



HANDKE

Nach vis, noch vlees
(NTG)
Foto Luc Monsaert

In zijn essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1967) stelde Handke: "Eine Möglichkeit (die Welt darzustellen) besteht für mich jeweils nur einmal". Handke had deze stelregel tot dan nauwgezet weten na te volgen, in twee romans, in de novellenbundel *Begrüßung des Aufsichtsrats* en vooral in zijn toneelstukken. Met elk nieuw stuk had Handke door middel van een nieuwe vorm (een reeds gebruikte verwordt immers tot een methode, tot routine) de oude (lees verouderde, dus valse) grammatica van het gebruikelijke toneelstukken/spelen willen doorprikken.

Zo werd in *Publikumsbeschimpfung*, zijn eerste stuk (1966), de regel opgeheven dat de toneelwerkelijkheid en deze van de toeschouwers verschillend zouden zijn. Er werd geen andere tijd, geen andere plaats, geen andere handeling gesuggereerd dan die van het ogenblik zelf. Door niets te tonen, door het ontbreken van elke dramaturgie, wilde Handke de valse dramaturgie van het traditionele toneel (vals omdat ze realisme voorwendt, waar enkel voorgegeven grammaticale toneelregels heersen) duidelijk maken. Dit alles bleef vrij formeel, toegespitst op hoe de woorden binnen het grammaticale systeem functioneren, los van hun betekenis.

In *Kaspar* (1968) werd de toeschouwer het valse bewustzijn van de taal, de macht die de taal uitoefent, verder verduidelijkt. Kaspar spreekt aanvankelijk slechts één zin, zijn zin: "Ich möchte ein solcher werden wie ein anderer gewesen ist". Door de dresuur van de taal (zinnen worden hem via luidsprekers ingezegd) verleert Kaspar zijn zin, leert zich in de ruimte oriënteren, weet de dingen in die ruimte (tafel en stoelen) te manipuleren, krijgt tenslotte een taalkundig 'ik', waarna hij zich ontdubbelt, tot er tenslotte vijf Kaspars op de scène staan. Deze opvoeding door taal (de aanpassing aan de realiteit) is voor Kaspar uiterst pijnlijk, een foltering die hem tot opgave dwingt van zijn individualiteit. Ook hier dus Handkes scepticisme t.o.v. de taal. Het lag dus enigszins in de lijn van Handkes denken in een volgend toneelwerk de problematiek van taal-toneelwerkelijkheid te behandelen in een stuk zonder woorden: *Das Mündel will Vormund sein*.

Dat stuk ging op 30.11.1982 als *Baas boven baas* in première in een coproductie van BKT en Atelier Rue Ste-Anne. Anders dan bij de Duitse première bleef de zaal meer dan een uur stil en geboeid kijken. Na de voorstelling volgde een lang maar gedisciplineerd applaus. Vanwaar die interesse en die bijval bij het publiek? Wat heeft er regisseur en acteurs toe aangezet dit stuk op de planken te brengen? Theatergewoonten en -ver-

ontmoet; aan het einde worden ze door de twee hoogzwangere vrouwen (de terugkeer naar de moederschoot?) aan boord van een voorbij varende keuken gehesen en met moederlijke zorgen omringd. Met deze slotscène doorbreekt Kroetz op 'expressionistische' (?) wijze het kader van herkenbaarheid dat hij gedurende het hele stuk heeft opgebouwd, maar vormelijk noch inhoudelijk begrijpt of voelt men waartoe en waarom: Kroetz zwalpt zoals zijn beide mannelijke hoofdfiguren.

En het NTG gaat mee naar de zee. Als motivatie voor de programmering van dit stuk zal waarschijnlijk wel gelden dat het NTG veel van Kroetz' werk bij ons geïntroduceerd heeft en men zich daardoor verplicht voelde ook deze 'jongste Kroetz' op het repertoire te nemen. Het is een vervelende, oninteressante voorstelling, onder het niveau van een repertoiregezelschap.

