

# K R O N I E K

## "...EEN STELLETJE GEKKEN DIE HEEL RESOLUUT OPKOMEN EN AFGAAN..."

"Weet je, eigenlijk zijn we net een toneelstuk waar je pas tijdens het tweede bedrijf binnenkomt. Het is allemaal prachtig, maar je snapt er niets van. De spelers praten en handelen zonder dat je weet waarom of waardoor. Wij projecteren onze eigen onwetendheid op hen, en wij zien hen als een stelletje gekken die heel resoluut opkomen en afgaan. Dat heeft Shakespeare trouwens al gezegd, en zo niet dan had hij het moeten zeggen."

(Julio Cortázar, *Rayuela*, vertaald door Barber van de Pol, uitgegeven bij Meulenhoff)

Gaston & Leo,  
Charles Cornette en  
Walter Tillemans

### De rituelen van de solidariteit

In het theater bestaan er vertoningen die zich ankeren in patronen waarvan het retorische effect door een lange traditie bewezen is. Meestal gaat het om heel eenvoudige situaties, waarbij de toeschouwer personages verstrikt ziet in moeilijkheden waaraan slechts met list en plantrekkerij ontkomen kan worden. Het zijn demonstraties in overlevingskunst. De band tussen het hoofdpersonage en het publiek is zeer groot, want het succes van de formule hangt af van de medeplichtigheid tussen de mensen op de planken en de mensen in de zaal.

Deze medeplichtigheid verklaart het succes van drie opvoeringen, die in het hele Vlaamse land veel volk hebben getrokken, wat bewijst dat dit traditionele theater nog altijd aan de noden van een publiek tegemoetkomt. Gaston en Leo hebben van de vorm het meest zuivere voorbeeld gebracht met *Wanneer trouwt gij met mijn man?* De titel van het stuk, geschreven door twee Franse vakmensen, suggereert reeds dat het onnodig is om de plot samen te vatten. Het stuk gaat over overspelige verhoudingen, en op de scène staat dan ook heel duidelijk een bed als centrale plaats van handeling. De ruimte zelf wordt afgezoomd door 'ontelbare' deuren: de structuur van de verrassing en noodzakelijk voor het betrappen. Het ritueel passeert allerlei erotische combinaties die getoond en geweigerd worden. Dus komen ook de twee mannen samen in bed terecht en laat de actrice in de eerste plaats haar mooie benen zien. Een stuk over de mogelijkheid van meer genot en ook van de onmogelijkheid ervan, én ook over de mogelijkheid om er toch wat van te kunnen meepikken zonder dat het de orde der dingen in gevaar brengt.

Leo en Gaston kennen de regels van dit spel perfect. De ene is wel zogezegd een psychiater, maar op geen enkel ogenblik wordt er aan karakteropbouw gedaan. Veel belangrijker is dat de acteurs geen enkele schuine blik met opspringende slokdarm missen. Het publiek is hen zo dankbaar voor het volgen van wat men best een contract kan noemen, dat het op elke trilling van



*Wij betalen niet (INS-Het Kollektief)*

een wenkbrauw met een gulle lach reageert. Het hoogtepunt van de avond komt in het tweede bedrijf, wanneer Leo en Gaston uit hun rol vallen, en zelf beginnen te schokken van het lachen: de zaal kan zijn pret niet op, want het denkt dat de acteurs aan de eigen fratsen bezweken zijn. Een ritueel dat elke avond wordt herhaald.

Dezelfde code kan gebruikt worden om er al even listig andere boodschappen in te mengen. Dat heeft in Italië Dario Fo gedaan, toen hij in 1974 zijn stuk *Non Si Paga* schreef. Hij volgt alle regels van de farce, en het stuk toont dit keer hoe gewone mensen door slimmigheid aan de klauwen van de politie ontsnappen. De misdaad echter, is van een heel speciale soort: de vrouwen hebben besloten, gezien de schandalige prijsstijgingen, om niet meer te betalen. In een onmenselijk, immoreel systeem is stelen een gerechtvaardigde daad van verdediging. Dit stuk werd reeds eerder in Vlaanderen gespeeld door het NTG (met een schitterende Hugo Van den Berghe omringd door een zwakker gezelschap) en door het Brialmonttheater, waarbij Dries Wieme zich als politieagent uitleefde. Nu heeft het stuk *Wij Betalen Niet* zijn weg gevonden naar het Kollektief Internationale Nieuwe Scène, waar het 'van nature' thuishoort, omdat Dario Fo er de huisschrijver is.

De opvoering gaat uit van eenzelfde medeplichtigheidsrelatie met het publiek, nog beklemtoond door de inleiding van Charles Cornette die het juiste perspectief aangeeft. In de rol van Marcel kan hij de juiste toon niet vinden, omdat hij met de zaal die vertrouwensrelatie wil bewaren, terwijl zijn personage eerst door de zaal zou moeten afgewezen worden tot op het ogenblik dat het tot een dieper

politiek inzicht komt. Opnieuw een stuk over een leerproces, wat echter door Cornettes beperkingen de mist in gewerkt wordt. Wat overeind blijft is de subversieve actie van de vrouwen, en dan vooral van Hilde Uitterlinden die in de rol van Anna schittert van de eerste tot de laatste repliek. Wanneer ook nog Fred Van Kuyk, als politieagent en gendarme, opkomt, is het helemaal feest. Acteur en actrice geven een voor Vlaanderen zeldzame demonstratie van wat geestig teksttheater is. De andere theatrale middelen zijn van een primitieve eenvoud: men blijft zo goed als naast elkaar staan of gaat ter afwisseling even zitten. Alles moet dus komen van de acteur en de manier waarop hij met zijn stem werkt.

Bij *Pak'm Stanzi* van Walter Tillemans heeft men in wezen hetzelfde soort theater. Net zoals bij Leo en Gaston, of bij het INS, is de betekenis van de tekst simpel, direct: de vrouw is het slachtoffer van de man, en dit is fout. De boodschap is wat controversiëler, wat blijkt uit de reacties van het publiek, maar in geen



*Pak'm Stanzi (Nieuw Ensemble - Raamtheater)*

enkel opzicht subtieler. Deze basisgedachte wordt omgezet in een situatie die het thema theatraal aantrekkelijk maakt: een catchwedstrijd. Meteen een uitdaging voor de acteurs, want de vertoning kan alleen slagen als de realiteit van het worstelen overtuigend overkomt. De acteur moet zich voor zulk een opgave speciaal trainen opdat hij zichzelf zou kunnen overstijgen, en dit is precies het soort van theater waar Walter Tillemans zich door gefascineerd voelt. Bij deze opvoering heeft hij dan ook zijn bedoelingen helemaal kunnen waar maken: na afloop geraakt het verblufte publiek niet uitgepraat over het technisch kunnen dat door iedereen tentoon wordt gespreid. Dit alles levert veel minder een theatervertoning op dan een totaal gebeuren. Ondanks de volledige inzet van de acteurs komt deze voorstelling pas tot leven vanuit de deelname van het hele publiek. Hier is de wisselwerking, waarop Gaston en Leo en Charles Cornette zo sterk rekenen, tot in zijn verste consequenties doorgevoerd. De breuk tussen speler en publiek wordt opgeheven, de participatie is totaal. Goede en minder goede voorstellingen hangen nu af van het talent van het publiek.

De drie produkties hebben met elkaar gemeen dat ze voor samenhangigheid willen getuigen, en daarom een ritueel opzetten waarbij die eenheid versterkt wordt. Dit soort theater staat haaks op dat van Peyskens, Decorte of Fabre, waar het ongenoegen, de afbraak en de invraagstelling de drijvende motoren zijn. Hier, integendeel, is het theater van de solidariteit aan de orde.

Johan Thielemans

### WANNEER TROUWT GIJ MET MIJN MAN ?

Gaston en Leo

### WIJ BETALEN NIET

auteur: Dario Fo; vertaling: Filip Van Luchene; groep: Het Kollektief INS; regie: Hilde Uitterlinden en Charles Cornette; decor en kostuums: Francine Smeyers; spelers: Hilde Uitterlinden, Karin Jacobs, Charles Cornette, Fred Van Kuyk, Guido Van Camp, e.a.

