

Het artistieke milieu is wat vroeger de ridders van de Ronde Tafel waren. Zij zijn de voorbeeldmensen, de martelaars, de Vips van de eenzaamheid. Dat is een heel vreemd verschijnsel omdat het zo weinig representatief is voor wat er in mensen omgaat.

(Ed Leeftang, in Humo, 3 november 1983)

NTG
 Gent

De ingebeelde zieke

Schrijven over het NTG doet men met schroom, want men weet dat de directeur van het gezelschap koppig herhaalt, dat het bestaan zelf van het gezelschap op het spel staat. Men kan het NTG alleen redden als er veel volk komt. De critici moesten de mensen naar het theater toe schrijven. Vergelijken met het buitenland mag niet, want daar heeft men zoveel meer geld. Zwaargebukt onder de verantwoordelijkheid gaat de criticus dan kijken naar het eerste spektakel van het seizoen: Molières *Ingebeelde Zieke*.

Wat heeft het regisseursteam Jean-Pierre De Decker en Achiël Van Malderen ervan gemaakt? Een kleurrijk, vrijblijvend spektakel, dat uitgaat van de stelling dat Molière niet veel soeps is. Alleen als men hem met grollen aandikt, valt hij te smaken. Eén scène maakt het oogpunt van waaruit gewerkt werd, duidelijk: in het tweede deel zal de meid zich in dokter verkleeden en zo de zieke van zijn waan genezen. In deze opvoering verschijnt ze met een ingewikkelde machine op de rug, die niet alleen voor kleine ontploffingen kan zorgen, maar ook nog wieroek blijkt voort te brengen. Dit is natuurlijk klinieklare nonsens. Huizenhoog wordt aangegeven dat het allemaal lol is. Voor het publiek van het NTG zijn goedkope effecten goed genoeg. En inderdaad, er wordt behoorlijk wat gelachen: het NTG beschikt (vooral op zondagmiddagen) over 'un bon public'.



De Ingebeelde Zieke (NTG) — Foto's Luc Monsaert

Aanvaardt men het standpunt van de regisseurs, dan kan men over een vrij geslaagde vertoning spreken. Roger Bolders kan op heel wat lachsalvo's rekenen, en dat is belangrijker dan het feit dat hij zijn rol stuurloos speelt. Zijn eerste monoloog komt niet boven een etaleren van al zijn tics uit; zijn scènes met Toinette, de meid, worden dik aangezet, met elk mimisch effect radicaal met het gelaat naar de zaal toe gespeeld. Niet de tekst of de medespeler zijn belangrijk, neen, alleen het lachende monster dat publiek heet. Bolders verandert plots van stijl als hij tegenover Magda Cnudde staat. Even weet hij tot op een diepere laag van het personage door te dringen, maar de impuls gaat hier duidelijk van de actrice uit. Zij tekent, geheel onverwacht, een merkwaardige echtgenote. Zij geeft haar een onheilspellende dimensie, die in een volledig gestileerde manier van spelen en zeggen gerealiseerd wordt. Het is een ware stijlbreuk, maar die is van harte welkom, omdat men hier een ogenblik kan zien, wat Molière zijn kan. Magda Cnudde is juist, maar de anderen (regisseurs inclusief) hebben daar voor de rest van de vertoning niets mee kunnen aanvangen. Als Cnudde van het toneel verdwijnt, schakelt Bolders weer naar een lagere versnelling over. Hij slaagt er dus wel in om een komediefiguur te scheppen, maar nergens is hij ziek. Deze rol wordt belangrijk als hij naar het aftakelende lichaam verwijst (iets wat Michel Bouquet schitterend heeft gedaan in een televisieversie van het stuk), hier echter verwijst hij alleen naar het theater. Dat is leuk, maar niet genoeg.

In diezelfde oppervlakkige, drukke stijl presteert Lieve Moorthamer

uitstekend. Zij verschijnt onmiddellijk met een gelaatsuitdrukking van 't Is hier allemaal om te lachen' en houdt dit de ganse vertoning met veel energie vol. Haar zangscène is een van de betere momenten van de voorstelling. Haar voornaamste verdienste is dat ze er zorg voor draagt dat er vaart in het stuk zit.

De andere opdrachten worden met wisselend succes volbracht. Chris Thys heeft leuke momenten als de oudste dochter, en voert de regisseursinval om haar in een dubbelrol als danseres te laten verschijnen, naar behoren uit. Dat de scène in een ander soort concept thuis hoort, valt op de rekening van de regisseurs te schrijven. Als we bij de andere rollen terecht komen, dalen we een paar treden de trap van verdienste af. Oude ratten als Cyriel van Gent of Raf Reymen hebben zich wat extravagant maar erg mooi laten schminken, en dachten dat daarmee meteen de opdracht vervuld was. De jonge Peter Michael heeft een diploma van het conservatorium op zak, dat kan je horen aan de manier waarop hij de 'a' uitsprekt. Verder brengt hij een fletse imitatie van wat men zich voorstelt van een galante Franse jongheer: bordpapier. De andere rollen mislukken op een manier die erg verontrustend is voor het NTG als gezelschap. Zowel Herman Coessens, als Eric Herreweghe, als Bob Van der Veken zijn voorbeeldig qua verschijning. Naar hun lichaam is gekeken, maar al hun inspanningen om een personage te creëren breken kapot op het ogenblik dat ze hun mond opendoen. Waar hebben ze leren spreken, vraagt men zich af. Wie is verantwoordelijk voor hun gebrek aan stemcontrole? Wat stellen ze zich voor onder het woord 'tekstzegging'? Kan niemand aan Bob Van der Veken, die het belangrijke personage van de broer speelt, duidelijk maken dat hij zijn stem slecht in de mond plaatst? Dat hij die niet hoog achter het gehemelte, veel te dicht bij de neusholte gillend klem hoort te zetten? Dat stoppen na elke zenuwachtig uitgestoten groep van vier woorden, het patent is van de luie acteur die geen vijf minuten over de zin van de tekst wil nadenken? Men kan dit niet allemaal in de schoenen van de acteurs schuiven, want er zitten twee (TWEET!) regisseurs heel de repetitietijd in de zaal. Zijn zij doof? Een goede intonatie is nochtans de absolute voorwaarde voor goed toneelspelen, en kost daarbij geen cent subsidie.

De aspecten waarin de vertoning

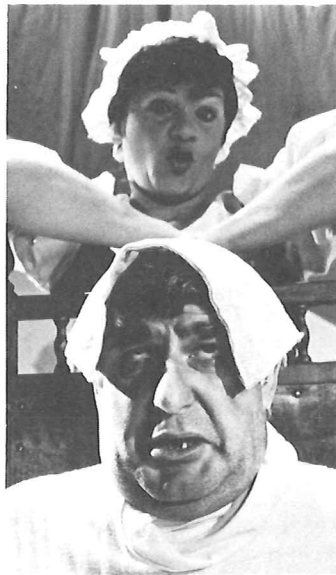
faalt, kan men niet afdoen met de opmerking dat dit hier toevallig zo is. De vertoningen van het NTG worden regelmatig door deze tekortkomingen ontsierd. Daar moet dus werk van gemaakt worden. Een droeve constatacie, als men bedenkt dat Jean-Pierre De Decker vroeger zijn mensen tot vocale bewustwording dwong. Maar nu heeft hij het blijkbaar opgegeven. Hij is al lang tevreden met die elementen die onpersoonlijk zijn: het decor b.v. Dat is ronduit prachtig. Maar aan de fantasie van Marc Cnops, die een kamer helemaal in lakens heeft bedacht, met daarachter de suggestie van een houten wand, beantwoordt verder bijna niets.

Molière dus, als een avond verstrooiing. Reeds twintig jaar heeft elke moderne lezing van zijn teksten de donkere zijde van de teksten beklemd. Bij het NTG draait men met een vlotte opvoering de klok drastisch terug.

Johan Thielemans

DE INGEBEELDE ZIEKE

auteur: Molière; vertaling: Hugues C. Pernath; decor en kostuums: Marc Cnops; muziek: Herman Streulens; choreografie: Nicole Delvaux; regie: Jean-Pierre De Decker & Achiël Van Malderen; spelers: Roger Bolders, Magda Cnudde, Herman Coessens, Peter Marichael, Lieve Moorthamer, Raf Reymen, Chris Thys, Cyriel Van Gent, Eric Van Herreweghe, Bob Van Der Veken.



MMT
 Mechelen

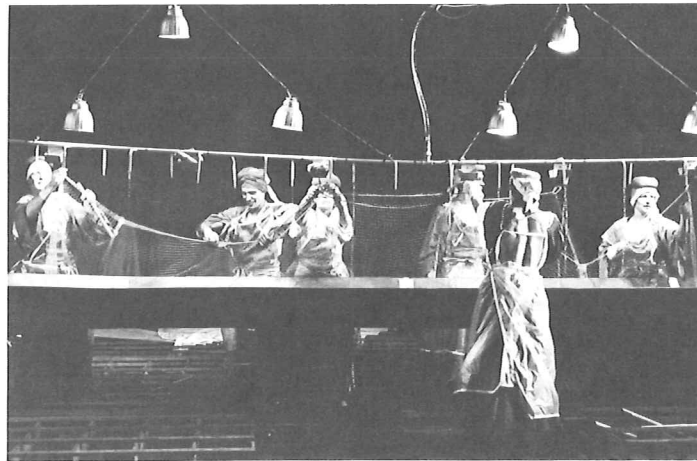
De moeder van David S

De erg jonge zoon David is aan drugs verslaafd. Pas wanneer er te veel geld wordt afgesnoept om aan spul te geraken, wordt de ziekte zichtbaar. Hoe moet de familie, vooral de moeder, reageren op de gedragingen van zo'n chanterende zoon. Dat familieproces en het mogelijke redmiddel beschreef Yvonne Keuls in haar boek. Drie jaar later maakte ze er een theaterversie van, die ze zelf is gaan aanbieden bij het MMT. Dat is geen toeval. MMT heeft vroeger reeds haar *Jan rap en zijn maat* gespeeld, MMT betekent ook een garantie voor een lange speeltijd in Vlaanderen en in Nederland. Zowel Yvonne Keuls als MMT werken vanuit, jawel, een sociale bewogenheid. Daarbij liever geen analyse, wel het beschrijven van moeilijke toestanden, die kunnen leiden tot drama's. Daarom worden de boeken van Yvonne Keuls bestsellers, daarom zijn de theaterproducties van het MMT volkstoneel.

