

"Moeten mensen van 25 echt weten wat er in 1970 is gebeurd? Het zal ze een rotzorg zijn en wij hangen daar maar aan. We hebben met z'n allen als toneelcritici gefaald, totaal gefaald om het toneel zoals zich dat de afgelopen vijftien jaar heeft ontwikkeld intellectueel gewicht te geven. We hebben niet de discussie weten los te maken, die één voorstelling van Jürgen Gosch teweeg brengt.

Anders waren ze toch al veel eerder woedend geworden."

(Jac Heijer over opkomst en ondergang van een participerende toneelkritiek, in *Toneel Teatraal*, mei 1989.)

NTG

Gent

Dood van een Handelsreiziger

1948: Arthur Miller, 33 jaar oud, schrijft een stuk, dat zijn vriend Kurt Weill "het beste stuk dat ooit geschreven werd" noemde. Nu veertig jaar later heeft de tekst het wat moeilijker, want Miller heeft alles toen zeer nadrukkelijk gezegd, en onze perceptie is zo versneld, dat veel van de replieken overbodig lijken. Perfect is het dus niet meer, maar in de centrale momenten van het stuk, blijft het wel diep aangrijpend.

Miller zelf wilde in zijn stuk over Amerika aantonen hoe hol de Amerikaanse droom is. Hij schreef hiervoor een verhaal waarin de emotionele spanningen binnen een gezin centraal staan. De dromen van de vader maken de levens van zijn zonen kapot. De schijnwereld stort helemaal in als een zoon ontdekt dat de vader zelf niet integer is (de zoon betrapt de vader bij diens vriendin). Het persoonlijke probleem overschaduwde de sociale thematiek waarmee Miller de wereld hoopte te veranderen.

Het gegeven uit 1948 werd door Dirk Tanghe op een verrassende manier aangepakt. Al was hij naar Amerika op reis geweest, toch sippelden er geen 'Amerikaanse' beelden in zijn regie binnen. Hij ontwierp een heel streng en sober decor: drie grote, kale ruimtes waarin zich slechts de allernoodzakelijkste voorwerpen bevinden. Dat staat haaks op de Amerikaanse scenografische traditie van Jo Mielziner, trouwe medewerker van regisseur Elia Kazan. Deze plaatste de actie in een realistisch decor, vol anecdotische details, en omringde het kleine huis van de handelsreiziger Willy Loman met de grote gebouwen uit New York. Bij Tanghe krijgen we een veel abstractere ruimte verdeling: drie speelvlakken, nauwelijks gesitueerd in een landschap, want het grote grindpad helpt niet om het huis, de wijk of de omgeving te karakteriseren. Merkwaardig is dat Tanghe op deze manier veel dichterbij de intenties van de schrijver komt, want deze heeft in zijn autobiografie (*Timebends*, Methuen Paperback, 1988, p. 188) geschreven dat hij aan drie platforms heeft gedacht, en dat het realisme door Mielziner was binnengesmokkeld.

De ruimte bij het NTG dient de aard van het stuk niet: het gaat om een intiem familiedrama, en in het



'Dood van een handelsreiziger' (NTG) - Bob Van der Veken & Herman Coessens
- Foto Luk Monsaert

Tolhuis, het gebouw waar het gezelschap een onderkomen heeft gevonden terwijl de schouwburg wordt omgebouwd, is alles erg ver en erg breed. Tanghe beklemtoont de wijsheid van de ruimte terwijl hij van zijn acteurs een heel kleine, quasi-cinematografische vorm van acteren vraagt. Om dat waar te kunnen maken, gebruikt hij voor verschillende scènes de microfoon. Het hele stuk werkt op deze tegenstellingen. Wat ver van de toeschouwers is verwijderd, wordt door de klank dichterbij gebracht. Door de keuze van deze abstracte ruimte, en door het typisch consequent gebruik van één kleur (dit keer is het grijs, tot en met de thermosfles) laat hij het stuk inboeten aan sociale dimensie. Millers aanval op de Amerikaanse droom raakt wat op de achtergrond: alles spitst zich namelijk toe op de conflicten tussen Willy Loman, de vader, en Biff, zijn opstandige zoon. Hierdoor sluit de productie ook aan bij de lezing van *De Vrek*, waar deze tegenstelling het meest gedetailleerd was uitgewerkt. Door zijn onderkoelde toon, door zijn uitgepuurde, wat ascetische aankleding krijgt deze vertoning een eigen toon. Het melodramatische wordt sterk onder controle gehouden, de gevoelens worden door nuances zichtbaar gemaakt. Tanghe geeft een Arthur Miller met de visie van de jaren tachtig. Dat is me veel liever dan de dik aangezette filmversie met een schmierende Dustin Hoffman. Maar ondanks deze aanpak, blijft het stuk iets ouderwets hebben. Te traag, te nadrukkelijk, te tranerig. En na de harde kritiek van de jaren zestig, lijkt

dit bijna op lieve verwijten aan het adres van de U.S.A. Miller zal heel moeilijk overleven.

Johan Thielemans

DE DOOD VAN EEN HANDELSREIZIGER

Auteur: Arthur Miller; gezelschap: NTG; regie en decor: Dirk Tanghe; spelers: Bob Van der Veken, Wim Danckaert, Blanka Heirman, Mark Willems, Wouter van Lierde, e.a.

Needcompany

Brussel

Ça va

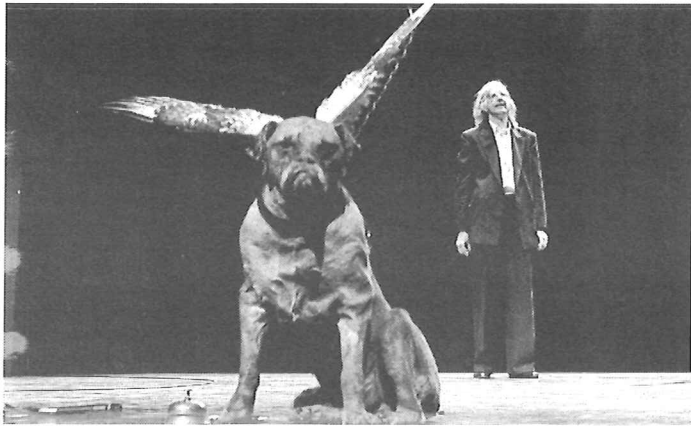
Uitzuiveren lijkt het motto van de Needcompany. De anarchistische werkwijze van het Epigonentheater, zonder leiding van, leverde een dito theaterstijl op. Fragmentatie, a-lineariteit, repetitief, post-modern en grotesk waren de termen waarmee voorstellingen als *De Struiskogel* of *De Demonstratie* werden beschreven. Vanaf *Need to Know*, de eerste voorstelling van het tot Needcompany herdoopte gezelschap, wordt een tendens duidelijk die reeds was ingezet bij *Incident*: uitzuiveren en abstraheren. De focus op een centraal thema wordt verscherpt. Bij Needcompany, wordt het concept beter zichtbaar, zowel in de thematiek als in de vormgeving.

Het is steeds een verdienste ge-

weest van het Epigonentheater, en ook van de Needcompany, niet te vertrekken vanuit duidelijk omliggende verhaalstructuren. Hun werk is te interpreteren als een collectief zoekproces, met of zonder leiding van, rond een centraal thema. Zonder enige structurele band worden associaties rond dat thema gebundeld en verwerkt tot een voorstelling. Het resultaat is een archaisch geheel dat vervreemding en fascinatie teweegbrengt. Het zoekproces is niet in de eerste plaats maatschappelijk relevant, wel als een individueel onderzoek dat steunt op ervaringen, ideeën en emoties van de acteurs/theatermakers. Die ervaringen, emoties en ideeën worden beïnvloed door de maatschappelijke structuren waarbinnen zij leven, van daaruit onvermijdelijk de maatschappelijke relevantie. Holle strijdleuzen en bovenwereldse pathetiek maken plaats voor persoonlijk herkenbare emotie. *De Demonstratie* en *De Struiskogel*, tweede en derde voorstelling van het Epigonentheater zlv, zijn hiervan de zuiverste voorbeelden. In een directe taal en vanuit herkenbare dagelijkse situaties wordt de toeschouwer geconfronteerd met de kleine menselijke onhebbelijkheden. De bewoners van een gebouw in *De Demonstratie* en de gasten aan het eetmaal van *De Struiskogel* zijn types die zo uit de trein Hasselt-Brussel komen gestapt. Ondanks groteske uitvergrotting hebben zij niets literairs en zijn ze in hun 'state of mind' uiterst herkenbaar. Deze herkenbaarheid legt maatschappelijke structuren bloot en toont hoe mensen zich daarin gedragen én overleven.

