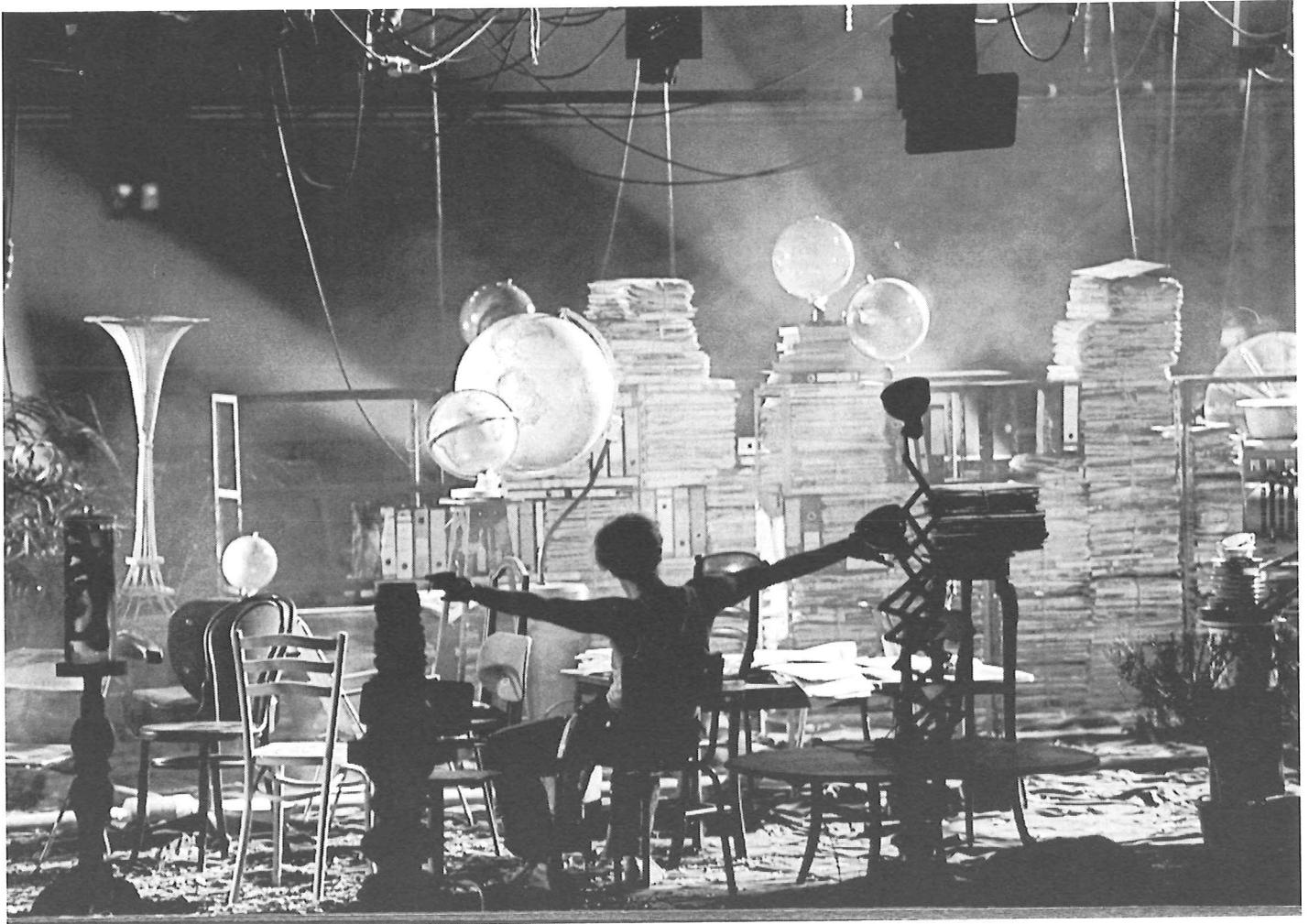


Het is heel positief dat naast de redactiekern en directe theaterpractici, ook andere gezaghebbende personen met een visie aan het woord worden gelaten. Dit is b.v. gebeurd met Gerard Mortier (de Munt), Hugo de Greef (Kaaitheater), Paul De Grauwe (hoogleraar economie). Het moet nog meer gebeuren. Dan pas wordt *Etcetera* het open forum, waar beleidsconcepten, structuurmodellen en culturele deontologie ter discussie staan. Vlaanderen mag er wel even wakker van liggen.

Ad multos annos, et cetera  
(Fred Six, Vijf jaar theatertijdschrift "Etcetera",  
in *Ons Erfdeel*, november-december 1988 p. 772)



Congo. De Tijd. — Foto: Keon.

## De Tijd Antwerpen

### Congo

De theaterwereld ligt op de loer. Theatervolk van een jongere generatie hebben de krachten gebundeld, hebben daarvoor van de overheid een redelijke subsidie gekregen, en genieten van ruime belangstelling bij pers en publiek. Men wacht tot ze zullen vallen, hun nek breken, tot het bewijs wordt geleverd dat De Tijd al afgedaan heeft. Eén bewijsje is al

voldoende. Nu al zegt men dat De Tijd over het paard getild is, dat het seizoen maar povertjes is. Pennen worden gescherpt. Jakhalzen ruiken een prooi.

Theater is een wrede kunst. Er is geen tijd voor latere erkenning, alles moet onmiddellijk aanslaan. En het produktieproces is te duur en te complex om elk oninteressant probeersel terug op te rollen en opnieuw te beginnen. Het publiek vandaag is ook erg ongeduldig: men wil direct resultaat, elke produktie moet je overhoop halen of ze wordt afgekeurd. Het traject van de theatermakers verloopt trager: een inhoudelijke lijn wordt

uitgezet, een gezelschap vormt zich, een speelstijl wordt ontwikkeld, een theaterperspectief wordt nagestreefd. Die tijd moet men de makers gunnen. Beoordelingen op basis van een mislukking, op basis van een seizoensfluctuering gaan te snel. Belangrijker is of een groei mogelijk is, of een identiteit zich aftekent, of het perspectief realiseerbaar is. Het lijkt mij dat dat voor De Tijd zich voorlopig - en elke beoordeling die zich niet op minstens drie seizoenen beargumenteert blijft voor een dergelijk initiatief voorlopig - gunstig ontwikkelt: De Tijd heeft al een unieke plaats, houdt een eigen theaterse koers, legt

specifieke accenten, durft risico's nemen. En gaat daarbij af en toe op de bek. Met *Congo* bijvoorbeeld.

*Congo* is vooral onduidelijk. Geen onduidelijkheid die omfloerst is, spannend om door te dringen. Geen avontuuronduidelijkheid. Geen sluimerende ontluiking. Gewoon, ondoordringbaar, een overdaadonduidelijkheid. Zwart als Congo. *Congo* is een metafoor, zoveel is duidelijk. Maar een metafoor voor alles: voor het ondoordringbare oerwoud, voor de navel die ons leven bindt, voor de wildheid als heimelijk verlangen, voor het avontuur-voorbij-Marlboro, voor het zijn aan de andere kant van de

taal, voor de eerste man en de eerste vrouw die wonderlijk in mekaar passen, voor Stanley uit de schooltijd, voor de mythe van de primitieve mens, voor de gekoesterde zwartheid van de blanken, voor de onmetelijkheid van ons kleine hoofdje, voor de letters vóór de A. *Congo* als metafoor voor alle projecties en verlangens én voor hun tegendeel: een stapel kommen en teljoren, een plant in een aquarium, opgezette dieren, in sterk water bewaarde ingewanden, een blanke man en een blanke vrouw die niet bij mekaar passen, een aangevretten Stanley, een uitgeleefde Marilyn, en verhaalstukjes die de letters tussen A en Z opgebruiken om alle genres (avonturenroman, strip, detective, sprookje, aftelrijmpje, essay) uit te proberen.

*Congo* is een voorbeeld van Pourveurs holistische schrijftuur. Hij schrijft in een universele tijdruimte. Alles kan daarbij op zijn blad vallen: historische momenten, archetypische figuren, strepen anekdotiek, maar vooral sprokkelhout uit de literaire culturele erfenis, een rijke mengelmoes van meesters en pulp. Het papier en de letters daarop vormen het centrum van zijn taaluniversum: het schrijven, het schrijfproces, de aarzelingen van de auteur, de reminiscenties aan het medium, zijn mee in het stuk ingeschreven, en ontwikkelen een materiële laag die af en toe voor verrassende verdiepingen in het stuk zorgt, maar in het slechtste geval gewoon het gebrek aan inspiratie van de schrijver blootlegt. De boekenkast vormt de achterwand van het stuk. De Vlaamse taal is de bodem. Pourveurs schrijfstijl kan het best met keukengerie vergeleken worden: een vergiet, een klopper, een citroenpers, een soepmixer, een drukkoekpan: alles wat mixt, perst, vermengt, onder druk zet. De combinatie van holisme, universaliteit en de keukenbanaliteit geeft ook de schaalveranderingen en spanningen in de teksten weer: kampvuurgedachten staan er naast soaplarden, paradoxen, filosofische diepgang. Het holisme wordt sterk gerelativeerd, het universum heeft de afmetingen van een Leuven tuintje. Het ruime hoofd vergeet zich de knelende schoenen.

