

gezien. Kaspar was waarin hij geze- ten had: een zwart gat. Hij was een blanco blad, waarop in de loop der tijden zowel linguïsten, sociologen als psychologen dankbaar hun theorieën over de aangeboren vermogens van de mens of de invloed van de culturele ontwikkeling neergepend hebben. Ook talloze kunstenaars lieten zich door 'het kind van Europa' inspireren. Peter Handke is met zijn postmodernistische en taal filosofische toneeltekst *Kaspar* (1968) wellicht de bekendste.

Het eigenzinnige van de Kaspar-interpretatie van Braakland/Zhe-Bildung ten overstaan van al die eerdere beschrijvingen is dat ze zich niet zo zeer concentreert op het kind zelf, maar op de mensenmeute errond. In de volwassenerversie wordt het podium na een poëtische inleiding over de dood van Kaspar finaal ingenomen door een reeks van kleurrijke opvoeders, die het stomme en kreupele kind elk op hun manier inwijden in de alfa en omega van het menselijke leven. Kaspars onbekende verzorger haalt hem uit zijn hol en leert hem lopen. Naar Nürnberg, waar een andere man hem confronteert met de kapitalistische principes van 'arbeiten' en 'money'. De 'hoogwaardigheidsbekleders' van de stad geven hem een bon voor tien lessen Nederlands-voor-beginners en de politicommissaris legt hem associatief de reken- en natuurkundige basisprincipes van de kosmos uit. Twee variëteërtiesten ten slotte voeren hem op als een monsterlijk fenomeen: 'Schouwt, aanschouwt, 't grootste wonder dezer aard!' De Kaspar-hype is gecreëerd en niet meer te keren.

In wat volgt ontvouwt zich mooi de metaforische idee die schrijvers Stijn Devillé en Adriaan van Aken op de mythe hebben aangelegd. Kaspar wordt in een net pakje gestoken en geëtaleerd als de ziener die door zijn bijzondere afscherming van de menselijke cul-

tuur de ware boodschap over de zin van het leven komt geven. Wanneer hij voor een immense massa van koningen tot stukadoren echter niets méér weet te vertellen dan wat hem is aangeleerd over discipline en beleefdheid, kantelt de adoratie van het volk in een gewelddadige woede. De vertelde uitbeelding die *Kaspar* grotendeels is, eindigt met het relaas van de definitieve messteek die Kaspar in het gedrum en awoert-geroep voor zijn huis toegediend krijgt. Onder een bijbelse zondvloed rijdt het mens-kind gewond weg uit de wereld en knalt het veel verder tegen een verlichtingspaal op. 'En nu – is Kaspar dood.' En de cirkel rond.

Specifiek voor de volwassenenvoorstelling is dat de figuur van Kaspar in even poëtische als expliciete bewoordingen verbreed wordt tot een rijk betekeniscomplex aan culturele allusies. Hij blijkt zowel de slachtofferkindsjes van Dutroux als 'de Waalse pervers' zelf, zowel de profetische Jezus als de gekruisigde voor alle zonden en zowel de gehypte BV als de gehate allochtoon. Dat één personage al die contradictoire tekens kan incorporeren, komt precies door het perspectief van het stuk op de omgeving van Kaspar. 'De mensen' verwachten tevergeefs dat hij het zwarte gat in hun eigen existentie zal vullen en drijven dan ook hém uit als personificatie van al die frustraties. Het is het zondebokprincipe van de Franse filosoof René Girard. De parabel over de op- en neergang van de maak- en afbreekbare mens is bovendien rigoureuus op het heden geprojecteerd. Kaspar wordt onthaald in een modern-gemedia-tiseerde wereld van computers, winkelketens en Miss België's. Hij wordt uitgejouwd door 'ons'. Zijn tragiek ontrolt zich tegen een achterdoek van bijeengepuzzelde Michelin-landkaarten van Europa.