Angst

Een van de sterke kanten van het NTG ligt zeker in de zuiver naturalistische speelstijl, maar wetend dat deze acteerwijze indruist tegen Kroetz' bedoelingen (die in dit stuk echter theoretisch blijven), heeft regisseur Jean-Pierre de Decker alles gedaan om de inlevingsrealistische valkuil te omzeilen, maar hij stelt daar niks voor in de plaats. De acteurs spelen alsof ze er niet echt bij zijn; men voelt ze vechten met hun eigen verlangen naar 'herkenbaar zijn'. De taal die zij in de mond gelegd krijgen (vertaling: Jos Verbist) getuigt van dezelfde dubbelzinnigheid: nu eens stroef afstandelijk, dan weer vervallend in dialectontboezemingen. Het decor (Marc Cnops) aarzelt tussen het tonen van een realistisch interieur (de stijlkeuken, het boudoir) en de ontkenning ervan (de grote witte muren, bijna geen voorwerpen).

De angst voor een toekomst in deze maatschappij en het radeloze pessimisme dat daaruit voortvloeit doordringt werkelijk alle facetten van de arbeid aan deze voorstelling, maar

vanuit die angst alleen kan je geen theater meer maken; waar het risico ophoudt, houdt het theater op en dat is wat Jean-Pierre de Decker hier liet gebeuren; weten dat het gemakkelijk herkenbare naturalisme geen oplossing meer biedt en het toch niet durven loslaten; niet durven op zoek gaan in stijl, in beelden, maar vooral in werkmethode naar iets dat niet zomaar voor het grijpen ligt en niet meer zo ouderwets-evident is; wel vragen stellen maar niet durven er ook antwoorden bij te bedenken. (Of die antwoorden juist of onjuist zijn kan pas achteraf duidelijk worden, eens ze uitgesproken zijn). En toch bestaan die antwoorden: dat het b.v. mogelijk is de verveling van het dagelijks bestaan weer te geven zonder de toeschouwers te vervelen bewijst de 8-urige voorstelling van Jan Fabre; dat Michel Vinaver precies de abstractie een van de kenmerken noemt van het 'théâtre du quotidien' is helemaal niet paradoxaal.

In zijn streven naar het voorzichtige, naar het vormeloze komt de Decker hier uit bij een soort ontkracht vormingstheater (de gelijkenissen tussen b.v. *Etiketten plakken* van het Werkteater en deze voorstelling zijn frappant): ontkracht, want die éne grote kwaliteit van het vormingstheater ontbreekt hier volkomen, nl. dat, op het historische moment van zijn ontwikkeling, de mensen die dit theater maakten ten minste geloofden in wat ze deden.

Marianne Van Kerkhoven

NOCH VIS, NOCH VLEES
auteur: Franz Xaver Kroetz,
vertaling: Jos Verbist, groep:
NTG, regie: Jean-Pierre de
Decker, decor: Marc Cnops,
spelers: Magda Cnudde, Els
Magerman, Guido Van den
Berghe, Mark Willems. Euro-
studio Bonn speelt *Nicht
Fisch nicht Fleisch* met F.X.
Kroetz in de rol van Herman
op 20 april in het NTG

wachtingen hoeven vandaag zeker niet meer op de manier van het stuk in vraag te worden gesteld. Kritiek op het klassieke toneelrealisme is immers geruime tijd een vanzelfsprekend onderdeel en niet meer het hoofdbestanddeel van het eigentijds toneel.

De pupil is de pupil

Wanneer het licht op de scène aangaat zien we de pupil op een kist zitten voor een rood bakstenen huis. Hij draagt werkkledij en eet een appel. Vooraan ligt een grastapijt. Daarop staat een apparaat dat met een zwarte regenmantel bedekt is. Er liggen enkele bieten naast. "Het hoeft nauwelijks vermeld te worden dat het personage een halfmasker draagt", schrijft Handke in zijn regie-aanwijzingen. Inderdaad, in een stuk van de jonge Handke mogen we geen psychologische karaktertekening verwachten. De pupil (Yves Hunstad) is de pupil. De voogd (Rudi van Vlaenderen) is de voogd. De pupil eet een appel. Wanneer de pupil een appel eet, dan eet hij enkel een appel. Nochtans eet hij die appel op het toneel. Dus eet hij niet alleen een appel. De pupil eet zijn appel als iemand die niet bekeken wordt. De pupil echter wordt door ons bekeken. Vandaar dat zijn gebaren net iets te traag, te bestudeerd, letterlijk theatraal zijn; louter het spel van iemand die toont hoe hij een appel eet. Met andere woorden, zelfs wanneer op het toneel een appel wordt gegeten is dit nog niet in werkelijkheid gebeurd.

