

ners verplicht om op een ijskoude decemberavond in een sportstadium te gaan luisteren naar onverstaanbare teksten van Hölderlin, onder de titel *Winterreise*.

Thans heeft hij iedereen verrast door het opzetten van een uiterst traditionele vertoning, waarnaast opvoeringen door het Londense National Theatre gedurfd avant-gardistisch aandoen. Hij verlangt van zijn schitterend acteursmateriaal conventionele prestaties en gunt Clever geen enkele gelegenheid om te tonen wat ze kan. Het is dus allemaal uitgelopen op een ijle stijloefening. Maar ongeremd kan het publiek daarvan niet genieten. Grüber plaatst daarom zijn vertoning in een aberrant grote ruimte. Tussen de overgrote scène en het publiek plaatst hij nog eens een leeg podium, zodat de toeschouwer alles van op een enorme afstand ziet. Men reikhalst, als het ware, om er bij te zijn, want niemand ontgaat het dat hier soms erg subtiel acteursspel te bewonderen valt (Jutta Lampe is ongelooflijk goed als Ophelia). In dit spel met de ruimte ervaart men de perversiteit, die tekenend is voor het postmodernisme. Deze gaat zover dat de lange tekst, vrij onderkoeld, volledig wordt gespeeld (onder het mom van een vreemdsoortig respect voor de auteur, die verder niet gediend wordt), wat een ellenlang zes uur spektakel oplevert.

Grüber mocht daarbij voor het eerst de machinerie van de nieuwe zaal aan de Lehningerplatz gebruiken en hij heeft de platforms en de stalen wand willen gebruiken, ook al maakte dat belangrijke scènes stuk: een jongetje dat zo nodig zijn nieuwe speelgoedje moet laten zien.

Wat blijft er van het spektakel over: het duel, waarbij Bruno Ganz een degen drie meter hoog de lucht in keilt, om die dan sierlijk op te vangen, waarna hij Laertes precies in de pols wondt. En vooral één beeld, en één geluid: het ruisen van de rok van de waanzinnige Ophelia, die in het duister rondanst. Adembenemend, maar een magere oogst voor zes uur toneelkijken.

Geïrriteerd verlaat men de zaal met de zekerheid dat men een mogelijk sterk aansprekende Hamletvertoning niet heeft *mogen* meemaken.

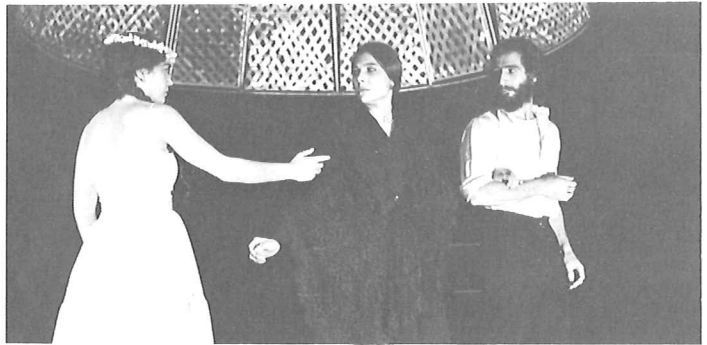
Johan Thielemans

## La Cuadra de Sevilla Sevilla

### Nanas de Espinas

*Nanas de Espinas* (Wiegelieder met doornen) is het vijfde werkstuk van de Spaanse theatergroep La Cuadra de Sevilla, o.l.v. Salvador Tavora, dat recent te bekijken was in het Théâtre Jean Vilar van Louvain-la-Neuve. Wie in 1979 de Kaaithaterproductie *Andalusia Amarga* van hen zag, vindt hier onmiddellijk alle ingrediënten terug waarmee Tavora zijn voorstellingen opbouwt: de wortels van de Andalusische volkscultuur (in dans, zang, gitaarmuziek, in de verwijzing ook naar het stierenspel in de arena); de allesoverheersende aanwezigheid van de katholieke kerk (in de processiemuziek en vooral in de enorme kerkkluchter die een groot deel van de scène overspant en tegelijkertijd huis en gevangenis, bedreiging en veiligheid symboliseert); en de wereld van de arbeid en zijn gevaren, dit keer in de vorm van een maaimachine die het podium oprijdt, bestuurd door gemaskerde mannen. Onvermijdelijk ga je dus vergelijken met *Andalusia amarga*, dat daarbij over de hele lijn als sterker en homogener naar voren komt. De redenen hiervoor liggen hoofdzakelijk in het dramaturgische concept van de voorstelling en de repercuties hiervan op het gebruik van de symboliek. Wat zo verrassend blijft bij Tavora is dat hij absoluut geen last heeft met het realisme. Daar waar zeer vele theaterproducten in onze directe omgeving een constante worsteling verraden met de realiteit, met de herkenbaarheid en met de vraag naar de doorbreking ervan, wordt Tavora's theaterarbeid geheel gedomineerd door een bijna organisch spel met de symbolen van zijn Andalusische cultuur.

