

Van Blauw Vier tot Cantecler

Marleen Baeten onderzoekt het artistieke parcours dat oprichters Jo Roets en Greet Vissers met hun gezelschap Blauw Vier hebben afgelegd, van hun eerste samenwerking in 1990 tot en met de recente Rostand-trilogie.

Transparantie, humor en ontroering

Een jongeman in legeruniform vertelt hoe hij zich tijdens de oorlog aansloot bij de Royal Airforce. ‘Mijn ma vroeg nog: is dat een voetbalploeg?’ Hij ontknoopt zijn hemd en ontbloot één schouder. Op zijn bovenarm prijkt een tattooage van een gevechtsvliegtuig. Terwijl hij vertelt over de loopings en de spins die hij leerde maken, volgt hij met zijn ogen het vliegtuigje op zijn bewegende bovenarm.

Het is één van de eerste scènes uit *Blauw Vier* (1990), een productie van Jo Roets (script en spel) en Greet Vissers (script en regie) bij Figurentheater Froe Froe (Marc Maillard). Toen beiden in 1992 besloten om voortaan onder eigen vlag te varen was de naam voor het nieuwe jeugdtheatergezelschap snel gevonden.

Blauw Vier

Als een watermerk blijft de voorstelling *Blauw Vier* aanwezig in het stilaan indrukwekkende oeuvre van jeugdtheatergezelschap Blauw Vier, en meer in het bijzonder in de producties die Greet Vissers en Jo Roets er – meestal samen – maakten. Een hoofdpersonage op een beslissend moment in zijn/haar leven, de strijd tussen eigen verlangens en de verwachtingen van anderen, de wrijvingskracht van liefde, thuis, spel, fantasie.

‘De meest opvallende lijn in ons werk is dat er geen lijn in te trekken valt’, zegt Jo Roets. ‘Er zijn wel inhoudelijke elementen die terugkomen, maar op vormelijk vlak is haast elke voorstelling anders.’ Het verteltheater van *Blauw Vier* en *Het Kamermisje* (1991) is inderdaad haast niet te vergelijken met de absurde situatieschetsen van *Dame in de kast* (1992), met de door kinderen gespeelde productie voor volwassenen *Naar Macbeth* (1992), met het geschifte bewegingstheater *Zot Geweld* (1996) of

met de onderling zeer verschillende theaterproducties *De weg naar ijs* (1993), *Andere stemmen, andere kamers* (1994), *In de bomen* (1995), *Cyrano* (1996), *Napolejong* (1997) en *Cantecler* (1998). Maar onder de in het oog springende verschillen blijft ook op vormelijk vlak het watermerk aanwezig. Heldere beelden: eenvoudig en rijk aan betekenis, opgeroepen voor meerdere zintuigen tegelijk. Transparant acteren, dat een zekere afstand schept tussen acteur en personage. Een grondige bewerking van een bestaande tekst, waarbij duchtig wordt geschrapt.

Een voorbeeld uit *Blauw Vier*. Alleen in de woestijn op de avond voor hij een ‘erg belangrijk’ pakje dwars doorheen de vijandelijke linies naar Kreta moet vliegen, denkt de jonge piloot aan de meisjes uit zijn dorp. Hij spreidt zijn handdoek over de vliegtuigvleugel en neemt een ingekaderd fotootje uit zijn tas. ‘Betty’, zegt hij. Hij plaatst de foto op de handdoek en mijmert wat voor zich uit. Op de achtergrond klinkt gezellige dansmuziek. Hij neemt weer iets uit de tas: nog een ingekaderde foto. ‘Lize’, zegt hij. Hij maakt een veelbetekenende beweging met de heupen en droomt weer weg. Het ritueel herhaalt zich een vijftal keer. De stiltes, gebaren en muziek suggereren meer herinnering en verlangen dan hij in evenveel tijd met woorden kan zeggen. De weinige extra tekst krijgt er nog meer impact door: ‘Blue (stilte). Blond (stilte). Overall (lange stilte).’

