

Gilgamesj,  
Enkidu,  
Chumbaba,  
diverse dieren,  
drie managers,  
een vrouw met baard,  
etc.

# Het bos ingestuurd

*The Forest* van Robert Wilson en David Byrne werd slecht ontvangen tijdens de eerste uitvoeringen in Berlijn, vorig najaar. Veel in de vier uur durende voorstelling werd te traag, te saai gevonden, er zat veel te weinig samenhang in de tekst en de muziek van David Byrne leek in grote delen voor een ander stuk gecomponeerd. In vele opzichten was *The Forest* een 'typische Wilson', en dat wel degelijk ook in positieve zin. Wilson toonde zich opnieuw een meester in het hanteren van de belichting en de decors waren fraai uitgewerkt. 'Typisch' was het stuk ook in zoverre er allerlei beelden en thema's, bekend uit eerder werk van Wilson, in voorkwamen: processies, een spelend kind, wandelende bomen, de obsessie van de willekeurig toeslaande dood en de rouw. Dat alles werd ondersteund door eerste klas hoofdrolspelers (Martin Wuttke, Howie Seago, Geno Lechner, Peter Fitz, Eva-Maria Meineke), een uitstekende kostuumontwerpster (Frida Parmeggiani) en de choreografie van Suzushi Hanayagi. En toch... het bleek geen onverdeeld genoegen, weer eens – voor de zoveelste maal – een 'typische Wilson' te zien.

Heeft Wilson zelf de bui zien hangen? In een lange monoloog in het programmaboek, die wordt afgewisseld door commentaren van Heiner Müller en een verhaal van David Byrne over zijn muziek, zet hij zijn werkwijze uitvoerig uiteen. Daarbij gaat hij regelmatig in op verwijten die hem vaak worden gemaakt en op misverstanden rond zijn werk, alsof hij zich bij voorbaat heeft willen indekken tegen onvermijdelijke kritiek. Kritiek die trouwens ook hier en daar doorschemert in de woorden van Heiner Müller.

## Gilgamesj

Wilson en Byrne wilden een stuk maken over de 19de eeuw, over het tijdperk van de industrialisatie dat inmiddels alweer plaats maakt voor dat van de informatie maar – volgens David Byrne – onze verhouding ten aanzien van het bestaan nog steeds in hoge mate bepaalt. Het zal verbazing wekken dat ze de 19de eeuw aanpakten door uit te gaan van het Gilgamesj-epos. Dat verhaal, ofschoon voornamelijk bekend in een Assyrische versie uit de 7e eeuw v.C., stamt uit de Sumerische cultuur van nog weer een twee- tot drieduizend jaar eerder, een agrarische samenleving waar het wiel nog maar net was uitgevonden. De grootste zorg van Gilgamesj, koning van Uruk, moet zijn geweest, de leden van deze prille stedelijke samenlevingen zo te organiseren dat ze zich gezamenlijk konden verdedigen tegen een weinig toeschietelijke natuur. De heer van het land tussen Eufraat en Tigris was Enlil, de stormgod, altijd bereid om in een opwelling van woede de wereld onder water te zetten.

Wat Wilson betreft zou het verhaal van Gilgamesj en zijn vriend, de getemde natuurmens Enkidu, die samen monsters te lijf gaan, echter even goed vandaag geschreven kunnen zijn, bijvoorbeeld als scenario voor een soap-opera. Het verband met de 19e eeuw zit hem hierin dat in 1855 in Ninive de opgravingen begonnen in dat deel van de koninklijke bibliotheek waarin zich – naar in de volgende vijftien jaren bleek – het zondvloedverhaal en andere fragmenten van het Gilgamesj-epos bevonden. Het Gilgamesj-epos is dus een negentiende-eeuwse ontdekking. David Byrne herkende boven-

dien in de oude mythe thema's die – volgens hem – tijdens de Industriële Revolutie weer uitgebreid aan de orde kwamen: de relatie tussen cultuur en natuur, dood en onsterfelijkheid. En zo verschijnt Gilgamesj in twee van de zeven delen van *The Forest* als een negentiende-eeuwse grootindustriële, in een op kantoor- en fabrieksinterieurs geïnspireerd decor. In één van die twee vindt een invasie van bomen plaats. De andere delen spelen in een omgeving die meer aansluit bij het oude epos: woestijnlandschappen, een grot en natuurlijk het woud uit de titel.

