

Brecht is een zwembad, Molière een oceaan

Oude liedjes op het klavier van Dirk Tanghe

Dirk Tanghe scoorde met zijn eerste productie binnen het beroepstheater meteen een hit: *De Getemde Feeks* werd overladen met prijzen. Hij kreeg prompt drie opdrachten: bij Malpertuis, NTG en KVS. Johan Thielemans volgt deze jonge theatermaker op de voet. Op weg naar een *hatrick*?

Dirk Tanghe werd in Torhout geboren. Zijn grootvader en zijn vader waren beiden al actief in de amateurskring St-Rembert. Zijn grootvader was ook cabarettier. Als "De Twee Michiels" trad hij samen met een vriend op voor de seizoenarbeiders in Frankrijk. "Toen ik vier of vijf jaar oud was," vertelt Dirk Tanghe in zijn optrekje in Antwerpen, "zag ik mijn grootvader zich thuis verkleeden met de uitgebreide garderobe die nodig was om de vele sketches op te voeren. Bij hem heb ik voor het eerst ervaren hoe een bekende persoon plots iemand anders werd; mijn grootvader stond voor mij als een matroos. Nog sterker herinner ik me het moment waarop ik mijn vader als Romeins soldaat zag opstappen in de processie. Toen hij in de huiskamer verscheen, was dat voor mij een wonder, een sprookje dat binnenwandelde." Toen hij twaalf was, zette hij zijn eerste stap op de scène en ontdekte hij de lieve leugen van het toneel, want iedereen werd dronken van een drankje dat bij nader toezien niets anders was dan wat cola met water. "Dat ze me zo bij de neus hebben genomen," dacht Dirk Tanghe, "is fantastisch."

Hij begon zelf korte stukken te schrijven die eerst, met Karin Tanghe ("familie van de negende graad, en nog altijd mijn vriendin", verduidelijkt Tanghe) en neef Bart Tanghe voor de familie opgevoerd werden, en later op de jongensschool, wat ertoe leidde dat Dirk



Dirk Tanghe – Foto J.J. Soenen

Tanghe drie jaar na elkaar een show mocht organiseren voor zijn St.-Rembertschool.

Te geprofileerd

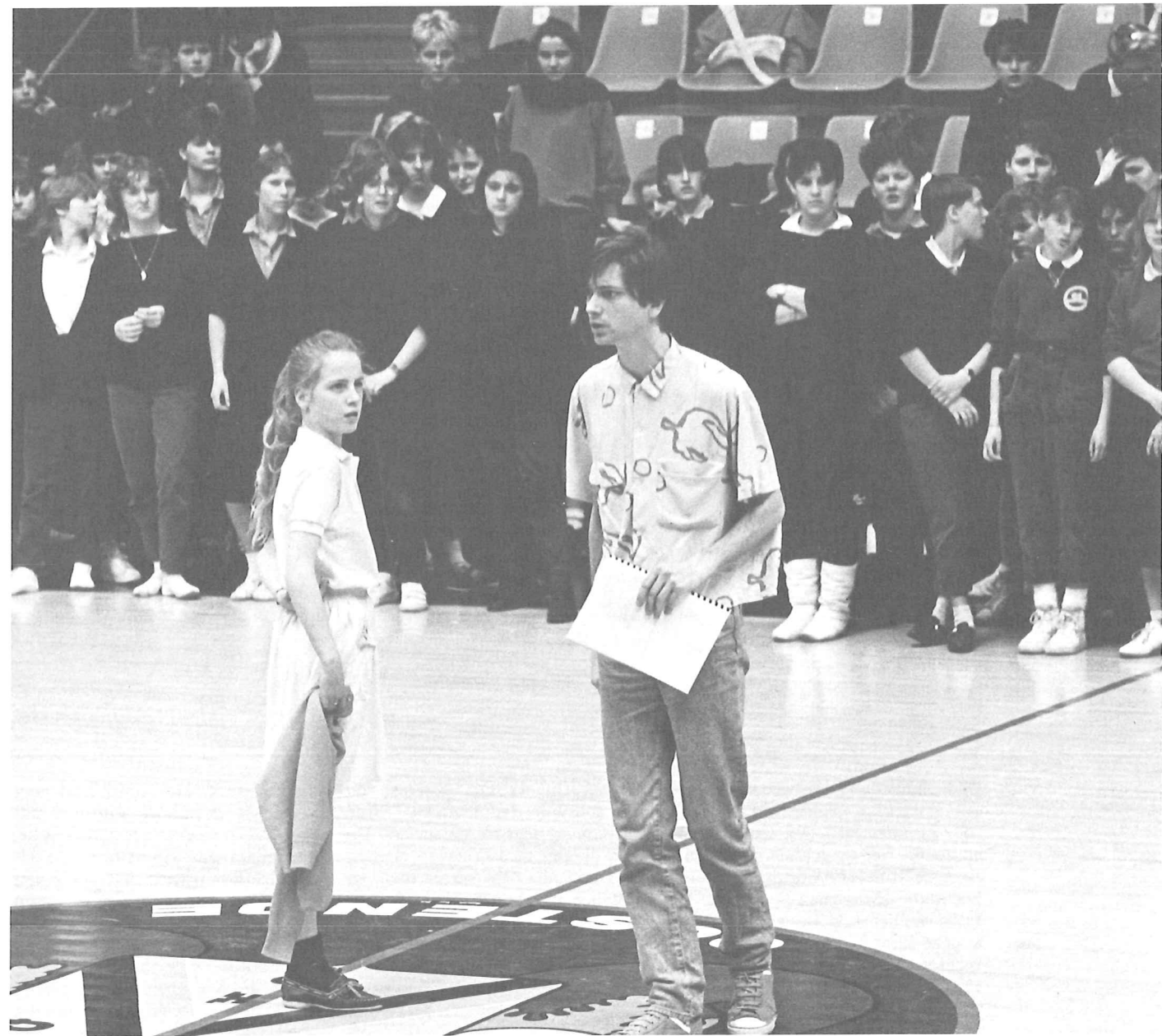
In de poësis las hij voor het eerst Molière en Shakespeare (in de vertaling van Burgersdijk). In de klas klonk het allemaal saai, maar thuis, bij het herlezen, ontdekte hij hoe spannend deze verhalen waren. Van toen af heeft Shakespeare hem nooit meer losgelaten. "Ik ging die stukken ook in het theater bekijken, maar ik vond de opvoeringen vaak zo jammerlijk doods."