Bij *Incident*, de derde voorstelling van het Epigonentheater, ligt een abstract thema aan de basis van het verhaal. Het thema wordt niet geëxpliciteerd, is minder herkenbaar. De voorstelling wordt daardoor abstracter, de verhaallijn strakker en vormelijkheid coherenter. Het feit dat reeds dan al Jan Lauwers een superviserende rol speelde zal hieraan wel niet vreemd zijn. De aanzet tot uitzuiveren en abstraheren wordt in *Need to Know*, voor het eerst volledig in regie van Jan Lauwers, verder gezet en doorgedreven. Het thema macht krijgt vorm door associërend te werken, nu niet meer uitsluitend op het persoonlijke vlak, vanuit de perceptie en de ervaringen van de acteurs, maar vnl. door verwijzingen naar de literatuur en de theatergeschiedenis of -actualiteit.

Ça va is de tweede voorstelling van de Needcompany. Het thema dood, met daaraan verbonden doodsbesef,



'Ça va' (Needcompany) – Foto Carine Vasselín

het onvermogen over de dood te praten en de verbinding van de dood met de liefde en de vergankelijkheid, komt via verschillende associatieve beelden tot stand.

Praten over de dood is geen gemakkelijke opgave, er een theaterstuk over maken lijkt schier onmogelijk. In *Ça va* wordt dat onvermogen door Jan Lauwers en zijn groep bewezen.

Wat we in de voorstelling te zien en te horen krijgen is complex en verwarrend. Een meisje wil een engel zijn, een oude man wordt belaagd, een vrouw wordt neergeslagen door een reusachtige vleugel, een discussie over een knoop in een zakdoek, een appel wordt opgegeten, er wordt geschoten, doden vallen en staan weer op, het slotduet uit de *Aida* van Verdi, een man cirkelt rond een meisje en leest voor uit Canetti, D.H. Lawrence, een graftombe, een huiskamer, een opgezette bulldog en dito vogelvleugels, een hotelbel,...en af en toe een danspas. De verbeelding van Lauwers en zijn troep is niet te stuiten. Dat alles zou over de dood moeten gaan, de onmogelijkheid van liefde zonder de dood, het onvermogen erover te praten. Een taboe kan je op twee manieren aanpakken: onderuithalen of er rekening mee houden en er omzichtig heen praten. Het laatste lijkt hier van toepassing te zijn.

De hele voorstelling lang wordt er niets fundamenteel over de dood gezegd. Wat er zich op de scène afspeelt beperkt zich tot louter illustreren van het thema. Als kunstwerk op zich kan dat best aanvaardbaar zijn, maar toch kan men zich moeilijk van het gevoel ontdoen dat de vlag de lading niet dekt. Het belangrijkste euvel zit hem in het meisje. De vroegere rauwheid en directheid heeft door het toevoegen van het meisje plaats gemaakt voor een sprookjesachtige sfeer, waar niets staat voor wat het is en geen enkele uitspraak hard kan gemaakt worden. In elke scène waar het kind centraal staat lijkt men op eieren te lopen, omzichtig wordt er om de zaken heen gepraat. In plaats van iets te bewerkstelligen rond het thema dood en het daarrond bestaande taboe, wordt het taboe en het onvermogen er over te praten bevestigd. Het theatraaliseren ervan kan hieraan niets verhelpen, integendeel.

Er bestaat niet zo iets als een één-éénduidige betekenis voor een symbool. Het overmatige gebruiken van symbolen of symbolistisch lijkende objecten in *Ça va* zet de toeschouwer voortdurend op het verkeerde been. De hele voorstelling tracht ik, als kijker, de symbolen te identificeren, te duiden en te interpreteren. Op die manier wordt je zorgvuldig rond het behandelde thema geleid. Kortom, in *Ça va* worden meer vragen gesteld dan er mogelijk te beantwoorden zijn, worden er teveel ontsnappingsroutes uitgestippeld. Taboes overmeester je niet met theaterstukken, zoals vroeger wel eens gedacht werd.

Anderzijds zou het best de kracht van deze voorstelling kunnen zijn, dat men zorgvuldig en met zoveel vaardigheid rond de pot draait. Wat overblijft is het gevoel van complexiteit, van een onoverkoombare berg van ideeën, meningen en interpretaties. Het gekke is dat dat niet bedreigend overkomt, wel als een onuitputtelijke bron voor intellectueel gemijmer en artistieke creatie.

Het bekijken van *Ça va* is pijnlijk. Pijnlijk vanwege het groeiende besef dat ook het theater het onzegbare niet kan verwoorden. Wie gedacht had een antwoord te vinden op niet te beantwoorden vragen wordt teleurgesteld. Voor wie zonder vooroordelen met Jan Lauwers en zijn groep mee zoekt, en ook in de grootste verwarring raakt, was dit theater als geen ander.

Ça va, als je in Brussel woont hoor je het ontelbare keren. Het is een zinloze vraag, een antwoord komt er meestal niet. Dat wordt trouwens door niemand verwacht.

Werner Strouven

ÇA VA

productie: Mickery Workshop/ Kaaitheater; regie: Jan Lauwers; dramaturgie: Marianne Van Kerckhoven; muziek: Verdi, Bach; teksten: Canetti, Tsjechow, Pinter, D.H. Lawrence, Needcompany; techniek: Mark Bisaerts; spelers: Amber Seghers/Kobie Fossey, Mil Segers, Erick Clauwens, Grace Ellen Barkey, Claude Godin, Megan Murphy.

Nieuw Ensemble Raamtheater

Antwerpen

De Canadese Muur

Wie veel met een bijl hakt, maakt hem daardoor nog niet scherper. Maar dat heeft men in Nieuw Ensemble Raamtheater blijkbaar even anders begrepen. Nochtans is het meest plausibele antwoord op volgend schoolknepenraadsel uit *De Canadese Muur* de opvoering zelf: "Rara, het hangt aan een draadje en het is zwart." Op voorwaarde dat het draadje lang genoeg is, wel te verstaan. Want wat het sterkste wapen uit de voorstelling had moeten worden, het bijtend groteske, wordt door de langdradigheid afgebot.

Er zijn van bij het begin echt wel genoeg elementen die de opvoering in de richting van de betere groteske sturen. Aspecten uit de voetbalwereld en de Vlaamse kneuterigheid zijn massaal uitvergroot. Zo moet een klankmontage met Rik De Saedeleer in betere Mundialdagen het binnenkomend publiek acclimatiseren. Op de decorwanden verwijst een montage van vergrote krantekoppen eveneens naar het voetbal. Een reusachtige sanseviera rijst vanuit de hoek van het burgerlijke woonkamertje (een kijkkastscène van Jan Vanriet) op tot in de nok van het dak. En dan de handelingen. Jean-Pierre, in voetbaluitrusting, bal in de hand. De jonge voetbalgod, het credo van de sport belijdend ("keihard zijn, discipline"), het voetbalspel opgeblazen tot kunst. De ballonnetjes zijn opgelaten, het doorprikken kan beginnen.

Precies aan dat ultieme punt komt de opvoering nooit toe. De fluttekst van Brusselmans en Lanoye trekt al te zeer de aandacht op breedvoerig voorbereide grapjes en een lange stoet sketches. Zo blijft men ergens aan de oppervlakte meedeinen, op het gezapige ritme van voorspelbare dialogen. Voor verrassingen is er weinig plaats. In het decor is er een voorbijglijdende leestekst ingebouwd. Met tussentitels anticipeert deze op wat gaat komen, vat samen en segmenteert het geheel in aparte nummertjes. Om nog meer te fragmenteren, en zo het beetje vaart dat er was helemaal af te remmen, zijn er chansonintermezzis tussengevoegd. Daarin mag elk personage zich als typetje komen tekenen. Behalve Jean Pierre (Erik Kerremans), maar van hem is al meteen geweten dat hij na een mislukte voetbalcarrière niet meer wenst te participeren aan het sociale leven. Zijn vrouw Sonja (Kathelijne Verbeke) balanceert met haar bouwonderneming op de rand van het faillissement. Richard wil zijn pedofiele ex-clubvoorzitter chantieren, omdat deze hem als jong speler had uitverkoren tot stoeknaap.

Elly ten slotte, stelt zich als kapstertje, naïef en oerdom, voor. Vooral Elly en Richard mogen in hun rollen

nogal wat afrazen. Voor een acteur is het in die omstandigheden niet altijd makkelijk niet te gaan overdrijven. Elly (A'leen Cooreman) blijft nog binnen de perken; Richard (Marc Peeters) gaat soms te ver. Zo vergeet hij wel eens dat hij met zijn kapotte knie op hinken aangewezen is.

