



Jukebox

In Jukebox worden
reacties, standpunten en kritieken m.b.t. uiteenlopende
initiatieven, gebeurtenissen en producties
ten gehore gebracht.

Roberto Zucco in medialand

Peter Anthonissen over het regiedebuut van Armel Roussel

Kleinschalig, verrassend en/of experimenteel werk. Dat had Agna Smisdom voor ogen met haar eerste reeks *Studiowerk* in de Kaaitheaterstudio's. Uitschieter van een overigens in haar geheel verfrissende affiche was *Roberto Zucco* van de vijftienvijftigjarige Franse regisseur Armel Roussel, een productie van de vzw Utopia die een seizoen eerder in première was gegaan in de Ancienne Ecole des Vétérinaires in Brussel. Begin dit jaar werd de voorstelling hernomen in Théâtre Varia. En terecht: *Roberto Zucco* beantwoordt niet alleen aan de drie criteria waaraan Smisdom haar programmering toetste, maar is wellicht één van de markantste debuten die het 'Belgische' theater het jongste decennium heeft voortgebracht.

In vergelijking met de meeste andere enceneringen van Bernard-Marie Koltès' laatste stuk (1988), een opvoeringsgeschiedenis die deels gedocumenteerd werd in het recente *Koltès, combats avec la scène* (Théâtre Aujourd'hui no. 5, Paris, 1996), is Roussels encenering wars van elke vorm van realisme. Die vrij radicale keuze laat de regisseur toe een nieuwe betekenislaag aan de tekst toe te voegen (*Roberto Zucco* als product van de hedendaagse mediasamenleving), en zet hem op een slimme manier uit de wind wat de morele knelpunten van het stuk betreft.

Van het realistische pad is Roussel afgeweken door de tekst in een kunstig, soms zelfs kitscherig kader te plaatsen. Theater, dans, video, film en muziek maken integraal deel uit van een geënceneerd universum. Referentiepunt is niet langer de werkelijkheid, maar de beelden die de kunst en de media zich van deze werkelijkheid hebben gevormd: een veelheid aan gehanteerde tekens als metafoor voor de mediastroom die ons overspoelt. De twee door Koltès, met een knipoog naar *Hamlet*, aan het begin van zijn stuk geïntroduceerde wachters bijvoorbeeld, verschijnen als vervormde, ontmenselijkte gezichten op videoscher-

men links en rechts op de bühne: in tegenstelling met het videogebruik van onder meer The Wooster Group, wordt hier niet in de eerste plaats de wijze van representatie van de acteur in een ander daglicht geplaatst, maar het gemanipuleerde videobeeld als betekenisdragend element aan de narratie toegevoegd. Het station waar Zucco een onderkomen zoekt, wordt scenografisch ingevuld door de projectie op doek van filmbeelden met voorbijflitsende treinsporen. Ook de choreografie van Marion Levy staat niet op zich, maar draagt haar steentje bij tot het onwezenlijke song and dance-karakter van de wereld waarin Zucco zich beweegt.

De speelstijl van de zes jonge, net als Roussel aan het INSAS afgestudeerde acteurs, wordt eveneens gekenmerkt door een niet-realistisch register: grotesk, uitbundig en bovenmaats uitvergroot. Bij Karim Barras en Malika Hsino gebeurt dit eerder fysiek, bij Nathalie Ponlot en Anne Delatour komt het vooral tot uiting in een nerveuze, gekunstelde zeggingswijze. De kleding van hun naamloze personages roept reminiscenties op aan showbizfiguren allerhande: bij Koltès duiken ze op als archetypes, bij Roussel zijn ze inhoudsloos en gemodelleerd naar mediafiguren. Als androgyne 'broer' stamt Barras uit het nachtelijke cabaretcircuit, als 'melancholieke politie-inspecteur' uit een willekeurige film noir. De 'moeder' (Ponlot) draagt het soort jurk waarmee Marilyn Monroe de aandacht naar zich toe trok in de metroroosterscène van de film *The Seven Year Itch*; het 'meisje' (Hsino) heeft het uitzicht van een porseleinen pop.

Roberto Zucco wordt zo bovenal een voorstelling over identiteit en het verlies ervan. Cruciaal is de positie van Zucco hierin: de ont-snapte gangster draagt als enige in het stuk een eigen naam. Is hij de rots in de branding, de held, de echte man? Of is hij weinig meer dan de Rambo van dienst en onderscheidt hij zich

met ontbloot bovenlijf wel fysiek, maar niet wezenlijk van zijn omgeving?