Na de humaniora volgde hij een jaar kunstgeschiedenis, maar dat viel tegen. Student Tanghe was bo-

vendien vaker in de bioscoop of in het theater te vinden dan op de universiteitsbanken. Hij schakelde over op een onderwijzersopleiding. Omdat er in het lessenpakket zo weinig aandacht werd besteed aan de kunstzinnige ontwikkeling van het kind, liet hij het onderwijs in de steek, ontgoocheld. Toen nam hij de beslissing om acteur te worden. Hij was 21.

In de producties van de Rembertkring was Karin weer opgedoken. Samen zetten ze een kindermusical op. Dat leidde een jaar later tot een voorstelling van *Assepoester* ("een wrange versie"). In 1980 vroeg de St-Rembertskring of hij voor hen een spektakel wilde opzetten. Veertig jonge mensen namen eraan deel, en de amateurstroep kreeg een volledig nieuwe impuls. In hetzelfde jaar gingen beide Tanghes naar Antwerpen, Karin werd tot de Studio toegelaten, maar van Dirk vond Fons Goris, na één dag zwaar auditioneren, dat hij "te geprofileerd" was voor zijn school, en zo kwam hij aan het conservatorium bij Dora van der Groen terecht.

"Ik was erg blij dat ik al vijftwintig was, want zo stond ik met veel meer rijpheid tegenover wat er geboden werd. Ik heb de beste herinneringen aan Dora van der Groen, omdat zij de persoonlijkheid van de acteur tot volle groei laat komen. Ze heeft me eens gezegd: 'Na iedere zin die je speelt, moet eigenlijk het doek kunnen vallen', of 'Je speelt tennis met je partner. Je haalt de zin van



een repliek uit wat de ander je aanbiedt.' of 'Kom maar met een ruiker bloemen of met een hele bloemenwinkel naar de repetitie, ik zal er de bloempjes wel uitkiezen die het interessantst zijn.' Deze beelden zijn me bijgebleven. Ze verwoordden dat ogenblik wat ik verward en intuïtief aanvoelde. Haar invloed op mij is zeer groot geweest.

Daarnaast mocht ik ook regisseren; ik werkte met *Othello* en *Hamlet*. Voor het eerst kon ik gestalte geven aan wat ik mij als kind had voorgesteld: Othello loopt een muur op, of Hamlets vader zit als een kind op zijn schouders."

Uit liefde

Na het conservatorium was Dirk Tanghe een tijd aan het Brialmont-theater verbonden, maar hij bleef op verschillende fronten actief. Voor *Eigentijds Podium* maakte hij een Macbethfantasie voor twee ac-

teurs en zes belcanto-zangers, waarin hij ook zelf als acteur optrad. In Torhout voerde hij met 30 jonge mensen *Romeo en Julia* op, in een eigen bewerking. Het jaar daarop pakte hij *Hamlet* aan. Te ambitieus voor een amateurstroep? "Neen, want ik had echt zeer goede spelers in Torhout." De productie maakte indruk, maar het Landjuweel werd er net niet mee gewonnen.

Langzaam verwierf Tanghe reputatie: Franz Marijnen kwam de beide producties in Torhout bekijken. Er kwamen ook mensen uit Amsterdam op af. De Torhoutse amateurs werden naar Holland uitgenodigd. Walter Tillemans toonde interesse, Herman Verschelden van Malpertuis bood hem werk aan. Maar Tanghe wilde eerst nog een groots project uitvoeren: voor een school in Oostende monteerde hij *Alice! Wonderland*, waaraan alle zevenhonderd meisjes deelnamen. "De dag dat we dit twee keer in het Kursaal speelden, is voor mij de

mooiste uit mijn leven."