De tekst van het Gilgamesj-epos, in welke versie dan ook, wordt in *The Forest* niet gebruikt. Voor de teksten tekenden Heiner Müller en Darryl Pinckney, maar de bijdrage van de eerste beperkte zich vrijwel tot twee fragmenten van Edgar Allan Poe die hij in het Duits vertaalde. Wie het verhaal kent, zal intussen wel de hoofdmotieven uit het Gilgamesj-epos herkennen: de komst van Enkidu, die door een hoer onder de mensen wordt gelokt; zijn vriendschap met Gilgamesj; de monsterlijke reus Chumbaba – bij Wilson een soort Japanse draak geworden –, de 'wachter van het woud', die door Gilgamesj en Enkidu wordt verslagen; en de dood van Enkidu en Gilgamesj' wanhoop om de onverklaarbare verdwijning van zijn vriend. Maar de lijst van personages geeft op zich al aan hoeveel eigen motieven Wilson om de oude mythe heengeweven heeft: Gilgamesj' moeder, diverse dieren, drie managers, een Japanse boer, een 'lange zwarte figuur' zoals Wilson inder tijd in *the CIVIL WARS* liet optreden, verschillende oude mannen (ook een bekend 'Wilson-motief'), een vrouw

**Typisch Wilson, vindt Janny Donker de nieuwe monsterproductie *The Forest*, gebaseerd op het Gilgamesj-epos. Verblindend, maar af en toe leeg. De toerist onder de theatermakers, die land en stad afreist om producties te toveren, zou zich wat tijd moeten gunnen om iets nieuws te (laten) zien.**



*The Forest.* met baard, een figuur met de maan, en vele anderen.

*The Forest* is geen encenering van een bestaand stuk, zoals Wilson er sinds 1984 verschillende heeft gedaan (Euripides, Richard Strauss, Debussy, Heiner Müller); evenmin van een nieuw, maar volledig door een ander geconcipteerd stuk, zoals de opera *De Materie* van Louis Andriessen, die in de loop van dit voorjaar door Wilson in scène wordt gezet voor het Muziektheater in Amsterdam. *The Forest* gaat weliswaar uit van een bestaand verhaal, maar dat is door Wilson min of meer in de staat gebracht waarin kleitabletten met de oorspronkelijke tekst verkeren: er zijn overal stukken af, over de juiste volgorde verschillen de geleerden van mening, en de onbeschadigde tekst is ook niet overal even duidelijk. Van dat soort fragmentarische aanduidingen houdt hij.

### Ruimte met mensen

Wilson zegt in het programmaboek een paar dingen die licht werpen op zijn werkwijze en tegelijk op de risico's die daaraan verbonden zijn. Eén daarvan is dat hij altijd uitgaat van een voorstelling van de *ruimte*. Niet van een plot, een handeling, een dramatische ontwikkeling, spanningsbogen. De eerste vraag is: in wat voor een ruimte ben ik? Laag, hoog, horizontaal, vertikaal, open, besloten, leeg of gestructureerd, licht, donker (welke tijd van de dag is het?), een woestijn, een berglandschap, een bos? De aard van de ruimte, de opeenvolging van ruimten in een stuk staat al heel snel

vast en verandert niet principieel meer tijdens het werkproces. Dat lijkt een on-dramatisch uitgangspunt; het is eerder theater geconcipteerd door een beeldend kunstenaar, die een beeld voor zich ziet, vaag misschien in het begin, en dat uitwerkt en realiseert. Wilsons beeld is geen statisch beeld, het verandert van licht en kleur en laat ruimte voor gebeurtenissen, maar het is ook bepaald niet filmisch, het sleept je niet mee door een overdaad aan informatie die steeds weer uit (onder) andere hoeken op je wordt afgevuurd. In dat beeld, in deze wereld van Robert Wilson, moeten de spelers hun taak vervullen.

