

"Lang geleden is het toneel als magie begonnen : magie bij een heilig feest of magie zodra het licht aanging. Tegenwoordig is het andersom. Het toneel is ternauwernood gewenst en wie eraan meewerkt wordt gewantrouwd. We kunnen er dus niet van uitgaan dat het publiek vroom en aandachtig is. Wij hebben de taak de aandacht van het publiek te vangen en te zorgen dat het gelooft." (Peter Brook)

De Munt

Brussel

De Toverfluit

In het geval van *De Toverfluit* zijn deskundigen het over zo goed als niets eens. Behalve dan over het feit dat ene Wolfgang Amadeus Mozart de muziek schreef. Maar volgens de een is *De Toverfluit* fel overschat maaksel van een in geldnood verkerende componist, volgens de andere is het een absoluut meesterwerk. En wie is de auteur van het kwalitatief en inhoudelijk fel omstreden libretto ? Was het wel de gehaaide theaterdirecteur Emmanuel Schikaneder ? Of schreef hij alleen de scènes waarin Papageno optrad, een rol die hij zelf vertolkte ? Het ernstige en filosofische gedeelte van de handeling met sterk maçonnieke invloed zou dan het werk geweest zijn van Johann Georg Metzler, bekend onder de naam Giesecke, een jurist en mineraloog. Hij maakte deel uit van het toneelgezelschap van Schikaneder en speelde tijdens de première de eerste slaaf. En hoe zit het met de "breuk" tussen het eerste en tweede bedrijf, waardoor de Koningin van de Nacht verandert van een troosteloze moeder in een wraakzuchtige feeks ? Sarastro maakt de omgekeerde evolutie door : de demon die het meisje schaakt op wie hij een oogje heeft, wordt tot een wijze, zalvende verkondiger van vage Verlichtingsidealen. Is *De Toverfluit* Mozarts apologie van de vrijmetselarij of figureert hij enkel als een intrigerend rekwisiet, dat met het toen modieuze exotische sausje overgoten, in staat moet geweest zijn het 18de eeuwse Weense publiek uit de voorstad te boeien ?

De Toverfluit is in de meest letterlijke zin van het woord een "open" kunstwerk, dat zijn geheim moeilijk prijsgeeft. Veel berust op speculatie en de mythe heeft de weinige objec-



De Toverfluit (De Munt) - Foto Oliver Herrmann

tief controleerbare gegevens overwoerd. Feit is : op de planken werkt dit heterogene brouwsel. De toeschouwer laat zich nog altijd maar al te graag door Mozarts direct aansprekende muziek meevoeren op de (dwaal)wegen van dit sprookje met ethische pretenties. Dit is zeker het geval als er naast de componist nog een tweede tovenaars aan het werk is, nl. decorontwerper en regisseur Karl-Ernst Herrmann.

Hij maakt er in de Munt een ingenieus kijkstuk van, zonder zich aan extravagancies te bezondigen zoals dat in *Orfeo* en *La Traviata* het geval was. Hij vertrekt van een eenvoudig grondconcept dat hij gedurende de hele vertoning consequent aanhoudt : het toneel is een zwarte ge-

sloten "box". Een statisch gegeven, dat langs alle kanten voortdurend opengebrouwen wordt door plots opduikende en weer verdwijnende decor-elementen. Alle denkbare theatertruks en -machinerieën worden hier op virtueuze manier ingezet. Herrmann presenteert *De Toverfluit* zonder omwegen als een "Maschinenkomödie" in de Weense theatertraditie die teruggaat op de barok.

Het gevaar van loze effectjagerij zit er bij zo'n aanpak wel in, maar Herrmann ontloopt het deze keer door die technische hoogstandjes een dramatische functie te geven. De toneelmachinerie wordt het publiek voor ogen gevoerd, de feërieke illusie wordt in haar blootje gezet.

Men ziet de machinisten aan het werk en het onderste gedeelte van de toneeltoren wordt door een transparant doek afgedekt : loopbruggen, schijnwerpers en katrollen zijn vaag zichtbaar. De toeschouwer is zich bewust van het technische apparaat waarmee hij gemanipuleerd wordt, maar hij merkt ook dat zich op het toneel net dezelfde situatie voordoet. Tamino, Pamina en Papageno worden er aan allerlei beproevingen onderworpen. Ook deze zijn niet meer dan theatertruks, maar dan door Sarastro uitgedacht. Zijn priesters bedienen alle mogelijke toestellen die voor de angstaanjagende geluidseffecten zorgen. Zij openen en sluiten de valluiken waardoor Tamino en Pamina afdalen on-

der het toneel om hun "reizen" door het vuur en het water te volbrengen.

Toeschouwers en personages zijn het voorwerp van een geënceneerd gebeuren. Er is wel een principieel verschil : de enen verkeren in de mogelijkheid de mechanismen te doorzien, de anderen niet. Het is duidelijk dat er een diabolisch spelletje met Tamino en Papageno gespeeld wordt. Het doel dat Sarastro en zijn kornuiten daarbij voor ogen zweeft, mag dan heel nobel zijn, de gebruikte methode lijkt voor discussie vatbaar.

Papageno wordt zelfs in een dwangbuis gestopt om hem te dwingen Tamino in de beproevingen bij te staan. Hij komt dan ook in opstand, terwijl Tamino als voorbeeldige koningszoon alle opdrachten zo goed mogelijk probeert te vervullen. De codes van zelfdiscipline en gezagsgetrouwheid zijn de aristocraat meer eigen dan de monumentale natuurmens (vogel) Papageno. Deze rol wordt met een welhaast primitieve brutaliteit vertolkt door Ernst Theo Richter. Hij is geen echte operazanger, net zomin als Schikaneder dat was; hij gebruikt een soort 'Sprechgesang'. Zijn zingen en acteren vormen een schril contrast met dat van de zoetgevooisde, plechtstater agerende Tamino (Laurence Dale). Een prins uit het sprookjesboek : edel en deugdzaam, behept met een zekere moed, maar ook kneedbaar. Hij is een gewilliger instrument in de handen van Sarastro dan de onvoorspelbare, duidelijk anarchistische trekjes vertonende Papageno.

Ook Pamina brengt de gemoedsrust van de priesters in gevaar. Als Sarastro bij het begin van het tweede bedrijf voorstelt haar samen met Tamino in te wijden, reageren zij erg aarzelend. Wanneer ze onverwacht in de tempel opduikt, vertonen de aanwezigen tekenen van milde paniek. Zij weten duidelijk geen raad met vrouwen, in de vrijmetselarij geen onbekend verschijnsel. De verhouding tussen Pamina en Sarastro is duidelijk gespannen. Zij is niet bereid hem zo maar te vergeven dat hij haar ontvoerd heeft, zij weet immers dat zijn oorspronkelijke motieven van heel andere dan van pedagogische aard waren. Tijdens zijn grote aria *In diesen heiligen Hallen*, probeert hij haar te benaderen, maar zij deinst terug. Zij slaat zijn verzoeningsaanbod af. Zij vertrouwt hem niet. Pas nadat hij haar de dolk teruggegeven heeft, als uitiem vredes-teken, aanvaardt Pamina de uitgestoken hand. De zwart-wit-tekening van de karakters wordt door de regisseur genuanceerd. Sarastro

is niet de gepersonifieerde goedheid : hij heeft zijn kleine kanten. Wat hij daardoor aan allegorische kracht verliest, dat wint hij aan menselijkheid.

