

Een goede voorstelling geeft volgens mij zijn eigen analyse aan. Door alles wat erin gebeurt, verklaart een voorstelling zichzelf, z'n eigen diepere bedoelingen zal ik maar zeggen. Ik heb altijd vanuit een soort onnozelheid geschreven. Ik verbaasde me over wat er te zien was op het toneel en ik vroeg me af hoe het in elkaar was gezet. Ik zag dingen die me ergerden en ging me afvragen waarom dat gebeurde of er waren momenten in een voorstelling die me voor raadsels stelden en waar ik over moest nadenken. Maar ik heb altijd m'n best gedaan om een voorstelling op z'n eigen merites te analyseren.

(Jac Heijer)

Josse De Pauw /
Peter Van Kraaij
Brussel
**Het Kind van de
Smid**

'Cowboy en indiaan' draaide in mijn kinderdagen meestal uit op 'indiaan' *tout court*, omdat er nauwelijks iemand te vinden was die 'blanke hond met gespleten tong' wou spelen. We lazen en bespraken alles wat we over Indianen onder ogen kregen. Namen als Sitting Bull, Red Cloud, Crazy Horse, American Horse, Tecumseh, Chief Joseph, Geronimo, Cochise, Wounded Knee (x 2), Fort Fetterman, Custer, *mesas, canyons* en B.L.A. hadden voor ons geen geheimen. En dat Buffalo Bill en Wild Bill Hicock geen helden, maar ordinaire bizonen indianenjagers waren, wisten we al heel vroeg.

Met deze universele jongensfascinatatie als vroegste aanleiding schreven Josse De Pauw en Peter Van Kraaij *Het Kind van de Smid*, net op het ogenblik dat de wereld weer ergens in brand staat. Een zoveelste slachtpartij - met dit keer het inzetten van religie, macht, hoog-technologisch en massaal vernietigen, racisme, nationalisme, weerloosheid, geweld, manipulatie en nietsontziend eigenbelang - verduidelijkt nog maar eens dat 'een nieuwe wereldorde' een zeer irreëel begrip is en blijft. Dat moest de geschiedenis ons allang geleerd hebben.

Josse De Pauw, één van de intergerste kunstenaars die hier in Vlaanderen ronddwalen, leeft gestaag

verder in zijn oeuvre/leven als theater- en filmacteur, auteur en filmmaker. Na het legendarische Radeis-tijdperk (1977- 1984), na *Usurpation* (1985) en *Ward Comblez, he do the life in different voices* (1989) kan hij nu *Het Kind Van de Smid* aan het markante rijtje van eigen voorstellingen en theaterteksten toevoegen. De tekst ontstond opnieuw uit een samenwerking met Peter Van Kraaij, die ook *Ward Comblez* regisseerde en met wie Josse De Pauw in de zomer van dit jaar hun lang geplande film *Vinaya* zal

realiseren. Peter Van Kraaij droeg vooral het Amerikaanse materiaal aan en Josse De Pauw het Australische. Het bij elkaar schrijven van de vijf hoofdstukken waaruit de tekst bestaat, draagt onmiskenbaar de stempel van Josse De Pauw : kortdroge zinnen, relativerend, afstandelijk en tegelijk zeer betrokken, warm en volrijke beelden. Hij heeft niet veel woorden nodig om de taal zo betrouwbaar als mogelijk te gebruiken en de beelden scherp te stellen. Ook hier vallen vele warme woorden.

Tegen het decor van twee van de grootste genocides die de mensheid ooit gekend heeft, waarbij én bestaansmiddelen én cultuur zo goed als vernietigd werden, met hulp van overheid, leger en kerk, speelt dit epos zich af. De tekst begint bij de dagboeken van de smid, een Ierse immigrant die in Saint Louis ingelijfd wordt in het veertig man sterke (elite) *Corps of Discovery* dat onder leiding van de kapiteins Lewis & Clarke tussen 1804 en 1806 de bovenloop van de Missouri verkende. Met de hulp van Sacajawaja, de Sos-



Het Kind van de Smid (Josse De Pauw / Peter Van Kraaij) Foto Michiel Hendryckx

hone vrouw van een Canadese trapper, Toussaint Charbonneau, wordt de verdere tocht van het gezelschap minder zwaar, zodat slechts één man het leven liet (tenminste, volgens de officiële geschiedenis). De Smid keerde niet meer terug naar de Oostkust.

In de figuur van Sacajawea woont het noodlot. Als vrouw én Indiaanse droeg zij de ondergang van haar volk met zich mee, dwars doorheen meer dan de helft van het Amerikaanse continent. Door haar aanwezigheid en hulp in de contacten met de Indiaanse stammen die ze op hun weg ontmoetten, slaagde de expeditie van Lewis & Clark erin om de Westkust van Amerika, via de Rocky Mountains, te bereiken. Hierdoor baande zij mee het eerste pad naar de bijna *Endlösung* van de Indiaanse Naties. *The Frontier* bestond niet meer en weldra trokken duizenden kolonisten westwaarts, reden treinen van de Atlantische naar de Stille Oceaan, werden de bizonen en de Indianen massaal afgeslacht. Tegen 1890, na de laatste Zonnedans-opstanden en daaruitvolgende Indiaanenoorlogen, waren de Indiaanse Naties voorgoed gedegradeerd tot de laagste klasse van de Amerikaanse samenleving. Op het Zuid Amerikaanse continent ging het er niet zoveel menselijker aan toe. Honderd jaar later is er nauwelijks iets

veranderd, alleen dringt het belang van deze ecologische cultuur - aan de nobele wilde voorbij - traagzaam tot ons door. En dat heeft niets met roodhuidenromantiek van doen. Een tweede voedingsbodem voor het verhaal is het boek *De Fatale Kust*, van Robert Hughes, over de kolonisatie van Australië en de import van Britse gevangenen, tegelijk ook het begin van de uitroeiing van de Aboriginals.

De hoofdpersonages vallen allen buiten de normen van de conformiteit, van het maatschappelijk aanvaardbare. Een smid die in Ierland niet meer weet van welk hout pijlen te maken en naar Amerika uitwijkt. Een Indiaanse vrouw die met de blanke expeditie naar het Westen reist. Haar twee kinderen zijn halfbloeden, van twee verschillende mannen. De twee kinderen zijn de eerste generatie voorgoed ontworteld en reageren op verschillende wijze. Pomp, de eerstgeborene en kind van de Canadese trapper wordt naar een Indiaanse school van de blanken gestuurd. Deze vorm van 'onderwijs' was niet meer dan een ver doorgedreven hersenspoeling. Zijn Indiaanse identiteit wordt er grondig mishandelt in confrontatie met blanke gedragsregels. De daar opgelopen innerlijke verwondingen en het besef dat die blanke cultuur onherroepelijk verder zal oprukken

- zijn bestaanswijze fundamenteel zal aantasten -, niets ontziend, dwingen hem tot een onherroepelijke daad. Hij keert zich van de buitenwereld af en kiest voor zijn binnenwereld. Hij laat zich de ogen door de zon kapotbranden. Hij blijft bij de stam van zijn reeds vroeg gestorven moeder. Later, na de dood van de Smid trekt hij naar Navajogebied.

Het Kind, de tweede geborene, is de natuurlijke zoon van de Smid. Het Kind groeit op als een Shoshone en door een toeval reist hij met een Brits botanicus mee naar Groot-Brittannië en Ierland. Bijeen aanval op een graanopslagplaats, we zitten dan midden in de grote Ierse hongersnoden die duizenden Ieren deden uitwijken naar de Verenigde Staten, wordt het Kind gearresteerd. Het Kind begint een meer dan vijftien jaar lange zwerftocht langs het beestachtige gevangensysteem van het Britse rijk. Hij wordt verbannen naar Australië, waar hij de straffampen van Tasmanië ontvlucht, wordt opgepikt door een Amerikaanse walvisvaarder en later overboord gezet, komt terecht bij een stam Aboriginals. Deze levert hem na verloop van tijd uit aan de Britse autoriteiten. Zij transporteren hem naar het Cayenne van Australië: Norfolk Island, meer dan vijftienhonderd kilometer van de Australische noordoostkust verwijderd. De

moed der wanhoop en het toeval brengen hem, na een reis langs de eilanden van de Stille Zuidzee en een zoektocht door het Amerikaanse continent, uiteindelijk terug naar zijn blinde/ziende broer, naar Pomp. Een wereldreis langs de grootse ellende van de toenmalige (en de huidige) wereld. Hoe het leven mensen overkomt.

Alleen al in de tekst geciteerde boodschap van de toenmalige president van de Verenigde Staten aan de Indiaanse Naties die Lewis en Clarke op hun expeditie ontmoetten, geeft deze *Kind van de Smid* meer dan voldoende redenen tot bestaan. De bewuste passage mag u niet bespaard blijven. We schrijven 1804: "... Vermijd samenzweringen van slechte vogels. Wendt u af van hen zoals gij u van de afgrond afwendt indien ge wilt vermijden door één foute stap de toorn van uw Vader op te wekken. En weet dat hij U kan verschroeien als de brand het prairiegras."

