

luut voor regisseurs van buiten het gezelschap: frisse wind voor een huis waar regie-inteelt jaren de leuze is geweest. Ulrich Greiff is nochtans al een gevestigde waarde: na Ibsen (*Spoken*) en twee Büchners (*Woyzeck* en *Danton's Dood*) is hij met *De Vader* reeds aan zijn vierde NTG-regie toe. I.t.t. de vorige producties, komt hij hier niet verder dan een degelijke mise-en-place. De regie- en decoraanduidingen van Strindberg worden trouw gevolgd en afen toe omgezet in sprekende beelden die de verhouding tussen de vader-ritmeester en de hem omringende personages juist visualiseren. Zo werkt bijvoorbeeld het spel met de steeds gesloten deuren die de vader als het ware omsingelen, hem tot gevangene van zijn eigen omgeving maken. Achter elke deur dreigt er immers een komplot. Er wordt een spanning opgebouwd tussen de rusteloosheid en achterdocht van de vader, en de voelbaar aanwezige personages achter de deuren. Dit leidt tot een crescendo: wanneer de crisis haar climax bereikt, gluren er vanachter elk deur getuigen mee. Als de ritmeester (letterlijk) ingepakt zit in een dwangbuis lost dit spanningsveld zich op en staan de deuren wijd open.

De Vader is een stuk dat wortelt in de traditie van het burgerlijk naturalisme. De NTG-versie sluit qua speelstijl hier nauw bij aan en dat is vandaag een probleem. Jef Demedts leeft zich totaal in als vader en trekt alle registers open van zijn naturalistisch spelklavier. Elke afstand tegenover de rol is zoek. Demedts wil de sympathie wekken van zijn publiek en speelt de meest negatieve facetten van zijn personage weg (zijn vrouwenhaat en dominantie, zijn beladen verleden, zijn vakidiotie,...). Ook het berustende element ontbreekt te veel: de ritmeester als rationeel denkend wetenschapper die inzicht verwerft, conclusies trekt en gelaten zijn lot aanvaardt waarop zijn dood dan logisch volgt. Wat Demedts aan nuance wist in te bouwen in *De Koning sterft* lijkt plots verdwenen. Dit over-impulsief acteren doet denken aan een vergelijkbare hoofdrol die hij speelde in *De Laatste* van Maxim Gorki (NTG 1978-'79). Waar was de regisseur om zoveel overdreven inleving in te nemen?

Daartegenover staat dan Magda Cnudde die als Laura een buitengewoon sterke acteerprestatie neerzet. De onbewogen manier waarop zij het wrede, onmeedogenloze, koelberekende karakter van de vrouw weet te incarneren is fascinerend: zij houdt zichzelf perfect in de hand waardoor haar personage, ondanks het monsterachtige van haar daden, toch menselijk geloofwaardig blijft. Indrukwekkend. Chris Boni als de oude min en Roger Bolders als de opportune dominee fungeren vooral als klankbord voor de impulsieve ritmeester maar laten zich toch niet meeslepen in het spel van Demedts. Herman Coessens als dokter bewijst nog maar eens dat hij niet kan bewegen: zijn laarzen lijken wel twee

maten te groot.

Een laatste bedenking in verband met het acteren: de rol van Bertha, de dochter, wordt gespeeld door Maureen Sellier, wellicht de meest getalenteerde (?) studente van het Gentse Conservatorium, of beter de NTG-school. Haar schaaachtige zeggings en houterig-statische acteerwijze doen haar personage van 17-jarig meisje totaal onnatuurlijk overkomen. Zelfs is daar niet alleen verantwoordelijk voor, al etaleert zij wel alles wat acteren niet mag zijn. Als dat op het Conservatorium geleerd wordt dan blijf je daar met je talent beter weg.

Ulrich Greiff heeft met *De Vader* een steriele museumvoorstelling afgeleverd door een tekstgetrouwe lezing van Strindberg te koppelen aan een voorbijgestreefde naturalistische speelstijl. Een actualiserend regieconcept had dit stuk zeker boeiender relevant kunnen maken. Nu blijft de potentiële rijkdom van de tekst echter onder het stof zitten.

Alex Mallems

DE VADER

auteur: August Strindberg; vertaling: Karst Woudstra; groep: NTG; regie: Ulrich Greiff; decor en kostuums: Michel Gerd Peter; belichting: Jan Gheysens; spelers: Jef Demedts, Magda Cnudde, Maureen Sellier, Herman Coessens, Roger Bolders, Chris Boni, Guido Van Den Berghe, Dirk Roofthoof.

Théâtre de la Salamandre Tourcoing

Une Station Service

Rijsel-Tourcoing: een gebied tegen de Belgische grens aan, dat theatraal bestreken wordt door het Théâtre de la Salamandre, zonder enige twijfel één van de interessantste Franse gezelschappen van dit moment. Bij La Salamandre valt telkens de totale inzet van alle betrokken medewerkers op. Dit gezelschap kan zich de luxe permitteren om slechts twee voorstellingen per jaar te brengen, maar de afgeleverde produkten stralen dan ook telkens een heel bijzondere kwaliteit uit. Dat is allemaal te danken aan het talent van de twee huisregisseurs Alain Milianti en Gildas Bourdet.

Bourdet is een veelzijdig iemand, die nu voor de tweede maal een toneeltekst heeft geschreven. Bourdet is voor zowel *Le Saperleau* als voor *Une Station Service* uitgegaan van de typische Franse komedie, maar telkens heeft hij deze traditionele vorm volledig doorbroken en naar zijn hand gezet. *Le Saperleau* was een lange stijlsoefening in het spelen met een zelfbedachte taal. Voor *Une Station Service* is hij dichter bij de boulevardkomedie gebleven: op een bepaalde plek ontmoeten een

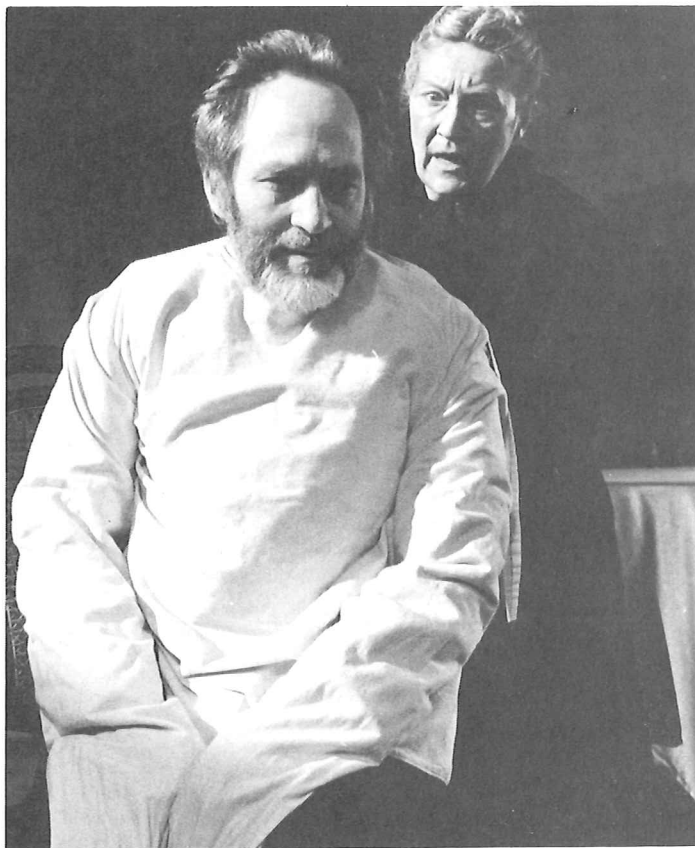
reeks wat buitenissige mensen elkaar. Er zijn geheimen, er zijn misverstanden, er zijn complotten. Maar deze vertelstof dient enkel als een functioneel raam: door de invulling krijgt alles een heel andere, diepere betekenis.

Vooreerst bepaalt de keuze van de plek in grote mate het klimaat van de voorstelling: Bourdet koos een garage die niet meer rendeert omdat de weg afgesneden werd voor de aanleg van een vliegveld. Meteen staan we voor een situatie vol bittere connotaties: een vergane welstand, de concurrentie tussen verschillende symbolen van de maatschappelijke vooruitgang (auto tegen vliegtuig), levens die plotseling nutteloos worden.

Daarnaast heeft Bourdet een familie gekozen, waarbij de echtgenoot, jaren geleden, onverwachts beslist heeft om het huis te verlaten en zich te gaan uitleven in de schilderkunst. Twee principes staan tegenover elkaar: de praktische moeder tegenover de onverantwoordelijke vader. Daartussen staan de kinderen. Ieder van hen zal in zijn eigen leven moeten kiezen tussen de verantwoordelijkheid en het frisse leven. Bourdet heeft de actie van het stuk geplaatst op het ogenblik dat de vader, als een oude man, terugkeert en zijn kinderen dwingt tot een keuze tussen beide principes. Het gaat dus onder meer over de pijn van de liefde, over de keuze tussen twee regimes (het ernstige patriërchaat of het speelse patriërchaat). Wanneer alles is uitgewoed (in een reeks emotionele, pijnlijke en toch komische conflicten) besluit de moeder om de garage definitief te verkopen. Plots klinkt er een andere belangrijke toneelecho uit de tekst op: dit is een hedendaagse *Kersentuin*. Het boulevardtheater laat zich heerlijk kruisen met Tsjechov.

Bourdet staat zelf in voor de regie. Hier herkent men zijn karakteristieke stijl: het decor is pijnlijk realistisch: er zijn zelfs boomwortels die het asfalten wegdek openduwen. Een vliegtuig stijgt 'werkelijk' in de verte op: het is een realistische illusie die alles te maken heeft met het magische van het theater, want de wonderlijke perfectie speelt in op een kinderlijke vreugde aan de verrassing.

In dat landschap plaatst Bourdet zeer precies omliggende figuren: ieder karakter drukt in elk detail van zijn kledij of zijn kapsel zijn sociale functie uit. Deze verschillen worden zo sterk beklemtoond dat een gewone conversatie vanzelf een grote innerlijke spanning krijgt: het zijn steeds verschillende universums die met elkaar in botsing treden. Maar de mimesis wordt net wat geweld aangedaan, zodat het realistische gebaar uitvergroot wordt en betekenisdragend wordt. Het 'nadoen' leidt steeds tot een 'laten zien'. Bourdet bereikt dit effect door van zijn acteurs een sterke lichamelijke inzet te vergen. De teksten worden gezegd alsof ieders leven er van afhangt, de scène wordt opgeladen met conflictueuze energieën. Dat leidt tot prachtige ruziescènes.



De Vader (NTG / Jef Demedts, Chris Boni) foto Monsaert

nes, tot een spectaculair gevecht. Bourdets methode toont haar eigen limieten bij het begin van het laatste bedrijf, wanneer iedereen wat ongemakkelijk zit te wachten. Deze onbestemde, energieloze onzekerheid kunnen deze acteurs niet spelen (voor één enkel moment kunnen ze eens naar jonge Vlaamse collega's kijken, de ware virtuozen van de onwennigheid — bijna hun enige specialiteit).