Herrmann heeft van deze *Toverfluit* een rijke voorstelling gemaakt, die de vele gelaagdheden van het werk respecteert. Hij dringt de toeschouwer geen visie op, maar laat hem kiezen uit het rijke materiaal dat aangeboden wordt. Het is ogenschijnlijk een traditionele voorstelling, maar ironie en randbemerkingen zitten verweven in het scenische gebeuren. Het verhaal wordt met een dosis scepsis en ironie verteld. Een vorm van afstandelijkheid vindt men ook terug in Sylvain Cambrelings visie op de partituur. Hij laat ze doorzichtig en analytisch spelen, met een klare balans tussen de verschillende instrumentengroepen. Door de kleine strijkersbezetting worden de prachtige figuren van de houtblazers niet toegedekt, zoals dat vaak het geval is. De rijkdom van Mozarts instrumentatiekunst wordt hoorbaar. Elke gezwellenheid wordt vermeden, wat deze muziek te vertellen heeft, wordt klaar en duidelijk gearticuleerd. Wat ook opviel was de visie op de aria's van de Koningin van de Nacht. Elzbieta Smytka is zeker geen "coloratuurmachine" zoals men dat in deze partij verwacht. Zij brengt beide aria's bijna ingetogen, zonder uiterlijke bravoure, maar met des te meer kwetsbaarheid. Dit past perfect in de visie van de regisseur die de Koningin van de Nacht met veel mededogen behandelt. Is zij aan het einde niet de voornaamste verliezer, het voornaamste slachtoffer van Sarastro's machiavellistische spelletjes? Vooraleer ze in de "eeuwige Nacht" verzinkt, laat ze haar kroon achter op het toneel. Tijdens de jubel van het slot, blijft deze zichtbaar als een herinnering aan degene die de goden minder gunstig gezind waren. Misschien omdat zij zich als vrouw niet wilde plooiën naar de eisen van een man?

Het slotbeeld van deze *Toverfluit* was van een vanzelfsprekende eenvoud, maar voor velerlei interpretaties vatbaar. Nadat Sarastro vanuit de toneeltoeren verkondigd heeft, dat de nacht wijkt voor de stralen van de zon, wordt een reusachtige spiegel naar voren gerold. De lichtbundel van een krachtige projector achteraan in de zaal wordt erin weerkaatst en de toeschouwersruimte wordt in een warme, gouden gloed gehuld. Dus niet het helle licht van een stralende morgen, maar het licht van een milde avond doorbreekt de duisternis. Behoort de utopie van wijsheid, kracht en schoonheid, die het koor

met (te) veel nadruk tot de toeschouwer richt, tot een voorbije periode? Licht deze alleen nog even op in een theaterzaal, voor iedereen terugkeert naar zijn alledaagse, materialistische beslommingen? Vanuit de coulissen kijken de uit hun rol gevallen zangers en acteurs roerloos toe... "Enkele toeschouwers hebben tranen van ontroering in de ogen, naar het schijnt omdat het stuk een afspiegeling van het leven is." (Robert Walsler, programma-boekje blz.137)

Gunther Sergooris

Muziek : Mozart; regie : Karl-Ernst Herrmann; muzikale leiding : Sylvain Cambreling; met o. a. Laurence Dale; Ernst Theo Richter, Elzbieta Smytka. Gezien op 28 april 1991 in de Munt te Brussel.

Arca Gent

Liefdes Komedie

In de jaren tachtig ontstond met men zou kunnen noemen een 'Marivaux-revival'. Zowel in Frankrijk als in Duitsland werden verschillende grote producties opgezet met stukken van deze Franse toneel auteur uit de eerste helft van de 18de eeuw. Ook bij ons werd Marivaux op de planken gebracht. Vorig seizoen bracht o.a. het Raamtheater *Le jeu de l'amour et du hasard* en baseerden de studenten theaterwetenschappen uit Leuven zich op teksten van Marivaux om een studentenproductie te maken. Dit seizoen confronteerde het RVT Marivaux' laatste stuk *La dispute* met teksten van Heiner Müller en brengt Arca in een regie van Jappe Claes één van zijn vroegste komedies : *La Double Inconstance* (Liefdes Komedie).

Wat is er zo modern aan Marivaux? Je zou uiteraard heel wat antwoorden op deze vraag kunnen bedenken, maar een tweetal structurele aspecten lijken mij essentieel : in de eerste plaats de specifieke vorm van theatraaliteit die voor een groot deel steunt op de tekst. De taal in de stukken van Marivaux creëert in de eerste plaats nieuwe situaties. De actie evolueert door zeer kleine, schijnbaar toevallige as-

sociaties, bewust of onbewust in de mond genomen door de personages. Door een dergelijk taalgebruik wordt een tekst meer dan een verbalisering van de psychologie van de personages, ze wordt een zelfstandigheid. Daarom ook vond Marivaux dat de debitering van de tekst en de gestic van de acteurs niet mochten gepaard gaan met een grote inleving in de psychologie van de personages. Hij oordeelde zelfs dat zijn tekst op een bijna mechanische manier moest worden gezegd. In de tweede plaats is Marivaux ook vandaag nog boeiend omdat zijn stukken steeds zijn opgebouwd rond een serie ambiguïteiten, d.i. de coëxistentie van of de onmogelijkheid te kiezen tussen twee of meerdere betekenissen van éénzelfde betekenaar. Iedere specifieke sociale context of ideologie zal een aantal van die ambiguïteiten op een eigen manier invullen.

Eén van die ambiguïteiten in *La Double Inconstance* is de titel van het stuk. Het woordje 'double' verwijst uiteraard naar de onstandvastigheid van Sylvia's liefde voor Arlequin en de onstandvastigheid van Arlequins liefde voor Sylvia. Op een hoger niveau, is er echter nog een onstandvastigheid in het stuk. Marivaux onderzocht enerzijds de onstandvastigheid van mensen en hun liefde en anderzijds de onstandvastigheid van mensen geconfronteerd met macht : de aristocratie, die begin 18de eeuw haar failliet nabij voelt en bereid is tot alle compromissen om te overheersen - juist : te overleven - en een opkomende bourgeoisie, die, geïntrigeerd door diezelfde macht, alle compromissen aanvaardt om haar te krijgen.

Met de vertaling van de titel - *Liefdes Komedie* - hebben Jappe Claes en Benno Barnard die ambiguïteit, die we zojuist bespraken, genaturaliseerd : in deze encenering gaat het over de liefde. Tegelijkertijd hebben ze er een nieuwe gecreëerd : is dit stuk gewoon een komedie over liefde met een, althans voorlopig, happy end, of bedoelt men de liefde die steeds komedie speelt? We staan hier voor een ambiguïteit waarmee iedere encenering van dit stuk wordt geconfronteerd : hoe moeten we die onstandvastigheid opvatten? 'Niemand is de baas over zijn eigen gevoels,' laat Marivaux de Prins zeggen, bijna als een soort axioma. De vraag is echter of die onstandvastigheid enkel het gevolg is van een zoektocht naar echtere, zuiverdere liefde of veeleer als een onontkoombare menselijke zwakte moet worden gezien, ingegeven door de gierigheid en ijdelheid van



Liefdeskomedie (Arca) - Foto Luk Monsaert

de mens. Net hetzelfde kunnen we ons afvragen i.v.m. de strategieën die de personages gebruiken : zijn die ingegeven door zucht naar macht en eigenliefde of door natuurlijke, menselijke schroom, die hoe dan ook door eerlijke gevoelens wordt gevoed ?

