

Het is nieuwe maan...

door STAN

Frank Vercruyssen, één van de STAN-leden, heeft iets met acteren, maar ook met Büchner, Bernhard, Afro-Amerikaanse culturen en eenvoud. Hij heeft ook iets met de Golfoorlog en dan vooral met de manier waarop de geallieerden zich van de media bedienden en omgekeerd. Hij heeft ook iets met Dito' Dito, net zoals de rest van STAN. Hij heeft waarschijnlijk nog veel meer, maar bovenstaande bracht hij in ieder geval toch al bij elkaar in de productie *Het is nieuwe maan* en het wordt aanzienlijk frisser..., welke gedurende het bescheiden Bruzzle-festival in première ging.

Jolente De Keersmaeker vlocht de brieffragmenten van Büchner en de tekstpassages uit het werk van Bernhard naadloos door elkaar tot er één schriftuur ontstond die voortdurend pivoteert tussen het mededogen en (zelf)relativeren van Büchner en de permanente weerzin van Bernhard.

Via de brieven die Büchner vanuit diverse Europese steden naar zijn geliefde en familie schreef, midden de rumoerige dagen van de eerste helft van de negentiende eeuw en de eeuwige ergernis van Bernhard komen we veel meer te weten over zijn en ons onbehagen tegenover de politici en de *captains* in welke industrieën dan ook, de ondraaglijke lichtheid, de woede die geen uitwegen meer kent, de nodeloosheid ervan, het altijd gedwongen relativeren.

Frank Vercruyssen staat niet alleen op de scène, hij zocht het gezelschap van Willy Thomas. Beiden zijn ze gekleed in hemd, stropdas en vest. Ze dragen geen broeken. Dat levert het kijkkastformaat van politici op. In plaats van bijpassende molières dragen ze beiden zwarte Nike-basketschoenen, het schoeisel bij uitstek van de rap-cultuur. Voeten zijn de noodzakelijke onderlaag, maar ook het laagste deel van het geheel. Op twee stoelen en een batterij audio-apparatuur na is de scène leeg.

Frank Vercruyssen, want hij spreekt en niet één of ander personage, begint droogweg de noodzakelijke biografische gegevens over Büchner mee te delen. En vanaf dat ogenblik worden de keuzes voor de voorstelling gemaakt. In dit werk bestaat er niet zoiets als een uitgekien- de regie. De acteurs zijn hun eigen

regisseurs. Er is niets aan voorafjes, alleen het tekstinzicht, één stem, getraind en persoonlijk gestemd. Hij staat daar zonder iets. Niets in de handen (op een sigaret na), niets in de zakken, geen traukjes of 'handelingen'. Het 'conflict' bestaat tussen hem, de tekst en de wereld. Hij stuurt zichzelf op deze zorgvuldig voorbereide trip. Hij heeft veel van een cabaretier die wel weet wat hij wil vertellen, maar geen hoe heeft ontworpen. Dit is het materiaal. Dit ben ik. Deze 'tapes' heb ik gekozen. Hij zapt ons voor door zijn hevige programma, waar geen seconde teveel aan zit. In rechtstreekse aansluiting bij zich ontwikkelende subculturen, plukt hij in op de toemende snelheid en ambiguïteit van de communicatie, zonder daar in te 'woorden' of 'beelden' aan vuil te maken.

En van daar is het maar een klein stapje naar de schoenen van de rap-cultuur. Hij rapt zonder *rhyms*, zonder *mixer*, zonder *scratches*, zonder *beats*. Hij rapt wel met de betrokkenheid van Büchner en het venijn van Bernhard. Hij vermijdt evengoed het sloganeske van zovele rappers, het gebrul en het geblaas. Zijn im-

pact is niet afhankelijk van de grootte van zijn muil of het volume van de P.A.

Hij mengt teksten en muziek niet, hij is niet zwart, geen rapper, evenmin een doordrammer, *but he likes the shit*, het gevoel, de energie. Zijn verhaal is iets complexer dan klaar voor drie minuten stuff, maar de vitaliteit, de woede, de ergernis, de afschu, de streling en de slag zijn even sterk aanwezig via hem, via de teksten.

De 'muziek' jaagt hij ons later in een virtuoos uitgevoerde 'live-mix' van tientallen fragmenten uit *War in the Gulf*-programmas, getaped van televisie en (American Forces Network) radio, uit flarden speedmetal, rap en filmmuziek. En dat gebeurt snel, luid en overweldigend, waarbij de adrenaline opspringt en het ritme zich opdringt. Onwillekeurig zoeken de voeten de *beat*. De aandacht van de toeschouwer mag niet verslappen of er gaat een pareltje verloren. Elke kraal is even ontluiserend en het is een 'genot' om zoveel afschuwelijke dwaasheid die ijzige realiteit heroproep nog 's zien becommentarieerd te worden door deze mixer die zijn keuze van *tapes* en cd's door en door kent en met vaak zeer eenvoudige gebaren de druk wat wegneemt of net wat dieper in de wanstalt gaat kerven. De verbinding tussen Büchner, Bernhard en vandaag worden overduidelijk.

Deze werkwijze levert telkens een ander resultaat op. Twee keer zag ik

de voorstelling en twee keer waren het aanvallen van uitersten. De nervositeit van de première, die meer afstand en ironie toeliet, had later plaats gemaakt voor een bijtende hopenloosheid, een grimmige onmacht die niet gauw overgaat.