Naar *La Salamandre* gaan kijken is steeds een feest, omdat men er een vrij kleine groep acteurs aan het werk ziet, die, van produktie tot produktie, zich fysiek volledig veranderen. Hier staat men voor een theater waarbij men plezier heeft in het componeren van een rol. In deze opvoering b.v. herkent men Marieff Guittier eerst niet, ook al speelt ze nu al jaren de hoofdrol in elke produktie. Wie dacht dat Jean-Yves Berteloot het typevoorbeeld was van de macho-acteur (cf. *Les Bas-Fonds*), ontdekt dat hij hier de verpersoonlijkte onzekere rijkkeluizoon is. In deze *Une Station Service* moet er echter één acteur genoemd worden: Michel Raskine. Tot nu toe heeft hij steeds heel verzorgde tweedeplan-rollen gespeeld. In de rol van het achterlijke kind Tut-tut levert hij echter een uitzonderlijke prestatie: hier treedt een acteur volledig buiten zichzelf. Raskine heeft een hele aberrante motoriek ontwikkeld. Op zichzelf is dat niet zo moeilijk, want het behoort tot het wezen van de toneelspeler dat hij zoiets graag doet. Maar Raskine gaat een hele stap verder: zijn schijnbaar ongecontroleerde gebaren kan hij een avond lang dramaturgisch betekenisvol inpassen in de evolutie van de andere personages. Het is een constant verblijdende vorm van acteren.

Dat *Une Station Service* zulk een bevredigende voorstelling is geworden heeft veel te maken met de persoonlijke stijl van de regisseur. Als de KVS b.v. het onzalige initiatief zou nemen dit stuk te spelen, zou het zonder veel moeite en lompheid kunnen gedegradeerd worden tot een fletse klucht. De aanpak van Bourdet

reveleert echter welke diepere lagen in de materie verweven zijn. De toon van de opvoering is echter wel Frans, zodat het stuk toch nog een typisch Zuiderse lichtheid heeft. Ik stel me voor dat deze tekst bij iemand als Sam Bogaerts nog een heel andere, meer wanhopige toonaard zou krijgen. Uit *Une Station Service* is dus alles nog niet gehaald, wat alleen bewijst dat we voor een interessante tekst staan. Maar wat *La Salamandre* ervan gemaakt heeft, is van een zeldzame kwaliteit.

Johan Thielemans

UNE STATION SERVICE

acteur en regie: Gildas Bourdet; decor: Daniel Authouart; kostuums: Françoise Chevalier; acteurs: Jean-Yves Berteloot, Marianne Epin, Cécile Espérou, Janine Godinas, Marieff Guittier, Gil Lagay, Guy Perrot, Dominique Pinon, Michel Raskine, Christian Ruché.

KVS

Brussel

De Afrikaanse Nacht

Een bouwterrein ergens in West-Afrika, omheind met prikkeldraaden wachttorens. Twee vermoeide blanken zijn achtergebleven, wachten de sluiting van de werf af, pokers de eindeloze uren aan. Aan de rand van het kamp komt een jonge zwarte het lijk van zijn 'broer' opeisen, maar omdat die werd neergeschoten, kunnen de werfleidings het lichaam niet vrijgeven. Ze begrijpen trouwens niets van de sacrale koppigheid van de neger; ze leven afgesloten op hun Europese eilandje. Bovendien zijn ze volledig in beslag genomen door de aanwezigheid van een jonge Parisienne die één van beide heeft laten overkomen.

Combat de nègre et de chiens (oorspr. titel) oogt als een koloniale anekdote, maar is meer dan dat. Wanhoop, ondergang en eenzaamheid komen in de grenssituatie van de achtergebleven mannen bovendien. Machteloos moeten ze toezien hoe het hele leven hen ontglipt: hun idealen, hun werk, hun taak, hun kracht. De kokette jonge vrouw biedt zich aan aan de jonge neger, omdat ze in hem de enorme levenskracht en tederheid vermoedt, die de blanken voorgoed verloren hebben.

Patrice Chéreau, die het stuk koos voor zijn debuut als artistiek directeur van het Théâtre des Amandiers, vervolledigt het beeld: "Het is niet simpelweg een stuk over racisme. Het zou fout zijn het daartoe te herleiden. Het is ook geen stuk over de onmogelijkheid tot communicatie. Neen, Koltès toont ons waarom er misverstanden blijven bestaan tussen de mensen: omdat ze geen zin hebben om naar mekaar te luisteren of omdat ze dat niet kunnen, of omdat ze — wát er gezegd wordt — niet begrijpen". De personages praten naast elkaar heen en klampen zich uit onbegrip halsstarrig vast aan de eigen opvattingen.

Pierre Laroche heeft in zijn KVS-enscenering de woorden van Chéreau als uitgangspunt genomen voor een in potentie radicale lezing van het stuk. Zijn personages zijn van bij de aanvang getekend en de loop van de gebeurtenissen kan daar nauwelijks nog iets aan veranderen. De jongste van de twee blanken, bijvoorbeeld, is eenzaam, gefrustreerd, maar vooral bang. Gedurende heel de voorstelling blijft hij als een gekooide beest op en neer lopen, opgejaagd en gevaarlijk. Het jonge meisje is een leeghoofdige poppetje dat haar innerlijke leegte opvult met opgeklopte koketterie en futiel geklets. In de lezing van Laroche is haar relatie tot de jonge zwarte dan ook geen oorspronkelijke verstandhouding, gebaseerd op een naïef-sacrale gevoeligheid, maar uitsluitend een zoutloze ophemeling van het exotisme van 'le bon sauvage'. Dit is radicaal, omdat elke toenadering per definitie onmogelijk wordt. Onder het kabbelend verloop van de gebeurtenissen heerst verlammende inertie.

Omdat de verhaalsloop op zich niets aan inhoud overbrengt, staat of valt een dergelijke eenduidige interpretatie met de diepgang van de personages en de kracht van de theatrale verbeelding. Valt, in dit geval. De acteurs geven hun personages zo oppervlakkig en voorspelbaar gestalte dat de voorstelling zichzelf opheft en het stuk onherstelbaar herleid wordt tot een spanningloze, rechtlijnige plot. De zinloze overdaad aan stereotype gestes en inhoudloze anekdotiek werkt verstikkend. Enkel Senne Rouffaer weet een personage neer te zetten dat meer is dan de som van zijn handelingen; voor het overige wordt elke gevoeligheid in de kiem gesmoord door de ongenueerde grofheid en de nonchalance

waarmee geacteerd wordt. Geen enkel woord grijpt de aandacht, geen enkele handeling verrast, geen beeld spreekt tot de verbeelding.

De Afrikaanse nacht gaat ten onder aan de combinatie van tegengestelden: enerzijds een dramaturgie gericht op stilstand en inertie, anderzijds een stereotype mise-en-scène en acteerwijze die niet verder komen dan de ups en downs van de anekdote.

Mark Deputter

DE AFRIKAANSE NACHT

auteur: Bernard-Marie Koltès; groep: KVS; regie: Pierre Laroche; acteurs: Senne Rouffaer, Frans Van der Aa, Sien Eggers en Ricardo Sibelo.

Nationale Opera Brussel

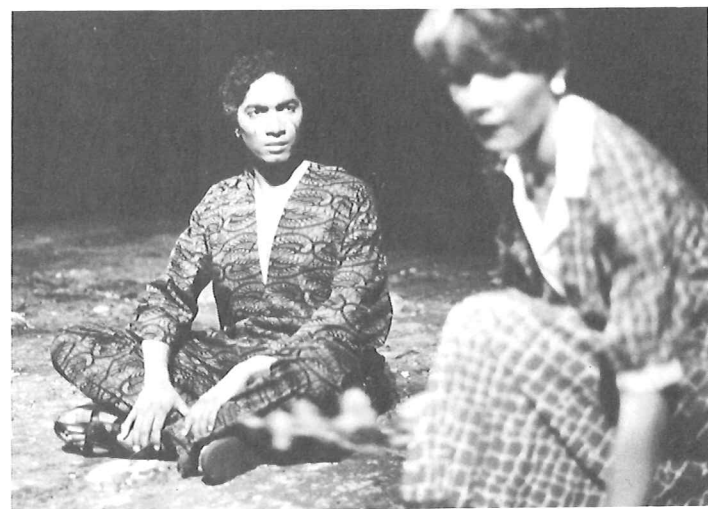
Tristan en Isolde

Wagner liet in 1865 *Tristan en Isolde* opvoeren te München, omdat daar de gekke koning Ludwig II dol op zijn muziek was. Met deze operating Wagner heel nieuwe wegen op: hij veranderde grondig de verhouding stem/orkest door een enorm belang toe te kennen aan het instrumentale gedeelte van het werk. De klanken uit de orkestbak hadden meer te vertellen dan de zangers op de scène. Meteen zadelde hij de hele Westerse operatraditie met een problematische vorm op. De theaterkant van de opera kwam danig in gevaar, vooral in dit eerste revolutionaire werk waar de uiterlijke actie tot een minimum werd teruggedrongen in een paar korte momenten, terwijl de rest van de 'eindelooze' tijd gevuld werd met de ontrafeling van de gevoelens. Wat men met *Tristan en Isolde* in een theaterruimte moet aanvangen is tot op de dag van heden nog altijd niet duidelijk.

De opvoering in de Munt heeft op die vraag geen sluitend antwoord gegeven. De opvoering bood alleen een voorbeeld van de stijl die regisseur Gilbert Deflo hanteert. Deflo wedt altijd op een bijzonder indrukwekkend decor, dat hem geleverd wordt door vooraanstaande Italiaanse ontwerpers. Bij deze *Tristan en Isolde* heeft hij een beroep kunnen doen op zijn geprefereerde medewerker Ezio Frigerio, de man die ook voor Giorgio Strehler werkte, en dat is dan toch een hele referentie.