In de encenering van Arca zijn die strategieën zeker niet geschrapt, integendeel. Het hele toneelstuk wordt opgevat als een spel vol strategieën : de scene is door een brede boord langs vier zijden omrand - een arena voor het liefdesspel ? Achter het kader ligt een gesloten ruimte, waarin de rode tinten overheersen. Er zijn geen ramen, maar wel vier deuren, die de hele voorstelling voortdurend open en dicht gaan. Er wordt constant afgeluisterd, daar twijfel je als toeschouwer geen seconde aan. Achter iedere deur kan wel iemand staan. Die toon wordt gezet van bij de aanvang van het stuk : Sylvia is alleen op de scene. Plotseling zwaait er een deur open - ze draaien allemaal open naar het publiek toe - er volgt een aarzelend 'oh, pardon' en zonder dat we gezien hebben wie dat zei, wordt de deur opnieuw gesloten. Even later volgt hetzelfde scenario, maar nu vanachter een andere deur.

Sylvia, een eenvoudig meisje dat verloofd is met Arlequin, is op bevel van de Prins ontvoerd en bevindt zich nu in zijn paleis. Zij moet ervan worden overtuigd aan Arlequins liefde te verzaken en voor de Prins te kiezen. Ook Arlequin wordt ontvoerd en samen met zijn geliefde uit hij zijn verontwaardiging tegen alles en iedereen aan het hof. Uiteindelijk

zal hij op Flaminia, een hofdame, verliefd worden en kiest Sylvia voor de Prins.

Die ommekeer komt niet zomaar tot stand. Eerst slaagt Trivelin, de butler, er niet in Sylvia en Arlequin tot andere gedachten te brengen. Lisette, een gezelschapsdame, die er door Flaminia op uitgestuurd is om Arlequin te verleiden, wordt door hem grandioos belachelijk gemaakt. Jacob Beks die een nuchtere, maar zeker geen dwaze Arlequin neerzet, voert in die scène een heerlijk nummertje 'kokerie' op. Uit zijn hele spel - wanneer Lisette een schouderbewegingetje maakt, imiteert hij dat meteen - blijkt zijn ironie : hij heeft haar maar al te goed door. Het begin van de echte ommekeer komt er slechts wanneer de listige Flaminia (intrigerend vertolkt door Caroline Rottier) er zich zelf mee gaat bemoeien : 'Nu is het mijn beurt,' zegt ze tegen de Prins en in de voorstelling van Arca maakt de actrice op dat ogenblik haar lange zwarte haren los, samen met haar gedistingeerde jurk een mooi teken voor haar geraffineerdheid. Vanaf dat moment is het echter ook voor de toeschouwer tot op grote hoogte niet meer duidelijk wat strategie is en wat niet. Is de Prins echt kwaad op Lisette, wanneer zij zich onbeleefd gedraagt tegenover Sylvia ? Als Lisette zegt dat zij denkt dat de Prins verliefd op haar was - wat Sylvia niet zonder jaloezie aanhoort - is dat dan ook strategie ? Of als Trivelin beweert dat hij al twee jaar zucht voor Flaminia, is dat dan om Arlequin jaloeers te maken of meent hij het ? En, tenslotte, is Flaminia wel echt verliefd

op de spontane, niet onnozele, maar toch wat brute Arlequin ? Of doet zij het enkel om er goed voor beloond te worden ? Kust zij de Prins in één van de eerste scènes van deze productie immers niet erg harts-tochtelijk ? Het is een grote verdienste van deze encenering dat zij deze ambiguïteiten openlaat. Of is dat toch niet helemaal het geval ? Er zijn een paar elementen die duidelijk aanwijzen dat we hier met strategieën te doen hebben. Zo wijst Flaminia op een bepaald moment, zonder dat Sylvia het ziet, de Prins de juiste deur om de kamer te verlaten. Ook het einde van het stuk heb ik in die context geïnterpreteerd. Nadat Flaminia de kamer verlaten heeft met Arlequin, blijft Trivelin, die zogezegd reeds een hele tijd op Flaminia verliefd is, alleen achter op de scène. In plaats van b.v. in snikken uit te barsten, gaat hij op de sofa zitten, haalt naald en draad te voorschijn - dat is toch wat ik meen gezien te hebben - en naait een klein scheurtje dicht. Dat scheurtje had hij al vroeger opgemerkt, op een moment dat Flaminia in de kamer was. Ook toen had hij dus al meer aandacht voor het scheurtje dan voor haar.

Sylvia en Arlequin veranderen, omdat ze door Flaminia's strategieën zijn gaan nadenken over zichzelf en uiteindelijk ook aan zichzelf zijn gaan twijfelen. Dat innerlijk proces werd in deze voorstelling duidelijk benadrukt : op de grond, vooraan in het midden van de kamer, ligt een spiegel. Het hele stuk door draaien de personages rond die spiegel. Het is een metafoor voor de zoektocht van de mens naar zijn identiteit, zijn ware gevoelens, maar tegelijkertijd weten we dat je jezelf in een spiegel steeds subjectief bekijkt. Als Sylvia zich op het einde van het stuk overgeeft aan de liefde van de Prins, gaat ze bovenop de spiegel staan : een oprechte keuze die de twijfel opheft en de volle overtuiging in haar nieuwe liefde toont ? Die visie zou alvast aansluiten bij een zin uit Marivaux' boek *Le Cabinet du Philosophe* : 'Gewilde oprechtheid leidt tot nadenken. Dat leidt tot twijfel. Die leidt tot niets.'

Maarten Van Steenberghe

Gezelschap : Arca; tekst : Marivaux; regie : Jappe Claes; scenografie : Angelica Lenz; met Jakob Beks, Betina Berger, Caroline Rottier, Guy Segers e.a. Gezien op 29 mei in de Dijk te Brugge

Europees Theaterfestival

De éénwording van de Europese markt in 1992 heeft niet alleen politici en economen in haar greep, maar ook artiesten en vooral organisatoren. Uit discussies en debatten met podiumkunstenaars ontstonden in 1981 spontaan de ontmoetingen van IETM (Informal European Theatre Meeting). Beperkte financiële middelen noopten Kaaitheater tot internationale samenwerkingsverbanden, ook wel 'om de eigen culturele identiteit te versterken en de producties een internationale dimensie te bezorgen.' (Hugo De Greef, seizoenoverzicht 1990-91). Openlijk Europees van opzet was de CTE (Convention Théâtrale Européenne), in 1987 opgericht door Daniel Benoin (Comédie de Saint Etienne), Heribert Sasse (Schillertheater, Berlijn) en Jean-Claude Drouot (Théâtre National, Brussel).

In april beleefde de Konventie haar eerste editie van wat een jaarlijks Europees Theaterfestival moet worden. Het opzet liet toe om vooraf een aantal vaststellingen te noteren. Het Festival is geen ontmoetingsplaats voor alle (13) leden van de Konventie, want in Antwerpen waren er maar acht deelnemers. De Konventie besloot om de steen die het middelpunt van de theaterwereld aangeeft, naar Antwerpen te rollen. De deelnemers moeten zich bewust zijn geweest van de beperkingen van Het Klokhuis : ruimte voor een bescheiden toeschouwersaantal en kleine zaalproducties. Opvallend was de brede invulling van wat toch verwacht was een theaterprogramma te zijn. Ballhaus (Keulen) brengt muziekvoorstellingen, Trestle Theatre Company (U.K.) maskertheater, Teatro Del Drago (Ravenna) poppenspel en Wannes Van de Velde volksliederen.