Wat is aangekondigd als een familiedrama, blijft zowat drievierde van de speeltijd (verdeeld in twee speelhelften, natuurlijk) hangenop het niveau van het entertainment. Dat lukt niet helemaal, want de humor werkt vooral volgens het principe van de herhaling. En dat wil nogal eens vervelend worden. Als Elly voor de zoveelste keer komt vertellen dat men haar vooral niet voor de gek mag houden, reageert zelfs het publiek nog nauwelijks. Meestal zijn de grapjes overgeëxpliciteerd. Mijlen voor voorhand zijn er wegbordjes geplaatst met de vermelding dat er een grap in aantocht is. Het woordspelletje kapsalon-kaksalon, op zich al niet zo denderend, wordt volledig leeggemolken. Voor de verklaring van wat de Canadese muur is, wordt een voorspel aangevat dat zo lang duurt dat men al geen zin meer heeft om nog aan de coitus te beginnen. Uiteindelijk opent men dan maar het repertoire van de zwarte humor. Had één van de schrijvers misschien heimwee naar de Zwarte Komedie?

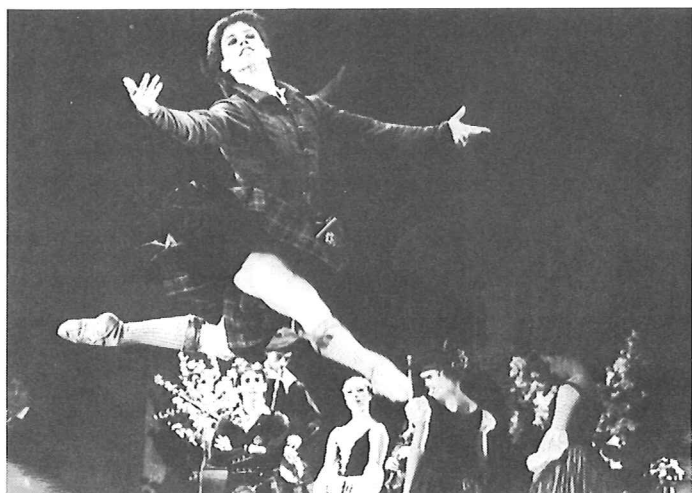
En dan, totaal onverwacht en helemaal niet gemotiveerd, verschuift de aandacht van de grapjasserie naar het familiedrama. Jean-Pierre, straalbezopen, dwingt de anderen tot bekentissen over het verleden. De opgespaarde trauma's verklaren de inertie waarin de meeste personages vervallen zijn. Het inlassen van deze verklaringsmomenten (zo ook de interviews, met tune van 'Sport op zaterdag') doet erg prozaïsch aan. Desondanks prijst Tillemans de auteurs de hemel in als meesters in het moeilijke vak van de toneelschrijfkunst. Laten we vooral bescheiden zijn. Goden (jong, mooi) zijn ook maar mensen.

De Canadese Muur is een opvoering die in een boogje om haar eigen preteksten (voetbal, drank, Vlaanderen, familiedrama) heen loopt, om zich te vermeien in grappig bedoelde fragmentjes. Daardoor heeft ze veel weg van een tot leven gekomen stripverhaal of een uit de kluiten gewassen studentent revue. Brusselmans en Lanoye mogen zeer blij zijn. Ze hebben van de regisseur veel krediet gekregen.

Geert Sels

DE CANADESE MUUR

Auteurs: Herman Brusselmans en Tom Lanoye; gezelschap: Nieuw Ensemble Raamtheater; regie: Walter Tillemans; acteurs: Erik Kerremans, Kathelijne Verbeke, A'leen Cooreman, Marc Peeters, Roger Van Kerpel; decor: Jan Vanriet; muziek: René Van Hove. Gezien op 29 april 1989 in Raamtheater op 't Zuid.



'La Sylphide' (KBvV)

Koninklijk Ballet van Vlaanderen

Antwerpen

La Sylphide

Het KBvV heeft nog maar net turbulente tijden achter zich - het afscheid van Valeri Panov gebeurde niet zonder pijnlijke woorden of gerommel - maar toch lijkt het op weg te zijn naar een nieuwe bloeiperiode, als we tenminste sommige binnen- en buitenlandse recensenten mogen geloven. Deze heropbloei zou bewerkstelligd worden door de nieuwe man aan het roer, Robert Denvers. Wat eerst opvalt is dat deze Vlaming met respectabele internationale ervaring zich naar voor heeft geschoven als artistiek directeur van het gezelschap, niet als alleen-zaligmakend choreograaf, een pluspunt in vergelijking met Panov. Denvers is vooral begaan met de technische kwaliteiten van zijn dansers. Programmatisch lijkt hij te kiezen voor een mengeling van klassiek repertoire en neo-klassiek. Mijn enthousiasme werd alvast getemperd door de keuze van Nourjev's *Don Quichote* als eerste eigenlijke productie onder Denvers' bewind. Of het KBvV er meer van terecht bracht dan het gezelschap van de Parijse *Opéra* zal ik wel nooit weten, want ik liet deze beker graag aan mij voorbijgaan.

Voor *La Sylphide* verplaatste ik mij wel graag. Het wat naargeestige verhaal over een bosnimf die een Schotse boerenzoon verleidt is erg gedateerd, maar is een, zoniet hét prototype van het romantische ballet. In 1832 beleefde het zijn première te Parijs in een choreografie van Filippo Taglioni met diens dochter Marie in de hoofdrol. Zij danste de tere verschijning van de nimf op pointes, met doorzichtige gaasrok en met kleine vleugeltjes op de rug. Al deze elementen zouden navolging krijgen in een reeks balletten die we nu als typisch romantisch omschrijven. Ook de plaats van het gebeuren, het mistige en mysterieuze Schotland, is ken-

merkend. Het thema is noodzakelijkwijze een tragische liefde: de avond voor zijn huwelijk ziet James Reuben een verschijning, een nimf, die hem helemaal in de war brengt. Ze is verliefd op hem en weet hem zover te krijgen dat hij van zijn huwelijk afziet. In de tweede akt schenkt een heks aan James een betoverde sjaal waarmee hij de nimf in een tastbaar wezen kan veranderen. Wanneer James de nimf de sjaal omhangt, vallen haar vleugeltjes af en sterft ze. Op dat moment trekt de bruidstoet voorbij van James' verloofde en zijn rivaal. Doek en zakdoek.

Het KBvV bracht dit wrede verhaal niet in de originele versie van Taglioni, maar wel in een choreografie van Fleming Flindt (†1936) naar Auguste Bournonville (1805-1879). Deze *Sylphide* staat nog zeer dicht bij het oorspronkelijke werk, wat vooral te danken is aan de grote nauwgezetheid waarmee de Denen het werk van Bournonville hebben gevrijwaard van verminking. Toch is het onvermijdelijk gebeurd en zijn er onjuistheden binnengeslopen: het feit bijvoorbeeld dat James de sylphide aanraakt, wat 'normaal' gezien zijn dood tot gevolg zou hebben, is een toegeving aan het louter vormelijke. Belangrijker is dat het werk ook stijltechnisch is geëvolueerd: de 'Deense' techniek heeft de invloed van voornamelijk de Russische stijl ondergaan.

Dit brengt ons bij het probleem van de authenticiteit, het kernprobleem van het repertoire-ballet. Zoals in de muziek heeft men ook in de dans geen exact beeld meer van de uitvoeringstechnieken van de vroege negentiende eeuw. Op de vraag of de traditionele opvoeringen van dergelijke choreografieën dan nog veel zijn hebben, levert het KBvV een nogal dubbelzinnig antwoord. Danstechnisch gesproken brengt men een eigentijds produkt, maar dramatisch gezien houdt men strikt vast aan kostuums, decors, machines en - wat erger is - een oervervelende pathetische acteren. In vergelijking met de sprankelende *Giselle* van Mats Ek (zie *Etcetera 24*) sterft deze *Sylphide* een grauwe dood. Voor zover de

dansers een goede prestatie leveren - daarover verder meer - stikken die in een onwaarschijnlijk maffe regie, die de tegenstanders van het klassiek ballet helaas maar al te zeer in het gelijk stelt. Dit kan niet meer en Denvers zou moeten beseffen dat een dansvoorstelling meer moet zijn dan een museumstuk, meer dan een keurig uitvoeren van danspassen. Een verkleedpartij waar niemand in gelooft - dansers noch publiek - is de moeite niet waard. In deze hoedanigheid houdt men aan de nochtans intrinsiek boeiende intrige van *La Sylphide* slechts stoflongen over.