Daarna begon zijn professionele carrière voor goed; eerst als acteur in *De Duivel* bij Malpertuis en dan als regisseur van *De Getemde Feeks*. Het succes kwam als een complete verrassing.

Waarom heb je De Getemde Feeks gekozen?

Ik kwel mezelf steeds. Het stuk zelf beviel me maar tot op zekere hoogte, want de schrijftuur is niet meer van onze tijd. Het klavier van Shakespeare is nog slechts ten dele werkzaam vandaag. Daar moest grondig aan gesleuteld worden. Het is een kar, dacht ik, het moet een Rolls worden. Daarom heb ik er een salonkomedie van gemaakt.

In jouw versie verdwijnt de feeks wat naar de achtergrond en krijgt het personage van Bianca zeer veel aandacht.

Waar Bianca meestal als een kip van een meid gepresenteerd wordt,

Dirk Tanghe regisseert "Alice, Alice" met leerlingen van het Sint-Lutgardisinstituut, Oostende, 1986 - Foto J.J. Soenen



wilde ik haar en haar twee minnaars een duidelijke profilering meegeven. Ze koketteert met haar status en houdt twee op geld en macht gefixeerde jonkers voortdurend aan het lijntje. Misschien is zij wel de feeks van het stuk. Het zijn ten slotte deze nette, chique heren die echt vechten en niet Petruchio en Katharina. Ik wilde vooral tonen hoe die hogere kringen stinken. Ik dacht daarbij aan mensen zoals Renier van Monaco en zijn dochters, die model stonden.

Na De Feeks volgde Oidipoes: maak je voor jezelf een verschil tussen het beroepstoneel en het werk bij amateurs?

Helemaal niet. Ik ben en blijf een amateur. *Ama*: uit liefde. Voor mij is Torhout zo belangrijk als Gent.

Bij de Oidipoes-opvoering (Etcetera 17) heb je wel het koor gebruikt, als beeld, maar de tekst heb je weggelaten. Waarom?

Ik heb dit stuk als achttienjarige in het Grieks gelezen. Toen reeds dacht ik: het koor vertelt alleen maar wat ik al weet. Ik wilde daarom *Oidipoes* zonder koor. Op het einde van het stuk wilde ik een spiegel laten zakken, zodat het publiek het koor werd. Maar in Torhout is er geen trek, dus kon dat niet. Toen dacht ik dat zo een koor toch wel een grote dramatische kracht heeft. Ik zie het koor opdoemen in het theater van Epidavros tegen het

schermerlicht. Ik heb daarom een koor gebruikt, dat identiek dezelfde kostuums draagt als de spelers. Zo kreeg ik een rij van zeven mensen die opdoemen en verschijnen en even het emotionele onderstrepen. De literaire waarde van de koortekst sprak me echter niet aan. Dat komt later misschien nog. Ik heb nu alles toegespitst op een man van vlees en bloed, die twee kinderen heeft. Die waren erg belangrijk, want oorspronkelijk had ik de bedoeling om eerst *Oidipoes* te spelen, en na de pauze *Antigone*.

Geen vriend van Brecht

Met de volgende produktie *De Goede Mens van Sezuan* zijn we dan in het lopende seizoen gearriveerd. De opvoering had grote kwaliteiten: een imponerend decor (een ruimte die onder water stond, een beeld dat ook in *Romeo en Julia* opdook), een schitterende lichtregie, waardoor vaak een filmisch effect bereikt werd, en bijzonder sterke scènes: de winkel, waarin de familieleden samenhokken op piepkleine stoeltjes, levert spannende en wrang-ironische momenten op, en de huwelijks-scène is ronduit pakkend, een staaltje van sterk ensemblespel – als moment het sterkste wat ik dit seizoen al gezien heb. In de hoofdrol is Ille Geldhof én als Shen Te én als haar neef Shul Ta bij-

zonder sterk. Het duurt heel lang vooraleer het publiek doorheeft dat het om één en dezelfde actrice gaat. Maar daarnaast zijn er ook vele onhandige momenten: de teksten van de goden staan op band en duren eindeloos. Het proces gaat, door de bandmontage, volledig de mist in. De moraliserende toon gaat domineren en ontkracht de vertoning. Tot in den treure verneemt men dat goed zijn en rijk zijn niet samen kunnen gaan. Een voorstelling dus die de toeschouwer gefrustreerd achterlaat, omdat ze net op het randje stond om zeer indrukwekkend en slagkrachtig te zijn. Met Dirk Tanghe praten we over de moeilijkheden die hij ondervonden heeft.

Waarom is de keuze op De Goede Mens van Sezuan gevallen?

