

GELEZEN

“Er is in Vlaanderen een generatie nieuwlichters (Decorte, Dehert, Gilis Sierens, Vankerkhove, Peyskens, Van Hove...) die de klassieke auteur in hun werkatelier binnenhalen voor een lijkschouwing; anderen blijven de klassieke auteur opzoeken in zijn tempel. De theaterman hoeft niet perse haaks te gaan staan op de tekst, maar er mag ten minste verwacht worden dat hij het publiek het verhaal van zijn bezoek aanbiedt. Het blijft immers de persoonlijke reflex van de theatermaker die de klassieken levend houdt.”

Fred Six, “De klassieken op het NTG-repertoire 1983-1984,” in *Ons Erfdeel*, jg. 27, nr. 4 (sept.-okt. 1984), blz. 611.

“Ik vind het zeer erg, zeer erg — er zijn bijna geen woorden meer voor — wat in Antwerpen gebeurt. Blijkbaar schijnt men die afbouw daar zo te willen want binnen de Antwerpse gemeenteraad is men zich nog altijd van geen onheil bewust. Een potente theaterstad staat aan de rand van de afgrond, hangt nog net met de broeksriem aan een heel dun twijgje en men schijnt dat niet te willen inzien. Dan mag je blijven hopen dat ze te pletter knalt en dat ze van die grote bak die ze daar gebouwd hebben een zwembad maken of een soort handelsbeurs. Publiek verliezen door onzin en wanbeleid dat is moord. Publiek win je met heel veel moeite en moet je met nog veel meer moeite terugwinnen.”

(Franz Marijnen in een interview met Roger Arteel, “Het proces van de eigen aftakeling”, in *Knack* — 10 oktober '84).

“Op een moment dat de kerken leeglopen, op het moment van absolute nivellering als gevolg van de democratie, kan het theater weer voor de mythe zorgen. Want de mens heeft de mythe nodig om kleur en spanning in zijn leven te brengen.” Gerard Mortier”, *Humo* 18 oktober 1984, blz. 55.

“Men denkt dat een goed teaterdecor een decor is dat de werkelijkheid nabootst. Een goed teaterdecor is echter een decor dat de werkelijkheid opnieuw creëert. Het decor is het creëren van een teatrale ruimte waarin andere wetmatigheden plaatsgrijpen. Hetzelfde voor het kostuum. Wanneer men een 18de-eeuws stuk opvoert betekent dat niet dat men de 18de-eeuwse kostuums moet reconstrueren maar dat men kostuums op de scène moet brengen die voor het publiek de 18de eeuw reflecteren wel wetend dat men intussen 200 jaar heeft geleefd. Want de mensen zijn niet meer zoals in de 18de eeuw. Er zijn geen mensen meer die nog de fysionomie hebben van mensen uit de

18de eeuw, dus kunt ge ze ook niet meer kleden met kostuums uit de 18de eeuw omdat de kledij iets anders is dan het kostuum. Kledij is gebonden aan mode, kledij is verbonden aan een bepaald sociologisch patroon terwijl het kostuum de sociologische betekenis van de kledij analyseert.” Gerard Mortier, “Dossier Opera”, in *Jeugd en Muziek Vlaanderen, Kaderblad*, juni 1984.

“Het is een absolute noodzaak voor een acteur afstand te nemen van zichzelf, van zijn obsessies en blokkades en van zijn milieu. Door zijn eigen identiteit te vinden, zijn persoonlijkheid te ontwikkelen, ontwikkelt de acteur 'subjectiviteit', naar mijn gevoel het interessantste aspect van het acteur-zijn. Subjectiviteit stelt hem in staat zich in te leven in een rol, zich voor te stellen hoe zijn figuur in bepaalde omstandigheden zal reageren. Dat is een onontbeerlijke eigenschap, die aan de toneelscholen hier niet of nauwelijks ontwikkeld wordt. In Amerika gaan acteurs in jarenlange psycho-analyse — dat is wellicht wat al te hysterisch, maar de achterliggende gedachte klopt. Men gaat er hier kennelijk vanuit, dat men zijn persoonlijkheid in de praktijk wel zal ontwikkelen, maar de praktijk biedt daarvoor erg weinig tijd en ruimte. In de jaren zestig is een manier van theatermaken ontstaan, die de acteur boven zijn rol stelde, het Onafhankelijk Toneel is daar een voorbeeld van. Dat is heel vruchtbaar geweest. Ik althans vind, dat een acteur de plicht heeft mee te denken over zijn rol en het concept van de voorstelling, hij kan en mag dat niet geheel en al aan de regisseur overlaten. Anderzijds is ook het regisseurstoneel ontstaan, waarbij de nadruk ligt op de regie-opvattingen en op de interpretatie van een stuk. Voor acteurs is dat niet altijd even plezierig, ze worden in recensies vaak niet eens meer genoemd. Dat ligt ook aan henzelf. Ze hebben een emotionele intelligentie en zijn vaak niet in staat over de invulling van een concept na te denken.”

Theu Boermans, die acteur was bij Zuidelijk Toneel Globe en er de leiding had over het improvisatiespel *Spoorloos*, in gesprek met Pieter Kottman, “Obsessies en blokkades bij acteurs fascineerden mij altijd al,” in *VPRO-gids* nr. 31 (4.8.84), blz. 12.

Malpertuis Tielt Uit den vreemde.