Frigerio maakt steeds imponerende, erg architecturale ruimtes, die vaak opvallen door hun gebrek aan poëzie en door hun zucht naar luxe. Frigerio houdt van grote, effen, blinkende oppervlaktes. Hij gebruikt bij voorkeur plexiglas. Deze koude materie confronteert hij dan met elementen uit de werkelijkheid, die al of niet gestileerd worden aangewend. In

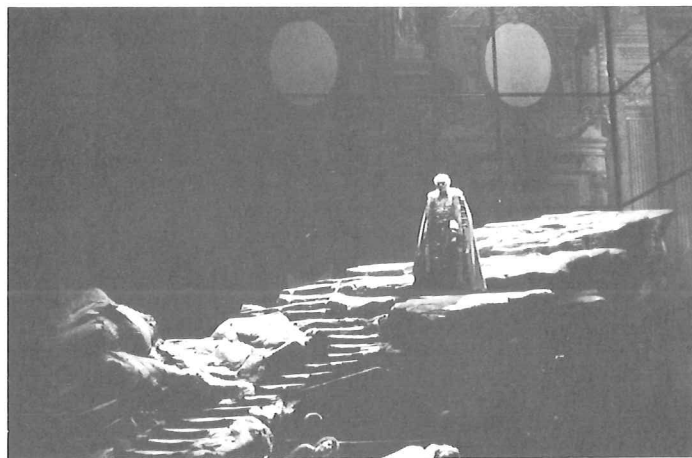
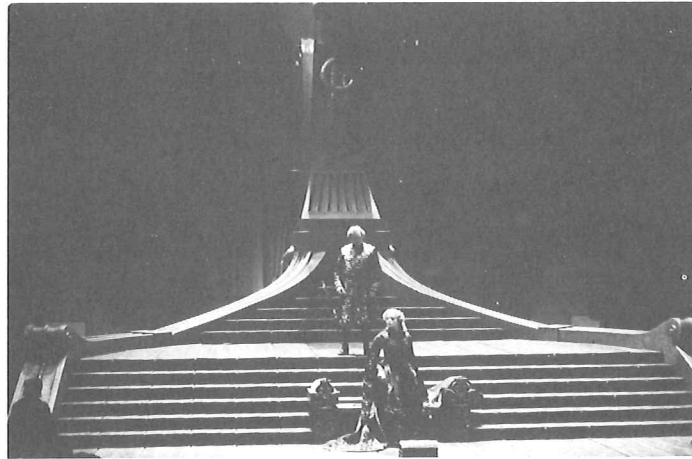
De Afrikaanse Nacht (KVS / Ricardo Sibelo, Sien Eggers)



zijn koele ruimte, met een paar grote werkelijkheidsцитaten, laat hij weinig plaats vrij voor acteurs, want die worden door de constructies vaak verpletterd. Dat was ook zo bij deze *Tristan*: Frigerio had een grote glazen kooi bedacht, waarachter men een barok paleis kon ontwaren — het paleis waarin Wagner zijn opera schreef. Binnen de kooi zag men dan de decorelementen die de handeling van het stuk zelf situeerden. Het resultaat was hier van ongelijke kwaliteit: in het eerste bedrijf leek de boeg van het schip veel meer op een fonteinsculptuur; de enorme bomen in het tweede bedrijf zagen er onovertuigend en lomp uit (in dezelfde week zag ik te Tourcoing bij Gildas Bourdet een prachtige kopie van een verweerde boom staan, waarbij de monsters van Frigerio in het niets verdwenen), en alleen in het derde bedrijf maakte de grote rots een voortreffelijke indruk. Als men echter weet dat dit een decor van twaalf miljoen is (waarbij het grootste deel van het geld precies in de glazen wand kruipt, die slechts decoratief maar niet dramaturgisch wordt aangevend), dan kan men niets anders zeggen dan dat dit niet goed genoeg was. (En als men dan een ogenblik oog heeft voor de schamele bedragen waarover zoveel theatergezelschappen met het Ministerie in de clinch gaan, dan krijgt zo een slecht bestede twaalf miljoen wel een hele wrange smaak.)

In dat onbevredigende decor evolueren de zangers op een zeer elementaire manier. Heel streng kan men deze opvoering niet aanpakken, want de voorbereiding van de produktie werd geteisterd door allerhande tegenslagen en moeilijkheden. Niettemin ziet men opnieuw dat Deflo zich angstvallig houdt aan minimale gebaren en evoluties. Zulk een verdedigbare optie werkt alleen, als elk gebaar van een verrassende, pakkende juistheid is. Maar hier blijft het vaak bij onhandige clichéhoudingen. Gwyneth Jones is statig, James MacCray onovertuigend, Livia Budai heeft présence, en Franz Grundheber, die de beweeglijkste figuur mag zijn, gesticuleert. Een avondje ouderwetse opera. Deze opvoering is niet ritueel genoeg of niet realistisch genoeg; ze blijft zowat tastend tussen die twee opties hangen.

Men kan in zo'n geval enkel de zangers als muzikant beoordelen. De kleine rollen zijn hier het best bezet: Livia Budai en Franz Grundheber zingen uitstekend, Manfred Schenk, als Koning Marke, heeft slechts enkele korte scènes, maar laat daarin horen hoe een tekst van Wagner moet gezongen en gezegd worden. James MacCray heeft zijn figuur niet mee, maar met mensen die de Wagnerpartijen vokaal aankunnen, moet men op dat punt nogal toegeeflijk zijn. Gwyneth Jones is de grote naam van de bezetting. Ze kan bogen op een stemgeluid dat boven elk *tutti* uitschalt. Maar daarom is ze nog geen grote Wagnerzangeres: haar stem



Tristan en Isolde (Nationale Opera)-foto A. Tülmann

klinkt scherp als een mes, en heeft alleen wanneer ze *mezza voce* zingt, een aangename welluidendheid. Maar het ergste bij haar is de volledige afwezigheid van articulatie. Om het nodige klankvolume te produceren worden alle klinkers naar dezelfde plaats in de mond getrokken. Toen ik een deel van de opvoering op de televisie zag, kon ik zelfs met de ondertitels de Duitse woorden nauwelijks terugvinden. Men klaagt er in operakringen over dat we in deze tijd nauwelijks grote Wagnerzangers hebben. Als men bedenkt dat Gwyneth Jones geldt als één van de voornaamste hedendaagse specialisten van het genre, begrijpt men de klacht bij Wagner-adepten maar al te goed. Wagner leeft voort op oude platen.

De avond werd dus niet meer dan behoorlijk gezongen, en uit dit alles begint de lezer te vrezen dat we hier met één van de zeldzame mislukkingen in de Munt te maken hebben. Dat is echter niet het geval. En dit, dank zij dirigent Sylvain Cambreling. Als ik dit verslag niet voor een theatermaar voor een muziektijdschrift zou schrijven, dan zou ik nu met plezier lang uitwijden over de prestatie van het orkest. Het Munt-orkest heeft met deze uitvoering weer een reuzestap gezet. De lezing van Cambreling blonk opnieuw uit door detaillering, dosering en levendigheid. Wat kon Wagner toch prachtige, doorzichtige

muziek schrijven, denk je constant. Gelukkig zat ik deze keer toevallig op de eerste rij: het spektakel van de attente dirigent die voortdurend zijn musici aanzet om het beste van zichzelf te geven, is adembenemend, en stijgt ver uit boven wat er op de scène gebeurt.

Maar hiermee hebben we wel een kernpunt van dit werk geraakt: heeft Wagner niet tegen de regisseur geschreven? Moet men dat bij een opvoering niet duidelijk maken? Moet de verhouding orkest-toneel niet vanuit deze termen herdacht worden? Misschien wel, misschien niet. Deze opvoering althans blijft niet in het geheugen hangen wegens zijn theatrale kwaliteiten. Maar Wagner heeft zulk een raar werk geschreven dat men nu niet direct ziet hoe een bevredigende opvoering er moet uitzien. Dat mag voor Deflo alvast een troost zijn.

Johan Thielemans

TRISTAN EN ISOLDE
componist: Richard Wagner;
groep: Nationale Opera; dirigent: Sylvain Cambreling; regie: Gilbert Deflo; decors: Ezio Frigerio; kostuums: Franca Squarciapino; zangers: Spas Wenkoff, Manfred Schenk, Gwyneth Jones, Franz Grundheber, Christian Jean, Livia Budai, e.a.

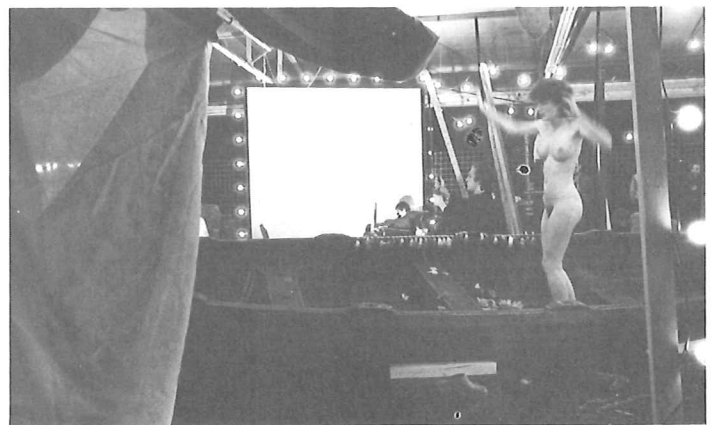
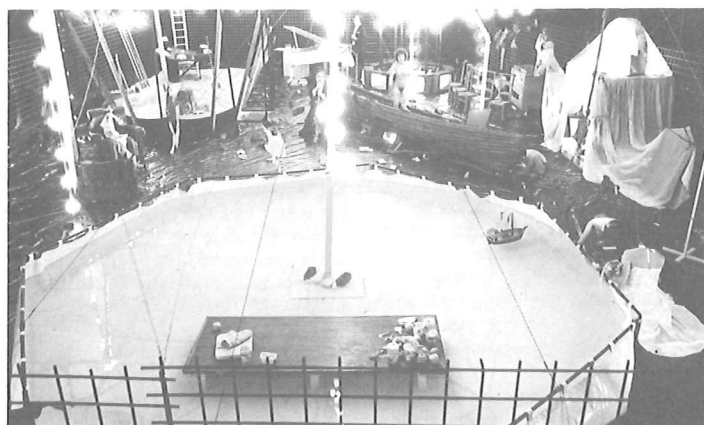
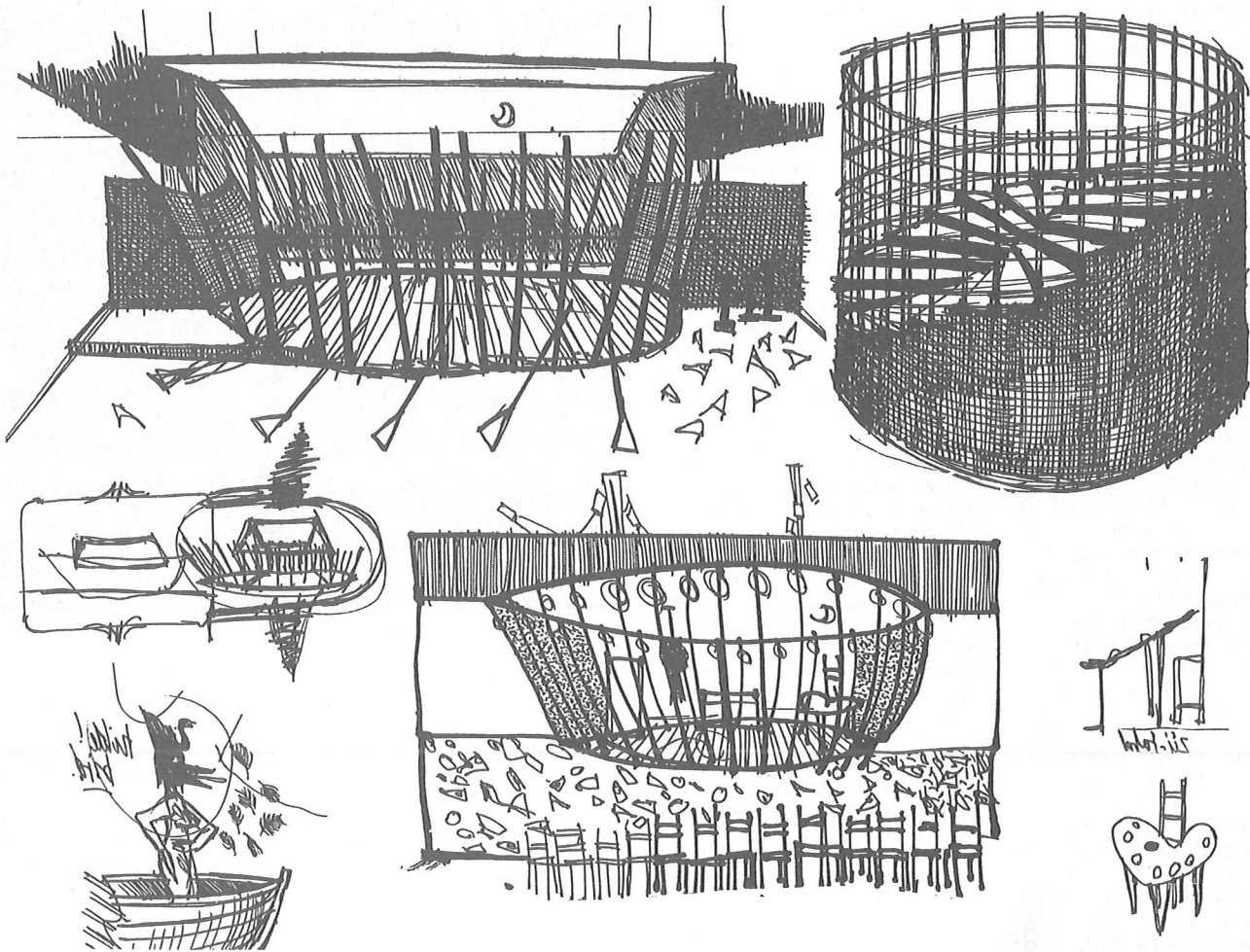
Janusgroep
Aalst