De functie van macht

Ik ben opzettelijk lang bij deze eerste scène blijven stilstaan omdat ze de theoretische alsook inhoudelijke opzet van het stuk voortreffelijk illustreert. Ze is een perfecte realisatie van een van de andere stelregels van Handke: "Es muss gezeitigt werden, dass schon der erste Blick des Zuschauers gelenkt ist." Inhoudelijk: wanneer de pupil een tweede appel uit zijn zak heeft opgevist, staat de voogd plots op het toneel en kijkt. De pupil kijkt de andere kant op en eet rustig verder. De voogd kijkt. Het eten gaat langzamer. De voogd blijft kijken. Het eten vertraagt nog meer. Dan stopt het. Dan gaat ook al het licht langzaam uit. Dan weerklinkt al de vreemde gitaarmuziek. Dan heeft de pupil de eerste machtsstrijd al verloren.

Ons wordt duidelijk gemaakt, dat in dit stuk niet over macht gesproken wordt, maar dat de macht concreet, d.i. door middel van beelden getoond zal worden. Daarom ook is dit een stuk zonder woorden. De handelingen, de gebaren van de acteurs zijn dus zeker geen pantomime (in de zin van: het in bewegingen omzetten van betekenissen, het verwijzen naar taal). Al

kijkende moet de toeschouwer zich onder de dressuur van de beelden plaatsen. Aan de hand van de exemplarische strijd die voogd en pupil met elkaar uitvechten wordt de functie (niet de betekenis) van macht duidelijk gemaakt.

Dat gebeurt bijvoorbeeld in de scène waar de voogd op een stoel klimt en de pupil hem nadoet. Vooreerst dient vermeld dat alle scènes, op de eerste en de laatste na, zich binnenshuis afspelen. De acteurs hebben de rode bakstenen muur 180° laten kantelen, zodat de witgekalkte binnenwand van de boerenwoning zichtbaar werd. In de zo vrijgekomen huiskamer staan een tafel, twee stoelen, een ouderwetse kachel. Links op de grond staan borden opgestapeld. De voogd is dus op een stoel geklommen, de pupil op zijn stoel. Vervolgens klimt de voogd op de tafel, de pupil eveneens. Tot de voogd aan de lamp gaat hangen, letterlijk baas boven baas is, waarna de pupil prompt de tafel onder de bengelende voogd wegtrekt en geamuseerd toekijkt. Of in die andere scène, waarin de voogd in de kamer heen en weer loopt, de pupil hem op de voet volgt, de voogd sneller en sneller gaat, beiden achter elkaar aanhollen tot de achtervolger de achtervolgde wordt en vice versa. Dat zulke scènes niet gaan vervelen (alle zijn immers op diezelfde leest geschoeid) en evenmin afglijden in het oppervlakkig komische, is zowel te danken aan het uiterst geconcentreerde spel van de acteurs als aan de preciese timing waarmee elke situatie wordt afgehandeld.

Ook in het hanteren van 'gewone' voorwerpen als een tuinslang, borden, een kalender, laarzen... weten de acteurs het bevreedende van die voorwerpen op de toeschouwer over te brengen. De voorwerpen bemiddelen de machtsstrijd in hun nukkigheid (in een bepaalde scène toont de voogd hoe 'een' voogd een krant leest, hij vouwt ze op, alsmaar kleiner, probeert ze te verfrommelen, maar ze springt weerbarstig uit zijn handen op tafel) of in hun angstaanjagendheid (de pupil legt na de eerste scène een derde appel voor de voogd op tafel, en de vrucht blijft er de hele scène door stil, aanklagend liggen). Ze maken de spanningen tussen voogd en pupil op concrete wijze zichtbaar.