Wat de zo onmisbaar geachte machinerie betreft, laat ik het volstaan te verwijzen naar een kritiek van Théophile Gautier uit 1838. Bij een herhaling van *La Sylphide* in de Opéra van Parijs wordt de sterdanseres Fanny Eissler nogal ruw in de schouw omhooggetrokken, waardoor ze haar voet tegen de schoorsteenmantel stoot. Gautier schrijft hierover: "*Heureusement, elle ne s'est fait aucun mal; mais nous prenons occasion de ceci pour nous récrier contre les vols, qui sont une tradition du vieil opéra.*"

Van Denvers had ik dan toch een sprankelende uitvoering verwacht, maar ook hierin kon hij mij niet overtuigen. De sylphide zelf (Vinciane Ghysens) danste een correcte partij, maar kon toch niet doen geloven in haar personage. Het zelfde gold voor James (Pablo Savoye), die bovendien dramatische spankracht miste: hij stond maar wat te gesticuleren. Eigenlijk was de rivaal Gurn (Noah Gelber) de enige die scherp en vinnig danste en die ook voldoende gedreven acteerde om te boeien. Het corps leverde een degelijke prestatie, allen met voldoende techniek, de groep met een goede samenhang, maar soms wat droog. De 'schwung' is er nog niet echt.

Dat de zaal in een schabouwelijke toestand verkeert en dat er moest gewerkt worden met een muzieknopname, droeg natuurlijk niet bij tot de sfeer en is ook niet op rekening van het gezelschap te schrijven. Toch denk ik dat vooral een flinke dramaturgische inventiviteit, wat meer risico en vrijheid een klein wonder zouden kunnen verrichten.

Alexander Baervoets

LA SYLPHIDE

Gezelschap: Koninklijk Ballet van Vlaanderen; choreografie: Fleming Flindt naar Auguste Bournonville; muziek: Hermann Severin Lovenskjold; scenografie: Roger Bernard; kostuums: Anna Anni; instudering: Flemming Flindt en Vivi Flindt; muzieknopname olv Robert Groslot; dansers: Vinciane Ghysens, Pablo Savoye, Mieke Delanghe, Hilde van De Vloet, Larisa Fanlo, Noah Gelber, Lenka Jarosikova, e.a. Gezien op 19 maart 1989, KVO, Antwerpen.

Jeugdtheater

Den Bosch

Een jaarlijkse momentopname

Sinds jaar en dag stroomt iedereen die in Vlaanderen en Nederland met kindtheater begaan is naar het Jeugdtheaterfestival van 's Hertogenbosch. Op *habitués* maakte de editie '89 een wat vermoeide indruk: de beste Nederlandstalige voorstellingen waren al zowat overal te zien geweest en de internationale inbreng - o.a. Beat Fähs *Transatlantikusfer*, zie *Etcetera 24* - kon niet altijd concurreren met 'het beste van onze bodem'. De forumdiscussies stonden niet steeds op niveau: academisch vrijblijvend (bestaat er zoiets als het 'kinderlijk domein'?), loos provocerend of gewoon vervelend. Blijft natuurlijk dat er veel goed kinder- en jeugdtheater te zien was in Den Bosch. We kozen enkele Nederlandse voorstellingen uit, die representatief zijn voor vormgeving en dramaturgie in het actuele jeugdtheater.

Met *Moeder in de wolken* deed schrijfster/actrice Heleen Verburg behoorlijk wat stof opwaaien in de jeugdtheaterwereld. Sluimerende discussies over de artistieke en thematische ontwikkelingen in het jeugdtheater, over vernieuwingsdrift, de betekenis van de doelgroep, kwamen aan de oppervlakte, naar aanleiding van deze Mevrouw Smit-voorstelling en het muziektheater van de Blauwe Zebra. De vraag of een 'choquant' getoonde doodsthematiek aansluit bij de belevingswereld van de doelgroep - de kinderen - verruimde zich tot een meer algemene problematiek: in welke mate bepaalt de veronderstelde belangstellingssfeer van 'de kinderen' de artistieke ontwikkeling en vernieuwing van theatermakers die zich op die doelgroep beroepen?

Winterslaap zal misschien door sommigen als een stap terug in deze discussie beschouwd worden, omdat Heleen Verburg hierin haast probleemloos aansluit bij de zoektocht-naar-zichzelf die elk kind dat opgroeit, beleeft. Nochtans is het geen beschrijving van een ontwikkelingsproces. *Winterslaap* tast de grenzen van de bewustwording van het kind af, op zo'n manier dat de toeschouwer - jong of ouder - nooit onmiddellijk mee de stap zet en pas na een tijdje de impact van elke vooruitgang, van elk groeimoment begrijpt. *Winterslaap* vertrekt vanuit klassieke lijnen: een gezin van drie, vader-moeder-kind, dat onder de grond leeft, ver weg van elke vreemde. De ouders leven op het onveranderlijke ritme van hun jaarlijkse winterslaap, en vooral de moeder wil dat haar kind altijd kind blijft, even onveranderlijk, zonder groei. De buitenwereld dringt toch binnen: niet noodzakelijk reëel, minstens langs de geest van het kind. Een geslachtloos wezen - de ouders zeggen tegen 'Jaap' beurtelings hij of

zij - ontdekt zichzelf, dankzij het Meisje (twee benen, met rode sokjes, die in een kijkkast opduiken) en de ontmoeting met een symbolische buitenwereld in de figuur van de man-die-de-zon-in-zijn-zak-had. De moeder blijft zich krachtig verzetten - ze verbergt krampachtig De Deur - maar geholpen door een publiek dat even medeplichtig wordt gemaakt, ontsnapt Jaap uit haar hol.

Heleen Verburg - ze speelt zelf Jaap - vertelt het klassieke initiatie-verhaal door fantastische en sprookjesachtige gegevens te vermengen met scherp-realistische momenten, zoals de onwil van de moeder om haar dochter te zien groeien. De soms wat opdringerig lijkende symboliek (het Meisje, De Deur, De man-met-de-zon-in-zijn-zak) benadrukt nochtans passend het elementaire in deze parabel, deze queeste. Het meest boeiende aspect hierin is de ontlukkende vrouwelijkheid van Jaap, waarbij de talige verwarring (een hij of een zij?) opgelost wordt in een reëel verschil, dat duidelijk is gemaakt door de symbolische figuren uit de 'buitenwereld'. De winterslaap is een perfect beeld voor deze evolutie, voor dit 'voorjaarsontwaken'. Intuïtief ontstane, invoelbare situaties krijgen telkens, geleidelijk, een symbolische betekenis. Een reusachtig bed beheerst de scène, tegen een donkere vuilgroene achtergrond met rotsmotieven, waarin een valse deur (niet De Deur) is uitgespaard. Regisseuse Ruth De Gooijer heeft gestileerde spelpatronen ontwikkeld voor het gezinnetje, die zich in overeenstemming met het verhaal ontwikkelen: het sterkst valt dat op bij Jaap, die haar chaotische speelsheid verliest, die meer recht op gaat lopen naarmate ze groeit. In hun sprookjeskostuums bewegen vader en moeder zich als in een slordige hofdans. Het bewegingsritme hapert soms, maar de voorstelling moet nog groeien.

Opvallend : Paulien Mol, schrijfster van het gedenkwaardige *Dag Monster (Etcetera 18)* begeleidde *Winterslaap* als dramaturge. De bijzondere benadering van het rijpingsproces van een jong mens, de aarzeling tussen mannelijk en vrouwelijk, dat alles zal niet vreemd zijn aan haar inbreng. Ook in *Winterslaap* is de psychologie van Carl Gustav Jung - de man in de vrouw, de vrouw in de man - als onderbouw merkbaar. *Winterslaap* tast heel voorzichtig het waarnemingsvermogen van de toeschouwer af, met alle theatrale middelen, tot en met vaag verstaanbare opera-achtige muziek van Guus Ponsioen. Jeugdtheater lijkt op zijn best te zijn als het de contradictie van het ontwikkelingsproces van het kind suggestief weet te benaderen. Dat doet Heleen Verburg virtuoos, als schrijfster en als actrice.

De koning en de rest is gebaseerd op *De koning sterft* van E. Ionesco. En achteraf blijkt *De koning en de rest* een beter stuk te zijn dan Ionesco's 'absurde tragedie'. Vijf jaar terug beïjverde Franz Marijnen zich bij het NTG om de *De koning sterft* de allure



'Winterslaap' (Mevrouw Smit) - Foto C. Boon

van een authentieke tragedie te geven. Deels door gebrek aan inhoud van de acteurs, maar vooral door de niet onmiddellijk duidelijke oppervlakkigheid, slaagde Marijnen niet in dit opzet. Ionesco's poging om met absurdistische anekdotes een moderne tragedie op te voeren staat even ver van de antieke essenties als b.v. Victor Hugo's melodramatische tragedies, genre *Lucrèce Borgia*. De abstracte idee die ten grondslag ligt aan het stuk - het onverwachte meedogenloze van de dood - is te weinig complex uitgewerkt bij Ionesco om, bij de afloop van het drama, een existentieel verschil, een verschil in bestaansorde, te maken.