Volgt men de route van de regisseur dan schrijft *Congo* eigenlijk verder aan het verhaal van de liefde dat Vandervost ook al in *Le diable au corps* en *Pan* vertelde. Ging *Le Diable* over de romantische liefde, de minne voor de onbereikbare maar tegelijk zeer aardse Vrouw, en *Pan* over de naïeve, vanzelfsprekend natuurlijke passie tussen Pan en Paniska, dan laat *Congo* het failliet van de verhouding zien: de man jaagt een mythe achterna, de vrouw begraaft zich in haar schoot. De gespreksvorm is de monoloog, letterlijk. Een monoloog van de man waarin hij vertelt hoe tien mannen (die zijn er altijd te veel) in een afvallingskoers hun projectie (Elisa Livingstone) achternazitten. Een mo-

noloog van de vrouw die een reis maakt door haar lijf, haar ingewanden, op zoek naar de oorsprong, het begin van het leven: de dood. Mekaar ontmoeten doen ze niet. Hun reïstroutes lopen diametraal uit elkaar: de ene loopt naar buiten, de ander naar binnen. Af en toe mummelt zij wel wat terwijl hij aan het woord is, en aan het eind komt hij eens kijken of ze al klaar is, maar voor de rest is er afstand, zijn ze onbereikbaar voor mekaar, heeft er zich te veel rommel tussen hen gestapeld. Twee mensen die hun weg in de literatuur kwijt geraakt zijn, in de verkeerde boeken terecht gekomen zijn, en niet meer in staat de A aan de Z te verbinden. Twee mensen die de historische draad tussen lichaam en mythe niet meer vinden, en zich vasthouden aan losse eindjes: beelden, avonturen, projecties, 12 m. darm lengte.

En dan vraag ik me af waarom de produktie niet van de grond komt. Ligt het aan de structuur van het stuk, de dubbele monoloogvorm die theatraal niet werkt, te weinig structurele spanning bezit? Ligt het aan het stuk zelf waarvan de gelaagdheid slechts af en toe voor aangename liftbewegingen zorgt, vaker rommelig aandoet? Ligt het aan de acteurs die de monoloog niet verbeeld krijgen? Of ligt het aan de regisseur die de tekst niet gebruikt om een eigen verhaal te vertellen dat ontstaat vanuit de lichamen en de ruimte? Te strikt wordt de vertelvorm louter verhaald, wordt de tekst geïllustreerd, wordt het taalprogramma afgewerkt, worden de wetten die de tekst stelt opgevolgd. Er komt geen verweer van de theatermakers, geen tegenbeweging die het taalgevoel indijkt, compenseert, organiseert. De scène vertelt de tekst. *Congo* blijft daardoor een papieren jungle, met snippers en strookjes, en veel literair struikgewas.

Luk Van den Dries

#### CONGO

Auteur: Paul Pourveur; gezelschap: De Tijd; regie: Lucas Vandervost; vormgeving: Jan Versweyveld; spelers: Mirei Bonte en Bob De Moor.



## KNS, KVS

### Tweemaal Bernarda Alba

Twee Vlaamse versies van *Het Huis van Bernarda Alba*, in dezelfde periode. Wie stout wil zijn, kan meteen de vraag stellen of Vlaanderen dan zoveel goeie actrices rijk is. Immers, deze tragedie van Federico Garcia Lorca vraagt om een keure van een tiental uitgelezen vrouwelijke hoofdvertolkers. De twee betrokken partijen, de Antwerpse KNS en de Brusselse KVS, hebben er blijkbaar geen probleem van gemaakt. Al is, ook qua acteer niveau, het resultaat verschillend.

Een eerste vaststelling is dat het geen van beide repertoiregezelschappen te doen was om een verregaande ingreep in de dramatiek van Lorca. Anders dus dan de voorstelling door Arca een drietal jaar geleden. Toen zorgde Pol Dehert voor een vrij deconstructieve versie, waarin het huis van Bernarda eerder op een gekkenhuis leek, en het spel een corrida vol onnozele kinderen die de moederfiguur eigenlijk nooit au sérieux namen en aldus de kracht van haar tirannie grotesk ondermijnden. Tegenover deze 'ontbladering' brengen zowel KNS als KVS een 'klassieke' opvoering.

*La Casa de Bernarda Alba* (1936) is een gecondenseerd drama van liefde en dood, dat zich afspeelt in de schaduw van een tirannieke Moraal. Na de dood van haar man treedt Bernarda op als matriarch, die haar vijf dochters in het gareel laat lopen. Ze mogen het huis niet uit, maar het aanzien van de clan vereist dat ieder van hen geduldig op een economisch en sociaal aanvaardbare huwelijkspartij wacht. Alles wat de orde in het huis van buitenuit komt verstoren, moet worden geweerd. Maar de anders zitten binnenin. De jongste dochter rebelleert, door de minnaar die voor de

*Het huis van Bernarda Alba*. KNS. Mart Gevers en Els Cornelissen. – Foto Marleen Peeters.

oudste zus bestemd is, tot zich te nemen. Nu de 'geslotenheid' is doorbroken, moet de familiemoraal zo vlug mogelijk hersteld worden, in de eerste plaats voor de buitenwereld.

Het stuk geeft een universeel beeld van de tragische onverzondenheid tussen dwang en vrijheid, tussen orde en begeerte. KNS lijkt vooral naar de mythisch-religieuze sfeer te hebben gepeild; KVS beitelde eerder aan de psychisch-sociale dimensie.

Voor de regie deed de KNS een beroep op de jonge franstalige theaterbelofte Dominique Serron, die in Brussel haar eigen Infini Théâtre heeft. In een gesprek, waarvan fragmenten opgenomen zijn in het programmaboekje, licht ze haar uitgangspunt toe: "Toen ik *Het Huis van Bernarda Alba* las, zag ik lichamen onder spanning, ingebonden lichamen, die gebukt gingen onder het insnoeren van hun buik. Ik zag wijd open ogen (...)". Voorts geeft ze toe dat ze minder belang hecht aan de betekenis van de woorden, dan aan de adem, de ademhaling, de impulsen die de woorden meekrijgen. Dit wijst in de richting van een activeren van het primair fysieke bewustzijn bij de acteurs. Als deel van een werkmethode is dit uiteraard aanvaardbaar, maar als spelconcept is het dat minder. Niet alleen omdat het hier gaat om een toneelstuk met een zo grote poëtische taalkracht, maar vooral omdat een aantal consequenties in de KNS-enscenering niet voldoende geassimileerd zijn. Wat als spelimpuls goed bedoeld was, is blijkbaar stijl-middel geworden, en het stijl-middel heeft de tragische realiteit van het stuk grotendeels weggeduwd.

Weggeschreeuwd ook. Want vanaf de eerste minuut dreunt de meid als een helse furie. En even later ligt ze krampachtig uitgestrekt op de zwarte tafel, als op een sarcofaag, haar ellende uit te razen om de dood van de man die altijd onder haar rokken zat. Een erotische toets, die pas aan het einde even terugkeert. In het geschreeuw gaan woorden verloren, en de uitdrukking van emoties heeft van bij de start iets geforceerd pathetisch. Het lijkt erop dat ze allen een expressievorm opgelegd kregen die ze zich nooit helemaal eigen hebben gemaakt.

Toch blijft er ook nog wat goeds te zeggen. B.v. over decor en kostuums van Hélène Kufferath en John Bogaerts. De naar elkaar overhellende zijwanden van de grauwe kamer versterken nog de indruk van een gekerkerd bestaan, een benauwende verstikking, waarin de dochters na het afleggen van de rouw een witte kamerjas aantrekken, als een beeld van opgedrongen onschuld. Onder de dreiging van een reusachtig crucifix, dat – in wankel evenwicht – de Moedermoraal ondersteunt.

De bij momenten gevoelige lichtregie (Jan Darden) legt af en toe een mooie klemtoon. Zoals b.v. aan het slot, wanneer Bernarda uitgerend

door haar oude waanzinnige moeder, die in het stuk zowat het bedwongen oerleven symboliseert, naar de dode dochter wordt geleid. Een cirkel die zich sluit. Maar het blijft enkel een symbolisch teken, in een voorstellingsvorm die lijdt aan een kwalijke tendens tot sublimering. De bedelares die als een madonna 'verschijnt', is hier een concreet voorbeeld van.

Dit kan zeker niet gezegd worden van de KVS-productie, in een regie van Ronnie Commissaris. Zonder in het andere uiterste te vervallen (een grof naturalisme b.v.) wordt de profileren van de dramatische personages en onderlinge relaties hier veel scherper uitgetekend. Het is de grote verdienste van Commissaris dat hij erin geslaagd is om de signalen van binneuit te laten komen, vanuit een homogeen hoogstaand en authentiek acteren. Eens te meer blijkt dat het mogelijk is een acteur/actrice die jarenlang meedraait in de routinemoelen, zó te inspireren dat clichés worden afgekrabd en hij/zij een nieuw, zuiver elan krijgt.

Het decor van Niek Kortekaas maakt aanvankelijk een verrassend 'open' indruk. Geen celmuren, maar een in zwarte doeken verdwijnende ruimte (met daarin enkele stoelen) die in de diepte van links naar rechts afgebakend wordt door een reusachtige glazen wand van 2 X 10 panelen (w.o. één deuropening), met uitzicht op buiten: blauwe lucht, dorre boom, witte zandgrond, Andalusië.