Het verhaal overspant een periode van meer dan vijftig jaar en speelt zich af op drie continenten. De continuïteit van de geschiedenis wordt aangegeven door de oude prenten van een tijdsband zoals die voor 1970 in heel wat lagere schoolklassen langs de muur hingen. Hier hangen ze langs de natuurlijke wanden van de speelvloer welke bedekt is met een dikke laag donkere turf. Links een imposant aambeeld en rechts, dieper, een sofa. De turf/aarde, als verbondenheid daarmee en ook de scheiding, het steeds verder weg drijven van dat bewustzijn.

José Verheire, die na de traag wijkende duisternis en de indrukwekkende, net niet bombastische muziek van Schittke, naar voor komt en zich centraal vooraan neerzet. Hij leest voor uit de dagboeken van de smid. Hij haast zich niet, leest aandachtig en installeert de rust en het langzame noodzakelijke ritme van de voorstelling. De overigen betreden de speelvloer naarmate ze door de dagboeken geïntroduceerd worden. Je luistert en kijkt, niet naar acteurs die personages spelen, zich inleven, maar acteurs die vertellen, en elk acteur neemt een standpunt t.o.v. de hem toegewezen tekst. Zo vertellen Josse De Pauw en Frank Verduyssen resp. (over) Het Kind en Pomp, waarbij ze in de hien- en ik-vorm beschrijven. Vaak vinden ze een merkwaardige verstandhouding in hun spel. Josse De Pauw gebruikt zijn aardse uitstraling terecht, nadrukkelijk en innemend, bonkig en aandacht zuigend. Frank Verduyssen, in Oosters aandoende rok en broek, vaak gehurkt op de



Het Kind van de Smid (Josse De Pauw / Peter Van Kraaij) Foto Michiel Hendryckx

hielen zittend is brozer naast De Pauw en speelt met een grote terughoudendheid. Hij draagt de trotse weerloosheid van Pomp. Willy Thomas is een soort van duiveltje doet al, bijna letterlijk en figuurlijk. Hij neemt de 'officiële' teksten voor zijn rekening : toespraken van Indianenopperhoofden, brieven, toespraken van Lewis, van de President van de Verenigde Staten, logboekfragmenten, citaten,... Hij bedient zich van een mikrofoon en een helgekleurde, draagbare luidspreker en smukt zichzelf regelmatig op met karnavalshoedjes, valse brillen, baarden en oren. Zijn karikaturale verschijning, een groteske uitvergroting, staat in schril contrast met de tragische consequenties van zijn interventies en mededelingen. Hij vertelt met bijna duivels plezier, ironisch-sarcastisch en die toon houdt de loodzware thematiek in evenwicht, wringt tegelijk het mogelijk pamflettaire de nek om, maar benadrukt tegelijk de ernst van de vaststellingen. De donkere, expressionistische kleuren van de turf, het aambeeld, de natuurstoffen van de kostuums en het zachte licht, contrasteren scherp met de primaire felle kleuren van de plastic carnavalsattributen en geluidsapparatuur van Willy Thomas. Wanneer de acteurs niet aan het woord zijn, trekken ze zich terug, ver naar achter en luisteren, kijken, zijn aanwezig. Doorheen de tekst en deze 'mannen'voorstelling trekt de aanwezige afwezigheid van vrouwen, van de tragische vrouw en moeder Sacajawewa, en dat is nodig, zo.

Dit 'verteltheater' (en wat doet dat onrecht aan datgene wat er allemaal te zien is) bedient zich vooral van aanwezigheid van lichaam, stem en bewustzijn en staat pal tegenover en ver van het soort acteren dat bvb. Jan Decler hanteert, dat spelen met volle geweld en inzet van zweet, speeksel en grimassen, heen en weer springen tussen de verschillende personages die via motoriek getypeerd worden, en dat via *punchlines* tot *scoren* komt. Hier kijk je naar acteurs die vooral zichzelf blijven en rond de personages, rond de vertelling cirkelen, heel dichtbij. Dit vertellen laat zich meemaken als een intiem kamerconcert en de sereniteit ervan brengt adem en ruimte voor de toeschouwer.

Het Kind van de Smid maakt een associatieve en emotionele stroom los, als uit een boek met vier levende bladzijden. Ze zijn schilders die zich bedienen van de suggestie en de kleuren van hun indringende aanwezigheid, kleine gebaren en vooral hun warme, mooie en 'eigen' stemmen. Hun doeken kunnen slechts

daar ontstaan, buiten het rumoer en de mist van de grote zalen. Tegelijk nemen ze je mee, als een wandeling langs de vloedlijn van een breed strand, vlak langs kleine golfjes, tot er altijd dat ene is dat je voeten overspoelt. Je blijft verwonderd achter omdat je het niet zag aankomen. In deze vorm, voorstelling en tekst, staat *Het Kind van de Smid* niet ver van *Onder het Melkwood* (Dylan Thomas) de gelijknamige Orkaterproductie (1987) waarin o.m. Josse De Pauw meespeelde.

Een 'Vlaamse' voorstelling, ver van de kneuterigheid, bewust van en trots in de wereld en haar haast onnoembare geschiedenis. Hier hoeft geen 'theaterkunst' verdedigd te worden, dit is ze.

Dirk Verstockt

Tekst en regie : Josse De Pauw, Peter Van Kraaij; acteurs : Josse De Pauw, José Verheire, Frank Vercruyssen en Willy Thomas; muziek : *Ritual, Passacaglia* van Alfred Schnittke; kostuums : An D'Huys; techniek : Wilfried Van Dijck, Carlo Bourguignon; Productie : Kaaitheater.

Gezien in het Kaaitheater te Brussel op 18 december en in 't Stuc te Leuven op 9 februari 1991.

Monty / Niek Kortekaas

Antwerpen

De man aan het raam

Ze moesten meer voorstellingen maken zoals *De man aan het raam*. Met dat gevoel kwam ik uit de kooi waarin alle toeschouwers voor de duur van de voorstelling bijeengedreven waren in de zaal Monty te Antwerpen.

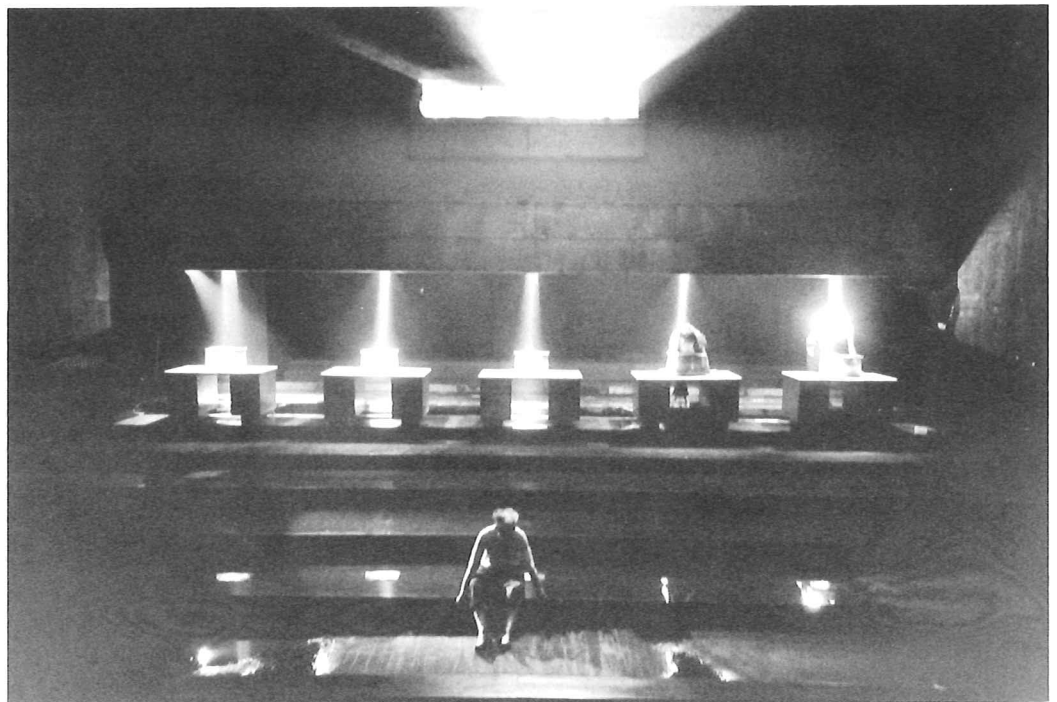
Scenograaf-regisseur Niek Kortekaas kreeg voor deze productie de vrije hand, tenminste wat de zaal betreft. De Monty - eigenlijk een oude bioscoopzaal - werd voor de gelegenheid ingrijpend aangetast door Kortekaas. En ook de doorweekse kijkhouding die je als toeschouwer met je meesleept, werd grondig aangepakt.

Dat begint nog voor de voorstelling. Eens je de trappen van de ingang opgeklommen bent, moet je naar omhoog via een stelling. Zo kom je in een soort grote loopkooi terecht, samen met alle andere toeschouwers, zo een veertig in het totaal. Het is erg donker. Er loopt iemand met laarzen bovenop de kooi. Hij heeft een zaklantaarn

waarmee hij door het publiek schijnt. En daar zet zich meteen een trein van beelden in je hoofd aan de gang : beelden uit *thrillers* of uit *neh-horrorfilms*. Al gauw verlegt de aandacht zich van die acteur die langs de buitenkant van de kooi naar beneden komt, zich naar andere plekken in de zaal : achter je, onder je, kortbij dus. Maar ook veel verderaf, op de eigenlijke scène.