### PAK'M STANZI !

auteur: Claire Luckham; groep: Nieuw Ensemble Raamtheater; regie: Walter Tillemans; kostuums: Bob Verhelst; choreografie: Rit Verhelst; training: Al Bastian; muziek: Jan Leyers; spelers: A'leen Cooreman/Ann Nelissen, Eric Kerremans, Roger van Kerpel, John Willaert, Katrien Devos.

**KNS  
 Blauwe Maandag  
 Antwerpen**

**De Geschiedenis van  
 Don Quichot**

Vier jonge KNS-acteurs en één KVS-collega verhuisden voor de duur van één Blauwe-Maandagproductie naar zaal King Kong. Van hun oud adres namen (en kregen) ze alleen wat lege dozen mee. Als ik binnenstap in de kleinere ruimte aan de Keizerstraat is het karton nog opgestapeld, maar hier staat het plots verrassend bol van grappige vondsten: men maakt zich ook klaar om uit te pakken met *De geschiedenis van Don Quichot door Cide Hamete Benengeli, waarin verhaald wordt hetgeen men erin zal ervaren.*

Afficheontwerper Joris Van der Steen koos deze titelvolzin als decor achter de zwarte schaduwen van de twee hoofdfiguren. Op soortgelijke wijze ontleende het gelegenheidsgezelschap een sterk literair steunpunt aan één van 's werelds groten. Nog altijd volgens de aankondiging zouden in de produktie verhaal en ervaring samengaan. Een sober maar slim verknipt verhaal werd inderdaad bewaard terwijl de 'vluchtelingen', gesterkt door hun rijke fantasie, stevig bouwden aan het arme, wankel wereldje van Don Quichot en Sancho Panza. Voor één keer was dit ook hun wereld.

De middelen waren dus pover zodat men noodgedwongen besloot de tweede woonst in de hogervernoemde kartonnen dozen op te trekken. Het bleek een gelukkig besluit, want, aangezien wegwerpmateriaal per definitie niet beklemd wordt vastgehouden kon de stal uit de eerste scène hier zonder draaischijf stad, berg, bos en grot worden. In dit universeel bruine landschap bewogen o.a. de statige schraag Rossinante, de huiselijke, ezelse voetbank van Sancho en een hele kudde blatende

ballonnetjes. Ik schrijf 'bewogen' met een glimlach als ik terugdenk aan de (h)eerlijk naïeve manipulatie van tijd en ruimte, aan schildknaap en ridder b.v. die doodmoe Barcelona bereiken na acht keer rond een stok te zijn getoerd. Op andere momenten wordt de beweging even kunstig bevoren: Sancho wordt als een plaatje uit een beeldverhaal geknipt en Gines de Passamonte verschijnt als een surrealistische horror-buste in arte povera stijl (rood zaklamplicht was het enige hulpmiddel). Tijdens de gevechtsscènes wordt ook met de tijd 'geknoeid', maar ditmaal overtuigt de uitvoering in slow motion minder. Toeval of een symptoom van momentaan te lage spanning?

Te weinig 'spannend' is alleszins Don Quichot zelf (Vic De Wachter). Zijn indrukwekkende intrede in waardig waardeloos kostuum ten spijt, mist robot-Quichot in zijn hypnotische ernst de dwaze kracht die nodig was geweest om gedurende twee uren dramatisch te boeien. Zijn 'maat' Sancho (Anke Helsen) daarentegen speelt simpel slim succesvol tot het einde toe. Zijn (haar) troeven blijven harten veroveren. (We hadden met velen plezier in het vingertje dat bij elke te-pas-te-onpas uitgesproken 'wijsheid' de lucht inging.) Alle overblijvende, onmisbare bijrolletjes (herders, een haveloze gek, galeislaven, boeredeerners, processiegangers, enz.) worden vakkundig neergezet door Kristin Arras en Camilia Blereau. Beide actrices plooiën bijna even soepel als hun ingedragen herenkostuums die genoeg hadden aan enkele goed gekozen accessoires om de bonte personages te typeren.

Deze en andere precieze keuzen zijn voornamelijk de verdienste van Luk Perceval (scenario en regie). Voor het scenario distilleerde hij uit het volumineuze boek van Cervantes de alombekende, pretentieuze verhalen, maar ook de verrassend relevante ontmoeting van Don Quichot met een toneelcriticus. De criticus blaamt de onbenulligheid van de 'moderne' theatermakers. Volgens hem zouden hun onbezonnen vernieuwingen terdege gediend zijn met

het 'preventief' advies van een officieel vakkundige. Veelbetekenend twijfelt de verteller Cide Hamete — die bovenal waarachtigheid nastreeft — of het verantwoord was de bewuste passage te behouden. Daar hoef ik niet aan te twijfelen. Wel heb ik bedenkingen bij de officiële KNS waar geen plaats was voor deze 'ernstige, vermakelijke en schoonverzonnen' voorstelling. Het had een frisse anekdote in de stoffige KNS-annalen van de laatste jaren kunnen zijn.

Marijke Caris

**DE GESCHIEDENIS VAN DON  
 QUICHOT**

auteur: Cervantes; vertaling: J.W.F. Weremeus Buning en C.F.A. Van Dam; groep: Blauwe Maandag KNS; scenario en regie: Luk Perceval; regieassistentie: Guy Joosten; zangadvies: Peter Desmet; spelers: Vic De Wachter, Anke Helsen, Kristin Arras, Camilia Blereau; produktieleiding: Johan Van Assche.

**L'Ymagier Singulier  
 Brussel**

**Terug van  
 weggeweest**

Eind juni heeft de Brusselse troep L'Ymaginer Singulier (zie *Etcetera 5*) een steundiner op gezet. Iedereen die met het moeilijke leven van deze unieke troep begaan is, kon voor 1.000 fr. gaan eten in het arsenaal te Brussel. Zo'n 150 mensen waar daar op afgekomen, veelal familieleden van de acteurs. De troep had een week gewerkt om de speelruimte om te vormen tot een sfeervolle eetzaal: wel duizend kaarsen verlichten de immense hal, en in het midden stonden rijen tafels vol heerlijkheden — allemaal door de acteurs bereid. Het dessert werd met vuurwerk opgediend door de acteurs in hun kelnerkostuum uit hun spektakel *Fastes-Foules*.

De troep — zestien jonge lui — was net terug van een maandenlange tournee door Italië. Daar kenden ze een reuzesucces. Hier te lande zijn ze ontgoocheld over het feit dat de franstalige pers zo lauwwaardig gereageerd heeft. Bij de Vlaamse critici hebben ze een veel betere respons gehad. En in Italië hebben ze de belangrijke criticus Franco Quadri helemaal overrompeld. In zijn zopas verschenen boek over het hedendaags toneel, (met de 'klassieken' Strehler, Brook, Chéreau), worden nauwelijks nieuwe namen genoemd, alleen vermeldt hij L'Ymagier Singulier. Men is ook in franstalig België geen sant in eigen land.

De begaafde jonge regisseur Thierry Salmon vertelde mij dat tijdens de tournee de opvoering nog grondig is bijgeschaafd. Het gewaagste moment van de vertoning is geschrapt: het publiek komt niet meer in twee groepen binnen. "Dat frustrerde te veel toeschouwers," zegt hij. Maar ik vind het toch spijtig dat dit fascinerend element is weggelaten. Het tweede deel van de vertoning is ook ernstig omgewerkt, omdat de acteurs terecht vonden dat het feest bij de bourgeoisie begon te slepen. "We vonden het zo moeilijk om ons als kleinburgers in te leven," zegt een actrice.

In de zomer voert de troep het stuk nog in Lausanne op en in de herfst lopen in Luik de laatste voorstellingen, een ultieme kans om een unieke Belgisch spektakel te zien. Concrete toekomstplannen zijn er nog niet, omdat de troep het erg moeilijk heeft om zich op een volgend project vast te pinnen. Het succes van *Fastes-Foules* werkt wat verlamdend.