Met Blue wil hij trouwen. ‘Met haar wil ik een kind (stilte). Twee (stilte). Vijf (stilte). Twintig (stilte). Honderd (stilte).’ Het jonge publiek schatert het uit. Humor als ontlading van spanning... en voedingslaag voor de emotie die nog komt. Het onderzoek naar spannende evenwichten tussen humor en ontroering vindt zijn voorlopig hoogtepunt in de

Rostand-trilogie. Ook op andere vlakken biedt deze trilogie een illustratie en synthese van de weg die sinds *Blauw Vier* is afgelegd: onderzoek naar de verbeeldingskracht van theatermiddelen op mensenmaat, naar de mogelijkheden van ontdebelling en opstapeling van beeld, tekst en klank in functie van een inhoud. Onderzoek ook naar het specifieke karakter van diverse soorten teksten.

Hoewel de hand van Edmond Rostand een zekere eenheid geeft aan *Cyrano de Bergerac* (1897), *L'Aiglon* (1900) en *Chantecler* (1910) zijn deze stukken zeer verschillend. De verschillen in taal en emotie hebben Jo Roets en Greet Vissers in de verf gezet door telkens een specifieke vormtotaal te introduceren. Tegelijk hebben ze reeds eerder uitgezette lijnen of experimenten terug opgepakt. Ook de samenwerking met componist John Gilbert Colman en kostuumontwerpster Mieja Hollevoet, die al eerder meewerkten aan *Blauw-Vier*producties, geeft een ‘synthesegevoel’.

Synthesemakers

‘We vertrekken altijd van materiaal voor volwassenen’, zegt Jo Roets. ‘Daarin zoeken we een kruispunt tussen wat onszelf fascineert en wat kinderen of jongeren aantrekt. Ik zie ons geen dingen doen omdat het bevattelijk is voor kinderen. Verder is het typisch voor ons dat we altijd beginnen met veel. We beginnen nooit met een simpel verhaaltje, ook al oogt het eindproduct gewoonlijk heel eenvoudig. We zijn synthesemakers.’

Greet Vissers en Jo Roets werkten al met tekstmateriaal van Roald Dahl (*Blauw Vier*), Octave Mirbeau (*Het Kamermisje*), Shakespeare (*Naar Macbeth*), Truman Capote (*Andere stemmen, andere kamers*) en Italo Calvino

(*In de bomen*). Allemaal proza. Toen Jo Roets voor het eerst zijn tanden zette in een bestaand toneelstuk, *Cyrano de Bergerac*, lag het niet in zijn bedoeling om nadien nog andere stukken van de neo-romanticus Edmond Rostand te spelen. Maar na *Cyrano* bleef er nog zoveel uitnodigend dramaturgisch materiaal liggen, dat hij ook *L'Aiglon* bewerkte, en daarna *Chantecler*. Telkens voor een jonger doelpubliek. Omwille van de uitdaging, maar ook omdat Rostand *Chantecler* opdroeg aan zijn zoon.