In tegenspraak met deze 'beeldende' benadering is Wilsons mening dat hij onmogelijk op de tekentafel, in zijn eentje, een productie kan vormgeven. Dat gebeurt in een ruimte, en wel in een ruimte *met mensen*: met de spelers. Theater is immers een *gebeurtenis*, iets dat zich afspeelt tussen theatermaker, spelers en publiek. Wilson weigert dan ook, zich een beeld van die gebeurtenis te vormen vóórdat hij met de spelers aan het werk kan. Het vormgevingsproces begint tijdens de workshop, die aan iedere productie voorafgaat. Pas als hij met de spelers in de werkruimte samen is, grijpt Wilson naar de rollen tekenpapier die daar voor hem klaarliggen en begint te schetsen. Decors worden geïmproviseerd uit materiaal dat toevallig voorhanden is, beeldmateriaal wordt naar behoefte aangesleept, Wilson laat spelers plaatsen en poses innemen, kijkt, verwerpt, verandert, begint opnieuw; assistenten, decor- en kos-

tuumontwerpers krijgen in 't voorbijgaan instructies toegeworpen voor het uitwerken van ideeën die schijnbaar uit het niets opduiken. Aan het eind van de workshop-periode heeft de productie een voorlopige vorm, die echter later, tijdens de repetities, nog ingrijpend kan veranderen.

De spelers zijn er in dit stadium niet alleen bij omdat Wilson nu eenmaal 'materiaal' bij de hand moet hebben om zijn invallen concreet uit te testen. Hij gaat ervan uit dat zij individueel hun eigen mogelijkheden hebben, houdt er zelfs van om te werken met mensen met uiteenlopende achtergronden en ervaringen en kent waarde toe aan hun inbreng. De vorm kan voor een deel vanuit de spelers ontstaan, zeker op punten waarover Wilson zelf onzeker is. Toch komt deze zelfstandigheid van de spelers vroeg of laat onvermijdelijk in conflict met de andere kant van Wilsons persoonlijkheid als theatermaker: de beeldende kunstenaar, die iets voor zich ziet en in wezen slechts marionetten nodig heeft om *zijn* ruimte te bevolken. Zodra het beeld van die ruimte zich vormt, verandert de bodem onder de voeten van de spelers. Ze verkeren in Wilsons wereld, en voordat ze zich daarin vrij leren bewegen is er heel wat gewinning nodig.

### Het lichaam spreekt

Acteurs hebben het bij Wilson toch al moeilijk. In het programmaboek zegt hij nog eens met zoveel woorden, 'anti-Stanislawsky' te zijn, en inderdaad is hij één van de weinige theater-

makers van deze tijd met een uitgesproken alternatief voor Stanislavsky. "Niemand kan je vertellen hoe je een bril moet oppakken, je kunt het ook niet beschrijven, je *doet* het gewoon." Ook bij het 'acteren' — als die benaming bij Wilson nog op zijn plaats is — staat het doen voorop; betekenis en gevoel komen pas daarna. Hij wijst op een voorbeeld dat bij zijn *Medea*-ensceneringen van enkele jaren geleden een rol heeft gespeeld: als je filmopnamen van een moeder, die een huilende baby oppakt, zeer vertraagd afdraait, zie je dat de moeder in de eerste fracties van seconden niet troostend reageert, maar afwerend: laat me met rust, ik wil jouw narigheid niet. De moeders waren geschokt, omdat ze zich alleen bewust waren van moederlijke gevoelens, niet van hun instinctieve afweer. Maar: "The body doesn't lie," zei Martha Graham. Het lichaam spreekt, of je je bewust bent van wat het zegt of niet. Voor Wilson betekent dit dat het mogelijk — en zelfs beter — is, te beginnen met de vorm: de spelers te *dwingen* tot een houding, een gebaar, tot imitatie van iets dat hem wordt voorgedaan zonder dat daar voor hem tegelijk een gevoel onder wordt geschoven. Is de vorm eenmaal 'mechanisch' aangeleerd, dan komt de energie vrij voor het opladen van die vorm met betekenis door de speler zelf. Maar 'Stanislavsky-acteurs' zijn gewend, de omgekeerde weg te volgen en de vorm te zien als iets dat ontstaat uit de emotie. 'Doe mij maar na' komt voor hen overeen met een oneerbaar voorstel.

