

trent dramaturgie: het gevoel dat vorm bepaald wordt door de noden van de inhoud/het materiaal. ‘Form’, schrijft Marianne Kesting in *Das epische Theater* (1959), ‘wird bestimmt von der Notwendigkeit des Stoffs.’

In het drama van voor 1880, zegt Szondi, wordt de wereld beschouwd als iets dat zich ‘tussen’ de mensen bevindt; het talige medium om deze wereld tot uitdrukking te brengen is op dat moment logischerwijze de dialoog. Het gebruik van de dialoog verraadt de dialectische oorsprong van het drama: het is gebaseerd op conflict; conflicten tussen mensen, ideeën, klassen of tussen de mens en zijn (nood)-lot. In de laatste decennia van de 19de en de eerste van de 20ste eeuw komt dit soort drama in een crisissituatie terecht. Ibsen, Tsjechov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann... worden door Szondi aangewezen als de protagonisten in de Westerse theaterliteratuur, die elk op hun manier deze crisis tot uitdrukking brengen en er in hun werk oplossingen voor trachten te zoeken. Deze crisisperiode valt bovendien samen met het moment waarop de psychoanalyse zich tot een wetenschap begint te ontwikkelen: nieuwe lagen van mogelijke menselijke motivaties worden hierdoor blootgelegd. Voor het drama houdt dit moment de revolutionaire overgang in van datgene wat zich ‘tussen’ mensen afspeelt naar wat zich ‘in’ een mens aan woelingen voordoet: het maatschappelijk zichtbaar conflict wordt vervangen door het onzichtbare, vermoedbare innerlijke conflict. Szondi beschrijft de verdere geschiedenis van de theaterliteratuur tot 1950 als een reeks van reddingspogingen om dit voor het drama zo fundamentele antagonisme op te lossen.

Het zou ons te ver leiden om op elk van deze reddingspogingen in te gaan. De vraag die we ons hier wel moeten stellen is of, indien we de door Szondi uitgezette lijnen na 1950 doortrekken, we niet op een heel organische wijze bij een in essentie monologisch theater uitkomen. Alle voorbeelden die we hierboven aanhaalden, zijn teksten die dateren van na 1950. Het eerste stuk van Beckett – wiens werk het theater van de tweede helft van de 20ste eeuw openbrak – nl. *Wachten op Godot*, was in 1950 al wel geschreven maar nog niet opgevoerd. In feite kan men stellen dat – in navolging van een tendens die zich sinds de *Ulysses* van James Joyce in de romanliteratuur ontwikkelde – de innerlijke monoloog in al zijn variaties één van de belangrijkste vormprincipes van de theatertekst na 1950 is geworden. De alleenspraak die in het drama uit het verleden het statuut van ‘uitzondering’ had, lijkt vandaag in het theater een methode met eindeloze mogelijkheden

De monoloog in het theater vandaag doet

zich niet alleen voor als het logische uitvloeisel van een dramatische essentie die zich in plaats van tussen de mensen in de mens(en) afspeelt; hij is tegelijkertijd de metafoor voor de maatschappelijke isolatie, de extreme individualisering van de moderne burger, een teken van het opbreken van de maatschappelijke communicatie in al haar geledingen; maar bovendien is de monoloog – zoals hij vooral in het postmoderne theater zijn toepassing vindt – een moment van stilstand en reflectie (ook van de reflectie van de kunstenaar op het eigen werk).

4. Individu/identiteit

Wie spreekt er tot ons in die monologen? Kunnen wij uit de schriftuur afleiden hoe de auteur denkt over mensen, over hoe die in mekaar zitten of is het personage dat monologeert slechts een medium dat de eigen levensfilosofie van de auteur formuleert?

Eén van de thematische draden die een aantal van de hedendaagse monologen met elkaar schijnt te verbinden is de zoektocht van het personage of de acteur om ‘een overzicht te krijgen’, om een middel te vinden waardoor het/hij een greep op zijn eigen leven en op de wereld kan verwerven. Denken we aan *Et voilà* en *Ombat* van Peter De Graef, aan *Schade/schade* van Tom Jansen, aan *De Wijze van Zaal 7* van Hans Aarsman, aan *Olivetti 82* van Eriek Verpale, aan *De keizer van het verlies* van Jan Fabre, aan *De verhuizing* van Chantal Akerman, enz..