Hij is nooit echt alleen, Willy Thomas is luisteraar, steunpilaar, stille commentator, geruststeller en eerste toeschouwer. Hij zit de hele tijd op een stoel en luistert, kijkt. Enkele keren komt Thomas tussen. Hij kiest zijn momenten van interventie zelf uit, om via quasi-absurde zinnen de toestand te verduidelijken, te relativeren, een andere stemming te laten ontstaan, waardoor Vercruyssen weer 'anders' verder kan. Thomas werpt geen problemen op, geen conflicten, hij dwingt ook niet. Wat met zijn tussenkomsten gebeurt, zowel bij toeschouwer als medespeler zijn zijn zaken niet meer.

Dirk Verstockt

Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser door STAN; teksten: Büchner, Bernhard; bewerking en vertaling: Jolente De Keersmaeker; spel en regie: Frank Vercruyssen en Willy Thomas; productie: Beurschouwburg.

Gezien in Trefcentrum De Markten te Brussel op 28 augustus en 4 september 1991.



Het is nieuwe maan... (STAN) - Foto Koen De Waal

Toch zonde van die hoer

door Zuidelijk Toneel

John Ford schrijft 'Tis Pity she's a Whore in het tijdperk net na Shakespeare. In 1633. Shakespeare's helden slaan vaak een individueel pad in, geleid door hun individueel inzicht in liefde, moraal, orde. Voor deze ongehoorzaamheid en overmoed worden deze individuen gestraft: de orde van de goddelijke kosmos werd verstoord en zal ten koste van dat versturende individu hersteld worden. Hoe ver Shakespeare ook meegaat met het traject van zo een individu, de ontknoping gaat toch altijd gepaard met een zeker ordeherstel.

Als John Ford 'Tis Pity she's a Whore schrijft, is de zekerheid dat de goddelijke orde (en de wereldlijke orde die daarmee samenhangt) kan of moet hersteld worden, langzaam afgebokkeld. Ford schrijft vanuit en over een maatschappij die het vacuüm dat ontstaat door deze afbrokkeling voorlopig opvult met macht die snel kan omslaan in machtsmisbruik, met sociale orde die al gauw bol gaat staan van de hypocrisie. In zo een wereld dreigen gevoelens als liefde een eenzaam bestaan te leiden.

Ford ontkomt niet aan die wereld evenmin als aan de literaire erfenis die Shakespeare en andere Elizabethaanse auteurs hem laten. Veel van de spelsituaties van 'Tis Pity she's a Whore roepen reminiscenties op aan Shakespeare's werken: in hun liefde smachten Fords hoofdpersonages Giovanni en Annabella even absoluut en los van elk sociaal oordeel naar elkaar als Romeo en Juliette. Alleen... Annabella en Giovanni zijn broer en zuster.

In het hoofdplot dingen intussen Soranzo en Grimaldi beiden naar de hand van deze Annabella. Grimaldi moet uiteindelijk veld ruimen maar slechts nadat hij een nevenplotfiguur, die hij verkeerdelijk voor Soranzo hield, neergestoken heeft. De moordenaar wordt in bescherming genomen door een kardinaal en hij verdwijnt tussen de prolooi van het kerkelijk fluweel. Soranzo raakt uit-

eindelijk getrouwd met Annabella, maar slechts nadat zij ontdekt heeft dat ze zwanger is van haar broer-geliefde. Dit verstandshuwelijk met (hoorndrager) Soranzo zal tot de bloedige ondergang van de geliefden leiden.

Belangrijk personage in het hoofdplot is priester- vertrouweling Bonaventura. Net zoals in *Measure for Measure* (waar het plot ook vertrekt vanuit de bestraffing van Claudio die een vrouw heeft zwanger gemaakt en waar dat plot gemanipuleerd wordt door een als monnik vermomde hertog) vangt 'Tis Pity she's a Whore aan met een gesprek tussen priester Bonaventura en Giovanni. Deze priester zal op cruciale momenten zijn rol spelen in het verdere verloop. (In de persoon van de kardinaal zal de kerk het toneelstuk trouwens afsluiten ook.)

Een toneelstuk dat reminiscenties oproept en een encenering van Van Hove/Versweyfeld die dat op haar beurt ook doet: de encenering van Zuidelijk Toneel creëert een hoogst merkwaardige ontmoeting van speelstijlen en scenografie- elementen die in het voorafgaand werk van het duo Van Hove/Versweyfeld reeds te zien zijn geweest, maar nu tot een verrassend resultaat leiden.

De scenografie toont ons een serie ingenieuze constructies die - zoals ik de voorstelling zag in de Gentse Vooruit - opvallen door de gecompliceerdheid ervan. Donkere gevels van huizen. Bovenaan een grote horizontale vensteropening (Annabella's plek die Don Carlos' venster in herinnering roept). Onderaan een deur: de voordeur van het huis waarin Annabella woont met haar vader en broer Giovanni. Rechts nog een gevel: het huis van de kardinaal. Tussen beide gevels een aantal doorgangen die snelle opkomsten en exits mogelijk maken (een deurenkomedie?).

Wat meteen aan het geheel opvalt is de frontaliteit ervan: gedrongen en

frontaal naar het publiek, met weinig gebruik van de diepte van de scène. In de gevels zijn richels waarop Giovanni naar boven kan klimmen en meteen zitten we in de balkonscène van *Romeo en Juliette*. (De richels zelf roepen op hun beurt associaties op aan de trappartijen in Versweyfeld's *Lulu*-decor).