*Andalusia amarga* ontleende precies zijn kracht aan deze uiterst zuivere en in zijn grootste eenvoud toegepaste symboliek. In *Andalusia amarga* werden dramaturgie en beelden *fysiek*: een driehoek met Andalusische aan de ene kant, het land waarnaar de Andalusische arbeiders emigreren aan de andere kant en daartussen en daarboven de houten



*Nanas de Espinas (La Cuadra de Sevilla) Foto Bernard*

kerkluchter die met zijn honderden kaarsen op de emigranten neerdaalt tijdens hun overtocht. In *Nanas de Espinas* is er geen eenmakend dramaturgisch schema aanwezig waardoor elk symbool op zich zelf wordt teruggeworpen: de maaimachine, de kerkkluchter, de wiegelieder, het bebloede doek enz., alles staat naast elkaar. Wellicht heeft deze ontcrachting van de symboliek te maken met haar herhaling in de opeenvolgende producties; tekens worden door een veelvuldig gebruik op dezelfde wijze, uitgehold, maar toch zijn er nog andere redenen voor deze ontcrachting die paradoxaal genoeg te vinden zijn in de vernieuwing of verrijking die Tavora met *Nanas de Espinas* in zijn werk heeft willen aanbrengen.

*Nanas de Espinas* is inderdaad geïnspireerd op *Bodas de Sangre* (De Bloedbruiloft) van Federico Garcia Lorca. Voor het eerst vertrekt Tavora van een bestaand stuk, van een tekst. Het gegeven van *De Bloedbruiloft* is zeer eenvoudig: op haar trouwdag vlucht de bruid weg met Leonardo, haar vroegere verloofde, die reeds enkele jaren gehuwd is en een kind heeft. Het komt tot een gevecht tussen Leonardo en de bruidegom, waarbij beiden de dood vinden. De centrale rol in Lorca's stuk (en dit blijft behouden in Tavora's interpretatie) wordt echter gespeeld door de moeder van de bruidegom, die al eerder haar echtgenoot en andere zonen verloor en méér dan welk ander personage het wrede lijden, de gesloten pijn van gezin, eer en godsdienst verpersoonlijkt. Zelfs al wordt Lorca's tekst hier tot een minimum herleid (drie - herschreven - scènes) toch introduceert Tavora hiermee zeer vreemde elementen in zijn werkproces, waarvan hijzelf de consequenties niet kon overzien: een geschreven, vooraf geconcipieerd stuk heeft zijn eigen taal, zijn eigen fabel, zijn eigen personages, kortom: een autonome dynamiek.

Tavora werkt nog steeds met amateur-acteurs, -dansers en -zangers: hij stelt terecht dat alleen zij die werkelijke wortels hebben in de volkscultuur — zonder intellectueel scherm tussen hen en die cultuur — deze stukken kunnen spelen. Tot nog toe speelden deze acteurs dan ook *zich zelf*. Nu krijgt de ene de naam van 'de moeder', een andere de naam van 'de verloofde' enz.; de hen,

vanuit hun cultuur, aangeboren pathos, wordt plots een door personages *gespeelde* pathos en is daardoor niet meer zo geloofwaardig.

In een bijna abstract gegeven als dat van *Andalusia amarga*, nl. het leed van het gastarbeidersbestaan, kon Tavora ongehinderd met zijn symbolen spelen, zonder op te botsen tegen de limieten van een verhaal-dat-verteld-moet-woorden; in *Nanas de Espinas* is deze botsing er wel en de structuur van het stuk (vijf situaties, onregelmatig afgewisseld met vijf rituelen) bereikt niet die eenheid, die nochtans potentieel aanwezig is (in Lorca's stuk b.v.): het verband tussen de symbolen wordt erdoor opgelost.

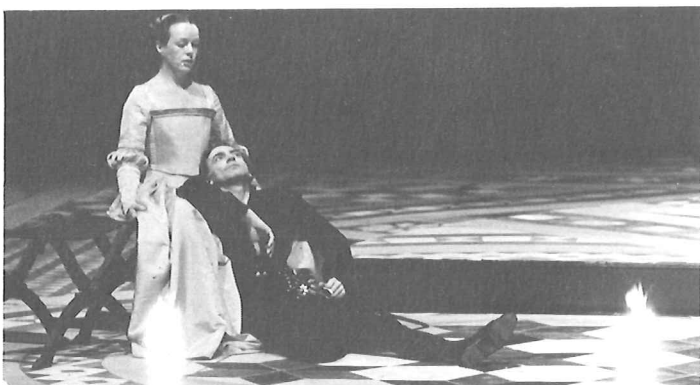
Met de taal is een gelijkaardig proces aan de gang. Enerzijds wordt Lorca's poëtische zegswijze herhaald naar de spreektaal toe om haar beter in de mond te leggen van de summere personages; anderzijds worden Lorca's dialogen omgevormd tot monologen (de vrouwen spreken; de mannen handelen en zwijgen) om aansluiting te vinden én bij de rituelen én bij de zangen waarin de taal uiteraard monologisch is: een botsing dus weer tussen het stuk dat Lorca geschreven heeft en de encenering die Tavora eraan geeft.

Acteurs die tegelijkertijd zich zelf zijn en een personage spelen; een symboliek in de clinch met een te vertellen fabel; een taal die haar vorm zoekt; een geschreven stuk geconfronteerd met een 'improviserende', groeiende encenering: Tavora op zoek, Tavora op een kruispunt. Het boeiende van deze voorstelling ligt precies in de worsteling met vreemd geïntroduceerde elementen: een gevecht dat men aan de gang weet en waarbij men zich afvraagt hoe La Cuadra ná *Nanas de Espinas* zal evolueren.

Marianne Van Kerkhoven

#### NANAS DE ESPINAS

auteur: naar *Noces de sang* van Federico Garcia Lorca, bewerking & regie: Salvador Tavora, groep: La Cuadra de Sevilla, muziek: Vicente Sanchis, spelers: Pepa Lopez, Ana Malaber, Coucha Tavora, Manuel Alcantara, Chema Espinosa, e.a.



*Hamlet (Schaubühne) Foto Ruth Walz*