

nieuwe wetenschappelijke instrumenten en methodes te creëren die de onvatbaarheid van het object zo goed mogelijk dienden tegen te gaan.

Methodologie

Uit een groot aantal bijdragen van zijn vrienden, collega's en leerlingen komt dit moeizame methodologische proces naar boven. Je wil als wetenschap groot worden, autonoom en zelfstandig, maar je moet eerst zelf nog ontdekken welke weg je hierbij het best inslaat, te weten komen waar wetenschap eindigt en kritiek begint, waarin de talige en literaire analyse van een theaterstuk tekort schiet. Tindemans werkte in een tijd waarin de semiotiek het wondermiddel leek te worden om theater te analyseren, maar de studie van de theatrale tekenleer werd geleidelijk zo ingewikkeld en alomvattend dat ze de traditionele geschiedenis, kunstgeschiedenis en nieuwe literatuurwetenschap mee leek te moeten omvatten. Daarom lees je in veel bijdragen termen als 'structureel proces' of 'interdisciplinariteit', daarom kan de bijdrage van Frank Peeters de titel *Tussen structuur en evenement. Carlos Tindemans' bijdrage tot de Vlaamse theatergeschiedenis* dragen.

Theater dat zowel structuur als proces en conjunctuur is, zowel een oppervlakte- als een dieptestructuur heeft, zowel een tekst als een context is, ziedaar een aantal confrontaties in de theaterwetenschap met de methodologie van de recente geschiedenis- en literatuurwetenschap. Er schuilt dus een Braudel en een werkwijze uit de beroemde *Ecole des Annales* onder Tindemans' pen wanneer hij zijn geschiedenis van het 19e eeuwse theater schrijft. Steeds diende hij dus aandacht te schenken aan de manier waarop de theatrale tekens ingebed lagen in een zeer ruime historische, ideologische en conjuncturele leefwereld van acteur en toeschouwer. Ziedaar een opdracht die de theaterwetenschap deed uitgroeien tot een bijzonder complexe discipline die zich evenwel ook graag wilde inschrijven in de wetenschapsvisie die de zgn. exacte wetenschappen kenmerkt.

Van in het begin geven twee opeenvolgende artikels een inzicht in deze moeilijkheid en illustreren het gebruik van twee tegengestelde methodologieën. De studie van Emil Hrvatin, *Risse im erhabenen Körper*, analyseert de bewegingen van 'Der Disziplinierte Körper' uit Fabre's balletproducties *The Sound of One Hand Clapping* en *Da un'altra faccia del tempo* binnen de cultuur-, ruimte- en tijdsgebonden bepalingen. In deze analyse wordt het verheven lichaam van de danser voortdu-

rend geproblematiseerd, waardoor je het zgn. natuurlijke lichaam snel ziet als een constructie van bepaalde culturele regels en je dus besfeet dat je als toeschouwer al je culturele kennis dient in te zetten (cultuur als volledig open systeem) om de vele tegenstrijdige tekens te kunnen registreren en duiden.

In de daaropvolgende bijdrage, *Theatre Theory and Theatre Critique*, wil Aloysius van Kesteren echter op basis van de analytische wetenschapsfilosofie een zo gesloten mogelijke theaterwetenschappelijke theorie schetsen en situeert deze in het verlengde van een 'echte' wetenschap zoals de fysica. Hierdoor slaat hij paden in die in de literatuurwetenschap reeds geruime tijd verlaten werden: de romantheorie in analytische zin leidde vooral naar abstracties van abstracties en leverde weinig praktisch bruikbare resultaten op. Dadelijk na het uiteenzetten van wat een analytische benadering eigenlijk is (theorieën opstellen, wetten formuleren, leren voorspellen) moet de auteur reeds toegeven: 'Untill now no so-called theatre and/or drama theory has fulfilled these conditions. As far as I know, the theories as presented are not actually theories at all. The one I present here, will be almost a theory: it is safe and simple but as weak as any empirical theory is that has not been fully articulated and formalized'.