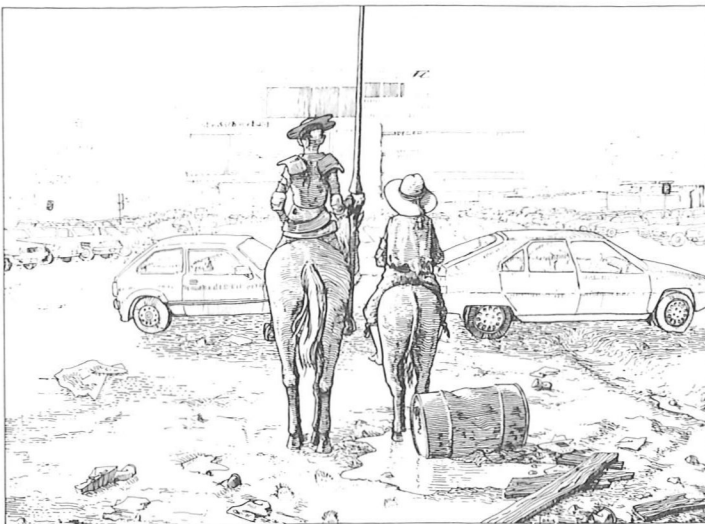
Een acteur hoor ik aan zijn moeder vertellen: "Wij staan nu wel in het boek van Franco Quadri, mais ce n'est pas une raison pour devenir 'dikke nek', parce que, regardes, on doit demander 1.000 balles aux gens pour survivre." Niet alleen in Vlaanderen rijzen er vragen over de bestemming van de subsidies...

Johan Thielemans

**De Sluipende  
 Armoede  
 Gent**

**Het Rattenkasteel**

Tijdens de Gentse Feesten kreeg het Nieuwpoorttheater — voorheen beheerd door Walter De Buck — een nieuwe start. Het Nieuwpoorttheater wil in de eerste plaats spelen- en repetitieruimte bieden aan drie Gentse groepen, nl. Het Speeltheater (Eva Bal), Stekelbees en De Sluipende Armoede (Arne Sierens). Daarnaast treedt het ook op als receptieve structuur voor belangrijke binnen- en buitenlandse produkties (dans, toneel, muziek) die tot op heden in het Gentse niet getoond werden. Dirk Pauwels (ex-Radeis) staat in voor de programmatie. Gedurende de Gentse Feesten vielen er elke avond één of meer optredens te bekijken (zoals b.v. Balatum, HTP met *Scènes/Sprookjes*, *De Struisvogel* van de Epigonen zlv, Kamagurka en de Vlaamse Primitieven enz.) en kon men er ook terecht voor nachtdansanimaties. De test voor het komende seizoen werd er zichtbaar glansrijk doorstaan; de grote overwinning ligt in het feit dat het Nieuwpoorttheater met zijn programmatie heeft aangetoond dat er in Gent wel degelijk een nieuw en jong



Tekening Joris Van der Steen

Marc Sleen

DE AVONTUREN VAN NERO EN CO

# HET RATTENKASTEEL



Tekening Marc Sleen

publiek aanwezig is, hongerig naar avant-garde en kwaliteit.

De feestweek in het Nieuwpoort-theater werd geopend door De Sluipende Armoede met *Het Rattenkasteel*, een opera van Arne Sierens (libretto en regie) en Johan De Smet (muziek) naar het gelijknamige stripverhaal van Marc Sleen. De aankondigingen van het project lieten een kritiek op een oubollig soort opera — dat van de valse baarden en de overjarige diva's in jeune première-rollen — vermoeden. Die verwachtingen werden niet ingelost. *Het Rattenkasteel* haalt slechts het niveau van een schoolvoorstelling — wat bij het aanwezige fanpubliek voor het nodige enthousiasme kon zorgen —, maar het is nauwelijks een opera te noemen, laat staan dat het vanuit zijn concept een interessante kritiek op het genre zou verwoorden. Het al zo dunne en vervelende stripverhaal werd tot een nog dunner libretto in karamellenverzen omgewerkt; de muziek wil én populair én modern klinken, maar er is te weinig métier voorhanden om, ook al was het maar één van beide opties te realiseren. Het geheel geeft blijk van een schromelijke onderschatting van opera en zijn professionele vereisten. (Alleen aan de maskers en kostuums van Erik De Volder hou ik een 'goeie herinnering' over). Het zal wel allemaal iets te maken hebben met die opera-'rage', met dat verkeerd soort 'democratisering' dat doet geloven dat je muziek-

theater ook kan ineenknutselen op een namiddag in je achtertuin; een mentaliteit die spijtig genoeg ook in een deel van de pers wordt aangemoedigd. (Schreef *De Morgen* niet euforisch n.a.v. *Het Rattenkasteel*, dat de opera in Vlaanderen nu eindelijk gered was?!)

Daar tegen ingaan veronderstelt bij de makers van *Het Rattenkasteel* een flinke dosis zelfkritiek. Zoniet zal hun uitstraling niet verder dan de fanclub reiken. En dat terwijl de grondidee, nl. de confrontatie van het medium opera en het medium stripverhaal contradicties bevat die eventueel tot een interessant resultaat hadden kunnen leiden.

Marianne Van Kerkhoven

## HET RATTENKASTEEL

groep: De Sluipende Armoede; libretto en regie: Arne Sierens; muziek: Johan De Smet; muzikale leiding: Vincent D'Hondt; kostuums en maskers: Erik De Volder; decor: Bert Vervaeke; spelers: Marc van Malderen, Guido Naessens, Lieven Deroo, Martien De Craene e.a. Nieuwpoorttheater, Nieuwpoort, 9000 Gent.

## Elfnovembergroep Kimmel

### Vonk, vuur en asse

In 1978 trad de Elfnovembergroep uit Kimmel in de belangstelling met het volkspektakel *Nooit brengt een oorlog vrede*, een massaspel met muziek, zang en dans over de oorlog 1914-1918, waaraan zo'n 70 amateurs uit Kimmel en omstreken deelnamen. Het enthousiasme en de inzet van de deelnemers maakte deze theatermanifestatie tot een belevens. Vandaag werkt men in Kimmel aan een nieuw project: dit keer wordt iets verder teruggegrepen in de eigen geschiedenis. Het 'Westquartier' was in de 16de eeuw het toneel van op- en neergang van de lakennijverheid én tegelijkertijd van het ontstaan van een sterke 'ketterse' beweging die door het Spaanse regime bloedig onderdrukt werd (cf. L.P. Boons *Geuzenboek*).

Onder de titel *Vonk, vuur en asse*, een *geuzenspel* gaan er van 1 tot 25 november opvoeringen door in Kimmel; bussen worden ingelegd vanuit alle hoeken van het land. De tekst van het spel is van Marieke Demeester; de regie voert Rik Hancké, Wannas Van de Velde zorgt voor de muzikale aanpak en enkele liederteksten en de choreografie is van de hand van Lea Daan.

M.V.K.

## Exit Radeis

*Weird* vooral vond het Olympic Arts Festival te Los Angeles het optreden van Radeis. De Vlaamse nomadengroep heeft er op 7 juli 1984 voor het laatst de steigers gesloopt en zichzelf als gebonden team. Even nog gleden ze in de speelgoedliften van het Bonaventurehotel op en neer, wipten haasje-over tussen de verdiepingen en schreven zichzelf in de geschiedenis bij.

Met de ambitie van de grote huizen, de vrijheidblijvendheid van de schouwburgkantien hadden ze nooit wat gemeen. Drama en tragedie gingen aan hen voorbij, geen jamben, geen euforie, geen tekijktellerij. Ze speelden iedere avond uit en om hun leven, spiegelden ervaring en utopie, verlangen en teleurstelling. Deze zelfdoeners in het theater plaatsten op de scène het bloedeigen kapitaal, de identiteit van spel en leven.

In de voor-et-cetera-tijd bracht Radeis van 1977 af de revolutie zonder manifest; de onnozele kinderen waagden een greep naar de zachte macht, toen de schrikdraden van de speelse generatie nog geen rijbewijs voor het 'betere' theater verstrekten. De theaterastrologen wisten met Ra-

deis nauwelijks blijf; analyse is dan ook grotendeels uitgebleven. Amusant vonden de boekhouders van de theaterkritiek hen wel, wat wrang wellicht, een ietsje te grimmig, maar waarom speelden ze zo vreemd? Uit onvermogen? Uit liefde? Uit geestdrift? Uit radeloosheid? De premièregieren en -pauwen strooiden lieflijke schouderklompjes en verhieven Radeis tot de orde van de mythe.

Radeis heeft nooit veel gepraat, is wel druk bezig geweest; het langzame sterven is de mildste vorm van leven. Liefde, omzichtigheid, onomkoopbaarheid als bewijzen dat er nog mensen te vinden zijn. Ze gaven hun personages lang niet bloot; Radeis was een theater van de ingehouden adem, van de geheimhouding. Geen kreten, geen valse tonen, geen naperij, geen drukdoend lawaai. En evenmin het snelle weten waar het allemaal om gaat.