Van dan af schuiven de verschillende sequensen zich in een onvoorspelbaar ritme in elkaar. Er is een scène vooraan waarin een vrouw op een langzaam ronddraaiende pingpongtafel ligt temidden van een vierkant van stoelen. Op die stoelen beweegt acteur Jos Verbist zich voort met de woorden '*Paradise is exactly like this but only much much better.*' Naast dit citaat treffen we later ook fragmenten uit *The Waste Land* van T.S. Eliot, en uit o.m. *De Hamletmachine* van Heiner Müller. Net als zich een bepaald ritme geïnstalleerd heeft in deze scène, duiken achter je, onder en boven je weer licht en andere acteurs op.

Elke scène bouwt op nieuwe elementen die toch telkens op een bepaalde manier vanuit de ruimte zelf ontstaan zijn : de horizontale projectie-opening in de achtermuur geeft zicht op hoofd en bovenlijf van een acteur en een actrice die beiden ook plat liggen, maar wel van elkaar weggekeerd. Het lijkt op een plat uitgerekt tv-beeld of filmfragment, mede



De man aan het raam (productie Monty) Foto Luc Monsaert

door de heldere lichtcontrasten van geel en blauw die door de opening heen te zien zijn. De tekst wordt telkens herhaald, net zoals alle andere teksten trouwens. De betekenis van deze woordenuitwisseling laat zich niet vastzetten, maar glijdt tussen de beelden door. *'Do you know nothing? Do you see nothing? Do you remember nothing?'* De stilte na de storm.

Die desolaatheid, soms gekoppeld aan een min of meer vage agressie zien we ook in andere scènes opduiken: die waarin Michel Menten zich moet wentelen in het ijskoude water dat zich verzameld heeft op de trappen van wat eens een tribune moet geweest zijn.

Andere scènes installeren dan weer een grotere abstractie: op vijf tafels staan vijf aquaria met daarin forellen. Verticaal valt de lichtstraal op het water terwijl de acteurs met ontbloot bovenlijf toekijken.

Af en toe dreigt het gevaar directer: een vrouw doet een gevaarlijk lijkende evenwichtsoefening op de rand van een balkon. Of nog: een achtervolgingsscène in de eigenlijke zaal waar veel aarde ligt en een serie dennebomen kriskras door elkaar staan. Daar achtervolgt Verbist een van de vrouwenfiguren: intussen herhaalt hij Hamlets woorden, vermalen door Müller: 'Ik speel geen rol meer... Mijn drama vindt niet meer plaats.'

En inderdaad, het drama heeft niet meer plaats: vele drama's vinden tegelijk plaats, wij hebben er een grotere of kleinere afstand tegenover al naargelang ons letterlijk standpunt ons toelaat. Het drama laat zich niet vatten met een afwikkeling in woorden. Als er woorden zijn, zijn dat eindeloze herhalingen van dezelfde sequensen. Het drama verlegt zich naar het samenspel van beelden en klanken. Van kleuren en afstanden. Van dreiging en verleiding. Dat samenspel heeft geen uitkomst. Geen eindpunt ondanks het feit dat de voorstelling stil valt op een soort apotheose-beeld: op verhoogjes die tot hoog tegen de achterste scènewand bevestigd zijn, staat een hele hoop acteurs en personages in een soort van vuurlijn.

Deze voorstelling drijft op een voortdurende manipulatie van het gezichtspunt van de toeschouwer. Die wordt verweerd met installaties van beelden, geluiden en mannen en vrouwen die daarin evolueren. In plaats van zich betekenis te laten opdringen, lijken mij eerder vrije associaties te ontstaan, associaties met beelden en verhalen die je eerder gezien of gehoord had, associaties die soms drijven op oerreacties als

angst, afweer, fascinatie, nieuwsgierigheid.

Als je buitenkomt, weet je niet wat het geheel was dat je gezien hebt. Maar je hebt vooral véél gezien en de individuele beelden zijn in duidelijke trekken op je netvlies geprent. Misschien gewoon doordat zich even dat moment van onveiligheid installeert, waardoor je super alert wordt voor elk beeld, voor elk geluid dat zich rondom je voordoet. Alleszins stop je even met nadenken wat dit nu allemaal *betekent* en probeer je gewoon te kijken naar wat er allemaal *is*. Een beetje zoals je als kind door één tekening in een stripverhaal eindeloos lang gefascineerd kan worden. Zo lang dat je bijna het stripverhaal zelf vergat. Maar genoten had je ondertussen.

An-Marie Lambrechts

Scenografie en regie: Niek Kortekaas; tekst: T.S. Eliot, Heiner Müller, David Lynch, e.a.; spel: Jos Verbist, Michel Menten, Tamara Huilmand, Elsemieke Scholte, e.a. Gezien in Monty te Antwerpen op 16 december 1991.

De Tijd/deSingel

Antwerpen

Het Offer

Verrassend, dat is het minste wat je van *Het Offer* kunt zeggen, de theaterproductie die Lucas Vandervost in opdracht van deSingel gemaakt heeft.

Het uitgangspunt was werken met kinderen, en maandenlang heeft Vandervost met een groep jongeren van verschillende leeftijd naar momenten gezocht die een dramatische kwaliteit hadden. In de loop van het proces voelde hij de nood aan een zekere structuur om alle losse tafereeltjes een plaats te geven. Zo ontstond de idee om een familiefeest te laten zien. Terwijl dat feest binnen plaats heeft, spelen de kinderen buiten. Maar het beeld van het feest werd naar de première toe zo sterk, dat iedereen aanvoelde dat de volwassenen niet afwezig konden blijven. Op het laatste ogenblik heeft Vandervost, om de ouders te verbeelden, een reeks figuranten toegevoegd. Meteen had hij een sprekend toneelbeeld: op een verhoogd platform, achteraan, zien we het zaaltje met de gasten, en beneden op het

koertje en in de tuin lopen de kinderen rond.

Vandervost, die een lieve nostalgicus is, wilde iets laten zien uit het verleden. Om deze dimensie in te bouwen koos hij drie mensen van tachtig, die elk een vroege herinnering vertelden.

Met al deze elementen creëerde hij een zeer fijn en ontroerend spektakel. In een eerste deel brengen de drie oude mensen hun verhaal, zonder emfase, in een eigen stijl en dialect, gezeten op een stoel. Het leverde een ogenblik adembenemend luisteren op. Eens deze vertellingen beëindigd, begon het eigenlijke familiefeest in een opeenvolging van korte momenten, waarbij de toeschouwer vooral moest kijken. Hiervoor hanteert Vandervost een filmisch-realistische stijl, die hij dankzij co-scenarist Peter Van Kraaij én grote waakzaamheid kon bereiken. Hiermee verreed hij dat het verbluffende *naturel* van de kinderen zou omslaan in aanstellerij. Dat tijdens deze twee uur durende voorstelling niemand uit de toon valt, is één van de kleine wonderen die hier schijnbaar moeiteloos bereikt worden.

De volledig ontspannen sfeer die hieruit sprak, bevestigt de grote kwaliteit van het geheel. De toeschouwer keek vertederd toe en ving aan



Het Offer (deSingel / De Tijd) Foto Jo Clauwaert

de hand van details, een paar woorden, een teder gebaar flarden van kleine menselijke conflicten en verlangens op. Het leidde allemaal naar een climax, noch naar een uitbarsting. Het was een stukje leven, dat dankzij de coupures die de *black-outs* aanbrachten, toch steeds een georganiseerd *showspel* bleef. Zuiver, aandoenlijk en teder zijn de sleutelwoorden tot deze merkwaardige productie.

Bij het einde van dit feest bleef je even op je honger zitten : je verwachtte meer. Zo had je er het raden naar wat die oude mensen bij het begin eigenlijk kwamen doen. De vorm zelf van deze vertoning verlangde dat je ze ofwel in de loop van de anecdotes ergens als kind zou herkennen, of dat ze op het einde de vormelijke cirkel zouden sluiten. Het gebeurde niet, zodat hun getuigenissen slechts een boeiende en originele ouverture bleven. Ofwel hoopte je dat alle kleine draden zich tot een gebeurtenis zouden samenballen, die je uiteindelijk naar de keel zou grijpen. Ook dat bleef uit. Het feest was voorbij, men had gelachen, gedronken, ruzie gemaakt, een traan geplengd, en nu ging iedereen naar huis. Punt. Je bleef er wat afstandelijk op toekijken.

Het merkwaardige van deze productie is dat deze verlangens in de herinnering vervagen en dat er niets anders overblijft dan een vreemde, fijne nasmaak waarbij sommige beelden plots weer voor de geest springen. *Het Offer* draagt iets ondefinieerbaars in zich, dat blijft, zodat de voorstelling achteraf nawerkt, sterker dan dat je al kijkend en genietend had kunnen vermoeden. Dat maakt van *Het Offer* een zeldzame gebeurtenis, een kleinood, dat diepe verwantschappen heeft met het andere minimale spektakel van dit seizoen, *Het Kind van de Smid*. Ook dit is theater dat geen conflict toont, maar rustig vertelt, een theater dat aandacht, concentratie en overgave vraagt. Bij *Het Kind van de Smid* leverde dat theater van het oor op, bij Lucas Vandervost was dat het theater van het oog.