Ik ben dol op verhalen. Toen ik vijf of zes jaar geleden de tekst voor het eerst zag in een boekenwinkel, viel mijn oog op de eerste bladzijde, waar een waterverter zegt dat er drie goden op bezoek zullen komen. Mijn fantasie ging onmiddellijk aan het werk. Toen ik het helemaal uitgelezen had, was ik een beetje ontgoocheld. Het stuk beantwoordde niet aan mijn verwachtingen. Ik had op meer spektakel gehoopt. Op iets grootsers. Maar toch heeft het me geraakt. Ik beken eerlijk dat ik toen de *Kaukasische Krijtkring* nog niet gelezen had. Vele mensen vragen mij waarom ik dat “rijker” stuk

niet genomen heb. De Chinese sfeer in *De Goede Mens* sprak me aan, en daarom heb ik die beslissing genomen. Ik ben soms te impulsief. Later denk ik dan wel eens dat ik langer had moeten nadenken. Ik beschikte b.v. alleen over jonge acteurs terwijl vele personages oude mensen zijn. Ik had misschien authentiekere personages nodig gehad. Maar goed, ik had toegezegd, ik worstelde met het stuk, ik bereidde het op reis voor. Ik voelde dat ik geen vriend van Brecht was. Ik kon niet in de tekst duiken, zoals ik dat bij Shakespeare doe. Ik durfde aan de tekst niet raken. Ik wist niet waar ik moest schrappen. Ik vond alle scènes op zichzelf even boeiend, maar als ze naast elkaar geplaatst werden, klopte het niet. Ik zag in dat ik een eenheidsdecor moest maken, en dat het sober moest zijn om een grote slagkracht te hebben. Ik ben toen met de repetities begonnen, eerst aan de hand van improvisaties. En al die tijd wist ik nog niet wat ik met de goden zou aanvatten. Ik vind dat alles te snel is gegaan. Het is zo dat ik me nu pas klaar voel om aan het stuk te beginnen, en de opvoering ligt al achter de rug. Nu zou ik de herhalingen uit de tekst halen, en ook de sterke zedenprekerige toon schrappen. Ik zou van de tekst gewoon een spannend thriller-verhaal maken.

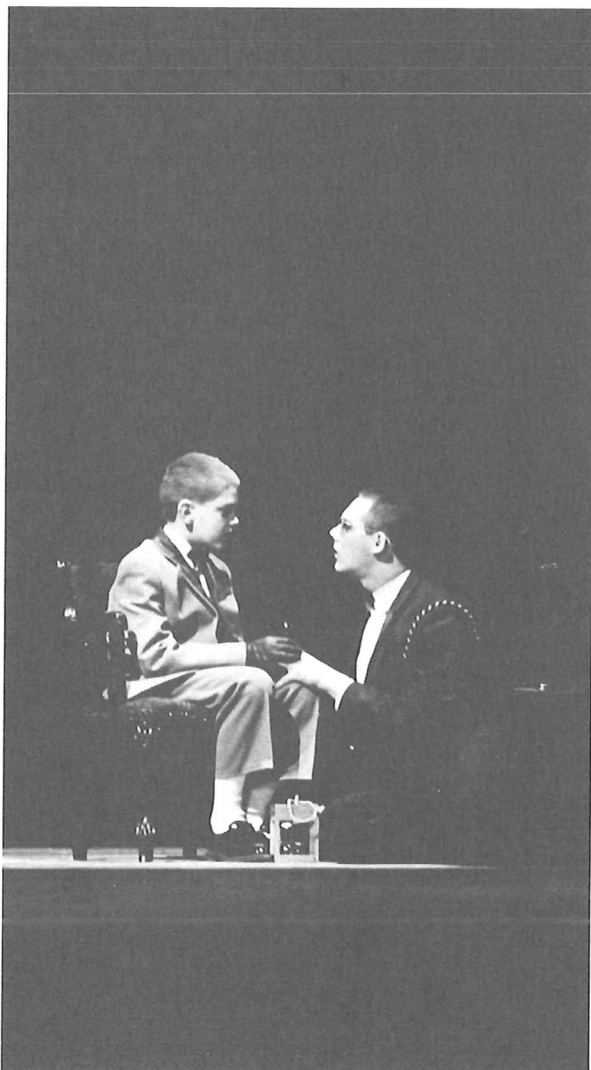
In deze opvoering heb je de stemmen van de goden op band gezet. Zou je dat bewaren?

Ik heb dit gedaan uit een soort paniekreactie. Ik heb toen alles opgenomen. Dat moest snel gaan, want het kostte veel geld. In de week van de première merkte ik waar het mank liep. Plots zag ik de onvolkomenheden, langdradigheden. Maar toen was het te laat. Er is ook nog het respect voor de spelers; je kan dan geen rollen of grote partijen tekst meer schrappen. De première zag ik als een try-out. In latere opvoeringen heb ik wel ingegrepen. In de eerste versie kwamen de goden liefst acht keer aan bod, uiteindelijk hoorde men ze nog maar vier keer. Op dit ogenblik zou ik het stuk nog eens grondig onder handen willen nemen. Nu zou ik meer durven, al moet ik bekennen dat ik er niet zoveel plezier aan zou hebben. Ik bewerk liever Shakespeare of Molière. Ik vond Brechts stuk wat te mager. Ik heb nooit mijn tikmachine gebruikt. Voor alle andere stukken heb ik uren zitten tikken om de tekst van mij of van de spe-

*Boven: Romeo & Julia –
Foto Paul de Cloedt*

Onder: Ille Geldhof in "De goede mens van Sezuan" (Malpertuis, Tielt, 1987) – Regie Dirk Tanghe – Foto Norbert Maes





Hamlet –
Foto Paul de Cloedt

lers te maken. Ik had in dit geval de vertaling en daar ben ik niet aangekomen. Ik wou duiken en ik stootte met mijn kop op de drie meter diepe bodem van een zwembad, terwijl ik bij Shakespeare meteen in de zee zit.