Orlando

Je hebt niets met theater te maken, bent zonder beroepskaart en niet verbonden aan een gesubsidieerd gezelschap, en toch wil je kost wat kost aan theater. Hoe doe je dat? Je kan je theatrale aandrang wat in toom proberen te houden en eerst toneelschool volgen, met het risico evenmin aan de slag te kunnen en bovendien ook je oorspronkelijke impulsen te verliezen. Of je kan je in de schulden steken, de produktie maken en hopen dat ze 'ontdekt' wordt. Dat is met Jan Fabre zo gegaan, maar je mag niet vergeten dat er tussen de opzet en het hopelijk toekomstige succes maanden liggen van hard werken in absolute onzekerheid, met mensen die vrijgesteld zijn van stempelcontrole, zonder inkomen, in vaak belabberde omstandigheden. Het vraagt een enorme kracht en moed om je oorspronkelijke bezetenheid ondanks alles door te drukken én daarbij ook professionele kwaliteit te bereiken.

René van Gijsegem zit met de Janusgroep qua produktieomstandigheden in hetzelfde vaarwater. De leningen zijn hoog, men repeteert her en der in de beschikbare tijd. Net als Fabre is Van Gijsegem beeldend kunstenaar. Met behulp van schetsen en schilderijen worden scénische ontwerpen gemaakt die dan via acceptiemateriaal veranderend en 'levend' gemaakt worden. Hier houdt de gelijkenis op. Tegenover de picturale ascese van Fabre staan de wilde strepen en vegen in helle kleuren van Van Gijsegem. Hij borstelt wilde dromen, chaotisch en fantasierijk. Bosch en Breugel zijn de kunsthistorische referenties. En met Van Gogh zit je ook in de buurt.

Goede adelbrieven, maar hoe ziet dat er op scène uit? De eerste indruk is verrassend: je betreedt een grote ruimte die omringd is met een metershoog ijzeren raster. Rondom rond is een smalle gang opengelaten als wandelruimte voor het publiek. De eerste minuten loop je wat onwennig langs de kooi en bekijkt de tentoongestelde objecten: een douchecabine, een heuse boot, een vleugelpiano, een cirkel van televisies, een zandhoop, een vijver, veel 'aangespoelde' schoenen, speelgoed, een filmscherm, te veel om op te noemen. Dan komt de eerste acteur op: een klein jongetje dat voor aap speelt. Door de tralies kijkt je in de diertuin. Plots stormen de overige acteurs binnen, in een rare mengelmoes van kostuums of naakt. Vanaf dat moment heerst een chaos van geluiden, beelden, bewegingen. Moeizaam door het smalle gangetje murwend probeer je alles te volgen. Je kiest voor een bepaalde actie, constant met het gevoel dat het elders interessanter is. Kiezen met de frustratie niet God te zijn, of de techni-



Orlando (Janusgroep)-foto's Hendrik De Schrijver, tekeningen René Van Gijsegem

cus die alles van boven bekijkt. Verzoend met de aardse status, begin je te sprokkelen in het chaotische materiaal. Als de archeoloog die in het zand de contouren van een schip opgraaft, ontdek je de lijnen van een verhaal: de ark, de dieren, het water, worden samengepast in de bijbelse parabel over het einde van de beschaving en Noah die er met zijn schip van onder muist. Ik heb mij dat verhaal altijd heel vreedzaam en ordentelijk voorgesteld: twee aan twee schepen de dieren, overtuigd van hun noble zending, braafjes in; een archetypisch beeld van een normerende samenle-

ving. In de versie van Van Gijsegem kan Orlando/Noah de rust niet bewaren. De dieren (vogel, lama, wolvijn, reptiel, insect) komen in opstand, plegen muiterij. Er wordt verkracht en vermoord. De groep als uiting van een harmonieuze gemeenschap heeft een knik gekregen en wankelt.

Naast dit 'verhaal' zijn er nog talloze andere verhaalsegmenten, of gebeurtenissen-zonder-meer. Zo graaft de archeoloog ook kadavers op en is er het lege canvas van het filmdoek: *Orlando* gaat inderdaad ook over de fantasie van de schilder en de beperking daarvan tot een

doek. Zo zijn er ook de kinderen die constant de aandacht afleiden en een tegengewicht vormen voor het acteren van de anderen. Uiteindelijk is er geen verhaal, is er geen voorstelling, behalve in het blikveld van deze of gene toeschouwer. Naargelang de plaats in de ruimte maakt men zijn eigen productie.

Van Gijsegems theater is geen schokkend experiment, is geen Nieuw Vlaams Theater. Hij geeft gestalte aan zijn eigen preoccupaties en fantasieën in een toch wel verrassende vormgeving. *Orlando* straalt een naïeve eerlijkheid uit en heeft een wilde

picturale kracht. In elk geval een ongewone, spannende voorstelling en een naam om te onthouden.

Luk Van den Dries

ORLANDO
auteur, regie, decor: René Van Gijsegem; groep: Janusgroep; muziek: Jo Bogaert; spelers: Jo Van Den Brulle, Elian Baita, An Strickx, Mireille De Swaef, An De Martelaere, Ingrid Scheerlinck, Johan Uvin, e.a.

Akt-Vertikaal Antwerpen-Gent

India Song

Marguerite Duras heeft *India Song* (een experimenteel filmscenario uit 1973) heel dicht geschreven, met een ongewoon simultaan verloop, bewust desoriënterend. Het ligt in de lijn van Van Hove's werk zijn regies een eigenzinnige richting te geven. Structureel leidt dit, bij deze derde verbroedering van Akt-Vertikaal, naar een opeenvolging van scènes die, als lagen van één geheel, geleidelijk dichter bij een oerverhaal komen.

Het nauwe, eerste luik maakt meteen duidelijk dat het paradijs al lang verloren is. Toch blijft onder de lage hemel van de kijkdoos nog een idyllisch bloembed over. Hij en zij proberen er elkaar te benaderen, terwijl ze fragmenten opdissen uit de bijna legendarische geschiedenis van Anne-Marie Stretter, de Franse ambassadrice in Calcutta. De man en de vrouw aarzelen, dagen uit, glijden langs elkaar heen. Ze verliezen zich in de herinnering aan dat ver liefdesverhaal. Ook op hun verhaal drukt tere melancholie. Maar alle liefelijkheid kwijnt weg als een stel gore gluurders het eng begrensde wereldje brutaal opengooit. Zij worden de bewoners van de tweede scène.

Een donkere ruimte wordt schuin verdeeld door een lange, leren zetel. Daarachter een lintenscherm waardoor de vijf outsiders een receptie op de ambassade beloeren: ze pikken er stof op voor hun roddels. Om hun lege bestaan verder vulling te geven, besluiten ze elkaar, vergrijpen zich aan elkaar of duiken onder in een nummertje groepshysterie. Toch kunnen ze in al hun decadent vertoon alleen schrijnend onvermogen ensceneren.

De ambassade-society, hun enige onderwerp van gesprek, wordt trouwens ook door impotentie gekweld. Deze elite, die dus de eigenlijke protagonist is van het ver-nabij verhaal, zien we in het derde luik. Dezelfde zetel staat nu kruislings onder een zacht ritselende lintenrij. Je hoort een weemoedige western-stem een romantische story vertellen. Ondertussen verschijnen één voor één de intiem van het huis, allemaal kolonisten. Ze dansen, gapen elkaar aan, drinken, praten, tasten in elkaars kleren. Alles traag, wat wazig. Deze verlamde toestand wordt zelfs nauwelijks verstoord door de scherpe kren van de vice-consul van Lahore. Hij schreeuwt zijn liefde uit voor Anne-Marie Stretter. Hij wordt verwijderd.

In een naspel proberen de vijf acteurs zich aan een stang op te trekken. Krampachtig en hijgend vermelden ze nog hoe Anne-Marie Stretter dramatisch aan haar einde kwam. Ook zij komen nog nauwelijks omhoog. Links en rechts van het toneel

zwaait een Russisch en een Amerikaans vlaggetje.

Met dit laatste beeld wil Ivo Van Hove blijkbaar nog per se laten zien dat hij het immobilisme van de personages ook op politiek terrein wil doortrekken (de verstarring van Indië tussen de twee grootmachten). Dit aanhangsel is niet alleen overbodig. Het verbreekt ook de eenheid van de voorstelling die doorheen de eerste drie scènes toch mooi verzekerd werd door subtiele associaties binnen het decor. (Het bloemperk uit I b.v. wordt in II betekenisvol geïntegreerd als een boeket snijbloemen in een vaas.)

Wanneer de impotentelingen in het tweede luik nadrukkelijk hun identiteit demonstreren met postiche penissen, komt mij dat al evenzeer voor als een aangeplakte interpretatie. Men toont bloedloos exhibitionisme, te vergelijken met ongeïnteresseerd voyeurisme op andere momenten. Dit louter etaleren werkte als stijl in de *Wonderen der Mensheid* (Etcetera 10, p. 61 e.v.), maar hier maakt het me onverschillig. Door 'vals' te spelen (en te spreken), is de voorstelling dan ook niet geworden wat ze volgens de programmaproject had willen zijn, nl. "een wrange tekening van menselijk vampirisme," d.i. "mensen die zich vastzuigen aan anderen teneinde zelf te overleven." Van een sterk doorvoelde tekst heb ik alleen een klaar doordachte, maar dunne vorm teruggevonden. Ik was ontgoocheld.