Helemaal vooraan in de orkestbak zit aan een tafel Bonaventura (Damiaan de Schrijver) die het hele spel van daaruit zorgvuldig observeert, orchestreert en manipuleert al moet daaraan direct toegevoegd dat Ford aan zijn priester minder macht geeft dan Shakespeare aan zijn hertog-monnik in *Measure for Measure*: Bonaventura kan de incest niet verhinderen en kan uiteindelijk de zaak niet ten goede keren.

Door de frontale opstelling van het decor wordt er door de acteurs vaak naar voor gespeeld, zelfs de zaalruimte wordt mee in het spel betrokken. De strakheid van de scenografie breekt daarmee letterlijk open naar het publiek toe.

En belangrijker nog: in de speelstijl die van Hove zijn acteurs toelaat is alle eenheid opgebroken ten voordele van een veelheid.

Deze veelheid van soorten spel heeft als kern het duo Anabella en Giovanni: de absoluteitheid van hun verlangen zet zich bij de acteurs Sara de Roo en Bart Slegers om in een open en uiterst gevoelvol spelen. Tegenover dit meelevend, meeslepend spel staat het bijna schetsmatige spel dat we b.v. in gevechtsscènes aantreffen bij andere personages: in een 'ik-steek-dus-gij-dood' stijl worden personages met een stripverhaalachtige snelheid doodgeemaakt en afgevoerd. Andere scènes worden supersnel frontaal het publiek ingespeeld. Dat resulteert in een soort marionettentableau's. Hilarisch en afstandelijk. Dergelijke scènes contrasteren enorm met de alleengelaten passie die Annabella en Giovanni tentoon mogen spreiden.

Dit spel met speelstijlen is geen gegeven dat de encenering louter

van buiten af aanbrengt: in heel wat van Fords scènes - zelfs de passionele - regisseren de personages elkaar. (In een scène tussen Annabella en Soranzo coacht dienaar Vasques zijn meester Soranzo.)

Binnen deze veelheid aan speelstijlen blijken een aantal acteurs ontzettend scherp te kunnen switchen: Victor Löw b.v. die als knecht een schamierfuctie inneemt tussen hoofd- en nevenintriges en als acteur schijnbaar moeiteloos van de ene stijl naar de andere wipt. Of Sara de Roo die als Annabella ijzersterk staat als de langoureuze geliefde én de vlijmscherpe echtgenote van Soranzo. Of Damiaan de Schrijver die tegelijk koele observator en gepassioneerde zielsverzorger is. Ook Johan van Assche als Soranzo en Marlies Heuer als meid van Annabella laveren moeiteloos binnen dit woelige geheel.

Woelig alleszins: bij momenten botst de veelheid compleet. Waar gaat het naartoe, vraag je je dan af. Naar de kolder, de parodie, de pastiche, of naar de pure ernst van een onoverzichtelijk dilemma? Is dit een ontroerend verhaal van een gefnuikte liefde of een pervers verhaal dat onverbiddelijk op zijn ondergang afstevent?

Negatief gezien zou je kunnen concluderen dat in deze regie geen keuzes zijn gemaakt. Maar de winst van de veelheid is een veelduidigheid die mij wel wat zegt. Geen sluitende lectuur. Geen antwoord op de vele vragen die Ford op de scène werpt. Een voorstelling die voortdurend uit de haak dreigt te gaan en dat bij momenten ook echt doet. Acteurs die voortdurend tijdens het spelen zelf naar een balans op zoek zijn.

Hoe falikant ook bij momenten, toch moet gezegd dat deze voorstelling een vitaliteit heeft. Een vitaliteit die waarschijnlijk voor regie en acteurs erg moeilijk hanteerbaar is, maar die aan de toeschouwer nu eindelijk eens een uitdagend grote brok kijk- en denkwerk laat.

An-Marie Lambrechts

Toch zonde van die hoer door Zuidelijk Toneel; tekst: John Ford, vertaling: Joël Hanssens; regie: Ivo Van Hove; scenografie: Jan Versweyfeld; dramaturgie: Klaas Tindemans; met o.a. Bart Slegers, Sara De Roo, Henk van Ulsen, Marlies Heuer, Damiaan de Schrijver, Johan Van Assche, Victor Löw, e.a.

Epiloog...

door Compagnie de Koe

"Het zijn de visioenen van hemel, hel en aards paradijs die de zin van het leven voorspiegelen." Met deze uitspraak - een soort leidmotief voor de hele voorstelling - begint Epiloog van de Eenzaamheid, de tweede productie van Cie. de Koe. Dit gezelschap bestaat uit drie jonge acteurs (Bas Teeken, Dirk Tuypens en Peter Van den Eede) die gevormd werden op het Antwerpse conservatorium. In 1989 debuteerden ze met *De Gebiologeerden*. Voor de huidige productie werd het driemanschap aangevuld met twee actrices (Diane Belmans en Els Olaerts).

Evenals bij hun eersteling, hebben de spelers zelf het concept bedacht en een tekst geschreven of bijeengesprok keld. Ook de regie en het decor- en kostuumontwerp bleven in eigen handen. De acteurs zijn vertrokken van een filosofische tekst van ene Laurent Hubrecht. Verder werd - volgens het programmaboekje -, geput uit *Het Banket* (het *Sym-*

posion - 'Gast - of Feestmaal' is een correctere vertaling) van Plato, *Lof der Zotheid* van Erasmus en uit het werk van Valéry, Baudelaire, Bataille, Paz en Rilke. De uiteindelijke tekst die gespeeld wordt is een collage van zelf geschreven teksten, en fragmenten uit de werken of gedichten van de auteurs die hiervoor vermeld werden.