Een toneelstuk bewerken volgt een andere logica dan een roman bewerken. Greet Vissers: 'Het belangrijkste aan een romanbewerking is dat je de grondscènes eruihaalt en compact maakt in functie van het drama. De roman reikt je een wereld aan, maar je moet zelf naar een synthese toe werken, naar een conflict dat op de scène kan plaatsvinden. De wereld die de roman door middel van beschrijvingen oproept in je hoofd, moet je gestalte geven op de scène. Dat maakt dat je haast vanzelf beeldender gaat werken dan wanneer je van een dramatekst vertrekt.' Jo Roets: 'Prettig aan Edmond Rostand is dat hij in zijn regie-aanwijzingen een heel scala aan beelden oproept. En uiteraard hebben we ook zijn teksten moeten bewerken, omwille van de wijldropige taal en het grote aantal personages. Bij *Cyrano* was dat niet moeilijk. Zelfs als je het stuk speelt met tachtig personages, dan nog blijkt dat het eigenlijk draait om drie krachten, die je kan reduceren tot drie belangrijke figuren of clusters van figuren. *L'Aiglon* daarentegen bevat veel meer nevenintriges en een ingewikkelde historische context. Hier volstond het niet om te reduceren. We hebben een nieuwe tekst geschreven, net zoals voor *Canteclair*. Dat verhaal is uiterst eenvoudig, maar met een ellenlange tekst. Hier hebben we de veelheid aan personages gebruikt om energie op te wekken: met vijf acteurs in drie minuten tijd tien personages spelen. Ook met het rijmschema zijn we telkens anders omgesprongen. Bij *Cyrano* tekent het de karakters uit: spirituele verzen voor *Cyrano*, caramellenverzen voor De Guiche en Christian de Neuville. Vooral in *Chantecler* heeft Rostand zich op zulk een opzichtige manier op het rijmschema toegelegd dat het ons in de richting van een geschifte absurditeit heeft gestuurd.'

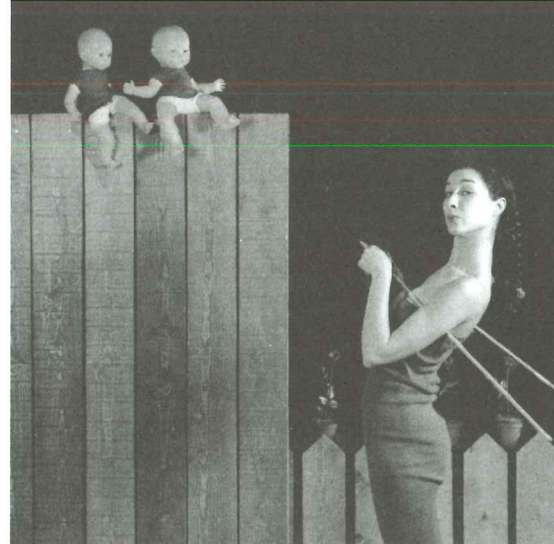
Metafoor

Met Edmond Rostand deelt Jo Roets een fascinatie voor de breuklijn fictie/non-fictie. 'Dat is de suspens van Schalkse Ruiters. Wat is echt gebeurd en wat is geïntroduceerd om het verhaal theateraler te maken? Rostand deed aan eindeloze research. Wanneer hij in *Cyrano de Bergerac* en *L'Aiglon* afwijkt van de historische

realiteit, is dat dan ook wetens en willens, omdat hij zelf iets wil vertellen en omwille van de theatraaliteit?'

Rostand, een overtuigde Dreyfusard, gebruikte de rebelse barokdichter-soldaat-filosoof *Cyrano de Bergerac* als metafoor om kritiek te uiten op het gebrek aan daden van de literaire elite aan het einde van de negentiende eeuw en op de standenmaatschappij. *Chantecler*, dat zich afspeelt in een hoenderhok, drijft de spot met de modieuze schijnwereld en de salonconversaties van de burgerij. In *L'Aiglon* staat Franz, de zoon van Napoleon, centraal. Maar een nationalistisch stuk kan je het niet noemen. Na de slag van Waterloo is Napoleon gevangen gezet op het eiland St.-Helena. Zijn echtgenote Marie-Louise is met haar zoon naar haar moederland Oostenrijk gevlucht. Daar leidt hij die door zijn vader 'Napoleon II' en 'Koning van Rome' genoemd werd, onder het wakende oog van Metternich een overbeschermd en onbeduidend leven als 'hertog van Reichstadt'. Deze adolescent die verpletterd werd door de schaduw van zijn beroemde vader enerzijds en door de machtshonger van diens politieke tegenstanders anderzijds was een romantische antiheld bij uitstek. Vanaf de jaren 1820 – toen hij nog leefde – tot het einde van de negentiende eeuw figureerde de zoon van Napoleon dan ook als hoofdpersonage in meerdere toneelstukken. De figuur werd dus aangereikt door de romantische en nationalistische tijdsgeest, maar Edmond Rostand bekleedde ze met autobiografische trekken. De literaire citaten verraden de identificatie van de gevoelige en onzekere dichter, die opkeek naar Victor Hugo in wiens artistieke schaduw hij leefde, met zijn hoofdpersonage.