De partituur van Molière

Is Molière een zwembad of een oceaan?

Een oceaan, zonder twijfel.

Ik spreek met je vier weken voor de première. Daarom weet ik nog erg weinig over de produktie van De Vrek. Maar een vraag die zich opdringt: waarom deze tekst?

Ik heb alles gelezen van Molière en daar altijd van gehouden. Twee jaar geleden, toen ik in Oostende bezig was met die kinderen, wou ik in Torhout *De Vrek* doen, met allemaal jonge mensen. Ik heb toen mijn ideeën ontwikkeld, al is het in Torhout afgesprongen. Maar ik voelde die drang al van m'n zeventiende af: ik moet die *Vrek* doen. Na *De Feeks* kreeg ik contact met Jef Demedts. Ik mocht voor mijn eerste opdracht bij het N.T.G. het stuk en de spelers kiezen.

Hoe werk je met die tekst?

Ik gooi zo'n tekst onmiddellijk door elkaar. Ik weet onmiddellijk welke banale passages moeten verdwijnen. De personages moeten mensen zijn die nu kunnen bestaan. In Molières tijd zaten ze om zichzelf te lachen. Dus denk ik: geef me nu mijn klavier om daar de noten van Molière op te spelen.

Concreet wil dit zeggen dat je acteurs hedendaagse kostuums dragen.

Absoluut, alhoewel nog verwijzingen naar de tijd van Molière te vinden zijn in enkele details van het decor. De vrek wordt bij mij een man die zijn principes verdedigt. Hij heeft één passie: hij koestert zijn bezittingen. De mensen om hem heen zeggen: je bent veel te passioneel, maar hijzelf kan dat niet veranderen. Ik wil dat de vrek gelijk heeft. Het conflict ontstaat dan omdat de kinderen vanuit hun standpunt ook gelijk hebben. Bij Molière lijkt het allemaal plezierig, maar de liefdesverhoudingen mogen niet hol en oppervlakkig worden. Bij mij wordt een edeldame van 26 verliefd op een edelman, die zijn afkomst niet kan bewijzen. Daarom kan de vader alleen maar uitkijken naar een andere kandidaat. De dochter weet dit, want zo hoort het. Het wrange is dat de dochter inziet dat die regels in de weg staan van haar ware liefde. Dat vind ik een boeiend probleem. Op die manier wordt elk personage een mens en geen karikatuur.

Wat gebeurt er op de eerste repetitie?

Ik ben binnengekomen met vijf teksten: de originele, drie Nederlandse vertalingen en een Duitse versie. We lezen al die teksten. Ik bakken dan de situaties af en laat de acteurs improviseren. Met hun eigen woorden. Ik neem alles op band op. Na die improvisaties hebben we het stuk herlezen, en dan heb ik me teruggetrokken. Ik ben dan gevoeld door de woorden van Molière, van de acteurs, door grappen en woordspelingen, door invallen tijdens de improvisaties. Ik leg dan de Franse tekst naast me, luister naar de cassette, sluit alles weg en ik tik. Zo heb ik een scène.

Bij het tikken kijk je dan nog naar de Franse tekst?

Neen, helemaal niet. Ik speel alle dialogen en tik die uit. Zo krijg ik een eerste versie, die dan bijgeschaafd, opgepoetst, ingekort wordt. Op deze nieuwe tekst wordt, gaandeweg, met de acteurs nog gewerkt.

Ik dacht dat de spelers onmiddellijk zouden merken dat er heel wat van hun improvisaties in de tekst