Net hetzelfde decor siert *Kasperkasperken*, terwijl ook sample-muzikant Geert Waegeman en acteurs

Sara Vertongen en Stijn van Opstal opnieuw van de partij zijn. Hun speelstijl is onveranderd gebleven in een balans tussen expliciete komiek en afstandelijke verstillig. Ook datgene wat ze zeggen, is grotendeels overgenomen uit de tekst van de volwassenerversie. En toch is *Kasperkasperken* geen tweede *Metamorphosen*. Terwijl de kindervoorstelling van de Roovers – in haar meergelaagde verstrengeling van vorm en inhoud en in haar diverse aanspraken – het verschil tussen jeugd- en volwassenentheater volledig leek uit te wissen, trekt Braakland/ZheBildung met een aantal opmerkelijke ingrepen net een duidelijke grens.

Een paar losse voorbeelden. Kasperken (hier vertolkt door Adriaan van Aken) komt mysterieus opgedoken als een duiveltje uit een doos, terwijl Kaspar (Bernard van Eeghem) tot zijn verschijning gewoon als acteur op scène zat. Kleine Kaspar heeft zijn klassieke hobbelpaardje in de hand en een jockeyhelm op zijn hoofd. De enige zin die hij kent, is niet langer het ironische 'renner worden als Rubens Barrichello', maar net als de historische Kaspar 'ruiter worden als mijn vader'. De inleiding over de dood van Kaspar is weggelaten, evenals de illusiebreuk waarin Van Opstal in *Kaspar* uitweidt over de geboorte van zijn eigen kind. Verschillende maatschappijkritische referenties naar Dutroux en de wereldpolitiek zijn geschrapt. De opgeroepen woedende mensenmassa op het eind wordt grotendeels gereduceerd tot het personage van madam Van Damme. Zij deelt opruiend haar boodschappen uit, die de kinderen – als de massa – smijtraag naar Kaspars kop mogen keilen. Gewond rijdt Kaspar niet weg in zijn rode BMW, maar op zijn witte paard.

Terwijl *Kaspar* het zwarte gat in de titelfiguur openlaat en het zelfs nog dieper uitgraaft tot allerlei metaforische betekenislagen, sluit *Kasperkasperken* het kind dus eer-

der terug op in zijn historische hol. Alle passages waar de poëzie en de diepte-interpretatie in de volwassenerversie de overhand nemen, zijn voor het jonge publiek weggelaten ten voordele van het verhaal op zich. Kasperken wordt zo een specifiek kind: niet direct eendimensioneel, maar wel verdicht tot zijn historische grenzen. Het handvol (losgerukte) actuele allusies die in de kinderversie overgebleven zijn, veranderen daar weinig aan. De weg van *Kaspar* naar *Kasperkasperken* gaat van abstract naar concreet, van 'nu' naar 'toen' en van een appél aan een verstandelijke kijker naar een appél aan een interactieve kijker.

Binnen die beweging valt het ook op dat bepaalde momenten van subtiele verbeelding ingeruild zijn voor een expliciete uitleg. Zo worden de adoratie en de woede van de massa ten opzichte van het speechende profetenkind niet langer ingekleed, maar van buitenaf verklaard: 'Wel, het waren donkere tijden daar in dat oude Europa en iedereen verveelde zich een beetje en dat had vanalles tot gevolg en zo.' Zonder ook maar érgens naar stroopromantiek te gaan ruiken, vertoont *Kasperkasperken* bovendien toch een zekere tendens naar 'filosofisch idealisme/optimisme' – volgens de Amerikaanse onderzoeker Moses Goldberg in *Children's Theatre* het unieke kenmerk van kindertheater. De tristesse van *Kaspar* lost in de kinderversie op in een opener en sprookjesachtiger slot. Op scène wordt de neergegelderde Kaspar weliswaar ruw terug in zijn doos gedropt, maar volgens de vertelling erna rijdt hij dan op zijn paardje stil terug naar zijn veilige hol, waar hij – anders dan de 'volwassen' Kaspar in zijn BMW – niet expliciet sterft.

Ondanks al deze divergenties blijven de twee versies veeleer op elkaar lijken dan van elkaar te verschillen. Een mooie illustratie van de weigering van Braakland/ZheBildung om