In de lijn van Rostand gebruiken Greet Vissers en Jo Roets de hoofdpersonages als metaforen voor wat hen persoonlijk – en in deze tijd – aanspreekt. Het conflict met de omgeving is niet langer gesitueerd in een standenmaatschappij, maar wordt geïndividualiseerd. Een hoofdpersonage als middelpunt van een krachtenveld, tussen droom en realiteit, geplaatst voor de keuze tussen geleefd worden of het eigen verlangen nastreven, wat paradoxaal genoeg een sprong in het onbekende betekent. Voeg daar nog de liefde als niet zozeer drijvende dan wel 'wrijvende' kracht aan toe, en je ziet ook hoofdpersonages uit vorige producties voor je: de jonge piloot met de levensgevaarlijke opdracht, het kamermeisje voor wie het huwelijk de enig mogelijke weg naar onafhankelijkheid betekent, de kleine Jef die van de andere jonge acteurs Macbeth moet worden. Zoeken naar identiteit, verleid worden door de liefde, afrekenen met faalangst: het zijn thema's waar tieners veel voeling mee hebben



Dame in de kast - Blauw Vier / Phile Deprez

en die tegelijk universeel zijn. Daarnaast kenmerken de figuren van Rostand zich door wat Jo Roets 'een geloof' noemt. 'Ik zou niet snel over Shakespeare zeggen dat zijn helden zich tekenen door geloof. Zij laten zich leiden door ambitie. Rostand is ook in zijn idealisme een romanticus. (...) Een haan die gelooft dat dat de zon niet opkomt als hij niet kraait, dat is toch een mooie metafoor voor geloof. Als hij dan ziet dat de zon ook opkomt wanneer hij niet kraait, besluit hij: ik blijf het doen, ook al weet ik het.' Greet Vissers: 'Je geloof in je werk terugvinden door aan het werk te gaan.'

Vormelijke injecties

In *Canteclair* werkt Blauw Vier voor het eerst met gezongen fragmenten. 'Het rijm, de odes en de pathetische poëzie van Rostands tekst vragen er haast om om met liedjes te werken', zegt Jo Roets. De wervelende snelheid en beeldrijke humor van *Dame in de kast* combineren ze deze keer met een onderzoek naar vormelementen uit het variété, de revue, het melodrama. Na *Napolejong* komt deze keuze niet helemaal onverwacht. Ondanks de gevoelige inhoud experimenteerden ze hier al voluit met vormelementen uit de komedie: slapstick en groteske.

In *Cyrano* borduurden ze verder op de doorgedreven vorm van transparant acteren van in *Het Kamermeisje*. Drie actrices die elkaar afwisselden deden er het relaas van éénzelfde kamermeisje, waarbij de actrice die aan het woord was ook telkens alle nevenrollen op zich nam. Het expliciet openbreken van de acteurslaag enerzijds en het personage anderzijds krijgt in *Cyrano* zijn pendant in het ontdebelen van beeld en klank. Terwijl twee acteurs de bewegingen van een degengevecht uitvoeren zonder degens, slaat de actrice achter hen twee degens tegen elkaar. Roxane die onrustig door het park heen en weer holt, wordt verbeeld door een actrice die 'ter plaatse' loopt op een grindbak van een vierkante meter groot,