Radeis' theater heeft de toeschouwer altijd de hoogste graad van aandacht afgedwongen; je moest er rechtop zitten en ademloos worden over het microscopische wonder op de scène. Kopie en tegenbeeld in één tijd. In de niet eens pedante afbeelding van ongewone alledaagsheid glimt een verborgen choreografie op, een verlokkerige logica, een eigentijdse variant van die tijdeloze macht van het theater. In de duizend-en-één incidenten en toevalligheden ontdekte Radeis zoiets als de belevte harmonie van mens en wereld, in het stilgevallen mondwerk van deze inmens de treurmens van een tijdperk, een puriteinse magie die herinnering voor het leven wist te blijven.

Radeis' personages liegen niet, worden in bescherming genomen. Mensen zijn nu eenmaal niet komisch, wel brutaal, schrikwekkend en ingebeeld; ze zijn echter wat ze blijken te zijn en hoe ze er precies van binnen uitzien mogen, rimpelt amper onze behoefte tot kennen. Ze zijn breekbaar en toch ongenadig, vol tegenspraak en toch gul-melancholisch. Uiteindelijk, in de opstandige mars tegen de ernst, het atletische verzet tegen de onverschilligheid wordt al bij al vrede gevonden. Toch niet het sterven maar het theater als de mildste vorm van leven. Silhouetten van identiteit, profielen van herkenbaarheid, zonderlingen in de niet-klinische zin, wat uilig, wat loensend naar de zelfkant, een vis comica vol wantrouwen, een naar binnen gekantelde zelferotiek.

En nu houdt Radeis ermee op, voorlopig dan, zoals dat heet. Een verrassing is het bericht niet, het werkt niettemin als een schok. Ook als ze ieder voor zich doorgaan, is er iets wat niet meer terugkomt. De waanzin van een troep die niet op effect speculeerde maar fundamenteel zocht, die waarden respecteerde die verder reiken dan tot de zoete carrière, de holle machtsstrijd of de altijd vergeefse organisatie van de volgende voorstelling. Een troep die niet op zijn doctrine vastgeklemd bleef, die

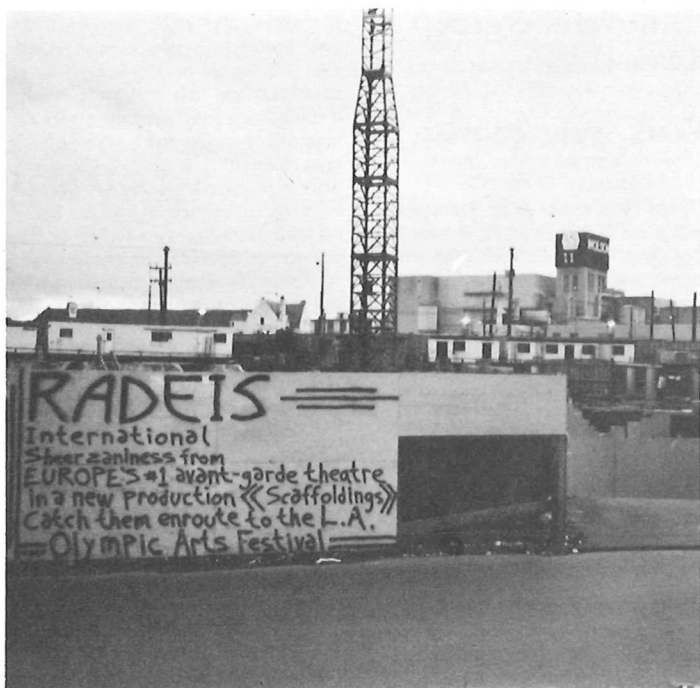


Foto Oda Van Noygen

haar artistieke credo niet heeft opgevat als een dwingend dekreet voor het 'andere' theater. Een galjoensgezelschap, meer buitengaats dan het al te dorps theaterbedrijf lief is, dat thans zichzelf tot zinken brengt. Omdat pas zo vastere bodem onder de voeten te krijgen is.

Na zeven jaar, zonder subsidie, zonder receptie, maar met intense publieksaanhang, blijft Radeis een droevig verhaal propvol vrolijkheid. Een verhaal dat nu stilvalt zonder terugblik, zonder verleden, zonder herkauwen. Geen zelfbeklag, geen autopsie. Het gat zal blijven en onze herinnering, die ene echte theatergeschiedenis, voeden. Met de onlust aan het gewone, de analyse verpakt in groteske, het bestaansrisico als voorwaarde tot kunstcreatie, het stomme beeld als wesprenkende onrust, de uitvergoting van het detail als watermerk van dramaturgische ommekeer. Los Angeles als requiemoord, het einde van een lang begin, Radeis in de sloop. Josse, Dirk en beide Pats onderweg, als grillige Charlies, naar een nog onbeschrijfbaar bestemming. Radeis heeft en is voortaan geschiedenis: de vitaliteit van de beheerste chaos als voorwaarde tot de verandering van het theater. You're welcome, Radeis.

Carlos Tindemans

## In memoriam

### Gaston Vandermeulen

De dood van Gaston Vandermeulen voert ons schokkend terug naar een verleden toen de KNS-Antwerpen nog een leidinggevend gezelschap was, en Vandermeulen er één

van de zekere waarden vertegenwoordigde. Van hem zal bij de toneelliefhebber vooral zijn stem bijblijven, die iets 'vettigs' had, en die Vandermeulen altijd pakkend kon moduleren om innerlijke pijn en vernedering uit te drukken: een emotioneel register dat hem uitstekend van pas kwam bij de grote Amerikaanse rollen die in de jaren '60 het toneel domineerden: O'Neill of Arthur Miller waren bij hem in goede handen. Zijn *Glosterrol* in de prachtige *Lear*-opvoering van Walter Tillemans (1969) behoorde tot één van zijn topprestaties. Wegens zijn 'emploi' moest Vandermeulen meestal de tweedeplanners spelen: vaderrollen waren zijn specialiteit. In *De Kersentuin* van Tjechov was de rol van Firs a.h.w. voor hem geschreven. Toen hij de hoofdrol vertolkte in Osborne's *The Entertainer* was dat onmiddellijk goed voor de Theatroprijs 1968. Vlaanderen verliest een groot acteur, en de gouden tijd van de KNS lijkt nog wat onherroepelijker voorbij.

J.T.



Gaston Vandermeulen

## Gelezen

"Het theaterdecreet geldt op dit moment als enige hanteerbare norm, en daarbij is geen plaats geruimd voor een kwalitatief oordeel. Tenzij men het onderscheid tussen A, B, C en D-gezelschappen als een inhoudelijke norm hanteert. Een argument dat echter bezwaarlijk kan hard gemaakt worden als men merkt dat de spreidingsgezelschappen (categorie B: RVT, MMT, Antigone, Ensemble) slechts foorkramers voor het platteland zijn, meer bekommerd om op een efficiënte manier de zalen te doen vollopen dan om een serieuze theatervoorstelling. Het spreiden van theater kan eventueel een criterium zijn voor een overheidsbeleid in de receptieve sector, het is vrij absurd dit als een verdienste te beschouwen op het productievlak.

De C-categorie mag dan historisch ooit wel relevant zijn geweest, vandaag is er geen enkel inhoudelijk argument meer om de kamergezelschappen als een autonome realiteit met een specifieke taak te beschouwen.

Net zoals het experimenteel of vormingstoneel dat de D-categorie uitmaakt vandaag de dag slechts een verzameling is voor al wat niet in de andere categorieën thuishoort. Het is 'en leuke quizvraag: is Bent experimenteel of vormend? En het Merksens Kamertoneel? Raamtheater? Kelktheater? T 19? Korrekelder? Malpertuis?

En wat is in hemelsnaam nog de betekenis van 'vormingstheater'? Het lijkt nog steeds wel een alibi om een voorstelling te mogen/moeten maken over kernkoppelen of werkloze jongeren, terwijl 1. 'vorming' toch wel een wat complexere aangelegenheid is, en 2. elke goede voorstelling per definitie persoonlijkheidsvormend is. Voor de kansel en de politieke tribune bestaan er andere geldkranen!" (Stuc, Persconferentie, Leuven 23.5.84)

"Het hele cultuurbeleid in Vlaanderen lijkt op het verleden afgestemd te worden. Men kijkt hoeveel volk je vorig jaar hebt gehad, en hoeveel producties en activiteiten. Maar er wordt weinig rekening gehouden met wat de plannen zijn op artistiek gebied, waar je naar toe wil. En een tweede aspect zou moeten bekeken worden nl. hoe die plannen gerealiseerd worden. Wanneer een begroting voorgelegd wordt met een verantwoording voor bepaalde activiteiten in een regio dan zou de overheid het tekort moeten financieren.

