

onverschrokken. Ook in de eigen theatergeschiedenis zijn de wortels van dit type acteren terug te vinden, maar voor de actuele situatie kan volstaan met een verwijzing naar Jan Joris Lamers die met Maatschappij Discordia dit soort acteur terug op het voorplan plaatste. Terwijl zijn spraakmakende groep in Nederland door de subsidiënt de strot werd toegeknepen, maakt STAN (ik noem slechts één Vlaamse groep, maar ze zijn met velen) furore met deze erfenis. In deze spelopvatting is alle magie uit het acteursberoep verdwenen. Ze hebben niets in de mouwen, niets in de zakken. Ze gedragen zich op de bühne als arbeiders die demonstreren hoe ze een machine moeten bedienen. Een tekstmachine in dit geval. Die wordt gedemonstreerd en in al zijn onderdelen opengelegd en getoond aan het publiek. De arbeiders kennen de machine natuurlijk als hun eigen broekzak, maar ze beleven er plezier aan om die aan een onbekende menigte uit te leggen. Bijvoorbeeld Molière. In *Poquelin* (een verbasterde montage van enkele stukken van Molière) wordt deze Franse klassieker door STAN herleid tot zijn hysterische obsessies met seks en overspel. Dat is van bij het begin van de voorstelling al meteen overduidelijk. Terwijl het publiek binnenstroomt staan de acteurs met ontblote delen te wachten. Broeken zijn afgestroopt, bloezen omhooggetrokken. Het argument is meteen klaar en wordt voor de rest van de voorstelling bijzonder hilarisch uitgewerkt. Geen zweem van classicisme meer. De harde kern. Molière gaat met de billen bloot.

Dit spelen mét de rol kan op zeer verschillende manieren worden ingezet. Het is een containerbegrip dat elementaire beweeglijkheid toelaat. Maar essentieel daarin is de autonomie van de speler. Die beslist voortdurend en elke avond opnieuw over de spelstrategie die hij hanteert. Hij kan emoties oppompen tot de boel lijkt te ontploffen, of hij kan veel lucht laten. Hij kan voor zijn personage gaan staan, maar er ook helemaal in verdwijnen. Eigenlijk gedraagt hij zich als een dj, voortdurend zoekend hoe hij meer of minder drive moet geven, impulsen aftasten, volume openzetten, afremmen. Hij zorgt voor het gepaste geluid zodat de teksten kunnen beginnen bewegen in het hoofd van de toeschouwer. Alertheid voor het moment is dus een absolute voorwaarde. Dood Paard, die in dezelfde traditie werkt, noemt dit 'de eenheid van tijd, plaats en han-

deling'. Je speelt altijd in het hier en nu, je spreekt tegen het aanwezige publiek. Theater als momentkunst. De kunst om teksten te fileeren. Teksten waarvan het vel wordt afgestroopt zodat de inhoud terug kan resoneren. Voor nu en vandaag.

Het belang van deze school is moeilijk te onderschatten. Het besef van de verantwoordelijkheid van de speler zit ingebakken in een hele generatie theatermakers. Ze hebben iets te vertellen over wat mensen of de wereld drijft en schrikken niet terug voor de inherente complexiteit van dat onderwerp of de onmogelijkheid tot een eensluidende lezing te komen. Ze laten veel standpunten toe, ook in de manier waarop ze acteren. De optelsom aan keuzes die ze maken tijdens het repetitieproces is nooit afgewerkt, maar loopt door tot de laatste voorstelling. Als publiek assisteer je bij deze keuzes, je ziet hoe ze gemaakt worden, zodat er altijd ook een moment van openheid is, een afweging, een kritische mogelijkheid. En dat geeft veel vrijheid. Het is een moeilijke vrijheid, want je dient zelf tot conclusies te komen. Maar het is ook een uitzinnige vrijheid, want ze wordt gedragen door het pure plezier van het spel.

Deze manier van spelen (een stijl is het moeilijk te noemen, daarvoor schiet het te veel alle kanten uit) is niet alleen in het Vlaamse toneel uitgegroeid tot een erg dominante strekking, ook in het buitenland slaat dit bijzonder goed aan. Met name landen met een sterke teksttraditie, zoals bijvoorbeeld Frankrijk en Noorwegen, vinden deze omgang met teksten een verademing tegenover wat ze normaal gewend zijn. Teksten worden ontdaan van hun zweem van traditie door acteurs die alle ijdelheid in de kast laten. Het gaat niet om de speler maar om de bal. Om beheersing. Om het overzien van de ruimte. Om het doorzicht in inhoud.

Rommelen aan het metacontract

Dit soort spelen richt zich vooral op het bewustzijn van de voorwaarden die in het gedrag zijn bij het theater. Er is een scène en er is publiek. Er geldt een afspraak over wie kijkt en wie speelt. Maar die afspraak wordt voortdurend méégespeeld. Het contract tussen publiek en acteurs wordt continu onderhandeld. En daaruit ontstaat die stroom van dubbelzinnigheid, de knipogen, de ironie, de gelaagdheid van de theatrale encenering. STAN maakt daar gebruik van in zijn deconstructie van bekende

teksten, maar dat geldt evengoed voor een theatermaker als Jan Lauwers. Ook hij laat het metacontract van het theater meespelen in een meer visuele variant van deze theateropvatting. En er zijn nog veel meer theatermakers te noemen: de Roovers, Lucas Vandervost, de Onderneming, SKaGeN en vele anderen. Ze spelen mét het bewustzijn van het metacontract. Maar gaan nog niet zover als een Jérôme Bel die enkel nog in het contract op zich geïnteresseerd is.

Rommelen aan dat contract is niet aan de orde in het werk van Jan Fabre. Bij hem is er geen spoor van ironie. Theater is voor hem een heilige plek, waarin de transformatie wordt gevierd. De acteur verlaat zijn gewoontelichaam om in een bijna bacchanale vorm de metamorfose op te zoeken naar een ander lichaam. Fabre hanteert dus nog wel het concept van de rol, maar vult die vooral fysiek en mentaal in. De rol is in dit geval niet wat het traditionele theater daaronder verstaat: een (eventueel aan jezelf) ontleende identiteit die wordt nagebootst op scène. Met alle macht wil Fabre elke vorm van psychologie vermijden. Dat soort acteren helt te zeer over naar het doen alsof, het is reproductie van techniek en daarom inhoudelijk leeg. Voor hem staat de energie van het lichaam centraal. Het gaat om het opvoeren van de innerlijke spanning tussen het mentale en het fysieke gestel en daar alle uithoeken van opzoeken. Hij wil dat de acteur andere lagen van zijn bewustzijn verkent. De rol is daarom bij Fabre een meer dynamische gestalte, het is ongrijpbare energie die voortdurend andere vormen aanneemt. In *Je suis sang* glijden de acteurs van een bijna chirurgische precisie waarmee ze een lichaam openleggen over in een roes waarin lichamen opgaan in andere gestalten, dieren, objecten, wangedrochten. In *Etant donnés* geeft Els Deceukelier stem aan een lichaam zonder hoofd, aan dat driftlichaam in haar, aan dat slavenlichaam in haar, aan die vele monden van dat stomme lichaam dat zich bekeken weet. En dat zich onttrekt aan de blik omdat het zo veelvormig is, zo onuitputtelijk veranderend.

De meest essentiële subtekst is bij Fabre te vinden ergens tussen de biologische staat van de mens en zijn antropologische gedragsnaam in. Fabre noemt dat de waarheid van het lichaam, een waarheid die vele gestalten kan aannemen en talloze transformaties ondergaan. Hij blijft dus ver van het psychologische