Van bij het begin valt het op dat de levendigheid niet steunt op geschreeuw, maar op de vanzelfsprekendheid van een realistische typering: de huishoudster (Chris Lomme) is superieur aan de meid (Gerda Marchand), en de meid — volks en nieuwsgierig — is superieur aan de bedelares. Door de abstractie van het decor en een streng gecontroleerde bewogenheid wordt deze configuratie echter opgetild en gaat er een zekere dreiging van uit. Wanneer de meid van buitenuit de ramen één na één uitkalkt, groeit geleidelijk zowel het beeld van opsluiting als de woekering daarbinnen. Pas wanneer de catastrofe voltooid is, ontwaakt de scène uit haar duisternis, alsof de schellen van de ogen vallen: er is weer het uitzicht op buiten, waar Adela zich aan de dorre boom verhangen heeft.

Ann Petersen is een indrukwekkende Bernarda. Ze vertegenwoordigt de fnuikende moraal, maar daarnaast laat ze zien hoe haar tirannie wellicht wortelt in een diep gevoel van verslagenheid. Het is haar manier van overleven, haar 'eer' is een vorm van koppigheid. Haar kleinheid zit af en toe subtiel ingebakken in haar spel. (In de KNS-voorstelling was hier een teken voor nodig: Bernarda, die alleen is, legt even de hoofdkap af.) Maar haar dwingelandij tegenover de dochters is des te frapperanter.

En die dochters (Leah Thijs, Sien Eggers, Mieke Bouve, Elsemieke Scholte, An Tuts) hebben werkelijk iets van kinderen die altijd gekort-

wiekt werden, samen opgesloten in een speelkamer. Ze stoten elkaar aan, treiteren, gaan elkaar te lijf. Er wordt een heel veld van spanningen en samenzweringen opengelegd.

Maar ook hier gaat het om méér dan het visualiseren van een heksenketel. De vrijgekomen emoties worden eerst zuinig uitgezet, pas dan kunnen ze losbarsten. De ritmische structuur van de voorstelling wordt aldus sterk bepaald door een zekere stileren, die niet vreemd is aan het gebeuren, maar die als katalysator en verdeler van accenten fungeert.

Het scènebeeld wordt soms opvallend gekenmerkt door stilstand, bewust ingeschatte afstanden en stiltes in het gesprek. Maar ze onderbreken de dramatische werking niet. Integendeel. 'Suggestief' en 'expliciet' vloeien samen. En hiervoor zijn geen grote theatrale ingrepen nodig. Even gewoon op een stoel naast elkaar gaan zitten en het dan maar laten loskomen, dát zijn momenten van groot theater.

De KVS-voorstelling grijpt je veel directer aan. Dat het lied van de werkers op het veld als een echt Vlaams volkslied klinkt, of dat de muziek van Willy De Maesschalck (piano en fluit) heel gevat inspeelt op stemmingen, kan daar misschien iets mee te maken hebben. Maar wat je vooral bezighoudt is het spelpatroon, dat een tragische geladenheid creëert en toch de grote realistische reflexen niet uitsluit. Bovendien geeft het op voortreffelijke wijze relief aan de mooie vertaling van Claus. Je wordt m.a.w. niet omgeleid.

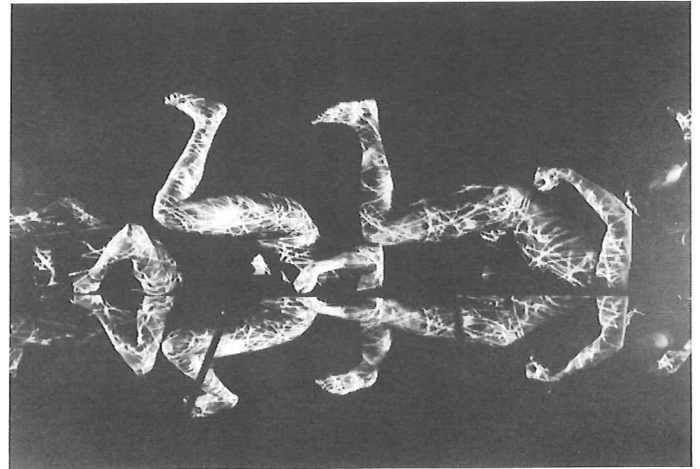
Fred Six

#### HET HUIS VAN BERNARDA ALBA

auteur: Federico Garcia Lorca; vertaling: Hugo Claus. KNS Antwerpen. Regie: Dominique Serron; decor en kostuums: Hélène Kufferath en John Bogaerts; lichtregie: Jan Darden; muziek: Paul Lefèbvre en Gauthier Lisein; actrices: Mart Gevers, Rita Smets, Kristin Arras, Els Cornelissen, Camilia Blereau, Peggy de Landtsheer, Hilde Heijnen, Kitty van de Poel, Marilou Mermans, Tine Thijs, Annick de Grom. Gezien op 17 januari 1989 in de Kortrijkse stadsschouwburg.

KVS Brussel. Regie: Ronnie Commissaris; decor: Niek Kortekaas en Ronnie Commissaris; kostuums: Yan Tax; muziek: Willy De Maesschalck; belichting: Dré Delys; actrices: Ann Petersen, Cara van Wersch, Leah Thijs, Sien Eggers, Mieke Bouve, Elsemieke Scholte, An Tuts, Chris Lomme, Gerda Marchand, Vera Verof, Ingeborg Lievens.

Gezien op 20 januari 1989 in KVS.



Crucible. Nikolais Dance Theatre. — Foto Tom Caravaglia.

### Nikolais Dance Theatre

In december was het gezelschap van Alwin Nikolais te gast in het PSK te Brussel. Wie een beetje vertrouwd is met het Amerikaanse dansgebeuren, kent en apprecieert dit manusjevanalles. Het is eigenaardig dat Nikolais (\*1910, Southington, Connecticut) steeds vermeld wordt als choreograaf, terwijl hij toch met zowat alle ingrediënten van het theater, tekst uitgezonderd, bezig is. Deze *all-round* theaterman kwam slechts laat tot dans. Hij studeerde eerst piano en verdiende zijn brood als begeleider van stomme films. Met de komst van de gesproken film verlegde hij zijn werkterrein naar de dansstudio's. Toch werd hij pas gegrepen door dans wanneer hij in 1933 een optreden van de Duitse expressioniste Mary Wigman zag. Hij ging zelf dansles volgen, maar richtte rond dezelfde periode toch ook een marionetten-theater op. De dans zou het uiteindelijk halen — hij had het geluk lessen te kunnen volgen bij alle toenmalige Amerikaanse groten — maar hij zou zijn andere interesses nooit verloochenen. Met de opgedane kennis ging Nikolais zijn eigen avontuur waarmaken: de exploratie van het theater.

Het is merkwaardig hoe het marionetten-theater mee het denken over theater in het algemeen en dans in het bijzonder heeft beïnvloed. De grote voorbeelden zijn de futuristen en Oskar Schlemmer. Steeds vormt het een aanleiding om tot een zekere abstractie van de menselijke figuur te komen. De scène wordt in de letterlijke zin een experimentele ruimte: men kan er ruimtelijke factoren en verhoudingen meten en uittesten. Bij Nikolais is die ruimtelijke bezetenheid groot. In het openingsstuk te Brussel, *Crucible* (1985), wordt de ruimte gereduceerd tot twee dimensies. Over de ganse breedte van de scène staat een schuine spiegel opgesteld, met daarachter een rij dansers die slechts een arm, een been of een ander lichaamsdeel boven de spiegel

uitsteken. Alle ledematen lopen zo over in hun spiegelbeeld en worden zelfstandige entiteiten.

Elke beweging wordt georchestreerd en de bedoeling is dat men geen lichaamsdelen meer ziet, maar vormen zonder specifieke betekenis. De aldus gecreëerde combinaties zijn soms grappig, soms lief, soms agressief. Ze roepen connotaties op, we leggen zelf betekenissen. Het poppenspel leeft hier duidelijk door. Een houten Klaas kan bezwaarlijk emoties hebben, maar roept er evengoed op. Het principe van Nikolais is: ontleden, van betekenis ontdoen en een nieuw beeld creëren dat een eigen betekenis oproept. De lichamen in *Crucible* zijn geen mensen meer; de beelden die ze creëren zijn toch weer menselijk.

Voor Nikolais hoeft een lichaam niet noodzakelijk een persoon voor te stellen. Het biedt andere mogelijkheden en Nikolais werkt liever met dit dankbare instrument dan met marionetten. Bovendien biedt de scène een veelheid aan optische en auditieve mogelijkheden die het effect kunnen verhogen. In *Crucible* maakt Nikolais gebruik van één van zijn geliefkoosde technieken: de belichting door een beschilderde dia. Omdat enkel de lichaamsdelen en hun spiegelbeeld oplichten in vreemdsoortige waterige lijnen, krijg je een perfect kijkkast-effect. Het vergt dan niet veel inspanning meer om je te laten meevoeren in dit feëriek tafereel. Omdat heel *Crucible* teert op dit ene optische effect, duurt het niet te lang. Het is maar een korte *Spielerei*, de geslaagde inleiding.