Maar hoe het er nu aan toe gaat in de culturele sector... Het is toch niet moeilijk om een gezelschap op te richten dat in Vlaanderen honderd voorstellingen geeft, of er nu volk komt of niet: je huurt vijftig zalen af. En de gratis entrees tel je als betalende. Dat blaas je toch zo op! Neen,

geef ons maar nominatieve betoelaging, op basis van een beleids optie op korte en lange termijn en een plan." (...)

*Opvoeding*: "Willen jullie dan ambtenaren worden?"

*Limelight*: "Dat hangt er van af. Als je ambtenaar zou worden binnen een bestel dat inderdaad een cultureel beleid voert en waar een discussie met echt geïnteresseerde verantwoordelijken kan gevoerd worden. Als de Minister van Cultuur het verschil niet kent tussen goed en slecht theater, dan willen wij geen ambtenaren worden. Volgens ons is er in Frankrijk een beleid dat culturele impulsen geeft. Daar zouden wij wel ambtenaar willen zijn. Daar wordt er over subsidiëring ook geoordeeld in functie van een plan en een budget sector, het is vrij absurd dit als een verdienste te beschouwen op het productievlak."

(Frank Van Oss, "Dossier Alternatieve Culturele Centra, *Limelight*: puur cultuur", in *Opvoeding*, driemaandelijks tijdschrift van de Centrale voor socialistisch cultuurbeleid, jg. 37., nr. 1, juni 1984.)

"... fundamenteel is er in het culturele landschap weinig veranderd. Poma probeert de culturele sektor die hij aantrof zo goed en zo kwaad mogelijk door de economische crisis te loodsen, en lijkt drastische ingrepen liefst te vermijden. Het is wellicht de verstandigste weg maar laat men dan over een nieuw beleid zwijgen. Inspirerende projecten zijn ver te zoeken, verambtelijking ettert vrede voort, met miljoenen gesubsidieerde "grote" gezelschappen produceren jaar in jaar uit ongestoord toneel om bij te huilen, terwijl een vernieuwende, weze het bizarre teaterman als Jan Fabre op eigen kracht in de marge werkt en internationaal suksessen oogst."

(Jan Van Hove, "Een nieuw cultuurbeleid?" in *De Standaard*, 4.7.84.)

"... geld is voor ons geen rem. Belangrijk is dat we doen wat we willen doen. En blijkbaar heeft de idee veel mensen aangesproken want we hebben geen moeite gehad om de omvangrijke equipe (zo'n 55 mensen) samen te stellen." "Het is geestig in de marge te werken, de uitdaging is groter. Wij moeten onszelf waarmaken."

(Arne Sierens in een interview met KVK, "Het Rattenkasteel als opera," in *De Gentenaar*, 13.7.84.)

Schauspielhaus  
 Bochum  
 Bochumer Ensemble

## Een avontuurlijke lust tot risico

Van de zeven stukken die voor de Mülheimer Theatertage 1984 werden geselecteerd, waren er vier door het Schauspielhaus Bochum/Bochumer Ensemble geënceneerd: *Mercedes* van Thomas Brasch, *Der Schein trügt* van Thomas Bernhard, *Verkommenes Ufer* van Heiner Müller en *Furcht und Hoffnung der BRD* van Franz Xaver Kroetz. Sinds regisseur Claus Peymann en zijn ploeg in 1979 naar Bochum kwamen, waren zij al elk jaar in Mülheim van de partij, met een werk van Brasch (1980), Bernhard (1980 en 1981), Müller (1982) of Tabori (1983). Die frequentie kan geen toeval zijn. "Dat is inderdaad geen toeval", zei dramaturg Hermann Beil in Bochum, tijdens een interview waarvan grote gedeelten al door BRT-3 werden uitgezonden in het programma *Kroniek*. "De genoemde auteurs zijn immers belangrijke schrijvers van het hedendaagse theater. Sinds wij in Bochum zijn, hebben wij zeer bewust steeds weer de nieuwe, eigentijdse Duitse dramatiek op de Bühne gebracht, door werken die in opdracht werden geschreven, door creaties. Men kan zeggen dat Bochum — het mag ijdle klinken, maar het is niet ijdle — in deze regio het *Uraufführungstheater* is."

"Wij gaan met deze stukken zeer graag naar Mülheim. Het is een soort bevestiging van ons werk. Aan stukken waarmee wij daar worden uitgenodigd, wordt a.h.w. een kwaliteitslabel toegekend. We kunnen maar hopen dat we de twee volgende jaren die we nog in Bochum werken, ook verder in Mülheim kunnen gasten. Zoals ik ook hoop dat de Mülheimer Theatertage blijven voortbestaan: in zijn eerlijkheid onderscheidt het zich van vele festivals die veel rommel bevatten, en het biedt informatie: in weinige dagen kunnen de theaterbezoekers uit deze regio zeven stukken zien en krijgen zij daardoor een kijk op de momentele dramatische ontwikkeling. Het is een festival in het Duitse taalgebied dat heel bewust het nieuwe stuk centraal stelt, om zo te zeggen een forum is voor nieuwe, eigentijdse schrijvers. In zover verdient het alle steun en aandacht."

Op de affiches en de publikaties van het Schauspielhaus Bochum staat onder deze benaming een accolade en daaronder "Bochumer Ensemble". Wat is het onderscheid?

"Daarmee wordt geen onderscheid bedoeld. Schauspielhaus Bochum is het officiële en ook mooie begrip voor dit theater; met het

grafische teken, de accolade, wordt naar *Bochumer Ensemble* als ondertitel verwezen, omdat wij proberen de ensemble-idee in dit huis sterk te beklemtonen."

"Ons theater heeft een groot repertoire, met meer dan 20 stukken, van heel kleine tot grote, klassieke drama's. En wij spelen vele stukken verscheidene jaren. Dat is alleen met een ensemble mogelijk: acteurs die jaren samen spelen, daardoor ook een grote emotionele verbondenheid hebben en ook vele vanzelfsprekendheden tussen de acteurs en de andere artistieke medewerkers in stand houden. Bij voorbeeld, dat de voorstelling van die avond heel belangrijk is. Ik geloof dat het een gelukkig kenmerk van ons theater is, dat niet alleen de première, maar ook de twintigste en de dertigste voorstelling zeer levendig, fris en rijk aan belevenissen is, en dat is maar mogelijk met een ensemble dat met vrede speelt en bewust is van zijn verantwoordelijkheid."

*Geregeld treedt het op voor uitverkochte zalen.*

"Niet alleen geregeld, maar zéér dikwijls. Met name de belangstelling voor nieuwe stukken, is zeer groot. Dat is zeer verheugend, en ook belangrijk. Theater leeft alleen daardoor dat het nieuwe stukken speelt, anders sterft het. In de wisselwerking van nieuwe en oude stukken ontstaat een prikkelende, plezierige tegenstrijdigheid en ook een spanning voor het publiek. En in zover, geloof ik, is het ons hier gelukt, nadat we in de eerste jaren moeilijkheden hebben gehad, werkelijk grond onder de voeten te krijgen. Het publiek aanvaardt de theateridee die wij vertegenwoordigen, en is bereid in te gaan op de avonturen die hier plaatsgrijpen. Het publiek komt met nieuwsgierigheid, en zonder vooroordelen; het komt met de bereidheid toe te horen, toe te kijken, en niet met een arrogante, afwijzende houding. In zover is er merkwaardigerwijze dikwijls een groot contrast tussen de enthousiaste en levendige reacties van het publiek en een deel van de theaterkritiek die met hun schemata en gebruikelijke categorieën komen, om stukken a.h.w. te classificeren, terwijl het publiek zich afstemt op de nieuwe poging die ondernomen wordt."

