bewust zijn van de theatersituatie, en het wordt hogelijk gewaardeerd: voorbeelden daarvan zijn te vinden in de recensie van *Ivanov*, maar veel grondiger nog in de besprekingen van *Thyestes* en van *Het Monster van Frankenstein* die beide in het teken staan van dit meta-acteren. In de drie gevallen heeft dit zien zijn te maken met de nachtzijde van de mens en met de erupties van die nachtzijde in vernietigende daden, maar dan zonder grote geste en zonder veel emotie. En het gevolg daarvan is de vijfde beweging: een verontschuldiging, een ontresponsabilisering van gruwelijke daden. Vandaar dat in teksten rond het hedendaagse theater geregeld het thema van het bovenpersoonlijke kwaad opduikt.

Deze stadia in een beweging op het theater en in de theaterkritiek vormen een weerspiegeling van inzicht in de structuur van de wereld en van ons wereldbeeld. Enerzijds is deze ‘condition humain’ nergens zo laat aan bod gekomen als in de theaterpraktijk. Het is net alsof de theaterpraktijk, in vergelijking met andere uitvoerende kunsten, het langst resistent is gebleken tegenover de grote demontage die we nu ondergaan. De theater teksten daarentegen waren daar veel vroeger mee. Anderzijds is deze condition humain nergens zo intens, zo diepgaand en zo onaflatend ter sprake gebracht dan juist in het hedendaagse theater. Het Theaterfestival is daar een overtuigend voorbeeld van. Dat maakt van dit vormenproblematiserende theater op dit historisch punt een uniek medium. Zowel gevolg als teken van deze demontage zijn ten eerste de individualisering, en ten tweede de fragmentatie door vervagende grenzen. Beide fenomenen willen we nog kort bespreken in verband met de theaterkritiek. Eén aspect slechts van die individualisering kan hier ter sprake komen. In recensies of in gesprekken met theatermakers (Ritsema, Perceval) lees je zo veel over het op zoek gaan naar het persoonlijk geluid van de acteur, of omgekeerd, over “teksten uit een tijd toen spreken nog een kunst was”. Vandaag wordt op het theater de

spraak overbeklemtoond ten nadele van de taal.

Dit hangt samen met de problematische toestand van onze (Vlaamse) standaard-sprektaal. Het Engels, het Duits en het Frans beklemtonen meer ‘la langue’ in hun theaterpraktijk, het ‘Vlaams’ meer despraak, ‘la parole’. Ook daarop zou de kritiek meer moeten ingaan, want het gaat hier over meer dan het gebruik van dialect of van ver-



3

kavelingsvlaams op de planken. Want als de gezelschappen de gewone theatertaalcode al mogen overstijgen, die Geselschaft houdt zich aan die codes zo lang mogelijk vast.

Cultuurkritiek

De fragmentatie, het tweede punt dat ik wil behandelen, uit zich ook in de compartimentering van het publiek. In een artikel op de economische bladzijden van De Morgen wordt als evident voorgesteld dat de eertijds rassen en standen unifiërende rockmuziek vandaag gefragmenteerd en verbrijzeld werd in vele stijlen die met elkaar niets te maken hebben en die elkaar razendsnel aflossen. Onder de ene noemer van muziek huizen vele publieken die geen benul hebben van waarmee andere groepen bezig zijn. Dit geldt ook voor het theater. Een wandeling langs de tentjes en kraampjes van de theatermarkt te Antwerpen volstaat om te zien hoe elk van deze circuits een eigen smaak, een eigen genre, een eigen publiek en dus ook kritiek heeft ontwikkeld. Net zoals in Europa de separatistische tendenzen net dan verschijnen wanneer er van eenmaking sprake is, zo gaat ook hier deze compartimentering samen met vervagende grenzen tussen kunsttekst en kritische tekst, cultuurbeleid en kunstenaar, lezer en recensent, cultuurcentra en kunstencentra, cultuurcentra en sommige theaters,... Van al die spanningen, in vervagende fragmentatie, in professionalisering en universalisering tegelijk, zou de kritiek verantwoording moeten afleggen. Theaterkritiek zou, als cultuurkritiek, meer moeten reflecteren op de confrontatie van stukken van vandaag met stukken van vroeger, van tekst met tekst-

behandeling, tekst als libretto met regie, van het hoc-publiek met het wat-publiek. Als het theater over al die spanningen gaat en daarover vragen stelt, dan zou de kritiek zo waaghalzig moeten zijn om ook de verkeerde antwoorden te durven geven. Als de vormtaal van het moderne theater inderdaad onontkoombaar is maar tegelijkertijd dat theater marginaliseert, dan wacht de kritiek een veel didactischer taak dan tot nog toe gebruikelijk. Op basis van de fragmentatie van het beschrevene hebben we de ene case-study na de andere nodig, en wordt recenseren een gevallen-studie maken.

In de folder over de Kritiek-dag tijdens het Theaterfestival staat zoiets over: “...helaas niet gepaard met een professionalisering van de theaterkritiek”, die later wordt gelijkgesteld met ‘mondige kritiek’; en verderop wordt dan ronduit gesproken van een beroep. Laten we dit eens toetsen aan een uitspraak in de recensie van het stuk *Trio in mi-bémol* van Eric Rohmer. Daarin wordt gezegd dat de acteur alle codes moet alleren en als het ware moet leren ‘ont-acteren’: dat is zo goed acteren dat er ont-acteerd wordt. Het ideaal schijnt hier dus het gewone spreken te zijn, zodat je daarvoor idealiter geen acteur nodig hebt. Hier wordt gestreefd naar de de-professionalisering. ‘Acteren’ is onmogelijk geworden. Hoelang zal het reflecteren op die de-professionalisering nog mogelijk blijven als ‘prof’-bezigheid? Daarom pleit ik voor de criticus als toeschouwer, als diletant, connoisseur, voorstellingenbeschrijver en begeleider van een onwillig publiek, als leraar van codes. Wat dat betreft citeer ik nogmaals Marianne van Kerkhoven in *Theaterschrift 1*. Ze heeft het over het bewustzijn “dat er een andere manier van wetenschap bedrijven m.b.t. het theater mogelijk is. Misschien kan er een wetenschappelijke methode ontwikkeld worden, waarin specialisme plaats maakt voor multidisciplinariteit, waarin het vertrouwen in intuïtie het verlangen naar absolute objectiviteit vervangt. Misschien is kunst vandaag wel één van de mogelijke vormen waarin de mens fundamenteel onderzoek over de of zijn wereld kan verrichten.”

Jean Pierre Rondas
Producer Radio 3