

“Ook al doet de toneelcriticus vaak niet meer dan het in eigen woorden navertellen wat de dramaturg hem in het programmaboekje heeft voorgekauwd, zodat het lijkt of je een natte uilebal tegen je gezicht gespuugd krijgt, ...”

(Gerrit Komrij, “De brandende kwestie ...”, toespraak d.d. 21.9.1982, gehouden voor de Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam, gepubliceerd in Vrij Nederland dd. 2.10.1982).

Jan Fabre Antwerpen

Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was

Jan Fabre behoort niet tot de petit monde van de Nieuwe Esthetiek (als dat laatste al bestaat). De taal die hij in zijn stukken hanteert, is gegroeid uit zijn verleden als beeldend kunstenaar en een affiniteit met de eens bloeiende performance art. Daarvan herken je nog elementen: het gebruik van de ruimte, het ontbreken van een verhaal, het experimenteren met de relatie beeld-taal, de directe fysieke aanwezigheid. (Als je die woorden naast mekaar zet, merk je hoe inhoudeloos categorieën zijn. Hetzelfde woordverband past perfect op wat in de hedendaagse dans gaande is. Precies dat bevestigt uitdagend de titel van Fabres stuk.)

Het is theater... duurt acht uur. Een theaterwerkdag. De voorstelling haalt uit zo'n doorsneeddag enkele typische momenten: opstaan, kleden, 'hebt u goed geslapen?/dank u', eten, babbelen 'hoe vond u de tentoonstelling?/Wie fanden sie die Ausstellung?', iets van liefde, macht. Vooral de lege, stille uren: ogenblikken van uitdrukkende hersenactiviteit, onbewuste associaties, dromen. De realistische onderbouw wordt in een sobere theatrale setting geplaatst: zwarte vloer, wit achterdoek, tien staanlampjes, boven het hoofd vleeshaken. De overgang van realiteit naar theater gebeurt niet via de gebruikelijke kanalen (het vervelend 'naturalisme'), de theatervormgeving onderzocht de realiteit naar de onderliggende motivering door die realiteit te ontregelen. De belangrijkste technieken die daarbij worden aangewend, zijn: vertraging, versnelling, verplaatsing en herhaling. Een voorbeeld: twee mensen ontkleden zich en raken mekaar eventjes zacht aan. Alsmaar versneld, verandert dat gebaar van betekenis: verachting, kleinering. Men zou kunnen zeggen: een studie in menselijk gedrag. Wetenschappelijk onverantwoord, maar theatraal zit het wel goed.

De voorstelling is opgebouwd langs een aantal spanningslijnen. Zo is er de kleurensparing, zwart-wit en alle grijs ertussen, in decor, kostuums

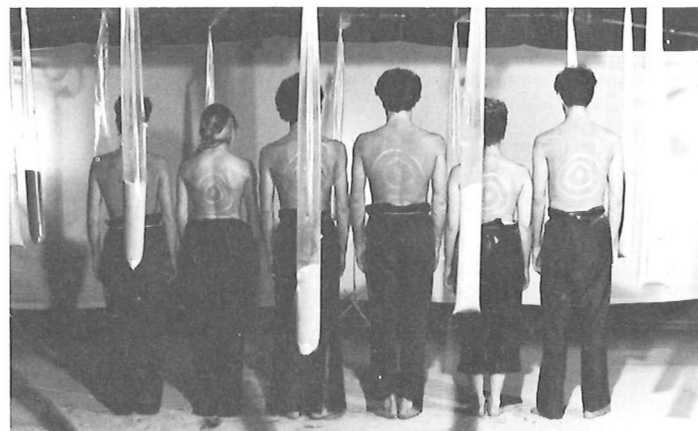
en belichting. Er is het geometrisch traject dat wordt doorlopen: het stuk begint met een cirkel en eindigt in een rechte lijn, met daartussen weer alle varianten. Ook opvallend is de chaotische structuur tegenstelling: zo wordt uit de schijnbaar lukraak opgehangen vleeshaken 'plots' een perfecte cirkel getoverd. Er is de zeer strakke scheiding tussen het tonen van de acteurs en het kijken van het publiek; de fysieke echtheid en theatrale vervreemding. De optelsom van al die spanningen, tegenstellingen veronderstelt een eenheidspunt dat al die draden samenhoudt: Jan Fabre zelf (cf. de filmpjes, klankopnames met kritieken over de voorstelling, repetitiesprekken).

Op die manier wordt de voorstelling hermetisch afgesloten. Je hebt het gevoel door een glazen wand te kijken. Opmerkelijk is dat wat daar achter gebeurt, je op een of andere manier toch sterk raakt. Je moet jezelf alleen de tijd gunnen voor ontdekking, voor je eigen fantasie, voor verveling, ontroering en ergernis. Maar daar heb je ruimschoots de gelegenheid toe.

Luk Van den Dries

HET IS TEATER ZOALS TE VERWACHTEN EN TE VOORZIEN WAS

concept en regie: Jan Fabre, spelers: Els Deceukelier, Pit Dollez, Danny Kenis, Eric Raevens, Jan-Pieter Schaap, Pien Savonije, Marc Van Overmeir, Rena Vets. Nog te zien op 26 januari in A'pen UIA, 26 en 27 februari in Brussel Beursschouwburg en in Nederland, Frankrijk, Polen en Amerika.



Groep Karnaval Arnhem-Antwerpen

Het Bruiloftsfeest

De zwarte kostuums van de ouderparen en van de bruidegom en het rode kleed van de bruid, zijn decadent, kleinburgerlijk en twintigste-eeuws maar lijken tijdeloos, als het ritueel dat wordt voltrokken in *Het Bruiloftsfeest*. Deze productie werd door de auteurs-regisseurs Pierre Frloux en Françoise Gédanken (van het Parijse Théâtre d'en Face) eerder opgezet in Parijs en New York en toert nu in de Lage Landen in een productie van de nieuwe Groep Karnaval, een samenwerking tussen de Arnhemse theaterschool en het Antwerpse Theater Herman Verbeeck. Wie het over het huwelijk heeft, roept sociale en historische, dus evoluerende denkbeelden en hun subjectieve interpretatie op. Van deze historische en individuele verschuivingen merk je weinig. Je herkent wel de gelukwen-

sen, de groepsfoto en het banket, maar buiten de aanklacht tegen de hypocrisie, het cynisme en de onverschilligheid waarmee sociale evenementen zoals een huwelijksfeest gepaard gaan, biedt deze vertoning weinig.

Als het publiek toch een uur in de ban wordt gehouden, is dat te danken aan het bevreemdende van de voorstelling. Het is een woordloos spektakel waarin alleen de bruid zich verbaal uitdrukt, zij het dat haar enige zin, 'Als jullie werkelijk willen dat ik... dan geloof ik dat ik maar beter,' op haar tong verbreekt. De andere personages — echtgenoot inclusief — voeren een 'danse macabre' op rond haar, op het ritme van een opdringerig luide ademhaling. Dit gehijg is misschien een teken van leven, maar voor wie twijfelt bevinden de personages zich nog steeds in de animatiekamer tussen leven en dood. Ze komen letterlijk en figuurlijk onevenwichtig en onnatuurlijk over. Ze staan vaak op één been en hellen ver voor- of achterover. Hun handelingen zijn discontinu, zenuwlopend traag of bruusk, gebroken



Foto Els v.d. Kooij

(de helrode tafel snijdt de acteurs als het ware in twee). Als de bruidegom zijn kersverse bruid kust, verandert hij in een bloeddorstige vampier.

Soms worden handelingen op een manisch ritme herhaald; het handjeschudden verwordt zo tot de beweging van een op hol geslagen automaat. Deze herhaling die personages typeert, valt, ondanks wat Bergson hierover te vertellen heeft, niet meteen komisch uit. Pas tegen het einde van het stuk durfde het publiek lachen om de spanning af te reageren. Maar het blijft een grijselach om de ontluistering van de mens. Deze ontluistering blijkt ook uit de groteske grimassen van de acteurs en uit

bewegingen die verstarren tot langge-
rekte stuip trekkingen. Met het ter-
gend gehijg op de achtergrond wordt
het leven zo herleid tot een kramp-
achtige inspanning die slechts enkele
keren onderbroken wordt door een
dankbare, geluidloze pauze. De ges-
tiek is krachtig en precies, en getuigt
van een hoge concentratie en beheer-
sing, een effect dat ook bereikt wordt
door de kleurengamma te beperken
tot zwart-wit-rood en door het speel-
vlak te verkleinen tot de feesttafel.
Een indrukwekkende technische
prestatie, rond een wat magere in-
houd.

Johan Callens

HET BRUILOFTSFEEST
concept en regie: Pierre
Friloux en Françoise Gedan-
ken, groep: Karnaval/Theater
Herman Verbeeck, spelers:
Mia Bundervoets, Ellen Son-
daar, Francis Wijsmuller,
Pieter Loef, Herman Verbeeck,
Maurice Willems.

Lysistrata: premie!