Met lezingen, nabesprekingen, samenvattingen en een colloquium werd er veel zorg besteed aan de nevenactiviteiten, die soms broodnodig waren om te kunnen volgen. Met name de Catalaanse monologen gingen grotendeels de mist in vanwege taalproblemen. Een korte inhoud vooraf volstaat niet om je van het akelige gevoel te ontdoen dat je als een gehoorgestoorde naar een tekst zit te luisteren. En dan mogen de voornemens van het Dramacentrum uit Catalonië nog zo mooi zijn. Bij monde van directeur Doméneç Reixach vernamen we dat zijn cen-

trum bijdraagt tot de zoektocht naar een Catalaanse schriftuur. Daartoe gaf het aan vijf acteurs de opdracht een theatermonoloog te schrijven. Twee daarvan waren op het Festival te zien. Javier Tomeo (herinner u *Amado Monstre* van vader en zoon Moeremans in Arca) schreef *El gal-litigre*, een symbolisch verhaal waarin circuslui twisten over de voorliefdes voor hun getemde dieren. Alleen de clown is onnozel genoeg om te geloven in een fictief dier dat een universele unie vertegenwoordigt. Onverstaanbaar was de psychologische tekst *No hauries d'haveringut* van Feliu Formosa.

Als curiosum van het Festival kan wellicht het acteerdebuut van Daniel Benoin genomineerd worden. De huisbaas van de Comédie de Saint-Etienne heeft al een staat van verdienste als filmmaker, dramavertaler en regisseur. In die laatste functie was hij twee keer in KNS te gast met regieën van *Ghetto* en *Woyzeck*. Benoin is vooralsnog geen topacteur. Daarvoor zie je hem te nadrukkelijk spelen. Ook *Tentative de soirée en tenue de suicide*, van de hand van zijn kompaan Serge Gaubert, kon niet overtuigen. Naar mijn smaak zaten er teveel clichés in: de eenzame schrijver achter zijn schrijfmachine (Benoin kan niet tikken) en een opeenstapeling van problemen als echtscheiding, eenzaamheid, aandacht krijgen... erg vermoedend. Behalve een paar fragmenten waar die schreeuw om aandacht ziekelijk en ronduit pervers is. De eenzame schrijver maakt een videoregistratie van zichzelf waarin hij speelt dat hij in een literaire praatshow zit. Of hij huurt stoepoezen om zich te laten fotograferen. De extreme gevoelens van deze zielige bovarist geven het slappe koord terug wat spanning.

Absolute uitblinker was *La Musica* van het Nationaal Toneel (Nederland). Met deze bejubelde Durasvoorstelling slaagden drie acteurs er in op hoogst conventionele manier pieken van spanning op te bouwen. Na een scheiding komt een paar terug in het hotel waar ooit hun relatie begon. De breuk van hun huwelijk is al lang verteerd, maar een fysieke scheiding is onverdraaglijk.

Het siert de Konventie dat ze met haar festival bescheiden wil beginnen. Volgend jaar moet er toch wat meer volk komen om de naam 'Europees Theaterfestival' waar te maken. Zoniet zie je niet dat er onder de vlag ook nog een lading zit.

Geert Sels

De Tijd Antwerpen

Vaders en zonen

Vorig jaar bracht het NTG een overgeorkestreerde voorstelling van *Vaders en Zonen*, de toneelbewerking door Brian Friel van Toergenjews roman uit 1862. De Tijd nam dezelfde Toergenjew op het programma. Maar nu in een eigen bewerking van regisseur Lucas Vandervost, en aangeboden als sober theaterverhaal. Waar de Engelse regisseur Nick Hamm in Gent vergaloppeerde, 'cocoont' Vandervost er zacht op los. Of: tegenover een opgefokte beelden- motoriek staan intimistisch ingekleurde plaatjes.

Toergenjew plaatst het generatieconflict van 'vaders' en 'zonen' niet in een psychologisch perspectief van een enge familie-aneccdotiek. Het gaat eerder om een ruimer ideologisch conflict tussen 'oud' en 'nieuw', tussen de liberale Russische landadel en de democratische jeugd van 1860. Zijn hoofdfiguren zijn daarvan echter niet zomaar de vertegenwoordigers.

Bazarow is nihilist, maar heel wat linkse jonge intellectuelen hadden met zijn positivistische levensbe-

schouwing weinig te maken; integendeel, velen waren idealist en geloofden sterk in de toekomst van het Russische volk. En de enige 'vader' in het stuk is een brave kerel, die zo goed mogelijk met zijn tijd probeert mee te zijn (b.v. zijn lijfeigenen vrijlaat) en dus ontgoocheld is wanneer men hem desondanks toch afschrijft.

Nóg voor de roman verscheen was er al heibel. Toergenjew schaaftde hier en daar bij, en het lijkt er niet op dat hij tenslotte een tendentieuze roman schreef, al zochten 'links' en 'rechts' wel ijverig naar zijn politieke intenties. Vandervost doet dat niet.

Door uit de roman een verhaal te distilleren dat zich op een paar fundamentele menselijke drijfveren concentreert, geeft hij de materie een vrij algemeen karakter. Maar het stuk is soms te weinig suggestief of te expliciet om voor een krachtige theaterparabel door te gaan. Dat geldt zowel voor tekst als opvoering. Tekst, spelconcept en decor vormen een harmonisch geheel, maar het globale beeld is zo gladgestreken dat het weinig ruimte schept voor de toeschouwer om erin onder te duiken. Het mankement van deze produktie is dat een zekere stilerende vergeefs probeert het gebrek aan theateravontuur te compenseren.

De beperking tot acht personages dwingt Vandervost tot keuzes. Teksten worden herschikt, configuraties

vereenvoudigd, gebeurtenissen samengebracht in een eenheidsdecor: het tanend landschap van Nikolaj Petrowitsj (Dirk Buysse). Hij woont er samen met zijn broer Pawel (Bob De Moor) en met Fenetsjka (Antje De Boeck), het vroegere dienstmeisje, van wie hij een zootje heeft. De rust wordt enigzins verstoord wanneer Nikolajs zoon Arkadi (Wim Danckaert) met zijn vriend en medestudent Bazarow (Dirk Tuypens) thuiskomt. De nieuwlichterij doet haar intrede.

Het decor fungeert als licht esthetiserende context. Een klein platform met tafeltje en stoel suggereert eethoek of salon, een 'kloof' in de bodem is de gracht waar Bazarow kikkers vangt en het achterdoek is een decoratief fluïdum. De belichting drenkt het gordijn in haast onmerkbaar uitvloeiende tinten van roze, oker en lila. Nu eens baadt de scène in felle gloed, dan weer in matte glans. Het is een louter sfeerbepalende vorm van poëtisering.

Veel wezenlijker is de eenheidsbeleving op een ander vlak. De acteurs blijven bijna constant op de scène. Hiervoor staat hen op de achtergrond een rij stoelen ter beschikking. Dit procédé, dat de laatste tijd toch wel erg modieus aan het worden is, vindt in deze voorstelling zijn verantwoording in het feit dat het stuk geconcipieerd is als een soort groepsvertelling, waarbij elk perso-



Tentative de soirée en tenue de suicide - Foto Yves Guibeaud



Vaders en zonen (De Tijd) - Foto Guido Saeys

nage a.h.w. zijn rol aan het publiek 'opdraagt'. De acteurs praten dan ook veelvuldig naar de zaal gericht, wat aan de opvoering een statisch karakter geeft.

Toch blijven ze de onderlinge interactie van de personages uitbeelden. Doordat iedereen op de scène meeluistert en meekijkt, krijgen ze bovendien de gelegenheid om af en toe een subtiele 'reactie' toe te voegen. En uiteraard geeft het procédé ook aanleiding tot het exploiteren van de illusie doorbrekende spelwerkelijkheid. Al doen ze dat met mate.