waarbij ze zich geregeld omdraait en opnieuw begint te hollen. De ambachtelijkheid van de luisterspelmiddelen, zichtbaar op de scène gemanipuleerd, zorgt voor een grote directheid en eenvoud. Ook *Naar Macbeth* experimenteerde met de verbeeldende kracht van klank. Daar werd de scène van de nachtelijke moord op koning Duncan als volgt ‘verbeeld’. Vier kinderen nemen naast elkaar plaats, elk achter een muziekstaander. Stilte. Zonder enige beweging maken ze kleine geluidjes, de geluiden die je pas hoort wanneer je het het volledig stil maakt. Dan het geluid van een piepende deur. Gesnurk. Een klap (één kind springt hard met beide voeten op de houten vloer). Een korte schreeuw. Zich snel verwijderende voetstappen (de kinderen kloppen in een snel ritme met de knokels van hun handen op de houten muziekstanders). Een wat langere stilte. Lange, harde schreeuw. Einde van de scène.

Transparantie

In *Naar Macbeth* wordt de verhaallaag, waarin Macbeth de spil is van bloed en moord, doorkruisd door de theaterlaag, waarin de overige acteurs samenzweren om Jef in de rol van Macbeth te duwen. Ook in *Het Kamermeisje* is de theaterlaag minstens even expliciet aanwezig als de verhaallaag. In de latere producties is de theaterlaag minder expliciet aanwezig in het totaalconcept en wordt ze eerder nagestreefd op het niveau van de acteur. Het openbreken van acteurslaag en personage schept altijd enige afstand. Ontroering ontstaat hier niet door inleving in het personage, maar door het aanvoelen van de wrijving tussen het personage en de acteur als verschillende ‘mogelijkheden’ binnen eenzelfde werkelijkheid. Een goed voorbeeld daarvan is het personage Amy in *Andere stemmen, andere kamers*, gespeeld door Jo Roets. Het feit dat de lijdzame en hysterische vrouw door een man gespeeld wordt, geeft haar een zekere kracht. Deze ambiguïteit maakt dat je niet om haar heen kan.

Travestierollen komen regelmatig voor in de producties van Blauw Vier. Greet Vissers: ‘Ik vind het gebruik van de krachten die er hier en nu zijn belangrijk. Ik wou de wereld van homo en travestie, die bij Truman Capote zeer aanwezig is, laten spelen, maar mijn keuze voor travestierollen is toch op de eerste plaats functioneel. Amy door een man laten spelen heeft te maken met haar sexloosheid én met het thetraliseren van haar relatie met Randolph, die haar niet ontziet. Twee mannen man en vrouw laten spelen, geeft een heel specifieke energie. Het kon er keihard aan toe gaan. Frank Dierens, die Randolph speelde, zei dat hij sommige dingen die hij met Jo deed nooit ten opzichte van een actrice zou durven

doen. De confrontatie van twee mannelijke acteurs in die rollen gaf hen allebei een goede voedingsbodem om hun karakter te maken.’

In de loop van de jaren wordt het transparant acteren minder nadrukkelijk en komt er meer ruimte vrij voor humor en ontroering. Vier jaar na *Het Kamermeisje* en *Naar Macbeth* waagt Jo Roets zich in zijn eerste soloregie terug aan een productie die in zijn geheel getekend wordt door een vervreemdend theaterconcept. Het expliciet transparant maken van de theaterlaag door middel van luisterspeltechnieken blijkt bijzonder goed te werken in combinatie met het superromantische repertoirestuk *Cyrano de Bergerac*. *Cyrano* bereikt een verrassende synthese tussen transparantie, humor en ontroering.