In het kader van Europalia Hel-
las, bracht het NTG *Lysistrata*
van Aristofanes, in een regie van
Stavros Doufexis. Een op spek-
takel mikkende voorstelling, die
ondanks een chargerende Hugo
Claus (vertaling), matig kon
boeien.

Dank zij de tussenkomst van
Doufexis, nam het NTG deel
aan het vijftiende internationale
theaterfestival te Sitges (Catalo-
nië, Spanje), waar het gezelschap
voor *Lysistrata* de Cau
Ferrat-prijs mocht ontvangen.
Dat is één van de vier onderschei-
dingen die te Sitges uitge-
reikt worden.

De jury voor die prijs is, in
tegenstelling tot die van de
andere onderscheidingen, inter-
nationaal samengesteld. Onder
de juryleden bevond zich ook
Jean Mineur, van het Belgisch
consulaat aldaar, naast verte-
genwoordigers van Canada,
Duitsland, Engeland, Italië
enz. Het NTG bleek beter dan
Raving Beauties (Engeland),
Louissette Dussault (Canada),
Medecine Show (USA), Chêne
Noir, Pierre Lambert en Thé-
âtre sans Frontières (Frankrijk),
Sheer Madness (Nederland),
Teatro Latino-americano —
Schauspielhaus Köln (een Chi-
leens-Duitse samenwerking)
e.a. Of kreeg het NTG de Cau
Ferrat-prijs ver gissing? Er
was namelijk ook een Premi
Lisistrata te verhapstukken.

AKT Antwerpen

Als in de oorlog

Op 29 oktober 1982 ging in de
Beursschouwburg *Als in de oorlog*
in première: de derde theaterproductie
van het Antwerps Kollektief voor
Theaterprojecten (AKT), een groep
rond de tandem Ivo Van Hove (regis-
seur) — Jan Versweyvel (sceno-
graaf).

Begin 1981 verraste AKT aanvanke-
lijk de eigen achterban en vervolgens
de in allerijl uit heel Vlaanderen
toesnellende theaterwereld met het
opmerkelijke *Geruchten*, een door
Ivo Van Hove geschreven stuk dat op
eigen houtje geësceneerd werd in een
leegstaand burgershuis, bij het Sint-
Jansplein te Antwerpen. Mede door
het feit dat David Willinger, een
Amerikaans theaterwetenschapper
die toen in België resideerde, in het
seizoenoverzicht van *De Standaard*
deze productie als de belangrijkste
van het jaar bestempelde en dat hij er
een ruime bijdrage aan wijdde in *The
Drama Review*, zou *Geruchten* de
geschiedenis ingaan als een cult-hit.
In de lente van 1982 speelde AKT
Ziektekiemen, eveneens op tekst van
Ivo Van Hove in de enorme Montevi-
deo-loods aan de Kattendijkdok te
Antwerpen. Deze ruimte contras-
teerde sterk met het piepkleine pla-
teau van *Geruchten*. De voorstelling
baadde in dezelfde sfeer als *Geruch-
ten*, maar had beduidend minder
weerklink.

De Beursschouwburg en het Vlaams
Theatercircuit oordeelden dat AKT
in staat moest gesteld worden in
betere omstandigheden een produk-
tie op te zetten en beloofden ruime
steun voor een volgend project. Op
twee essentiële punten zou dit een
uitdaging vormen voor Van Hove:
hij was ten behoeve van het Vlaams
Theatercircuit verplicht een reisbare
voorstelling te maken (terwijl het
environment sterk aanwezig was in de
vorige stukken) en bovendien koos
hij deze maal voor een bestaand stuk.
In het kader van Europalia 82 werd
Sophocles' *Oedipus te Colonus* uitge-
bracht, zij het in een door Gie Laenen
en Ivo Van Hove bewerkte en her-
schreven versie.

Oedipus te Colonus (407 voor
J.C.) is het laatst bekende stuk van
Sophocles en valt in de Oedipus-
trilogie chronologisch te situeren na
Koning Oedipus en vòòr *Antigone*.
Dat AKT voor dit stuk gekozen heeft,
wordt geargumenteed in de ondertitel,
'Een familiedrama', *Oedipus te
Colonus* leent zich van de drie trage-
diën inderdaad het best tot het maken
van het proces van Oedipus en zijn
geslacht. De man die zijn vader heeft
vermoord en zijn moeder gehuwd,
wordt er ten laatste male geconfron-
teerd met de pijnlijke gevolgen van



Als in de oorlog (AKT) — Foto Oosterlynck

zijn fatale levenswandel, meer be-
paald met de machtsstrijd tussen zijn
zonen Eteocles en Polyneices om de
troonopvolging in Thebe. Door het
weglaten van de Atheense vorst The-
seus en de Thebaanse regent Creoon
in *Als in de oorlog* en door ander-
zijds wel Eteocles ten tonele te voe-
ren, kan AKT zich concentreren op
het 'familiedrama'. Bedoeling is het
accent te leggen op de afwikkeling
van dit drama, de gevolgen van het
roekeloze koningsleven te analyseren,
terwijl Sophocles de nadruk
legde op het getormenteerde verleden
en op de sereniteit die uiteindelijk nog
voor Oedipus blijkt weggelegd te zijn.
Oedipus' predestinatie had hem reeds
voldoende leed bezorgd, zo oordeelde
de oude schrijver blijkbaar.

Waar Sophocles een kordaat maar
gelouterd man beschrijft, tonen Gie
Laenen en Ivo Van Hove ons een
gespleten, agressieve en uiteindelijk
koelbloedig-decadente Oedipus vis-
à-vis zijn vier incestueuze kinderen.
Deze invalshoek biedt interessante
mogelijkheden om Sophocles' drama
te interpreteren, maar maakt — on-
danks een perspectievolle aanzet —
de eerste problemen bij deze voor-
stelling zichtbaar. De bewerking roept
nogal wat vragen op. Gie Laenen
tekent voor deze nieuwe tekst, in
samenwerking met Ivo Van Hove,
hoewel niet duidelijk is wat die
assistente inhoudt. Ook bij vorige
AKT-producties waren de teksten
voorwerp van kritiek, maar nu ligt
het probleem anders. Zowel bij *Geruch-
ten* als bij *Ziektekiemen* had Van
Hove eenvoudige en op het randje af
naïeve stukken geschreven, die aan-
vaardbaar werden door hun frisheid
en eerlijkheid. Bij *Geruchten* zorgde
dat voor een onbevangen voorstelling
die terecht werd toegejuicht. In *Als in
de oorlog* moest de spontaniteit wijken
voor de banaliteit, waarbij men
niet de indruk heeft dat dit een bewust
aangewend procédé is, dan wel het
falen van een tekstbewerking die 'al te
poëtische uitwijdingen (heeft willen)
vervangen door een harde taal' (zoals
in het programma geformuleerd
wordt). Een helder, clean, zuiver
taalgebruik — verdedigbaar in het
algemene opzet — werd hier verward
met inhoudloos en oppervlakkig ge-
praat.

Waarom werd van de originele tekst
afgestapt? De actualisering van een
klassieker wordt verkeerd begrepen
wanneer dat het herschrijven van een
scenario inhoudt i.p.v. een zorgvul-
dige tekstanalyse en daaruit voort-
vloeiend een nieuwe tekstbehande-
ling, andere klemtonen, nieuwe
ensceneringen en bijgevolg andere
spanningsvelden. De normloze tekst-
bewerking van Gie Laenen (en Ivo
Van Hove) leidt tot dubbelzinnige
situaties. Een jammerlijk voorbeeld
daarvan is de zogenaamde demencie
van Oedipus die zich op de voor-
avond van zijn twaalfde verjaardag
waant, 'de leeftijd van de onschuld'.
Deze toevoegingen doen weinig ter-
zake, hebben niets gemeen met tekst-
interpretatie en scheppen grote on-
duidelijkheid: is hier Sophocles aan
het woord of een ander? Opmerkelijk
is dat de acteurs in die momenten
volledig tot karikaturen vervallen;
hen wordt een spel gevraagd dat niet
gevoerd wordt, waartoe geen impulsen
gegeven worden.

In zekere mate geldt dat voor de
ganse voorstelling. In de personages
zit weinig diepgang, de persoonlijke
problematiek wordt zelden voelbaar,
men staart vaak naar poses. De
acteursregie is duidelijk zwak. Zo
werd conceptueel gekozen voor een
permanente confrontatie tussen per-
sonages en publiek; door het gebruik
van transparante wanden blijven de
acteurs steeds in het gezichtsveld. In
de praktijk levert dat niets op omdat
vooral Alexandra Van Marken (Is-
mene) en Peter Van Asbroeck (Eteoc-
cles/Polyneices) moeite hebben hun
personage in te vullen en bijgevolg
doelloos over het toneel zwerven.
Merkwaardig in dit verband is dat
AKT in zijn analyse Roland Barthes
citeert: 'Een tekst interpreteren is niet
er een min of meer gefundeerde, min
of meer vrije betekenis aan toeken-
nen, het is veeleer het inschatten van
de meervoudigheid waaruit hij be-
staat.' Merkwaardig omdat tekstbe-
werking en acteursregie vlak zijn en
elke complexiteit geweerd hebben.
Voor de aandachtige toeschouwer
zijn na een half uur spel alle variabe-
len gekend, komt er geen verdere
ontwikkeling meer, tenzij op enkele
zuivere momenten, waar Ivo Van
Hove een zeer specifieke spanning

weet op te roepen: wanneer Oedipus uiteindelijk zelf onder de douche staat, hangt er, hoe voorspelbaar deze scène ook is, plots electriciteit in de lucht.

