



Glengarry Glen Ross
(KVS - Nand Buyl,
Ronny Waterschoot)

equivalenten voor. Zo een vertaling kon hij dan wel makkelijk kwijt aan de Engelse regisseur David Gilmore (specialiteit musicals!!), die voor de microfoon rustig kon verklaren dat het heel knap vertaald was (daar hij geen Nederlands verstaat, moet hij dat waarschijnlijk van de directeur-van-de-volgende-negen-jaar hebben). Deze on-Nederlandse, maar brutale vertaling is echter op de première bij sommige brave KVS-bezoekers in het verkeerde keelgat geschoten, zodat men dan maar hals over kop is beginnen schrappen: in Brugge was er nog een zeldzaam *kloten* te horen. Zo doet de gesubsidieerde Brusselse schouwburg aan theatercultuur.

Op Broadway was natuurlijk de integrale tekst te horen. Bij Gregory Mosher wordt elke *fuck you* een andere intonatie en betekenis gegeven. Het woord laat honderden stemvariaties toe en kan telkens weer een andere psychologische spanning oproepen. Dat komt omdat het telkens deel uitmaakt van de subtekst, waarop het stuk drijft. Mamet zet hier telkens twee personages tegenover elkaar, van wie de ene van de ander steeds wat moet loskrijgen. Wat er gezegd wordt is dus nooit van belang, wel in hoeverre dat gezegd het perso-

nage dichter of verder van zijn doel brengt. Dat levert een eindeloos fascinerend spel op. Geen woord dat iets voor zichzelf betekent, omdat het slechts een deel van een strategie is. Leugen en waarheid vervagen: alleen het effect van het woord telt.

Mosher concentreert zijn regie op het zichtbaar maken van deze strijd. De acteurs (allemaal schitterend) tonen de stand van zaken met hun lichaam. Elk handgebaar, elk leunen naar elkaar toe, elk verzetten van een voet duidt op een nieuwe fase van het gevecht. In het tweede bedrijf toont Mamet wat de implicaties zijn van zulk een levenshouding: wanneer de bedrogen klant op het nippertje gered wordt door een 'toevallig' foute reactie van één van de verkopers, lijkt het er een ogenblik op, dat er toch één van hen over een miniem sprankeltje menselijk fatsoen beschikt. Maar de volgende repliek leert ons dat dit goedgemeende woord alleen gesproken werd om een collega een zware slag toe te brengen: het ging niet om medelijden maar om winnen en verliezen. Meteen staat het publiek oog in oog met de moraal waarop de vrije markteconomie met haar nadruk op persoonlijk, nietsontziend initiatief drijft. (Terloops: bij ons worden de

advertenties voor De Gouden Gids volgens dezelfde verkoopprincipes aan de man gebracht; waarom laat de vertaling bij de KVS dat dan in Amerika gebeuren?). Hierover gaat dit stuk: niet over die toevallige mensen (zoals bij de KVS) maar over het economisch systeem (zoals op Broadway). Het is een les in observatie om door te stoten naar de sociale basismechanismen die de gedragingen schragen. Daarom is dit een wreed en onthutsend stuk over het kapitalisme in werking.

In de opvoering op Broadway eindigt het eerste bedrijf op een ongewoon sterk moment, omdat daar een haai van een verkoper een arme stumper in de luren legt. Vanaf het ogenblik dat Joe Mantegna de tekst begint te spreken, weet men dat men met een uitzonderlijk acteur te maken heeft. Als Vic De Wachter in Brussel aan deze tekst begint, weet niemand (niet in de zaal, misschien hijzelf evenmin) waarom hij flauwe kul staat te verkopen.

Schrijnender mislukking was er dit jaar in een mager toneelseizoen wellicht niet te beleven. Moet men, zo denkt men, een auteur niet beschermen tegen zo een Vlaams gezelschap? Want, het is geen toeval dat dit gezelschap Mamet niet aankan. Het komt rechtstreeks voort uit een fundamenteel tekort aan inzicht in wat acteren is. Een auteur die enige complexiteit en subtiliteit vereist (iets waar Mamet op rekent omdat hij met zo een begaafde regisseur als Mosher werkt), moet hier op de klippen.

De Pullitzerprijs was dus verdiend, alleen Vlaanderen heeft er niets van gemerkt. Ondertussen is regisseur Gregory Mosher op weg om grotere bekendheid te verwerven, want hij is zopas aangeworven door het Lincoln Centre in New York om daar de nieuwe toneelliteratuur tot haar volle recht te laten komen. Voor *Etcetera*-lezers is dat geen verrassing, we zingen hier reeds meer dan twee jaar zijn lof.