Dat alles in de voorstelling eigenlijk nogal 'met mate' gebeurt, is hier geen pluspunt. Vandervost heeft zijn regieconcept enigzins overschat door van de produktie een precies toneelritueel te willen maken, even lijkig soms als de zeggings van de acteurs bij momenten is. Er ontbreekt een interne spanning.

Een en ander wordt onrechtstreeks in de hand gewerkt door de dramatische opbouw van de tekst, die nochtans niet zonder waarde is. Thematisch plaatst Vandervost twee orgelpunten, in de vorm van twee discussies. In de eerste, tussen Bazarow en Pawel, zweert de radicale nihilist alle geloof in politiek en maatschappelijk engagement af. De tweede discussie, tussen Bazarow en de rijke weduwe Anna Odintsova (Rita Wouters) gaat over de liefde, die de natuurwetenschapper als louter fysiologisch fenomeen koel afwijst. De twee thema's staan nevenschikt naast elkaar (twee begint pas nadat één is afgelopen), en als 'analyse' is het nogal schematisch en erg nadrukkelijk.

Het was Vandervost niet te doen om de politieke en sociale dimensie. Hij wou vooral het thema van de liefde verder gestalte geven. Hij zet

drie voorbeelden uit. Wat Bazarow en Anna niet kunnen uitspreken, wat Nikolaj en Fenetsjka heimelijk realiseren, laat hij Mathieu (Damiaan De Schrijver) en Koeksjina (Brit Alen) in een kat-en-muis-spel openlijk demonstreren: via een vuurwerk van passie, uitdaging en jaloersheid illustreren ze 'liefde en lijden' in een zogenaamde vrijgevochten relatie.

Het is een bewust komische uitvergroting.

De confrontatie Bazarow-Anna is de scharnier van de voorstelling, want hier geraakt de materialist voorgoed in de greep van het irrationele. Maar het rationele gesprek dat ze hierover voeren, klinkt - niettegenstaande mooie stukken dialoog - mat en doorzichtig. Boeiend wordt de dramatische structuur pas wanneer Bazarow na het vertrek van Anna zijn onmacht om haar zijn liefde te bekennen uitschreeuwt, vertaalt in een slaande ruzie met Arkadi en 'compenseert' met een hartstochtelijke omhelzing van Fenetsjka.

Niet alleen noemde hij haar vroeger al de enige ongerepte bloem van dit gezelschap, maar ze vormt ook de schakel die Bazarow weer met zijn grote antagonist Pawel confronteert. Pawel kan nu zijn troebele gevoelens voor Fenetsjka niet langer verbergen en gaat een duel aan, onder het mom dat hij en Bazarow elkaar niet kunnen luchten. Dat sluit aan bij het allereerste vooroordeel tegenover Bazarow ('de jeugd van vandaag'): niet diens arrogantie, maar zijn 'haren' (nauwelijks langer dan die van Arkadi) staan Pawel tegen. Het antagonisme tussen 'oud' en 'nieuw' krijgt iets instinctiefs.

Alleen Bazarow maakt een evolutie door. De anderen zitten in simpele onveranderlijkheid vast aan hun 'type'. Vader Nikolaj en zoon Arkadi zijn enkel schaduwlopers van

respectievelijk Pawel en Bazarow. Hun knipoogjes werken niet relativerend, maar zijn enkel onschuldige uitingen van een schaaplichtige persoonlijkheid. Pas vanaf het duel krijgen de figuraties meer impact op elkaar; het gaat iets verder dan louter 'picturaal' positie kiezen. Het ritme versnelt, het gebeuren krijgt groteske franjes en de kracht van de suggestie wordt groter.

Dan voel je wat je in de voorstelling gemist hebt.

Fred Six

Gezelschap : De Tijd; tekst : Iwan Toergenjew; regie en bewerking : Lucas Vandervost; vormgeving en licht : Erik Lagrain; kostuums : Valentine Kempynck en Diane Belmans; spelers : Dirk Tuypens, Rita Wouters, Wim Danckaert, Antje De Boeck, Dirk Buyse, Bob De Moor, Damiaan De Schrijver, Brit Alen en Bart Van Dessel. Gezien op 20 april 1991 in Vooruit te Gent

't Gebroed

Antwerpen

Zomernacht

In zijn *Midsummernight's Dream* neemt Shakespeare een loopje met de werkelijkheid, zowel als met de liefde. Het liefdesverhaal van Pyramus en Thisbe, bij Ovidius nog intriëst en tragisch, wordt bij Shakespeare een potsierlijke farce rond een levende muur, een bangelijke leeuw en twee hypernerveuze geliefden. Het lijkt alsof Shakespeare eens de draak wilde steken met zijn eigen ernstige - liefdes - verhaal, misschien zelfs met zijn eigen *Romeo and Juliet*. Aan het begin van *Midsummernight's Dream* draagt de Atheense koning Theseus zijn ceremoniemeester op: "Stir up the Athenian youth to merriments; awake the pert and nimble spirit of mirth; turn melancholy forth to funerals; the pale companion is not for our pomp." Theseus zet daarmee de toon aan van het hele stuk: de melancholie en de ernst ruimen plaats voor droom, farce en amusement.

Het lijkt moeilijk te rijmen dat Shakespeare ooit geschreven heeft; "Love is not love/which alters when

it alteration finds, /or bends with the remover to remove/oh no, it is an ever fixed mark..." (Sonnet 116) en diezelfde Shakespeare ons tegelijkertijd in zijn *Midsummernight's Dream* een imbroglgio van wispelturige liefdesrelaties voorschotelt. Zo zijn in het eerste bedrijf de twee jonge Atheners, Demetrius en Lysander, nog stapelverliefd op Hermia, terwijl de door niemand geliefde Helena een hartstochtelijke liefde voor Demetrius opvat. Eén bedrijf later zijn de rollen net omgekeerd: Demetrius en Lysander zijn plotseling verliefd geworden op Helena. Niemand wil Hermia nog hebben. Klap op de vuurpijl is de eigenwijze Titania, koningin van de Elfjes, die verliefd wordt op een ezelskop. De verklaring voor Shakespeares inkonsekventie moeten we zoeken in de speciale sfeer waarin hij zijn *Midsummernight's Dream* situeert: in de wereld van de droom en de fantasie; of nog ruimer: de wereld van de illusie: het theater.

Onlangs was in Vlaanderen een succesvolle enscenering van deze komedie te zien. Goed voor een veertigtal opvoeringen en een hereneming in het voorjaar van 1992 en opgevoerd door het jonge gezelschap 't Gebroed, een groep pas afgestudeerde studenten van Studio Herman Teirlinck. De voorstelling is gegroeid uit een werkstuk aan deze toneelschool. De regie is van Jan Declair, de vertaling van Hugo Claus: *Zomernacht*.

Er zijn vier elementen die de hele voorstelling schragen: het tempo, de tekst, de humor en de erotiek.

Het minste wat je van *Zomernacht* kan zeggen is dat het een voorstelling met vaart is. De twintig rollen van het stuk zijn verdeeld over negen acteurs. De acteurs komen in vlug tempo de scène op en af en ze hebben soms nauwelijks de tijd om van rol te wisselen. Als toeschouwer word je geen rust gegund: je voelt de hele voorstelling lang dat de acteurs telkens met veel geestdrift en plezier de scène opkomen. Er mag niet worden nagedacht, er moet niet worden geïnterpreteerd of geanalyseerd: alles moet onmiddellijk en direct bereikbaar zijn. Voor iemand die jong, nieuwsgierig en smoorverliefd is, zijn uitstel en reflectie onverdraaglijk.