Volkstoneel betekent dat de toeschouwer zich kan identificeren met de personages die het verhaal doen ontwikkelen, maar impliceert tegelijkertijd een stijl die rechtstreekse herkenbaarheid in de hand werkt. Van zulk toneel kon *De moeder van David S* een schoolvoorbeeld zijn. Bij volkstoneel moeten acteurs gekozen worden omwille van type-casting. Men trekt het juiste pak aan en men gaat spelen vanuit de directe betrokkenheid bij het gegeven. Daarom bereikt Heddie Suls als moeder van David wonderen van echtheid. Zij doet de toeschouwer naar de zakdoek grijpen. Daarom gaat het personage van Luc Springuel als David volledig de mist in. Iedereen verwacht nu eenmaal een magere junkie. Maar ook bij de ontwikkeling van het verhaal had regisseur René Verreth beter moeten luisteren naar schrijfster Yvonne Keuls. Nadat zij het hele repetitieproces had bijgewoond, geschraapt en herschreven, wou ze tenminste een reeks try-outs. Zodat de reacties van de toeschouwer op het hele verloop van de 23 scènes konden uitgetest worden. Yvonne Keuls weet waarom en hoe ze o.a. bestsellers schrijft. Het MMT weet waarom het volkstoneel brengt, maar nog altijd niet hoe.

Pol Arias

DE MOEDER VAN DAVID S
 auteur: Yvonne Keuls; groep:
 MMT; regie: René Verreth; decor:
 Frans Dijk; spelers: Agnes De
 Nul, Mandus De Vos, Tuur De
 Weert, Jos Geens, Tessa
 Moerenhout, Heddie Suls, Luc
 Springuel, Jenny Tanghe, Jaak Van
 Assche, Hilde Van Haesendonck e.a.



Fastes Foules (l'Ymagier Singulier) — Foto Pepi Nacci

l'Ymagier Singulier Brussel

Fastes-Foules

Een groepje jonge acteurs komt in Brussel samen en zet een produktie op van *The Monk*. Daarna besluiten ze verder te werken. Ze willen met een dertigtal mensen een groot avontuur beginnen: de romancyclus van Zola *Les Rougon-Macquart* tot een toneelstuk verwerken. Het project lijkt waanzinnig, want Zola's werk beslaat honderden bladzijden tekst. Maar de zoete waanzin van deze jonge mensen gaat nog verder. Ze besluiten naar Italië te trekken, en vinden daar in de buurt van Milaan een leegstaande fabriek. Daarin zullen ze het gegeven van Zola plaatsen. Ze vinden er ook ijzeren objecten, grote metalen kaders. Met het gevonden materiaal wordt de produktie opgebouwd. Het kost hen alles bij elkaar een jaar. Van de dertig mensen blijven er na verloop van tijd een vijftiental over. Maar de arbeid gaat door, en de produktie komt er. De Italiaanse pers is enthousiast.

Daarop volgt de trek naar het Noorden. Deze theateravonturiers zijn ook erg vindingrijk. Ze ontdekken en krijgen het leegstaande legerarsenaal in Etterbeek. Ze laten hun tonnen decors uit Italië overkomen. Zoals blijkt, kunnen ze niet alleen een produktie op poten zetten, maar weten ze ook gemakkelijk geld bijeen te krijgen, want tot op dat ogenblik gaat alles zonder subsidies. Dan komt de première in Brussel in de maand september. En wat valt er te bekijken? Eén van de merkwaardigste theaterproducties die in België werden opgezet. Niets meer, niets minder.

Van Zola's tekst is er weinig overgebleven. Alleen een reeks basis-situaties. De roman *Au Bonheur des dames*, waarin het gaat over de lotgevallen van een kledingzaak voor dames, wordt b.v. gereduceerd tot een scène van een twintigtal minuten, waarbij het opbouwen van de scène nog het meeste tijd in beslag neemt.

Van het lange gedetailleerde, naturalistische verhaal (450 pagina's) blijven er een paar kernsituaties over: een klant steelt en wordt vernederd door de eigenaar, maar als diens liefje verschijnt, kan het geld niet op en wordt hij de speelbal van al haar grillen.

In de plaats van de tekst komt het spektakel. l'Ymagier Singulier heeft de ruimte op een erg ingenieuze manier gebruikt. De toeschouwers worden eerst in een doolhof binnengelaten en in groepjes van tien in kamertjes achtergelaten. De eerste scène speelt zich af met één acteur of actrice: het wakker worden en opstaan. Daarna verdwijnen de wanden de lucht in, en ontdekt het publiek pas de enorme ruimte. Alle stoelen worden verplaatst (een kleine charge van het publiek naar de beste plaatsen), en plots zit men midden in een wasserij, met echte zinken bakken, met water, en de arbeid wordt reëel uitgevoerd. Het gebeuren brengt een afwisseling tussen zuiver fysieke actie en gesproken tekst. Er wordt voor, middenin, achter en ook met het publiek gespeeld. Op zeker ogenblik gaat het in het stuk over het lief van een van de wassers. Iemand kent zijn naam, maar wil het niet verklappen. Tenslotte fluistert zij de naam in het oor van een toeschouwer. De acteurs bestormen de man, en eisen de naam. Wonderlijk moment van gecontroleerde improvisatie. Na het wastaferaal trekken de spelers zich onder een tent terug: ze zitten in een stoombad na de arbeid. Het publiek wordt weer naar een ander speelveld meegenomen. Het ontdekt nu pas de diepe as van het arsenaal. Aan de andere kant merkt het tot zijn verbazing dat, nu het spektakel al een uur bezig is, nog een groep toeschouwers wordt toegelaten. Vanaf dit ogenblik volgt men zijn vertoning en tracht men te bedenken wat de anderen, de laatkomers, er van zullen maken: de tent, met zijn vreemd licht en zijn wolken stoom kan voor hen slechts een poëtische, vreemde, abstracte, droomachtige betekenis hebben.

Dan verplaatst de actie zich naar een fabriek: er wordt zware fysieke

arbeid geleverd met grote ijzeren kaders. Maar hier wordt ook de esthetische optie van het ganse spektakel duidelijk: de arbeid is echt (hyperrealisme van zwetende acteurs) maar ook zinloos. Er wordt geen fabriek gemimeerd. Hier wordt de werksfeer opgeroepen. Het realisme wordt altijd esthetisch aangewend om een meerwaarde aan betekenis en intensiteit te verkrijgen.

Het verrassende is dat deze keuze tot in de laatste details gerealiseerd wordt. De kostuums, b.v., zijn nooit kopieën, maar telkens suggesties. De acteurs zelf worden ook seksueel onduidelijk: eerst zijn het allemaal vrouwen, maar geen enkele mannelijke acteur doet een vrouw na. Dan wordt iedereen mannelijk: elk arbeidersteam bestaat uit een mannelijk en vrouwelijk acteur. De acteur als hermafrodiet. Pas later volgt de scheiding der sexen.

Na de fabrieksscene volgt er een wonderlijk poëtisch verhaal van koppeltes in de regen (met echt water, met echte paraplu's: maar het water komt duidelijk uit kraantjes, de paraplu's zijn duidelijke theaterobjecten; alweer dezelfde consequente, esthetische spanning). De situaties worden nu minder algemeen en langzamerhand onderkent de toeschouwer een plot: Virginie is een meisje dat haar seksuele aantrekkingskracht gebruikt om hoger op te komen. Elke volgende stap in het verhaal brengt ons een trapje hoger in de maatschappij. Ze ontsnapt aan de arbeidersklasse en wordt een verleidelijke vrouw bij de bourgeoisie. We krijgen een groot verjaardagsfeest, nadat we als publiek in de lengte van de as werden geplaatst. Een overvolle feesttafel daalt uit de nok van het arsenaal. Tenslotte strikt Virginie de rijke eigenaar van een modezaak, en laat hem naar haar pijpen dansen. Deze scène wordt afgesloten met een zeer mooie modeshow, met erg inventieve suggesties van oogstrelende klederen.

Daarop komen de acteurs groeten voor de eerste groep toeschouwers. De andere groep (die al die tijd gescheiden is gebleven) kijkt toe. Na het applaus is er plots een ontploffing. Acteurs in paniek komen op groep één afgevlogen, en nemen hen weer mee naar een andere kant van het gebouw. Men verdwijnt in een tunnel van witte lakens, en voor men het goed weet, staat men op straat: voor groep één is het afgelopen, groep twee krijgt nog een uur theater.