In *Imago* (1963), veruit het beste stuk van de avond, zitten geen optische traukjes. Of toch. De dansers dragen lange strakke 'gewaden' waarover brede verticale banden lopen. Het verticalisme van het kostuum wordt doorgetrokken in een vreemdsoortig jujupekesachtig hoofddekseel. De combinatie van het zich met moeite voortbewegen, de vrolijk-uitbundige kleuren en de wirwar van kriskras gaande lijnen geeft een heel komisch effect. Ook hier is het niet duidelijk



of de eerder onhandige en onwezenlijke gedaanten wel noodzakelijk mensen voorstellen. In een andere scène zijn de streepjespakken weg, maar hebben de armen een tuivormig verlengstuk gekregen. Dat worden zuignappen, extra-steunpunten, synapsen... *Imago* kreeg als bijtitel *The City Furious*, maar die boodschap ging voor mij de mist in, al was dat zonder erg.

*Blank On Blank* (1987) van na de pauze bedek ik liefst met de mantel der liefde.

*Graph* (1984) is choreografisch waarschijnlijk het sterkste nummer van de avond, zeer dansant en met een goed ritme. Het werken met linten verwekt nogal wat déjà-vu-ergernis bij een deel van het publiek, naar mijn gevoel onterecht: het gaat niet om een nieuwe *Fête de fleurs à Genzano* of iets dergelijks. De linten hebben hier een duidelijke functie. Het naar boven convergerende raster of web geeft een geaccentueerd perspectief; de linten uit de coulissen tonen niet alleen de tekening van een steeds bewegend kluwen, maar de dansers gebruiken ze ook voor hun voor Nikolais zo typische morfologische metamorfosen.

Ikzelf vind de variaties van de twee dansers vóór een gerasterd scherm de meest treffende illustratie van wat Nikolais vermag met lichamen. In deze zeer minutieus opgebouwde oefening voltrekken de veranderingen zich rustig, langzaam. Het lichaam vervaagt, een been wordt een arm, de rug borstzijde, op sommige momenten lijkt er bijna geen standpunt meer te zijn: hallucinante technische bravoure.

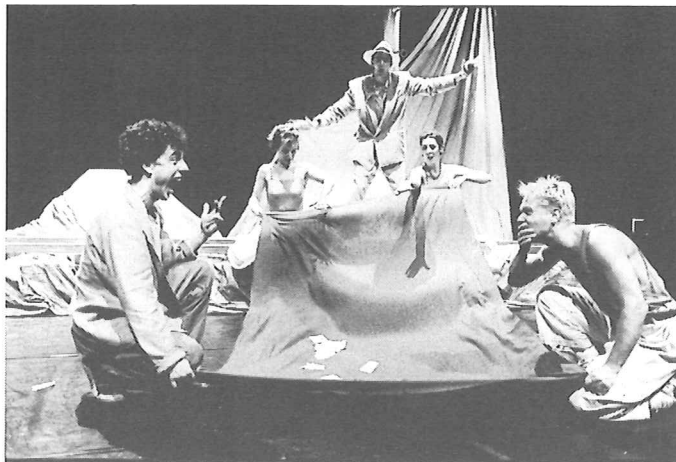
Nikolais houdt van het theater. Hij blijft experimenteren en zijn verwondering meedelen. Hij bezit een groot visueel en plastisch vermogen, doet alles zelf, ook het componeren van de muziek. Hij is de levende *American Dream*, de *self-made man*, een beetje naïef, met die typisch Amerikaanse *we love you-mentaliteit*. Hij is omringd door een groep hard werkende dansers, die zijn *dance = motion in space*-principes met vaardigheid en overtuiging brengen. En als dat niet voor iedereen even duidelijk is, dan blijft er nog voldoende humor, afwisseling en vermaak voor een avondje uit, voor de ganse familie trouwens, nog zoiets Amerikaans.

Alexander Baervoets

CRUCIBLE - IMAGO  
BLANK ON BLANK - GRAPH.  
Nikolais Dance Theatre

choreografie: Alwin Nikolais; muziek: A. Nikolais, James Seawright, David Gregory; kostuums: A. Nikolais en Frank Garcia; belichting: A. Nikolais.

Gezien op 17 december 1988, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel.



*De Mompelaar en de Liefde. Speeltheater. — Foto Peter Lorré.*

## Speeltheater

Gent

### De mompelaar en de liefde

De grote kracht van het Speeltheater ligt erin dat de groep er steeds opnieuw in slaagt om met de meest elementaire gevoelens formeel erg aangrijpende producties te maken. Een creatie van Eva Bal zal altijd wel ergens over emoties als angst, geluk of eenzaamheid gaan; het zoekproces naar beter of meer zal primeren; en er moet ook steeds iets van een begripssamenwerking met of een troost voor het kinderpúblic inzitten. Wat het Speeltheater echter resoluut van de makkelijke, zeemzoete weg van het 'liever-lief'-theater afhoudt, is de onophoudelijke zoektocht om via diverse improvisatieprocessen de bovenstaande thema's uit te diepen en er nieuwe verzoeningspogingen mee aan te gaan. Met *De Mompelaar en de Liefde* staat meer dan ooit het onderzoek naar de mogelijkheden van die aanpak centraal. Resultaat is een hechte, plastisch exuberante en aangrijpende creatie.

De productie ontstond op basis van improvisaties rond het thema 'op weg zijn'. Pjeroo Roobjee, wiens plastische en uitbundige taalcoloriek al enkele theaterteksten enorm pompeuze proporties had laten aannemen, werd hier in formeel erg interessante banen geleid: hij maakte het script namelijk op basis van brieven, die de protagonisten aan elkaar schreven. Deze laatsten wisten enkel van de inhoud van hun eigen en van de aan hen geadresseerde brieven af. Welke insinuaties, plannen, samenwerkingen, waarschuwingen, verdachtmakingen of bekentenissen in de overige brieven stonden, was onbekend. Roobjee en Bal lazen over de schouders mee en sponnen een rode draad, die alle karakters bond.

Het uitgangspunt is eenvoudig: vijf personages zijn onderweg van punt A

naar punt C. In B worden ze opgehouden. Het is echter niet het lot dat hen parten speelt. Allemaal hebben ze immers stiekem meegeholpen — of er tenminste op gehoopt — dat de lorrie waarop ze zich verplaatsten, zou ontsporen. Dat geheim geven ze echter niet prijs. Net zomin als hun verleden.

Aan de oppervlakte zou je kunnen stellen dat het variété-artiesten zijn, die om aan een woeste menigte te ontsnappen (we horen iets over een diefstal) weg moesten van de plek die ze het beste kenden. Dieper zit de idee dat we met z'n allen steeds onderweg zijn, wég van een bekend en dus sowieso minder aantrekkelijk verleden, op naar een onbekende, aantrekkelijke, maar tegelijk ook angstigende toekomst.

Op de momenten tussen twee overgangsfases doet iedereen aardig zijn best om zichzelf van zijn beste kant te laten zien, om zeker geen angst of onzekerheid te tonen, om het leiderschap op te eisen of om geborgenheid te zoeken. Anders gezegd, de existentiële oerkracht, het krachtigst op onze zekere momenten, en de fantasie, steeds bereid om de realiteit in illusies te laten omslaan, houden elkaar in perfect evenwicht.

In elke situatie — aandacht vragen, liefde bekennen, vriendschap tonen — ervaren we gradaties van vertwijfeling tot zelfverzekerdheid. Eva Bals regie benadrukt dan ook resoluut de wisselende karakteriële kenmerken. Geen van de personages is afgerond, hoewel ze zich vertonen in de gedaante van een springerig meisje, een stoere macho, een dame, een goedlachse jongen, een geslepen kerel. Wat hen echter herkenbaar maakt, is het feit dat ze geheimen, verlangens en soms onuitsprekbare gevoelens meedragen. Dat resulteert in een organisch en sterk ineengekluiserd net van gevoelens en karaktereigenschappen.

Daarnaast gaat het stuk ook heel duidelijk over theater en de inspanning die je ook daar — vaak heel zichtbaar — moet leveren om de aandacht van de toeschouwers vast te

houden. Zo ageren de variété-artiesten enerzijds vanuit hun eigen verzuiming om in het middelpunt van de belangstelling te staan, anderzijds vertolken ze als personages op haast meta-theatrale wijze een rol op de scène. Ze lichten bijvoorbeeld het publiek in over het verdere verloop van de voorstelling en bekennen tegelijk ook hun individuele betrachtingen. De productie krijgt er een Brechtiaans cachet door.

Ook al is dit een onmiskenbaar wervelend spektakel, een intelligente mengeling van thrillerelementen ('Wie deed de trein ontsporen en waarom?'), van cirkusacrobatieën en cabaret.

*De Mompelaar en de Liefde* is een voorstelling gebouwd op de extremen van fysieke en gevoelsmatige krachten, en het is daardoor een tegenpool van het louter intimistische *Wie troost Muu?* En toch is *De Mompelaar* er om evenveel redenen ook weer zeer intens, zij het kleurrijker, bewegelijker en enorm expressief, mee verbonden.

Christel Op de beeck

#### DE MOMPELAAR EN DE LIEFDE

gezelschap: Speeltheater; scenario: Pjeroo Roobjee; regie: Eva Bal; decor en kostuums: Andreï Ivaneanu; spelers: Jeanne Pennings, Vera Puts, Paul Carpentier, Peter de Graaf, Robert Van Leeuwen. Gezien op 8 februari in De Meervaart.