Ook het decor is ontdaan van elke franje, van elke dieperliggende of symbolische betekenis. Het speellooppervlak, een groot hellend vlak waarachter Puck en Oberon gewind verdwijnen, lijkt een toestand van stabiliteit en rust tegen te gaan. Het woud waarin een groot deel van de handeling zich afspeelt wordt ge-

suggereerd met enkele kussentjes en bedlampjes. In dit opzicht verschilt *Zomernacht* veel van een andere recente opvoering van dezelfde komedie; *Un songe d'une nuit d'été* van regisseur Michel Dezoteux. Dezoteux' voorstelling, in het Théâtre Varia, is erg barok: met opzichtige chique kledij, een indrukwekkend decor en een aantal speciale effecten.

Ten tweede is er de prozavertaling van Hugo Claus. Claus heeft de tekst gezuiverd van verwijzingen die voor de hedendaagse toeschouwer onduidelijk zouden zijn en heeft de tekst verlevendigd met woordjes die Hollanders "sappig" zouden noemen. Staat er bij Courteaux nog "Zie daar komt ze, kommervol. /Luimig is toch Amors rol. /Want hij maakt de meisjes dol," dan wordt dat bij Claus: "Ha daar komt zij al, vies en afgepeigerd. Die Cupido kan er wat van om al die arme wijven zo gek te krijgen." In de rijmvertaling van Cees Buddingh staat gewoon: "Slaap gezond/Op de grond" en bij Claus: "Slapen is gezond/voor kop en kont." Buddinghs "Hans krijgt zijn Jansjes, /De hengst die krijgt zijn merrie weer en ieder maakt een dansje," wordt bij Claus nogal vrij omgezet in: "...wil je een liedje? /Of zal ik je pakken, /kanariepietje? /En wat zegt de specht: 'Alles komt terecht'."

De taal van Claus is lieflijk, poëtisch en plat-boertig tegelijk. Hij is erin geslaagd om het sprankelende en poëtische gehalte van Shakespeares taal te bewaren, maar hij voegt er dikwijls een direct, onverholen en rauw cachet aan toe. Zo rauw en animaal is ook de muziek van Tom Waits, waarmee elk bedrijf van de voorstelling begint. Jan Declair doet er nog een schepje bovenop door Jan Spaan (een zeer vermakelijke Tony De Maeyer) het meest onverstaanbare en platte dialect te laten schreeuwen.

Ten derde is er de humor. En dan denk ik vooral aan de onvermijdelijke burleske groep dorptoneelspelers waarin vooral Günther Lesage als Nico Spoel in onvervalste Herr Seele-stijl uitblinkt en cabotineert dat het een lieve lust is. De humor is dikwijls van die aard dat ze de al zo broze theaterillusie waarop *Zomernacht* is gebaseerd bruusk doorbreekt. Wanneer koning Theseus zijn Atheense burgers in het bos slapend aantreft zegt hij: "wij zullen hen met onze jachthoornen wekken", waarop hij ze met zijn jachthoorn in de ribben port. Wanneer de regisseur van het groepje zegt: "Dit groen gazon zal ons toneel zijn, en deze meidoornhaag onze kleed-

kamer", doorbreekt Jan Spaan die illusie door even hard op de planken vloer te stampen en met een dom en vragend gezicht naar zijn meester te kijken. De humor is nog het best vergelijkbaar met de absurde grappen van Monty Python.

De erotiek is de drijfveer waardoor de personages uit het stuk voortgestuwd worden. In een interview (De Morgen 26 februari 1991) zegt Jan Declair daarover: "Het gaat onder meer om begeerte, om het lichaaamlijk realiseren van de liefde." Eigenlijk is erotiek een dus nog te romantisch woord want de jonge koppeltjes ("ze hebben het nog niet gedaan", weet Jan Declair ons over hen te vertellen) zijn gewoon geïnteresseerd in sex. Zo zijn de jonge vrouwen gekleed in strak spannende shirts (waaronder hun volle borstjes priemen) en kleurrijke zomerjurkjes met bretellen. Kortom: kledij die zeer vlug uitgespeeld kan worden. Bijvoorbeeld voor een vluggertje met de geile Puck - die in zijn lange legermantel eigenlijk iets te kleurloos en onpersoonlijk overkomt - waarbij de Elfjes hun tegenstribbelende geschreeuw nogal vlug laten overslaan in kreetjes van genot. De visie op erotiek zoals die in de voorstelling aan bod komt past goed bij het tempo en de dictie van de tekst: rauw en vluchtig.

Met *Zomernacht* heeft Jan Declair aangetoond dat Shakespeares komedie niet persé met een exuberant sprookjesdecor of een magische sfeer moet, zoals in de dekadente, overgestileerde voorstelling van Dezoteux. Het grote verschil is dat in Dezoteux' voorstelling de droom en het sprookje worden opgeroepen door het decor en bij Declair door de poëzie van de taal zelf, zoals in Shakespeares tijd.

De vier bovenvermelde ingrediënten samen maken van *Zomernacht* een 'volkse' voorstelling die soms een tikkeltje overhelt naar het boertige. Ik heb er in ieder geval van genoten.

Stefan Moens

Gezelschap: 't Gebroed;
tekst: William Shakespeare;
vertaling en bewerking: Hugo Claus;
regie: Jan Declair; met Ann Pira, Tine Van Den Brande, Karlijn Sileghem, Eric Kempeneers, Tony De Maeyer, Günther Lesage, Rudy Morren, Eric Verschueren, Filip Peeters; muziek: Tom Waits;
Decor: Jan Declair. Gezien op vrijdag 4 mei 1991 in De Plotter te Ternat.

Het Zuidelijk Toneel Eindhoven Ajax / Antigone

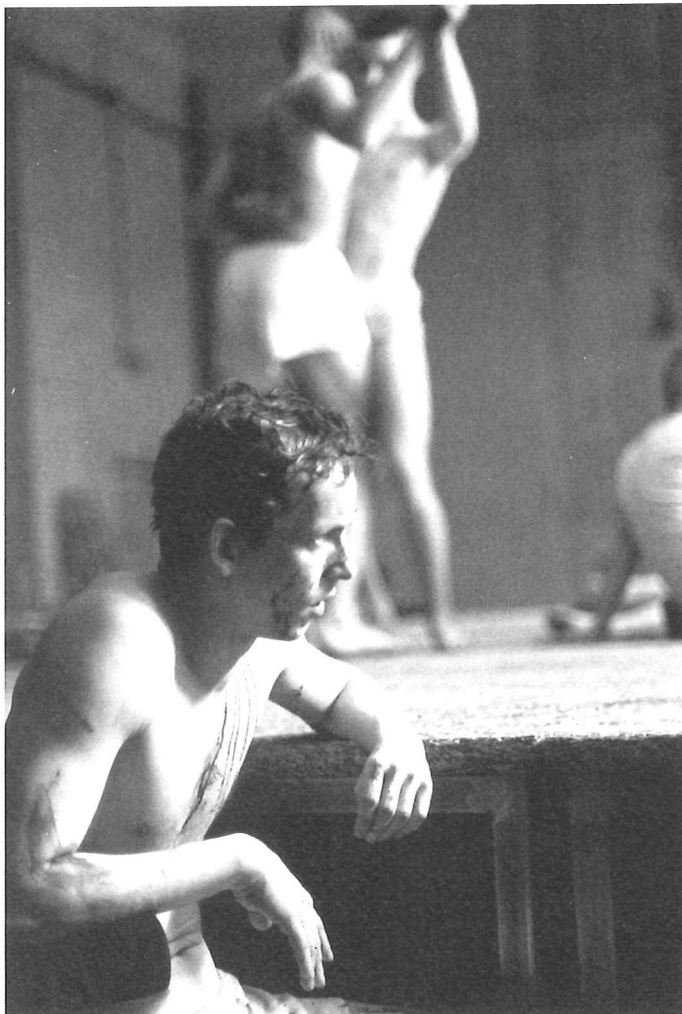
Ivo Van Hove staat met *Ajax / Antigone* op het Theaterfestival in september. Een omstreden voorstelling zo blijkt uit de twee volgende recensies: stem en tegenstem.