Codes en clichés

Cyrano is een glasheldere deconstructie van theatermiddelen. Tekst, beeld, klank en beweging worden elk op zich en in hun onderlinge samenhang zichtbaar gemaakt. Maar behalve de middelen accentueert *Cyrano* ook de codes. Naargelang het genre en de tijdsgeest genieten bepaalde klanken of bewegingen de voorkeur om bepaalde gevoelens weer te geven. De romantiek kenmerkt zich door een metaforische versterking van emoties: een donderslag wanneer spanning en tragedie in de lucht hangen, heen en weer rennen om de innerlijke getormenteerdheid weer te geven. Dergelijke codes zijn intussen al geruime tijd verworden tot clichés en worden dan ook doorgaans gemeden in het betere theater of de betere film. Jo Roets haalt de donderplaat van onder het stof en zet ze in op de meest spannende en tragische momenten in het verhaal. Net zoals vroeger, met het verschil dat de plaat nu zichtbaar op de scène hangt en door één van de acteurs ‘bespeeld’ wordt. In dezelfde lijn worden een aantal typische sleutelplekken uit het oorspronkelijke stuk behouden, zij het dat ze vooral in de verbeelding worden opgeroepen: een stuk draaitrap verbeeldt het balkon, een klepend klokje (in feite twee metalen staafjes die op mekaar geslagen worden) het klooster.

De samenhang tussen vormtaal en betekenis wordt dus niet gedeconstrueerd, maar bevestigd in zijn clichématige vorm. Dat het spel met donderplaat, grindbak, enzovoort nooit vervalt in ironie of pastiche is te danken aan de zuinigheid en functionaliteit waarmee er met de luisterspeltechnieken wordt omgesprongen. De conflicten tussen de personages en de spanning van het verhaal staan voorop. Ook de tekstbehandeling is transparant en functioneel: het expliciet aangeven van de vijf bedrijven maakt decorwisselingen overbodig, de verschillen in rijm leggen de karakters

bloot, de frisse poëtische tekstpassages van *Cyrano* wekken de liefde voor taal op en maken het verhaal aannemelijk.

De scherpe keuzes van tekstbewerker en regisseur Jo Roets vinden hun pendant in het sérieux en de precisie waarmee de acteurs hun rol(len) op zich nemen. De voorstelling vraagt een scherpe dosering en timing van de acteurs. Maar bovenal geven de acteurs ‘een ziel’ aan hun personages, waarmee ik geen inlevend acteren bedoel, maar het tonen van het personage als een reële ‘mogelijkheid’. Mar-nick Bardyn gaat daarin het verst. Of hij nu *Cyrano*, Metternich of *Cantecleir* speelt, hij toont zijn personage als een mogelijkheid van zichzelf.

Tragedie

De combinatie van een zichzelf wegcijferend idealisme met een niet gerealiseerd verlangen maakt van *Cyrano* een tragische held bij uitstek. Anderzijds zouden de pathetische taal en de vele gevechtsscènes in hun contrast met de letterlijk kleine afmetingen van het obstakel naar het geluk – de neus – aanleiding kunnen geven tot groteske. Jo Roets houdt zich daar ver van: de humor krijgt heel wat ruimte in de taal, maar niet daarbuiten. *Cyrano* blijft een tragische held. Wel komt er – door het afschrapen van bombast aan taal en gevechtsscènes – meer nadruk te liggen op dat ene kleine ding waardoor hij zijn hele leven omver laat gooien. Jo Roets’ held wint dus aan menselijkheid. Tegelijk bestaat hij in zijn morele perfectie en in zijn vurige, maar ingehouden emotionaliteit slechts als theaterpersonage. In deze fictieve bestaanswijze heeft hij alles van de afwezige minnaar: hoe afweziger hoe perfecter het beeld, en hoe intenser het verlangen. Evenals het oorspronkelijke stuk stelt *Cyrano* de ambiguïteit van het onderscheid tussen zijn en niet zijn, tussen theater en werkelijkheid aan de orde.