Marijke Caris

INDIA SONG

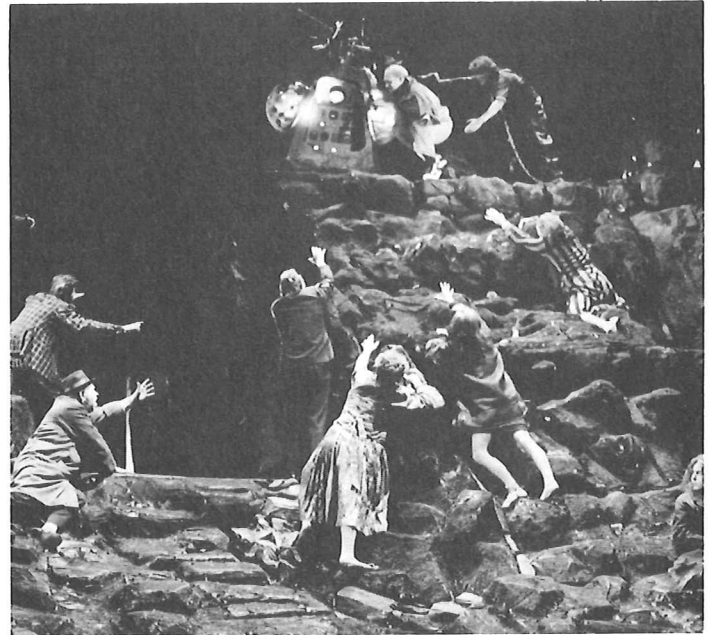
auteur: Marguerite Duras; vertaling en regie: Ivo Van Hove; vormgeving: Jan Versweyvel; belichting: Jan Versweyvel, Peter Van Kraaij; spelers: Luk De Konink, Goedele Derick, Peter Van Asbroeck; René Van Sambeek, Philip Watrin.

NTG Gent

Blindeman

Naar aanleiding van *Serenade* bij het Theatercoöperatief schreef ik dat Hugo Claus de laatste tijd beter functioneert wanneer hij bewerkingen maakt dan wanneer hij vrij spel heeft. Dat moet ik met *Blindeman* herzien.

Blindeman is de zoveelste neerslag van Claus' bezetenheid met de Oedipusthematiek. De poëtisch-rituele lezing van *Oedipus* jg. '71 wordt vervangen door een Gentse gecaramelliseerde versie onder het motto 'de eerste *Oedipus* waarmee gelachen kan worden'. Dat gaat dan zo: na een kernexplosie in Gent proberen enkele



Blindeman (NTG) foto Luk Monsaert

zwartgeblakerde overlevenden de tijd te doden met allerlei spelletjes. Tot iemand zich het spannende verhaal herinnert van Oedipus/Omer die zijn vader doodde en zijn moeder (Jokaste/Yolande) trouwde. De vertelling evolueert allengs tot een toneelstuk.

Modieus is deze nieuwe aflevering alleszins. Kernbommen zijn niet alleen politieke pasmunt, maar ook commerciële voltreffers. Claus is evenmin blind voor de postmodernistische golf met zijn tendens tot trivialisering en ironie. Maar het triviale blijft plat en de ironie een flauwe pastiche. Enkel de rammelende rijmelaar op Gentse wijze slaagt er bijwijlen in de autochtone bevolking de mondhoeken te krullen. "Al onze uitdrukkingen zitten erin," hoorde ik iemand na afloop bewonderend zeggen. *Oedipus*, of het Gentse idioticon.

Dat schrijvers hun eigen stukken zelden kunnen regisseren is een vrij algemene vaststelling. Claus vormt daarop geen uitzondering. De acteurs doen hun best en het decor, een gestolde lavaberg met een vliegtuigvleugel als loopbrug, is uitstekend als speldispositief. *Blindeman* komt echter niet tot leven. Het is allemaal erg plastisch en Boschiaans bedoeld, maar de produktie lijdt aan een chronische indigestie die ze lomp en log maakt. Bovendien houdt Claus niet op te citeren uit de *Labdakus*-produktie die hij ooit samen met Franz Marijnen in Rotterdam maakte. Dat was bij *Jessika!* in de KVS al zo, en nu opnieuw. Hij moet dringend eens ander werk zien.

Kortom, de verplichte jaarlijkse Claus op het NTG-programma begint meer en meer op een sleur te lijken. *Blindeman* oogt dof, loopt mank en klinkt hol. En het is zelfs geen grand-guignol.

Luk Van den Dries

BLINDEMAN

auteur en regie: Hugo Claus; groep: NTG; decor: Santiago Del Corral; kostuums: Mechtild Schwienhorst; spelers: Ille Geldhof, Blanka Heirman, Chris Thys, Peter Marichael, Walter Moeremans, Eddy Spruyt, Hugo Van Den Berghe, Cyriel Van Gent, Eric Van Herreweghe en Nolle Versyp.

Nederlandse Operastichting Amsterdam

Dr. Faustus

Ach wat zou ik graag een positief bericht schrijven over de nieuwe opera *Dr. Faustus*. De makers zijn lieve mensen, en ze hadden de intentie om een kritische versie van de Faustlegende te bieden. Prijzenswaardig initiatief.

In Konrad Boehmers kop speelde een verhaal waarbij komaf zou worden gemaakt met een hele reeks gevestigde waarden. Om Faustus te kruiden zou hij een scène inlassen waarbij men merkt dat Faustus van mooie knaapjes houdt. *Gay Power* in de Renaissance.

Helaas spoorde Boehmer naar Gent en ging hij bij een Oostvlaamse tekstleverancier zijn project bespreken. Deze rondborstige Vlaming zegt zelden neen, en ging dus ook op dit voorstel in. Hij begon meteen het gegeven van Boehmer te berijmelen. Tot zijn grote vreugde merkte hij dat Boehmer zich liet inspinnen en met de magere woorden aan de compositie begon. Slechte teksten zouden de muziek wel overleven. Boehmer wierp zich op een ellenlange gecompliceerde ouverture waarin hij bewees

dat hij het muzikaal vocabularium tussen 1920 en 1970 hanteren kon. Die stijl hield hij nog even aan voor de eerste scène. Maar dan begon dit Faustusspektakel op de humor-à-lastudenten-laatste-jaar-humaniora over te schakelen, en zorgde Boehmer voor niet veel meer dan wat akkoordopvulsel. Leuk idee van hem was om even een popsong in te voegen, maar de componist van 'ernstige' muziek vergist zich heerlijk als hij meent dat hij dat met een paar handgrepen in een elektrische gitaar klaar kan spelen.

Enfin, toen alles af was, kreeg Boehmer voor zijn werkstuk de Liebermann-prijs. Wat leidde tot een creatie in de Parijse opera. Daar liep het al niet goed, en Boehmer verschoot zich achter geklaag over de incompetentie van het Palais Garnier. Helaas hebben wij in Brussel de versie van de Amsterdamse opera mogen zien: dat was huilen met de pet op. Er wordt hier geregisseerd door een Engelsman, maar uit welk provinciegat deze heer vandaan is gekomen, is mij nog altijd niet duidelijk. De decors wiebelden, en de wenteltrap waggelde. De belichting was derderangs en de kostuums leken in al hun bontheid ergens in Amsterdam van een historische stoet gehaald. Zo zaten we wat sip aan te kijken tegen een lusteloos spektakel dat het moest stellen met een ergerlijk slechte tekst (onze Oostvlaamse Hugo zou nu toch eens een minimum aan fatsoen moeten opbrengen en het toneel niet langer beschouwen als een soort vuilbak voor tekstprullen: hij vindt het mischien cynisch en leuk, maar uiteindelijk schendt hij er slechts zijn eigen neus mee) met soms competente muziek, en met een totaal gebrek aan dramatische spanning.

Toen het eerste bedrijf (na twee uur gesleep) besloot op een heus alchemistenmirakel, waarbij de homunculus met versleten broek en al te voorschijn werd getoverd, heb ik het voor bekeken gehouden. De dame van de vestiaire bekleog er zich over dat ze tijdens een pauze nog nooit zo hard had moeten werken. Achteraf heb ik in het programma het artikel van Boehmer over Faust gelezen. Dat is heel boeiend en spits: in het schrijven van zulke beschouwingen toont Boehmer de ware aard van zijn talent.

Johan Thielemans

DR. FAUSTUS
muziek: Konrad Boehmer;
libretto: Hugo Claus; regie:
Charles Hamilton; dirigent: Lucas Vis; decors en kostuums: Tim Reed; lichtontwerp: Graham Large; zangers: Erst-Daniel Smid, Ton Thissen e.a.

Malpertuis Tielt

Een soort Alaska

In '83 kondigt het W.V.T.K. Malpertuis Pinters jongste toneelstuk *A kind of Alaska* aan, dat amper één jaar daarvoor bij het National Theatre in Londen in wereldpremière ging. Wegens ziekte van Liliane De Waegeneer werd deze creatie voor de Nederlanden naar een volgend seizoen verschoven en vervangen door een oudere Pinter, *Collection*, dat tien jaar geleden (en toen ook reeds tien jaar na datum) door het toenmalige Brussels Kamertoneel in Vlaanderen werd geïntroduceerd. Begin '85 wordt *Gesnapt* van Simon Gray (van wie Pinter in Londen reeds een paar stukken regisseerde) één week voor de première "om redenen van artistieke aard" (sic) uit de Tieltse kelder afgevoerd. Twee maand later krijgen we dan toch het beloofde *Een soort Alaska* geserveerd, waarmee Jo Gevers (jarenlang Malpertuis' huisregisseur, maar sinds kort afloosend directeur van Teater Antigone Kortrijk) zichzelf uitwuift. Kortom: het lijkt a kind of Pinter wel. Niets is zo absurd, dat het ook niet werkelijk gebeurt. Een probis verbis genoteerde publieksvraag als "Schrijft die man nog toneel?" bevestigt dit.

Interessant is het, om n.a.v. deze twee produkties, die zo'n twintig jaar auteurschap overspannen (en met Arca's *De huisbewaarder* nog vers in het geheugen) na te gaan, in welke mate Pinter nog relevant is, nog boeit. Opmerkelijk daarbij is de vaststelling, dat de typisch Pinteriaanse afstraling van omvangrijker stukken als bijvoorbeeld *Het verjaardagsfeest* en het phoenix-stuk *De huisbewaarder*, dat her en der om de zoveel jaar weer in het repertoire opdrukt, zoveel inzicht verschafft voor de aanpak van z.g. kleinere werken (die m.i. wel meer intrinsieke dramatische kracht bezitten), zodat wij niet zelden in creaties van deze laatste de ruimste dimensies van zowel Pinters gedachtenwereld als van zijn talent ervaren. Kleine theaters hebben al vaker voor zo'n aangename verrassing gezorgd en grotere gezelschappen zodoende het zout voor de soep gereikt. Veel staat of valt met de fijngevoeligheid waarmee de makers de conflictstof uit de eerder schrale, zich bij oppervlakkige lezing zelfs als banaal aandiende tekst weten te detecteren, om er dan de leemtes en stiltes mee te omlijnen, te omspannen, zodat het geheel doorlopend iets beklemmends en onuitgesproken krijgt, iets dreigends ook. Het hele stuk door kan zich dat laten aanvoelen, als ergens het tikken van een bom, die evenwel nooit tot ontploffing komt. Was dit al het geval met *Collection*, het is het des te meer met *Een soort Alaska*.