Van de eerste replieken, 28 (!) korte 'filosofische' fragmenten, ontsnapt de betekenis je voor het grootste gedeelte. Die replieken worden uitgesproken door vijf mensen met duidelijk valse baarden. Zij zitten op een soort verhoog, dat midden op de scène staat en voor een heel grote kartonnen doos (die van Pandora?) kan doorgaan. In de voorkant van de doos zijn een aantal gaten en op de doos staat een ijzeren tafel met daar rond vijf stoelen. Boven dat alles hangt een eveneens ijzeren lichtbak. Zelden, denk ik, had een decorstuk

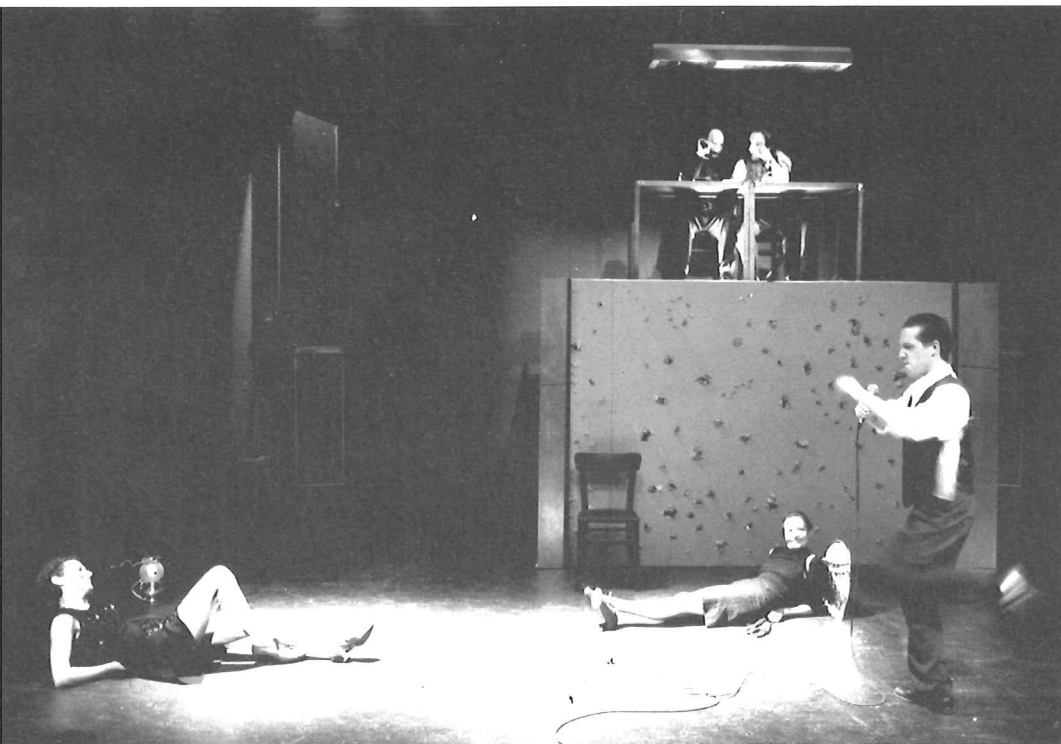
als deze 'doos' in het verloop van een voorstelling zoveel functies, konden er zoveel verschillende betekenissen aan toegekend worden. In het begin is het verhoog een soort ivoren toren waar enkele 'filosofen' redeneren en discussiëren. Zij bevinden zich letterlijk boven het gewone aardse. De opvatting van het hogere en het lagere - de naam Plato is hiervoor al gevallen - wordt in het begin van deze voorstelling letterlijk opgevat. Op het verhoog overheerst de rede, beneden op de scène wordt aan de gevoelens de vrije loop gelaten. Verder in de voorstelling vervaagt deze scheiding. Het zijn vooral de gevoelens die zich een weg banen naar het verhoog. Wanneer je tegen het einde van het stuk, als er gedanst en gedronken is, begint te bedenken dat alles zich wel eens gewoon op een feestje zou kunnen afspelen (cf. het *Symposion*), krijgt de doos een andere, bijna triviale, invulling. Misschien stelt ze wel gewoon een plaats voor zoals je die in sommige discotheken hebt waar je 'eens rustig kan praten' of een beetje kan vrijen (dat gebeurt dan ook). Met behulp van een wisselende belichting krijgen ook de gaten in de voorkant van de doos verschillende betekenissen. Soms schijnt er van binnen in de doos een zwak licht, en dan lijkt die voorkant wel een mooie sterrenhemel, op andere momenten wordt de doos van buiten bijna overspoeld

door hard, koud licht zodat ze een ordinaire doos met gaten wordt. En op het einde dient de doos als projectiescherm voor een idyllisch filmfragment.