Om iets voort te brengen dat op een 'wet' gelijkjkt, wordt het open systeem dat theater is dadelijk verengd tot een stuk gedragswetenschap à la Bateson waardoor de auteur kan besluiten dat 'theatre is information' en dus bestaat uit zender, boodschap, ontvanger, bron, bestemming, medium, code, context en geruis, negen elementen uit de communicatiewetenschap. Met de jarenlange discussies die Jakobson in de literatuurwetenschap heeft losgemaakt met zijn zespolig communicatieschema wordt geen rekening gehouden, waardoor nog maar eens dient gezegd te worden hoe weinig efficiënt en onproductief het gebruik van bv. het begrip theatercode is wanneer je ernaar streeft wetten op te stellen. De werken van K. Elam en E. Fischer-Lichte over de ontstellende complexiteit van het begrip code in het theater (zie ook Lotman over 'overcoderen' en 'ondercoderen') tonen voldoende aan dat deze duizelingwekkende veelheid nooit geformaliseerd kan worden in welke theorie dan ook (zie de brede betekenis van de noties 'performance code', 'performer code', 'historical code' in de bijdrage van Karl Toepfer, *Decontextualization and Performance Analysis*). Ook de soort hiërarchie waarin de negen componenten verondersteld worden op elkaar in te werken, roept grote (epistemologische) vragen op. Een wensdroom dus uit

de jaren '60 van reductie en beheersing, van een bepaald soort wetenschappelijkheid en voorspelbaarheid!

Theater beschrijven als een open of gesloten model, als een statische of dynamische structuur, als een objectief of subjectief toegankelijk gegeven, als een theoretische of empirische discipline, als een normatieve of receptie-esthetische categorie, dit zijn de grote vragen waarrond de meeste bijdragen uit het meer theoretische deel draaien, topics die de meeste menswetenschappen vandaag de dag bezig houden.

Strijd

In het deel *Persoonlijke getuigenissen* komen een aantal van deze problemen terug, verwerkt in persoonlijke herinneringen. In haar bijdrage *Omtrent een (on)mogelijke eenheid: een verhaal voor Carlos* legt Marianne Van Kerkhoven hier een zeer doorleefd en belangrijk getuigenis van af. Bij de start van het door de betreurde Dina Hellemans opgezette project over 'vormingstheater', in de jaren '70 aan de VUB, dienden de medewerkers methodes en definities af te bakenen. De hierboven beschreven spanningsrelatie tussen een meer gesloten en een open wetenschapsvisie diende zich dadelijk aan bij het definiëren van het begrip 'vormingstheater' zelf: welke voorstellingen mochten erbij, diende volstrekte objectiviteit nagestreefd te worden, of kon je object en subject niet van elkaar scheiden? Uiteraard stond het toen netjes je in het kader van de nieuwe verwetenschappelijking in de faculteiten Letteren aan te melden met een label van een zo groot mogelijke objectiviteit.

Ondertussen hebben beide wetenschapsvisies grondige veranderingen ondergaan, maar valt voor de theaterwetenschappen te vrezen dat zij als een niet onmiddellijk economisch nuttige factor zullen worden geïnterpreteerd door de academische overheden. Daarom besluit Marianne Van Kerkhoven: 'De samenwerking tussen de vier universitaire centra (UIA, KUL, RUG en VUB) – zolang door Carlos bepleit om evident inhoudelijke redenen – komt vandaag tot stand in een defensieve context, door het samengaan het bestaan zelf van de theaterwetenschap uit de brand slepen. Dat waarvoor Carlos een leven lang gevochten heeft, staat vandaag op de helling. (...) Het belangrijkste wat we vandaag voor Carlos kunnen doen is die strijd verder zetten, met alle kracht die we in ons hebben'.

Uiteraard brengt het principe van een *Vriendenboek* met zich mee dat niet alle teksten even diepgaand of relevant zijn voor eenzelfde publiek. Men kan zich vragen stellen over het belang van de elf bladzijden over de