## Kaaitheater

Brussel

### Wittgenstein Incorporated

Een voorstelling als *Wittgenstein Incorporated* benader je, ondanks de geloofsbriefjes die de makers ervan kunnen voorleggen, met een flinke dosis scepticisme. Je vraagt je af of het TV-script dat Peter Verburgt voor de VPRO schreef ook een sterke theatertekst zal zijn. Je vraagt je af of Johan Leysen ook in een monoloog kan overtuigen, en of Jan Ritsema er met zijn regie in zal slagen de tekst/taal tot leven/theater te brengen.

Het onderwerp van deze voorstelling doet wel de meeste twijfels rijzen: de filosoof Ludwig Wittgenstein. Waar zal het over gaan? De mens Wittgenstein — moeilijk te vatten in een theatermonoloog. De filosofie van Wittgenstein — bij voorbaat niet verbeeldbaar. Een commentaar op Wittgenstein — meer stof voor een essay.

Al snel na de aanvang van de voorstelling, de drie 'colleges', zoals het programmaboekje stelt, worden die twijfels grotendeels weggenomen.

Leysen (zwart pak en wit t-shirt bij de try-outs, een hemd met das bij de 'echte' voorstellingen) komt rustig op, en beschrijft de kamer waarin hij zich bevindt. We maken een typisch Wittgenstein-college in Cambridge mee: de filosoof doceert er niet echt (het publiek bestaat trouwens niet eens uit studenten) maar gaat samen met zijn toehoorders op zoek naar antwoorden op de vragen die hij zich stelt.

Een groot deel van de (ellenlange) tekst bestaat uit beschrijvingen. Die zijn vaak bijzonder precies en gedetailleerd, zodat er maar weinig aan de verbeelding overgelaten wordt. Maar je moet wel eerst de inspanning doen om dat visuele beeld op te bouwen, want precies de overvloed aan details maakt het moeilijk het geheel te reconstrueren.

De voorstelling bestaat eigenlijk uit drie verschillende lagen, die op een fascinerende maar bijzonder dubbelzinnige manier interageren. Je hebt eerst en vooral de beschrijvende tekst. Die blijft aan de oppervlakte, maar dan wel 'tot in de puntjes'. Heerlijke stukken tekst, die je vaak grijpen in hun eerlijke eenvoud: de regendruppels op Wittgensteins hoofd, die naarmate het college vordert plaats maken voor zweeddruppels; Wittgenstein verpulvert denkend verdorde blaadjes tussen zijn handen en gooit die later zorgvuldig in de prullemand; in een aangrenzende kamer maakt men net iets te veel lawaai om het college rustig te laten verlopen; enzovoort. Mooi was ook "Omdat ze licht gekleed waren, was het warm" als inleiding bij het tweede college: consequent wordt de observatie centraal gesteld, en daarna overgegaan tot interpretatie. Naast die beschrijvingen van Wittgenstein speelt Leysen ook vaak de rol van de filosoof. En hier wordt de voorstelling een hoogst boeiend experiment: er ontstaat een spanningsveld tussen de beschrijvingen en wat je ook echt ziet. Nu eens voert Leysen de beschrijvingen uit, beweegt hij de handen over het haar als hij zegt: "Vermoed streek de filosoof de haren glad", maar op andere momenten doet hij dat net niet. Een duidelijke motivatie voor die keuze, die in de loop van het stuk tientallen keren gemaakt moet zijn, is er waarschijnlijk niet, maar ze heeft wel als resultaat dat *Wittgenstein Incorporated* verder gaat dan een theatermonoloog over Wittgenstein. Het wordt ook een stuk over theater, over schijn en werkelijkheid, de dingen en wat er achter de dingen zit. Die extradimensie zit ook in het derde niveau van de tekst, dat je het interpretatieniveau kan noemen: Leysen geeft commentaar op dingen die Wittgenstein (of hijzelf als Wittgenstein) doet of zegt. Hij beschrijft hoe Wittgenstein bijna onmerkbaar heen en weer wiegt, en vertelt daarbij dat hij zoiets doet om zichzelf in de stemming te brengen. Hij beschrijft hoe Wittgenstein een punt achteraan in het lokaal fixeert, noemt dat zijn vacante blik en



*Wittgenstein Incorporated.* — Foto Herman Sorgeloos.

zegt dat die betekent dat hij nu heel sterk opgaat in een bepaalde denkrichting.

Opmerkelijk is dat je niet het gevoel krijgt dat de tekst zichzelf in de loop van de reeks voorstellingen is gaan 'prijsgeven' aan de acteur: bij de try-outs stond Leysen al bij al redelijk rustig op de planken, met een tekst die hij 'zomaar' bracht — complexloos bijna — met de wetenschap dat die tekst toch niet te temmen was. Bij een latere voorstelling hing er iets 'hebberigs' over Leysen, en ook iets van paniek: hij leek kost wat kost de tekst te willen grijpen en vatten. Dat resulteerde echter in fouten in de dictie en accentuering, en ongepaste pauzes. Maar op andere momenten kwam de tekst *wel* beter tot zijn recht. Vermoedelijk zal *Wittgenstein Incorporated* nooit 'af' zijn...

Een minimale interesse voor — niet echt kennis van — de filosofie van Wittgenstein is een basisvoorwaarde bij deze voorstelling: je houdt het niet vol als je hoegenaamd niets hebt aan een filosofische discussie over het bestaan van God. Voor Leysen was de logica van dit discours waarschijnlijk het enige houvast dat de tekst bood, alhoewel hij zo nu en dan moeite had om de volgende stap in het gesprek te vinden. Maar dat stoorde niet echt, gewoon omdat Leysen zo'n knap acteur/verteller is en op andere plekken in de tekst bijna magisch te werk gaat. En een schitterende tekst achter zich heeft.

De slotconclusie van de colleges was bepaald deprimerend, iets in de aard van "er is niets waar je over kan praten op een zinnige manier, dus...". Maar als theaterstuk was deze *Wittgenstein* vooral een verkwikking: afgezien van enkele onvolkomenheden, waaronder ook de niet-bestaande scenografie — blijken de *basics* van het theater nog te werken. En dan niet op een ouderwetse, vaak arrogant zelfbevestigende manier, maar op en top hedendaags: reflexief, kwetsbaar en onzeker. Het besef van het fallicij (van denken zowel als van het theater) is steeds aanwezig, en maakt van deze *Wittgenstein Incorporated*

rated een voorstelling die respect afdwingt.

Koen Van Muylem

#### WITTGENSTEIN INCORPORATED.

auteur: Peter Verburgt; acteur: Johan Leysen; regie: Jan Ritsema; decor: Herman Sorgeloos; produktie: Kaaitheater. Gezien: avant-première in Leuven, Stuc 27 januari 1989 en Beurschouwburg Brussel, 9 februari 1989.

## Oud Huis Stekelbees Gent

### Parade

In het januari-nummer van *Toneel Theatraal* verdenkt Jan Middendorp het 'radicale jeugdtheater' — waar niet de doelgroep, nl. het kinderpublik centraal zou staan, maar de artistieke ontwikkeling van de makers — ervan, in hun nieuwe circuit theater te maken dat, als het in het 'volwassen' circuit gepresenteerd werd, daar afgedaan zou worden als oppervlakkig. Hij gebruikt, mijns inziens niet helemaal terecht, *Maria Viers Lokaal* van Oud Huis Stekelbees als voorbeeld. Met de nieuwe O.H.S.-produktie *Parade*, krijgt hij echter, helaas, gelijk.

*Parade* bij Oud Huis Stekelbees is geen bewerking van de historische *Parade*-voorstelling uit 1917, bij de Ballets Russes in Parijs, het is er hoogstens een parafase op. Het script van Jean Cocteau, over een stel om plubiekgunst wedijverende circusartiesten en vooral -directeurs, is door Paul Pourveur verfrommelt tot een flauw, vals-ironisch fabeltje over een uiteenvallend gezin. De groteske vormgeving van Pablo Picasso is gereduceerd tot schuivende panelen, behangen met verscheurde reclameaffiches, en een Picasso-citaat, zijn 'ku-

bistische stad': ontwerp van Pat Van Hemelrijck. Eric Satie componeerde in 1917 'concrete' muziek voor *Parade*, met schrijfmachines, vliegtuigeluiden en aanverwanten: het geluid van de Stekelbees-*Parade* is minder nadrukkelijk, en vooral verwerkt in de uitvoering — als proloog en als epiloog — van Kurt Schwitters' klankdicht *Ursonate*, naast een virtuos spelletje met de echokamer. Maar waar Léonide Massine, choreograaf, 72 jaar geleden aan de voorstelling een motorische eenheid verleende ontbreekt in de nieuwe *Parade* elke afstemming van acteurs op elkaar: Guy Cassiers is als regisseur afwezig, hij laat met name Dirk Buyse en Luk D'Heu schaamteloos cabotineren, en laat André Simon en Rolande Van Der Paal — soms even gered door haar stem — verdrinken in een functieloze chaos. Het stuk eindigt op een punt waar het script zelf niet meer lijkt te weten of het een verhaal moet verder vertellen, dan wel die chaos constateren: op zich een interessant moment, maar het gaat verloren in de kitsch van de rest van de voorstelling. Pourveurs taal-spelletjes — naar Battus — hebben zichzelf snel uitgeput: enkel Schwitters redt de schijn.