Dat de voorstelling niet eindeloos verveelt, is in ruime mate te danken aan het scenografisch werk van Jan Versweyveld. De vormgeving verwijst expliciet naar David Hockney: koel, helder en van een zeer puur kleurengebruik. De consequente belichting zorgt dikwijls voor subtiele en verrassende wendingen. Ze is het sterkste punt van de voorstelling. Het decor beoogt een hotelkamer tot zijn essentie te herleiden, maar is nog te overdadig; voor de acteur blijft weinig speelruimte over. In deze zin past het perfect in de voorstelling met haar aandacht voor de façade, terwijl de inhoudelijke uitdieping annex spelregie sterk in gebreke blijft.

Door het falen van die spelregie is het voorbarig om *Als in de oorlog* te bespreken in termen van 'sterke beeldtaal'; de vormgeving in decor, kostumering en belichting komt pas tot haar recht door de handeling op de scène die deze beelden een veelkantige betekenis geeft. De acteur bepaalt mee het 'beeld'.

Van Hove en Versweyveld hebben met *Als in de oorlog* nog niet aange-toond dat *Geruchten* geen toevalstref-fer was. Ze hebben een groot risico genomen door Oedipus op dermate eigenzinnige wijze op toneel te zetten, waarbij ze flitsen van hun bekwaam-heid hebben getoond. Wie het pro-grammaboek aandachtig leest, merkt dat er meer in deze voorstelling zat dan er uitgekomen is.

Het wordt dus met spanning uitkij-ken naar de volgende Van Hove-Versweyveld-samenwerking: *India Song* van Marguerite Duras, in op-dracht van het Gentse Theater Verti-kaal (april-mei 1983).

Theo Van Rompuy

Stomme Belgen

De samenwerking tussen het BKT en het Atelier Rue Ste Anne in de produktie *Baas boven Baas* (*Das Mündel wil Vormund sein*, mimedrama uit 1968 van Peter Handke) werd Belgischer begrepen dan de pro-ductenten wellicht bedoeld had-den. Een echte 'Belgische Cir-que Belge', opperden de scepti-ci: een nederlands- en een franstalig theater werken samen, maar dan wél in een stuk zonder tekst, met eentalig Nederlandse en eentalig Franse affiches. Dat géén onvertogen woord valle! Voor de heren Weckx en Poup-ko, voorzitters van resp. de Nederlandse en de Franse cultuurcommissies van Brussel, die in de voorbije tien jaar elk hun onafhankelijke, strikt geschei-den weg zijn gegaan, was deze produktie de aanleiding om voorzichtig te stellen dat het nu de tijd is 'een forum van gemeenschappelijke terreinen te openen.' Zoals misschien de subsidiëring van deze 'Bel-gische' produktie?

Rudi van Vlaenderen (BKT) in een radio-interview met Wim Van Gansbeke: 'Als deze eerste poging lukt, gaan we door met de samenwerking. We zullen niet 'stom' blijven.'

Wordt weldra ook een Commis-sariaat-Generaal voor de *Intercommunautaire Culturele Samenwerking* opgericht?

In Etcetera 2 wordt 'Baas boven Baas' besproken, in het vervolg op onze reeks over de Duitse dramaturgie van vandaag.

Richard Schechner over Postmodernism in the American Theatre

Richard Schechner was oprichter van en regisseur bij The Performance Group (New York), die eind jaren '60, begin jaren '70 baanbrekend werk leverde in het avant-garde theater met produkties als *Dionysus*, *Commune*, *Oedipos*, *Tooth of Crime* en *Mother Courage*. Schechner is ook de auteur van enkele standaardwerken over theater (*Environmental Theatre* en *Public Domain*) en van een groot aantal artikelen waarin hij op een unieke manier theoretische inzichten en praktische ervaring rond theater verbindt. Bovendien was hij ook jarenlang uitgever van *The Drama Review*, één van de voornaamste

theatertijdschriften ter wereld. Eind oktober 1982 gaf Schechner voor het Centrum voor Experimenteel Theater (U.I.A., Antwerpen) een lezing over 'Postmodernism in the American Theatre'.

'In 1972 ontmoette ik in India een vrouw, The Mother of Pondicherry, die, naar haar omgeving geloofde, onsterfelijk was. Zij was bezig elke cel van haar lichaam te vernieuwen. Enkele jaren later kwam ik terug en zij was dood. Aan de muren van haar ashram hing deze tekst: 'De toekomst van de aarde wordt bepaald door een bewustzijnsverandering. De enige hoop voor de toekomst ligt in een verandering van ons bewustzijn en een verandering zal er komen. Maar het is aan de mensheid te beslissen of zij zal samenwerken voor deze verandering of dat deze haar zal opgelegd worden door de kracht van verpletterende omstandigheden.' Met dit verhaal begint Richard Schechner zijn lezing.

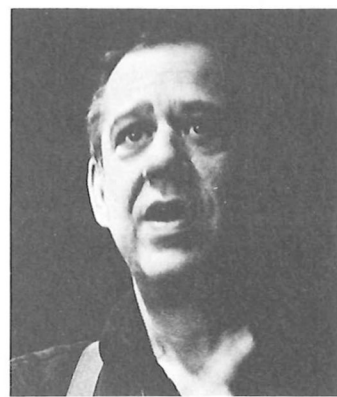
Wij staan op dit punt van keuze, zegt hij. Het bewustzijn van 'verpletterende omstandigheden' is een post-modern bewustzijn. De moderne mens was een humanist, zoals Marx, Brecht of The Mother of Pondicherry, die geloofden in de overwinning van het bewustzijn op de menselijke situatie. Zij mislukten.

Zonder het post-modernisme echt te definiëren (hiervoor verwijst hij naar zijn artikel *The End of Humanism*) beschouwt Schechner het als een mogelijke 'liminal' of overgangspriode. Een periode die zich, door een totale, Orwelliaanse informatie- en actiecontrole, misschien voor het eerst bewust is van zichzelf, haar verleden en haar toekomstmogelijkheden, haar eigen contradicties en limieten.

'Thuis heb ik een map die ik mijn 'Doomsday Book' noem, een boek van wanhoop,' zegt Schechner. Hierin bewaart hij kranteknipfels, rapporten e.d. die omstandigheden beschrijven (kernwapens, kloof rijk-arm, pollutie...) waardoor een toekomst van 'verschrikking' meer en meer waarschijnlijk lijkt. Die erop wijzen dat de verandering die zal komen zich onder 'verpletterende omstandigheden' zal voordoen.

Naast dit 'Doomsday Book' zet Schechner een brief van een vriend, F. Turner, die in heftige bewoordingen stelt dat uiteindelijk ieder van ons verantwoordelijk is voor de toekomst. Zij is onze keuze, omdat de toekomst zal zijn hoe we ze ons nu voorstellen. Hierin, aldus Turner, ligt precies de functie van kunst, het creëren van alternatieve, mogelijke, subjunctieve werelden en toekomstbeelden.

Impikkend hierop verwijst Schechner naar zijn ophefmakend artikel *The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde* (lezing C.E.T., dec. '80). De avant-garde is inderdaad dood, maar er is het Phoenix-aspect: de feniks herrijst uit de as. Want de experimentele periode heeft het fun-



dament gelegd voor een theaterkunst, gebaseerd op en ingebed in een post-modern bewustzijn, dat zich een bepaalde alternatieve toekomst moet kunnen voorstellen en deze moet kunnen projecteren.

Van deze toekomst geeft Schechner een aantal kenmerken. Zij is o.a. multi-centraal: de wereld is niet voortdurend in expansie, zoals de moderne mens dacht, maar bestaat uit combinaties van relaties. Zij is paradoxaal: zij incorporeert haar eigen contradicties. Zij is concreet: er zijn geen absolute (moderne) proposities meer, zien=beleven. Zij is multi-communicatief: communicatie gebeurt via veelsoortige kanalen, niet b.v. enkel door taal. En vooral is zij intercultureel, in tegenstelling tot internationaal. De culturen zijn de grote kracht van het post-modernisme.

Schechner besluit dat de mogelijk-heden voor de wereld somber zijn. Maar als we ernaar streven onze verbeelding, de alternatieven, te belichamen, kunnen we een andere toekomst creëren dan de meest evidente, apocalyptische. Hierin heeft kunst in het algemeen en theater in het bijzonder een concrete functie. Hoe dat daadwerkelijk moet, daar had Schechner het niet over.

