

(*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 wijdlopijge 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.'

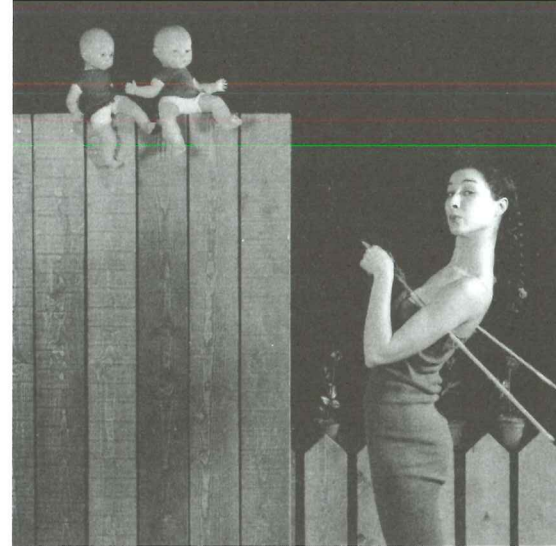
Metafoor

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 hoofdpersoonage 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 hoofdpersoonage.

In de lijn van Rostand gebruiken Greet Vissers en Jo Roets de hoofdpersoonages 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 hoofdpersoonage 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 hoofdpersoonages 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,