Ondanks het feit dat hij in het bezit is van een naam, lijkt Zucco nog efemerer dan de hem omringende figuren. In zijn geval wijst die ondefinieerbaarheid op een toenemende complexiteit. In de loop van de voorstelling maakt hij immers een tweeledige evolutie door. Aanvankelijk is hij de man die zich onverstoort een weg baant door het nepwereldje, en daarbij inderdaad zijn beide ouders, de politie-inspecteur en een toevallig passerend kind doodt. Van een opeenvolging van 'gratis' daden is geen sprake: Zucco is de man die de hypocrisie van de wereld doorziet, en in de misdaad zijn heil zoekt. Zijn aan 'hubris' grenzende zelfbewustzijn wordt gekanaliseerd in een vorm van negatieve energie. Verbaasd kijkt hij om zich heen en zegt: 'Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. Au moindre signal dans leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux.' De ironie van die uitspraak ziet hij op dat ogenblik niet in. Dat besef komt later pas, en zal uiteindelijk leiden tot zijn zelfmoord.

Voor zijn arrestatie drukt hij de vrees uit zijn naam te zullen vergeten. Omdat zijn identiteit hiermee in het gedrang komt, acht hij het moment rijp een nieuwe keuze te maken: zijn zelfmoord is in Roussels encenering ingegeven door een drang naar vrijheid, en door het finale inzicht dat hij niet langer wenst mee te draaien in een geplastificeerde maatschappij, waar hij als individu niet langer welkom of op zijn plaats is. In die slotscène kruipt Zucco, vertolkt door Eric Castex (of, zoals bij de opvoeringen in de Kaaitheaterstudio's, door Yoann Blanc), over de hoofden van de toeschouwers heen de tribune op. Op zoek naar de plek waar hij 'opgaat' in de zon, geeft Zucco medespelers én toeschouwers letterlijk het nakijken. Tegelijk zet hij, haast even letterlijk, de andere personages in hun blootje. Voor hem is de wereld te klein geworden: ondanks zijn daden treedt



hij als morele winnaar uit de strijd. Al is misschien ook dat weer schijn. In welke mate is ook Zucco geen constructie, een fata morgana waarop de anderen de droom van authenticiteit projecteren die ze in een gemediatiseerde maatschappij niet langer zelf koesteren?

Door Roussels weigering om de tekst realistisch aan te pakken, wordt de Zuccofiguur niet antropologisch of psychologisch geduid, maar krijgt hij antroposofische of zelfs mythologische dimensies. Naast de vormelijk energieke en inhoudelijk perfect verantwoorde combinatie van theater, dans, film, video en muziek, is dat de

grote meerwaarde van deze voorstelling. Inderdaad: *Roberto Zucco* is in de loop van het stuk verantwoordelijk voor de dood van vier mensen, waaronder een kind, maar bij Roussel heeft dit niets van een loze provocatie, wel van een scherpe, tegendraadse en net daarom gewaagde analyse van de plaats van het individu in een wereld op drift, die de balans niet noodzakelijk in het nadeel van Zucco doet overhellen.

De speelperiode van *Roberto Zucco* spreidt zich ondertussen over meer dan een jaar uit, een periode waarin België van de ene netelige politieke situatie in de andere is beland, en de naam Marc Dutroux verbreider is geworden

dan die van de historische Roberto Succo in Italië en Frankrijk eind jaren '80. Is het in het licht daarvan niet opmerkelijk dat niemand publiekelijk over (de kindermoordenaar in) Roussels voorstelling is gestruikeld, terwijl tegelijkertijd vele andere theatermakers zich groepen voelden om zich sociaal veel explicieter dan Roussel te legitimeren (cfr. Jef Aerts in *Etcetera* nr. 58)? Het zegt iets over de te relativeren maatschappelijke impact van het theater, maar pleit ook voor de kwaliteit van Armel Roussels *Roberto Zucco*. Voor een voorstelling als deze blijkt niet het theater, maar de concrete politieke context een maatje te klein.

Heel erg kut

Peter De Jonge over *Wie...* van Dood Paard

Mei '96, Montycafé. Naast de toog is uitzonderlijk een tv geïnstalleerd. Voetbal, Ajax-Inter Milaan geloof ik. De acteurs van Dood Paard hebben net *Tasso, Casus Belli* afgewerkt en vatten post voor het kastje. In hun commentaar sparen ze Kluivert & Co niet, maar dra wordt voetbal ingebed in een spelletje wederzijds jennen, baldadig snauwen, een ogenschijnlijk permanent aanwezige groepsdynamiek die wat zich aandient, van Ajax tot het spelen van een voorstelling, doordringt.