Bart Patoor

Théâtre du Crépuscule Brussel

L'homme qui avait le soleil dans sa poche

Wat het uiterlijk kader betreft, is *l'homme qui avait le soleil dans sa poche* een sociaal-realistisch stuk. Het toneelbeeld toont een stationsgebouw — als toeschouwer kijk je van op de sporen naar het perron — aan de rand van een industriestad, en het verhaalgegeven is de moord op Julien Lahaut, communistisch volksvertegenwoordiger, neergeschoten in augustus 1950, twee dagen nadat hij bij Boudewijns eedaflegging 'Vive la république' had geroepen.

ALS IN DE OORLOG

auteur: Gie Laenen en Ivo Van Hove, groep: AKT, regie: Ivo Van Hove, licht en decor: Jan Versweyveld, spelers: Dirk Roofthoof, Els Van de Werf, Alexandra van Marken, Peter van Asbroeck.



Foto Oosterlynck

Maar schijn bedriegt. De symboliek van het station waar nooit een trein toekomt of de propaganda-waarde van een linkse martelaar, daar gaat het bij Louvet en Sireuil niet om. Zij vertellen het verhaal van Waalse mensen die Lahaut vergeten zijn of nooit gekend hebben, die het al moeilijk genoeg hebben met hun persoonlijke problemen, en die tegelijk de morele en economische teloor-gang van hun gewest ervaren. Als Lahaut roept 'le socialisme n'est pas un rêve, c'est une certitude,' dan klinkt dit alleen nog cynisch. De aanslag op Lahaut heeft voor jonge mensen dezelfde betekenis als de moord op Aldo Moro, of de bomaan-slag in Bologna: blind en zinloos geweld, maar ideologisch niet meer relevant. Louvet en Sireuil stellen de dialectiek van de geschiedenis ter discussie, zij twijfelen aan de optimistische rechtlijnigheid van het histo-risch materialisme, zonder dit hele-maal te verloochenen. De geschiede-nis is een verhaal van strijd, van tegenstellingen, alleen zijn de over-winnaars niet meer zo duidelijk. De dialectische contradicties — individu en groep, gezin en samenleving, verleden en heden — worden niet meer opgelost door een transcendente hoop. De tegenstellingen voltrekken zich, maar er is geen vooruitgang: het Waalse volk is zich niet meer bewust van zijn historische opdracht. Het is vanzelfsprekend dat Julien Lahaut vergeten werd. Dit denkproces vol-trekt zich bij de toeschouwer, het wordt niet zomaar getoond. Bij iedere scène vormt die toeschouwer het station om tot een functioneel kader voor de dramatische handeling: het station is nooit een station. Het intelligente van dit toneelbeeld zit 'm

hierin dat dit telkens opnieuw moge-lijk is: materiële elementen, zoals licht- en geluidsregie, bereiden deze perspectiefveranderingen voor. De grootste verdienste van Louvet en Sireuil is het effect van de voorstel-ling, of beter de effectiviteit. Zij doen geen identificaties ontstaan met de personages, zij kwellen evenmin het geweten van het publiek, zij ontroeren nooit. Wel gaat de toeschouwer meteen verbanden leggen met de buitenwereld: het dramatisch gebeu-ren is zeer innig verbonden met een realiteit, niet als een afbeelding ervan, wel als een — hoofdzakelijk intellec-tuele — verheldering. Theater is niet geïnteresseerd in de vervelende alle-daagsheid, wel in een verklaring daarvan: wat zit er achter. Het is echter aan de toeschouwer om con-clusies te trekken, oplossing biedt het theater niet. Sireuil heeft met *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* theater gemaakt zoals Bertolt Brecht het nauwelijks effectiever had kunnen doen. Hij heeft getoond dat het epische theater, als grondhouding, actueel blijft.

Klaas Tindemans

L'HOMME QUI AVAIT LE SOLEIL DANS SA POCHE
 auteur: Jean Louvet, groep:
 Théâtre du Crépuscule, regie:
 Philippe Sireuil, dramaturgie:
 Jean-Marie Piemme, decor:
 Jean-Claude De Bemels,
 spelers: Catherine Bady,
 François Bartels, Sabra Ben
 Arfa, François Beukelaers,
 Sylvie Milhau, Janine Patrick,
 Maurice Sévenant, e.a.

Controverse te Gent

In Gent werd op 10 decem-ber j.l. een nieuwe theaterruimte voorgesteld: Controverse (Burggravenlaan 87, tel. 091/21 95 37), ondergebracht in een achterbouw die ooit een depot of een atelier moet geweest zijn. Controverse wil projecten op-zetten 'die de integratie van verschillende kunstgebieden mogelijk maken en die getuigen van een sociale betrokkenheid.' Eén van de op korte termijn te realiseren projecten is het op-richten van een theater, 'buiten elk kader van subsidiëring — zo snel mogelijk te komen tot een eigen, beroepsmatig productie-proces, dank zij inkomsten uit ledenbijdragen en reclame. Concreet zal gestreefd worden naar een naar vorm en inhoud ongewoon theater, dat niet stijlgewonden is en evenmin aan ideologische betekenissen vast-zit.'

Controverse opent met *De dood van doctor Faust*, een 'tragedie voor het variété-theater' van Michel de Ghelderode, vertaald en geregisseerd door Lucas De Bruycker. In het vooruitzicht worden gesteld: *Drijfzand* (Les Sables Mouvants) van Jacques-Pierre Amette (regie André Vermaerke) en begin volgend seizoen 'De Fetisjist' van Michel Tournier, een monoloog door Jacob Beks, in een regie van André Vermaerke.

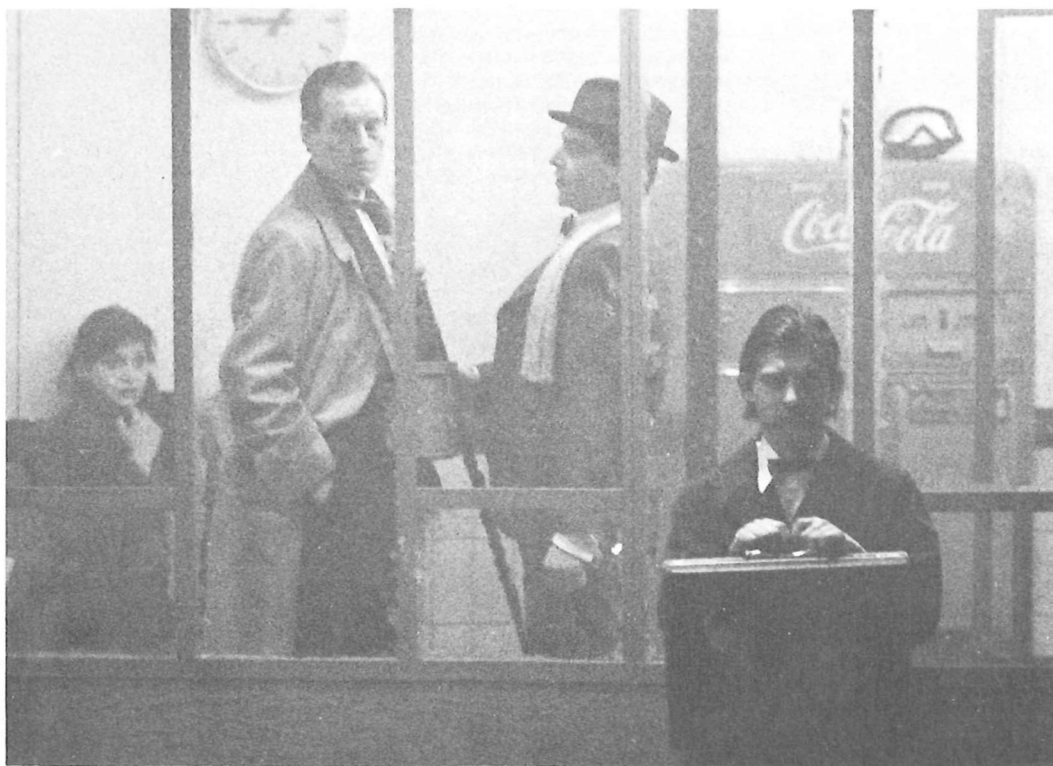
Epigontenteater ZLV Antwerpen

Reeds gewond en het is niet eens oorlog

Aan het rijtje jonge regisseurs dat zich de afgelopen twee jaar met wisselend succes liet opmerken — Arne Sierens, Mark van Kerkhove, Paul Peyskens, Ivo Van Hove — dient volledigheidshalve een collectief toe-gevoegd te worden: Epigontenteater ZLV. Dit laatste staat voor Zonder Leiding Van, en geeft meteen opzet en toon van het werk aan.

De werkwijze van het Epigontenteater is gebaseerd op improvisaties in workshopverband. Dat leverde in de eerste productie geen on aardig resul-taat op. *Reeds gewond en het is niet eens oorlog* — een titel die het poëzie-verleden van de groep verradt — is opgebouwd uit een tiental spelsituaties die noch in een logisch verband met mekaar staan, noch functioneel naar een bepaalde plot leiden. Het decor dat het beeld van een stads-jungle oproept, is een geschikt kader voor het dreigende, beangstigende en onwezenlijke spel. Eén constante hierin: veel muziek van waaruit de actie dikwijls vertrekt en die aanwijsbaar blijft in het ritmische, repetitieve bewegingspatroon. 'Een repetitief beeldend muziektheater', noemen de Epigonen zich, waarmee ze herinne-ren aan Hauser Orkater zaliger, wat minder absurd, wat meer anarchis-tisch.