In dit amper 24 bladzijden tellende stuk wordt historisch feitenmate-

riaal uit Oliver Sacks' boek *Awakenings*, waarin uitvoerig diverse gevallen van lethargie in het begin van deze eeuw en in het bijzonder de reacties na het ontwaken door toediening van L-Dopa worden behandeld, gereduceerd tot een metaforisch synthese-geval. In de besloten ruimte van een slaapkamer voltrekt zich in Deborah (Ingrid De Vos) het versneld proces van bewustwording en inzicht tot ware levensmoeheid. De inducerende elementen in deze ontwikkeling zijn, naast dokter Hornby (Herman Verschelden) en Debby's zuster Pauline (Liliane De Waegeneer), die samen twintig jaar bij het bed gewaakt hebben, het sterk doorleefde onderbewuste van Debby zelf. De plaats van het gebeuren is een ongedefinieerd ergens, waarrond nauwelijks een buitenwereld wordt gesuggereerd. In samenwerking met Jo Gevers heeft Luc Cnops een decor neergezet, dat, in combinatie met de kledij en het diffuus licht, de irreële sfeer van bepaalde zwartwit-films uit de dertiger jaren benadert. De wanden zijn zwart. Eén verticaal raam, waarvan de kruiskozijnen met gaas zijn overspannen en waardoor gefilterd licht invalt. Het meubilair is zwart gelakt: een ronde tafel, twee Tonet-stoelen en een kleine ladenkast. In het midden het grote, witte bed dat met zijn gebogen frame postmodernistisch aandoet tussen de Tonets. Van het hondje in geglazuurd witsteen, in Anubishouding vanop de kast in Debby's richting kijkend, gaat een enorme suggestieve kracht uit. De hond is overigens een belangrijk motief van haar gemoedsleven. Deze plek is de wereld, met zijn dualiteit van geboorte en dood, waarin mensen in hun onderlinge relaties met leugens een complex schijngevecht leveren tegen de waarheid en elkaar daarbij voortdurend met schuldgevoelens willen belasten. Dit is zowat de thematiek van het stuk.

Amper is Deborah ontwaakt, of Hornby probeert haar herkennings-

vermogens te dwingen, om van haar als het ware een bevestiging van zijn eigen persoon te ontfutselen. Die opdringerigheid waarmee hij haar uit haar slaap wil hijsen en de kinderlijkheid waarmee zij verwarde herinneringen door droombeelden en reële ervaringen uit haar lethargische toestand verft, creëren meteen een spanningsveld dat anderhalf uur het klimaat bepaalt. Door beide partijen wordt strijd geleverd tegen de rejectie. Ingrid De Vos speelt aanhoudend onwaarschijnlijk dicht tegen deze grens van een mogelijke terugval aan. Ze komt evenwel nooit echt van de slaaptostand los, zodat haar overgave eraan op het einde geloofwaardig blijft. Tegen het dromerig meisjesgebabbel, blijft de stem van Hornby aankloppen, met korte, afgemeten zinnen en op een toon waarin de vrees, dat de woorden doorheen de muren zouden kunnen gaan, duidelijk is ingecalculereerd. Dit levert een indringend acoustisch beeld op, dat dramatisch relevanter is dan de inhoud van de woorden zelf. "Hoe indringender de ervaring, hoe minder uitgesproken zijn verwoording," heeft Pinter ooit beweerd. Werkelijk uniek is hij dan ook in het oproepen van twijfels en vermoedens, waardoor er tussen de personages meteen een geladen relatie ontstaat. Debby speelt met erotische droombeelden, waardoor rond Hornby meteen een verdacht sfeertje gaat hangen. Als zo halverwege het stuk Pauline de kamer is binnengevallen en de eerste woorden met Deborah heeft gewisseld, zegt Hornby "Ik heb je niet geroepen," wat zoveel als een beschuldiging is. Ook hier weer een staaltje van het fijne regiewerk: Gevers laat Pauline kordaat opkomen met een vaasje bloemen, zodat haar handeling zich duidelijk als een dagelijkse routine daad laat begrijpen, maar waardoor de beschuldigende toon van Hornby de implicatie vergroot. Welke is overigens de verhouding tussen die twee na al die jaren rond Debby? Pinter



Een soort Alaska (Malpertuis)

laat deze plotse confrontatie ook plaatsvinden op een ogenblik dat Debby reeds het tafeltje bereikt heeft en het soms verpletterende gevoel van haar vorige toestand wegpraat met herinneringen aan dansen in gewichtloze toestand. De fysieke verschijning van Pauline, die aan een preutse weduwante doet denken, valt plots als een drukkende schaduw over het frivol gemijmer. De ingetogen manier waarop De Waegeneer in deze rol hiervoor tegelijk schaamte en schuldgevoel uitstraalt, getuigt van verbluffend raffinement. Als ze bij Hornby informeert, of ze nu de waarheid moet vertellen ofwel liegen, antwoordt deze kortaf: allebei. Spanning in alle richtingen nu. In haar vermeende onschuld kwetst Debby Pauline voortdurend in haar aftakeling. De onwil om in haar haar jongere zus te erkennen, drijft haar terug in het bed. Vanuit een nergens aanwijsbare bron intensifieert het licht de dialogen. Op onopvallende wijze is de derde persoon een schim geworden, die elk ogenblik weer uit de schaduw kan treden.

Er ontwikkelt zich ook een subtiele verschuiving in de (ver)houdingen: als Pauline de schuld terug naar Debby afschuift, wordt ze daarin door Hornby gesteund. Zij zijn het die onder de situatie geleden hebben. Pogingen om haar verder in deze wereld te praten, falen systematisch op dubbelzinnigheden, die een mogelijke voorstelling van deze wereld steeds meer vertroebelen. Is er voor Deborah eigenlijk wel een wereld, buiten deze waarin ze twintig jaar heeft gedwaald? Ze weigert in de spiegel te kijken. Ze haakt stelselmatig weer af. Ze neemt genoeg met wat flarden informatie, die zij zelf nog even op een rij zet en waarmee ze voor goed afscheid neemt: "Ik geloof dat ik de zaak door heb. Dank je." Je vraagt je af, of Devos' mimiek en spraak op de glijweerstand van het lichtorgel is aangesloten. Op opmerkbare wijze is zij samen met de rest weggedeemd. Alleen de Anubis laat zijn negatief op het netvlies achter.

Deze voorstelling van *Een soort Alaska* scoort op alle vlakken. Regie en beeldzetting van topniveau en acteurs die niet alleen op elk moment weten wat ze doen en waarom, maar dat bovenal ook kunnen. Aan die voorwaarden zou inderdaad altijd moeten kunnen voldaan zijn, maar in dit geval is het beslist een conditio sine qua non. Het broos gegeven is zo subtiel in elkaar gezet, dat alles gewoon voor alles verantwoordelijk is. De optie-nemer zij hiermede gewaarschuwd.

Hedwig Verlinde

EEN SOORT ALASKA
auteur: Harold Pinter; vertaling:
Herman Verschelden; regie en
toneelbeeld: Jo Gevers; spelers:
Ingrid De Vos, Liliane De
Waegeneer, Herman Verschelden.



BKT
Brussel

Kalldewey, farce

Het BKT speelde dit seizoen twee versies van Botho Strauss' *Kalldewey, farce*. Toeschouwers te Gent, Brugge, Knokke, Leopoldsburg en Leuven hadden pech: ze kregen volgens regisseur Dirk Buyse slechts "het onbevredigend resultaat van een moeizame en tekstgetrouwe zoektocht naar de greep op het stuk" te zien. In diezelfde mededeling, verspreid bij de Brusselse voorstellingen, voegt Buyse daar lakoniek aan toe dat "zoiets kan gebeuren". Meer pertinent is hier de vraag of zoiets niet kon vermeden worden. Is het m.a.w. wel te verantwoord tegenover een publiek dat een produktie waar men (nog) niet achter staat desondanks in première gaat. Een repetitieproces wijst toch uit of er al dan niet van volwaardige voorstellingen sprake kan zijn. Maar goed, wellicht lagen die speeldata al maanden vast, had men die voorstellingen eventueel nodig om aan de Dekreetnorm te voldoen, of kwam — Eureka — het moment van kritisch inzicht in de vorm van een totaal nieuw concept pas na die 'Ronde van Vlaanderen'. Anderzijds getuigt het wel van artistieke integriteit dat na zelfkritiek een voorstelling die niet goed zit drastisch wordt omgebouwd. Keerzijde daarvan is dan weer dat dit holderdebolder omgooien negatieve consequenties heeft: de Brusselse (aangepaste) versie steunt op een vondst die slechts in het eerste bedrijf echt werkt en die in de rest van het stuk kunstmatig in leven wordt gehouden.

Wat houdt die vondst nu in? In een poging om meer stijleendheid te verkrijgen introduceert Dirk Buyse een nieuw interpretatiekader: het publiek wordt uitgenodigd om een opendeurdag mee te maken in een psychotherapeutisch centrum. De acteurs worden door de directeur uitgebreid voorgesteld als patiënten die

binnen hun therapie rollenspelletjes zullen opvoeren. Er wordt aangekondigd dat *De Slaap der Liefde baart Monsters* gespeeld wordt (het eerste bedrijf uit *Kalldewey, farce*). Aansluitend in dezelfde sfeer loopt het stuk door als 'rollplay-in-the-play'. Tijdens de pauze is er dan een omslachtige speech nodig van de acteur-directeur om het publiek toch maar het opzet niet te laten missen: het derde bedrijf wordt een levensechte observatie van de dagdagelijkse activiteiten van de therapie-patiënten. De toeschouwer wordt prompt verzocht om als gluurder ongezien binnen de instelling te kijken. Van een kunstgreep gesproken: dit artificieel intermezzo vervangt een entre-act van Botho Strauss waarin de sleutelfiguren uit het stuk MAN en VROUW als oudjes op een subtiel manier een flash back inbouwen op hun leven, een mythisch geladen zelf-observatie van hun *Corridor* (het derde bedrijf), van hun relatie die blijvend therapie behoeft.