Wat kan men hier allemaal aanstippen? Vooreerst de enorme zin voor theatraaliteit. Het gebruik van de ruimte, het licht, de objecten, de geluiden en de muziek levert een groot theaterfeest op. Daarnaast ziet de toeschouwer een reeks van theaterproblemen, die hij van andere theatermakers kent. De toeschouwers opgesplitst in kamertjes kent men van Ronconi, het publiek dat van plaats verandert is de truk van Schechner, de theaterruimte waar publiek en acteurs door elkaar lopen, was al te

zien bij Mnouchkine. Poëtische theaterbeelden, zoals de paraplu's, hebben de impact van de beste Marijnen. Dit wil nochtans niet zeggen dat hier alleen naar anderen gekeken werd. Het wijst alleen op de traditie waarin gewerkt wordt. Want vaak was bij die theatermakers deze nieuwe verhouding acteur-ruimte-toeschouwer onhandig, terwijl hier op allerlei inventieve manieren deze relaties tot natuurlijke gegevens zijn omgevormd. Het collectief l'Ymagier Singulier geeft op dit punt blijk van een ongelooflijk theaterinstinct. *Fastes-Foules* was dus echt een gebeurtenis.

Johan Thielemans

Fastes-Foules is nog te zien van 30 mei tot 30 juni in Luik.

Theaterfuturologie

Sinds 1980 is hij directeur van het Festival van Avignon: Bernard Faivre d'Arcier. Hij was toen 36, onbekend bij de theatermensen, voordien was hij functionaris bij het 'Institut national de l'audiovisuel et le Centre national du cinéma'. Wat hij daar als ervaring heeft opgedaan laat hem nooit meer los. Op drie jaar tijd heeft hij de inbreng van film en van televisie in Avignon sterk vergroot en hij blijft zich permanent vragen stellen over de toekomst van het theater tegenover die andere media en dan vooral televisie. Daarover kwam hij in oktober in Brussel een spreekbeurt houden.

Het theater, zo zegt Faivre d'Arcier, voert op dit ogenblik een frontale, maar bij voorbaat verloren, oorlog met televisie. Toch zien we samenwerking. Televisie kan informatie geven over theater, korte berichtgeving (flashes) of langere dank zij documentaires. Televisie kan een archiverende functie hebben, maar dat wordt door theatermensen nog veel te weinig gebruikt. Televisie kan theater brengen als fictie: een theatervoorstelling kan rechtstreeks weergegeven worden met of zonder medewerking van de theaterregisseur en aan een cineast of televisieregisseur kan opdracht gegeven worden een theaterstuk te verfilmen.

Tegenover een optimale samenwerking staan veel bezwaren. Het theater staat in een minderwaardige economische positie. Het is helemaal niet productief zoals bijvoorbeeld het boek. Hoe meer voorstellingen men brengt, des te groter kan het verlies worden omdat inkomsten zelden nog de kosten kunnen dekken. Het theater heeft weinig invloed, het is kwantitatief onbelangrijk, de representativiteit vermindert zienderogen. Het 'Théâtre populaire' was eerder een concept dan een verwezenlijking en hierbij moet opgemerkt worden dat het louter ontspannend toneel hier buiten beschouwing wordt gelaten.

Theater met nieuwe vormen en inhoud kan slechts deflatoir werken en is hoe langer hoe meer afhankelijk van overheidssteun. Men heeft zelfs de Franse televisie van bovenuit verplicht nog theaterfragmenten uit te zenden. Anderzijds zijn er de satellieten die binnenkort een geweldige invloed gaan uitoefenen op schouwburg en bioscoop. Niet alleen het aantal toeschouwers gaat teruglopen maar ook het aantal kunstenaars. In de Verenigde Staten merkt men nu al dat de meeste acteurs nog uitsluitend voor televisie werken. Ook het traditionele, intellectuele theaterpubliek gaat zich richten op televisie. Dank zij satelliet en kabel wordt het aanbod veel groter, gericht, gespecialiseerd.

Wanneer televisie goed gemaakt wordt, en daar twijfelt Faivre d'Arcier niet aan, dan wordt theater marginaal, elitair of verrassend goed.

Opdat het theater niet in een bastaardsituatie zou terechtkomen moeten de theatermensen zelf die audio-visuele middelen in de hand nemen. En dat is waarmee hij wil experimenteren op het festival van 1984. Theaterproducties zullen op beeldband opgenomen worden terwijl het publiek erbij zit, zelfs in openlucht, wat betekent dat telkens een studiobelichting moet ingesteld worden. Dat kan rechtstreeks uitgezonden worden of achteraf geëxploiteerd. En in de grote Cour d'Honneur komt een reuzeschermband, toeschouwers zullen dan naast en achter mekaar, maar dus samen, naar satellietbeelden kijken van de Olympische Spelen van Los Angeles. Want zo voegt Faivre d'Arcier er aan toe: het theater blijft de onvervangbare plaats van het levend gebeuren, maar wordt, willen we realistisch blijven, gedwongen tot samenwerking met televisie. Vandaar het thema voor Avignon 1984: "Het levende en het artificiële", in het Frans klonk dat: "Avignon 84, un magistral face à face entre le vivant et l'artificiel".

Pol Arias

BKT
 Brussel

Bekende gezichten, gemengde gevoelens

Bij al het geklaag over het gebrek aan hedendaagse stukken is het eigenaardig dat Botho Strauss pas nu in Vlaanderen wordt gespeeld. In Duitsland is hij een gevierd auteur (zijn voorlaatste stuk *Kalldewey, farce* werd in '82 door de kritiek tot stuk van het jaar gekozen); in Nederland zorgde het uitkijkende Baalgezelschap voor de introductie, andere repertoiregezelschappen namen snel over. *Bekende gezichten,*

gemengde gevoelens, Strauss' tweede stuk, dateert al van 1975. Hoogste tijd.

"Waar een beeld is, heeft de werkelijkheid een gat," zegt één van de personages in één van de stukken van Botho Strauss. En daarmee is veel van zijn oeuvre gekarakteriseerd. Zowat alle figuren bij Strauss lijden aan een gebrek aan werkelijkheid. Reeds de eerste replek in *Bekende gezichten, gemengde gevoelens* gaat daarover: "En we hebben — in die schuilkamer heerste voortdurend zuurstofgebrek — en we stonden naast elkaar en we drukten onze mond tegen de muur. We zogen namelijk de lucht uit de spleten. Heel mooi..." (!) Strauss' personages hebben geen deel aan de werkelijkheid, ze leven op de puinen van een verdrongen driftleven en bedienen zich van omgangsvormen waarin geen plaats is voor emoties. In de plaats daarvan zijn er de beelden, de illusies waar men zich aan optrekt: stildansen als discipline voor het lichaam en vorm van seksualiteit; en natuurlijk is er televisie: "U kijkt naar uw eigen vergetelheid (...) U verdwijnt in eindeloos onverschillig gestaar," zegt Karl aan het eind van het stuk.

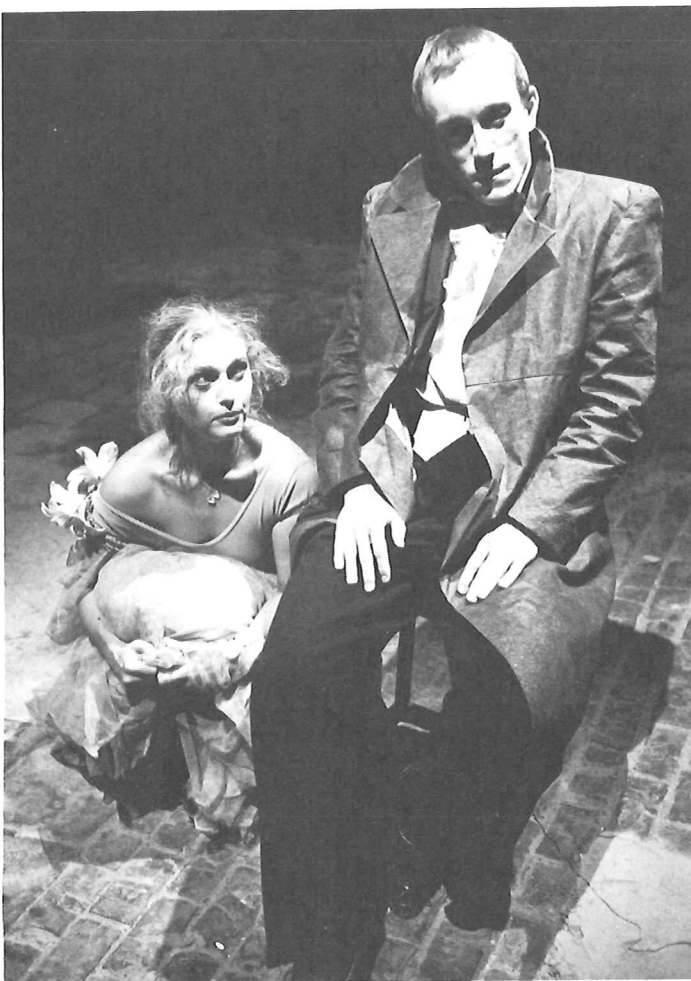
Centrale metafoer in *Bekende gezichten, gemengde gevoelens* is een hotel. Hotel niet als doorgangstation voor snelle gevoelens, wel een plaats

van stagnatie. De bewoners (drie koppels en een vrijgezel) leven al jaren samen, de onderlinge verhoudingen zijn uitgelopen: iedereen heeft ooit wel eens met de ander. En toch hoopt men op een volstreekte harmonie, belichaamd door het dansersduo Guenther en Doris, hun streefdoel de kampioenschappen amateurstijldansen in Münster. Maar op een dag schuift Doris onderuit. Is het hotel failliet.