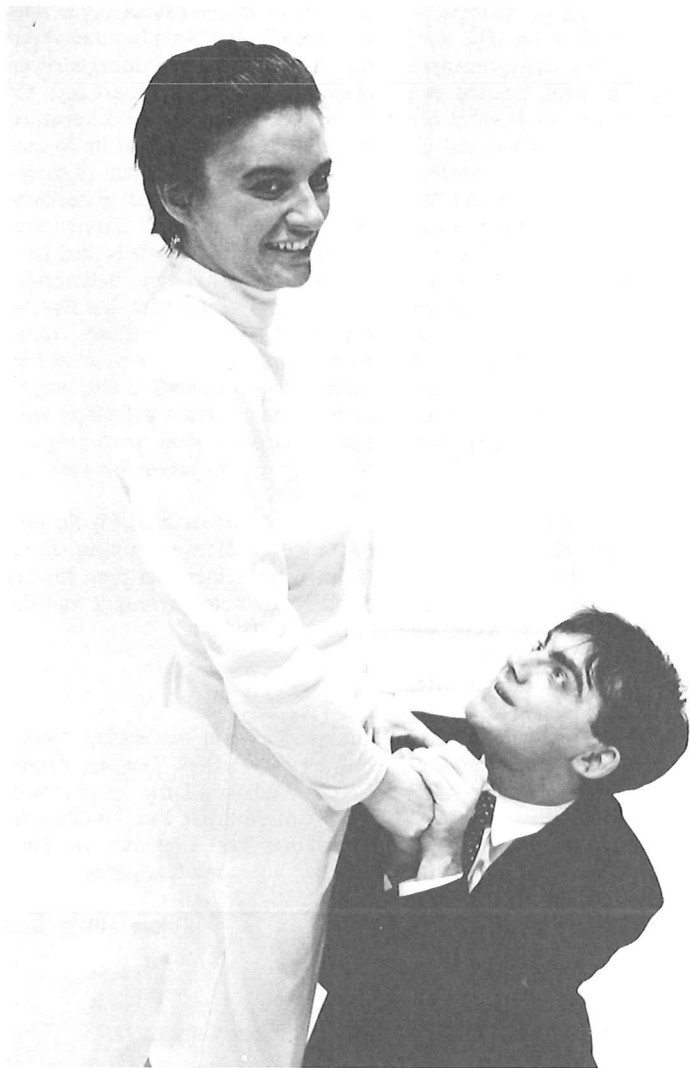
was gekomen. Dat zou het alleen maar makkelijker maken. Maar in de praktijk lag dat anders. Zij zagen het als een nieuwe, vreemde tekst die ze moesten memoriseren. Maar ik geef niet op. We hebben nog drie weken de tijd om ons die tekst zo eigen te maken, dat hij onwaarschijnlijk natuurlijk zal klinken. Dat is het doel.

We krijgen dus uiteindelijk een echte bewerking van Molière.

Jazeker. Hetzelfde liedje maar op een ander klavier. Alle personages hebben ook de leeftijd van de acteur, daarom is het meisje (Karen De Visscher) 26, de zoon (Eddy Vereycken) 35. Dat brengt problemen met zich mee, want wij vragen ons nu af waarom iemand tot zijn vijfendertigste bij zijn vader blijft. Ik vraag daarom de spelers ook wie of wat hun personage is, hoe lang het al in dat huis woont, wanneer de moederfiguur gestorven is. Zo krijgen we onze eigen vrek, ons eigen huis en onze eigen stad. Ik heb er wel voor gezorgd dat het mensen uit de hoge kringen blijven. Het zijn dus geen middenstanders. Dat heeft ook zijn invloed op de taal: die staat vol beleefde verwensingen en beledigingen. Zo maken ze elkaar af met woorden. Als er dan soms fysiek geweld uitbreekt, is dat schrikwekkend. Ik speel dan op het contrast, want in die momenten is het iemand als Renier van Monaco die alle remmen loslaat. Daarna moet mijn vrek weer naar de juiste plooi, naar zijn rang en stand. Maar het is in zijn passie dat we hem als een mens van vlees en bloed herkennen.

Hoe reageren de acteurs van het N.T.G. op je persoonlijke werkmethode?

Ik krijg natuurlijk te maken met acteurs die bij regisseurs als Herman Gilis, Jos Verbist of Franz Marijnen al geïmproviseerd hebben. Alleen had ik geen definitieve tekst toen ik arriveerde. Ik heb die gemaakt via de spelers. Pas na vier weken was die klaar. Voor sommige spelers is dat een hindernis. Maar ik zeg dit op het ogenblik dat ik nog maar pas met die definitieve tekst begin te werken. We hebben nog een voldoende aantal weken om dat allemaal te verwerken. Nu is er misschien een lichte paniek, maar dat verdwijnt. Daar heb ik het volste vertrouwen in. Ik ben heel positief verrast door de openheid, die ik bij de acteurs ervaren heb. Ze zijn werkelijk bereidwillig, en ze verrassen me met het boeket bloemen, dat ze me aanbieden. Ik moet de bloemen, die ik wil, er maar uit kiezen. Ik ben nog nooit op zo'n snelle manier tot de definitieve tekst gekomen. Bij *De Feeks* b.v. heeft het geduurd tot een week voor de première. Bij *De Vrek* is het dus veel vlotter gelopen.



Oidipoes – Foto Paul de Cloedt

Dat lelijke podium

Hoe werkt je fantasie bij het maken van je eigen decors?

Als ik b.v. *Hamlet* lees, zie ik onmiddellijk een beeld voor mij. Ik wil een kasteel, maar ik kan geen muren bouwen. Een kasteel in Denemarken is koud. Dus komt bij mij het beeld op van een koude vloer, helemaal in straattegels. Tikkende schoenen erop en zwarte gordijnen, en mijn kasteel staat er, in zijn essentie; ik heb meteen een graf; het glas van de koningin kan erop breken; tijdens het schermen kunnen er vonken uit de vloer springen. En, heel belangrijk, ik ben van dat lelijke podium verlost.