Johan Thielemans

Productie : deSingel, De Tijd, K.V.M.C.; concept : Lucas Vandervost, Peter Van Kraaij; Vormgeving : Valentine Kempynck, Erik Lagrain; Licht : Willy Witterwulghe; Spel : Tientallen kinderen en volwassenen.

Gezien in deSingel te Antwerpen op 3 januari 1991.

Foyer / Oud Huis

Stekelbees

Brussel

La Cifra

Over zijn voorstelling *Tête vue des dos* merkte Guy Cassiers op dat ze niet meer beoogde dan dat je na het zien van de voorstelling het aansteken van een lucifer als een klein vuurwerkje zou beschouwen. In zijn laatste voorstelling *La Cifra* zegt één van de jonge acteurs ongeveer hetzelfde. Het is een vers uit een gedicht van Borges. De uitspraak illustreert in alle eenvoud Cassiers' poëtica van de verwondering. Het is niet toevallig dat Guy Cassiers, artistiek leider van Oud Huis Stekelbees, graag met kinderen en jongeren werkt, bij wie de verwondering, de intuïtie, het emotionele engagement zich nog niet al te erg stoort aan wat 'men' van hen verwacht.

La Cifra is een initiatief van de Foyer te Brussel, een onthaalcentrum voor migranten. Guy Cassiers regisseert in deze voorstelling een groep van twintig jongeren tussen tien en dertien jaar van verschillende nationaliteiten : Turken, Spanjaarden, Italianen, Marokkanen, Colombianen en Belgen. *La Cifra* is eveneens de titel van een gedichtenbundel van de Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges. Zijn Nederlandse vertaler Robert Lemm schrijft hierover : "*Cifra* komt van dezelfde stam als het Nederlandse woord 'cijfer' en staat in het Spaans voor 'teken', 'letter', 'karakter', 'symbool', 'nummer', 'code'. *Cifra* is iets versluiserends, iets dat om ontraadseling

vraagt. *Cifra* betekent ook een combinatie van karakters voor het ontcijferen waarvoor een sleutel nodig is. *Het geheimschrift* leek me in het Nederlands de mooiste, volste vertaling."

De tekst van de voorstelling (afgedrukt in dit *Etcetera*-nummer) is een collage, een montage van fragmenten uit Borges' gedichten en van teksten, verhaaltjes, uitspraken, anekdotes die van de kinderen zelf komen. Er is een wonderlijke samenhang tussen de teksten van de kinderen en de poëzie van Borges. Borges' gedichten zijn vaak lange opsommingen, zonder enige logische samenhang, volgens eenzelfde syntactische structuur : "Ik droom de maan waarmemen./ Ik heb de avond gedroomd en de legioenen die Carthago verwoesten./ Ik heb Vergilius gedroomd./ (...)" Het zijn opsommingen die getuigen van een verlangen om alles te zeggen zonder een bepaalde hiërarchie aan te brengen. Een manier van denken en zien die eveneens eigen is aan kinderen voor wie de de volwassen orde van belangrijk tegenover niet belangrijk, juist tegenover fout, eigen tegenover vreemd, ... nog geen betekenis heeft. De opsommingen en nevenschikkingen zijn de twee belangrijkste stijlfijnen van Cassiers' mise en scène.

Bij de aanvang vertelt ieder van de kinderen zijn verhaaltje in een lichtcirkel vooraan op de scène. Maar ieder verhaaltje moet ophouden als de muziek begint te spelen : geen volledige vertelseltjes, maar fragmenten, brokstukken van toekomstdromen, grappige voorvallen, het leven thuis, op school en de voorbereiding van de productie. Een kleurrijk palet van frisheid, onschuld en enthousiasme. Dan gaat het doek

op om de volgende vijf minuten nog enkele keren op en neer te gaan op aanwijzing van een van de jongens. Hier wordt theater gespeeld, maar paradoxalerwijze niet of nauwelijks gedaan alsof. Als er 'gespeeld' wordt dan zoals kinderen spelen op de speelplaats, op straat, thuis. Met een persoonlijke, geen opgelegde fictie. Als achtergrond verschijnt een groot beschilderd doek met een zuiders natuurlandschap. Dit is een generatie van immigrantenkinderen voor wie het land van oorsprong (voorlopig ?) alleen maar als verhaal, als plaatje bestaat. Hoeveel van zijn al in het land van hun ouders geweest ? Wellicht niemand zal er ooit wonen. De tekstmontage zit vol van verwijzingen naar zuidse landen, naar iets dat bekend en tegelijk vreemd is : "Ik herinner me de woorden van mijn ouders die ik niet begreep. Wie mijn woorden hoort bedenkt ze. Wie mijn woorden niet verstaat moet ze maar verzinnen", zegt één van de jongens en verder als een soort van variant hierop : "Wie zijn ouders niet verstaat, verstaat zichzelf niet. Wie mijn woorden niet verstaat, moet ze maar verzinnen." Zoals in de gedichten van Borges is het de verbeelding, het spel die de bovenhand krijgen in deze voorstelling. En die verbeelding en dat spel krijgen precies gestalte in de overweldigende présence van de jongeren op de scène. Veel meer dan door de teksten wordt de voorstelling gedragen door de fysieke aanwezigheid van het twintigtal. Er wordt gedanst, gesprongen, gezongen. Ieder doet naar best vermogen. Het spektakel 'ontaat'. In de tweede helft nemen de kinderen over. Het wordt chaotisch en tegelijk wordt het een feest. Een feest voor het oor en vooral het oog : een werveling van prachtige exotische klederen kleuren. De regisseur verdwijnt hier volledig op de achtergrond. Blijft alleen zijn hommage aan de kinderen op de scène. Met hun lichaam schrijven de jongeren het geheim van hun jeugd op de scène, uitbundig, spontaan, vitaal, uniek.

Erwin Jans



La Cifra (Foyer / Oud Huis Stekelbees) Foto Jan Simoen

Een initiatief van Foyer/Oud Huis Stekelbees; regie : Guy Cassiers; assistentie : Greet Vissers; muziekadvies : Patrick De Grootte; vormgeving en techniek : Guy Cassiers, Herman De Roover en Philippe Digneffe; spel : kinderen van verschillende nationaliteiten. Gezien in de Beursschouwburg te Brussel op 5 januari 1991

Jan Decorte en Cie

Brussel

In het Moeras

In *Et cetera* nummer 2, maart 1983, schreef Sigrid Vinks een bijdrage over regisseur Jürgen Gosch, op dat moment te gast op het Brussels Kaaitheaterfestival met de productie *Der Menschenfeind* (Molière). Zij besprak niet alleen *Der Menschenfeind*, maar had het o.a. ook over Gosch' enscenering van *Woyzeck* (Büchner). Systematisch helder analyseerde zij de basiselementen (tekst, decor, kostuums, acteren,...) van de verschillende producties, waarvan de conclusie was dat de werkwijze van Gosch "...de enige mogelijkheid (is) om met een voorstelling een uitspraak te doen over de werkelijkheid, om aan te sluiten bij een hedendaagse chaotische en complexe werkelijkheidsbeleving, dus om theater in deze tijd een levenskans te bieden."

Acht jaar later bewerkt Jan Decorte + Cie *Woyzeck*, als eerste productie na de door hem geschreven *Aids-Trilogie* (*Het Stuk Stuk*, *In Ondertussendoor* en *Naar Vulvania*). Ondanks een openlijk desavoueren door de critici (die zijn producties en Decorte erbij het liefst het moeras willen insturen), de overheid (die dat al deed) en een deel van het publiek (die geen blijf weten met het hen voorgeschotelde slapstick-drijfzand) blijft Jan Decorte verder spelen, verder plannen opzetten om ze al dan niet uit te voeren en volhardt hij in zijn pogingen tot Populaire, Bekende én Rijke Vlaming. Tot voor kort werd hij daarin gesteund door de Beursschouwburg, maar ook daar ligt er momenteel een ferm haar in de boter. Maar goed, echt beroemd, populair zal hij wel nooit worden, daar is hij te slim en te weerbarstig, te controversieel voor.

Wat hij niet hoeft te worden, maar allang is en blijft, is de stekel in het zitvlees van een opnieuw verwekend theatergat, dat na ongeveer tien jaar intrigerend margewerk, dreigt weg te zakken in een centrumnivellering van de recuperatie (en niet van de vanzelfsprekende doorstroming), gekenmerkt door steeds braver, doorwrochte, uitgezuiverde esthetische voorstellingen (of wat daar moet voor doorgaan). Slechts weinigen blijven naast die stroom staan. Zo ook Jan Decorte die daar allemaal volstrekt zijn kloten aan veegt en zich met een kamikaze *love me or leave me* mentaliteit verder bedient

van slapstick om gezegd te krijgen wat hij te zeggen heeft, nl. dat de wereld haaks op zichzelf staat en dat dat dan maar zo is, zonder een beletsel te zijn voor een 'gelukkig' leven. En dat spelen en schrijven in dienst van zijn lach wordt hem niet overal in dank afgenomen, om zeer diverse redenen. Toch ontsnapt ook hij, in zekere zin, niet aan die nivellering: zijn hanteren van een theaterpraktijk - resulterend in producties - is ook een systeem geworden, waarvan de resultaten vaak niet verder gaan dan alleen maar repetitieve grappigheid (zie *Aids-Trilogie*). En wanneer die grappigheid, die slapstick niet altijd even spits uitvalt en niet up-tempo gespeeld wordt, dan ga je als komiek af, onverbiddelijk. Laten lachen als ambacht lijkt mij geen sinecure.

