

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 onderton 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 contradictoair 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. aangebrande 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 Ben Hemerijckx die een duidelijk Nederlands klankbord laat horen. Deze onnatuurlijke cacafonie, die bovendien wringt met de

verhollandste vertaling, schaadt 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-