De bewerking van *De koning sterft* die Roel Adam voor theater Eldorado maakte, betekent in eerste instantie een grote inkorting - de voorstelling duurt ruim een uur - en een vereenvoudiging van de taal waardoor, gek genoeg, de (inderdaad wat simpele) anekdote van de tot sterven gedoemde koning logisch wordt en minder pseudo-diepzinnig gaat wegen. De koning-knecht-verhouding wint aan dramatische duidelijkheid, het contrast tussen beide koninginnen, 'echtgenote' en 'minnares', werkt helderder. De nadruk ligt, meer dan bij Ionesco, op de koning zelf, de anderen brengen stof aan (bv. de bedreiging aan de grenzen van het rijk) om 's konings persoonlijk drama effectiever uit te tekenen. Zelfs als de koning slaapt, is hij de spil van het gebeuren.

Regisseuse Liesbeth Colthof - vanaf volgend seizoen leidster van het Amstel Toneel, Nederlands grootste jeugdtheater - gebruikt opzichtige clichés voor de vier personages. De koningin-echtgenote zit in een strak-

ke jurk, met gelijklopende gelaats-trekken en rimpels; de koningin-minnares dartelt rond in wat groteske charmelingerie, kinderlijk wit; de knecht is een stille clown, totdat hij de stofzuiger opzet. Zoals het in dit soort structuur hoort, verschijnt de koning zelf pas na een uitvoerige uiteraard totaal dubbelzinnige inleiding door beide koninginnen. Vanachter de steile helling in het decor - verder staat er slechts een grote divan - komt de, voorlopig naamloze, koning op: een Ludwig II-verschijning, met zijn hoofd nog vertoevend in een onderaards sprookjespaleis, die de ondergang van zijn rijk slechts kan vergelijken met een verloren positie bij het schaken. Niet dat hij dit zo doet, maar zo ziet hij eruit. Zijn rijk en zijn lichaam, zijn persoon vallen onmiddellijk en volledig samen. Niet in de zin dat hij een totalitair heerser zou zijn, wel dat de grenzen van zijn land op zijn huid liggen. Het koningschap wordt in *De koning en de rest* een metafoor voor de verloren controle en de macht over het eigen ik, gezien politiek, eerder een romantisch beeld.

Deze 'kroniek van een aangekondigde dood' - net als in Marquez' gelijknamige roman verdwijnt een concrete anekdote van haat of vijandschap over een zich naar binnen kerend bestaansdrama - weet vooral door zijn compacte en consequente vorm te boeien: types, maar zonder cabotinage; een rechtlijnig verhaal maar met een anekdote die eenmaal opgebruikt, meteen verdwijnt. *De koning en de rest* is, zowel in de tekst als in de encensering, een exponent van die tendens in het jeugdtheater, die de emancipatie van dit genre niet ziet als een stijlprobleem, maar als een

opgave voor de dramaturgie. Het simplisme moet uit de thematische kern verbannen worden, niet enkel uit de vormgeving. Zo kan je tot de paradoxale vaststelling komen dat een rechtlijnig verteld verhaal als *De koning en de rest* door zijn vertelwijze de rechtlijnigheid van ons kijken en denken meer ter discussie stelt dan menig anti-narratief vormexperiment.

Klaas Tindemans

WINTERSLAAP

tekst: Heleen Verburg; regie: Ruth De Gooijer; decor en kostuums: Zonneville & Landsaat; muziek: Guus Ponsioen; acteurs: Henry Bosch, Elsje Slats en Heleen Verburg.

DE KONING EN DE REST

tekst: Roel Adam naar *De Koning Sterft* van Eugène Ionesco; regie: Liesbeth Coltoef; decor en kostuums: Tryntsje Bakkum; acteurs: Debbie Korper, Renate Meijer, Har Smeets en Roel Adam.

NTG

Gent

Eendagswezens

Het werk van de Zweedse boywonder Lars Norén (*1944) werd in dit tijdschrift reeds uitvoerig voorgesteld, beklopt en gemeten (*Etcetera* nrs 13, 21-22). Deze aandacht weerspiegelt de belangstelling die de auteur geniet bij de Vlaamse theatermakers: op de creatie van *Moed om te doden* door Theater Malpertuis in december 1985 volgden in 1986 het NTG met *Demonen* en in 1988 KVS en Blauwe Maandag Cie met een opgemerkt *Nachtwake*. Zo opmerkt dat Blauwe Maandag er dit jaar opnieuw mee uitpakt. Voor Guy Joosten, "de jongste van de jonge theatermakers" (*Etcetera* 21-22) heeft het in niet geringe mate bijgedragen tot zijn - zeer verdiende - entrée in de grote productiehuisen; zijn gastregie van *Eendagswezens (Eendagsvarels)* 1986) voor het tweede plateau van het NTG is hopelijk maar een begin.

Een stuk van Norén bijwonen is hoe dan ook een opgave. De redenen hiervoor zijn divers. Norén vertelt geen 'verhaal', d.w.z. de reeks van causaal-temporele gebeurtenissen, de fabula, is slechts een aanleiding, slechts pre-tekst. Dit verklaart het feit dat zijn stukken moeilijk parafraseerbaar zijn; *Eendagswezens* (maar net zo goed *Demonen* of *Nachtwake*) navertellen is schier onbegonnen werk. Wat telt is niet zozeer wát er gezegd wordt, maar wel hoè dat gebeurt. Centraal staan de communicatiestrategieën waarmee de antagonist elkaar te lijf gaan. Daarvoor kiezen ze bij voorkeur de meest intense polarisatie, het duel, waarbij de uitwijk-

mogelijkheden minimaal zijn. Een eventuele terugtocht is zelden strategisch en bijna steeds oneerlijk. Toch zijn er vluchtheuvels (de badkamer, een leeshoek) en ze zijn even noodzakelijk voor de ontwikkeling van het dramatisch gebeuren als het strijperk; hierdoor ontstaat immers de mogelijkheid het ritme te laten variëren waarbij bijtende dialogen worden afgewisseld met verbale rustpunten (monologen), heuse stiltes of gesprekken met communicatoren buiten het eigenlijke scenische gebeuren: de stemmen off-stage (o.a. die van Charlotte uit *Nachtwake*), het telefoongesprek tussen David en zijn dochter Agnes (tussen John en Nina in *Nachtwake*), het dreigend geflab van een hond in een videofragment.

Door deze open structuur geraakt de toeschouwer gemakkelijker verstrikt in de doolhof van strategieën en strategieën van de diverse personages die vaak uit het niets ontstaan en even vaak nergens naar leiden. Het 'dialoogmozaïek' (programmaboekje) bij de aanvang van *Eendagswezens* is hiervan het meest pregnante voorbeeld. Alleen reeds om deze reden moet een receptie die uitgaat van een naturalistische premisse op een gefrustreerd afwijzen van Norén uitloopen. Het labyrint wordt bovendien bevolkt door allesbehalve onnozele halzen. Deze eendagswezens zijn stuk voor stuk gekweld intellectuelen die zich ondanks hun materiële welstand - design meubilair en dito garderoben - de obligate batterij sterke drank (zeker in Zweden een statussymbool) - wentelen in hun respectieve mid-life identiteitscrisis.

Het begeleidende commentaar in het programmaboekje tracht mij ervan te overtuigen dat hier een haast universele tragiek wordt getoond (gepronk met dure namen als Dante, Gramsci, Rilke, Bataille of Lacan). Redden doet het *Eendagswezens* echter niet. De tekorten en uiteindelijk het falen ervan moeten op rekening worden geschreven van Norén, d.w.z. op rekening van de tekst. Het regieconcept van Joosten is in essentie hetzelfde als datgene wat ten grondslag lag aan het succes van *Nachtwake*.

Waar de potentiële valkuilen van dergelijke teksten in *Nachtwake* door de auteur werden vermeden of door de regisseur-bewerker behendig werden toegedekt (bv. door drastisch snoeiwerk), daar zijn ze in *Eendagswezens* irritant zichtbaar.

Zoals in de stukken uit Norén's zgn. Rouwtrilogie (*Demonen*, *As* en *Nachtwake*) staat of valt ook dit stuk in de mate dat de toeschouwer geboeid geraakt door de intensiteit en het ritme waarmee de personages elkaar beurtelings verbaal vitrioleren en de wonden betten. Opdat dit mechanisme empathie zou losweken is het bovendien noodzakelijk dat de getoonde situaties/personages herkenbaar zijn. In *Nachtwake* (en in mindere mate in *Demonen**) werd aan deze eisen voldaan. In *Eendagswezens* echter ontbreekt grotendeels deze polarisatie van het koppel. Hier-



La Fura dels Baus - Foto D. Koehli

door vervalft in grote mate én de belangrijkste basis voor de dramatische spanning én de mogelijkheid het scenische gebeuren te verbinden aan de directe ervaringswereld van de toeschouwers. Hierdoor faalt *Eendagswezens* in wat toch een basisopdracht is voor het theater: het becommentariëren van het tijdsgewricht waarin het wordt getoond.