Het artistieke huwelijk tussen Jan Decorte en Sigrid Vinks wordt steeds sterker. Sinds Jan Decorte ook niet meer met Josse De Pauw

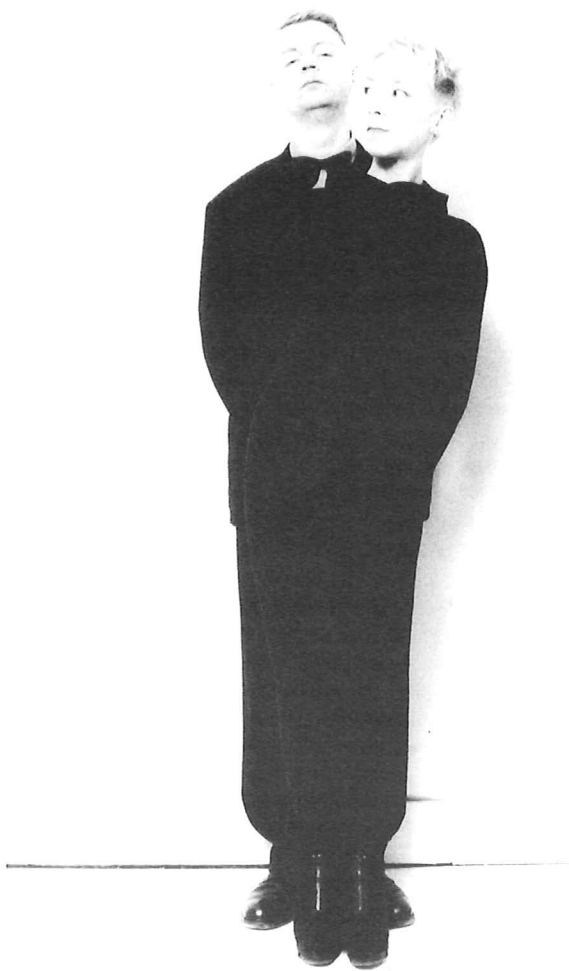
kan werken, de enige die hij nog de moeite vond, beperkt hij zich nu tot of iemand uit het publiek (zoals in *Naar Vulvania*) of een 'jonge mens', in dit geval Eva Maes. Alle overtollige ballast aan 'personeel' is weggesneden, willens nillens, zodat daaruit geen conflicten meer kunnen rijzen die zijn werkpraktijk bemoeilijken. Dat blijkt tot nu toe een juiste keuze te zijn, waar meer dan voldoende voeding uit komt.

En nu naar de voorstelling. Gekleed in hemd en broek, gebroken wit, de voeten blootsvoets in de schoenen, zit Jan Decorte op de trap voor het podium. Hij speelt mondharmonica en observeert de toeschouwers die binnenkomen en zich installeren. Links op de scène ligt een met witte lakens overtrokken matras. Daarop Sigrid Vinks, *partner in his crimes* en Eva Maes. Sigrid draagt een kort zwart strak, Eva een kleurrijk gesloten kleedje. De vrouwen voelen zich heel gemakkelijk en

ontspannen bij elkaar. Achter hen staat een witte wand die de breedte van de hele scène in beslag neemt. Rechts, in een kort dwarsstuk, is een smalle opening. Bij de matras, tegen de wand, staan en liggen een paar spullen: twee hoedjes, een spiegel-tje, een doosje. Wit licht, zacht. De country-melancholie van mondharmonica en het gespannen, quasi verveelde gezicht van Decorte bij dat hele beeld gooien onmiddellijk een vage spanning op. Eens dit lang genoeg geduurd heeft verdwijnt de mondharmonica en staat Onnozelste (zie Sterke voor Ceulemans) Jan recht. Hij kondigt zijn medespeelsters aan dat hij geen zin heeft om te spelen. We zijn weer thuis, dus.

Dat die *Woyzeck* goed geschift en maanziek is, wordt bij aanvang droogweg meegedeeld. Daardoor manifesteert Decorte zijn gekozen houding ten opzichte van dit stuk heel precies en kan aan de slag gaan worden met de essenties van de slordig opgebouwde tekst (veeleer een serie van vier versies onafgewerkte stukken/fragmenten, zoals Büchner ze achterliet), waarvan de opgekleefde maatschappelijke en politieke merites hier worden genegeerd.

Met dit materiaal wordt een kader gecreeërd waarin man/jongen Jan Decorte op de zolder thuis is gekropen met twee vrouwen/vriendinnetjes en liefst vanal 'vieze manieren' wil spelen. Als dat in eerste instantie niet lukt, bedient hij zich van *Woyzeck* spelen, (zoals kinderen films naspelen die ze hebben gezien). In *Woyzeck* vindt hij genoeg argumenten om prettig te mogen vosen. De vriendinnetjes zijn er niet echt happig op, ze zijn liever onder meisjes bezig, maar ze willen Jan wel helpen. Zo kan hij ongestraft, als kapitein die op hoerenbezoek gaat, een nummertje wegvogelen met Eva Maes, daarin akoestisch gesteund door Sigrid Vinks. Behalve deze bedscène, doen de dames het nooit goed naar Decortes normen, alsmaar loopt het in de war of willen ze niet meer weten bij welke scène ze zijn aanbeland. Decorte stapt als vanouds voortdurend uit *Woyzeck* om de dames te corrigeren en te reageren op gehoest of gelach van het publiek. Hoe meer 'actief' publiek in de zaal, hoe meer reactie en hoe meer Sigrid Vinks Decorte tot de orde moet roepen. Af en toe, wanneer het te 'erg' wordt, krijgt hij dan ook een klap welke hij gedwee aanvaardt. Tegelijk is het ook *Woyzeck* die de klappen krijgt, als diegene die zich voortdurend op de kop laat kakken, maar dat is dan niet meer dan meegenomen dankzij die publieksreactie. Die onderbre-



Jan Decorte en Sigrid Vinks Foto Danny Willems

kingen zijn op zich komisch of melig, maar genadeloos doven ze het minste vonkje van 'theatrale' spanning, als een 'dit krijgen jullie lekker niet' truucje. En toch werkt de voorstelling op die *Woyzeck* momenten, krullen de tenen van onbehagen.

Stan Laurel en Oliver Hardy zijn evenmin veraf: Hardy Decorte, betweter en organisator van deze strakke chaos, Laurel/Vinks die de broek/rok van sukkelaar krijgt voorgehouden, maar daar niet instapt, integendeel: zij deelt de reprimandes en klappen uit (En dat is al heel wat anders dan in de *Aids*-trilogie). Wat 'spelen' betreft wordt zij alsmaar sterker en is Decorte meestal op achtervolgen aangewezen. Vinks speelt naast Marie ook de andere personages uit het stuk: Andres, de jood, de dokter... Daarvoor bedient ze zich van valse baarden en snorren, petjes. Alles staat voor wat het is, bevestigd zij.

Decorte legt het publiek omstandig uit welke gebaren hij zal gebruiken wanneer hij *Woyzeck* speelt, wanneer hij een andere personage (de kapitein) wordt. Een beweging is niet meer dan een beweging: hout-erig en losgekoppeld van een mogelijke intentie. Het blijft striptheater en de *commedia dell'arte* personages in *Woyzeck* lenen zich daar uitstekend toe. Er zijn nauwelijks nog stilzwijgend afgesproken conventies tussen op en voor de scène, alleen dat voor de scène mag lachen en voor het overige eigenlijk zijn smoel moet houden (maar dan zou het wel de helft van Decortes plezier wegemen). Zelfs de conventie van het applaus wordt niet gerespecteerd: applaus wil niet zeggen dat dit ensemble zal komen groeten. (Trouwens, welke betekenis heeft applaudiseren vandaag nog?)

Woyzeck wemelt van liedjes. Decorte neemt deze lijn mee in zijn voorstelling en vervangt bijna alle zangpartijen door het archief van vlaamse schlagers en klassiekers open te gooien. Sigrid Vinks stort zich met het grootste plezier in het volstrekt compromisloos mishandelen van o.m. Valenciaaaaa !!!!! en een begeleidende hyperkinetische aerobicspogo. De twee anderen delen dat 'zang'plezier met graagte. Zo gaan ze aan het jodelen, worden er slaappliedjes voor het kind gezongen, hoedjes op en weer afgezet.

De strakheid van deze schriftuur (De *Woyzeck* fragmenten en de door Jan Decorte geschreven teksten) krijgt een bedriegelijke camouflage, zodat de argeloze toeschouwer voortdurend bij de neus genomen wordt. Wie denkt dat dit puur improvisatie en geklungel is, dat ze

daar maar om het even wat doen, vergeet dat hij/zij ook met regisseur Decorte te doen heeft, *no sweat*. Op de publieksinterventies na ligt de hele voorstelling strak vast en weet men bijzonder goed wat men daar staat te doen en hoe dat moet gebeuren. En dat alles staat in het teken van reductie, soberheid, essentie, plezant zijn (al zijn de verleidingen groot). Mogelijk kan het allemaal samengevat worden in het eindbeeld. Omdat Decorte/Woyzeck Vinks/Marie niet kan vermoorden met het mes, dat voordien reeds om één of andere knullige reden op de grond belandde, en ook niet wil doen alsof met de mondharmonica die hij uit zijn broekzak haalt, doet Marie het maar zelf: "steek, steek, steek," zegt ze, en ze valt voor dood. Zo wordt de hele *Woyzeck* fris-onnozel doorstoken.