*Wat is die theateridee waarover u spreekt?*

"Die is zeer eenvoudig en niet nieuw. Belangrijk is wat 's avonds op de Bühne plaatsheeft. Belangrijk is of het spelgebeuren op de scène voor de toeschouwer een belevenis betekent. Belangrijk is dat de boodschap van het stuk op heel theaterlijke wijze op de toeschouwer wordt overgebracht zodat hij onthutst is, of blij, of beide tegelijk, en hopelijk nooit verveeld. Dat is één punt."

"De acteur heeft in onze theaterarbeid steeds centraal gestaan. Tegengwoordig wordt in theaterrecensies of in *Theater Heute* gezegd dat de



*Mercedes (Schauspielhaus Bochum)*

acteur weer ontdekt wordt, dat hij weer belangrijk is. Daarop kan ik alleen zeggen: hij is het altijd geweest. En als er theatermensen zijn geweest die geloofden dat hij niet belangrijk was, dan hebben zij zich vergist. Bij ons is hij niet ontdekt geworden, maar was hij altijd al de belangrijkste kunstenaar. Want het theater heeft 's avonds plaats, voor 400, 600 of 800 toeschouwers, en dat alleen dank zij de acteur. Dit is wellicht nog een verwijzing naar het begrip *Bochumer Ensemble*. Dit begrip moet onderstrepen hoe belangrijk de acteur is."

"Wat voorts inhoudelijk nog van belang is voor onze theateridee — we hebben het al aangeraakt — is het nieuwe drama. Wij hebben ons hier in Bochum voorgenomen de auteurs van vandaag werkelijk een arbeidsplaats te bezorgen. Wij hebben zeer veel creaties gebracht, de jongste jaren. Dat is riskant, want wie weet of een nieuw stuk op de scène standhoudt, wie weet of het een stuk is waar men twee jaar later überhaupt nog op let? Het standpunt van de theaterkritiek die altijd naar het wonderwerk roept, kunnen de theatermensen niet innemen: of een stuk een meesterstuk is, een 'stuk van de eeuw', zal men pas veel later kunnen uitmaken. Feit is dat schrijvers zich überhaupt maar kunnen ontwikkelen, wanneer zij worden gespeeld. In zover hebben wij een bepaald avontuurlijke lust tot risico. Vaak is het zo dat wanneer een stuk op tafel komt, en het ons bevalt, dat wij dan dadelijk proberen het op te voeren. Ik geloof dat zulks alles samen de juiste weg is, zelfs als we ons daardoor soms ook mispakt hebben. Dat maakt niets uit."

Jef De Roeck

## Lindsay Kemp Company Rome

### A Midsummer Night's Dream

"Kemps delirium kan mij niet verleiden, alle poëzie, zelfs de meest groteske, ontbreekt, en van erotische geladenheid (...) is er evenmin sprake. 'The dream' van Lindsay Kemp is biezonder arm, een zeepbel die meteen uit elkaar spat." Zo besluit Klaas Tindemans (in *De Standaard*, begin

juni 1984) zijn totaal negatieve commentaar op Lindsay Kemps *A Midsummer Night's Dream*. Deze — vrije! — bewerking van de bekende Shakespeare comedy was eind mei in Brussel te zien; ze was meteen ook de derde 'interpretatie', na *Flowers* (naar *Notre-Dame des Fleurs* van Genet) en *Salome* (naar Oscar Wilde) waarmee de groep hier te gast was.

Voor Klaas Tindemans was met deze derde keer/slechte keer de zaak wel bekeken, en laat ik maar meteen hieraan toevoegen, vòòr ik de indruk wek alleen maar een uitspraak van Klaas Tindemans op de korrel te willen nemen: een hele reeks toeschouwers dachten er net zo over. Geïnformeerde, kritische toeschouwers... ik durf niet echt te zeggen theatercritici, want alleen al deze term zou mij, wat onze theatrical scene aangaat, onder de verdenking van grootheidswaan plaatsen. Geïnformeerde toeschouwers dus... en één hiervan had het zelfs na twee opvoeringen al bekeken... Exit dus Lindsay Kemp!

Dan blijf je als zagezeggd òòk geïnformeerde toeschouwer wel eventjes perplex... zeker wanneer de eigen opinie à 100% dissident is, zeker wanneer je merkt dat je dagen- en dagenlang met je meedraagt wat voor anderen niet meer dan een uiteenspatende zeepbel blijkt te zijn geweest. Welke verklaringen worden in zo'n geval aangevoerd, niet zozeer om het eigen standpunt te wettigen, hoewel dat òòk, maar in de eerste plaats om voorkomen en verschijningsvorm van de tegenstelling te begrijpen?

Onuitroeibare subjectiviteit van de theaterkritiek? Ach nee, dat is een doodoener die alles en niets bewijst. Alleen maar andere argumenten, andere bewijsvoeringen aanzwengelt. Kan het b.v. niet zo zijn dat drie opvoeringen een maximum zijn in dit nochtans niet met theater verweerd gebied? Het mode-aspect dat zeker heeft gespeeld t.o.v. Decorte, even zeker nog spelen zal t.o.v. Fabre, lijkt mij n.a.v. Lindsay Kemp geen afdoende verklaring. Om te beginnen is dit een buitenlandse groep, die òòk Parijs aandoet, wat het binnenlandse snobisme toch wel eventjes afzwakt. Vervolgens, en dit is veruit het belangrijkste argument, vielen de gehoorde/gelezen reacties minder in het register van vermoeidheid en slijtage, dan wel in dat van ergernis en walg.

Is theatrale agressie dan misschien 'its own undoing', omdat alsmaar hoger moet worden geboden, met steeds zwaardere schokeffecten? Tot of het publiek de escalatie beu wordt, of de groep zelf het spel ten einde raad over een andere boeg gooit? Bij deze redenering stoten we evenwel op de uiterst zinvolle continuïteit (m.i. zonder opbod en zonder herhaling) in het theaterwerk van de Lindsay Kemp-groep. *Flowers* bevatte een agressieve verdediging van een naar het publiek toe ook op zeer agressieve wijze uitgespeelde homoseksualiteit (helemaal in de trant van Artauds dubbele 'cruauté'). Maar in *Salome* was de klemtoneel reeds verschoven: wég van de homoseksualiteit die trouwens met de jaren minder tot de taboesfeer ging behoren, minder vanzelfsprekend tot marginaliteit (of zelfs misdadigheid) aanleiding gaf, en naar de verkenning tot van de correlatie tussen enerzijds liefde, anderzijds geweld, haat en dood. *Salome* ademde, mede door de erg prerafaëlitische beeldvorming, een perverse laatromantische sfeer: een norm, in casu de Victoriaanse, werd heel extreem gesteld, daarna ook op de meest extreme wijze vernietigd, een symbol als het ware voor de ongeldigheid van normenstelsels die au sérieux genomen willen worden (we zijn vër reeds van de toch scherper afgelijnde homoseksualiteit).

In *A Midsummer Night's Dream* volgt nog een verschuiving. Homoseksualiteit is nog slechts een monkelend neventhema. In 'la ronde' tussen Lysander en Hermia, Demetrius en Helena, zijn het even beide vrouwen, beide mannen, die verheerlijkt met elkaar optrekken; Titania en Oberon dingen allebei — maar dat was al zo bij Shakespeare — naar de gunst van 'een schone, jonge knaap'. Toch is dit type verwisselbaarheid nu bijnaak geworden, tenzij als beklemtoning van een androgyne eenheid. Inderdaad, Lindsay Kemps stuk concentreert, via de ook bij Shakespeare al duistere, veelzijdige figuur Puck, op een oer- en eenheidsprincipe, op een vooraf aanwezig maar eigenlijk onbestemd verlangen. Nee, zeker geen 'jenseits von Gut und Böse' in Nietzscheaanse trant, waarbij minstens nog een voorafgaandelijke, ooit geldige moraal wordt verondersteld, die dan met heel veel moeite wordt ontkracht (zie *Salome*). Veeleer het schandaal van het verlangen zelf, van élk verlangen, gegeven de repressieve aard van haast alle (alle?) normensystemen. Of, los van deze laatste, ze grondig relativerend: de mogelijkheid en het behoud van een voorwereldse onschuld. Vandaar de camp als stijlfiguur, de aanval op de beschaving-die-dooft.