Het gebeuren en de vormgeving heb-ben vaak een symbolische ondertoon, afgewisseld met realistische sequen-sen of elementen, en dat geeft het pubiek ruim de gelegenheid om naar eigen inzichten de puzzle te ordenen en de handeling van een betekenis te voorzien. De zes acteurs hebben het echter niet gemakkelijk om geduren-de meer dan een uur, met als houvast slechts een klein brokje dialoog of enkele flarden muziek, het gecreëer-de beeld zuiver te houden. Met enige slechte wil zou men kunnen zeggen dat het stuk — dat uiteindelijk de opslorping van het individu in een gelaten en geconditioneerde massa als thema heeft — mutadis mutandis aan hetzelfde euvel lijdt! Alleen Jan Lauwers en Simonne Moesen slagen er immers in binnen dat niet-verhalend geheel een duidelijke persoon-lijkheid te ontwikkelen. Beiden, en vooral laatstgenoemde, houden de voorstelling recht. Simonne Moesen is mede door een sterk en gevoelsge-laden stemgebruik, een actrice die beter niet uit het oog verloren wordt. De volgende productie van de groep, met als werktitel *Een struisvogel is een hele grote vogel die je kunt doden met een hele kleine kogel*, zal weer vanuit workshops gemaakt worden. Mis-schien zou een regisseur die enige afstand weet te houden van de scène,



aan de gebreken van het eerste werk enigszins kunnen verhelpen. ZLV leidt artistiek wel eens tot vervlakking.

Theo Van Rompay

REEDS GEWOND EN HET IS NIET EENS OORLOG concept en regie: Epigonen-theater ZLV, spelers: André Pichal, Ivo van Gerven, Jan Lauwers, Simonne Moesen, Erik Clauwens, Geert van Boxelaere.

Voetwassing

Gent, de Vooruit, begin oktober 1982. De Sluipende Armoede speelt *De Voetwassing* (zie ook pag. 12). Hoe streng en wit het decor, hoe dramatisch de openingsscène, in het publiek zit Fugitive Robbe de Hert uitgebreid te giechelen en te ginnegappen. Na een kwartier verlaat hij stommend het decor (waarin ook het publiek zit) en kondigt in de coulissen aan een andere keer te zullen terugkomen (bedankt, Robbe!), een verbouwerend publiek en een verneukte voorstelling achterlatend. Na de pauze houdt BRT-recensent Wim van Gansbeke de voorstelling voor bekeken en bekeert zich tot de toog. In de schaduw van de Vormund, das Mündel, toen nog recensent bij De Morgen, de gevreesde Edward Van Heer. Al aan de Duvel, Edward?

De deutsche Welle

Uit den vreemde, Kaldewey en Het Spaarvarken, drie produkties geïmporteerd vanuit de Schaubühne-stal, het gezelschap uit West-Berlijn dat, sinds Peter Stein er de leiding van nam in 1970, toonaangevend en zelfs trendmaker werd voor het Europese theater. Uit het gesprek met Karl-Ernst Herrmann (zie p.) over *Titus* werd al duidelijk gemaakt hoe de scenografie mee dat nieuwe gezicht en aanpak ging bepalen, samen met vooral de regies van Peter Stein en Klaus Michael Grüber. Maar ook Botho Strauss is een naam die vastgehaakt zit aan dat theateravontuur. Van 1971 tot 1974 was hij er dramaturg, o.a. van *Het Spaarvarken*. Niet als dramaturg die erbij gaat zitten maar eerder als schrijvende co-regisseur. Voor hem bedachten de Duitse theatercritici de nieuwe theaterterm: 'Produktionsdramaturg'. Vanaf 1974 gaat hijzelf stukken schrijven. *Kaldewey* is er zijn voorlaatste van. Het ging vorig jaar in West-Berlijn in creatie in een toneelbeeld van Herrmann.

Uit den vreemde is ook zo'n typisch Schaubühneprodukt. Ellen Hammer die als 'Produktionsdramaturg' vooral met regisseur Grüber werkte greep in '80 haar eerste regiekans met de creatie van dat stuk van Jandl. Beide produkties waren in Nederland te zien tijdens de Holland Festivals. Tot in België is dat gezelschap nog nooit geraakt.

Macht der gewoonte ging in première in '74 in een regie van Dieter Dorn. Twee jaar later kwam het reeds in een Nederlandse versie terecht in Rotterdam, met in de hoofdrol Rudi van Vlaenderen en onder regie van Ernst Wendt, ook al een erg grote naam uit de toplijst van Duitse regisseurs. In Etcetera 2 worden stukken besproken van Peter Handke, Franz Xaver Kroetz en Heiner Müller.

De deutsche Welle 1

Het Publiekstheater Amsterdam

Het Spaarvarken

Het Publiekstheater uit Amsterdam bestaat al zo'n 10 jaar. In 1981 speelde het *Groot en Klein* van Botho Strauss (regie Hans Croiset). Dit seizoen toert het Publiekstheater door de Nederlandse gewesten met *Het Spaarvarken*, een vaudeville van Labiche die bewerkt werd door Botho Strauss en geregisseerd door Hans Croiset. Waar is mijn slachtersmes?

'Al twintig jaar komen een paar vreedzame notabelen in een klein Frans provincieplaatsje wekelijks bij elkaar om te kaarten. Het spaarvarken, dat de spelers een jaarlang met munten hebben gespekt, is eindelijk vol. Het wordt feestelijk geslacht en na een even feestelijk debat wordt besloten van het geld een gezamenlijk uitstapje naar Parijs te maken. De volgende dag reeds vertrekt men per trein naar de wereldstad, in de hoop als gevierde levenskunstenaars terug te keren in de provincie. Ze overvalen Parijs met hun vraatzucht en kooplust en worden door Parijs overvallen. Een Parijs dat een grote puinhoop is, omdat alles wordt weggebroken om de stad het aanzien te geven zoals we 't nu kennen, met z'n brede boulevards en avenue's. De kleine winkeliers moeten verdwijnen of kunnen een plekje huren in de hallen. In dat Parijs belanden onze brave burgers in een afzetters-restaurant, bijna in de gevangenis, raken verzeild bij een louché huwelijksmakelaar en moeten tenslotte, zonder een sous op zak, moe en hongerig overnachten op een bouwterrein.' ... zo vat het programmablaadje *Het*

Spaarvarken samen en meteen kent men de inhoud van één van de 175 (!) vaudevilles die de Parijzenaar Eugène Labiche (1815-1881) bij mekaar fabriceerde. *La Cagnotte* is m.a.w. een typisch 'pièce bien faite', d.w.z. een 'goed gemaakt stuk', een toneelgenre dat bij het leven van Labiche erg populair was en steunde op 'de kunst om verwickelingen en spanningen voort te brengen, de knoop te compliceren en de ontknoping te vertragen, de wendingen in de handeling voor te bereiden en de toeschouwer er toch mee te verrassen, de regels voor het juiste verdelen en op tijd aanbrengen van de toneleffecten, de grote woordgevechten en de hoogtepunten aan het slot van de bedrijven.' (Arnold Hauser, *Sociale geschiedenis van de kunst*, SUN, reprint 13, p. 540).

Labiche, 'le maître du rire sur la scène', wordt door sommigen wel eens geroemd voor zijn 'peinture de la vie bourgeoise'. Men mag echter niet uit het oog verliezen dat 'de meester' zelf een oer-conservatief was. Hij had lak aan de socialisten met hun gepraat over sociale wetgeving, en resideerde heel zijn leven lang in de veilige schoot van het burgerdom van Frankrijks 'Second Empire'. Eugène wilde met zijn komedies zijn medeburgers alleen maar wat amuseren door ze voor schut te zetten; hij had evenwel nooit de bedoeling om maatschappelijk geëngageerd te schrijven.

Van 1970 tot 1975 was de toen nog onbekende Duitser Botho Strauss dramaturgisch medewerker bij het West-Berlijnse theatergezelschap 'Schaubühne am Halleschen Ufer'. In september 1973 ging bij dit gezelschap *Das Sparschwein* in première, Strauss' vertaling en bewerking van 'La Cagnotte', in een regie van Peter Stein. De encenering door het Publiekstheater van die bewerking (overigens uitstekend vertaald door Gerrit Komrij) heeft mij op geen enkel moment duidelijk gemaakt waarom Strauss deze Labiche-vaudeville wilde bewerken. *Het Spaarvarken* in de regie van Hans Croiset had op mij het effect van een tijdmachine: ongevraagd werd ik teruggeslingerd naar het Parijs van 1860-70, naar een avondje gezelschapstoneel bij de haute bourgeoisie die na een dag hautain rentenieren of voor zich laten werken zichzelf trakteert op moeiteloos amusement, naar de oh's en de ah's van een bewust zichzelf bedriegende, hypocriete elite-klasse. *Het Spaarvarken* van het Publiekstheater is verfoeilijk en muf museumtheater, gemaakt, lijkt me, door domme, dikhuidige, luie en vooral bedrieglijke toeneemsters.