Oud Huis Stekelbees heeft *Parade* — een lang gekoesterde droom van Guy Cassiers — met zorg omkaderd: uitgebreide kunsthistorische informatie (Nieuwpoortkrant, Amarant), een massa nevenmanifestaties op de Gentse kunstscène. De noodzakelijkerwijze opgeroepen — opgedrongen haast — vergelijk is een tweesnijdend zwaard: respect voor de documentaire ernst, maar sceptis voor de parallel. Want essentiëler dan uiterlijke feiten als de idee van het tegendraadse 'Gesamtkunstwerk' (schrijver + schilder + componist + choreograaf) of de wat versleten trouwvallen van het uit-het-kader-stappen, is de brutale provocatie als artistieke waarde an sich de kern van het Dadatheater dat Cocteau op dat ogenblik wilde maken. "Verbaas mij", vroeg Sergei Diaghilev, leider van de Ballets Russes, toen hij Cocteau opdracht gaf om een spektakel te maken: Cocteau schokte de Parijse sociëty, maar Cassiers' *Parade* toont onschuldige, wat kleinburgerlijk-egoïstische omgangsvormen. Voor een kinderpublik herkenbare ruzietjes, maar zonder de scherpte die bv. het gekibbel in Paul Peyskens' *K!T* kenmerkte. Toppunt in Cassiers' misplaatste voorzichtigheid — alsof hij Cocteau brutaliteiten na 72 jaar bij een nog altijd even burgerlijk publiek moet verontschuldigen — zijn de piraten. Pourveurs circus-moeder roept dat er in de zaal piraten zitten, die haar gezin willen opeten, en deze waan tast heel de familie aan, die, net voor de gevreesde maaltijd, haar repertoire aan toneelstukjes nog wil afraffelen. Piraten, verklaart Cassiers, zijn voor kinderen hét schrikbeeld bij uitstek: zelfs als dat zo is, wat ik durf te betwijfelen, dan nog

werkt het niet. In de voorstelling klinkt het flauw.

Precies omdat de zin van Dada — kunst provoceert als kunst, d.w.z. niet om externe redenen — nergens in *Parade* benaderd wordt, is deze Stekelbees-parafraze niet geslaagd. Zonder de historische rechtvaardiging was het gewoon een slecht script, een slordige vormgeving en onsamenhangend spel. Nu is het dit alles ook, maar bovendien wat pretentieuze: Middendorps 'verdachtmaking' aan het adres van het kindertheater-als-kunst is hier, jammer genoeg, terecht — hoewel veralgemeningen misplaatst zijn. Oppervlakkigheid blijft echter oppervlakkigheid, ondanks kunsthistorische gezagsargumenten.

Klaas Tindemans

#### PARADE

auteur: Paul Pourveur, naar Jean Cocteau; groep: Oud Huis Stekelbees; regie: Guy Cassiers; decor: Pat Van Hemelrijk; muziek: John Gilbert Colman; spelers: Dirk Buyse, Luk D'heu, André Simon, Roland Van der Paal.  
 Gezien in het Nieuwpoorttheater, Gent op 11 februari 1989.

### Zeldzaam

Een verhaaltje van vijf cent, een productie van tachtig miljoen: de vreemde tegenspraak van de Nederlandse musical *Zeldzaam*. Het verhaal gaat over jonge mensen die een musical willen maken. Ze worden gedwarsboemd door een rijke, dus stoute meneer (zelfs zijn vrouw houdt niet van hem). Maar eind goed, al goed: meneer, rijke brouwer in Amsterdam (wie?wie?), draait bij en wij krijgen als musical het verhaal van de musical die bijna niet gemaakt kon worden. De tijd van Judy Garland en Mickey Rooney, de lievelingen van de jaren veertig, is weer aangebroken. En toch levert dit 'iets van niets' veel spektakelplezier op. Al kreeg componist Jurre Haanstra weinig sprankelend materiaal van schrijver Tom Oosterhuis, toch kwam hij op de proppen met een soort stampende disco-muziek, die vaart geeft aan het voorspelbare. Alleen de trage nummers zijn van een grote zwakheid, en spijtig genoeg zat Mies de Heer (goede présence, goede stem) met die taai brokken opgescheept. Maar verder niets dan goed over nummers als *We doen 't wel zelf, Leven in de brouwerij* (finale van het eerste deel), *Repré* en de finale van het spektakel: *Nu of nooit-Zeldzaam*. Muzikaal dik in orde (al moet ik bekennen dat het voortdurend gestamp van de ritmesectie vermoeiend werkt, of is dat een generatieverschijnsel?)

Drie elementen zorgen voor het kijkplezier. Eerst is er een technisch vernuftig decor van Rijkje Koning. Boven de speelruimte hangt een reuzeschermbaar voortdurend projec-

ties op te zien zijn. Aanvankelijk verbaast het, een enkele keer is het heel functioneel, maar langzamerhand wordt het een bonte mengeling van beelden, die "geëist" worden door de technologie.

Dan zijn er de prestaties van de acteurs. Alles getuigt van een grote inzet, zodat het lijkt dat deze zware arbeid alleen maar pret betekent. Frits Lambrechts kan zijn vakmanschap als cabaretier uitstekend aanwenden, Bill van Dijk, specialist in het genre, heeft een meeslepende stembeheersing, en Alexandra van Marken, die reeds goed presteerde in de *Jan Cremer*-musical, ontpopt zich tot een temperamentvolle zangeres-actrice-danseres, spijtig dat de rol haar te weinig kansen geeft om te nuanceren. De revelatie van de productie heet Frank Hoelen, een jongen uit Antwerpen, die de Studio verlaten heeft voor hij was afgestudeerd, om in Nederland te acteren in de musical *Cats*. Hij heeft een grote uitstraling, danst en beweegt met overgave, en zingt dat het een lust is. Als ik zulke prestaties zie, denk ik altijd dat in landen zoals Engeland een acteur met deze kwaliteiten wel het gepaste werk zou vinden. Bij ons vraag ik me steeds af: wat nu? Wie zal dit talent in de toekomst de gepaste opdrachten kunnen geven, zodat wat hier zo rijkelijk aanwezig is, op een adequate manier kan groeien en rijpen? Maar goed, dat is de toekomst, op dit ogenblik is Frank Hoelen een naam om te onthouden. Je moet hem gezien hebben.

Het geheel werd geleid door Jean-Pierre De Decker, die de hele onderneming, zo gaan de verhalen, van de ondergang gered heeft. Hij bereikte dat de grote spektakelscènes voldoende vaart hebben, maar verkreeg ook in de intiemere scènes goede acteursprestaties, zodat dit tot één van zijn gaafste producties is uitgegroeid. Hij heeft natuurlijk veel te danken aan de inbreng van de choreografie. Daarvoor tekent in het programma Gerleen Balstra, maar in de realiteit is dit niet helemaal correct. De Decker was over haar arbeid niet tevreden, en kon enkele weken voor de première Rick Atwell (de choreograaf van *Jan Cremer*, die op dat ogenblik in Berlijn meewerkte aan Marijnens nieuwe versie van *Het Liefdesconclie* naar Amsterdam halen. Atwell ontwierp onder meer een finale, die overliep van spetterende energie. Daarbij eiste hij van alle dansers (onder wie Ciao May, te zien in de Michael Jackson clip *Bad*) een zeer grote discipline. Af werk.

Conclusie: een produkt dat rustig naast dergelijke vertoningen in de West End kan staan. Voor Vlaanderen en Nederland nog altijd een zeldzame prestatie, ook al is het resultaat dan maar 'commercieel theater'. Je komt er buiten met een portie blij energie, en daarin schuilt toch, sedert Fred Astaire en Gene Kelly, de echte charme van het genre.

Johan Thielemans



Zeldzaam — Foto Jan Swinkels.

#### ZELDZAAM

Auteur: Tom Oosterhuis; muziek: Jurre Haanstra; choreografie: Gerleen Balstra; regie: Jean-Pierre De Decker; decor: Rijkje Koning; muzikale leiding: Alan Evans; geluidsdecor: Emile Elsen; licht: Jaak van de Velde; spelers: Frits Lambrechts, Mies de Heer, Frank Hoelen, Alexandra van Marken, Bill van Dijk, Ciao May en vele anderen.  
 Wordt nog gespeeld op 20 april in CC Hasselt.

### Brussels Kamertoneel

#### Brussel

### Madame de Sade

Een stuk of wat critici hebben BKT's keuze voor *Madame de Sade* menen te moeten verklaren via aansluiting bij bepaalde herdenkingen. Natuurlijk vieren we dit jaar de tweehonderdste verjaardag van de Franse Revolutie en natuurlijk staat Europaia volgend jaar (vreemd genoeg) in het teken van Japan, het land waar auteur Yukio Mishima vandaan komt. Maar met evenveel reden kan gezegd worden dat de opvoering van BKT past binnen een reeks Sadevoorstellingen die dit jaar op Vlaamse podia zijn vertoond: *Marat/Sade* (NTG) en *De Zwarte Legende* (Grand Theatre Groningen-F'Act). We geven het dan ook maar beter meteen toe. De perverse markies laat ons, zelfs tot in de huidige eeuw toe, niet onberoerd. Grote namen die in Frankrijk de *bon ton* dicteerden, bewijzen zulks: André Breton, Maurice Heine, Gilbert Lely als gangmakers van een peleton surrealisten; Michel Foucault, Jacques Lacan... allemaal hebben ze hun zeg gedaan over de monsterlijke markies.