Johan Thielemans

GLENGARRY GLEN ROSS (David Mamet)

te Brussel: produktie: KVS;
vertaling: Marc Van Wesemael; regie: David Gilmore;
decor: Roger Glossop; met
Nand Buyl, Ronny Waterschoot, Vic De Wachter e.a.
New York: produktie: Goodman Theatre (Chicago);
regie: Gregory Mosher; decor: Michael Merritt; met Joe Mantegna, Chuck Stransky, Mike Nussbaum, James Tolkan, Jack Wallace, J.T. Walsh en Howard Witt.

2 × CHEREAU

Piccoli en Birkin in 'La Fausse Suivante'

Ik stap in het metrostation van Nanterre uit en sta in een verlaten, winderige straat vol hoge dode gebouwen. Een bordje wijst richting *Théâtre des Amandiers*. Ik loop de straat uit, vind een autoweg en volg een eenzaam trottoir langs hoge struiken. In een weide doemt een vierkant betonnen gebouw op: de vesting van Chéreau. De foyer blijkt vol mensen die allemaal per auto zijn gekomen. Op deze afgelegen plek buiten Parijs maakt Chéreau theater dat zo in de Franse geschiedenisboeken wordt opgeschreven.

Deze winter heeft Chéreau een volledig onbekend stuk van Marivaux uit de lade gehaald: *La Fausse Suivante*, net als *Lucio Silla* een tekst die niemand kent. Chéreau gokt graag, want iedereen zal natuurlijk de vraag stellen of dat speurwerk wel de moeite loont. Wat heeft Chéreau dus bij Marivaux ontdekt?

La Fausse Suivante vertelt hoe Lelio met een gravin een contract heeft gesloten: als één van beiden niet meer verliefd is, moet hij/zij een zware geldboete aan de ander betalen. Dit contract, dat uitgaat van een stoutmoedig vertrouwen in de standvastigheid van de gevoelens, leidt tot moeilijkheden. Lelio ontmoet een meisje, dat rijker is dan de gravin, en tracht zich van zijn eerste geliefde op de meest voordelige manier te ontdoen: hij zal haar laten inpalmen door een ridder, zodat zij, ten slotte, zal blijken te falen.

Zo lijkt het een wat cynisch verhaaltje, ware het niet dat Marivaux van de ridder een verklede vrouw gemaakt heeft. De ridder is niemand minder dan de nieuwe geliefde van Lelio, die er op deze manier hoopt achter te komen of de jonge heer haar liefde en vertrouwen waard is.

Het einde van het verhaal is ontvutsend in zijn bitterheid: de test van de ridder (de *fausse suivante*) brengt aan het licht dat iedereen hier wankel, egoïstisch en vals is. Ironisch genoeg wordt die wijsheid gewonnen langs leugen en bedrog om. Op het einde gaat iedereen, finaal ontmaskerd en alleen, zijns weegs. Daarop verschijnen een paar jongelui die zingen: "Ce doux plaisir d'aimer est le plus grand des biens que le ciel nous dispense" en nooit hebben zulke woorden leger en bitterder geklonken. Marivaux, 1724, blijkt plots zeer veel gemeen te hebben

met Heiner Müller. (Als Chéreau dan als volgend stuk op het repertoire diens *Quartett* kiest, ziet men meteen hoe logisch hij zijn programma opbouwt.)

Dit onterecht vergeten stuk (voort uit Herman Gilis, hier ligt een tekst voor jou) wordt door Chéreau ongehoorlijk sterk op de planken gezet. Men herkent onmiddellijk de stijl van *Lucio Silla*, maar deze keer heeft de tekst Chéreau zo sterk aangegrepen dat hij recht naar de kern ervan is doorgestoten. De personages blijven beweeglijk rondlopen, waarbij Chéreau een hele evolutie uitgedokterd heeft die de toeschouwer de hele avond blijft verrassen. Dat is al meteen duidelijk bij het eerste beeld wanneer Michel Piccoli de scène oploopt en voortdurend verder wil lopen en verdwijnen. Deze personages zijn op hun hoede en alleen met zichzelf bezig. Op honderden manieren verschijnen en verdwijnen ze: nu eens verrassend vlug uit een onverwacht deurgat, dan weer lang aangekondigd door een straal licht. Komen en gaan bepaalt het ritme van de voorstelling. Deze onrust creëert een onzekerheid die de diepste trek van de tekst volledig uitdrukt.