Het bedrieglijke van heel de zaak is vooral dat het Publiekstheater ongenereerd uitpakt met 'een Strauss-bewerking' en niet gewoon de tekst van Labiche speelt. Het onvermijdelijke tekstboekje begint met een paar diepzinnige bladzijden waarin Botho Strauss zijn bewerking verantwoordt. Zoiets staat natuurlijk erg goed en modieus — alleen valt het te bewenen



Het spaarvarken (Publiekstheater) — Foto Leo Van Velzen

JOZEF VAN DEN BERG

DE DANS VAN DE BULTENAAR



TOURNEE VAN 3/11 TOT 25/3/83

Antwerpen (Arenberg)

Brugge (Stadsschouwburg)

Aalst

Turnhout (De Warande)

St. Nikolaas (Stadsschouwburg)

Dilbeek (Westrand)

Neerpelt (Dommelhof)

Kortrijk (Linelight)

Waregem (C.C. De Schakel)

Gent (Arena)

Hoellaart (Gemeentelijke feestzaal)

Strombeek-Bever (C.C.)

Heusden-Zolder (C.C.)

Brussel (Beursschouwburg)

Leuven ('t Stuc)

Tevens de kindervoorstelling:

"Het geheim van de toren"

dat de lieden van het Publiektheater geen moment bij die tekst hebben stilgestaan.

De interesse van Strauss voor *La Cagnotte* is, zo lees ik, gebaseerd op de vaststelling dat deze vaudeville — in tegenstelling tot de beroemdere stukken van Labiche — niet zozeer een aaneenrijging is van dolle, amoureuze perikelen van een individu, maar veeleer een schildering van een aantal opmerkelijk realistische situaties waarin een groep mensen terecht komt. Strauss' hoofdbekommernis bij zijn bewerking was: het aandikken van het realisme en het accentueren van de psychologische verhoudingen binnen die groep; de bedoeling daarvan formuleert Strauss als volgt: 'de sluimerende krachten tot criminaliteit en anarchie (aantonen), die in rechtschapen burgers wakker gemaakt worden, wanneer zij zich in een toestand van volkomen ontredde- ring bevinden.'

Dit klinkt natuurlijk wel aannemelijk, maar of het op de scène kan waar gemaakt worden blijft voor mij de grote vraag. De mensen van het Publiektheater gingen aan die vraag gemakkelijks halve voorbij. Hun *Spaarvarken* is schaateloos oubod- lig en slechtgespeeld prentjstoneel. Dood theater, zo dood als Labiche zelf.

Edward Van Heer

HET SPAARVARKEN

auteur: Eugène Labiche —
Botho Strauss, groep: Pu-
blikstheater, regie: Hans
Croiset, decor en kostuums:
Marek Dobrowolski, verta-
ling: Gerrit Komrij, produk-
tie-dramaturgie: Ronald Klam-
mer, spelers: Gees Linnebank,
Sigrid Koetse, Petra Laseur,
Eric Schneider, Siem Vroom,
Laurens Spoor, Johan Ooms,
Albert Abspoel, Hugo Kool-
schijn, Filip Bolluyt, Victor
van Swaay, Hans van den
Berg, Herman van Elteren.
Gastvoorstellingen op 18 ja-
nuari in Hasselt CC, op 3
februari in Antwerpen Stads-
schouwburg.

De deutsche Welle 2

Baal Amsterdam

Kalldewey, farce

Relatieproblemen, liefde-lust ver-
houding, feminisme, mannenhaat, de
huidige sectecultus en therapiegolf,
een brok culturele traditie: het zit
allemaal in het jongste stuk van
Botho Strauss, *Kalldewey, farce*, een
stuk dat vele kanten opgaat, zodat je



Kalldewey Farce (Baal) — Foto Hans Verhoeven

terecht de weg gaat vragen: call the
way ... Botho Strauss laat echter
denk- en interpretatieruimte aan zijn
publiek en de versie van toneelgroep
Baal heeft dat gelukkig gerespec-
teerd.

Kalldewey, farce wortelt in de
traditie van het theater van het ab-
surd. De raakpunten zijn legio.
Vooreerst zijn er de personages, die
eigenlijk nog nauwelijks onder deze
noemer kunnen geplaatst worden:
het zijn eerder karikaturen van zich-
zelf, lege, geconditioneerde typetjes
die trouwens onpersoonlijk als K, M,
VROUW, MAN, MAN II, KEL-
NER, CHEF onderscheiden worden.
Bovendien vinden er binnen die figu-
ren innerlijke mutaties plaats, een
subtiele variatie op de zo typische
personagewisseling uit de farce —
denk maar eens aan de 'zot' uit Dario
Fo's *Toevallige Dood van een Anar-
chist*.

Een andere belangrijke overeen-
komst met het theater van het absur-
de is het spel met de taal, als
aanduiding van de onmogelijkheid
tot échte communicatie en weder-
zijds menselijk contact. Men spreekt
voortdurend naast elkaar in de meest
uitgeholde clichés. Een voorbeeld: de
eerste scène.

Man Zoveel wat ik je nog wilde
zeggen

Vrouw We zijn bang voor wie het
laatste woord heeft

Man Ik wil het niet zijn

Vrouw Ik ook niet

(pauze)

Vrouw Ik hou van je. Kijk me aan

Man Ik hou van je. Kijk me aan

Man Ik dank je

Vrouw Het ga je goed

Man Nu nog sta je voor me

Je zult gaan en plotseling

zal alles wat is/geweest zijn

Vrouw Ik zal niets vergeten, niets

Man Door deze wond wordt alles

zichtbaar

Vrouw En wil je alles geven: wie ik

ben en wat ik heb

Man En wil je alles geven: wie ik ben

en wat ik heb

Vrouw Adieu, mijn liefde, mijn leven.

Bewaar me in je hart. Het was de

mooste tijd. God behoeft je.

(vertaling: Hans W. Bakx)

Taal en handeling lopen hier conse-
quent parallel: het naast elkaar pra-
ten is illustratief voor de vastgelopen
relatie tussen MAN/VROUW. Wat
overblijft is de totale eenzaamheid
van geallieerde mensen zonder
houvast, want hun 'liefde' mist elke
overgave, passie, lust. De fysieke
communicatiemiddelen, die eventue-
el dat gebrek aan taalcontact zouden
kunnen compenseren, zijn eveneens
teloorgegaan. In deze context is het
niet toevallig dat titelheld Kalldewey
— die zich op een minstens originele
wijze voorstelt als 'Kalldewey met
name, een must voor elke dame' — de
incarnatie wordt van het Lustprinci-
pe en door de hopeloos ontredde-
de 'personages' als geopenbaard ideaal
vergoddelijkt wordt. Op de tonen van
Mozarts *Zauberflöte* leidt Kalldewey
— call away? — de houvast zoekende
marionetten dan ook weg als de
Rattenvanger van Hameln.

Het zinloze van elke actie wordt
duidelijk bij het slot van het stuk, dat
eindigt met de openingslijnen. Er is
met andere woorden geen einde, noch
een begin: het geheel draait verder in
een cyclische beweging. Het gebeuren
is zomaar voorbijgegaan, zonder con-
sequenties voor de would be — be-
trokkenen binnen de MAN/
VROUW-relatie. Het lege rollenspel
van de therapie — deel II van het stuk
heeft trouwens als titel *Het Leven een
Therapie* — kan model staan voor dit
inhoudloze en als dusdanig ook zinlo-
ze van de menselijke existentie.

Botho Strauss beperkt zich in *Kalldewey, farce* echter niet tot het louter
invullen van het bekende schema van
de absurdisten, maar voegt aan de
lege beelden een belangrijke factor
toe: hun maatschappelijke relevan-
tie voor vandaag. Volgend fragment
illustreert het ruimer kader waarin de
auteur zijn lege personages plaatst.
Het is niet toevallig een rollenspel-
letje uit de therapie — een knappe
vondst om terloops maatschappijkri-
tiek in te bouwen in zijn stuk: de
moderne mens die besluiteloos-apat-
tisch rondwaalt in een van hem
vervreemde omgeving.

Vrouw ... Ik kan niet besluiten. In de
supermarkt: koop ik denne- of koop
ik sparrehoning? Koffie pittig ge-

brand of geurig mild? Zeeppoe-
der optisch wit of enzym-verrijkt, het
avondblad of de ochtendkrant?

K Misschien weet je nog wat beter
smaakt, wat beter wast, wat beter
leest?

Vrouw Ik kan niet besluiten.

Ik weet niet meer wat beter smaakt.
Ik heb het allebei op mijn tong, maar
ik kan niet besluiten.

K Maar je hebt toch wel een gevoel
voor wat je pijn doet en wat je goed
doet. Hou je meer van regen of van
zonnenschijn? Aankomst of afscheid,
ziekte of gezondheid?

