

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 verdrode 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 fallicht (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 Stelkelbees 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 Stelkelbees als voorbeeld. Met de nieuwe O.H.S.-produktie *Parade*, krijgt hij echter, helaas, gelijk.

*Parade* bij Oud Huis Stelkelbees 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 Stelkelbees-*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 Stelkelbees 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