I

Dat het Zuidelijk Toneel *Ajax* en *Antigone* van Sofocles op één avond programmeren is boeiend, maar de vraag rijst naar het waarom. In beide stukken wordt gedebatteerd over het al dan niet begraven van een dode, zodat de verhaallijnen sterke gelijkenissen vertonen. Uit de voorstelling blijkt echter dat de politieke context, die in deze twee tragedies

wordt behandeld, een veel interessanter én hedendaagser gegeven is.

Regisseur Ivo Van Hove laat eerst *Ajax* opvoeren. Het publiek neemt plaats op tribunes aan de lange zijden van het verhoogde, witgrijze speelvlak. Uit een luik in het plafond komt het hoofd van de godin Athena te voorschijn, terwijl ze Odysseus toespreekt. Zij vertelt hoe ze Ajax, de heroïsche legeraanvoerder, belet heeft zijn Griekse medestanders (Agamemnon, Menelaos en Odysseus) te vermoorden, nadat hem Achilleus' wapenuitrusting is ontegd. Na dit gesprek maken we kennis met Ajax, die beseft dat iedereen hem verlaten heeft. De enige keuze die hem rest is zelfmoord. Na zijn dood willen Menelaos en Agamemnon hun tot vijand geworden vriend niet begraven. Vele discussies later zal Odysseus proberen Agamemnon tot inzicht te brengen om het toch te doen. "Hoeveel vrienden worden later vijanden?",



Ajax / Antigone (Het Zuidelijk Toneel) Foto - Keoon

zegt hij, waarmee duidelijk wordt hoe actueel dit stuk eigenlijk is. Denken we maar aan de veranderde houding ten opzichte van het Oostblok, om Irak niet te vergeten.

Steeds duidelijker wordt het waarom Ivo Van Hove deze stukken kiest. Met zijn *Ajax* geeft hij dan ook een (te) duidelijke kritiek op de vervlakking van de hedendaagse (veramerikaniseerde) maatschappij. Dit blijkt onder andere uit de manier waarop hij de personages tekent. Teukros is een soort Rambo, de voortdurend kauwende Odysseus draagt een Amerikaanse supporterspet en ook de godin Athena wordt niet gespaard. Als zij haar wijze raad aan de mensheid heeft verkondigd, komt haar kooi uit het plafond. Zij draagt een nauwsluitend leren pakje, drinkt cola, eet chips en verkneukelt zich aan de royale roddel in het tijdschrift 'Vorsten'. Deze elementen houden uiteraard verwijzingen naar 'nu' in, maar zijn eveneens een vorm van demythologisering. In *Ajax* is dit doorpriken bijna constant op vele niveaus aanwezig, terwijl dit in *Antigone* sporadischer voorkomt. Het meest opvallende daar is de manier waarop de blinde ziener Tiresias wordt gespeeld. Johan Van Assche brengt hem als een irritante, clowneske figuur en dit vormt een echte stijlbreuk.

Van Hove plaatst dit groteske element in een wat taal en sfeer betreft harmonisch, beheerst spel. Hij brengt hier een soort litteken aan, waardoor hij niet alleen de vastgeroeste ideeën over de mythische Tiresias, maar het theaterrealisme zelf op de helling zet.

In *Antigone* bestaat het decor uit tafels die slangvormig - als een labyrint - staan opgesteld. Het publiek zit aan de hoge tafels en krijgt een actieve rol. Door het koude neonlicht dat het schitterende decor (van Jan Versweyfeld) en de toeschouwers belicht, wordt de kijker een mede-speler. Iedereen ziet de 'anderen'. In het centrum van het labyrint zetelt Kreoon, de machtige, democratisch verkozen vorst, die heerst vanuit de rede. Tegenover hem zitten de grauwe ministers, die de rol van het koor krijgen. Van Hove steekt hen bewust in saai uniformkostuums. (Ook in *Ajax* laat hij de matrozen hun uniform wisselen een gelijkvormig burgerpak, waarmee hij kritiek geeft op het gebrek aan eigenheid, als gevolg van de verschraving van de maatschappij.) Als Kreoon verbiedt om Polyneikos, die een mislukte machtsgreep pleegde, te begraven, komt Antigone - Polyneikes zuster - in opstand. Ze vindt dat haar broer recht heeft op een

graf. Daardoor vormt zij een bedreiging voor het redelijke systeem én de maatschappij. Kreoon komt zo voor een groot probleem te staan. Politiek gezien moet hij haar ter dood veroordelen, maar het is zijn nicht en ze is voorbestemd te huwen met zijn zoon Haimoon. Als hij toegeeft om emotionele redenen zijn besluit herroept, vreest hij het verlies van de macht. In een aangrijpend gesprek met zijn zoon laat hij zich niet overhalen om Antigone te sparen. Deze passage wordt op een beklievende manier gespeeld door Warre Borgmans, die als Kreoon een grandioze prestatie neerzet, en Bart Slegers die een gevoelige, maar overtuigende Haimoon brengt. Ondanks zijn onzekerheid is Haimoon vastberaden zijn vader te bepraten. Van Hove laat Haimoon voor dit gesprek zijn tekst zitten voorbereiden, om zo op te kunnen tegen de vaderfiguur. Kreoon luistert echter niet naar zijn zoon en kiest voor de rede. Door die beslissing treft hij zichzelf en heeft hij de zelfmoord van zijn vrouw, zijn zoon en Antigone op zijn geweten. Hiermee wordt duidelijk dat elk politiek systeem persoonlijke, emotionele drama's veroorzaakt. Zelfs de koning blijft hiervan niet gespaard.

In een prachtig slotbeeld laat Kreoon vliegen los uit een bokaal die hij de hele tijd meesleurde. Alle ministers hebben zo'n pot - vol vreemde elementen - bij zich en koesteren dit

alsof het hun 'eigen' god is. Haimoon knikt naar een blikje cola als het over de goden gaat. Misschien verwijst hij daarmee naar Athena uit *Ajax*, die eveneens cola dronk, maar zonder twijfel trekt Ivo Van Hove hier een verband met de hedendaagse samenleving, waar consumptieartikelen en reclame als moderne goden gelden. Als Kreoon de vliegen - zijn goden - vrij laat, beseft hij dat zijn macht hem niet het recht geeft zich boven hen te plaatsen. Ook hij moet zich onderwerpen en aan het noodlot ontkomt niemand. Gebruikt Van Hove daarom juist vliegen voor Kreoon, om zo een link te leggen met de existentialistische *Les Mouches* van Sartre?

Op het einde van *Ajax / Antigone* is duidelijk geworden dat elk systeem gedoemd is te falen en dat een absoluut model van samenleven niet bestaat. In de tekst gaat het vooral om het politieke aspect en de gevolgen op emotioneel vlak, maar deze encenering benadrukt op fascinerende wijze hoe dit mislukken eigenlijk verworteld zit in de hele maatschappij. Zo zijn er de geheime luiken in het labyrint, die zich alleen voor Kreoon ontsluiten. Als ook dit niet feilloos blijkt te werken, interpreteert Kreoon dit als een tanen van zijn macht. Het wijst echter eveneens op de imperfectie van het technische systeem. Bekritiseert Van Hove hiermee het absolute ge-

loof in de almacht van de techniek? Het is maar één van de vragen waar je als publiek mee blijft zitten. Deze voorstelling, vol met schitterende vondsten en mooie, soms bevreemdende beelden, doet nadenken. En veel. Dat het cynisme van Ivo Van Hove soms iets te ver gaat, is in dit geheel slechts een kleine schoonheidsfout en doet nauwelijks afbreuk aan de poëtische kracht van deze voorstelling.