Vrouw Wat pijn doet kan heel nuttig
zijn.

Wat goed doet is vaak schadelijk.

Ik kan niet besluiten.

Regen verfrist, zon stimuleert.

Afscheid bevrijdt, aankomst lucht
op.

Ziekte maakt fijngevoelig, gezond-
heid maakt blij.

Alles is goed, je moet een besluit
nemen.

K Ja in dat geval: oorlog of vrede?

Die maatschappelijk verankerde
problematiek legt Botho Strauss ver-
der bloot door het doorprikken van
modeverschijnselen, hopeloze pogin-
gen om een zin te geven aan het
bestaan. Strauss klaagt door elkaar
o.a. het radicaal feminisme, de groei-
ende sectevorming, of de huidige
therapie-golf aan als vluchtfenome-
nen, pseudo-oplossingen die de indi-
viduele verantwoordelijkheid af-
schuiven naar veilig-collectieve toe-
vluchtsoorden. De auteur slaagt hier-
in op een subtiele manier: in een
ambivalent-dubbelzinnig spel weet
hij door het karikaturiseren van die
modeverschijnselen deze van hun
schijn te ontdoen en zo te ontcrach-
ten. De taal als cliché aanwenden om
de waarheid achter de lege schijn
zichtbaar te maken, dient daarbij als
het belangrijkste wapen. Zo chargeert
Botho Strauss het gangbare therapie-
jargon tot de limiet van de verstaan-
baarheid door te goochelen met ter-
men uit de sensitivity- en assertivi-
teitstraining als 'TV-detoxificatie' of
'reaktietest op een OBS/een onbek-
kend bezoeker'. Op die manier wor-
den de opgeblazen kikkerskaken van
de op 'in'-zijn beluste therapeutfana-
ten doorgeprikt en is er weer plaats
voor verstaanbare zieltjesknijpers.
Een pertinente vraag die blijft hangen
is dan: zijn therapeuten er voor de
patiënten of is het op dit moment
vaak niet omgekeerd?

Op een vergelijkbare manier worden
ook die andere lege modegolven
aangepakt: nooit oppervlakkig-
goedkoop, wel recht op het doel af,
dus op de zwakste plek en met hun
eigen middelen. Botho Strauss onder-
neemt gelukkig geen hopeloze pogin-
gen tot realistisch kopiëren van de
werkelijkheid, maar confronteert ons
met de weergave van een werkelijk-
heidservaring, d.w.z. met een reeks
beelden waaruit een visie spreekt en
die denkstof biedt. Theater met een
gezicht dus en dat wordt geappreci-
eerd.

BAAL speelde in zijn thuis theater FRASCATI quasi zonder gebruik te maken van de specifieke mogelijkheden van de zaal, tegen een sober-efficiënt decor, waardoor het stuk bijna volledig gedragen wordt door de acteerprestaties. Hier ligt ook de kracht van de voorstelling: vooral de manier waarop Edwin de Vries de hopeloos stuntelige MAN neerzette was indrukwekkend. In de regie van Han Römer zat een consequent doorgezette lijn, in harmonie met de knap 'verhollandste' vertaling van Hans W. Bakx. Weliswaar werd er soms wat te luchtig gespeeld — vooral bij de aangebrande feministentaal werd te veel naar gemakkelijk-komische effecten gezocht — maar dit werd gecompenseerd door de wrange lach met bittere en bewustmakende nasmaak die vaak bleef hangen na een aantal tragi-komische scènes. Je vraagt je als lachende kijker terecht af hoe gepast je lachbui is en slikt schuldig weg.

Alex Mallems

KALLDEWEY, FARCE
 auteur: Botho Strauss, vertaling: Hans W. Bakx, groep: Baal, regie: Han Römer, decor: Leonard Frank, kostuums: Leonie Polak, dramaturgie: Willem Jan Otten, spelers: Edwin de Vries, Els Ingeborg Smits, Elsje de Wijn, Trudy de Jong, Johan Leysen. Gastvoorstellingen: PSK 13 januari, De Warande-Turnhout 14 januari, Cultureel Centrum Kortrijk 27 januari.

De deutsche Welle 3

Baal Amsterdam

Uit den vreemde

Drie jaar na de wereldpremière in Graz van het eerste avondvullende toneelstuk van de Oostenrijker Ernst Jandl, pakte de Amsterdamse Toneelgroep Baal uit met zijn versie van *Aus der Fremde*; 'Uit den Vreemde' ging in première op 30 oktober in de Kleine Zaal van Frascati. Botho Strauss, Thomas Bernhard, Peter Handke ... het is al langer bekend dat Baal een grote voorliefde koestert voor recent Duitstalig toneel. Met 'Uit den Vreemde' wordt Ernst Jandl geïntroduceerd in Nederland. Het werd een onaangename kennismaking voor mij. Het meest in het oog springende aan *Uit den Vreemde* is ongetwijfeld de eigenaardige en bevreemdende taal van het stuk: de drie personages spreken in drie-regelige strofen en de woorden 'ik', 'jij', 'wij' en 'u' worden

niet meer gebruikt: de tegenwoordige tijd en de gebiedende wijs komen evenmin voor in de replieken. Men spreekt altijd in de derde persoon — zowel over zichzelf als tot de andere(n). En wat de tijd betreft: in de tekst van Jandl 'beziggen' de personages uitsluitend de alleen in het Duits voorkomende 'Konjunktiv II', d.i. een speciale aanvoegende wijs die in Duitstalige kranten kan worden gebruikt om hoogwaardigheidsbekleders sprekend in te voeren. In de Nederlandse vertaling van dichteres Judith Herzberg wordt die Konjunktiv II weergegeven met behulp van onze gewone conjunctief en de voltooid verleden tijd. Ter verduidelijking een fragment van de beginscène (I, 1-5):
 (avond: hij, zij)

of hij (zij)
 nog iets
 eten wilde

of zij (hij)
 ook echt
 genoeg had gehad

wat bederven kon
 zou hij meteen
 in de ijskast doen

de afwas (zij)
 zou zij
 gauw nog doen

die deed hij (hij)
 toch graag
 even zelf

In de encenering van Baal ressorteert Jandls bizarre taalgebruik op de eerste plaats een komisch effect,

vooral dan wanneer de tekst van de spelers rechtstreeks op hun handelingen slaat; ook daarvan is bovendaand citaat een goed voorbeeld. Helmert Woudenberg, de bekende Werktheater-acteur speelt in 'Uit den Vreemde' een vijftigjarige schrijver die heel veel moeite heeft met schrijven, met het leven zelf, en voortdurend naar pillen en sigaretten grijpt om zijn zwaarmoedigheid te bekampen. Woudenberg is vaak erg geestig in die (hoofd)rol. Zijn twee tegenspelers — zijn vriendin-schrijfster (Judith Brokking) en een bezoeker (Jack Vecht) — zijn heel wat minder grappig.

Ik vermoed nochtans sterk dat regisseur Leonard Frank weinig anders doen kon dan het ten volle uitspelen van het grappige effect van Jandls grammaticaal gejongleer. Waarmee ik wil zeggen dat 'Aus der Fremde' voor de rest weinig of niets te bieden heeft. Het stuk handelt niet over mensen, al lijkt het er in het begin wel even op dat het zal gaan over een depressief schrijver en diens hypochondrie. Maar al in de derde van de zeven scènes van wat Jandl zijn 'spreekopera' (1) noemt, wordt duidelijk dat het niet over mensen, maar over het schrijven zelf gaat. En in de volgende scène vertelt Jandl ons via zijn hoofdpersonages expliciet wat hij beogoogt met zijn speciale taal: namelijk objectivering en verbreken van de illusie (IV, 95)

Dus hier komt de aap uit de mouw. *Aus der Fremde* heeft als centraal thema: de theaterillusie, die de auteur door het constante gebruik van de

conjunctief en de derde persoon probeert te doorbreken. Jandl wil de toeschouwer ervan bewust maken dat hij naar een toneelwerkelijkheid zit te kijken. Bij Baal wordt dit geaccentueerd door de permanente aanwezigheid van de technische assistentie en haar apparatuur op het speelvlak, en door het gedeeltelijk afbouwen van het decor tijdens de voorstelling. Een leuke maar gemakkelijke vondst van de regisseur. Maar, zo redeneert Jandl (via zijn personages!) verder, door het tegelijkertijd tonen van de dingen en de handelingen waarover de spelers spreken, ontstaat er een rare spanning (ik zou zeggen: een vervreemdingseffect) waardoor de theaterillusie — en ik citeer — die uit de taal van dit stuk zo volledig weggewerkt zou zijn door middel van het zichtbare in het stuk weer binnen kwam (IV, 111)