Tegenover een groen — maar zo groen: vegetatief — oer — en regeneratieprincipe (de opvoering baadt gewoonweg in groene plantaardigheid), tegenover een Joyciaanse (zie: *Finnegan's Wake*) leprechaun, half



boomhagedis, half boskabouter (en rol Lindsay Kemp op het lijf geschreven), tegenover een heruitgave van de aloude god Pan, tegenover een trickster- en Hermesfiguur (op deze veelheid in de eenheid kom ik later nog terug) houdt geen enkele vorm van beschaving stand (tenzij de vorm die zichzelf kan parodiëren, relativeren, zie de vriendelijke knipoog naar James Joyce, zie Kemps eigen hypergesofistieke kitsch!).

Meteen begrijpen we de behandeling die Shakespeare in déze *A Midsummer Night's Dream* te verduren krijgt. Het is mooi en volstrekt niet willekeurig dat *Romeo and Juliet* de even trieste maar minder bekende geschiedenis van Piramus en Thisbe vervangt, als stuk-in-het-stuk. Kan er namelijk een sterkere verheerlijking worden gevonden van de dodelijke romantische liefde tegenover het groene oerprincipe, dan precies Shakespeares eigen *Romeo and Juliet*? Liefst met Juliet in een tegelijkertijd belachelijke én prerafaëlitische pose: op stellen én het fysieke evenbeeld van Lizzy Siddal, de uitgebuite en gedoemde muze van Dante Gabriel Rossetti.

Nochtans, deze virulente aanval, via camp, via kitsch, op Shakespeares eigen klassiekers, op prerafaëlitische beeldcomposities, op de picturale wereld van William Blake (waarover later), op Wedgwood porselein (dit laatste dé inspirerende bron van de choreografie!) leidt niet tot een eenduidige, banale verdediging van seksualiteit of levensinstinct in enge Freudiaanse zin. Niet alleen heeft iedereen daarover in de laatste decennia, in het theater en daarbuiten, al meer dan genoeg gehoord, maar wat meer is: een dergelijke interpretatie schiet eenvoudigweg tekort t.o.v. Lindsay Kemps leprechaun. En dat blijkt voortreffelijk uit de scène tussen Titania en Bottom: de vernedering van de elfenkoningin bij Shakespeare... nou ja, bij Shakespeare zoals hij via traditioneel en parochietheater tot ons is gekomen.

Niet zo bij Lindsay Kemp: wie kan zich immers uitspreken over de weg die het verlangen bij de ander kiest? Bottom is wellicht een onbetekenende Atheense ambachtsman, maar waarom zou hij voor Titania (gespeeld door 'the incredible Orlando'!) niet de mythische eenhoorn kunnen zijn? Bottoms vreemde verschijning, niet met een ezelskop zoals bij Shakespeare, maar als eenhoorn, heeft natuurlijk een fallische betekenis: daarover laat de coïtus-scène geen enkele twijfel bestaan. Toch is dat slechts één aspect en heeft de 'bruiloft' tussen Bottom en Titania, evenals tussen de ongebruikelijke paren die leprechaun Lindsay Kemp heeft samengesteld, een veel ruimere betekenis. De eenhoorn zoals hij nagejaagd werd in de wouden van middeleeuwse en renaissance allegorie, is immers een biezonder rijk beeld. Zo staat hij in de orthodox-kristelijke iconografie symbool voor Maria, en meer bepaald voor de onbevleete ontvangenis — een blasfemische zijsprong die Kemp, in het verlengde van *Notre-Dame des Fleurs* zeker niet kon mishagen.

Toch slechts een zijsprong, dát, want voor *A Midsummer Night's Dream* lijkt mij in de eerste plaats de eenheid tussen de tegengestelde, de coincidentia oppositorum, van belang waarnaar het beeld van de eenhoorn in de hermetische traditie (ten dele ook in de hoofse literatuur) is gaan verwijzen. Daar drukt dit zeldzame, gedroomde wezen immers de alchemische bruiloft uit tussen maagdelijkheid en bevruchting (Maria), tussen lichamelijkheid en spiritualiteit (Bottom, what's in a name, en de 'verheven' elfenkoningin), tussen vrouwelijkheid en mannelijkheid (in één en dezelfde persoon, de door Lindsay Kemp zo verheerlijkte androgyne), tussen dag- en nachtzijde van dingen en mensen (zie de conjunctio, in het stuk tussen de Atheense werkelijkheid en de wereld van het woud: Atheners en elfen, Oberon en Theseus, Hippolyta en Titania, worden overduidelijk door dezelfde acteurs gespeeld).

Het is precies naar deze geïntegreerde eenheid dat trickster Puck als wegwijzer fungeert. Pucks tovermiddel bedriegt niet, maar reveleert: op psychisch vlak een — niet altijd lieflijke — authenticiteit die voorbij elke would be pose, voorbij elke sociale rol, ook voorbij elke geijkte seksuele rol, ligt; op filosofisch vlak de groene, vegetatieve eenheid — noch goed noch slecht, slechts zijnde — die, aldus tenminste Lindsay Kemp, achter de myriaden verschij-

ningsvormen kan worden vermoed en teruggevonden en waarmee — soms, over de tegenstellingen heen — een haast mystieke overeenstemming kan worden bereikt.

Geen wonder dat het geheel van deze opvoering — ook visueel, op het gebied van de beeldvorming, via de vluchtige want zich alsmaar transformerende personages — verwantschap vertoont met de picturale (én poëtische) voorstellingswereld van William Blake. Blakes totaal onkristelijke visie op de eenheid van het zijnde, op dit zijnde als immanentie, en op goed en kwaad als slechts vluchtige, onderling zelfs verwisselbare afspitsingen, celdelingen, t.o.v. wat wezenlijk héél is, ligt erg dicht bij Lindsay Kemps interpretatie van *A Midsummer Night's Dream*.

Hoeft het nog gezegd dat ik deze voorstelling boeiend én agressief vond: omwille van de compromisloze grondigheid waarmee Lindsay Kemp de eigen visie verbeeldt, omwille van de eigen (zinnig)heid waarmee, doorheen de drie stukken, een welbepaalde evolutie, van Kemp én van de groep, wordt voortgezet.

Maar sommige vormen van agressie vallen klaarblijkelijk beter te harden dan andere! Kemps (zij het dan!) psychisch-metafysische kijk op *A Midsummer Night's Dream* heeft mij meer overtuigd dan enkele eveneens recente, maar dan politieke interpretaties van klassiekers (Shakespeares eigen *King Lear* b.v. door Decorte; Racines *Britannicus* door 'De Mannen van den Dam'). Daarmee wil ik helemaal niet beweren dat deze politieke interpretaties mij niet zinnen (wél integendeel), slechts dat hun schraalheid en eenduidigheid mij behoorlijk dwarszit. Tegenover de telkens herhaalde, juiste, maar o zo makkelijk toe te juichen gedachten-gang: taal—macht—kwaad verkies ik Lindsay Kemps méér intense en minder comfortabele exploratie!

Tot besluit. Eén van de citaten die de programmabrochure van *A Midsummer Night's Dream* meekreeg, luidde als volgt (dixit Oscar Wilde, partim): "All art is at once surface and symbol. Those who read the symbol do so at their own peril." This is precisely what I did (tried to do)!

Dina Van Berlaer

#### A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

auteur: William Shakespeare; groep: The Lindsay Kemp Company; regie: Lindsay Kemp en David Haughton; licht: John Spradbery; scènebeeld en kostuums: L. Kemp; kostuums gerealiseerd door Lolita-Madrid; muziek van en door Carlos Miranda; spelers: L. Kemp, The Incredible Orlando, Christian Michaelsen, Michael Matou, Atilio Lopez, François Testory, Claire Lewis; Javier Sanz, Cheryl Heazelwood, e.a.

R E P L I E K

**Jan Fabre**

Ik hoop dat jullie deze maal geen aandacht besteden aan het nieuwe teatergedrocht van de "internationale wonderboy" (laat me niet lachen) Jan Fabre. Wat ik op televisie (VPRO-Nederland 1) gezien heb is de grootste waanzin en bedrog dat ik me kon voorstellen. Met de wel gekozen titel "De Macht der teaterlijke Dwaasheden" creëerde Jan Fabre een voorstelling die doodsvervelend, voorspelbaar, ziekmakend en pervers is in zijn totale opzet. In godsnaam waarom moeten jonge meisjes en jongens altijd in hun nakie staan en zich te pletter werken (dit is geen acteren meer) tot ze er bijna bij neervallen?