De variatie aan betekenissen en gevoelsladingen die de doos toegekend krijgt of kan krijgen is tekenend voor het hele stuk. *Epiloog van de Eenzaamheid* gaat voor een groot deel over de zoektocht naar de zin van het leven. Die zoektocht uit zich op verschillende manieren. Vooreerst is er de rede: misschien kan je via koel redeneren wel tot de kern van de dingen komen. Wanneer de vijf personages 'filosoofje' spelen, hun baard aan hebben, proberen ze het op deze manier. Maar dat lukt niet: ze kunnen het gevoel niet uitschakelen, de dualiteit emotie - rede gaat niet op. Een andere mogelijkheid om het bestaan zin te geven, is de liefde. Ook hier is Plato niet ver af: in het *Symposion* wordt Eros beschreven als de kracht achter de filosofische zoektocht naar het Schone en het Goede. Eerst is er de liefde tot jezelf, het narcisme. Dit levert één van de mooiste momenten van de voorstelling op: Peter Van den Eede kijkt in een spiegel en spreekt zichzelf (letterlijk: "Ik ben Peter Van den Eede") aan als een geliefde. Dan is er de liefde tot de ander. De zin van het leven zou kunnen blijken op het moment dat de personages aan hun eenzaamheid ontsnappen - de titel kan in deze richting uitgelegd worden. Er vormt zich een koppeltje, dat momenten van vreugde en van gekibbel kent. Eventjes ('Hoe lang heeft het nu geduurd?' - 'Twee minuten') kennen de drie andere personages het ware geluk. Inderdaad: het zijn de visioenen van hemel, hel en aards paradijs die de zin van het leven voorspiegelen. De acteurs die ons die visioenen voorschotelen, doen dat niet door een rolletje te spelen. Zij *zijn* - voor een groot deel zichzelf. Door het enthousiasme en de eerlijkheid waarmee zij zo zichzelf blootgeven weten zij de toeschouwer bijna over heel de lijn te boeien, te verwonderen, te vertederen. De voyeur merkt niet dat hij in een spiegel aan het kijken is.

Bruno Koninckx

Epiloog van de Eenzaamheid door Cie. de Koe en Het Zuidelijk Toneel in co-productie met Monty. Tekst en regie: Cie. de Koe. Spelers: Diane Belmans, Els Olaerts, Bas Teeken, Dirk Tuypens en Peter Van den Eede. Gezien op 11 en op 12 oktober in Monty.



Epiloog van de Eenzaamheid (Cie de Koe) - Foto Patrick Meis

Jules en Alice

door het NTG

Theater dat ook maar een schijn van realisme vertoont, daar hebben de Vlaamse repertoireregisseurs het nog altijd moeilijk mee. Tom Lanoye zegt daarover in *Hetspiegelpaleis van Hugo Claus*, gepubliceerd naar aanleiding van het Amersfoortse festival dat aan de Meester gewijd was: "Ik zie dat nu zelf met de regie van mijn stuk *Blankenberge* (1991); men zou dat moeten spelen boven of iets onder die realistische toon; maar helaas, men ziet dat niet in (...) je kunt beter schrijven over een melaatse neger in New York die zich lyrisch uitlaat over de existentie... Dan vragen zij zich af hoe dat gespeeld moet worden. Schrijf iets over een Vlaamse man, baf, zij zullen u vertellen hoe het moet."

Eddy Vereycken, die in het NTG *Bij Jules en Alice* als seizoenopener regisseerde, is te zeer een geestesverwant van Tom Lanoye om zoiets te laten gebeuren. Waar Lanoye zijn uiterste best doet om van zijn stuk eerder mythologie dan huiskamerrealisme te maken, laat Vereycken zijn acteurs een verhevigde acteer-

stijl hanteren. Maar het blijft een verhaal dat op de scène wordt gezet.

Tom Lanoye is een meester van de groteske. Hij is een vakman in het uitspinnen van kleinburgerlijke, Vlaamse situaties. Door zijn stijl van beschrijven laat hij niet alleen de kleine, komische kantjes zien, maar laat hij de situaties ook uitrafelen tot de tragiek van de gewone man bloot komt te liggen, en maakt hij er een stukje mythologie binnen vier muren van.

Het maakt de kracht uit van zijn verhalenbundel *Een slagerszoon met eenbrilletje* (Bert Bakker, 1985). Het verhaal *Bij Jules en Alice* vertoont in die bundel al een dramatische spanning vooral door de talrijke perspectiefverschuivingen en flashbacks. Het is het verhaal van twee mensen van middelbare leeftijd die elkaar nog graag zien, maar dat niet meer kunnen uiten. Wanneer dat dan toch gebeurt, lijkt dat zo onecht dat Jules zichzelf van de fysieke mogelijkheden berooft om zijn Alice nog graag te zien. Toen Tom Lanoye *Bij Jules en Alice* vorig jaar voor het toneel

bewerkte, heeft hij die structuur behouden. Hij bewaarde de inhoud, maar voegde een heel aantal expliciterende passages toe. In plaats van de theatraaliteit te versterken, waken zij een indruk van overbodigheid. Gebaldheid maakt plaats voor herhalingen en haperingen in het ritme. Ik blijf Lanoye een uitstekend verhalen-schrijver vinden, maar in zijn werk van langere adem, zijn theaterstukken en zijn romans, loop je toch wat verloren.