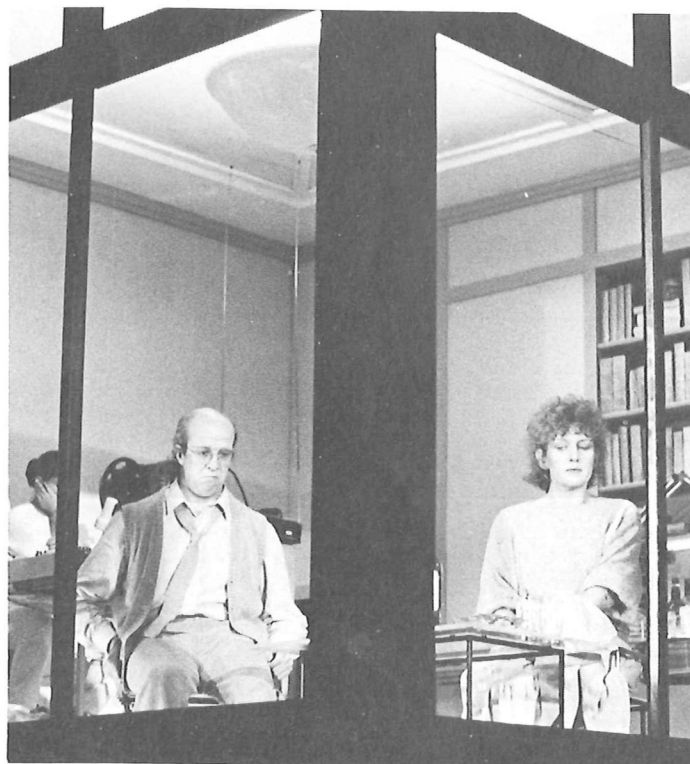
Kortom, want ik voel er weinig voor om diep op deze cerebrale prietpraat in te gaan, Ernst Jandl goochelt wat met de taal van zijn personages en wil zo een nieuw soort theaterillusie scheppen.

Een en ander lijkt me voer voor speculerende linguïsten, erger nog: het komt me voor als esoterisch en navelstaarderig intellectualisme. De Baalvoorstelling bracht m.i. weinig opheldering m.b.t. de theorieën van Jandl. 'Die Stimmung des Stückes liegt in der Nähe des Tragischen,' verkondigt de Oostenrijker bloedernstig in een inleiding tot zijn vreemde eersteling. Baal trok zich daar niets van aan. De pientere regisseur Leonard Frank en vooral de guitige Helmert Woudenberg laten het publiek flink wat glimlachen. Maar zelfs een gepolijste en bijwijlen leuke Baalversie kan me niet van de indruk ontdoen dat Ernst Jandl met *Aus der Fremde* een volstrekt waardeloos en saai stuk heeft geschreven. Misschien heeft de man niets beters te doen. Maar moet Baal het daarom spelen?

Edward van Heer

(1) 'spreekopera': dit woord doet denken aan de spreekstukken uit de jaren 60 van die andere Oostenrijker, Peter Handke, iemand die ook erg begaan was met taal en het doorbreken van de theatrale illusie.

UIT DEN VREEMDE
 auteur: Ernst Jandl, vertaling: Judith Herzberg, groep: Baal, regie: Leonard Frank, decor: Benno de Vries, kostuums: Leonie Polak, dramaturgie: Willem Jan Otten, spelers: Judith Brokking, Helmert Woudenberg, Jack Vecht, Gastvoorstelling in de Beurschouwburg op 25 en 26 januari, in 't Stuc op 21 februari.



Uit den Vreemde (Baal) — Foto Hans Verhoeven

De Mannen van den Dam Antwerpen

De Macht der Gewoonte

Thomas Bernhard schrijft geen lekkere teksten. Thomas Bernhard schrijft op bierviltjes. Eén viltje is goed voor één idee. Doordat hij aan zijn eigen gewoontes verslaafd is, schrijft Bernhard avond na avond, dag na dag dezelfde idee uit in lichtjes variërende bewoordingen op steeds andere viltjes. Na verloop van tijd vormen die viltjes een heel dik boek, maar bovenal een kartonnen boek. Het omslaan van een bladzijde maakt niet het flinterdunne geruis van een gedachte, maar klinkt mat en droog, als het botsen van kurken hoofden. Bernhards stukken *De Wereldverbeteraar*, *Voor het pensioen*, *Minetti*, *De macht der gewoonte*, *Het Jachtgezelschap* (om me te beperken tot wat ik gezien en/of gelezen heb) staan stijf van deze ene gedachte: het leven is vervelend maar het moet geleefd.

Die gedachte is best bij te treden. Het leven is vervelend, maar zelfs een zwakzinnige breid rond dat thema fascinerende variaties, zolang hij maar uit de kunst blijft. Sinds god en zijn magische hofhouding begraven werden en de mens zichzelf (h)erkend heeft als het middelpunt van het bestaan, is het er niet leuker op geworden. Flink wat kunstenaars zijn hun Masters Voice kwijt, springen voortdurend op tegen de bedrading van hun kennel en beschrijven uitenture het matte kletteren van hun poten die — klauwtjes uit — langs de bedrading naar beneden lazeren. Zo eentje is Bernhard.

Wanhoop, walging, verveling... het zijn niet de minste thema's. Mits intelligent, veelzijdig of niet te nadrukkelijk behandeld zijn het fascinerende onderwerpen. Bernhard beschrijft zijn personages opdringerig duidelijk in hun metaforische opzet, geeft te een zo één-tonige partituur mee, dat niet de existentiële verveling zichtbaar wordt maar de zeer anecdotische verveling toeslaat van een toeschouwer die hapklare brokken krijgt voorgeschoteld, wie geen interpretatie, noch de dwaalweg van het minste geheimje gegund wordt. Bovendien plaatst Bernhard zijn protagonisten in niets mis te verstande settings en situaties, die wellicht verondersteld worden in hun alledaagsheid te contrasteren met de metaforische oogmerken van de auteur. Ook daar weer die nadrukkelijkheid!

Bernhards filosofisch gekruide plakjes tranche de vie maken hem vandaag een populair auteur. Dramaturgen en regisseurs aan deze kant van Teutonië huldigen Bernhard als een nieuwe Beckett. Zij regisseren hem, net als Beckett, als een filoso-



fisch auteur. De diepgang walmt je van de scène tegemoet. Raar, want je maakt het mee vandaag dat auteurs als bijvoorbeeld Feydeau en Schnitzler, geboekstaafd als ridders van de salonkomedie en de klucht, tegenwoordig geïnterpreteerd worden: regisseur op zoek naar de diepgang achter de vaudevilleske lichtvoetigheid. Levert boeiende voorstellingen op als *Het Laxeermiddel* (On purge bébe, Feydeau, De Mannen van den Dam, 1981, regie Herman Gilis) en *Anatole* (Schnitzler, Theater Vertikaal, regie Dirk Buyse; komt januari 1983 uit maar een try-out eind november 1982 liet een geestige en intelligente voorstelling verhoppen). Hetzelfde maar in omgekeerde richting was te zien in een — te weinig getoonde — reeks werkvoorstellingen van Het Trojaanse Paard, waarvan de acteurs bij wijze van zelfoefening fragmenten uit stukken van Beckett hadden gemonteerd. Met name Mieke Verdin (in een fragment uit *Gelukkige Dagen*) en Willy Thomas (in een fragment uit *Stappen*) voegden aan de bijlektuur cryptische teksten een verhelderende anekdotiek en humor toe.

Willen dramaturgen en regisseurs het gemeier van Bernhard demystificeren en verrijken met grollen en grappen, kan er best aardig theater uit ontstaan. *De macht der gewoonte* van De Mannen van den Dam (groepsregie) heeft in het bijwijken slapstick-achtige acteren de aanzet tot een dergelijke interpretatie van Bernhard, maar zwicht voor het vermeende sérieux van de auteur en toont dan acteurs die hun rol torsen als een encycliciek.

De macht der gewoonte mag dan een stuk zijn waar je uiteenlopende kanten mee op kan, dat de Mannen niet verder komen dan enig gearzel over welke kant kiezen, mag symptomatisch heten voor de groep. Die levert al jaren interessante maar net niet homogene voorstellingen. Dat het predikaat I.N.S. (Internationale Nieuwe Scène) nog altijd bij de groepsnaam hoort, is in dat verband betekenisvol: het staat voor de Goede Bedoeling, zo eigen aan het politiserend theater. Goede bedoelingen verhullen natuurlijk niet dat de Mannen geen Minetti's in huis hebben, maar de theaterganger vandaag heeft weinig of geen boodschap aan sterac-

teurs, evenmin als aan ideologisch gestijfde concepten. Wat hij wil zien, is wellicht: hoe de eenduidigheid van Bernhards verveling of van Beckett's nihilisme kan gekoppeld worden aan een theatervorm die de eenduidigheid vertaalt in de complexiteit en meerduidigheid van het leven.

Johan Wambacq

DE MACHT DER GEWOONTE

auteur: Thomas Bernhard, vertaling: Josephine Soer, groep: I.N.S. De Mannen van den Dam, regie: o.l.v. Lucienne de Nutte, decor: Bob Geers, spelers: Peter Rouffaer, Mieke de Grootte, Viviane de Muynck, Wim de Wulf, Johan van Lierde. Loopt nog van 25 tot 29 januari in Antwerpen Raamtheater, op 24 februari in Turnhout De Warande en van 13 tot 16 maart in Gent Arca.