Hier lag voor mij het interessante van de voorstelling: de lichamelijke tastbare spanning die de beide acteurs wisten te concretiseren. Veel verder dan deze op het ogenblik van de voorstelling opgedane ervaring, ben ik bij het nadenken over die avond niet gekomen, vrees ik. Los van mijn eigen beperkingen is dit ook de zwakte van het stuk. Het zal de lezer niet zijn ontgaan dat ik van het navertellen van het stuk weinig terecht heb gebracht. Dit was in feite onmogelijk door de onderlinge uitwisselbaarheid van de afzonderlijke scènes. De regisseur heeft dit enigszins opgevangen door lichte toevoegingen of veranderingen bij de oorspronkelijke tekst aan te brengen. Zo bezat de pupil van in het begin van het stuk een groter tegengewicht dan in de tekst van Handke. In de slotscène weigert hij zelfs het bevel van de voogd bieten te snijden op te volgen. (Het geheimzinnig appa-



Baas boven baas
(BKT en Atelier
Rue Ste-Anne)
Foto John Vink

raat onder de regenmantel bleek een bietensnijder.) Deze veranderingen kwamen weliswaar de spanning tijdens de opvoering ten goede, ze voegden echter niets wezenlijks toe aan de portee van het stuk.

De Mythe van de liefde

Na *Baas boven baas* schreef Handke nog drie toneelstukken waarin zijn bekende problematiek verder uitdiepte: *Quodlibet*, een stuk met flarden dialoog tijdens een mondaine receptie, *Der Ritt über den Bodensee*, een rit over de dunne laag ijs, die de taal voor Handke is, (beide stukken uit 1970) en dan in 1973 *Die Unvernünftigen sterben aus*, Handkes eerste stuk dat qua vorm aansluit bij het gebruikelijke toneel. Dan was het geruime tijd stil rond Handkes toneel-schrijven. Pas in 1982 publiceerde hij *Über die Dörfer*, in feite 'ein dramatisches Gedicht', het sluitstuk van een tetralogie die met de roman *Langsame Heimkehr* ingezet was.

Handke schijnt hier zijn vroegere taalscepticisme overboord te hebben gegooid. Hij deinst er niet voor terug woorden als 'Seele', 'Geist', 'Trost', 'die Götter' — woorden waarvan het gebruik op zich niet hoeft gepenaliseerd te worden, vind ik — ongerefleeteerd en vanuit het weten van een gelouterde, op het publiek los te laten.

Über die Dörfer wekte bij mij enkel bevreemding, niet eens irritatie. Handke proclameert de mythe van de liefde zonder dat ze zichtbaar en concreet wordt gerealiseerd. Afwachten dus van welke ster Handkes volgende boodschap op ons aardbewoners mag toekomen.

Tino Haenen

BAAS BOVEN BAAS

auteur: Peter Handke, groep: BKT en Atelier Rue Ste-Anne, regie: Philippe van Kessel, dramaturgie: Toni Segers, decor: Jean-Marie Fievez, spelers: Yves Hunstad en Rudi van Vlaenderen.

MULLER

Heiner Müller wordt wel eens één van de belangrijkste Duitse toneelschrijvers na Brecht genoemd. Brecht is een goed referentiepunt: ook hij botste in theoretische geschriften en dramaturgie tegen een overleefde vorm van theater en gaf zo nieuwe impulsen, ontwikkelingskansen aan het toneel. Zijn bekommernis was een maatschappelijke: de toeschouwer vragen naar zijn wereld. Brecht schreef tegen het aristotelische drama. Müller schrijft tegen het theater: 'onaffe' teksten, vaak zonder dialoog, zonder scenische opbouw, met personages die elkaar overlappen. In *De Hamletmachine* bijvoorbeeld is het onderscheid tussen scenische aanduiding en tekst zeer dun, het aantal en de identiteit van de personages onduidelijk; het is een opeenvolging van tekstbrokken die je als proza zou kunnen lezen, maar evengoed als een klassiek opgebouwd stuk in vijf bedrijven. "Das Theater braucht den Widerstand des Literatur" zegt Müller. Teksten die tegen het theater geschreven zijn, zijn het produktiefst: ze dagen het theater als medium uit. "Kein neues Theater mit alten Stücken".