De affiche: zwart veld en wit opschrift. It's supposed to be rock'n roll. Nu nog een thuismatch in het stripmuseum.

Dirk Verstoekt

Gezelschap: Jan Decorte + Cie; productie: Beursproducties en Lantaren (Rotterdam); tekst: Büchner, Decorte + Cie; regie, decor, kostuums, belichting,...: Decorte + Cie.. Gezien in de Beursschouwburg op 19 en 28 december 1990.

Reizend Volkstheater

Antwerpen

Oedipoes

Het spelen van een 'klassiek' stuk, in de betekenis van de grote Griekse tragedies, blijft voor de moderne theatermaker een uitdaging. De encenering van een klassiek stuk is altijd en noodzakelijkerwijze een bezinning op de eigen theaterpoëtica: een klassieke tragedie stelt teveel vormproblemen om die poëtica onaangetaan te laten. Het Reizend Volkstheater (RVT) heeft met de *Oedipoes* van Sophocles een opvallende voorstelling gemaakt, een ongewone voorstelling ook binnen het circuit dat het RVT bespeelt. Niet dat de voorstelling voor honderd procent geslaagd is, maar zijn het niet de sporen, de aanzetten die in een opvoering oplichten en die een bewust gezocht parcours aanduiden, die veel interessanter zijn dan een afgewerkt resultaat dat zijn werkproces achter zich uitwist?

Het RVT heeft met deze *Oedipoes* (regie: Ignace Cornelissen, artistiek leider van Het Gevolg uit Turnhout) voor zichzelf een aantal vragen gesteld, ook al zijn de antwoorden niet altijd even glashelder. De voorstel-

ling begint heel rustig, alsof er van een voorstelling eigenlijk geen sprake is. De ruimte is een soort van repetitielokaal: in het midden van de scène een tafel met stoelen, achteraan een lange zitbank, tegen de achterwand foto's van acteurs, op de grond liggen affiches van de voorstelling. Een acteur komt op, doet zijn jas uit, neemt notie van het publiek en gaat koffie zetten: een handeling die ieder van ons dagelijks stelt en die precies door de volstrekte afwezigheid van iedere theatrialiteit op een scène bijna 'dramatisch' wordt. Jazzmuziek speelt luid en gejaagd uit een cassetterecorder. Hier zal een tragedie opgevoerd worden, de tragedie der tragedies, de oerscène van het westers bewustzijn: Sophocles' *Koning Oedipoes*, de man die op de vlucht voor zijn noodlot precies zijn noodlot mee voltrekt. Toch is de openingscène geen detail, integendeel: de vanzelfsprekendheid van de pruttelende koffiezet en de speelsheid van de jazzmuziek zetten de hoge norm waarnaar deze voorstelling mikt.

Zes acteurs komen op, groeten mekaar en nemen plaats aan de tafel met een tekstboek en een koffie. Een groep mannen die mekaar kent. Er moet niets gezegd worden. De verstandhouding zit in de blikken, de geconcentreerde aandacht voor mekaars aanwezigheid. Uit die rust en dat wederzijds vertrouwen, die de rust en het vertrouwen zijn van de



Oedipoes (Reizend Volkstheater) Foto Keon

acteurs, niet van de personages, groeit deze *Oedipoes*-enscenering. De voorstelling begint met de eerste koortekst. Het probleem van het koor is meteen opgelost : de koortekst wordt in groep voorgelezen, van het papier afgelezen. Geen mythisch discours, maar een citaat in de vorm van een stemoefening van een groep acteurs. Uit die collectiviteit begint het spel. Een spel dat minimaal blijft, zowel in de *mise en scène* als in het acteren.

De RVT-enscenering gaat geen dialoog aan met het tragische van *Oedipoes*, wel met het dramatische. Ik wil dit duidelijker maken. Het RVT doet geen expliciete uitspraken over de waarde van het tragische voor ons, laat-twintigsteëeuwers. Er is geen sprake van actualisering van het gegeven. Dat wil niet zeggen dat deze RVT-enscenering een louter formeel experiment is. Integendeel, die momenten waarop de afstand tussen tekst en spreken zo dun wordt dat er van een personage spelen bijna geen sprake is, krijgt de tragedie opnieuw een heftigheid die de zware mantel van eeuwen interpretaties van zich afwerpt : voor ons voltrekt zich geen mythisch verhaal, maar een wanhopig gevecht tussen hen die niet weten en willen weten en hen die weten en zouden willen vergeten. De scène waarin Oedipoes de blinde ziener Tiresias beschuldigt en uitdaagt, waarop Tiresias, beledigd en in zijn eer gekrenkt, Oedipoes de vreselijke waarheid openbaart, is van een grote spanning. De toon is niet die van helden tegenover mekaar, maar van mannen die mekaar plots wantrouwen. Dat wantrouwen wordt niet vormgegeven in theatrale tekens die een acteur zoekt wanneer hij een personage gestalte wil geven, maar in tekens (bewegingen, gebaren, stembuigingen) die nog dicht bij de acteur zelf liggen.

Niet alle acteurs maken dit waar. De meeste vallen erg snel terug op de manier van spelen die haaks staat op het uitgangspunt : het repeteren wordt gespeeld, en wanneer je als toeschouwer dat merkt, valt iedere spanning weg. Sommige acteurs beginnen hun personages zowel fysiek als emotioneel erg te kleuren. Waarom wil de acteur die Iocaste speelt persé in zijn houding zoveel vrouwelijkheid suggereren ? Hij is nu eenmaal geen vrouw en de theatraleiteit die hij op dat ogenblik opbouwt is een vals masker waarachter hij zich verbergt en waarachter de tekst verloren gaat. Naarmate het stuk zich ontwikkelt, wil men doen vergeten dat het uitgangspunt een soort van repetitie was. Er worden

steeds meer rekvisieten verplaatst, het algemene licht gaat uit, een spot wordt op de blinde Oedipoes gericht. Het contrast met de beginscène is groot. Terwijl aanvankelijk een stoel een stoel is, het repetitielokaal een repetitielokaal, een repeterend acteur een repeterend acteur, wordt naar het einde van de voorstelling de stoel een troon, het repetitielokaal Oedipoes' paleis en de acteur een personage : het theater slaat toe. Precies op de momenten dat de voorstelling kiest voor een te nadrukkelijke theatraalising, zowel in het acteren als in de *mise en scène*, verliest ze de spanning die ze voor zichzelf in den beginne had uitgezet.

Erwin Jans

Gezelschap : RVT; tekst : Sophocles in vertaling van Stefan Van Den Broecke; regie : Ignace Cornelissen; dramaturgie : Bart Meuleman; spel : Rik Hancké, Dries Smits, Bob Sniijers, Kurt Defrancq, Arnold Willems en Rikkert Van Dijk. Gezien in de Vrije Val te Antwerpen op 20 december 1990.

Arca Gent Krankheit Der Jugend

Krankheit der Jugend speelt in een doos, een soort container. Het enige, kleine raampje in de kamer zit te hoog en laat enkel licht binnen. Het doet onwillekeurig denken aan Becketts *Endgame*. In die ruimte, die de studentenkamer van Marie, een laatstejaarsstudente geneeskunde, moet voorstellen, is eigenlijk niets realistisch. De stapel blauw gekafte boeken die van de vloer tot aan het plafond reikt en de grote hoop pillen (peppillen ?) in de hoek geven je onmiddellijk die indruk, maar dat het bed eigenlijk in een ziekenhuis thuishoort en de studeertafel in feite een ontledtafel is en dus niet op een studentenkamer thuishoren, dringt pas geleidelijk tot je door. Regisseur Herman Gilis kiest vaak voor een dergelijke vorm van theatraaliteit in het decor, denken we maar aan recente producties als *Emilia Galotti* en *De Tijd en de kamer*. Het theatrale in die decors wordt niet bereikt door een volledig abstract scèneconcept te creëren - een huis lijkt nog altijd op een huis en een

kamer kan je direct herkennen als een kamer - maar door het vullen van de ruimte met meer of minder vreemdende elementen. In deze productie doet het geheel ongezeelig, onwennig en onpersoonlijk aan. De feesthoedjes die Alt, één van de vrienden die Marie op haar promotiefeestje heeft uitgenodigd, tevoorschijn haalt, maken de sfeer alleen maar killer. Ook de cassette met Duitse hoempapa-feestmuziek die op de luif wordt gespeeld klinkt cynisch, luguber zelfs. Ferdinand Brückner (pseudoniem van Theodor Tagger), auteur, dramaturg, regisseur en theaterleider schreef zijn stuk rond 1925 en schetste een beeld van een groep geneeskunde-studenten die een identiteitscrisis doormaken - wat in se een noodzakelijke en positieve evolutie is - maar die in tegenstelling tot andere generaties van jongeren niet één enkele norm bezitten waarop ze zouden kunnen of willen steunen. Op het door mij gesmaakte colloquium dat Arca in samenwerking met de RUG n.a.v. deze voorstelling organiseerde, omschreef Prof. Leni Verhofstadt deze status met een term van de psycholoog Marcia als *identity diffusion* : "onder adolescenten in een *identity diffusion* heerst over het algemeen een kwalitaiteve armoede aan ideeën, ze hebben of heel weinig opvattingen, of heel veel opvattingen met weinig diepgang. Terwijl ze vele