In *Sezuan* was er een eenheidsdecor, maar ik liet de toeschouwer er van alles in zien: de ruimte achter het toneel was soms een straat, soms een hok, soms een opslagplaats. Ik heb het ook echt laten regenen. Achteraf denk ik dan wel eens dat ik aan dat beeld niet heb kunnen weerstaan.

Bij *De Vrek* denk ik: hij verstopt zijn geld in de tuin. Zo kom ik bij het feit dat de speler graaft. Dat

vind ik een mooie situatie, dus wil ik dat laten zien. Ik moet dan een decorprobleem oplossen. En ik wil fier zijn over mijn vondst. Ik wil ook dat het helemaal van mij is. Bij die beelden past er voor mij ook maar één muziek. Een muziek die wellicht voor mij een speciale betekenis heeft.

Een vat vol vuur

Dit is voor jou een bijzonder jaar, omdat je zoveel zware opdrachten aanvaard hebt. Ben je daar nooit bang voor geweest?

Achteraf, nadat ik toegezegd had aan Tielt, Brussel en Gent, heb ik hier in mijn zetel zitten uithuilen. Maar ik wil er eerst en vooral op wijzen dat ikzelf de stukken heb mogen kiezen. Ik wilde ze stuk voor stuk al een geruime tijd ensceneren. Nu kreeg ik de kans om aan de slag te gaan in een circuit dat me, voor de eerste keer, zoveel mogelijkheden biedt. Een regiëassistent is voor mij een onbekende luxe. Ik werk dus met een tamelijk gerust gemoed. Ik ben wel bang dat het veel van mijn energie eist. Ik merk dat ik veel sneller moe ben maar die vermoeidheid mag mijn enthousiasme

niet in de weg staan. Er zijn wel ogenblikken dat ik het even moeilijk heb. Maar dank zij de *Vrek* voel ik me in topvorm. Ik wil al direct aan *Romeo en Julia* beginnen. Na deze periode hou ik er zeker een half jaar mee op. Dat heb ik aan iedereen laten weten. Ik ga reizen, ik moet nieuwe boeken lezen, nieuwe muziek ontdekken. Ik wil toneel gaan bekijken. Mijn batterij moet opgeladen worden. Ik wil met een nieuwe lei beginnen.

Als jong theatermaker kies je geen hedendaagse stukken, hoe komt dat?

Veel hedendaagse stukken gaan over die dingen die ik terugvind in de klassieken. Ik vind het boeiender om een *Don Carlos* tot leven te wekken, aangepast aan onze tijd, dan bijvoorbeeld een gave Lars Norén te monteren. Hoewel ik op het puntje van mijn stoel zit bij *De moed om te doden*. Ik hoop ook dat ik er ooit toe kom om klassieke stukken in hun oorspronkelijk historisch kader te plaatsen, zonder dat het daarom doodse museumstukken worden. Historische kostuums hinderen mij niet; de speler die ze draagt moet een vat vol vuur zijn, een echt mens van vlees en bloed en het klassieke toneelstuk moet zinderen en vertellen wat het te vertellen heeft.

Is muziek voor jou belangrijk?

Muziek is alles. Opera is de volmaaktste woordkunst. Opera registreren is mijn droom. Mijn producties componeer ik altijd als één grote muziekpartituur. Ik zie de opvoering van *De Vrek* als een gesproken opera: hoe een noot gemaakt wordt door een andere noot; hoe een klank meer kleur krijgt door andere klanken; hoe een acteur bestaat bij gratie van een andere acteur. Dat is wat mij boeit. Dat is wat ik wil betrachten. Dat is ritme, dat is samenspel, dat is kunst.

P.S.

Het interview met Tanghe greep plaats middenin het repetitieproces. Op 14 november is de productie in première gegaan. De basisidee, waarvan Tanghe vertrokken is, werd geformuleerd door de Franse toneelvernieuwer Charles Dullin: "Als we het werk (...) proberen van binnenuit te bekijken, (...) dan zien we dat de bezwaren die het oproept, voortvloeien uit het feit dat men in de meeste gevallen niet het stuk speelt, maar eerder een serie sketches over de gierigheid." (citaat uit het programmaboekje: cursivering van Tanghe). Het gaat dus niet om een stuk over een komisch type ("de vrek"), maar om een verhaal over een familie, waarbinnen alle ver-

houdingen misvormd lopen, omdat de vader lijdt aan de passie van het oppotten van geld. Het is dan plots geen stuk met een hoofdrol, omringd door bijrollen, maar een groepsgebeuren, waarbij alle personages een even grote menselijke aanwezigheid hebben. In de herinnering van de toeschouwer blijft de sterke, alhoewel korte aanwezigheid van Hugo Van den Berghe evengoed nazinderen als die van Nolle Versyp of Eddy Vereycken. Dat gewicht van elke rol verkrijgt Dirk Tanghe dank zij een regie die de acteur dwingt om intens aanwezig te zijn. Het is precies die kwaliteit, die men zo vaak in het NTG mist, en het is omdat Tanghe deze intensiteit op zulk een overdonderende wijze heeft bereikt, dat men met enthousiasme aan deze vertoning terugdenkt.