De Hongaarse auteur György Konrad schreef dat, gevraagd naar de betekenis van het leven, iedereen antwoordt met het vertellen van zijn eigen biografie. Die eigen biografie wordt als een verhaal beschouwd. Door dit verhaal ‘op te leggen’ aan de werkelijkheid hoopt men het gewenste ‘overzicht’ te bereiken. In deze context kunnen we een onderscheid maken tussen die teksten waarin er nog een geloof aanwezig is, dat het leven in zulke mate hanteerbaar en controleerbaar blijft, dat een sluitend verhaal opgebouwd kan worden, dat er causale verbanden in een leven aangegeven kunnen worden (zoals b.v. in de teksten van Eriek Verpale) en die teksten waarin het personage zelf tracht een causaliteit aan te brengen, maar daar niet in slaagt, waar de twijfel, de aarzeling omtrent de betekenis van wat men doet of ervaart een deel zelf wordt van de vorm van de tekst (de monologen van Peter De Graef of Hans Aarsman b.v. zijn gebouwd op breuken en associatieve verbanden; in alle teksten van Chantal Akerman – in de eerste plaats in haar filmscenario’s – is er een soort van weerstand tegen elke vorm van verhaal dat zich zou kunnen installeren).

Komt de behoefte aan het vertellen van deze levens-verhalen voort uit een verlangen naar een nieuw holisme? Kan de schrijver van dat soort verhalen beschouwd worden als de ultieme holist, die gelooft in de eenmakende kracht die uitgaat van zijn kunstwerk? Schrijven als middel om de wereld te temmen? Auteur Daniël Robberecht zei ooit dat het leven zelf een ‘kladversie’ is, terwijl de (auto)biografische tekst of film beschouwd kan worden als de ‘versie-in-het-net’ van datzelfde leven. Fassbinder: ‘Ich muss versuchen Zusammenhänge herzustellen um mich dagegen wehren zu können in von anderen Leuten gemachten Zusammenhänge unter zu gehen.’

Het soort identiteit dat deze personages meestal toegeschreven wordt, vertoont weinig coherentie; het zijn geen ‘karakters’ met een uitgewerkte psychologie, maar eerder uit losse fragmenten opgebouwde individuen, wier kern voortdurend in beweging en daardoor ongrijpbaar is. ‘Wat wij onze “identiteit” noemen,’ schrijft Patricia De Martelaere in *En nu ben ik dood (Verrassingen, 1997)*, ‘is een geheel van kenmerken, voorkeuren en gedragingen die ons door indrukwekkende voorbeelden – ouders, leraren, boeken – werden ingeprent, op een manier die niet meer toelaat een onderscheid te maken tussen oorsprong en vorming.’ Deze personages hebben nog weinig gemeen met de naturalistische karakters zoals ze door Hauptmann of Heijermans getekend werden. Alhoewel... Zijn ze wel zo anders? Is het besef dat de menselijke natuur geen geordend geheel kan zijn al niet altijd aanwezig geweest? In 1888 schreef August Strindberg reeds in het voorwoord tot *Freule Julie* dat hij ‘wankelende, gedesintegreerde figuren’ tekende: ‘My souls (characters) are conglomerations of past and present stages of civilization, bits from books and newspapers, scraps of humanity, rags and tatters of fine clothing, patched together as is the human soul.’

5. De nomade

In *Ward Comblez* vertelt Josse De Pauw reisverhalen; het Kind van de Smid gaat de hele wereld rond: Amerika, Engeland, Australië, en opnieuw Amerika. In *Schade/schade* reist Tom Jansen naar Duitsland om er zijn broer te gaan begraven. Het personage uit Chantal Akermans *De verhuizing* komt net toe in een nieuwe woning. *Stukgoed* gaat over reizen als een zichzelf ontvluchten of zichzelf terugvinden. Peter Handkes figuren uit *Die Kunst vom Fragen* zijn samen op weg naar het sonore land. Bij Koltès komen ze uit de woestijn (Algerije) en keren ernaar terug (*Le retour au désert*). *Wolokolamsker Chaussée* speelt zich af in Rusland en Oost-Duitsland, in Budapest en Praag.