Vanzelfsprekend werd dit stuk gelezen als een politieke parabel over het verval van de Westduitse maatschappij en haar inwoners, de kleinburgerij. Maar zo eenvoudig als het verhaal hierboven gesteld is, is het natuurlijk niet. Ik sprak reeds van de onduidelijke aflijning van en tussen de personages: wie is wie in dit hotel en wie is met wie. Daarenboven wordt in de eerste scène het realisme gebroken door de fratsen van de amateurtovenaars Karl, in de tweede scène door het plotse optreden van een tweede Doris, een feilloze danseres en minnares, ze slaagt erin de sinds twee jaar gekoelde Stefan weer hoog te krijgen. Maar dan duikt Doris I weer op, zwanger van het aan Stefans slaap ontfutselde zaad. Verward om zoveel emoties stapt Stefan de diepvrieskamer in, sterft de vrieskou.

"We zijn allen ziek, aan beide

Bekende gezichten, gemengde gevoelens (BKT)



kanten van het voetlicht. Elke vluchtige blik op theatermakers of toeschouwers zal deze diagnose bevestigen. De meesten onder ons, vooral de zwaartillende betweter, huldigen de diepvriezer als ideale verblijfplaats en het telefoongesprek als meest gepaste vorm van communicatie." (George Tabori in *Theater Heute*, okt. 83)

Regisseur Dirk Buyse kiest voor een zorgvuldige lectuur van de tekst. Dat uit zich in het ritme van de voorstelling: niet het flitsende van een conversatiestuk, eerder traag bedachtzaam, met tussen de spreekmomenten lange aanlooptijden. Dat geeft de toeschouwer de tijd deze nogal verwarde tekst tot zich te nemen, de verschillende realiteitsniveaus uiteen te houden en de soms nogal gemakkelijke modieusheid (in de buurt van Thomas Bernhard) onderuit te halen. Op die manier legt men het stuk niet definitief vast in een voorstellingscode, maar biedt het aan ter overweging.

Tegelijkertijd, en dat is eigen aan Buyse, kiest men voor de pure theatraliteit. Geen sociale setting in een kleinburgerlijk milieu, geen naturalisme. De spelers hebben iets van clowns. De gezichten witgepoederd. De aankleding extravagant: een dwarse ritssluiting, een fel streepjespak, een uitnodigende decolleté. Het decor lijkt in niets op een hotel, zeker niet op "het kleine hotel in de buurt van Königswinter." Enkel wat zetstukken werden gerecupereerd: een t.v., manshoge spiegels achteraan, een canapé, een imposante trap. Dit meubilair vormt geen aanduiding van plaats, maar is wel drager van betekenis. Zo speelt er op t.v. niet toevallig de film *Ondergang van de Titanic* (Drie jaar eerder ook door het BKT gespeeld in een prachtige regie van D. Buyse): de parallel met het zinkende hotel ligt voor de hand. De rare S-vormige canapé, een 'indiscret', laat geen intimiteiten toe: altijd kijkt een derde mee. En de trap komt, na een zwenking van 45° zichtbaar nergens uit: de blinde afgeschraapte muur van de Brigittekerk.

Tegelijk leent een trap zich uitstekend als theatrale materie: o.a. Gosch met *Der Menschenfeind* en Tabori met, opnieuw, *Der Untergang der Titanic* gaven daarvan de adembenemende mogelijkheden te zien. Ook in deze encenering is de trap in de eerste plaats spelmaker: als een tribune voor een politieke toespraak, een te veroveren stelling, of een vluchtweg naar de intimiteit van de eigen kamer (een hoop zich verdringende lichamen). De vertikaliteit die de trap aan scènebeeld en spelpatroon oplegt, vertaalt bovendien vrij nauwkeurig een centraal mechanisme in Strauss' tekst: de aangehouden laag-hoog tegenstelling en vooral de bekommernis om van het ene op te gaan in het andere. Dat is in de eerste plaats een sociale promotie: de portier Guenther heeft Doris, vrouw van de werkgever en van hoge komaf als partner bij het stijdansen.

Dat stijdansen is op zijn beurt een verheffing uit de middelmatige alledaagsheid. Al dansend geraakt men in een staat van ontheffing: "Aan de top wordt sport een vorm van liefde". Hun dansfiguren hebben dan ook meer gemeen met vliegen dan met dansen. Maar op die hoogte wordt vallen een obsessie, een uitdaging van het noodlot, aangekondigd in talrijke val-woordspelingen. En Doris valt, Icarus achterna ("Geen gefits meer... geen licht... geen licht"). Hun wereldbeeld stort in mekaar.

Na de (zonde)val is men een ander mens. De illusie van harmonie is kapot, men gaat op zoek naar een andere geborgenheid. Maar waar die te vinden in een hotel waar elke plaats publiek is, tot zelfs de acteurskleedkamer toe. Stefan vindt rust in de vrieskelder: stijf, verkramp, in foetushouding. Ook de anderen dalen af in het verleden, trekken zich terug in meer onbewuste tijden: reeds voor Doris' ontduubeling zien we haar op onbewaakte ogenblikken nukkig, duim in de mond; en in Guenther komt op ongeregelde tijdstippen het beest op, grommend, wild. De onderdrukte emotionaaliteit (agressie, sex) zoekt barsten aan de oppervlakte. Dat proces van uiterlijke beheersing en innerlijke ontderding wordt zeer goed in de hand gehouden door Guenther (Lucas Vandervorst). In de plooiën van zijn lachen voel je zijn wenen. Zijn bedwongen onrust werkt fysiek beklemmend. Kijken naar het verval van de anderen is eerder vrijblijvend en pijnloos: de theatraleiteit van hun spreken en de expressiviteit van de gestiek dekt geen beleving, komt gratis over. Het veroorzaakt wel veel wind, maar nog geen elektriciteit. De beperking van de middelen en de exclusieve aanwending van de energie van de acteur resulteert in dit geval in een spanningsloze blik. Je voelt je als toeschouwer te zelden betrokken. Ondanks de actualiteit van het stuk. Ondanks de kracht van de ruimte. Ondanks de intelligente tekstbehandeling.

Luk Van den Dries

(1) citaten uit Botho Strauss, *Bekende gezichten gemengde gevoelens*, vertaling: Ger Thijs en Astrid Wijn.

BEKENDE GEZICHTEN, GEMENGDE GEVOELENS.

(auteur) Botho Strauss; vertaling: Ger Thijs en Astrid Wijn; regie: Dirk Buyse; decor & kostuums: Karlon F.; spelers: Warre Borgmans, Bob De Moor, Ingrid De Vos, Mia Grijp, Lut Mortelmans, Mark Peeters, Lucas Vandervorst, Arlette Weygers.

Gelezen

Theater kijken is weer spannend in Vlaanderen. Sinds een drietal seizoenen golft het werk van een groeiende groep vernieuwende toneelmakers over de brakke grond. Een klein maar geïnteresseerd publiek volgt de zoektocht van het Jong Theater op de voet.

Voorlopig is het zoeken, de spanning de geboorte van iets nieuws mee te maken, belangrijker dan de kwaliteit van het gebodene. Goede voorstellingen zijn tot nu toe nog schaars. Maar de shit die ook hier ten overvloede vloeit, heeft dit voordeel: hij werkt als mest op onvruchtbaar land. Uit deze laag kan koren opschieten. Meer zelfs, enkele voorstellingen waren nu al van een grote nauwkeurigheid en trefkracht. Nog meer van dat en een nieuwe bloei van het Vlaams toneel, met een nieuw publiek, behoort tot de mogelijkheden.

De vernieuwingen in theaterland hebben niets te maken met een vastomlijnde Beweging. Er zijn geen manifesten verschenen, er ontwikkelt zich géén eenvormige stijlopvatting of een uitgekristalliseerde filosofie. Alleen in *Tegenlicht* onderscheiden zich de contouren van het Jong Theater. Overal in Vlaanderen ontstaat toneel dat volledig anders is dan het collectieve, activerende acteurstoneel of het ABBAH-theater van onze grote en kleine kamergezelschappen. (...)

Het Jong Theater vertoont naast de ontplooiing van de regisseurs, een tweede algemeen geldend kenmerk nl. de sterke nadruk op de autonomie van de toneelpraktijk. De vernieuwingen in het toneel gebeuren via de weg van de theatrale techniek. Niet het publiek en zijn verwachtingen of zijn onderwijsbaarheid staan centraal, maar de expressie van de toneelmaker en zijn worsteling met het materiaal. De jonge regisseur zoekt geen nieuw publiek, evenmin bijval bij de toeschouwers, hij zoekt zijn eigen taal.

Ook onderzoekt de jonge regisseur de overgeleverde canon toneelteksten en technieken met grote gretigheid vanuit de overtuiging dat in de toneeltraditie meer te leren valt dan het dominante toneel eruit weet te halen. Het is dan ook volstrekt consequent dat het alleen de vernieuwers waren die oog hebben gehad voor een fenomeen als het Goethe-jaar. (...)

Het zal duidelijk zijn dat het Jong Theater in Vlaanderen een grote verscheidenheid vertoont in de omgang met de theatertaal. Zowel in speelstijl, ruimtegebruik als tekstbehandeling zijn de verschillen frappant. En toch hebben de Tachtigers meer gemeen dan de regie de boventoon te laten voeren en specifieke acteurstechnieken

(zingen, dansen, een type neerzetten) geen kans te geven.

Wat de Tachtigers gemeen hebben is een bepaalde verhouding tot de werkelijkheid. Zij lijken teleurgesteld, ontuchtend, cynisch berustend nadat een vroegere generatie zijn hoopvolle verwachtingen over de veranderbaarheid van de wereld niet heeft kunnen waarmaken. Op weg naar de catastrofe bijten ze zich vast in de ontwikkeling van het vakmanschap als een super-individueel teken van aanwezigheid.

De Tachtigers zijn een groep van loners, die de eenzaamheid verkiezen boven de illusie. Maar sinds Marquez weten we dat ook de keuze voor de eenzaamheid een politieke keuze is.