Het spectaculairste resultaat heeft hij bereikt bij Nolle Versyp. We weten dat dit een bijzonder begaafd acteur is, maar in de regel buit hij zijn présence te veel uit en schakelt hij over op *underacting*. Dat levert soms erg zuinige vertolkingen op, zoals dat het geval was in *Station Service*. Maar grote acteurs zijn niet zuinig, en in deze *Vrek* (o ironie) springt Versyp kwistig met zijn middelen om. Gevolg: een feest. Zijn Harpagon is sluw, dreigend, bikkelaar, komisch ijdell, onnoemelijk verblind, en, in het slotbeeld, belachelijk en ontroerend tegelijk vanwege zijn passie voor zijn geldkoffer. Versyp roept, tiert, fluistert, fleemt, steekt achterdochtig een dwingende, dodende vinger uit, kruipt in wanhoop over de grond. Het is een heel persoonlijke vrek, met geen enkele verwijzing naar een traditie, weze ze van de kwaliteit van Vilar of van het dubieuze peil van De Funès. Neen, het is Nolle Versyp ten voeten uit, en het is adembenemend.

Ook van de andere acteurs verkrijgt Tanghe sterke vertolkingen: Eddy Vereycken met een mooi gecontroleerde onstuimigheid, Chris Boni met een schelle en juiste vulgariteit, Bob Van der Veken verrassend sterk als gefrustreerde knecht (deze vertolking moet een maatstaf zijn, waaraan hij zijn andere vertolkingen toetst), Magda Cnudde, intrigerend omdat ze tegen de verwachting in is bezet. De jongere mensen maken het spijtig niet helemaal waar: Karen De Visscher is mooi en soms ontroerend, maar sommige uithalen lijken te veel op een ingestudeerd lesje. Peter Van Asbroeck is de enige die uit de toon valt. Met zijn personage heeft hij geen voeling, zijn stroefheid is een handicap voor de al zo moeilijke ontknopingscène.

Tanghe streeft een grote psychologische waarachtigheid na. Daar-

aan offert hij graag de historische dimensie van de tekst op. Hij wint hierdoor aan direct aansprekelijke vitaliteit, ook al leidt het tot een paar anachronismen in de tekst (de passage over paard en koets zou eigenlijk moeten geschrappt worden, maar in dat geval zou Van der Veken zijn prachtig moment kwijt zijn, en dus kiest Tanghe voor de acteur en tegen de consequentie). Haaks op deze emotionele realiteit staat een abstracte vorm van theatermaken, die blijkt uit de grote eenvoud van een suggererend decor: een smalle strook marmer, schuin over de scène lopend, een lange witte radiator (die ook als zitbank gebruikt wordt), een hoop zand, waarin Harpagon zijn geld heeft verborgen. Verder gaat hij in de abstractie door het kiezen van één kleur, blauw in dit geval. Dat werkt niet altijd even effectief, want het heeft tot gevolg dat de acteurs ongeveer allen hetzelfde pak dragen. Met minieme tekens tracht Tanghe noodzakelijke verschillen aan te duiden, maar bij de losbandige Cléante van Vereycken is het zo subtiel dat het als theaterteken niet spreekt, en bij de Marianne van Magda Cnudde is de lange split in de rok van dit toch wel deftige (bij Molière zelfs onschuldige) meisje zo opzich-

tig, dat het ongeloofwaardig is. Deze contradictie tussen het nauwkeurig waarachtige en het doorgedreven abstracte kan in de toekomst tot moeilijkheden leiden, en ik vermoed dat het een kapitaal punt in de ontwikkeling van Tanghe zal zijn, als hij in zijn werk ook de historische dimensie volledig zal kunnen betrekken. In zijn evolutie is deze productie trouwens een belangrijke stap: ze gaat veel verder dan *De Getemde Feeks*, dat briljant, maar soms te oppervlakkig was, en ze legt getuigenis af van het feit dat Tanghe de strijd met de tekst vollediger aangaat. Daarom is deze opvoering belangrijker en op menselijk vlak zoveel rijker.

In Gent was de zaal bij de première in uitgelaten stemming, en terecht, want zelden ziet men bij het NTG zoveel acteursvreugde van het podium afstralen.

DE VREK

auteur: Molière; bewerking, vertaling en regie: Dirk Tanghe; decor: Leo Verlinden en Dirk Tanghe; ontwerp van de tafel: Luc Goedertier; kostuums: Lea Cleyman en Dirk Tanghe; licht: Jan Gheysens.

Johan Thielemans

Nolle Versyp in "De Vrek" (NTG 1987) – Regie Dirk Tanghe – Foto NTG