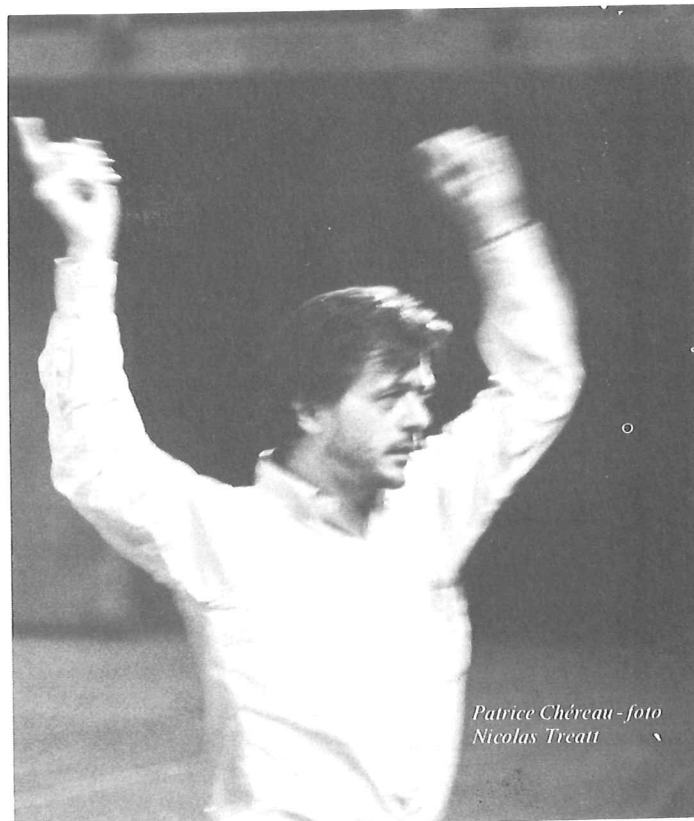
Deze sfeer wordt ook prachtig uitgedragen door het decor van Richard Peduzzi. Hij heeft een schuin-oplopende bocht uit een Italiaanse straat genomen. Dat brengt de scène volledig uit haar evenwicht: côté jardin staan er twee zware betonnen zuilen, een huis, een fort, een abstracte constructie; côté cour is er de wijde straat, een letterlijk citaat, waar alle gevels sporen dragen van de voorbijgaande tijd. De acteurs kunnen zich alleen op de linkerkant van het plateau bewegen. Al is de suggestie van de straat en de stad overweldigend, toch zal dit realisme volledig abstract werken, zodat de taferelen binnenskamers kunnen opgevoerd worden zonder enige decorwisseling.

Deze architecturale ruimte, met haar typische Italianiserende citaten (een kenmerk van Peduzzi's werk), krijgt een hele speciale dimensie door het gebruik van het licht. Hiervoor staat Patrice Chéreau in. Het is duidelijk dat hij op zoek is naar een volledig nieuwe esthetiek, waarbij verschillende vormen van lichtbronnen een belangrijke rol spelen. Het licht wordt volledig subjectief gebruikt. Nu on-

dersteunt het een stemming, zoals wanneer de witte gravin verschijnt, dan werkt het volledig autonoom, zoals wanneer het grillige, dramatische slagschaduw op de rozige muren tekent. Het licht is bijna voortdurend in beweging en geeft leven aan een doods object. Het is een behandeling van het licht die volledig persoonlijk is. Soms zo virtuoos, dat ik een voortbewegende streep schaduw meer aandacht schonk dan de eigenlijke tekst, die op dat ogenblik gezegd werd.

Deze belichtingsvirtuositeit (die in *Lucio Silla* veel minder functioneel werd aangewend) brengt de betekenis van het geheel nergens in gevaar, want Chéreau besteedt zeer veel aandacht aan het werk met zijn acteurs. In deze bezetting heeft hij één eigenzinnige daad gesteld: voor de rol van de gravin heeft hij filmactrice Jane Birkin gekozen. Ze heeft met een grote handicap af te rekenen: als Engelse beschikt ze niet over de nodige techniek om deze Franse tekst volledig te beheersen. (Chéreau toont zich een ogenblik verwant met onze Paul Peyskens). Dat verleent Birkin een grote kwetsbaarheid, omdat ze zo frêle is in haar lang wit kleed en omdat ze met zoveel natuurlijkheid en innerlijke kracht pathetische houdingen kan aannemen. Zij is het beeld van de zuiverheid en in die functie wordt ze

De regies van Parice Chéreau stonden dit seizoen in het teken van de 18de eeuw: *Lucio Silla* van Mozart, *La Fausse Suivante* van Marivaux en *Quartett* van Heiner Müller. Opvallend in het oeuvre van Chéreau is dat alles met mekaar verband houdt. *Quartett* wordt gespeeld in de decors van *Lucio Silla*, op de geluidsband hoort men het geroezemoes van de toeschouwers vòòr *La Fausse Suivante*. *Lucio Silla* was een opera met veel theater, *Quartett* is een opera zonder muziek. Johan Thielemans en Klaas Tindemans over het werk van Frankrijks jongste wonderkind.



Patrice Chéreau - foto
Nicolas Treatt