(Paul De Bruyne, "De Tachtigers van nu en straks. Een golf Jong Theater in Vlaanderen", in *Ons Erfdeel*, jg. 26, nr. 4, sept.-okt. 1983)

Zoals in andere kunstgebieden volstaat het ook niet voor de toneelspeler enkel op technische vakbekwaamheid te teren. Even noodzakelijk, zelfs belangrijker, is zijn pertinente motivering voor de concrete opdracht, plus een goeie dosis fantasie en intelligentie, zonder dewelke geen creativiteit mogelijk is. Het zou altijd de taak van de regisseur moeten zijn de persoonlijke vlam van de acteur aan te wakkeren en het dikteren van ongeassimileerde speelpatronen te vermijden. Daar moge zich vooral de jongste garde nieuwlichters van de regie goed bewust van zijn.

Bij het gros van de Vlaamse acteurs is kunde vaak groter dan kunst. Velen zijn duidelijk verward geraakt binnen de structuur en de onderlinge verhoudingen van hun gezelschap; anderen (bij nogal wat „regisseursteater") geven de indruk dat ze zichzelf van het medium voelen vervreemden. Vooral dit gevoel van enerzijds verdorring en anderzijds onwennigheid, heeft een niet geringe impact op de toeschouwer. Kijkgenieting (en die mag er toch wezen!?) resulteert vaak regelrecht uit bezieling en speelvreugde, om het even om welk teater het gaat. En het vermoeden dat die vaak ontbreken, is groot.

(Fred Six, "Waar blijft het theaterfeest? Toneelseizoen 1982-1983", in *De Standaard*, 17 aug. 1983).

JDR

Arca/NET
 Gent

Leonce & Lena

Zet men de teksten op een rijtje die Pol Dehert de laatste tijd gekozen heeft, dan blijkt daaruit een sterke obsessie voor de leegte. *Woyzek, De Opdracht, Clavigo, De Idioot en de Dood en Leonce en Lena* gaan als opvoeringen allemaal over het verlies van alle idealen, over stuurlaarsheid, over het uitzichtloze. Dit drijft Dehert ertoe om voorstellingen op te zetten, die tot op grote hoogte zelfdestructief zijn, die heel sterk naar binnen kijken. De toeschouwer wordt er bijna op de koop toe bijgenomen. Bij *Leonce en Lena* blijkt dit het duidelijkst uit de manier waarop de hoofdrol vertolkt wordt. Als men de richting van de blikken van Herman Gilis, als prins Leonce, analyseert, constateert men dat hij meestal naar de zijkant, vaak naar de grond, en een paar keren naar boven kijkt, maar zo goed als nooit naar de zaal. De toeschouwer wordt niet aangekeken. Dat blijkt al meteen van bij het begin van deze opvoering: Gilis zit in profiel, kijkt wel eens over zijn schouder (maar voor de toeschouwer is dat een richting parallel met hem), en is op een vreemd traag ritme met zichzelf bezig. De prins verveelt zich, en kan niets verzinnen dat zijn leven enige kleur of zin zou geven. Gilis zit dus op de scène, te wachten tot hem iets invalt. Die invallen zijn altijd van het balorige soort, en ze voldoen hem nooit. De leegte, zijn innerlijke en uiterlijke leegte, krijgt hij niet be-mebeld.

Als de verveling fysiek getoond is, prevelt Gilis de tekst van Büchner aan flarden, als op zichzelfstaande fragmenten. Als citaten ook. De woorden van Büchner, die de impuls zijn om de leegte uit te stallen, worden, als ze gebruikt worden, op een toon gezegd alsof men ze wegwerpt. Meteen gaat het stuk langzaam maar zeker gelijken op een immense woestijn. Wat er in de tekst aan suspense zou kunnen zitten — alle kleine elementen die zich samenvoegen tot een situatie die kan vooruitgegaan — wordt categorisch geweigerd. De andere personages komen hierdoor in de kou te staan. De knecht Valerio van Bert Van Tichelen krijgt van zijn meester nauwelijks repliek. De spelletjes die hij opzet, lopen op niets uit. Hij is wel vrank, soms uitdagend, maar op zijn meester Leonce schampt alles af. Wanneer Büchner dan de vader van Leonce ten tonele voert, wil hij o.m. tonen dat de machthebber van dit belachelijk klein Duits vorstendom metje incompetent is. Dehert grijpt dat gretig aan. De hofsceën worden een gebeuren waarbij een paar mensen onwennig tegenover elkaar staan: de

vorst weet niet wat hij wil, zijn onderdanen trachten radeloos te begrijpen wat hij zou kunnen bedoelen. De personages draaien om elkaar heen. Daarbij stoot men op dat typische kenmerk van het jonge Vlaamse toneel, waarbij getoond wordt dat de mensen het ritueel slecht kennen, en wanhopig trachten flaters tegen de etiquette te vermijden. De aarzeling en onzekerheid wordt prachtig uitgebeeld door Peter Rouffaer. Als vorst kan Mark Steemans zich laten gaan, en een gunstig gebruik maken van zijn tics.

Heel dit spel dat geestig is, zodat het doet glimlachen ook al worden de meeste kwinkslagen van Büchner genegeerd, spint zich uit tot aan de pauze. De heel dunne draad waaraan dit spektakel toch zijn leven ontleent, wordt door het invoeren van een pauze bijna afgebroken. Wie het stuk niet kent, weet niet goed of hier nog een vervolg op komt. Het wijst op de grote risico's die Dehert neemt. Hij zelf is wellicht iets te sterk gefascineerd door zijn eindeloos spel met niets, iets te sterk in de ban van de virtuositeit zonder uitstraling van Herman Gilis.

Büchner maakt het hem na de pauze wel erg moeilijk. Dan komt Lena eraan, een positief, romantisch personage. Haar ontmoeting met Leonce brengt iets wezenlijks te weeg. Maar deze dimensie past niet in het concept. Met als gevolg dat Netty Van Geel haar tekst vrij conventioneel mag opzeggen: de regisseur vond voor haar geen interessante invalshoek. In de liefdesscène (de ont-

moeting tussen Leonce en Lena) blijft zij het mooie, jonge meisje, terwijl Leonce in zijn register vast blijft zitten. Wanneer hij in het duister op haar toekomt, zegt hij dat hij komt aangevlogen. Gilis wappert met de panden van zijn overjas, een gebaar dat aan de tekst alle romantische kracht ontnemt en het beeld oproept van een perverse exhibitionist. De situatie wordt hierdoor onduidelijk. De erg persoonlijke problemen van Dehert hebben de hele complexiteit van Büchner niet kunnen vatten. Diens spelen met de romantische sjablonen, die dit stuk bitter én luchtig maken, wordt door Dehert genegeerd. Hij blijft trouw aan zijn radicaal nihilisme. Dat nihilisme gaat gepaard met een weigering van verdediging of romantiek. In de plaats komt een verruwing, die zich het sterkst affirmeert bij de vrouwenrollen: het liefje van de prins wordt een vulgair hoertje, de gouvernante van Lena wordt (b.v. in de onelegante uitkleedscène) elke charme ont-nomen (Carmen Jonckheere speelt beide rollen met grote overtuigingskracht trouwens).

Ook de sociale context wordt door de regisseur geweigerd. Gilis noch Steemans zijn van adel. Meteen zit men in een soort no-man's land: het zijn evenmin hedendaagse jongelui die spelen alsof ze prins of vorst zijn. Ook in het huidige bestel zijn ze sociaal niet te plaatsen (ze hebben b.v. geen manieren — daar waar een echte prins altijd lang naar school is gegaan, en zeker geleerd heeft hoe hij zich bewegen moet.) Dat gebeurt

allemaal wat te makkelijk met het excuus dat het publiek van vandaag anders niet bij deze teksten kan. Gemeten aan de onwennigheid in de zaal, mislukt dat toch wel aardig.

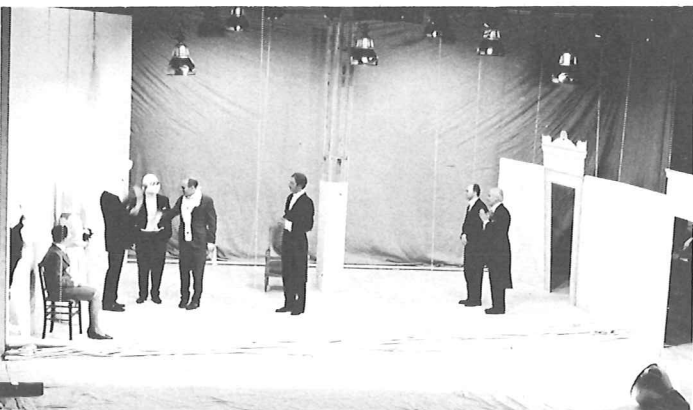
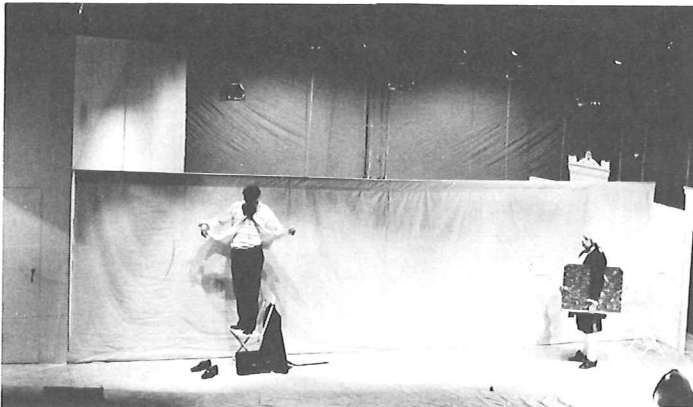
Pol Dehert is een regisseur die koppig zijn weg gaat. Zijn nihilisme snijdt hem van zijn publiek af. Ik heb gemerkt dat deze merkwaardige ver-toning, die boeiend is wegens haar eigenzinnigheid, bij de recensenten slecht is ontvangen. Nochtans gaat het hier om een opvoering waar met zeer veel zorg aan gewerkt is. Maar Dehert overlaadt zijn regies met veel intellectualistische bedoelingen, en dat leidt hem af van een emotioneel aanvoelen van het teveel of te weinig. Er is nog geen evenwicht. Voor mezelf zou ik wat meer directheid wensen, een vleugje minder narcisme. Maar aan de andere kant lijkt dat precies zijn voornaamste drijfveer, hieraan ontspringt zijn pessimistisch theater. Toch is het nastreven van zelfdestructieve spektakels op de lange duur geen vruchtbare manier van theatermaken. Een wens: meer hart, minder brein.