Verlangen en idealisering, realiteit en droom. Ook in *L’Aiglon* zijn het basisthema’s. Evenals *Cyrano* is de zoon van Napoleon een als winnaar geboren verliezer, maar dan nog een graadje erger. Edmond Rostand gaf *L’Aiglon* veel tragedie mee en weinig heldhaftigheid. Het stuk ademt Weltschmerz en (grootheids)waan uit. Is het zoveel sentimenteler omdat hij het schreef voor Sarah Bernhardt in de rol van het negentienjarige hoofdpersonage? Of gebruikte hij de zoon van Napoleon als metafoor voor het romantisch-universele thema van het zielige kind wiens dromen geen kans krijgen in de volwassenenwereld? Voor dit sentimentele drama hebben Jo Roets en Greet Vissers uitdrukkelijk gekozen voor injecties met elementen uit de komedie. De situatie van Franz wordt er niet minder tragisch door, net zomin als de le-

vensomstandigheden van het kind in *The Kid* (Charlie Chaplin) minder tragisch worden door de komische fragmenten.

Tragi-komedie

Het gebruik van technieken en codes uit de komedie in *Napolejong* is even transparant en functioneel als dat van de luisterspeltechnieken in *Cyrano*. In *The Great Dictator* schetst Charlie Chaplin de oorlogsgebeurtenissen aan de hand van krantenkoppen. Door de kranten van de persen te laten rollen creëert hij tempo en dynamiek. *Napolejong* begint met een achttal minuten geschiedschrijving in pure slapstickstijl, waarbij expliciet verwezen wordt naar de scène van dictator Hinckel met de wereldballon uit *The Great Dictator*. Jo Roets houdt van Chaplins films, omwille van zijn beeldende speelstijl en omwille van zijn voorliefde voor de *underdog*. Greet Vissers houdt meer van de humor van Buster Keaton. 'Hoe hij altijd naar oplossingen zocht, daar herken ik ons werk in.' Een grensmaal op wieltes bijvoorbeeld combineert inhoud met snelheid en actie. Bij nader toezien staan alle decorstukken in *Napolejong* op wieltes. Een functionele oplossing voor snelle scènewisselingen die tegelijk gestalte geeft aan de gedesorienteerdheid van de personages. Bij een aantal decorwisselingen is het alsof er een orkaan over het podium trekt, met zo'n vaart rollen de acteurs een pronkzuil, een bed of een deur over de scène. Het krikt het dynamische gehalte van het oorspronkelijk toch wel langdradige stuk gevoelig op en dat is welkom.

Blauw Vier voert *Napolejong* op als een perfect getimede tragi-komedie. Zwaarwichtige en emotioneel pijnlijke stukken worden afgewisseld met groteske scènes, waarin vooral Gert Jochems hilarisch maar scherp gedoseerd gestalte geeft aan de vele nevenfiguren. In deze afwisseling is er ruimte voor een heel scala aan emotionele toonaarden en naarmate de voorstelling vordert, zoeken de ernstige momenten grotere extremen op. Een pathetische droomscène begint als zotte klucht maar wordt naarmate ze langer duurt almaar wranger. De uitval van Metternich is ijzingwekkend vernederend, de sterfscène intimistisch warm. Als relativerende én contrasterende factor maakt humor grote emoties mogelijk zonder dat het klef aandoet.

Melodrama

Greet Vissers en Jo Roets schuwen de grote emoties uit Rostands romantische stukken niet, maar ze springen er zuinig mee om, of misschien beter gezegd: ze bouwen ze op. Haast onmerkbaar gaan ze daarbij te werk. De grondlaag van elke Rostand-enscenering is humor met kleine vleugjes ontroering, van het

soort waar je vertederd om glimlacht. Ontspannen en nietsvermoedend geniet je van een sprankelende – en spannende – jeugdtheatervoorstelling. Wanneer dan plots tóch de grote emoties worden bovengedaald, grijpen ze je naar de keel.