Krankheit der Jugend (Arca) Foto Luc Monsaert

oppervlakkige contacten kunnen hebben, lijken deze diepgang en betekenis te missen. Jongeren in een *identity diffusion* lijken op drift te zijn geraakt en missen een soort innerlijk sturende instantie." Die oppervlakkigheid van ideeën en de eenzaamheid die deze jongeren ervaren, weet Gilis zeer goed te tekenen. Vooral het snelle ritme waarmee dialogen en situaties elkaar opvolgen (voornamelijk in het eerste deel) legt een soort hypothese op de mogelijkheid tot luisteren naar elkaar en op het zoeken naar enige diepgang in de relaties. Relaties, het ontstaan ervan en hun teloorgang, het stuk zit er vol van : Marie heeft jaren het hoofd boven water gehouden met de dichter Petrell, die een relatie zat aangaan met Irène, een studente die, in tegenstelling tot de anderen, heel hard heeft moeten werken om te slagen, oorzaak van heel wat opgekropte frustraties. Freder, die veel langer over zijn studie doet dan de anderen, heeft blijkbaar een seksuele relatie met Désirée, gravin en uiterst begaafd, die op haar beurt een lesbische relatie zal opbouwen met de gedesilluseerde Marie. Lucy, de meid, is verliefd op Freder, die haar echter gebruikt : hij doet haar stelen en tippelen. Het blauwe oog van Lucy is ongetwijfeld van hem afkomstig. Wie geen duidelijke relatie heeft met iemand is Alt, een gladgestreken, impotente, bemoedende, met streepjeshemd en grijs flanellen broek uitgedoste arts. Of de anderen minder alleen zijn dan Alt valt te betwijfelen. Wel is hij jaloers op hun mogelijkheid tot het aangaan van banden. Wanneer hij Marie doet kotsen door zijn vinger in haar mond te steken, komt dat over als een wraakneming op hun schijnbaar geluk. Het gevoel van onmacht, van gebrek aan voldoening dat we bij alle personages terugvinden, laat Gilis verschillende malen uiten door het gebruik van fysiek geweld. Men trekt aan elkaars haren, een arm wordt op de rug gewrongen, men duwt elkaar op de grond, Irène wordt aan haar haar vastgebonden dat nadien door Freder wordt losgeknipt. Het contrasteert met de hartstochtelijke, soms woeste omhelzingen van Irène en Petrell, Lucy en Freder, Marie en Désirée. Die paradox tekent een fundamenteel gevoel in de voorstelling : wanhoop. Ik wees er reeds op dat het snelle en zeer fysieke spel dat mooi veruitlijken. Dat dat inderdaad op een specifieke manier werkt, wordt duidelijk als blijkt dat je je er als toeschouwer vaak gefrustreerd door voelt. Je wordt overspoeld door het

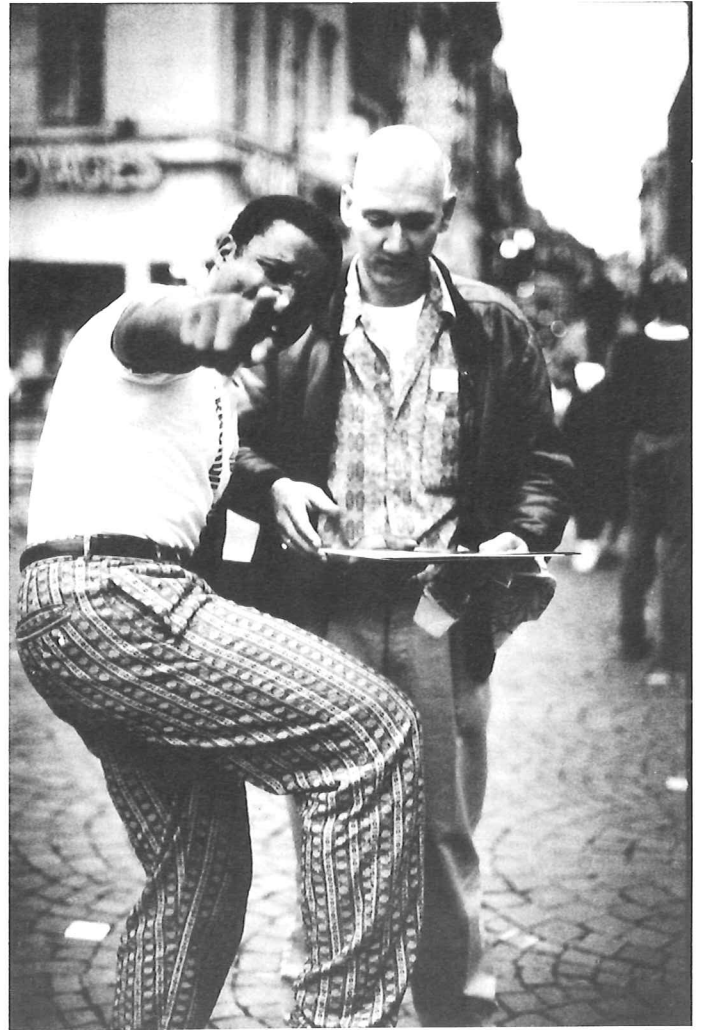
drama, dat je geen tijd laat voor reflectie. Dat is waarschijnlijk ook de reden waarom je je nooit helemaal tot de voorstelling betrokken voelt : het is allemaal wat te veel en te groot. Soms heeft het ook iets weg van het groteske, zoals wanneer Freder rondloopt in rode bikini met zwarte bollen en bottines, zijn boekentas onder de arm.

Het tweede deel wordt gekenmerkt door een doorgedreven theatraliteit. De leerboeken liggen als mazelen over het toneel verspreid; versterker, luidsprekers, draden zijn zomaar op de scène geplaatst; rechts staat een reeks flessen zonder etiket, netjes op een rij en ongelijk met wijn gevuld. Die grotere theatraliteit brengt een groter gevoel van artificialiteit en decadentie met zich mee : de strijd tegen de ontmoediging lijkt opgegeven. Het tempo in dit tweede deel is rustiger; het stuk kabbelt gelaten verder. De personages liggen, hangen of zitten tegen de wand. De sfeer is er een van berusting, maar niet in een lot dat door deze jongeren zelf met het volle bewustzijn is bepaald, maar door een lot dat hen heeft platgewalst buiten hun wil om. Dat Desirée uiteindelijk de zelfmoord verkiest boven zichzelf te prostitueren en dat Freder Marie doodbijt - een logisch uitvloeisel van al het meer of minder ingehouden fysiek geweld - ervaar je dan ook niet als oplossingen, maar als de minst grote nederlagen. In dit laatste fragment verschijnt Freder als een reusachtig, statisch hert. "Misschien een soort vleesgeworden Es", zei Gilis na de voorstelling. Opnieuw een bevreemdend element in de voorstelling.

Toppunt van cynisme is voor mij de slotscène. Terwijl Freder Marie de keel overbijt, komt Alt vrolijk fluitend de scène op, scheurt wat bladzijden uit een boek en stookt er een vuurtje mee. Het lijkt wel het failliet van de mogelijkheid tot relaties tussen mensen. Alt staat daar voor het publiek, zich verkneukelend in zijn eigen lot : eenzaamheid. Zijn "redding voor de catastrofe".

Maarten Van Steenberghe.

Gezelschap : Arca; tekst : Ferdinand Brückner; regie : Herman Gilis; decor : Marc Cnops; spel : Aafke Bruining, Koen De Bouw, Geert De Smet, Vera Puts, Caroline rottier, Lukas Vandeneynde, Hélène Suyderhorst. Gezien in Arca op 31 januari en 6 februari 1991. Gezien in deSingel te Antwerpen op 3 januari 1991.



Dirk Vercurysse Foto Stefan De Batselier

In memoriam Dirk Vercurysse

Op 30 januari van dit jaar overleed Dirk Vercurysse. Hij was 38. Van die 38 jaren bracht hij er 9 door met vechten tegen de kanker die hem velde. Het waren, desondanks, prachtige jaren. Dirk balanceerde tussen woede en hoop, oefende aanvaarding, werd wijs. Wijzer.

In 1977 vervogde Dirk Vercurysse, als gewetensbezwaarde, de prille quipe van de Brusselse Beursschouwburg. Van 1979 tot 1986 was hij artistiek leider van de Beurs en van het Mallemtfestival. Na 1986 moest hij, als gevolg van zijn ziekte, meer en meer werk delegeren en tekende hij enkel nog voor het concertprogramma.

In de jaren tachtig werd de Beurs een van de pleisterplaatsen van het

nieuwe Vlaamse theater. Maar in Dirks programma was ook plaats voor pop- en rockconcerten (met feilloze speurzinnen haalde hij jong poptalent naar Brussel, voor het internationale erkenning kreeg), voor wereldmuziek (lang voor het *bon ton* werd, waren op Mallemt al de eerste afropop-klanken te horen), voor een stukje nieuwe muziek, voor dans en Nieuw Variété...