Guy Coolen

Gezien in Tilburg op 19 maart 1991

II

Ivo Van Hove en co zullen wel goede theatermakers zijn. Sinds de oprichting van De Tijd trekt hij volle zalen, in Nederland lijkt dat succes zich te bestendigen. Bij de opvoering van *Ajax / Antigone* die ik in Breda heb gezien krijgt zijn ploeg zelfs een rechtstaand applaus. Ik krab mij achter de oren en kijk verbaasd om mij heen. Een aantal theaterkenners wijzen mij terecht, de opvoering wordt ingelijst in een soort top tien van het voorbije seizoen. En toch heb ik het altijd wat lastig gehad met het grote werk van Ivo Van Hove.



Ajax / Antigone (Het zuidelijk Toneel) Foto Keoon

Dat heeft niks met de keuze van het repertoire te maken, integendeel. Ik twijfel ook geenszins aan zijn competentie. Waar moet ik dan de reden zoeken voor het feit dat Van Hove mij nooit het gevoel kan geven dat mijn universum - dankzij het theater - weer korte tijd perfect in mekaar zit? Noem het de kick van een zuiver gevoel. Niet dat ik voor de hegemonie van het gevoel pleit, maar toch. Het is mijn eerste esthetisch criterium, ik vrees dat er voor de kunst geen ander kan zijn. Achteraf kan ik me dan nog wel tussen de lijnen van de ratio wagen.

Het moet zijn manier van werken zijn die me minder goed ligt. Een louter subjectieve aangelegenheid dus. Wat ik in van Ivo Van Hove heb gezien (*Don Carlos, Lulu, het Zuiden, Ajax / Antigone*) heeft iets monumentaals. Hij gebruikt graag veel en grote tekens. Ik denk dat hij een barok kunstenaar is, en als hij het niet is, dan wordt hij het toch door de manier waarop zijn voorstellingen vorm krijgen. Ik heb de indruk dat hij het theater met het vergrootglas benadert, elke scène telkens opnieuw groot uitzet. Ieder detail wordt grondig bestudeerd, het stuk

minutieus uit elkaar gehaald, niets kan en mag ontsnappen. Zo zal het ook wel moeten, natuurlijk.

Alleen, zo laat je de stroom der dingen misschien te weinig hun beloop, zo ontstaat er een verregaande vorm van interventionisme, zo wordt het detail opgeblazen terwijl precies de miniatuur zo mooi kan zijn. Ivo Van Hove en zijn ploeg deduceren, terecht, een veelheid aan betekenis maar ze reduceren achteraf te weinig. De voorstelling wil dan op teveel plaatsen schitteren en zo verliest Van Hove, denk ik, de zuiverheid van het oorspronkelijk idee. Daardoor verdwijnt ook elke mogelijke magie. Het magische zit hem namelijk in kleine dingen die aange-reikt worden en waarop je geen vat hebt. Van Hoves theaterwereld is mij te groot, ik loop erin verloren, zijn hoeveelheid tekens overvalt me letterlijk op momenten dat ik daaraan geen behoefte heb en zo verstikken ze de voorstelling. Wat blijft is een gevoel van verwarring. Als dat zijn bedoeling is, zit hij goed.

Zo kan ook *Ajax / Antigone* mij niet echt bekoren. Reeds bij het betreden van de zaal wordt je geconfronteerd met het monumentale

karakter van Van Hoves kunst. Sire-negeloei, een enorme vlakke van Troje, daarrond de partijen samen met het publiek. Vanop de plaats waar ik zit zie ik een brede voorstel-ling. De scenografie is op zichzelf zeer mooi en vernuftig, maar ze draagt op haar beurt tocn weer bij tot een zwaar geheel. Er wordt gelopen, gehijgd, de afstanden zijn groot, telkens opnieuw moeten die worden afgelegd, er is soms zoveel tijd nodig om zo weinig te zeggen, er wordt opnieuw gelopen, gehijgd... Het kan natuurlijk allemaal maar hoeft het ook echt? Of neem Athena. Ze daalt in het begin van de voorstelling uit het firmament neer en etaleert vanuit de hoogte een verregaande vorm van desinteresse. De godin is aangetast door chips en cola, dat kan ik niet verdragen, zo werelds kunnen de hogere sferen toch niet zijn, precies zij zou een of andere vorm van serene monumentaliteit moeten uitstralen. Een genadeloze godin, maar een godin. En theekopjes, waarom moeten die haast tegelijker-tijd rinkelen als het geluid van één kopje veel indringerder kan zijn? Teveel signalen verstoren de bood-schap. En het taalregister moet ook

even doorbroken worden, ook belangrijke heren spreken plat, in Hol-land het liefst Antwerps, over de afkomst en het gehalte van onze hel-den hoeven we ons geen illusies te maken.

Natuurlijk zijn er mooie ogenblik-ken. Neem bijvoorbeeld Johan Van Assche die een schitterende Teresi-as neerzet. Ik ben dan volop aan het genieten, pardaf, daar moet hij blijk-baar eensklaps uit zijn rolstoel, de charlatan, en weg is mijn goed ge-voel. Teresias is in die stoel veel eerlijker, hij straalt zijn inhoud ook zo uit, hij hoeft daarvoor niet uit dat meubel te springen. Zo raakt voor mij, helaas, de sereniteit van een voorstelling zoek, zo verliest het stuk zijn spankracht, ontploft de eenheid die ik als toeschouwer zoek. Spijtig.

Wim Vermeyen

Gezelschap : het Zuidelijk To-neel; regie : Ivo Van Hove; dra-maturgie : Klaas Tindemans; decor : Jan Versweyfeld; met Lineke Rijxman, Warre Borg-mans, Bart Slegers, Els Ola-erts, Johan Van Assche e.a.

KINDER THEATER FESTIVAL



Naar het einde toe van de zomervakantie voor-ziet de Beurs een stevig cultureel aanbod voor kinderen en jongeren. De beste voorstellingen van het afgelopen seizoen uit Vlaanderen en Ne-derland zullen, in festival-formule, de revue passeren:

'Potters Beesten' van **Rieks Swarte**, **Theater Artemis** met 'Icarus', 'Kinderjaren' van **Huis aan de Amstel**, het **Speeltheater** met 'Nina Bobo', 'Mouchette' van **Oud Huis Stekelbees** en 'Dr. Zero op een Ziggurat' door **Het Gevolg**. Daarnaast presenteert de **Beursschouwburg** niet zonder trots de eigen produktie 'Transfor-matie Compleet' van **Paul Peyskens** en **Michel Van Beirendonck**.

Dit uitzonderlijk pakket wordt feestelijk opge-luisterd met animatie en muziek. Het programma is vatbaar voor wijzigingen; hou alvast de perio-de van **26 augustus tot 8 september** vrij!

BEURSSCHOUWBURG

August Ortsstraat 22, Brussel tel. 02/513.82.90

De Beursschouwburg geniet de steun van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap en de Vlaamse Gemeenschapscommis-sie. De sponsors in dit 27ste seizoen zijn De Morgen, Knack, ASLK, Royale Belge en de Nationale Loterij.