Die jonge mensen stonden vol "blauwe plekken", waar komen die vandaan? Slaagt de regisseur, Jan Fabre zijn acteurs om tot betere prestaties te komen? Zijn de acteurs van Jan Fabre misschien sadisten/machochisten? Inhoudelijk is deze voorstelling niet te begrijpen, ze raakt kant nog wal. De acteurs (sic) doen altijd het hetzelfde met een bijna blind geloof in wat ze doen daardoor wordt het soms mensontwaardig en toont een verloedering voor het mens-zijn. Dit is een gevaarlijke voorstelling die niet getoond zou mogen worden in Vlaanderen. Jan Fabre heeft voor niets respect en verliest daardoor zijn eigen kunstenaarschap.

Hij vermoord op dezelfde manier kikkers zoals hij opera vermoord. Hoe is het mogelijk dat hij zangers zo kan beïnvloeden om aan zoiets belachelijk mee te werken? Ik hoop dat hij nooit geen geld krijgt om de opera te verzieken. Sommige zogedraaide persmensen vinden Jan Fabre een genie, voor mij is Jan Fabre je reinste flauwekul die beter met zijn handen van het teatermedium zou blijven. Ik meen zelfs in zijn teaterwerk fascistische neigingen te zien, ik dacht dat Jan Fabre zo tegen het werk van Albert Speer was? (las ik Humo van 8 juni)

Ik dacht dat Jan Fabre een beeldend kunstenaar was van oorsprong, wel ik moet je zeggen dat mijn zoontje van acht beter kan tekenen dan de tekeningen die ik van Jan Fabre zag in het Meuseum van actuele kunst te hasselt een tijdje geleden.

Lezerspubliek, teaterliefhebbers en/of kunstliefhebbers behoed u voor een jonge man, genaamd Jan Fabre die zijn perverse waanzin aan u wilt opdringen als alledaagse "waarheid".

P. Teugels  
 (Antwerpen)

**De val van Antwerpen**

Ik houd eraan u hartelijk te feliciteren voor het merkwaardig artikel "De val van Antwerpen". Het is zeer juist gezien maar in ons zo sterk gepolitiseerd land is er moed nodig om dit alles neer te schrijven.

Wat nu de culturele onverschilligheid betreft, meen ik er te moeten op wijzen dat het een nationaal fenomeen is. Als de Vlamingen, zeer terecht, de taalonderdrukking aanklagen, raken ze slechts aan één aspect van het probleem. De toestand, eigen aan heel België, is het gevolg van de scheiding der 17 Provincies. Schmook spreekt van 1585 en 1648, maar het is in feite in 1579 dat de "Generaliteit" verbroken werd. Toen hebben de Zuiderprovincies opnieuw gedwee het Spaanse juk aanvaard met het gevolg dat onze gewesten sindsdien aan een systematische clericalisatie zijn onderworpen waarbij elk spoor van vrij denken werd onderdrukt. En niet alleen in de Spaanse tijd. Onder het Oostenrijks bewind, waar weinig over gesproken wordt, heeft de clerus zich zo veelzeggend getoond dat zelfs de onverschillige Oostenrijkse Overheid vond dat ze overdreef.

Daar dragen we de gevolgen van. Maar niemand zegt het. De historici van alle gezindheden zijn uiterst bescheiden op dat stuk. Het is toch in die richting dat we de verklaring moeten zoeken van de geestelijke onverschilligheid van onze landgenoten. Het volstaat een vergelijking te maken met het Noorden. Vóór de bevrijding van de zeven Noordprovincies hadden die werkelijk niet veel te betekenen en het zwaartepunt lag tevens in het Zuiden. Maar nadien...

Ik schrijf u dit alles omdat uw artikel — zij het dan beperkt tot het toneelleven van een stad — blijkt geeft van een objectiviteit die een eresaluut verdient, terwille van de zeldzaamheid van het verschijnsel in ons gebenedijde land!

Roger Avermaete  
 (Antwerpen)

**Rechtzetting**

Op de eerste blz. van het juli-nummer van Etcetera wordt het vermoeden geuit dat de betoelaging van Teater De Kelk zou worden stopgezet... een trieste zaak die inderdaad werkelijkheid werd. Alleen de door U (en anderen) aangehaalde reden, nl. een te groot financieel verlies, raakt kant noch wal. En toch is dit ook weer de reden die ons door Minister Poma in een schrijven werd medegedeeld. De boekhouding van Teater De Kelk werd op 30/6/83 afgesloten met een negatief saldo van 128.375 fr., bedrag te verminderen met niet gebruikte provisie voor financiële lasten.

En dit is dan onze "onoplosbare financiële situatie (sic)". Waarvan akte.

Johan Cloetens, directeur  
 (Brugge)

**Bert Verminnen**

Met veel ontroering las ik de bijdrage van Marianne Van Kerkhoven aangaande leven en dood van mijn broer Bert Verminnen. Ik verzoek U beleefd mijn dank mede te delen aan uw medewerkers.

Hierbij wens ik uw tijdschrift een lang en noodzakelijk leven toe.

Johan Verminnen  
 (Brussel)

**Raad van Advies**

Wegens vakantieomstandigheden bereikt deze brief u laattijdig. Dit schrijven is immers bedoeld als een reactie op een vraag naar rechtzetting in verband met uw artikel over de nieuwe Raad van Advies in Etcetera, jg 2, nummer 7, juli 1984 — pag. 54, 55.

Als voorzitter van de Raad van Advies en geïnterviewde in dit artikel kan ik akkoord gaan met de weergave van de citaten uit ons gesprek, al betreur ik persoonlijk enkele conclusies of stellingen die de heer De Bruyne ten overstaan van de Raad van Advies meent te kunnen of te moeten innemen.

Met klem wens ik echter namens alle leden van de Raad van Advies, individueel en als groep te protesteren tegen de zin "De dertien leden hebben dus allen politieke kleur bekend".

Waar u zelf zegt dat men in Vlaanderen aan het Cultuurpact vastzit moeten ook teruggrijpen naar het uitgangspunt; d.w.z. dat de beleidsinstanties verplicht zijn rekening te houden met een zo rechtvaardig mogelijke vertegenwoordiging van alle ideologische en filosofische groepen in de beleidsvoering alsmede de uitdrukkelijke bescherming van de minderheden. Wanneer in den lande dit principe omgebouwd is tot een gedragslijn waarbij de politieke fracties in onderlinge afspraak tot numerieke verdeling overgaan en dan een vooraf afgesproken aantal kandidaten voordragen, heeft dit geen enkel expliciete relatie naar een partijpolitieke aansluiting, een kleur bekennen of vanuit een partijpolitiek mandaat optreden.

De leden van de Raad zijn zich allen bewust van hun verantwoordelijkheid ten overstaan van de Minister in verband met het te voeren beleid ten overstaan van het theatergebeuren in Vlaanderen en dit uitsluitend vanuit hun individuele deskundigheid, hun betrokkenheid bij de meest diverse facetten van het theatergebeuren en hun liefde voor het theater. Uw voorstelling van zaken vind ik van een verregaande vrijpostigheid die niet alleen betrokkenen in hun respectieve werksector zeer hinderlijk kan overkomen, maar die nog veel meer uw lezers opzadelt met een al te gemakkelijke en goedkope dooddoener.

Geachte Redactie, u zijt, op zijn zachtst gezegd, niet mals voor de representatieve waarde van de Raad van Advies. Mag ik u erop wijzen dat de meeste van de volgens u ontbrekende sectoren rechtstreeks of onrechtstreeks zeer expliciet in deze Raad vertegenwoordigd zijn. Een kleine doorlichting van de functies en de activiteiten van de diverse leden had u kunnen bewijzen hoe gebrekkig uw stelling op dit punt is.

Geachte Redactie, u schrijft wel dat er zwaartepunt is binnen de Raad en dat u opteert voor spreekplicht. Ons standpunt is duidelijk: het is aan de Minister onze adviezen openbaar te maken, het is aan ons de grootste openbaarheid te hanteren bij het voorbereiden van het advies. En daar zullen wij in de toekomst ook met alle zorg aan werken. In deze optiek verheugen wij ons in elke zinnige bijdrage die ons kan helpen met een grotere kundigheid, objectiviteit en durf het theaterlandschap te vitaliseren. En waarderden wij ook sterk de interesse die Etcetera voor deze werking opbrengt.

Piet Jaspert  
 voorzitter Raad van Advies  
 (Hasselt)