Ondanks de gestileerd-functionele (misschien wat té nadrukkelijk symbolische) scenografie, de - naar goede gewoonte puntgave - lichtregie van Steve Kemp en het behoorlijk acteerwerk (vooral van de mannelijke acteurs), slaagt het theater van Joosten er niet in het drama van Norén te redden.

Vooraan op het programmaboekje prijkt een afbeelding van *Het vlot van Medusa* van Théodore Géricault (1818, Musée du Louvre); het beeldt schipbreukelingen af die aan hun lot zijn overgelaten op de Middellandse Zee. Het mediterrane aspect terzijde gelaten, geeft het een treffend beeld van de situatie waarin de toeschouwer zich bevindt in confrontatie met dit zielegewroet.

Frank Peeters

EENDAGSWEZENS

Gezelschap NTG; auteur Lars Norén; vertaling Karst Woudstra; regie Guy Joosten; spelers: Chris Thys, Peter Gorissen, Chris Boni, Michel Van Dousselaere, Els Magerman, Nolle Versyp; decor Hans Dieter Schaal; licht Steve Kemp. Gezien NTG 2 Minnebeers op 6 mei 1989

Barcelona in Antwerpen

Het Antwerpse Steenfestival is voor de derde maal in drie jaar aan een nieuwe formule toe: slechts één week (8 tot 16 juli); verschillende lokaties (Stadsschouwburg, Handelsbeurs en Elisabethzaal); en een evenwichtigere verdeling tussen dans, theater en muziek. Bovendien is de dans- en theaterprogramma's thematisch uitgewerkt en biedt ze een erg actueel overzicht van de podiumkunsten in Barcelona. Het festival introduceert wat dans betreft de groep Mudances (met *Kolbebas*) en de sinds kort in Barcelona werkende, Franse choreografe Karine Saporta (met *Les Tauxeaux de Chimène*). Ook het theateraanbod bestaat uitsluitend uit 'Catalaanse nieuwlichterij'. Naast het poppentheater *Nessum Dorma* (*Nindarium*) is het vooral uitkijken naar de Vlaamse première van Zotal Teatre, die zich in hun jongste productie, *Zombi* voegen in het rijtje van 'groten' als Els Joglars, Els Comediants en... La Fura Dels Baus

Tier Mon ('88), de nieuwste van La Fura verschilt nauwelijks van hun vorige spektakels *Accions* ('83) en *Suzo/Suz* ('85). Opnieuw bouwt de voorstelling op de paradox tussen de ogenschijnlijk irrationele fysieke publieksprovocatie en de achterliggende, streng gestructureerde, theatraleiteit. Opnieuw barst na een ouverture van muzikale 'automaten' een heidens ritueel los waarbij het publiek nu eens aangetrokken wordt door de theatrale 'acties' om vervolgens weer uiteengegreden te worden omdat het bijwonen van die acties ogenschijnlijk niet zonder lijfsgevaar is. De fanatieke Fura Dels Baus-groepjes zullen misschien een beetje teleurgesteld zijn want met het ouder worden (ooit begonnen op zeventienjarige leeftijd, naderen de groepsleden de grens van de dertig), dreigt de balans tussen chaotische oppervlaktestructuur en nauwgezet georganiseerde diepte-structuur over te hellen in het voordeel van de laatste. Getuige hiervan is het complexe scenario dat de voorstelling in al zijn details (handelings-thema's, muzikale thema's,...) beschrijft volgens een cijfercode ("2.2.7 Veldslag met banden. ...2.3.8 Veldslag van de heuvel. ...2.4.9 Aanval van de reservesoldaat. ...")

Zombi ('88), de jongste productie van Zotal Teatre brengt een totaal andere esthetica. Een immense glijbaan in grijze plastic - die ik wat de vorm betreft onwillekeurig associeer met het dak van de kapel van Ronchamp - vormt het speelveld waarop, waartegen en waarin de acteurs bewegen. *Zombi* brengt een collage, een patchwork van korte visuele acts. Een alledaags gegeven (vb. het eten van een ijsje) wordt telkens vervormd: zowel thematisch (de ijsjes smelten vooraleer men ervan heeft geproefd) als fysisch (de tafels en de stoelen staan op het hellend vlak van de scène). Of een esthetisch 'trompe l'oeil' (vb. een zilveren trap met

Escheriaans perspectief) werkt als pointe van een humoristische gag.

Hoewel beide spektakels op het eerste gezicht bij elkaar passen als water (de mild-ironische, lyrische dubbelzinnigheid van *Zombi*) en vuur (de hard-cynische, aggresieve rechtlijnigheid van *Tier Mon*) vertonen ze anderszijds opvallend veel structurele overeenkomsten, die terug te voeren zijn op hun gemeenschappelijke Catalaanse achtergrond.

Opvallend bij beide producties is de prioriteit van de theatrale vormgeving en de 'visuele effecten' ten koste van de verhaalttekst (voor zover die nog aanwezig is). "Wij zien de scène als een ruimer kader van interdisciplinaire relaties. In onze voorstellingen brengen we verschillende uitdrukkingsmiddelen samen en schenken we in het bijzonder aandacht aan het visuele resultaat" (Zotal). Terwijl hier gelijkaardige experimenten (o.a. Fabre) ontstonden uit een onvrede met het traditionele teksttheater, is het werk van de Catalaanse groepen geënt op een aan het circus verwante traditie van volksfeesten. Het circus is niets anders dan een theatrale show waarin de aantrekkelijkheid van de verschillende, visuele acts wordt verhoogd door theatraal het 'gevaar' (Fura) of de 'kunstigheid' (Zotal) uit te vergroten. *Tier Mon* en *Zombi*, maar ook meer populariserende variété-spektakels als *La Nit* van Els Comediants doen niets anders dan de traditionele concepten vormelijk vernieuwen.

Narrativiteit wordt dan ook herleid tot een abstract, ideëel gegeven dat als rode draad de verschillende acts met elkaar verbindt. Nadat in *Accions* 'Materie' en in *Suzo/Suz* 'Mens' centraal stonden, vertrekt *Tier Mon* vanuit het gegeven 'Macht'. Het idee 'macht' verschijnt van bij het door het Lot bepaald begin tot aan zijn meest radicale gevolg - De dood - nadat het verschillende graden van iconiciteit heeft doorlopen - agressie, diaspora, sociale hiërarchie en manipulatie van het individu - die in het spektakel namen krijgen als Oorlog, Exodus, Galgen, Menjadora (de 'Varkens-trog') en Machine." Ook *Zombi* is opgebouwd rond een ideëel bindconcept. *Zombi* draait rond het werkwoord/de handeling 'glijpen': "De mens, gebonden aan zijn dagelijkse routine, glijpt overal vluchtig langs, om zo diepere contacten te vermijden die hem zouden storen.

Het ligt voor de hand dat in dergelijke spektakels de taal gereduceerd wordt tot een minimaal uitdrukkingsmiddel. De korte tekstfragmenten van *Zombi* kunnen in vier talen gebracht worden en het vocabularium van La Fura beperkt zich tot een reeks kreten. Paradoxaal genoeg bevordert dit uitschakelen van de taal de verstaanbaarheid van deze producties. En na de bijval die ze oogsten op de grote Europese festivals, zullen ze dus ook niet misstaan op het Steenfestival dat zich met '93 (Antwerpen Culturele Hoofdstad) in het achterhoofd duidelijker en internationaler wil profileren. Guy Cools

15 april 1989: Koltès sterft twee keer

Beste Bernard-Marie Koltès,
 Op zaterdag 15 april 1989 spelen we de laatste van *De Nacht juist voor het Woud*. De plaats heet 'De Zandloper' en bevindt zich in Wemmel. De dag voordien neem ik de lijnen door, nog steeds duiken er nieuwe betekenislagen op. De vorige voorstellingen zijn, ondanks de 'lage' opkomst, één keer 6 en één keer 10 toeschouwers, zeer goed verlopen. Ik heb er zin in. De laatste... vind ik het jammer of is het genoeg geweest? Om verscheidene redenen hou ik me bij het tweede.