Dood Paard, opgericht in 1993 door Oscar van Woensel, Kuno Bakker en Manja Topper, deelt met Stan en De Roovers de 'zonder-leiding-van-methode' en ontstond op de toneelschool. Toch zijn de verschillen frappant. Doorheen de recente politiserende wendingen van Stan en het ouwelijk aandoende existentialisme van De Roovers blijft het model van Discordia en de creatie als nauwgezette, onderkoelde dramaturgische analyse van sleutelteksten uit het repertoire schemeren. Dood Paard daarentegen vindt zijn teksten naast de hoofdstroom (Rob De Graaf) of schrijft ze zelf (Oscar van Woensel). Hun aanpak is luidruchtig en bestudeerd onvolwassen: gebaren en dialogen worden niet op een apothekerschaaltje gewogen en de sfeer is er een van goedmoedige sabotage.

Wie..., de eerste voorstelling van de reeks *Delirium Tremens*, is opnieuw een tekst van Oscar van Woensel. De anekdote belooft een well-made play. Vijf broers en zussen zien elkaar na vele jaren weer op de vooravond van de begrafenis van vader en moeder – hun auto werd gegrepen door een trein. Hun onderlinge vervreemding en de claustrofobische eenheid van tijd en plaats van deze rijkelijk met

cognac overgoten wake voorspellen een crescendo spanningsboog met hevige confrontaties, catharsis en familiegeheimen.

Het verleden blijkt echter al vlug niet dat verschrikkelijke, verdrongen monster. Dat vader een tiran was, dat hij moeder na een rol in Bernhards *Schijn Bedriegt* dwong een carrière als actrice op te geven, dat zij haar latere handicap veinsde, dat alles en de onduidelijke incestueuze relaties zijn voor niemand echt een verrassing. Uit het verleden zijn geen lessen meer te trekken. De stemmen die zij menen te horen zijn een zinsbegoocheling. Een testament wordt niet gevonden. Rouwarheid is niet meer mogelijk want voor de begrafenis is alles uitbesteed, zelfs de speech.

Halverwege *Wie...* wordt een spelletje *Wie ben ik?* gespeeld. Het antwoord is telkens een Bekende Nederlander, Johan Cruyff of Linda de Mol, gemakkelijk te raden door vragen als 'Ben ik blond?', 'Ben ik rijk?' of 'Ben ik beroemd?'. Voor de personages die Dood Paard ten tonele voert ligt het minder eenvoudig. Het decor, een meer dan manshoge muur van kriskras op elkaar gestapelde stoelen, is een teken van hun verwarring. Zij liggen in de knoop met hun identiteit. De eigenschappen waar ze zich aan vastklampen – de één definieert zichzelf als junk, de ander als schrijver, Belg, actrice of nakomertje – zijn niet bestand tegen het spervuur van hoon waarmee ze elkaar overladen. Een normaal gesprek is niet mogelijk: 'Als ik dit zo zie hier/Al deze onderhuidse gifstengels.' Communicatie is een partijtje kickboksen: de afgeknepen, overvolle scène van *Wie...* doet bijwijlen denken aan een kennel waar dulle honden elkaar instinctief de strot afbijten. Wanneer de storm even luwt en

er toenadering gezocht wordt, neemt men plaats op ongemakkelijke, rode krukjes, echo en antithese van de stoelen uit de achterwand.

Hun zelfbeeld bezwijkt – 'Ik moet me wel kennen/Anders slaat het nergens op' – en zichzelf definiëren kan enkel nog in de leegte van de tautologie. De Bijbelse volheid van het 'Ik ben wie ik ben' wordt ironisch omgekeerd in een liedje dat zij samen zingen: 'Wij zijn wie wij zijn/En dat zijn wij/.../Wij willen een bestaan/Dus geef het maar een naam.' Achter deze familiegeschiedenis doet een groot, vormeloos leed op dat benaderd wordt in vier losstaande droomsequenties, maar evenwel niet benoemd kan worden. Freud leert dat genezing ontstaat door de herinnering van de traumatische gebeurtenis, maar in *Wie...* zijn de herinneringen vals. Aan het einde van *Wie...* staan de zonen en dochters bijgevolg even ver als in het begin, getuige het machteloze, nietszeggende van de laatste repliek: 'Dat is kut/Dat is heel erg kut.'

Wie... sleurt flink wat ballast mee. De droomintermezzis zijn wijdlopijg en breken het ritme van de voorstelling. Van Woensels dialogen bevatten vulsel en zijn tirades klinken soms amechtig. Paradoxaal genoeg echter versterken deze factoren het centrale thema van identiteitsverlies en onrust.

Het ensemblespel van Dood Paard stoelt op de combinatie van de agressief-fysieke aanpak van Van Woensel/Bakker met het statische, hysterische dédain van Topper. Gillis Biesheuvel weet zich in te passen, maar gastactrice Sara de Roo lijkt niet steeds bereid het gevecht aan te gaan en valt dan terug op Stan-automatismen, die haar personage binnen *Wie...* dan op een zijspoor plaatsen.