Johan Thielemans

LEONCE EN LENA

auteur: Georg Büchner; vertaling: Luk Devos; decor: Luk Dhooghe & Rose Werckx; kostuums: Alain Bilttereyst, Mark Cnops, Lucia Penninckx; dramaturgie: Ivo Kuyll, Mark Holthof; regie: Pol Dehert; produktie: Arca/NET/Gent; spelers: Herman Gilis, Carmen Jonckheere, Peter Rouffaer, Mark Steemans, Nick Van Suyt, Bert Van Tichelen, e.a. *Leonce en Lena* speelt nog van 1 tot 30 dec. in Arca, Gent. Pol Dehert kreeg voor zijn regie van *De idioot en de dood* de Oscar de Gruyter prijs (50.000 fr.)

Leonce en Lena (Arca) — Foto's Kristin Daels



KNS

Antwerpen

De Speler

De Speler bekijken en in de pauze van de regisseur Walter Tillemans vernemen dat hij uit de KNS ontslag heeft genomen, na bijna 20 jaar: gegevens, een context die het bekijken van een voorstelling beïnvloeden. Wat deze kijkervaring nog beïnvloedt: het zien in diezelfde KNS, dit seizoen, van een totaal ondermaatse *Wat een leven, Jeanne* en van een ronduit slechte *Molière*, dit laatste voor welgeteld 65 toeschouwers in die enorme zaal: dat doet pijn als men van theater houdt. Vóór *De Speler* begint, draaien twee dames voor mij op de eerste rij zich om en bekijken de stoelenrijen: "Er is wéér minder volk," stellen ze vast. Het publiek dat overblijft maakt zich zorgen over zijn theater.

De Speler springt uit dit pijnlijke kader naar voren als een degelijke voorstelling. In het begin is er wel de moeite om het verhaal te volgen; dat komt door de onduidelijk manier waarop de KNS-acteurs en -regisseur het vertellen, maar ook door de wijze waarop auteur Pavel Kohout Dostojevski's roman voor het theater heeft herschreven. Een voorbeeld: zelfs aan het einde is nog niet duidelijk welke familiale band Paulina (Camilia Blereau) verbindt met de Generaal (Bert André); twee van de belangrijkste personages blijven hierdoor de hele tijd langs mekaar heenglijden. Tillemans is in zijn werkmethode nog steeds niet afgeweken van regies die geschraagd worden door een concept. Hij introduceert structuren (een dramaturgie-in-de-regie, a.h.w.) die zich op veel niveaus uiten, bijvoorbeeld in het gebruik van de diverse locaties. Het zolderkamertje van de Speler links en de parkbank rechts op de scène hebben oppositionele functies in het verhaal; de Speler ontmoet links vooral Paulina en rechts bijna steeds de Engelsman; centraal daar tussen in, ligt het casino, d.w.z. een speelvloer die de hele scène bestrijkt.

Ook al werkt zo'n procédé nadrukkelijk, toch wordt het niet te doorzichtig toegepast; het is een geraamte dat door zijn logica het verhaal aangenaam om volgen maakt, er accenten in legt. Zo speelt de opkomst van Baboeljenka (Julienne De Bruyn) zich uiteraard midden op de scène af: haar komst is immers een keerpunt in het verhaal. Twee dingen vallen op bij deze voorstelling:

De Speler (KNS)

- dat sommige acteurs (Luc Perceval, Camilia Blereau, Julienne De Bruyn) vanuit een innerlijke energie acteren, terwijl anderen (Anke Helsen, Kristin Arras, Dirk Lavrysen) er erg lauwtjes bijlopen. Een homogeniteit van de cast kon niet worden waargemaakt.

- dat er in tijden van crisis met schaarse middelen (lichtbeelden als achtergrond) met enige inventiviteit toch voldoening scheppende toneelbeelden gecreëerd kunnen worden, bewijst John Bogaerts met zijn decor.

Ten slotte nog dit: het is ons een volkomen raadsel waarom *De Speler* slechts voor een beperkt aantal voorstellingen op het programma kwam i.p.v. de gebruikelijke drie weken op de affiche te blijven. Waarom moest deze voorstelling plaats ruimen voor de herneming van *Arm Vlaanderen*? Het kan toch geen politiek van de directie zijn om *betere* voorstellingen *minder vaak* te tonen. Of is het persoonlijke dan toch politiek?

Marianne Van Kerkhoven

DE SPELER

auteur: Pavel Kohout; vertaling: Toon Brouwers; regie: Walter Tillemans; muziek: Patrick Hiketic; decor en kostuums: John Bogaerts; spelers: Luc Perceval, Bert André, Frank Aendenboom, Hubert Damen, Camillia Blereau, Anke Helsen, Julienne De Bruyn, Dirk Lavrysen, Kristine Arras.

Virginia Woolf Parijs

Freshwater

De opvoering van Virginia Woolfs enige theaterstuk *Freshwater*, onlangs in het Théâtre du Rond-Point te Parijs, mag in meerdere opzichten als een unieke gebeurtenis worden beschouwd. Niet alleen gaat het hier om een sprankelende komedie die aanzienlijk afwijkt van het overige werk van deze Engelse schrijfster, ook de acteurs die het stuk begin november op de planken brachten zijn niet meteen de meest voor de hand liggende. *Freshwater* was als buitenbeentje eigenlijk niet voor de buitenwereld bestemd: het werd door de auteur opgevat als een farce ter verstrooiing van haar kunstzinnige vriendenkring, een stuk met schrijvers vòòr schrijvers dat pas in 1975 door een nijvere filoloog werd opgedolven en gepubliceerd. In een poging om de specifieke atmosfeer van de eerste en enige vertoning (tijdens een familiefeestje te Bloomsbury in 1935) te reconstrueren, heeft regisseur Simone Benmussa voor haar recente productie van *Freshwater* een beroep gedaan op het acteertalent van enkele groten uit de hedendaagse Franse literatuur. De medewerking van mensen als Eugène Ionesco, Alain Robbe-Grillet of Nathalie Sarraute maakt een dergelijke onderneming zonet interessant, dan toch op zijn minst avontuurlijk.

Woolfs komedie in drie bedrijven steekt op subtiële wijze de draak met een aantal beroemde Engelse figuren uit de vorige eeuw. Door enkele historische (en biografisch juiste) feiten naast elkaar te plaatsen en een beetje aan te dikken komt de auteur tot een vinnige burleske en, zoals vaker het geval is in haar geschriften, fungeert de komische ondertoon als alibi voor een omlijnde stellingname tegen de hypocrisie, het verstikkende puritanisme en de inhoudsloze kunst eigen aan het Victoriaans tijdperk. *Freshwater* speelt zich af in een kunstenaarskolonie op het eiland Wight, rond 1870 gesticht door de beruchte 19de eeuwse fotografe Julia Cameron. Rond dit personage circuleren de hofdichter Alfred Tennyson, die voortdurend uit eigen werk citeert, de symbolische schilder Watts en diens kindvrouwje Ellen Terry. De dramatische handeling is vrij eenvoudig: de Camerons, een echtpaar op leeftijd, bereiden hun definitieve afvaart naar Indië voor, ze nemen afscheid van hun vrienden maar wachten nog op hun doods-kisten waarin ze hun hebben en houden zullen verpakken. Ellen, die van haar 30 jaar oudere man nooit meer kreeg dan een kuise zoen, gaat er met een jonge marine-officier vandoor. De bestelde doods-kisten komen aan en, zeer onverwacht, arriveert ook de koningin...

Dit warrige verhaal wordt door S. Benmussa in soms zeer geslaagde theatrale beelden vertaald en in een spaarzaam zwart decor geplaatst. Wisselende omgevingen worden door zeer eenvoudige ingrepen gesuggereerd en deze sobere aanpak geeft aanleiding tot plezierige vondsten: een personage dat rondloopt met een belachelijke foto aan een stok wordt een oorlogsbodem in de verte en een handgebaar volstaat om van een ander personage een dolfijn te maken. De voorstelling van *Freshwater* negeert net als de tekst de schijn-deftigheid en de conventie van een historische periode en dat komt al van bij de aanvang tot uiting: de nationale hymne waarmee het stuk naar Britse gewoonte wordt ingeleid is hier vreemd als een schichtig walsje en past wonderwel bij Virginia Woolfs voortdurende neiging tot anarchisme; de lach als haar enige effectieve wapen tegen het mannelijke chauvinisme.