Dirks programma was een beetje als de muziek van de Engelse componist Simon Jeffes en diens Penguin Café Orchestra, die we presenteren in de Beurs en op Mallemt : een subtiele, persoonlijke en intelligente vermenging van invloeden uit folk, rock, etnische muziek, klassiek, avant-garde, ... dat alles doortrokken van een vleugje humor. Niks dogmatisch of zwaartillend, maar grappig en licht. Als het leven zelf.

Tot in het Penguin Café, Dirk.
Johan Wambacq

Gelezen

"In deze periode van oorlogsdreiging, waar zoveel waarden verbleekt zijn, stellen we vooral nog vertrouwen in de kunstenaar."

(Ernest Van Buynder, algemeen voorzitter Willemsfonds en Adjunct-Commissaris Generaal voor Internationale Samenwerking in *Het Laatste Nieuws*, 29/01/1991)

"Jammer ook dat de eerste Memphis op flauwekul eindigde, en die flauwekul had -kan het nog anders - iets met theater te maken. Een buslading liefhebbers van het genre begaf zich naar Frankfurt om er "The sound of one hand clapping" van Jan Fabre te ondergaan. (...) Een liefhebber van het genre getuigde dat de voorstelling heel bijzonder was (...). Er weerklonken nog een paar overspannen kreten die men van de theaterkritiek had opgelopen." (RV, *Humo*, 05/02/1991)

"De enige reden die ik kan bedenken dat Vlaamse acteurs zo geliefd zijn in Nederland, is juist vanwege die spelvreugde. Zij richten zich weer onmiddellijk tot de toeschouwer, iets wat lange tijd verboden was. Zij hebben het theater warmte teruggegeven. Hun spel is erotischer dan dat van Hollandse acteurs, zinnelijker. Iemand als Katelijne Damen bij voorbeeld in *Strange Interlude*. Alles

wat ze doet heb ik al eerder gezien, duizend maal eerder, tot en met haar grote gebaar, en toch geeft ze aan haar gevoelens opnieuw gestalte."

(Eric Schneider, in *Cultureel Supplement NRC Handelsblad* 15/02/1991)

"Het is schrikbarend dat alleen de Blauwe Maandag volle zalen trekt, terwijl de stoelen voor eenieder ander leeg blijven. En met het experiment is het helemaal flauw gesteld. Avant-gardisten dient men te mijden, men keert ze hoofdschuddend de rug toe, laakt hun pretentie, begrijpt ze niet. Men zweert in het teater opnieuw bij de tekst. Konservatisme."

(*De La Barrikade*, 15/01/1991)

"Ik heb in het Reizend Volkstheater 200 keer *De Vrek* gespeeld met Luc (Philips), een klein rolletje, maar toch voldoende om de man te leren kennen. Hij wilde ons teveel bevaderen, mij in elk geval. Dora (Van der Groen) werkte totaal anders. Wat ze vertelde leek me eerst Chinees, ze gooide meteen alles weg wat Philips ons had geleerd. Iets of iemand naspelen was taboe. We moesten het allemaal in onszelf zoeken, naar binnen kijken. Met haar eigenzinnige aanpak heeft (zij) ontzettend veel teweeggebracht"

"Wat de drie grote gezelschappen (KVS, KNS, NTG) gemeen hebben is hun fabriekskarakter. Men programmeert acht stukken op een jaar, men stopt acteurs en actrices in stukken waar ze geen enkele voeling mee hebben. Gesprekken daarover zijn vrijwel onbestaande, laat staan dat er heftig zou gediscussieerd worden. Je speelt wel veel maar eigenlijk ben je niet aan het acteren, je bent een uitvoerder. Weinig inbreng, spelen op de automatische piloot. Of je daar nu goed of slecht presteert, je loon wordt toch gestort."

"Een vaste baan en een acteercarrière, dat rijmt eigenlijk niet. Veel problemen in en rond het theater in Vlaanderen, kunnen niet opgelost worden wanneer men niet aan het sociale karakter van die problemen durft te raken. Er staan veel acteurs en actrices op de planken die daar eigenlijk niet horen te staan. Die hun ding doen omdat ze er voor worden betaald, tot de pensioengerechtigde leeftijd. Die het publiek niks meer geven."

(Vic De Wachter, in *Het Laatste Nieuws*, 09/02/1991)

'Morris made some serious missteps offstage. His *Batman* T-shirts, mop of brown curls and gay lifestyle challenged local artistic sensibilities. It

didn't help that he had posed nude in the magazine *Vanity Fair*. But his worst mistake may have been to publicly lambaste his predecessor, Maurice Béjart, a cultural icon who directed dance at the Monnaie for 27 years, as 'bombastic, vulgar and megalomaniac.' Following Mythologies, the dance establishment declared war upon Morris; one reviewer described Morris as 'fatter and more clumsy than ever.' Morris appeared to take his dismissal in stride. Once his contract expires in June, his troupe will return to New York, where audiences and critics comprehend his leaps of imagination.'

(Meggan Dissly, *Newsweek*, 21 januari 1991.)

"Belangenbehartigers die de tijd kunnen uittrekken om kabinetten en administraties plat te lopen, krijgen in dit vacuüm meer belang dan hardwerkende, risiconemende kunstenaars. Het gepronk met een paar 'internationale' successen gaat fundamenteel niets veranderen aan de achterstand van de cultuur in dit land."

(Walter Tillemans, *Raamkrant*, februari 1991)

Bert Van Uyttsel

Gebeurd

Weest geprezen

Limelight voor 10 jaar programmeren en produceren in Kortrijk, het Dallas van Vlaanderen : proficiat.

Tone Brulin ontving de prijs van de 'Koninklijke Persvereniging Europa-Derde Wereld' voor zijn gehele oeuvre.

Jury bekroont jonge **Vlaamse architecten in Moskou** : De Architectuurcommissie van de OISTAT (Internationale organisatie voor Scenografen, theaterarchitecten en Theatertechnici) en de Theaterunie van de USSR maakten onlangs de resultaten bekend van de Internationale Architectuurwedstrijd, die in het voorbije jaar werd uitgeschreven, voor het ontwerpen van het "Chambre Theatre Art Centre" in het Hermitage-park te Moskou. Van de 239 inzendingen werden er 215 conform de voorschriften aan een internationale jury voorgelegd. Filip De Wael en Koen De Keyser,

beiden uit Gent en pas afgestudeerd aan het Hoger Architectuurinstituut Sint-Lukas, werden door de jury bekroond voor hun respectievelijke inzending. Naast de twee Vlaamse inzendingen bekroonde de jury nog drie ontwerpen uit Groot-Britannië, twee uit de Sovjet-Unie, en één uit Duitsland.

Friedrich Dürrenmatt overleed op 14 december 1990 op 69-jarige leeftijd. In het Duitse taalgebied was hij één van de reuzen van de theaterliteratuur. Zijn belangrijkste werken schreef hij in de jaren vijftig en zestig.

Jac Heijer overleed op 29 januari 1991. Hij was jarenlang verbonden aan NRC-Handelsblad als toneelcriticus en verwierf in die functie een unieke plaats binnen het theaterbestel, door zijn persoonlijke, nooit gratuite benadering van het medium en zijn dusdanige betrokkenheid bij de ontwikkeling van het Nederland-

se theater gedurende de voorbije 20 jaar.

Televisie : met de hulp van de voorgedraaide vragen van regisseur Mark De Geest, twee uitgebluste technici, (geluids- en cameraman), en de gelatenheid van presentator Paul Carpentier (acteur bij het Speeltheater) wist **Memphis**, het nieuwe kunstprogramma van de BRT - in het onderdeel podiumkunsten - de hand aan zichzelf te slaan. Niet dat de rest van die pilootaflevering beter was, maar deze nietszeggende praatjes bij nog minder zeggende plaatjes bleken niet meer dan koren op de molen van diegenen die theater en dans nu eenmaal als een aberratie in het menselijk gedrag beschouwen. Met enig zelfrespect had men dit item genadeloos geschrapt. Dat men hiermee grandioos onrecht deed aan de impact van dit imponerende werk van **Jan Fabre** met het Frankfurt

Ballett op het Duitse publiek én op het gezelschap (en niet te vergeten aan het medium televisie) wordt dan tenminste hier vermeld.

Van ophouden weten : **Mickery** Amsterdam, onder bezieling van **Ritsaert ten Cate**, houdt op te bestaan, en dat vanaf juni 1991. Met de glimlach, zeggen ze zelf. Jarenlang hebben zij ingestaan voor de programmatie van belangwekkende buitenlandse producties in Amsterdam en ook daarbuiten. Mickery introduceerde o.a. La Mama, Living Theatre, Squat Theatre en later Love Theatre, Stuart Sherman e.a. **Wandelen sturen** : **Theo Van Rompay**, artistiek leider van de Brusselse **Beurschouwburg** wordt op het einde van de maand maart ontslagen. In Brussel roert allerlei, maar wat precies ? **Daan Bauwens**, artistiek leider van het **Kunstencentrum Vooruit** te Gent, heeft er zijn tijd eveneens opzitten.