Het is niet gemakkelijk voor een regisseur om een stuk dat geen strakke structuur bezit compact op de scène te zetten. Een gedreven ritmiek kan dan een oplossing zijn. En Eddy Vereycken trekt de touwtjes bij momenten goed aan, maar kan niet verhinderen dat de expliciterende scènes soms de ritmiek uit de voorstelling halen. Het volkse huwelijksfeest van Jules en Alice, dat herinnert aan een gelijkaardige scène in *Alles moet weg* is daar een voorbeeld van. Toch moeten we het toegeven: men is in het NTG op zoek naar een andere, directere theataertaal en acteerstijl. Dat is onmiskenbaar de stempel van Hugo Van den Berghe die zich hier laat voelen. We kunnen dat alleen maar toejuichen.

In *Bij Jules en Alice* wordt die directheid uitgedrukt in de opbouw van de scène en de positie van het

publiek. Het decor is opgebouwd langs een zijwand van NT2-Minnemeers, en laat de uitvergroting zien die we ook in Eddy Vereyckens acteursregie terugvinden. Het realisme wordt onmiskenbaar doorbroken door wat decorbouwer Andreas Szalla met de Vlaamse huiskamer gedaan heeft: het bloemetjesbehang is te groot, net zoals de diepvrieskast waarin Jules teelballen liggen te glimmen, de deurtjes waardoor de acteurs verdwijnen en waarachter de burenhokken, zijn dan weer te klein. Wanneer de deurtjes openklappen, krijg je een poppenkast van roddels, geruchten en bekrompenheid te zien. Omdat de deurtjes zo onverwacht open- en dichtzwaaien, heb je het gevoel dat de burenen constant meeluisteren. De muren hebben oren. Maar er zijn meer van die uitvergrotingen: de autowrakken, en de lijkwagens die dienst doet als ziekenhuis.

Het publiek zit daar zeer dicht bij, en dat versterkt het gevoel van betrokkenheid als burenen die op een ongewenst ogenblik komen binnengluken. Als toeschouwer word je binnengelokt, maar je krijgt door de acteerstijl het deksel op de neus. Vereycken vermijdt de psychologisering en de moralisering door het realisme hilarische trekjes mee te geven. Walter Moeremans en Magda Cnudde neigen in hun rauwe acteerstijl naar het hyperrealisme, dat desondanks toch emotionaliteit opwekt. Het acteren van de burenen is eerder karikaturaal, waardoor je als toeschouwer voortdurend gedwongen wordt je aan de acteerregisters aan te passen. Eddy Vereycken probeert daarmee vaart in de encenering te brengen, en creëert daardoor een soort afstandelijke betrokkenheid, die culmineert in de centrale neukscènes tussen Jules en Alice. Hij zet daarmee ook de toon van de voorstelling: het is zo schokkend dat je soms het hoofd wil afwenden, maar je moet meekijken om niet tegen de muur te lopen. We maken immers allemaal deel uit van één of andere huiskamermythologie.

Paul Demets



Jules en Alice (NTG) - Foto Luk Monsaert

Bij Jules en Alice van Tom Lanoye, door het NTG in NT2-Minnemeers. Regie: Eddy Vereycken. Met Walter Moeremans, Magda Cnudde, Eddy Spruyt, Blanka Heirman, Mark Van Den Bos, Chris Thys, Mark Willems, Els Magerman en Pjeroo Roobjee. Gezien op 28 september 1991.

Wilde Lea

door BMCie

De Blauwe Maandag Compagnie doet het weer. Voader was nog maar net uit de top 10 (het Theaterfestival) verdwenen toen het publiek reeds klaargestoomd werd voor een nieuwe hit. Affiches, kranten, radio en T.V. werkten als *teasers* nog voor de première goed en wel had plaatsgevonden en zeker nog voor het gros van Vlaanderen de kans kreeg hun nieuwste te gaan bekijken.

Het zal wel bij toeval zijn dat de leesclub van de BMCie *Wilde Lea* (1895) ergens onder het stof vandaan heeft gehaald: voor zover ik het kon nagaan dateert de laatste druk van 1915, en het stuk staat - terecht - niet echt bekend als één van de klassiekers in de toneelliteratuur. De auteur ervan, Nestor De Tière (1856-1920), was daarentegen op het einde van de vorige eeuw wel één van de populairste toneelauteurs in Vlaanderen. Hij probeerde het toneel te vernieuwen door het 'realistischer' te maken. Zijn *Wilde Lea* speelt in de jaren 1813-'14, en is het verhaal van een jonge vrouw, Lea, uit 'een Brabantsch dorp' die enigszins tegen haar zin met een oudere Franse krijgsoverste trouwt. Eigenlijk is ze verliefd op een eenvoudige boerenzoon, Wilfried Teunis, soldaat in het regiment van haar man. De brave jongen is echter verloofd en wijst haar, deugdvol als hij is, af. Lea's liefde en passie voor hem slaan om in haat. Dankzij een aantal leugens krijgt ze het zelfs gedaan dat Wilfried ter dood veroordeeld wordt. Maar op het laatst krijgt ze toch berouw: ze redt hem en doodt zichzelf. De moraal van het verhaal is duidelijk: voor de Tière kan passie bij een vrouw alleen maar fatale gevolgen hebben. Deugd en braafheid overwinnen uiteindelijk.

Het zijn waarschijnlijk onder meer deze laatste gegevens die het stuk 'interessant' maakten voor de BMCie: passie, jaloersheid (Lea heeft nog een jaloerse aanbieder), trouw - ontrouw vormen een soort rode draad in hun werk (cf. twee van hun recentste stukken: *Voader* en *De*

cocu magnifique). Deugd en braafheid passen dan weer in een ander 'project' van de BMCie, nl. dat waarin ze enkele aspecten van de Vlaamse samenleving willen laten zien (cf. *Voader*).