Hoewel de acteursprestaties in de Franse produktie van een wisselend niveau zijn (Joyce Mansour speelt haar rol als Julia Cameron iets te gechargeerd en de door de regisseur zelf toegevoegde butler (Nathalie Sarraute) loopt als verteller een beetje verloren in het stuk), leveren zij toch in enkele gevallen boeiend en geestig theater op: zo is Robbe-Grillet's interpretatie van de filosoof Charles Cameron, de pantoffelheld die troost zoekt bij een pluchen aapje en een fles brandewijn, doordrenkt van een absurdistische nonvitaliteit; levensmoe, maar met de glimlach. Eveneens





Virginia Woolf

opzienbarend is Ionesco, inmiddels de 70 voorbij, een seniele oude man in de rol van een andere seniele oude man (Lord Tennyson). De avant-gardist uit de jaren 50 blijkt tegenwoordig niet meer in staat om zijn tekst te onthouden, leest dus af uit een boek, valt te vroeg of te laat in, moet door de andere auteurs geholpen worden, maar vreemd genoeg verkrijgt *Freshwater* net hierdoor een bijzondere dimensie. De authenticiteit, de provocatieve echtheid van Ionesco's aftakeling komt buitengewoon grappig over en bouwt regelmatig een mooi subversief element in de voorstelling in. De realiteit gaat hierdoor binnen de fantasie van het stuk een eigen leven leiden.

Tijdens de laatste scène maakt koningin Victoria als deus-ex-machina tenslotte nog een merkwaardige entree: op een hobbelpaard komt zij het podium opgereden om ondermeer Tennyson in de adelstand te verheffen. Virginia Woolf had een intense afkeer van alles wat met onderscheidingen, eretekens of officiële ceremonies te maken had en in dit groteske eindtafereel wordt niet alleen de legendarische vorstin maar ook een gans tijdperk, een ganse evenshouding in het hemd gezet. Dat Victoria door een mannelijk acteur (Jean-Paul Aron) gespeeld wordt is overigens geen toevallige keuze: uiterkend in een tijd waarin de vrouw het enorm zwaar te verduren had door een repressieve maatschappelijke traditie stond er een vrouw aan het hoofd van een door kolonialisme vererend imperium. Van een paradox gesproken. Het kan bijna niet anders of Victoria moet een travestiet geweest zijn.

Dirk Steenhaut

FRESHWATER
 auteur: Virginia Woolf;
 vertaling: Elisabeth Janvier; regie: Simone Benmussa; vertolking: Alain Robbe-Grillet, Eugène Ionesco, Joyce Mansour, Florence Delay, Guy Dumur, Nathalie Barraute, Tom Bishop, Rodica Ionesco, Jean-Paul Aron, Blaise Gauthier, Erika Kralik; productie: Jean-Michel Bauer.

Jan Declair

Obscene fabels

Jan Declair is opnieuw, met de hulp van Dario Fo, gaan grasduinen in de Italiaanse volksliteratuur. Na *De tijger en andere verhalen* vertelt Declair drie *Obscene Fabels*. Opnieuw staat hij alleen op de scène, opnieuw bedient hij zich van een bijgeschaafd Antwerps taalidoom, en je krijgt de indruk dat hij nog jaren, met een even enthousiast publiek, met dit procédé kan doorgaan. Deze indruk is echter misleidend: het gaat duidelijk niet om een routineklus, Declair investeert elke avond enorm veel energie, en, ten tweede, deze fabels hebben in deze vorm, maar ook op zichzelf, een aanstekelijke charme en authenticiteit.

Naast Dario Fo grijpen andere moderne Italiaanse auteurs graag terug naar deze ongekuiste folklorie, die in de late middeleeuwen haar hoogtepunt beleefde. De enige roman van de semioticus Umberto Eco, *De naam van de roos*, schakelt, binnen het kader van een middeleeuwse thriller, dergelijke verhalen in. Italo Calvino, Italië's bekendste romancier, verzamelde 20 jaar geleden al een aantal volksverhalen in een prachtige bloemlezing, en kruidt zijn romans vaak met deze proletarische mythologie.

Dario Fo plaatst deze verhalen nadrukkelijk in een politiek verband. Het aspect obsceniteit is daarbij een dankbaar thema, omdat het meteen een politiek-morele vraagstelling oproept. In de christelijke traditie, die sinds de middeleeuwen meer dan eens een geschiedenis van bruto machtsmisbruik is, is de streek onder de gordel verboden terrein. De logica in dit denken is duidelijk: als je seksualiteit tot moreel taboe verheft, kan je perversiteiten als sociale onderdrukking, inquisitie, overheidssterreur anders, d.w.z. toleranter, beoordelen. Anders gezegd: seksuele moraal als alibi voor sociaal-politieke immoraliteit. Een indringend verschijnsel als volksmythologie laat zich echter niet in dit hypocriet keurslijf dwingen. Daar kan de schaamstreek zonder probleem in behandeld worden, en dat perversiteiten op dat terrein dan als metafoor gaan fungeren voor ontaarde machtsverhoudingen, ligt voor de hand. Ter illustratie de derde fabel uit Jan Declairs programma. Uitleg is overbodig.

De Poezemuis heet dit verhaal, een volkse benaming voor de vrouwelijke schaamstreek. Een herdersjongen die opgegroeid is in een wereld zonder mensen en die van zijn meester een ongenueanceerde vrouwenhaat heeft meegekregen, erft een fortuin als deze laatste overlijdt. De dorpspastoor vrijt met het mooiste meisje van de streek, maar haar moeder is dat beu en eist een huwelijk: de herdersjongen, de nieuwe rijke, is de uitverkorene en zijn angst voor vrouwen

smelt weg als hij zijn bruid ziet. Maar het meisje laat zich liever verwennen door de pastoor en zegt tegen de naïeve bruidegom dat ze haar poezemuis bij haar moeder vergeten is. De moeder speelt het spel mee en de jongen verliest de poezemuis, die hij gaan halen is, onderweg. Hij vertelt wanhopig aan het meisje wat er gebeurd is. Uit medelijden breekt ze met de geile pastoor en zegt hem dat het poezemuisje zelf is teruggekomen en dat hij, de herdersjongen, het mag strelen. Jan Declair vertelt zo'n verhaal met veel suggestiviteit en met krachtige gebaren, zonder intieme nuances te verzwijgen. Het is duidelijk waar het over gaat. De streek onder de gordel is voor een mens zonder twijfel een terrein dat een cruciale rol speelt in alle mogelijke levenservaringen, en het is normaal dat het in minder preutse tijden de meest voor de hand liggende metafoor was. Ondanks klerikale moraal-ridders.

Voor ons blijft er aan zo'n verhalen, ondanks seksuele revolutie en permissieve moraal, een zeker voyeurisme hangen, en dit soort openhartigheid lokt merkwaardige reacties uit. Wat toen gewoon een vertelsel was, is nu een schuine mop. Maar Declair en Fo weten de onderton van deze fabels zo knap te suggereren, dat er van slechte smaak geen sprake kan zijn. Jan Declair stelt terecht de vraag: "Wie is er obscene, de politicus die kernwapens laat installeren, of de verteller van deze fabels?". Het antwoord is duidelijk.

Klaas Tindemans

OBSCENE FABELS

auteur: Dario Fo; vertaling: Filip Van Luchene; repetitor: Frieda Pittoors, Karel Vingerhoedts; speler: Jan Declair; is nog te zien op 15 dec. in Muziekconservatorium Gent, 17 dec. Dommelhof Neerpelt, 18 dec. Arenberg-schouwburg Antwerpen en wordt hernomen in sept. '84.

Jan Declair



Mark Vankerkhove Freule Julie

Men blijft de lange opvoering van Van Kerkhoves *Freule Julie* met belangstelling volgen, niet omdat ze pakkend of spannend zou zijn, maar omdat ze een heleboel vragen oproept. Ze is vallend en opstaand een heel duidelijk voorbeeld van een hedendaags theatermaken dat zijn grootste dynamiek in zijn eigen twijfel vindt.

Mark Vankerkhove vraagt van zijn acteurs een onnatuurlijk spel dat leidt tot een voortdurend ondergraven van de tekst. Hierbij worden bepaalde elementen sterk onderstreept, en andere helemaal weggegomd. De nadruk valt vooral op de onzekerheid: de mensen staan op de scène tegenover elkaar in onduidelijke verhoudingen. Het contact is uiterst moeilijk. Er speelt zich een lang conflict af tussen de regels die het sociale spel beheersen en de opwellingen van het instinct. Het gevolg is dat de gegevens 'aarzeling' en 'onwennigheid' een grote, rijke variëteit aan beelden en bewegingen opleveren. Men is, in het universum van Van Kerkhove, constant ongemakkelijk en ongelukkig.

Dat heeft natuurlijk raakvlakken met Strindbergs tekst. Het onderlijnt heel scherp hoe het tweede bedrijf voortdurend over het trachten te ontkomen aan afgelegde of gewenste beloftes gaat. De personages gaan op honderden manieren niet weg, en tonen een vreemde fascinatie voor hun gevangenis — een gevangenis die ze zelf kiezen. *Freule Julie* wordt op deze manier een vroege versie van *Wachten op Godot*.

De vraag is of dat de lezing van Strindberg verrijkt. Hierop kan men geen antwoord geven, omdat een verrijking van Strindberg niet aan de orde is. Uit zijn tekst wordt alleen dat genomen wat voor Van Kerkhove bruikbaar is. Of bereikbaar is. Bij Strindberg gaat het om een macht-

strijd, en men kan na elke fase van het spel in feite de score opschrijven. Maar over winnen of verliezen, over sterk en zwak gaat het bij Van Kerkhove niet. Immers, hij verwaarloost heel bewust de sociale structuur. Hij ontzegt aan Freule Julie de autoriteit die ze bekleedt dank zij haar maatschappelijke positie. Zij komt de kamer binnengevlogen als een onhandig, gewond vogeltje: met deze figuur gaat men geen gevecht aan.