Ook Mishima (1925-1975) heeft het over de markies gehad, of beter, over zijn vrouw. Vijf jaar voor hij

*seppuku* pleegde, verscheen *Sado Kôshaku Fujin* (*Madame de Sade*). In deze periode was Mishima geobsedeerd door fysieke training, die zijn lichaam moest ontwikkelen in harmonie met zijn geest. Misschien kan hierdoor zijn interesse voor het zinnelijke, belichaamd door de Sade, verklaard worden. Uit de tekst blijkt dat hij zich sterk in de materie verdiept heeft. Biografische feiten als de Sades incognito reis in Italië (1775-6) of zijn poging een paar dames te verleiden door ze afrodisiacsnoepjes te trakteren, hebben informatieve waarde om de markiesfiguur te plaatsen.

Zijn kennis over de Europese literatuur reikt echter verder dan de Sade. Mishima maakte er geen geheim van dat hij schrijvers die hij bewonderde, imiteerde. Voor *Madame de Sade*, waar het classicisme van zijn later werk een hoogtepunt bereikte, was dat Racine. De invloed is duidelijk: één enkele setting, gebruik van de tirade, beperkt aantal personages, afwezigheid van uitgesproken actie op de scène.

Regisseur Michel van Dousselaere, overgewaaid uit De Voorziening, heeft aan Mishima's tekst niet veel veranderd. Uitgangspunt blijft dat de opvattingen van *Madame de Sade* en haar moeder onverengbaar zijn, zowel vóór als na de Franse Revolutie, ook al zijn de machtsconstellaties dan totaal omgekeerd. Alleen zijn een paar filosofische uitspraken toegevoegd. Deze hooggeleerde bewoordingen laten van meet af aan de mogelijkheid open voor een andere interne code dan de degene die overheersend aanwezig is. Een botsing van codes, dat leidt tot ironie, natuurlijk. Het is bijvoorbeeld ontluisterend dat opeenvolgende tirades over de afwijkende seksuele gedragingen van de Sade plots onderbroken worden door een uitspraak over de rationalistisch gegronde Kantiaanse huwelijksmoraal. Opvallend is dat deze filosofische interventies door de meid worden gerealiseerd. Hier is iets aan de hand, want meiden, die horen dom te zijn.

De interne code, die vanaf het





Madame de Sade. BKT. Reinhilde Declair en Goele Derick. — Foto Frans Pans.

begin geïnstalleerd is, is die van een adellijke familie. Aanhoudend mag de meid voorname gasten aandienen. Deze komen Madame de Montreuil te hulp om dochterlief te overhalen haar zondig huwelijk met de markies ongedaan te maken. Mogelijkheden om zich van haar smet te ontdoen, heeft Renée de Sade genoeg. Dat heeft het scenografenduo Luc Dhooge en Roos Werckx gepast geïmagineerd met een ruimte die bol staat van badkamerrequisieten. De coulissen bestaan uit plastic douche-gordijnen, de scènevloer uit vinylen badkamertegels. Het speelveld doet, door zijn opstaande zijwanden, denken aan een reuzegroot bad. Voor wie het nog niet zou doorhebben, staat er aan de zijkant een waterbekken. Ook de kostumering draagt bij tot hetzelfde betekenisveld. De actrices dragen allemaal een identieke badjas.

Maar Renée wil zich niet witschamen. Ze verkiest haar echtgenoot, nu deze gedetineerd is, niet in de steek te laten. De trouwhartige toewijding van Renée (Goele Derick) spreekt zelfs uit haar fysieke voorkomen. In tegenstelling tot haar grotere tegenspeelsters met zwart (!) haar, heeft ze een rond gezicht en blond haar. De onschuld zelve. Haar zus Anne (Nicole Persy) is groot en sensueel; barones de Simiane (Veerle Eyckermans) vouwt de handen devoot, maar gaat bij de bisschop lobbyen; Madame de Saint Fond (Loes van den Heuvel) wil de zaak van de markies wel via het koninklijke bed regelen. Diverse intriges zijn niet voldoende om Renée van haar stuk te brengen. Zelfs voor de goede naam van de familie geeft ze de markies niet op. Het ligt voor de hand dat de discussies hierdoor hoog oplopen. De personages spreken naast of door mekaar.

En de meid? Ze repareert een fietsband. Ondertussen houdt ze, een meid moet nu eenmaal nieuwsgierig zijn, een minutieus rapport bij. Notitieboekje en potlood zijn haar instrumenten. Dom en onderdanig lijkt ze alleen maar, want ondertussen spiedt haar ogen, op zoek naar nieuws. De huisgenoten zijn zich niet bewust van het dreigende gevaar dat in hun midden aan het groeien is. Aan de toenemende vrijpostigheid van de meid (An De Donder) kan men lezen dat de burgerij op het punt staat de macht te grijpen. Helemaal vanuit de rand van het gebeuren, van onder het gezag, duwt de code van de burgerij die van de adel opzij.

Samen met de machtspatronen, draaien ook de standpunten van moeder en dochter honderdtachtig graden om. Madame de Montreuil weet zich na de Franse Revolutie, als lid van de adel, in gevaar. Om haar hachje te redden, is ze zelfs bereid de vrijgelaten markies terug in huis op te nemen. Zijn perversiteiten waren tenslotte maar wat onschuldige spelletjes, nietwaar? Renée daarentegen weet, na het lezen van de gevangenschriften van de markies, dat hij al die tijd aan een moraal van het kwade heeft gebouwd. Op het moment dat de markies voor de deur staat, beseft ze dat we allemaal leven in de door hem geschapen wereld. Daarom vlucht ze een klooster in. En de meid? Zij zet alle deuren open. Laat de monsters maar binnen.

Met *Madame de Sade* heeft BKT toneel afgeleverd dat langer in het geheugen zal blijven dan *De kunststopmeter* en *Master Class*. De sterke tekst van Mishima zal daar voor veel tussenzitten. Maar het blijft een verdienste om de traag groeiende wending en de talrijke emoties gestalte te geven. En daarin is men bij BKT gelukt.

Geert Sels

#### MADAME DE SADE

auteur: Yukio Mishima; vertaling: Peter Versteegen; regie: Michel Van Douselaere; decor en kostuums: Luc Dhooghe en Roos Werckx; spelers: Goele Derick, Reinhilde Declair, Nicole Persy, Veerle Eyckermans, Loes Van den Heuvel, An De Donder.

NTG

Gent

#### Triptiek van het weerzien

Aan het NTG komt de verdienste toe een permanente aandacht te besteden aan nieuwe theater teksten en het publiek ervan te laten kennisnemen. Van de Duitse auteur Botho Strauss bracht NTG twee seizoenen geleden reeds *De Reisgids* (1986); vandaag grijpt het naar het tien jaar oudere werk *Trilogie des Widersehens* (1976). De Nederlandse regisseur Mette Bouhuys werd aangetrokken om in de ruimte van NT2 aan deze productie gestalte te geven. Deze *Triptiek van het weerzien* is een zeer verzorgd voorstelling geworden waarin een uitgebreide NTG-cast globaal genomen op hoog niveau acteert. Het gaat hier bovendien werkelijk om ensemble-werk gezien niet minder dan zeventien personages op bijna constante wijze op de scène aanwezig zijn. De machine van wederzijdse verhoudingen die hier door Mette Bouhuys in gang wordt gezet, loopt gesmeerd. Misschien wel té gesmeerd. De belangrijkste kritiek die er op deze productie te leveren

#### Terzijde

Theater bestaat op het moment van de openbaarheid, wanneer een confrontatie aangegaan wordt met het publiek. Vóór en na de voorstelling is het theater geen theater, enkel voorwaarde, voorbereiding of nawerking. Maar soms is het leven achter de schermen boeiender dan ervoor, is het voorleven spectaculairder dan het eigenlijke gebeuren, of wordt het niet-openbare op termijn belangrijker dan wat zichtbaar is.

Zo bestaat de Vlaamse Opera-stichting, theateraal gezien, nog niet. Maar lijdt wel een openbaar leven, zodat nu al meer mensen via de journalistieke wegen ..eet hebben van de problemen en schandaaltjes, dan er ooit deel zullen hebben aan het theateraal

proces zelf. Nieuw wapenfeit in de VLOS-affaire is het débacle met *King Arthur* (Purcell), opgezet als coproductie tussen Holland Festival, De Tijd en de VLOS: De Tijd zou de artistieke ploeg samenstellen (Vandervost als regisseur), HF en VLOS leverden geld en voorzieningen. Eén en ander werd doorkruist door de sluiting van het operagebouw in Gent en herstellingswerken in Antwerpen waardoor de zaal- en financiële planning van de VLOS overhoop gehaald werd. De VLOS besliste eenzijdig van het project af te zien. Het was het eerste artistieke project dat, ook door de onhandige manier waarop het afgewikkeld werd, meteen resulteerde in gezichtsverlies en menselijk leed: acteurs staan op straat, theatermakers voelen zich een hak ge-

zet, een in alle opzichten interessant project krijgt geen theateraal bestaan.

Ook achter de KNS-schermen rommelt het. De acteurs, grotendeels verzameld in de ACOD, nemen de negatieve houding van directeur Yvonne Lex niet langer, en verzetten zich tegen herbenoeming. Burgemeester Cools, de beschermheer van Lex, wordt onder druk gezet. Het ACOD, dat in het milieu veel gezag heeft, schuift een andere kandidaat naar voor: Walter Rits. Het College besluit om Lex nog anderhalf jaar te gunnen, waarna er een open kandidatuur volgt. Rits kan zich intussen al warm lopen. Naar een artistieke visie, een evaluatie van de theateraal-maatschappelijke functie van een dergelijk groot gezelschap zal wel niet gevraagd worden.