Tekst murmelend rijd ik naar Wemmel, zonder adres. Ik zal het wel vinden. Als ex-Merchtemnaar begeef ik me op bekend terrein, een thuis-match. Het is prachtig weer. Aan een oudere dame vraag ik de weg, misschien niet zo een goed idee. Niets blijkt minder waar. '100 m verder, op de linkerkant!' 'Da's nuuf, he!' vertelt ze me er graag bij. En inderdaad, wat verder pocht een enorm reclamebord voor een bakstenen cultuurfermette. Landelijk, dat wel, en groot ook. Dat blijkt wanneer ik eenmaal de poort binnen wat moeilijk mijn weg vind en me tenslotte in de cafetaria moet bevragen. Geen mens in het nochtans sjieke ticketterrie-onthaalkleine-expo-ruimte... Met stijgende verbazing en dito 'hoe-is-het-mogelijk-kronkels' beland ik in de zaal en loop over een prachtige houten vloer. De opbouw lijkt al klaar, maar het was te mooi om waar te zijn. Onze technische ploeg zit met de handen in het haar. De technische accommodatie blijkt beneden alle peil. Ik wil het even niet horen en trek koppig goedgemutst naar de kleedkamer waar de luxe me opnieuw toelacht. Ik vraag me nog net af wie van ons beiden hier teveel is, maar dan begint het ritueel, onherroepelijk en voor de laatste keer. Toch wel jammer, misschien? Onmiddellijk trek ik mijn kleren uit en mijn kostuum aan. Dan, sigaretten rokend, de hele voorstelling in snel tempo er door. Dat helpt. Mijn medespeler (G. Dermul) valt binnen. We hebben het samen over alles wat ik hierboven reeds meldde. Dan laat hij me. Om vijf voor half negen staan we klaar. 'Is er wat publiek?' Er blijkt technisch nog één en ander onopgelost. De voorstelling begint dan maar een kwartier later. Tijdens het eerste kwartier spelen wij, wegens weggezakte spot, in het donker en krijgen de toeschouwers een hardnekkig licht in de ogen. Ik besteed er weinig aandacht aan? Guy en ik werken door... Op het zijtoneel staat iemand van de Wemmelse ploeg ons aan te staren. Het is irritant. Op een bepaald moment gaat hij weg. Zijn voetstappen klinken tot in de zaal. We horen gepraat achter de scène... Iemand stapte achter door het toneelbeeld... Als de voorstelling afgelopen is zie ik een tiental mensen een beetje onwennig applaudiseren. Een man klautert snel de scène op en overhandigt ons een boekje. Het is afgelopen.

We lopen er wat onwennig bij, verslagen. We zeggen niet veel, kleden ons om. Wat later verneem ik dat de ticketterrie helemaal niet is opengegaan. De weinige toeschouwers zijn dan maar op eigen houtje de zaal binnengestapt. Echter, na de voorstelling stond er iemand bij de uitgang die daar de mensen een ticket liet betalen. Ik hou het niet voor mogelijk en ik schaam me.

Ik denk aan jouw tekst en het schrijvende contrast met wat we hier die avond hebben meegemaakt. Misschien moet ik je eens schrijven. Maar ik weet nu dat mijn brief in een bus terecht komt die niet meer wordt gelicht. Hoewel ik je nooit gekend heb, heb ik toch vele uren met jouw letters gewerkt en nu lijk je een bekende, maar dan één met vele geheimen. In ieder geval wou ik nog kwijt dat ik je mening deel wat betreft 'het plezier van het schrijven' en het deed me deugd wanneer je de interviewer met een steelse blik erop wees hoe Picilli en de anderen zich dikwijls als kinderen gedroegen. 'Ce n'est qu'un jeu!'

Willy Thomas

P.S. Eens stelde ik me voor dat het personage, uit *De Nacht juist voor het Woud*, op zijn eentje de woestijn in zou stappen om daar, op het einde van zijn krachten nog één keer 'HULP' te roepen om ten slotte in het zand te bijten.

"En het was, wanneer ik eraan denk, alsof ik hen zocht, alsof ik wilde dat ze me op mijn bakkes zouden kloppen en dat ze me mijn geld zouden afpakken."

Thomas Bernhard 1931-1989

Ongetwijfeld. Hij was een lastpost, een zeurpiet, een zelfkweller. Een mensenhater uit liefde, een spraakwaterval, een draaikolk. Een wijze freak. Vol verrijnde PR-strategie, gewichtige onzin, eindeloze luchtballen. Illusieelheid als levensinhoud. Paradox als levenslijn. Het epicentrum van een gekoesterde woede.

Over zijn einde is weinig bekend. Zelfmoord was het beslist niet. Hij was altijd al vertrouwd met de dood. De dood als idee, als levensthema, als teken van leven. Een vrolijke knaap was hij nooit, wel een enig komisch talent. Ironie en schaterlach, clownerie en cynisme, grijns en woede, nonsens en doordenker. Lachen als vergeefse opschorting van de dood. Theater als antidotum voor de levensangst.

Genadeloos is hij gebleven. Wat hem in leven hield was de permanente bedreiging van de leefbaarheid. Ideologisch valt hij niet onder te brengen. Een onverbeterlijke reactionair en een grafdelver van de burgerlijke zelfingenomenheid. Zijn drama strekt zich binnen het strakke raster van de wet van de drie eenheden. Hij daast over procedures en processen die de traditie oplegt en de tijdsge-

noot inklemmen. Om er aan te ontkomen stapelt hij dubbelzinnigheid en verwarring op. Iedereen blijft radeeloos achter. De criticus kan hem met één bonmot niet vangen. Het theater moet stuk na stuk de voorlopige visie opgeven. De wetenschap weet niet te kiezen tussen voor- en achteroploper. Het resultaat blijft een cliché. Bernhard als vluchtmisdrijver, de beschrijver van ziekte en verval, van afbraak en uitzichtloosheid.

Bernhards drama is taal. Het personage buitelt intiem in zijn bewustzijn rond, geeft signalen van een gekneusde wereld, een aangeknabbelde existentie... ervaring komt neer op pijn. Bernhard wentelt zijn personages in taal die, hoe overvloedig ook, hoe eindeloos soms, ontoereikend uitvalt als mechanisme van uitdrukking van tragisch onvermogen, nooit van zelfgenoegzame absurditeit. Dood en lach ineengestremgeld. Dood als aanleiding tot creativiteit.

Tussen hoop en wanhoop vindt het theatrale speelveld een zee van ruimte. Mensen vullen hun gemis met lege inhoud, klampen zich aan het triviale vast, stallen hun angst uit door er bestendig van weg te rennen, maken daardoor de eigen broosheid bewust en zichtbaar. Methodische zelfverblindings, spitsvondige surrogaten vangen zich in een imperfectie van taal als beeld van menselijke nietigheid. Schijnbare levensvolheid takelt af tot onbeduidend bezigzijn. De lach als masker van starre waanzin, vrolijkheid stolt tot grimas. Kortademig doorprieken van fouten in de samenleving of boulevardesk poseren met spatjes op het tijdskritische oppervlak komt bij Bernhard niet voor.

Neem *Minetti* (1977). Een bejaard acteur die na dertig jaar eenzaamheid terug de planken op wil om Lear te spelen. Hij komt met zijn tijd niet mee, wil dat ook niet. Een randbestaan, een maatschappelijke outsider, een 'komische' kerel. Dat 'komische' leest het publiek af uit zijn ouwelijke pak, zijn spreekwijze, zijn gebarensysteem, vanuit de waarneming. Een levenswil die haaks staat op de tijd, die maatschappelijk wordt weggeduimd, die los staat en vrij is van elk burgerlijk zelfbegrip. Een komiek die pijn doet en tegelijk inneemt. Levensgroot de vraag naar wat er in de historische vooruitgang niet op- en ondergaat, wat langs de kant blijft hangen en langzaam wegsterft.

Tijd lees je af uit de ruimte rondom hem: kaal gebarsten, afbladderend. Een gevecht tussen optisch detail en mentaal persoon. Niet het detail blijft hangen maar waarvan het een teken is, de oppositie van tijd als natuurproces van verval en van historische cultuurtijd. Het verkleurde behang, het afgeschilferde baksteen, het oneigentijdse materiaal spelen vooruitgang uit tegen de negatie van geschiedenis. Een duel van bewustzijn over natuurproces en samenleving. Bernhards centrale thema. Altijd provocerend, ongeblazen, eenzijdig, monomaan. Maatschappelijke relaties en historische zin worden door het eeuwige proces van natuur en dood her-

leid tot rimpels in de tijd. Natuur niet als romantisch heimwee. Natuur als zelfplossing, als vernieling en afsterven. Natuur niet als correctief, niet als tegenbeeld van een levende mensheid. Natuur als voltooiing van het leven. Onomkeerbaar neemt natuur de menselijke vluchtigheid die zich zo zo graag eeuwig ziet, terug in zich op.

Theatertaal als kondensvat dat de werkelijkheid heeft opgezogen. Ervaring, ontwikkeling, structuur van mens en maatschappij zitten als middel en als resultaat in deze taal opgenomen. Wie uit alle sociale relaties wegvult, wijzigt zijn maatschappelijke handelen en bestaan in rol, zijn taal in tekst, de omgeving in koelisse, de wereld in theater. Het ons vertrouwde leven wordt onwerkelijk bij de blik van op de 'overzijde' van het sociale vegeteren, deze prelude van de eigen dood. Leven wordt, zoals natuur, eindeloos zichzelf herhalen.

