

naast niet thuis te brengen geluiden, uit een piano-transcriptie van *Lucio Silla* — is het voltrekken van de beweging onbelangrijk, nietig geworden: het betekent toch niets.

Het lichamelijke verlangen, de lust die zo vanzelfsprekend was in de eerder genoemde 'fysieke' versies van *Quartett* vormt voor Chéreau slechts een voorwendsel: Chéreau wil niet de onmogelijkheid van de heteroseksuele liefde, als uitzichtloos verschijnsel, tonen, hij legt de nadruk op de materiële en historische context, op het noodlot. Waarmee hij *Quartett* opnieuw in de lijn plaatst van vroeger werk van Heiner Müller, dat explicie-ter de verhouding tussen individu en geschiedenis resp. klassenstrijd als problematiek opriep. Bij Chéreau, en via hem ook bij Müller, maakt de historische en sociale omgeving — de vervallen aristocratie, vlak voor de Franse revolutie, om het even heel ongenueanceerd uit te drukken — het reële verlangen tot een frustratie, en dit verlangen kan zowel erotisch als politiek-revolutionair zijn. Chéreau toont aan dat *Quartett*, meer dan voordien vermoed, ook een aspect is van Müllers gevecht met de geschiedenis, als marxist en als existentieel hypergevoelig auteur.

Eén niet onbelangrijk bezwaar hierbij. In zijn inspanning om *Quartett* te ontdoen van zijn al te vanzelfsprekende lichamelijke en enkel de beweging als proces (zonder afloop) te tonen dreigt in Chéreaus regie de directheid van Müllers taal af en toe verloren te gaan. De retorische spreektoon van beide acteurs (al te Frans?) creëert een afstandelijkheid die nuances wegspoelt en de thematiek van de frustratie — in deze unieke vermenging van onstandvastigheid en perverse gelatenheid — te vaak ongemotiveerd laat. De ruimte, die op zichzelf al zo indrukwekkend is, ook zonder *Lucio Silla* erin, is dan te leeg, enkel gevuld met 'theater'. Acteer-kunst van hoog niveau, daar staan Bertin en Marquis garant voor, maar waarbij de thematische spanning iets te vaak ondersneeuwt. De valstrik van de professionaliteit.

Finaal laat *Quartett* van Chéreau-Müller dus een gemengde indruk: een consequente dramaturgie, die verder gaat dan de evidenties van *Quartett* zoals we die van elders kennen, die echter bij momenten te pletter loopt op een artificiële speelstijl, één van de weinige evidenties die niet wegge- werkt is. Maar deze productie is hoedanook erg belangrijk in de opvoeringsgeschiedenis van Heiner Müller.

Klaas Tindemans

*Quartett* (Théâtre des  
Amandiers) - foto  
Marc Enguerand



# JEF DE ROECK

De zijdeur ging open. De meester verscheen. Een kleine gestalte, met de bekende grijze kop: Herbert von Karajan, 77. Hij probeerde kaarsrecht te lopen, maar de benen wilden niet mee. Onderging hij de jongste jaren niet meer dan één operatie? Hij hinkte en zijn handen zochten steun langs zijn weg. De bomvolle zaal van het Paleis voor Schone Kunsten verwelkomde hem met een handgeklap van herkenning, bewondering, en verwachting. Toen viel een grote stilte, waarin Beethoven begon te zingen onder een nauwelijks bewegende dirigeerstok.

Van op de vijfde rij, waar ik zat, op enkele meters van het podium, kon je het minste gebaar van Karajans stijf wordende handen volgen, en de onmiddellijke reactie van het orkest daarop. Koningin Fabiola, ginds boven in haar loge, hoorde ongetwijfeld wel de tempering van het volume; het bevel daartoe van de even op- en neergaande midden- en ringvinger van de dirigent kon zij waarschijnlijk niet zien.

Zeker merkte zij niet, tenzij zij een verrekijker bij zich had, dat tijdens de Vierde Symfonie een haar van de strijkstok bij een van de altviolen afbrak en aan de stok als een zweepje boven het instrument meezwierde. Wat zich na de pauze, tijdens de Zevende, nogmaals voordeed, en toen ook een cellist overkwam. Tussendoor rukten de musici het nutteloze haar gewoon van de streng af.

De plaats waar je zit, in een concertzaal of een schouwburg, bepaalt mee je ervaring van de uitvoering of de voorstelling. Bij een vorige gelegenheid beluisterde ik een concert onder de leiding van Herbert von Karajan van ergens midden in dezelfde zaal. Dat gaf een ander totaalbeeld van het Berliner Philharmonisches Orchester. Voor *De koopman van Venetië* van het RO Theater, in de regie van Franz Marijnen, enkele jaren geleden, had ik in De Warande te Turnhout gereserveerd toen de voorstelling bijna was uitverkocht. Zo kwam ik op de laatste rij van het balkon terecht, helemaal boven. Zo ver weg van de scène, ben je meer toe-schouwer dan wanneer je er met je neus op zit.

In de nu nog gebruikte theaters uit de Oudheid krijg je dat gevoel heel sterk, zodra je wat hoger plaats neemt dan in de onderste helft van het halfrond. Het lichtste ruisen van een gewaad in de "orchestra" mag dan al, zoals in Epidavros b.v., opklimmen tot de bovenste banken van het "theatron", het scenische gebeuren blijft op enige afstand, ruimtelijk en daardoor ook psychologisch. De toeschouwer daarboven ervaart het meer als iets wat zich buiten hem afspeelt, meer in de objectiviteit. Dat een opvoering in die antieke theaters in de open lucht wordt gegeven, verhoogt nog dat effect.