De discrepantie tussen Wilson-debeeldend-kunstenaar en de Wilson die in de werkplaats gebeurtenissen wil laten ontstaan hoeft de kwaliteit van het resultaat niet nadelig te beïnvloeden, maar het risico is altijd aanwezig. Weet Wilson wat hij wil, dan is

het gedaan met de vrijheid van de speler en deze moet dan wel van zeer goeden huize komen om geen auto-maat in Wilsons poppenkast te worden. Gaat Wilson in zijn weigering om vooraf na te denken te ver — door gebrek aan tijd of, wat niet meer denkbeeldig is bij iemand die, zoals Heiner Müller zegt, 'toeristisch werkt' en stad en land afreist om links en rechts produkties uit de grond te stampen, gebrek aan interesse — dan loopt hij de kans, een workshop te moeten voorzitten met grote lacunes in het beeld van de produktie die erin vorm moet krijgen. Zulke gaten in het beeld geven de spelers niet werkelijk ruimte voor een eigen inbreng. Eerder voelen ze zich aan hun lot overgelaten. Een plot met bijbehorende emoties hebben ze niet om op terug te vallen, en daardoor ontberen ze ook de steun van medespelers die met hen samen in één verhaal zitten. Ze staan geïsoleerd, zelfs als ze met twintig op de planken zijn, en nu is de Meester óók al de draad kwijt. Zo hebben zich in het vormgevingsproces van *The Forest* momenten voorgedaan waarop zelfs Gilgamesj en Enkidu zich pijnlijk het bos in gestuurd voelden.

## Toerist

Improviserend werken zoals Wilson doet in zijn workshops vraagt van de theatermaker een grote en voortdurende intensiteit. Wanneer die verflauwt, wordt gemakkelijk gegrepen naar vormen die hun bruikbaarheid al eens eerder bewezen hebben. Ofschoon de vorm spontaan, op het moment zelf, lijkt op te komen, blijkt de maker in werkelijkheid bezig, zichzelf te herhalen. Niet dat zo'n herhaling op zichzelf zinloos of zwak zou zijn. Maar met elke herhaling wordt het moeilijker, te bewijzen dat de

herhaalde vorm *nu* even hard nodig, even logisch op haar plaats is als de vorige maal — in het geval van *The Forest*: dat ze meer is dan 'typisch Wilson'.

Wilson beweegt zich de laatste jaren inderdaad als een toerist van het ene theater naar het andere, aange-lokt door opdrachten, zijn krachten metend aan heterogene objecten uit de toneel- en operaliteratuur en aan de professionaliteit van acteurs, zangers en dansers met een heel andere achtergrond dan de zijne. Misschien zoekt hij deze confrontaties op uit een behoefte om zijn grenzen te verwijden en beschouwt hij al die produkties als niet meer dan voorlopige resultaten, uitgewerkte schetsen die niet het stadium van de perfectie hoeven te bereiken om hun functie in zijn onderzoek te vervullen. Dan blijkt echter dat zijn theatervorm de perfectie *behoeft* om te kunnen overtuigen. Toeschouwers voelen zich teleurgesteld; voor spelers brengt het werken met Wilson niet die ervaringen die ze ervan verwacht hadden. En Wilson zelf? Men zou hem de rust en de concentratie wensen om voor zichzelf weer eens lijnen uit te zetten en tot iets nieuws te komen dat overtuigt.

Janny Donker

## THE FOREST

Auteur: Heiner Müller, Darryl Pinckney; regie: Bob Wilson; decor: Bob Wilson en Tom Kamm; licht: Heinrich Brunke en Robert Wilson; muziek: David Byrne; choreografie: Suzushi Hanayagi; kostuums: Frida Parmeggiani; spelers: Martin Wuttke, Howie Seago, Geno Lechner, Peter Fitz, Eva-Maria Meineke, e.v.a.

Wordt gespeeld in De Singel, Antwerpen van 17 t.e.m. 21 mei.

*The Forest.* — Foto's Kassner.

