

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 theatraleiteit 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 luifel 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