Gevolg van deze structuur: *Kalldewey, farce* wordt compleet uitgekleeft en onschadelijk gemaakt. Het stuk wordt gekneld in het keurslijf van veilige rollenspelletjes zonder enig maatschappelijk referentiepunt. Het theater van Botho Strauss dat zijn kracht voor een goed deel haalt uit het meerduldig-chaotisch wereldbeeld dat erin opgebouwd wordt, volwaardig pendant voor onze complexe samenleving, is tot een banale anekdote gereduceerd. Het mysterieuze, de mythische ondertoon van *Kalldewey, farce* vervalt door het opgelegd concreet kader van het therapeutisch centrum. Binnen het eenduidig regieconcept van Dirk Buyse wordt ook titelheld Kalldewey gedemystificeerd en ondblzinnig als baghwan-goeroe neergezet. Een verarmende ingreep die plausibele connotaties bij de figuur Kalldewey uitsluit (incarnatie van het lustprincipe, moderne rattenvanger van Hameln,...). Bovendien werkt die baghwan-referentie contradictoer binnen het enge regiekader: slechts heel expliciet als therapeut-wegbeider had Kalldewey eventueel geloofwaardig kunnen overkomen.

BKT gebruikte voor deze *Kalldewey, farce* de vertaling van Hans W. Bakx die ook Baal bij de Nederlandse creatie liet horen. (1) Fundamenteel probleem hierbij is dat van zodra er een specifiek taaljargon (vb. aangebrachte feministentaal) gesproken moet worden, dit voor Vlaamse acteurs niet haalbaar is. Men grijpt dan gemakshalve terug naar het vertrouwde paardmiddel: het dialect. Katrien Devos hoor je dan met een geaccentueerde Westvlaamse bijklank praten, de Antwerpse afkomst van Bhora De Winter komt aan de oppervlakte, Luc De Smet imiteert een typisch Brabants streektaaltje. Dit alles georchestreerd door directeur-therapeut Ben Hemerijckx die een duidelijk Nederlands klankbord laat horen. Deze onnatuurlijke cacafonie, die bovendien wringt met de

verhollandste vertaling, schaaft zeker de homogeniteit van de voorstelling. Er blijven slechts opportunistische, goedkoop-komische dialecteffekten.

Drastische dramaturgische ingrepen in recente teksten als *Kalldewey, farce* zijn eerder ongewoon. Met actualiserende lezingen van anders irrelevante oude stukken zijn wij meer vertrouwd. Wat Dirk Buyse probeert, kan wel interessant zijn als basisconcept, maar vervalt in een te belerende, over-expliciete encensering. De creatieve fantasie, de sociologische en cultuur-historische verwijzingen worden uit de tekst van Botho Strauss weggedrukt. Ook bij de toeschouwer werkt dit ten koste van de interpretatievrijheid: er blijft nauwelijks invulruimte. Aan zoveel pap in de mond houd ik een indigestie over.

Alex Mallems

(1) Cf. *Etcetera* 1/83, p. 61-62

KALLDEWEY, FARCE
auteur: Botho Strauss; vertaling:
Hans W. Bakx; groep: BKT;
regie: Dirk Buyse; spelers: Luc De
Smet, Mia Grijp, Katrien Devos,
Bhora De Winter, Ben Hemerijckx.

Arca
Gent

Nora, een poppenhuis

Met *Nora, een poppenhuis* zet Pol Dehert in Arca een heldere en consequent gedachte voorstelling neer, met grote acteerpreseties, b.v. vanwege Herman Gilis. Hetzelfde Arca pakt uit met een brochure van de hand van dramaturg Ivo Kuyl *ARCA en de (on)macht der theaterkritiek*, waarin de receptie van vier voorbije Arca-producties (*Clavigo*, *De Idioot en de Dood*, *Leonce en Lena* en *Starkadd*) onder de loep worden genomen. De voorstelling van *Nora* is een verderzetten van het werk van het duo Dehert-Gilis, zoals dit o.m. in de vier door Kuyl besproken producties tot uiting kwam.

Deherts *Nora*-interpretatie en de brochure over kritiek hebben veel met mekaar te maken en wel in dat ene essentiële gegeven dat het werk van Gilis en Dehert tegelijkertijd boeiend en toch uitzichtloos maakt: Gilis en Dehert denken na over de maatschappelijke werkelijkheid én over theater, én over de band tussen beide; hun encenseringen zijn een vorm van *kritiek* die zich echter aandient in een parodiërend en karikatuuraal kader; voor het verwoorden van deze kritiek kozen zij telkens klassieke theaterteksten waaraan zij een ontwrichtende en vandaar verwarrendstichtende interpretatie ge-

ven, maar waarbij men zich niet van de indruk kan ontdoen dat deze vorm van kritiek een leven op zich zelf gaat leiden, spel om het spel wordt en precies daardoor zich zelf als 'theater' loshaakt van een maatschappelijke werkelijkheid. Zoals men zich kan afvragen waarom een drama als *Starkadd* zo nodig opgegraven moest worden om het met een ongebreidelde energie de verdoemenis in te spelen, zo blijft men ook bij deze *Nora*, na een rijk gestoffeerd en homogeen spektakel toch met de vraag zitten: 'waartoe dit alles?' Om de zinloosheid van het bestaan te bewijzen? Om het plezier van het destructieve? Dit cynisme-nihilisme is alleszins een element van deze tijd, cf. de teksten van Heiner Müller, cf. Gerardjan Rijnders' *Wolfson*-productie. Maar in deze twee aangehaalde voorbeelden wordt precies het schepende en herschepende moment wél een waardig tegengewicht tegen de destructie. In dit licht komt *Nora* over als een consequent gevoerde maar eendimensionale en al te gemakkelijke lezing van Ibsens stuk, waarbij echter ook duidelijk wordt dat Ibsens tekst en vooral zijn dramaturgie tegen méér aanvallen bestand zijn dan b.v. *Starkadd* van Hegenscheidt. De fabel van Ibsen ontrolt zich feilloos, onder volledige controle, met de spanning van een sluittend detective-verhaal. Zelfs de voorwerpen zijn opgenomen in een organische dramaturgische constructie (cf. de rol van de brievenbus, en hoe daar op het cruciale moment de doodskaartjes van Dr. Rank en de 'ontknopings'brief van Krogstad samenkomen). Aan de tekst werd geen woord veranderd en toch houdt deze interpretatie een vervorming in. Ibsens fabel steunt op een essentieel gegeven waaraan Dehert, vanuit zijn negativistische visie, wel voorbij móet gaan: er bestaan voor Ibsen ook mensen met échte gevoelens, ook al kunnen deze zich wijzigen of achteraf zelfs verworpen worden. Door dit te negeren komt Deherts interpretatie op een aantal cruciale momenten als 'gemaakt' over. De vertolking van Herman Gilis steekt boven de andere uit, niet zozeer door de homogeniteit waarmee hij aan de fysieke aftakeling

van Dr. Rank gestalte geeft, maar vooral omdat hij als enige op twee precieze momenten (bij zijn liefdesverklaring aan Nora, én bij zijn definitieve afscheid) heel even laat doorschemeren dat zwart slechts zijn betekenis kan krijgen, door het bestaan van wit en van alle andere kleuren van de regenboog en hiermee, in feite, Deherts negativistische visie opnieuw even relateert en aan haar dwingende eentonigheid letterlijk meer kleur geeft. De sterkte én de ondergravende zwakte van Deherts encenering liggen in de absurde consequentie waarmee hij aan de negativiteit gestalte geeft. Het decor, een enge kamer, een gang bijna met kartonnen wanden sluit volledig aan bij de uitzichtloosheid van deze visie.

Wellicht heeft niemand er vandaag behoefte aan om Ibsens verhaal te zien als een apologie van de vrouwenemancipatie, daarvoor zijn de teleurstellingen van de vrouwenstrijd, de hardnekkigheid van de mannelijke gedragspatronen en de zwakte van de nieuwe vrouwelijke gedragingen te evident. Maar Deherts kijkt op zowel de vrouwelijke als op de mannelijke personages is zo eenzijdig neurotisch dat elke botsing tussen hen getekend wordt als een onvermijdelijke fataliteit, die nog weinig uitstaans heeft met de maatschappelijke werkelijkheid. Ivo Kuyls bewering dat "Arca partij kiest voor de onderdrukte" (cf. zijn 'puur-marxistische', haast dogmatische interpretatie van de economische vervreemding van de mens) komt in *Nora* alleszins op losse schroeven te staan. Dehert kan op deze manier (via een behandeling van klassieke teksten) nog vele, zelfs zeer mooie, voorstellingen produceren, zonder hiermee in zijn denken over theater en maatschappij één stap verder te geraken.

Marianne Van Kerkhoven

NORA, EEN POPPENHUIS
groep: Arca; auteur: Hendrik Ibsen; regie: Pol Dehert; decor: Luc D'Hooghe en Rose Werckx; kostums: Mark Cnops; spelers: Jappe Claes, Carmen Jonckheere, Herman Gilis, Netty Vangheel, Mark Verstraete.

Etcetera ontving

20 jaar Beursschouwburg

De Beursschouwburg is als receptief en soms ook producerend Brussels theater twintig jaar oud. Om dit feit te vieren werd een publikatie uitgegeven *Twintig jaar Beursschouwburg, een groepsportret*. Het is een map mer daarin een tekst geschreven door Johan Wambacq én vijf aparte bijzondere mooie reproducties van Beursaffiches.

Zoals de titel dit aangeeft en zoals de voorzitter van de Raad van Beheer van de Beursschouwburg, Karel Anthierens, in zijn inleiding stelt, is deze twintig jaar Beurs niet het werk van één man, maar van een groep. Dit in tegenstelling tot het Théâtre 140 en Jo Dekmine, zoals dat ook tot uiting komt in Dekmines boek *Le Décalage Horaire*, gepubliceerd in 1983 naar aanleiding van het eveneens twintigjarig bestaan van Théâtre 140.

Johan Wambacqs tekst is dan ook geen subjectief verslag, maar een gedetailleerd en prettig geschreven bijdrage tot een actuele theatergeschiedenis. Voor de 'gewone lezer' geeft het een beeld van de werking van een receptief theater en hoe zo'n werking — wil ze de gevoeligheden van de tijd respecteren — kan evolueren; bovendien verschaft de brochure een inzicht in de manier waarop een Vlaams cultureel leven zich langzaam maar zeker in Brussel heeft ingeplant. Voor de insider bevat de tekst ook een plezierige puzzel, waarin men de eerste stappen kan volgen van een reeks artiesten die achteraf naam hebben gemaakt.

De geschiedenis van o.m. Toneel Vandaag, KVS, Werkgemeenschap van de Beursschouwburg, Radeis, de Nieuwe Workshop, Kaaitheater, Mallemt enz. is intens met die van de Beursschouwburg verbonden. Naast het introduceren van belangrijke buitenlandse voorstellingen en concerten, treedt de Beursschouwburg hier vooral naar voren als een podium dat in de recente evolutie van het Vlaamse spektakellevens een centraliserende rol vervulde en vervult.

1965-1985. *Twintig jaar Beursschouwburg, een groepsportret*, uitgegeven door de Beursschouwburg, Brussel, 1985.

Terzijde

De overlapping van beroepsbezigheden met het lidmaatschap van de Raad van Advies voor Toneel (de raad die de minister adviseert in verband met theaterzaken) geeft aanleiding tot vragen.