Zo ook bij *Canteclair*. *Canteclair* is een toneelstuk in een toneelstuk. Blauw Vier plaatst het in de wereld van revue en variété, live pianist inclusief. Als korte sketches volgen komische en spannende scènes mekaar op, gekruid met liederen van diverse pluimage. De kippen zingen een nichterige hanenrap, de duelscène heeft operette-allures. Met een stevige knipoog wordt *Canteclair* opgevoerd als een melodramatische held. Doorheen de veelheid aan scènes en personages ontwikkelt zich stilaan een liefdesverhaal. Op de meest emotionele momenten volgt dat een trager tempo en ontwikkelt het een meer naar binnen gerichte intensiteit dan de vrolijk-dweperige en spannende scènes in het hoenderhok. Maar zelfs in deze bosscènes wordt de ontroering zuinig en zorgvuldig opgebouwd.

Canteclair is een schijnbaar eenvoudige voorstelling, maar bespeelt een hele diversiteit aan mogelijkheden om conflicten, emoties en ideeën te theatraliseren. De inbreng van de diverse medewerkers is explicieter dan ooit en vraagt juist daardoor een des te groter engagement van de acteurs om de 'blikvangers' te overstijgen en te overbruggen. De prachtige kostuums van Mieja Hollevoet en Chris Snik, de sfeeraangevende composities van John Gilbert Colman, de aan film en theater ontleende clichéposes, de herkenbare dierengeluiden en -gestiek: het geeft allemaal de nodige houvast om de veelheid aan scènes tot een goed einde te brengen, maar het is de bezieling van de acteurs die *Canteclair* tot een gelaagde voorstelling maakt. Vooral de scènes die traagheid nodig hebben om intensiteit en ontroering te bereiken vragen een grote betrokkenheid en soepelheid, want deze voorstelling haalt haar intensiteit grotendeels uit het snelle tempo en de veelheid aan rollen, gespeeld door slechts vijf acteurs.

Het laten samenvallen van inhoud en vorm is één van de sterkste punten van Blauw Vier. Als dierenparade en metafoor voor de mensenwereld leent *Canteclair* zich daar uitstekend toe. De scènes met de nachtdieren krijgen schetsmatig gestalte als boevenscènes in animatiefilms. In tegenstelling tot de nachtdieren zijn de gevleugelde dagdieren zorgvuldig uitgedost en nemen ze tijd en ruimte voor gesprek en beweging. Greet Vissers: 'In vroegere voorstellingen was emotie eerder een steun die de acteur wel doorgeeft aan het publiek maar tegelijk bij zich houdt. Doordat de personages nu

dieren zijn, moeten de acteurs de emotie uitvergroot in beweging. Het veruiterlijken van emoties, heeft iets van opera. Iets groots, maar ook iets grotesks. Even wiebelen met het hoofd wanneer ze iets moeten incasseren bijvoorbeeld.' Jo Roets: 'In *Canteclair* spelen we op een gevaarlijke grens van pathetiek. Het omgaan met clichés vind ik heel prettig. Het cliché heeft iets universeels, iets theatraals. De uitdaging bestaat erin om het te overstijgen of om te draaien.' Het gekraai van *Canteclair* is daar een goed voorbeeld van: het heeft zowel iets van een Tarzankreet als dat het vertwijfelde koppigheid uitschreeuwt. In dezelfde beweging waarmee het cliché transparant gemaakt wordt, wordt het ambigu. Zoals de travestierol voor Amy in *Andere stemmen, andere kamers*.

In de Rostand-cyclus bereikt Blauw Vier door middel van een functioneel gebruik van clichés uit diverse theater- en filmgenres een verbeeldingrijke synthese van transparantie, humor en ontroering. Het tonen van de wrijving tussen acteurslaag en personage als mogelijkheden van eenzelfde persoon wordt in deze trilogie uitgebreid tot het tonen van de wrijving tussen theater en realiteit als mogelijkheden van eenzelfde werkelijkheid. 'Blauw Vier maakt volwassen theater voor kinderen en jongeren' vermelden de promotieteksten. Dat is niet gelogen.