De beslotenheid van kamertheaters verheft het emotionele meeleven in meer intimistische stukken. *Wunschkonzert* van F.X. Kroetz, over de laatste avond van een alleenstaande vrouw die tenslotte zelfmoord pleegt, is daar een goed voorbeeld van. Hoe dicht zaal en scène in het kleine Brugse theater De Kelk ook bij elkaar liggen, toch bleef daar nog een afstand tussen de eenzame vrouw op het toneel en het publiek (*Oude suksessen*, 1978); terwijl een seizoen of wat later de Franse versie (*Concert à la carte*) in het Brusselse Atelier rue Ste. Anne helemaal op de participatie was gericht: een kleine draaischijf met het keukentje van de vrouw maakte, quasi binnen handbereik van de toeschouwers die er in een cirkel omheen zaten, langzaam een volle toer, precies samenvallend met de duur van de voorstelling.

Evenzo was *Verwanten* van Paul Peyskens, zowel in 't Stuc te Leuven als in de tweede versie in de Daillykazerne te Schaarbeek, op een intieme ruimte berekend. Het publiek moest zich daar dicht bij de acteurs bevinden om het onderhuidse drama te kunnen vatten. In een grote schouwburg was dat niet mogelijk geweest. Daar zouden met name de woordloze scènes de mist zijn ingegaan, als je ze van te ver moest bekijken. De spanningen tussen de personages ontwikkelden er zich in gebaren en gedragingen, onhoorbaar, en alleen van op korte afstand zichtbaar.

In de vroegere referruimte van de Sint-Baafsabdij te Gent integendeel, waar Julien Schoenaerts dit voorjaar op drie, vier meter van het publiek als blinde Oedipus in Kolonos door het zand strompelde, stond deze lijfelijke nabijheid bijna in tegenspraak met het landschap dat door het verhaal voor de geest werd geroepen. De tekst was uitermate geschikt om buiten te worden gezegd, tussen de steenblokken van de abdijruïne b.v., waar Arca trouwens de foto's voor deze productie liet maken.

Soms brengt het zitten op de eerste rij risico's met zich mee. Bij *The Carrier Frequency* van het Impact Theatre Co-operative tijdens Kaaitheater '85 in het Théâtre de Banlieue, spatte het water tot op de kijkers toen de acteurs er wild in rondplasten of er zich languit lieten in neervallen. In Théâtre 140, in 1971, stond Zartan van het Grand Magic Circus op een in de zaal vooruitspringend verhoog bananen te vreten en terzelfdertijd, met volle mond, te raaskallen, zodat de kleverige brokjes in het rond vlogen, over de hoofden en op de kleren van de mensen in zijn buurt.

Vaak is het een bijzondere belevenis dicht bij het podium de uitvoerende kunstenaars gade te slaan. De koningin, in april jl. in het Paleis voor Schone Kunsten, had al een sterke lens moeten hebben om het zweet te zien parelen op het voorhoofd van een wat zwaarlijvige instrumentist, of om op te merken hoe de violisten hun kaken spanden als de strijkstokken in snel tempo een fortissimo uit de snaren moesten halen. Het trof mij tijdens dat concert, juist omdat ik dirigent en orkest van zo dichtbij kon observeren, hoezeer ook het musiceren een lichamelijke kunst is, op een andere manier maar even werkelijk als het acteren in het theater.

Dat geldt voor alle podiumkunsten, die lichamelijke inzet, die door de Engelse term performing arts meer wordt gehonoreerd dan door het Franse arts du spectacle. Het Nederlandse podiumkunsten legt het accent ook niet op het actieve karakter van het uitvoeren. Onlangs kwam mij een tweetalige, Engels-Franse mededeling onder ogen, waar met het niet gebruikelijke arts d'interprétation een gebrekkige poging werd gedaan om het Engelse equivalent weer te geven.

Toen Herbert von Karajan zich aan het einde van het concert naar het publiek toekeerde om te danken voor de staande ovatie, gleed zijn blik eerst over de voorste rijen en klom dan op naar de honderden in de handen klappende mensen, links en rechts, beneden en boven, vlakbij en in de verte, van de fauteuils over de loges tot de balkons. Uitdrukkingen op gezichten kon hij alleen vooraan herkennen. Hij kon er vreugde, dankbaarheid, geestdrift, waardering aflezen. Zo'n man weet dat die gevoelens hem gelden. Toch is er geen persoonlijk contact. Tussen plateau en zaal loopt een scheidingslijn en die wordt door een conventie in stand gehouden. De relatie tussen de podiumkunstenaars en de toeschouwers is in wezen conventioneel. Ook al is er oogcontact.

Onder de *Zevende* van Beethoven had een cellist mij een paar keren in de gaten. Hij merkte dat ik naar hem keek. Wat denkt en voelt zo iemand daarbij? Vleit het hem of hindert het hem? Tijdens de voorstelling van *De Trojaanse Vrouwen* door de Japanse groep Suzuki, onlangs voor één avond in de Raffinerie du Plan K te Brussel, staarde een actrice een poos in mijn richting. Ik had de indruk dat haar ogen vanuit het helle licht op de scène de mijne daar in het duister ontmoetten.

Twee totaal vreemde mensen treden in een geïndividualiseerd contact, kortstondig, oppervlakkig, eenmalig. Dan is het voorbij. Op straat kan dat ook gebeuren, tussen voorbijgangers. Je kent niet eens elkaars naam, al kan het een impressie laten in de ziel. In podiumkunsten, met name in het theater, is communicatie essentieel. De conventie en de scheidingslijn bepalen echter mede de aard en de graad ervan, en als zij er niet waren, zou theater als kunst zelfs niet overeind blijven.