Volgens het ondertussen vertouwde Luk Perceval-procédé werd het stuk van De Tière grondig bewerkt en ingekort, zozeer zelfs dat in het programmaboekje staat: *naar* Nestor De Tière. Perceval heeft een nieuw script geschreven met twee (of drie) lagen. *Wilde Lea* werd daarbij tot een stuk in een stuk: de BMCie speelt een soort variété-gezelschap dat *Wilde Lea* opvoert. Er is dus de laag van *Wilde Lea*, daarboven die van het gezelschap en misschien gaat het geheel ook wel over de BMCie zelf. Dat het de BMCie is die een gezelschap speelt wordt eigenlijk pas expliciet op het einde, wanneer *Wilde Lea* voorbij is en we een blik krijgen in de coulissen waar de spelers van het gezelschap ruzie aan het maken zijn.

Het gestalte geven aan een variété-gezelschap past ook in het hierboven vermelde 'Vlaanderen-project' van de BMCie. Waar in *Voader* getracht werd de donkere kant van de Vlaamse huiskamer te laten zien, wordt in *Wilde Lea* een aspect getoond van hoe het openbare vermaak voor de gewone man was (en is?) in Vlaanderen. De toeschouwer van *Wilde Lea* is voor één avond Jan Modaal die op zaterdagavond zijn kostuum aantrekt om naar de plaatselijke parochiezaal te gaan. Daar vindt een soort totaalspektakel plaats, met zang, dans, enkele acrobatienummertjes en zelfs een heus toneelstuk. Wat thuis niet mag of kan, is hier wel mogelijk omdat het 'maar' toneel is: voor de mannen is er een schaars geklede en uitdagerende juffer (Els Dottermans - hoe kan het anders - als 'Vivi V.', alias Wilde Lea), voor de vrouwen is er een stevige bonk in tanga-slip (Vic De Wachter overtuigend als 'Tony Di Angelo', alias Wilfried Teunis). Er is een slungel die 'vettige moppen



Wilde Lea (BMCie) - Foto Johan Jacobs

tapt' (Peter Van den Begin als Fredy Calypso Jr.) met een tegenhanger die 'vettig' doet (Stany Crets als een nichterige Edmond Sebregts die zijn handen niet kan thuishouden).

Het variété-gezelschap is geen *compagnie*: het is gewoon een groep mensen die duidelijk ambities hebben om een grote ster te worden of die - erger nog - denken dat ze dat al zijn, maar ondertussen blijven steken in amateurisme en kleingeestige afgunst tegenover mekaar. Elk wil zo lang mogelijk in de spotlights staan om goed door het publiek gezien te worden en om zijn eigen kunstjes op te voeren. Het prototype van dit slag 'artiesten' weet Katelijne Damen schitterend weer te geven in de gestalte van 'Josie Star'.

Luk Perceval beweerde wel in enkele interviews dat hij met *Wilde Lea* geen parodie heeft willen maken, maar voor mij is het dat toch duidelijk geworden. Er wordt in deze voorstelling door de variété-artiesten zo geklungeld, zo onprofessioneel en lullig gedaan dat de mensen waarop ze geïnspireerd zijn in hun hemd gezet worden, belachelijk gemaakt worden (in het programmaboekje worden namen genoemd). Voor mij

mag dat gerust, alleen gebeurt het naar mijn smaak af en toe een beetje te expliciet, wordt er overdreven veel geknoeid. Zo onprofessioneel als er 'geacteerd' wordt door de variété-artiesten, zo professioneel wordt er gezongen (schlagers en levensliedren) en muziek gemaakt. Beter dan het origineel, maar zo hoort het in een parodie.

Bruno Koninckx

Wilde Lea door de Blauwe Maandag Compagnie. Tekst: naar Nestor De Tière. Script en regie: Luk Perceval. Decor: Katrin Brack. Arrangementen en muzikale leiding: Tony Boast. Spelers: Els Dottermans, Warre Borgmans, Katelijne Damen, Vic De Wachter, Stany Crets, Peter Van den Begin, Michel Van Dousselaere, Lucas Van den Eynde. Muzikanten: Tony Boast, Willy Seeuws, Dirk Van der Linden, Karl Zosel. Gezien op 15 en op 24 oktober in De Brakke Grond.

We liegen

door Vereniging van Enthousiasten

In de tweede produktie van het eigenzinnige trio Dirk Van Dijk, Ryszard Turbiasz en Johan Dehollander, *Een man alleen is in slecht gezelschap*, zegt een van de spelers: "De grote ramp van de KUNST is dat men haar misprijst, dat men haar niet ORGANISCH laat kloppen zoals het hart in de borst van de mens, men zet haar bewegingen in een tijdschema zoals men dat bij treinen doet." In de nieuwe produktie van deze drie theatermakers vind je geen logische tijdsevolutie terug. Dat komt in de eerste plaats door het fragmentaire karakter van de voorstelling: we kijken naar het verhoor van een vrouw, een sollicitatiegesprek met een actrice, een stukje muziek en dans, een fragment Tsjechow, een vergadering van een pseudo-revolutionaire daad, enz. Er is echter niet alleen géén duidelijke tijdsverhouding tussen de fragmenten. Ook binnen de fragmenten wordt het tijdsverloop soms overhoop gehaald. In het openingsfragment zegt Van Dijk, verkleed als vrouw, wat er met hem/haar in het begin van het stuk zal gebeuren:

hij/zij zal zich neerzetten, er zullen hem/haar een paar vragen gesteld worden en men zal hem vragen een liedje te zingen. Onmiddellijk daarop echter speelt Dehollander wat tonen op een piano en zingt Van Dijk/de vrouw zijn /haar liedje. Slechts daarna gaat hij/zij zitten en worden de vragen gesteld. Door mijn gebruik van mannelijke en vrouwelijke voornaamwoorden die verwijzen naar Van Dijk als acteur en Van Dijk in zijn rol als vrouw is meteen duidelijk dat we in deze voorstelling ook geen normaal personagebeeld te zien krijgen. Wanneer Van Dijk in het begin van het stuk opkomt, verkleed als een ongerouwde, vrouwelijke professor (u vergeeft mij het cliché), was dat voor mij bijzonder grappig. Je ziet immers niet alleen een vrouw of een man verkleed als vrouw, maar je ziet Dirk Van Dijk verkleed als vrouw en die dualiteit wordt de hele voorstelling aangehouden: de acteur die een personage voor zich uitduwt en op zoek gaat naar mogelijkheden om zijn rol te begrijpen, aan te voelen en daar in dit geval duidelijk plezier in heeft. In

de verschillende voorstellingen van dit trio kunnen konstanten worden teruggevonden in de manier van spelen: zo vormen Dehollander en Turbiasz zeer vaak een duo tegenover Van Dijk als enkeling.

Wat is het verhaal van de voorstelling? We krijgen te horen dat de voorstelling over een 39-jarige weduwe gaat, maar is dat zo? Er wordt gesproken over 'onze zaak', maar het is nooit helemaal duidelijk wat die inhoudt. Tijdens het verhoor van de vrouw zegt Turbiasz: "Il n'y a rien à comprendre, tu comprends?" Die paradox vormt de kern van het werk van dit trio: je moet begrijpen dat je niets moet begrijpen. Dat niets zou wel eens kunnen slaan op de causale verbanden tussen de fragmenten of op verklaringen voor onduidelijke fenomenen, want die zijn toch gelogen. Men ontleent de toeschouwer trouwens bewust allerlei verklaringen. Op een klein salontafeltje ligt een hoop edelstenen. Dehollander legt tijdens de voorstelling zelfs tweemaal aan Van Dijk uit wat er zo speciaal is aan die stenen, maar telkens wordt zijn verklaring door muziek overstemd. We horen enkel de laatste zin die op zichzelf weinig betekent. Wie dacht een verklaring te krijgen, weet nu wel beter. Hebben verklaringen immers zin? Als Turbiasz na zijn wetenschappelijke uiteenzetting zwijgend de zaal in-

kijkt, lijkt het wel dat hij medelijden heeft met het theaterpubliek dat braafjes op zijn stoel blijft zitten en zijn tomaten vergeten heeft. Voor ik het vergeet, u weet toch hoe de Egyptenaren erin geslaagd zijn de pyramiden te bouwen? Wel, omdat er dagen van geringe zwaartekracht moeten bestaan hebben.

Of heb ik het toch mis? Wijst 'onze zaak' misschien naar de wereldoorlog die ze alledrie aan het eind van de voorstelling willen ontketenen, maar waar niemand op reageert? Neemt men misschien een actrice aan om de P.R. ervan te verzorgen en is het ruziefragment uit Tsjechow geen parodie, maar een acteeroefening in bekevechten en overtuigingskracht? In ieder geval moet er tussen de elementen van de voorstelling een organisch verband bestaan, d.i. de samenstelling ervan is ontstaan uit een gevoel, een drijfveer, een woede ("waarom wil niemand met ons ruziemaken?") of een motief (bv. de leugen t.o.v. de ander en zichzelf). Als de voorstelling werkt slaat dat organische over op het publiek, passen alle 'losstaande, ontwrichte' elementen van de voorstelling - decor, fragmenten, muziek, licht, costumes, enz. - in elkaar en gaat het publiek meedenken en meevoulen. Zo een effect bracht *Marche funèbre pour chat*, de eerste produktie van De Vereniging van Enthousiasten bij mij teweeg. Alle muziekfragmenten en dansjes uit die produktie waren geen dansjes en muziekstukjes meer, ze waren deel van het geheel, van het verhaal, van het gevoel, van de onmacht, de verslagenheid, de decadentie: "Wie niet heeft wat hij bemint, moet beminnen wat hij heeft." Tot eenzelfde hoog niveau kon deze voorstelling niet reiken: de vonk van het organische vatte geen vuur; alles bleef ontwricht, er bleef teveel afstand, er was te weinig concentratie en gedrevenheid in het samenspel van de acteurs, er waren te weinig chemische reacties.

Maar beste lezer, het is uiteraard goed mogelijk dat alles in deze kritiek gelogen is, *vous savez, on ne fait pas fortune par écrire des critiques*.

Maarten Van Steenberg



We liegen (Vereniging van Enthousiasten) Foto De Spiegelaere

We liegen door de Vereniging van Enthousiasten voor het Reële en het Universele; spel: Dirk Van Dijk, Rijszand Turbiasz en Johan Dehollander; muziek: Rijszand Turbiasz. Gezien in het Nieuwpoorttheater op dinsdag 22 oktober 1991