Heiner Müller gaat door voor een moeilijk auteur. Nogal wat voorstellingen zijn erover gestruikeld. Schuld van de regisseurs, zegt hij, die zijn teksten altijd presenteren alsof ze begrepen moeten worden. "Wenn man aber bla-bla spielt, ist es gar nicht mehr schwierig". Wat er ook van zij, er is een vernieuwde belangstelling waar te nemen: de filologen buigen zich diep over zijn teksten, wat jaarlijks een boek oplevert, en opvoeringen volgen mekaar op de voet. Ook in onze kontreien woedt het Müllervuur. Jan Decorte stak de brand aan met de regie van *Mauser* en *De Hamletmachine*. Dat laatste sloeg over op het Universiteitstheater Amsterdam en met veel rook, weinig vuur ook op Globe die het stuk presenteerde in een uitzonderlijk aanbod van vier voor één (*Mauser*, *De Hamletmachine*, *Kwartet*, *Hartstuk*). Dit seizoen stond *De Opdracht* op het programma van Arca en reageerde HTP met een lezing. Het Théâtre du Crépuscule springt mee op de boot met *Mauser* en *Horace* (april '83). En wie dit alles niet genoeg is, kan zijn hart ophalen in Den Haag waar einde van dit seizoen een Müllerfestival wordt gepland.

Tragische farce

"Het overkwam Nietzsche vaak dat hij met een zaak werd gekonfronteerd die hij walgelijk, gemeen en om te kotsen vond. En daarom moest Nietzsche lachen, en zo mogelijk lachte hij nog harder. Hij zei: doe er nog een schepje bovenop, het is nog niet walgelijk genoeg, of: het is schitterend, zo walgelijk als dat is, het is



De Opdracht
(ARCA-NET)
Foto Luc Monsaert

een wonder, een meesterwerk, een giftige bloem, eindelijk begint de mens interessant te worden." (Guy Deleuze) Bij Müller lees ik eenzelfde 'Lust am Untergang', waar je alleen nog waanzinnig kan om lachen, net als bij Beckett. Hij plaatst zijn personages in eindspelsituaties, en kijkt dan geamuseerd toe: een tragische farce.

Met Nietzsche heeft Müller een concrete, energie- en beeldrijke taal gemeen. Een toegespitste taal die het moet hebben van de interne spanning tussen de anecdotiek en de droom, de lijfelijheid en de gedachtenstroom. Die intensiteit vertaalt zich op grammaticaal niveau in een wrijving tussen een eenvoudige, primitieve woordkeuze en een zinsconstructie die een beetje wringt. Een voorbeeld uit *Der Auftrag*: "Den Brief hat er mir vorgelesen. Galloudec, damit ich ihn auswendig weiss, im Fall er geht verloren." Inversie die accenten verlegt, het ritme breekt: er komt ruimte vrij voor de verbeelding. Men zegt, geconcretiseerd op het toneel verschuift en verslapt meestal de spanning. Müller schrijft een 'spreektheater', alleen de uiterste concentratie op de taal, als hoorspel dus, kan het stuk tot zijn recht doen komen. Men zegt dat de taal teveel aan het denken gebonden is. Wil zo'n tekst tot het onderbewustzijn dringen dan moet je beelden gebruiken, een autonome beeldentaal. In zijn eigen regie van *De Opdracht* kiest Müller voor het laatste. HTP leest zich in de buurt van het spreektheater. En Arca?

ARCA

De Opdracht heeft een simpele fabel: drie afgezanten van de Franse Revolutie (Debuisson, Galloudec, Saspotas) worden naar Jamaica uitgestuurd om daar de opstand te importeren tegen de Britse kroon. Door een stom toeval, Napoleon komt aan de macht, Frankrijk is geen