Vaste gezelschappen zijn van nature de grootste verdedigers van het status quo: werkzekerheid primeert altijd op artistieke eisen. Verandering hierin is misschien mogelijk door de herziening van het decreet waaraan in stilte gewerkt wordt. Als die tendert naar een grotere openheid, een sterkere dynamiek, een langere (financiële) zekerheid, en een grotere concurrentie tussen artistieke opvattingen, dan zijn we al een eind op weg naar verbeterde voorwaarden voor een echte theatrale cultuur in dit land. Rust creëren en tegelijk onrust stoken, een continuïteit verzekeren en tegelijk voor vernieuwing zorgen, concentreren en tegelijk meer mogelijk maken, dat zou nu de prioritaire taak van de overheid moeten zijn. *Zodat er iets verandert.* L.V.d.D.

valt, heeft inderdaad alles te maken met de doelbewust nagestreefde theatrale vlotheid, waarin een groot deel van de intenties van de auteur verloren gaan.

Botho Strauss' *Trilogie* is opgebouwd uit fragmenten, flarden van gesprekken en confrontaties binnen een gezelschap van mensen, bijeengebracht op de vooropening van een tentoonstelling. De enige narratieve lijn die door het hele stuk loopt is erg dun: de dreiging van het verbieden van de tentoonstelling en de poging om aan dit verbod te ontsnappen. Deze lijn wordt door Strauss bijna als een 'voorwendsel' gehanteerd, om deze mensen bij elkaar te brengen.

De dialogen, monologen of confrontaties van meerdere personages worden in de tekst telkens gescheiden door een "fade out/fade in".

Juxtapositie en fragmentering zijn de twee hoofdbestanddelen van Strauss' dramaturgische structuur; in de dramaturgische opvatting die aan de NTG-voorstelling ten grondslag ligt, werd daarentegen alles gedaan om precies deze accenten weg te werken. Mette Bouhuys heeft alle scènes aan elkaar geschakeld en zelfs elementen van plaats verwisseld (lange monologen laat zij door replieken van andere personages onderbreken) om aan het gebeuren een 'logisch' verloop te geven.

Tegenover Strauss' fragmentering staat hier een constante stroom van gebeurtenissen; tegenover zijn juxtapositie werd hier gezocht naar zoveel mogelijk causale verbanden. De zeer mooie beginmonoloog van Suzanne b.v. gaat in feite integraal verloren, omdat op dat moment alle andere personages via diverse handelingen worden geïntroduceerd: je moet zoveel kijken dat je niet meer kan luisteren. Aan de drang naar causaliteit, logica en chronologie van gebeurtenissen beantwoordt een stre-



Triptiek van het weezien. NTG

ven naar een zo groot mogelijk theatraal-realisme in het spel van de acteurs. De teksten die Strauss neerschreef en zijn personages in de mond legt, zijn echter verre van realistisch, ze staan ver van een alledaagse conversatie. De zeer bewuste afstand die de auteur t.a.v. zijn personages inbouwt, wordt hier bedolven onder een laag van waarschijnlijkheid of theatrale herkenbaarheid. De tekst en zijn gevoeligheden, de moeilijkheden die deze ongewone taal voor het spel met zich meebrengt, dit alles werd ondergeschikt gemaakt aan een vlot afleesbare visualisering, waarbij de toeschouwer geen enkel obstakel meer op z'n weg vindt.

Strauss' tekst vraagt een inspanning van de toeschouwer; in deze voorstelling wordt geopteerd voor de ontspanning van de kijker. Op zich is daar niks tegen, maar deze optie doet geen recht aan de essentie van Strauss' bijdrage tot de hedendaagse toneelschrijfkunst.

## Gelezen

"Ik heb iemand nodig die zegt 'Jo, dat hebben we al duizend keer gezien, speel eens iets anders.' Als akteur breng je gemakkelijk naar boven waar je zelf gezellig in kwijft. Hoe ouder ik word, hoe meer ik om goede regisseurs schreeuw. En het is mijn laatste reddingsboei dat ik eens met een jonge regisseur zou kunnen werken, met Tanghe, met Perceval, met Van Hove. Ik zit zowat op het eind van mijn creativiteit, daar moet ik uit en zij zouden mij daarbij kunnen helpen."

Jo De Meyere: "Het in mijn droom ooit eens alle oude, doorgezakte Tsjechovfiguren te spelen", *De Morgen*, 13/2/89.

"Mark Morris is iemand die

vragen stelt bij Pina Bausch, bij Anna-Teresa de Keersmaker en Anna-Teresa de Keersmaker stelt vragen bij Mark Morris. Volgens mij is Anna, die ik overigens persoonlijk zeer waardeer, nog een typische uitloper van mei '68: zeer gedeprimeerd, zéér zwaartillend. Pas op, dat is geen verwijt, ik kan dat begrijpen. Maar dan komt daar plots iemand als Mark Morris tegenover te staan. Het gevaar is dan (...) dat men gaat denken dat hij lichtvoetig is, oppervlakkig, en dat is niet waar."

Gerard Mortier: "Helaas kijken steeds meer mensen niet verder dan het materiële", in *Intermediair*, 30/1/89

"Teater brengt enorme spanningen met zich mee. Dat is normaal. In teater ga je op zoek naar

## TRIPTIEK VAN HET WEERZIEN

auteur: Botho Strauss; regie: Mette Bouhuys; bewerking: Mette Bouhuys en Frans Redant; decor: Marc Cnops; met o.a. Magda Cnudde, Eddy Verreycken, Mieke De Grootte, Chris Thys, Peter Marichael, Herman Gilis, Raf Reyman, Carl Ridders...

## Repliek

### De kunststopmeter

Fouten in de kranten leiden tot onjuiste interpretaties in tijdschriften.

1) Ik heb al gedurende heel mijn loopbaan overhoop gelegen met de recensenten (cfr. twee nummers van "Documenta" over "Toneel Vandaag en de pers"). Ik wijt de "rode kaart" van het B.K.T.

de essentie. Je hebt de pretentie de ander integraal te laten zien langs de buitenkant, via de woorden van de dichter. En ik ben ontzettend moeilijk voor mezelf tijdens dat proces, tijdens dat op zoek gaan. En dat is afzien, niet alleen voor mezelf. En dat moeilijk zijn is een socialistisch gebaar. Dat is socialisme, dat is mekaar helpen, het personage te vinden. Hoe zou dat dan moeilijk heten?"  
Julien Schoenaerts in *De Morgen*, 21/1/89

"Als iemand mij tamelijk cynisch vraagt: 'nog steeds aan het toneel?', dan klinkt het alsof hij zegt: 'Nog steeds ploeterend in de modder?'"

Rudi Van Vlaenderen: 'Teater - bij wijze van inventaris', in *De Standaard*, 14/1/89

dus zeker niet aan recensies. Die zijn trouwens niet zo ongunstig als onze tegenstanders denken.

2) Dat het B.K.T. een "rode kaart" kreeg is te wijten aan het feit dat het heel duidelijk profiel van het B.K.T. geen genade vond in de ogen van een drietal invloedrijke R.A.T.-leden. De vorige Raden van Advies waren altijd vol lof. Die invloedrijke leden zijn er nu niet meer bij. Het kan dus verbeteren.

3) Natuurlijk heb ik "De Kunststopmeter" niet geprogrammeerd naar aanleiding van een uitspraak van Wim Van Gansbeke! Wim deed die uitspraak na de première van "De Theatermaker" eind september '88 en de eerste voorstelling van "De Kunststopmeter" werd gespeeld op 24 september '88! Et cetera had die fout gelezen in "De Morgen" (die vaak vol foutieve informatie staat).

Ik heb wel gezegd: "Toen ik die uitspraak van Wim Van Gansbeke hoorde, was ik blij dat ik *De Kunststopmeter* geprogrammeerd had!" De journalist heeft dus niet goed geluisterd.

4) Vreemd dat we plotseling nu aandacht krijgen van "Etcetera" (geen woord over de succesrijke stukken i.v.m. de mensenrechten). Heeft dat iets te maken met het feit dat *De Kunststopmeter* over de nuttelosheid van de theaterwetenschap gaat? Zelfs "Etcetera" ziet blijkbaar niet verder dan zijn neus lang is.

5) Het B.K.T. is geen gezelschap (onder mijn leiding nooit geweest) wel een soort van "testbaan" voor nieuwe modellen op prototypes en/of jonge piloten. En voor die proeven vraagt het B.K.T. niet eens 2% van het totale theaterbudget.

Rudi van Vlaenderen

"Het is alleen als je erin slaagt de energie die je als akteur hebt (...) op het publiek over te brengen, dat je een wisselwerking krijgt, een soort osmose, een contact, een geheel. Dan pas funktioneert teater en dat is voor mij, los van het dunne verhaaltje, de grote betrachtning geweest met 'Zeldzaam': dit moest een enorme brok energie worden, bruisende positieve energie, zo van "we willen het en we zullen het maken en als we hier niet mogen, dan gaan we op een ander. Maar we blijven doorgaan." Dit soort energie zou ik wel eens meer aanwezig willen zien in het 'gewone' teater, bij de 'gewone' gezelschappen."

Gesprek met Jean-Pierre de Decker, in *Knack*, 15/2/89