Neem nu Hugo Meert, resercent bij Het Laatste Nieuws die een soort van afbraakjournalistiek pleegt waarin niet het artistieke product maar wel de makers het doelwit zijn van zijn pennestoten. Na de opheffing van het Brialmonttheater, waar hij als ondervoorzitter van de RAT mee verantwoordelijk voor is, gaat hij in een recensie over Brialmonts recentste productie nog eens flink natrapen: "De voorstelling is dan ook een beproeving. Auteur noch regisseur hebben ook maar enige inspanning gedaan om de toeschouwers, die zelfs bij de première met opvallend weinig kwamen opdagen en na afloop amper tot een mager applausje kwamen, te boeien." (...) "Ik vraag mij af of deze 'zwanezang' van Brialmonttheater het tot eind juni zal uithouden." Erg vuil is dat.

Heel vreemd is dat wanneer het Brialmont ontvangen wordt op het kabinet van minister Poma om uitleg te krijgen over de stopzetting van de subsidie, het woord gevoerd wordt door diezelfde Meert, naast de knikkende kabinetsmedewerker Van Looy. Uit hoeveel monden sprak hij daar? Als ondervoorzitter van de RAT, als PVV-lid, als journalist of als toekomstig voorzitter van een nieuwe jeugdtheatergroep?

Heel curieus is ook de manier waarop het Cultureel Centrum van Hasselt het optreden van de Mannen van den Dam aankondigt. Op de eerste pagina van de programmafolder onder een grote kop *Het Park*. Daaronder overwegend slechte kritieken. Heeft men in Hasselt een nieuwe strategie gevonden voor klantenwerving? Wil men *Het Park* per se voor een lege zaal spelen? Waarom wordt het dan uitgenodigd? Onze kronkelredeneringen gaan in de richting van Piet Jaspert, directeur van het C.C. maar ook voorzitter van de RAT. Als voorzitter helpt hij De Mannen aan een extra voorstelling (het gebrek aan voorstellingen was nl. de reden voor een rode kaart eerder dit seizoen), maar als directeur laat hij zijn afkeuring blijken voor een productie. Maar in dat geval is hij een slecht manager. Of zijn het gewoon truuks van een gehaaid pr-man? Eigenaardig toch.



Nora, een poppenhuis (ARCA)

Repliek

BKT - Brialmont

Uit het artikel over de RAT kan worden afgeleid dat het BKT samenwerking of fusie met het Brialmont-theater zou hebben afgewezen. Niets is minder waar.

Al sedert een aantal seizoenen wordt gezocht naar de mogelijkheid om via een co-productie tot eventuele fusie te komen. Eerst werd "Te Voet" (Mrozek) in een regie van Dirk Buyse vooropgesteld. Nadien werd het "Pan" (Van Lerberghe) in een regie van Mark Steemans. Tenslotte werd ook het nieuwe stuk van Arne Sierens overwogen. Uiteindelijk viel de keuze op "Anja en Esther" (K. Mann). Maar aangezien het Brialmont-theater dit stuk zelf kon bezetten qua rolverdeling en dus het BKT niet nodig had, werd op verzoek van Dries Wieme de co-productie verschoven tot 85-86. Ik wou eerst in *praktijk samenwerken* om een herhaling van Raam-Bent te voorkomen. Die samenwerking zou een eerste stap zijn. Als teken van toenadering moet ook vermeld worden dat de heer A. Van Boven beheerder was geworden van het Brialmont-theater, nadat hij al jaren beheerder is van het BKT. Ook dat was een stap in de goede richting.

De zin "het BKT kan goede redenen hebben om samenwerking c.q. versmelting met Brialmont te weigeren" is dus volkomen fout.

Rudi van Vlaanderen

Tentakel

In Etcetera 10/85 schrijven jullie op p. 3: "...Tentakel diende nieuwe plannen in na het afspringen van het project met Eddy Vereycken..." Welnu, dit project "MUSK" (over kinderen van gastarbeiders) sprong niet zò maar af... het werd stopgezet wegens het financiële wanbeleid dat de administratieve directie voerde tijdens de afwezigheid van Perry Dykstra en Bernadette Cornelissen (de stichters van Teater Tentakel). De daaropvolgende produktie "Sollicitaties" van Rolf Schneider kon eveneens niet doorgaan wegens geldtekort... Gelieve mijn naam dus niet te verbinden met het Debâcle (dat ik ten zeerste betreur!) van Teater Tentakel! Het succes en de talrijke publieksopkomst die "Musk" kende, spraken voor zichzelf.

Eddy Vereycken

Met "het afspringen van het project met Eddy Vereycken" werd in Etcetera 10 niet Musk bedoeld, maar het plan om het seizoen 1985-86 volledig in handen van Eddy Vereycken te geven. Dat men met een subsidie van 3,5 miljoen geld tekort heeft is niet te verwonderen. Of dit dan financieel wanbeleid moet heten, durven wij betwijfelen. Minister Poma heeft aan dit probleem ondertussen al zijn oplossing gegeven.

GELEZEN

"Armoede bestaat niet in het Westen. We kennen alleen een inkrimpen van de luxe. We zijn niet aan een crisis toe. Natuurlijk moeten we kunnen leven en ons voeden. Maar al dat geld, dat hoeft niet. Dat moet naar noodlijdenden. Al het geld dat het teater opbrengt zou in feite naar de noodlijdenden moeten gaan. Een acteur is al gelukkig met de rol die hij speelt. Daar worden wij voor bedankt. Dat is ons geluk. En daar krijgen we nog eens geld bovenop. Ik ben beschaamd in feite, dat ik zo gelukkig ben en dat ik nog geld bovenop krijg."

Julien Schoenaerts in *De dood lijkt me niet zo'n groot punt*, interview met Roger Arteel in *Knack*, 8 mei 1985, p. 143

"Het theater laat toe de meanders van het menselijk leven te bevaren. Te zien hoever een individu kan gaan of niet kan gaan in zijn levensavontuur."

Albert-André Lheureux in een interview met *Info Opera*, maandelijks informatieblad van de Opera voor Vlaanderen, mei 1985.

"Ik blijf geloven dat men ook zonder veel financiën groot theater kan maken. Dat kan, op voorwaarde dat de "ambtenaar" weer "kunstenaar" wordt. Maar zoiets gebeurt niet op bevel."

Fred Six, *Het NET versus de RAT*, in *Ons Erfdeel*, 28e jg., nr. 1 (jan.-febr. 1985), p. 123

"Er is geen enkele provincie die zo weinig doet voor het teater als West-Vlaanderen. Je moet maar eens kijken welke steun de provincie Antwerpen aan het Reizend Volksteater toekent. Gewoon niet vergelijkbaar. Stel je trouwens voor: er bestaat hier in de provincie sedert vijf of zes jaar een advieskommissie voor teater. Op papier althans, want weet je dat deze commissie nog nooit één keer heeft vergaderd?"

Prof. Piet Thomas, lid van de raad van bestuur van het Westvlaams Theater Antigone Kortrijk, geciteerd door Gerrit Luts, *Nomaden van Teater Antigone starten met driemanschap*, in *Het Nieuwsblad*, editie Kortrijk, 7 mei 1985, p. 9

"Modern is wat de gewoonte verstoort."

Sylvain Cambreling in een interview met Jan Van Hove, *Muzikale emotie door klaar inzicht*, in *De Standaard*, 20 april 1985.

"Naaktheid op het toneel puur voor de sensatie wijs ik af. Wagner zei al dat effect werking is zonder oorzaak, en ik zie in de tweede helft van de zeventiger jaren te veel effect en te weinig inhoud."

Konrad Boehmer in een interview met P.K., *Ex-criticus Konrad Boehmer met geruchtmakende opera 'Dr. Faustus' in deze regio*, in *Magazijn*, Cultureel maandblad voor Rotterdam, april 1985, p. 6-7.

"Dat vind ik zo loos aan moderne teatermakers, dat ze geen teksten meer kennen, geen benul hebben van wat teatergeschiedenis is."

Jan Decorte in interview met Jef De Roeck, *Jan Decorte vindt het leven mooi*, in *De Standaard*, 23 maart 1985.

"Als de staat geen aandacht heeft voor het poppentheater als uiting van dramatische kunst in Vlaanderen, dan heb ik daar alle begrip voor als ik zie wat er hier in Vlaanderen aan poppentheater gebeurt. Ik vind niet dat de Staat moet zeggen: naast teater is er ook nog poppentheater, dus per definitie gaan we dat subsidiëren. Ik vind niet dat de Staat moet zeggen: naast teater is er ook nog poppentheater, zijn er mensen die professioneel bezig zijn met de zaak maar daar heeft men geen oog voor. Ik begrijp ook dat het voor een beleidsmens moeilijk is om in die fauna het edele van het verwerpelijke te onderscheiden."

Freek Neiryck in een interview met Bea Migom, *Praten met... Freek Neiryck*, in *Teaterbulletin*, 16e jg., nr. 4, p. 123

"Het is een groot avontuur, leren acteren in een andere dan je moedertaal. Een acteur wòont in zijn taal. Om te verhuizen heb je zeker vijf jaar nodig. Maar ik voel mij al goed in mijn meubeltjes... Ik geloof trouwens dat die Duitse taal oefeningen ook voor mijn Nederlands goede vruchten zullen afwerpen. Ik bedoel, je leert altijd maar beter je taalinstrument hanteren. En Louis Jouve heeft eens gezegd: "La diction entraîne le sentiment". Daar geloof ik in."

Karel Vingerhoets in gesprek met Gaston Durnez, *Een Vlaming in het Burgtheater*, in *De Standaard*, 11 mei 1985.

(JDR)

FISKO-DATA

- Fisikaal en ekonomisch advies
- Boekhoudverwerking
- Accountantsonderzoek
 - Bedrijfsadvies
 - Komputerservice

Koningsstraat, 316 b1
1030 Brussel
02/218.40.97

Guido Gezellestraat 25 b1
3290 Diest
013/33.62.75



ballet theatre and sportswear



Groot-Kleinhandel
Fabricatie in atelier

Astermanik

MECHELSPLEIN 25 - 2000 ANTWERPEN

Ballet - Cabaret - Theaterartikelen.
Dans - Show - en Sportkleding op maat.

03.232.24.54.

Eurocheques of Eurocard niet vergeten?
Euro Travellers Cheques in orde?
Genoeg vreemd geld op zak? Bancontact mee?
Reisverzekering O.K.? Zonnebril teruggevonden...
goeie reis!

KB-Vakantiepakket

Als u weet waar u naartoe gaat en door welke landen u reist, loop dan eerst eens langs bij de KB voor uw vakantiepakket. Alles zit erin, maar dat betekent niet dat u alles nodig hebt.

Eurocheques en eurochequekaart.

Euro Travellers Cheques. De veiligste manier om er met veel geld op uit te trekken.

Eurocard. Om rekeningen te betalen zonder biljetten en zonder cheques in hotels, restaurants en winkels.

Vreemde Munten.

Bancontact. Ook in Spanje.

Reisverzekeringen. U kunt kiezen uit een aantal reisverzekeringen die verschillen in duur, dekking en prijs.

Zonnebril er nog bij, koffers dichtklappen en wegwezen! Met een gerust gemoed, want de Kredietbank zorgt voor u, ook als u héél ver weg bent.

Beter bij de bank
van hier

50 JAAR