Dit artistieke perspectief impliceert sterven. Bernhard onsceneert de terugtocht uit de samenleving. Hij speelt de dood uit zoals hij in taal de kunst afscheid van en beschermt tegen een kunstvijandige maatschappij. Radikaal weigert hij elke wederzijdse doordringing van kunst en werkelijkheid. Hij legt daarmee de toeschouwer een receptiehouding op. De eigen dagwerkelijkheid inruilen voor de autonomie van de theatervoorstelling houdt in dat je je uitlevert aan beeldcomplex en taalstructuur. De reservaatwereld van de theatertaal laat de toeschouwer niet meer vrij. Theatereffect als kern van een verlamme, wanhopige logica.

Houvast bieden Bernhards teksten nauwelijks. De opgedrongen zinvolheid van alledag vervangt hij door tegenspraak, dwarsserigheid, paradox, verschuivingen van een menselijke context. Bernhard projecteert een essentiële dubbelheid, de betwijfelbaarheid van het pertinente levenslot, de bewuste ambiguïteit van de relatie tussen theatertekst en eigen werkelijkheidservaring. Metaforen voor de tragische konditie van de mens.

En wij? *Am Ziel* (1981) komen we nooit. *Vor dem Ruhestand* (1979) stelt geen einde aan onze rusteloosheid. *Die Macht der Gewohnheit* (1974) beheerst ons. *Der Weltverbesserer* (1980) willen we, tegen beter weten in, toch tevergeefs blijven. De akelige waarheid is dat *Über allen Gipfeln ist Ruh* (1981). We leren erg, erg langzaam dat *Der Schein trügt* (1983). Morgen trekken we andermaal op naar Augsburg. Bernhard ingehaald door de eigen utopie. Een dood die vele wonden opent en sluit.

Carlos Tindemans

Repliek

Geachte Redactie,

Citaat uit Etcetera 25/89:

"Toneelgroep Amsterdam van Gerardjan Rijnders vindt de juiste aanpak niet om met recht te kunnen zeggen dat ze in een grote schouwburg thuishoort. Bewijs? Het feit dat ze als ze naar Brussel uitwijken, stevast terecht kunnen in de Beurschouwburg."

Neen, Johan Thielemans, het zit zo: Toneelgroep Amsterdam bespeelt in Amsterdam zowel de Stadsschouwburg als Theater Bellevue. We maken dus grote-zaal producties (Stadsschouwburg) en kleine-zaalproducties (Bellevue). Met beide soorten voorstellingen wordt frekwent gereisd, o.a. graag, naar Brussel. Helaas, naar Brussel komen we inderdaad bijna uitsluitend met

onze kleine-zaalproducties die we dan spelen in de Beurschouwburg. Zo vertoonden we daar o.a. *De Twaalf Gezworenen*, *Mein Kampf* en *Tulpenvulpen*. Graag hadden wij ook onze grote-zaal producties laten zien zoals *Titus*, *geen Shakespeare*, *Medea* en *Vrijdag*. Jammer genoeg is er echter nooit een zaal beschikbaar en/of groot genoeg, ondanks alle zorgzame inspanningen van Hugo de Greef.

Terug in de Woestijn hebben we wel in Brussel gespeeld, in de KVS. Dat hadden we niet moeten doen. Het decor kon er van geen kanten in, de vertoning werd een ramp.

Wie maakt er nu ten onrechte aanspraak op een grote schouwburg: Toneelgroep Amsterdam of Brussel?

Met vriendelijke groeten,
Gerardjan Rijnders

Geachte Mevrouw,
Geachte Heer,

Wij hebben met interesse het dossier Brussel in de reeks "Stad en Theater" gelezen en hopen samen met u dat in de toekomst het theaterbeleid voor deze stad duidelijker en meer gecoördineerd kan aangepakt worden. Wij willen wel wijzen op een lacune in uw berichtgeving over de "beleidsmakers". De Nederlandse Cultuurcommissie heeft herhaalde malen officiële adviezen gegeven aan de Gemeenschapsminister voor Cultuur over de situatie van het nederlandsstalige theaterleven te Brussel. Deze adviezen werden echter in de besluitvorming slechts ten dele gevolgd. Daarenboven is aan de expliciete vraag naar "overleg om de steun aan het theaterleven te Brussel een meer globale gestalte te geven" (advies

van 23 november 1983) nooit echt gevolg gegeven.

Mogen wij u ook wijzen op enkele onvolledigheden in uw gouden gids van het Brusselse theater? De "Ancienne Belgique" is over het hoofd gezien en enkele kleine theaterinitiatieven met een Brusselse oorsprong werden niet vermeld. (De Parade, Initiatief, Monoliet). Ook de verklaring van de letterwoorden en de spelling van de adressen missen soms precisie (bijvoorbeeld Auguste Orts). Hoe dan ook, dit dossier, evenals de kritische aanpak in de overige artikels, staat opnieuw op het hoge niveau dat we van Etcetera gewend zijn.

Met de meeste hoogachting,
J. Beghin, Voorzitter.
A. Monteyne,
Beleidsverantwoordelijke
Culturele Uitstraling

Gelezen

"De overtrokken reactie tegen Morris is niet louter artistiek te verklaren. Een deel van pers en publiek leven nog in nostalgie naar het tijdperk Béjart, met misschien zelfs een heimelijke hoop dat Béjart nog ooit naar de stal zal terugkeren (ze vergeten dan snel dat Béjart in zijn beginjaren ook op felle tegenstand stuitte). Anderen hopen via 'achilleshiel' Morris diens baas en verdediger Gerard Mortier te treffen. Tot slot is een deel van het publiek echt en diep geschokt door wat het ervaart als halve (of hele) zedenschennis, en wat bij dat deel overkomt als het gemodder van Morris (die nergens de klasieke ballettaal gebruikt).

Wanneer Morris inderdaad verdwijnt — en de druk om hem wandelen te sturen is blijkbaar groot — zal België misschien een stukje netter zijn, een stukje minder verontrust, en een heel pak oninteressanter.

Het oude adagium geldt meer dan ooit: wie de kontroverse schuwt, zal in grauweheid eindigen."

Rudy Rothier in *De Morgen*

"De kostprijs is belangrijk om weten voor het publiek. Laten we b.v. hen nemen die niet naar de opera gaan, en die niet veel verdienen per maand. Als zij de bedragen horen waarmee in het opera-bedrijf wordt omgesprongen, dan vinden ze dit een schandaal. De Munt, zoals u weet, kost 740 miljoen. Vele werklozen, niet alle, denken dat soms. Dan moet men de mensen erbij vertellen dat opera de enige kunsttak is waar zoveel mensen worden tewerkgesteld. Een museum kan men leiden met 20 mensen. Een operavoorstelling kan men alleen maar realiseren als men minstens tussen de 250 en 500 mensen heeft geëngageerd. Ik heb een economische studie laten maken over de subventie van de Munt-

schouwburg. U weet, en u zou de cijfers goed moeten vermelden, de Munt heeft een totaalbudget van 1 miljard, waarvan 730 miljoen door de staat, 20 miljoen door de stad Brussel en 50 miljoen van de Nationale Loterij komt. Dat zijn dus 800 miljoen. De rest, 200 miljoen zijn eigen inkomsten: ontvangsten, sponsoring en dergelijke meer. Van de 730 miljoen die de staat betaalt, vloeit er rechtstreeks 400 miljoen terug naar de staat. (...) Dus uiteindelijk is er maar 330 miljoen die rechtstreeks gebruikt wordt voor artistieke elementen, en bovendien zijn daardoor 500 mensen tewerkgesteld. Veronderstel dat die 500 mensen werkloos zouden zijn, dan zou dat de staat ook enorm veel geld kosten."

Gerard Mortier in *Intermezzo*, maart '89.

"Het is me opgevallen dat acteurs in België veel meer hun ziel en zaligheid durven blootgeven.

In Nederland is het voor een acteur alleen van belang om te 'scoren'."

Roel Twijnstra: "Teater maak je uit fascinatie voor het onbekende", in *De Morgen* 27 mei '89.

"Ik moet een gevoelswereld ontwikkelen die ik fysiek kan vertalen, want acteren hangt voor mij in de eerste plaats samen met motoriek. Ik cirkel om de figuur heen, in de hoop dat hij in mijn lichaam plaats zal nemen. Daar is niets mystieks aan, het heeft te maken met een ritme van bewegen, met ademhalen of iemand zuinig met zijn woorden omspringt of juist barok. Dat moet ik aan gaan voelen. Ik lees het script steeds weer hardop. De woorden houd ik betekenisloos, ik vraag me alleen af, waar stopt zijn adem, waar gaat hij door. Zo dring ik tot het personage door."

Tom Jansen: "Ik moet de ademhaling van mijn personage kennen", in NRC 19 mei 1989.