Deze accenten uit de interpretatie kan men nog zien als een bewuste daad (men kan het b.v. ook zien als een gebrek aan sociale kennis bij zowel de regisseur als bij de acteurs: zou Olyslagers ooit ergens kans maken op een baan, als hij zo een incompetente kelner is?). Maar het komt wel erg vreemd over dat van de seksuele spanning niets terecht komt. Dit is, heel wonderlijk, *Freule Julie* zonder sensuele fantasie. De enige keer dat de vertoning totaal ongeloofwaardig is, is wanneer de acteurs na het eerste bedrijf weer verschijnen, en beweren met elkaar naar bed te zijn gegaan. Ook hier is een hele syntaxis van aantrekking, verleiding, uitdaging verloren gegaan. Strindberg wil, onder meer, bewijzen dat achter het sociale masker van de Freule niets anders dan een bronstig wijfjesdier schuilgaat, wat Freule Julie het recht ontzegt om zich te beschouwen als behorende tot een categorie van hogere mensen. Maar bij Van Kerkhove is deze constatacie niet het resultaat van een ontmaskering: reeds van bij het begin is verleiden omgedraaid tot de vulgairste vorm van provoceren: het ondergoed van Julie is dat van een hoer, punt. Dit zou men kunnen beschrijven als weinig subtiel, maar het is natuurlijk veel meer een uiting van overcompensatie voor een afwezigheid.

Het wijst erop dat tussen regisseur en schrijver een gespannen verhouding bestaat. Het is alsof naargelang Van Kerkhove langer met de tekst bezig was, die langzamerhand zijn kwaliteit verloor. De opvoering is dan geworden tot een kritiek op de tekst. Dit blijkt het duidelijkst op het ogenblik dat Strindberg tot een psychologische verklaring van het gedrag van Julie overgaat. Van Kerkhove vindt dit te flauw, hij laat zijn actrice uit de rol stappen en de lange monoloog van het blad aflezen. Strindberg, jongen, jij krijgt slechte punten.

Het gevolg hiervan is dat de aandacht volledig valt op de wereld van de regisseur. Ik blijf me afvragen waarom het nodig is om al zijn energie, al zijn zorg te besteden aan een tekst waarvan men achteraf bekent dat hij onnozel is. Welke perverse, vrij nutteloze verhouding heeft zo een jonge regisseur met het begrip Cultuur, met de overgeleverde Canon? Als ik een tekst niet goed vindt, dan laat ik hem links liggen. Van Kerkhove moet nu dringend een tekst vinden waar hij van houdt: daar

is pas echt vruchtbaar werk te leveren.

Twee opmerkingen: ik vind het boeiende aan het theatermaken van Van Kerkhove dat mijn kritische verhouding tot zijn werk spruit uit een theaterervaring die toch positief is. Het is een weerbaarheid die een andere weerbaarheid erkent. Mensen worden door Van Kerkhove op de scène gezet als onhandige, zielige pummels. Het publiek kan niet anders dan van de hoogte op hen neerkijken en hen uitlachen (men heeft veel plezier tijdens de opvoering). Ik vind dat niet de meest wenselijke verhouding tot het personage op de scène en tot de mensen in de wereld. Als ik Frie Couwberghs na afloop in het foyer zie, is ze, tot mijn verbazing, een charmante jonge vrouw. De jonge theatermakers moeten zich hierbij eens afvragen wat ze hun acteurs allemaal weigeren, en of er daarbij niet iets fundamenteel menselijks onachtzaam op de vuilhoop wordt gegooid. Hoeveel inzicht is er hier, en hoeveel gedachtenloze blindheid?

Johan Thielemans

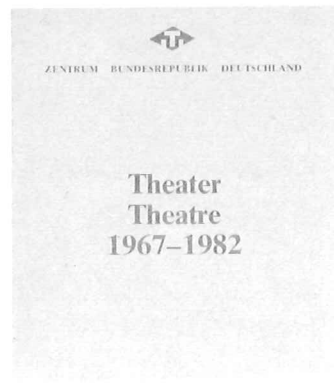
FREULE JULIE

auteur: Strindberg; regie, decor, kostuums: Mark Van Kerkhove; vertaling: R. Ter Laan; spelers: Frie Couwberghs, Mark Olyslagers, Marijke Pinoy; productie: Mark Van Kerkhove.

Etcetera ontving

Theater 1967-1982
 Manfred Linke

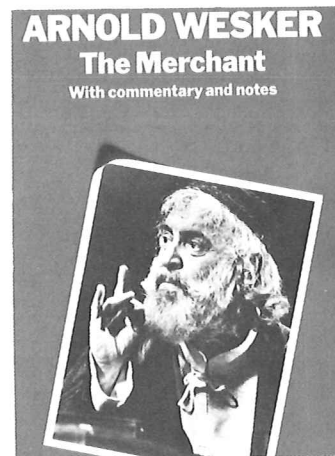
Is een uitgave van het ITI-BRD (tweetalig Duits-Engels); het bevat overzichtsartikelen over het theater, kindtheater, dans-theater en muziektheater in de betrokken periode en veel fotomateriaal. Prof. A. Everding, voorzitter van het ITI, in het voorwoord: "Met dit boek proberen we onze buitenlandse collega's te informeren over alle aspecten van ons theater tussen 1967 en 1982. We zijn ons bewust van de moeilijkheden hierbij. Geen beschrijving, hoe ge-



voelig ook, geen fotoverslag, hoe minutieus ook, kan de ervaring van een voorstelling vervangen. Evenmin kan deze verzameling artikelen en bescheiden fotoselectie de 30.000 producties documenteren die in deze periode in West-Duitsland gespeeld zijn. Maar, ze kunnen een overzicht bieden, een context voor de indrukken die onze buitenlandse collega's bij bezoeken aan West-Duitsland of gastproducties van onze theaters opgedaan hebben. Op het verslag van het artistieke gebeuren volgt de beschrijving van de organisatorische, economische, financiële en sociale voorwaarden van onze theatercultuur en haar historische ontwikkeling." ITI Zentrum Bundesrepublik Deutschland, Berlin 1983, 352 p., 317 ill.

Arnold Wesker: *The Merchant*
 Glanda Leeming

Dit stuk is uitgegeven in de reeks Methuen Student Editions. Naast de zorgvuldig geannoteerde tekst biedt deze uitgave ook een bio- en bibliografie, historische commentaar, een vergelijking tussen *The Merchant* en *The Merchant of Venice*, aantekeningen bij karakters, thematiek, taal en stijl en foto's van voorstellingen. Methuen, London 1983, 91 p., 12 ill., £ 1.75.



26 acteursportretten door Edwin Brys

Deze tentoonstelling is nog te zien van 2 tot 31 december 1983:

- Warande Turnhout
- van 4 tot 31 januari 1984:
 Ter Dilft Bornem
- van 2 tot 29 februari 1984:
 Cultureel Centrum Strombeek-Bever
- van 2 tot 31 maart 1984:
 Cultureel Centrum Luchtbal Antwerpen
- van 4 tot 30 april 1984:
 Cultureel Centrum Berchem

Scholen in Toneel

Goed nieuws voor leraren die 'iets' met toneel in de klas willen doen. De Taakgroep Theaterwetenschap van de Groningse unief pakt in de loop van dit schooljaar uit met vijf lesbrieven, boekjes van zo'n 80 bladzijden, die materiaal bieden voor leraren die met toneel en dramatische expressie aan de slag gaan. Het plan om de vijf lesbrieven, *Scholen in Toneel. Een brug tussen wetenschap en onderwijs*, uit te geven, ontstond na een enquête bij leraren in het noorden van Nederland. Die leraren verwoordden hun onwetendheid omtrent het hedendaags toneel en hun behoefte aan scholing. *Scholen in Toneel* wil schriftelijk op die behoefte ingaan.

De boekjes bestaan uit twee delen. De eerste rubriek heet 'toneelwijs(heden)' en drie verschillende items komen daarin aan bod. In elke aflevering zal onder de titel 'Teater op weg naar morgen' een aspect van het moderne toneel na '45 onderzocht worden in zijn artistieke en maatschappelijke componenten. In het net verschenen eerste nummer staat Jan Fabre centraal. In een tweede item worden vragen van lezers beantwoord. (Nog afwezig in het eerste nummer dus) en de medewerkers schrijven in 'uit mijn toneelbibliotheek' iets over heel persoonlijke voorkeuren.

Het tweede deel van *Scholen in Toneel* stelt een tekst centraal. Van die toneeltekst worden opvoeringen besproken, en ideeën aangereikt voor klasbehandeling. In het eerste nummer komt zo *Picknick op het slagveld* van Arrabal onder de loupe. In de volgende nummers van dit tijdschrift-van-vijf-afleveringen staan Hamlet, Antigone, 'Don Gil met de groene broek' (Tirso de Molina) en Andorra (Frisch) centraal.

Dit initiatief is uniek. En groepen als de Vereniging voor Onderwijs in het Nederlands (V.O.N.) zouden erop moeten springen. Dit gezegd zijnde kan ik niet nalaten ook de zwakheden aan te duiden. Het (eerste) boekje vindt niet echt goed een evenwicht tussen theaterwetenschap en popularisering, noch tussen toneel en dramatische expressie. Bovendien is de vormgeving en het taalgebruik banaal, droog en, ja inderdaad, schools.

Paul De Bruyne

5 nummers
 22,5 fl.
 giro 826171
 v/d Faculteit Letteren
 Kostenplaatsnummer 400900
Inlichtingen
 Taakgroep Theaterwetenschap
 R.U. Groningen
 Oude Boteringestraat 52
 9712 GL Groningen