Enkele titels: *Het eeuwige refrein*, *Minetti*, *Hamburger*, *Zeepbellen blazen*. Enkele namen: Horst Mentzel, Jo Gevers, Herman Verschelden, Ingrid De Vos, Eddy Vereycken. Thematiek: het versmallend straatje. Als deze elementen elkaar binnen het bestek van een paar speelseizoenen in eenzelfde theater treffen, ben je geneigd om daaruit een markante trek in het imago van dat theater af te leiden. Voor het bedoelde Malpertuis is dat dan de strijd van het individu tegen de verder oprukkende aliënering. (In het repertoire werd reeds de curve van Kafka tot Orwell opgetrokken.) De keuze van stukken als *Minetti* (Bernhard) en *Zeepbellen blazen* (Williams), waarin deze problematiek op het theater en zijn makers zelf betrokken wordt, dwingt laatstgenoemden onvermijdelijk tot bezinning. Maar de creatie van dergelijke stukken is pas voor de toeschouwer relevant, als daarin de extra-theatrale werkelijkheid doorbroken wordt. Desgevallend leest het theater het gezondheidsbulletin van zijn tijd uit eigen ingewanden.

Bij enkele makers van huize Malpertuis (inz. Herman Verschelden en Eddy Vereycken) is hogergenoemde reflectie zo intens, dat *Uit den vreemde* door Jandl speciaal naar hun maat geknipt leek. Dus, Mentzel, die eerder o.m. ook *Minetti* en *Zeepbellen* regisseerde, wordt weer aangezocht. In het programmablad verantwoordt de directie haar keuze zowel met argumenten voor de inhoud als voor de vorm: enerzijds verdient *Uit den vreemde*, in een tijd van collectieve en individuele depressies, qua thematiek alle aandacht en anderzijds betekent het zo gedurfd nieuw vormaspect een ware, artistieke uitdaging.

Twee dagen voor de première, bekennt Ingrid De Vos (de Zij-vertolkster) in een populair Vlaams weekblad, dat ze het met toneel steeds moeilijker krijgt, dat het met *Uit den vreemde* nog meevalt, hoewel ze het ongenueanceerd met de termen intellectueel en sec definieert. De Vos lonkt naar de film, naar de korte, intense concentratie van de acteur. Een proces van vervreemding van het theater dus, maar in haar recente prestatie in *Zeepbellen* nog zo talentvol beheerst, dat dit m.i. het resultaat eerder ten goede kwam. Nu laadt enige vertwijfeling echter de spanning voor de première wel wat extra bij.

In de speelruimte ontwikkelt licht zich als in een gaslamp. Getik van uitzettende spots. Voor ons een interieur van egaal-grijze vlakken, tegen een donkere fond in een sobere, strakke architectuur opgevangen. Links achter en rechts voor twee grote, gelijkmatig over elkaar verschoven kubussen. (Even later blijken

het deurkasten te zijn.) Het desaxiale wordt herhaald in de haardkachel. In het centrale deel staan een divan en een stoel, net iets te Rietveld-achtig om echte stijlproducten te zijn en bovendien kleurloos. Bijhorend tafeltje. Naast de divan een chromélamp op een menshoge standaard. Links voor, aan het bankstel lijnverwant, een schrijftafel met een stoel ervoor, blikrichting muur (!). De voorgeschreven totaalindruk — niet chaotisch, maar desolaat — is hiermee alvast bereikt. In het centrum opent Zij de eerste der zeven scènes met “of hij / nog iets / wilde eten”, wat, spijts de voorkennis, dat de spelers het hele stuk door per drieregige strofen, in de aanvoegende wijs- en over zichzelf in de derde persoon zullen spreken, toch verrassend vreemd overkomt. Ook in de daaropvolgende handeling opent het stuk vrij onconventioneel. Een conversatie blijkt net beëindigd en de spelers gaan meteen off-stage om de vaat te doen. Handelingen, gedachten en wensen worden door het taalprocédé op een afstand gezet, waardoor bij de toeschouwer (voyeur par excellence) de nieuwsgierigheid nog wordt aangescherpt. Wat Jandl eens m.b.t. de poëzie poneerde, dat namelijk elk begin slechts daar kan gebeuren waar we ons niet volledig mee vertrouwd hebben gemaakt, wordt hier concreet én in een complexere situatie toegepast. En daarover handelt in bepaald opzicht ook het stuk. Het hoofdpersonage, Hij, is een dichter, die uit de vruchteloosheid van zijn papieren dagen een uitweg hoopt te forceren, teneinde aan de trivialiteit (het moeras, de stofwolken) te kunnen ontsnappen. Al jaren komt zijn vriendin, die het als schrijfster gemaakt heeft, hem tegen de avond bezoeken. Een ritueel van praatjes, eten, drinken, afwassen, taxi bestellen... Voor Hij is dat een even triviaal, want voorspelbaar gebeuren, als het feit dat zijn knäckebröd met de belegde kant op de grond zal vallen (wat overigens ook gebeurt.) Maar “dergelijke trivialiteiten/raakten / de kern van zijn existentie” en dat voortdurend besef maakt zijn verbijstering dan ook alsmäär immanenter. Vooralsnog houdt een luchtig geschermd met deze realiteit hem overeind. Het toegepaste procédé zelf helpt hiervan het komisch-dramatische effect opleveren. Elke handeling wordt immers door haar abstract tegendeel, de expliciete verwoording, voorafgegaan. Zodoende wordt even de indruk gewekt, dat de gebeurtenissen aan een soort wilsbeschikking beantwoorden, terwijl het duidelijk de gebeurtenissen zelf zijn, die de woorden vòòrspellen. Het trekje zelfironie, dat heel subtiel in het personage is gelegd, wordt door Vereycken zo gevoelig bespeeld, dat de creatie daarin ware hoogtepunten beleefd. (Vereycken heeft geleerd fysiek bij de tekst te blijven.)

Maar ook het besef, dat hij vals speelt met zichzelf, moet verdrongen. Hij slikt overdadig veel pillen en