

“Dat is namelijk het paradoxale van toneelspelen: geloofwaardigheid heeft niets te maken met realisme. Je kunt reëel bestaande figuren exact op het toneel kopiëren, het blijven typetjes en omgekeerd suggereren de kunstmatige oplossingen vaak de meeste realiteit. Iedere keer opnieuw, per stuk, per scène, per situatie en per zin, moet je als regisseur en als acteur uitvinden, hoe dood te gaan, hoe flauw te vallen, hoe verdrietig te zijn of uitgelaten. Techniek is daarbij niet meer dan een kondoom: het voorkomt ongelukjes en maakt creativiteit pas echt mogelijk, maar ik ken niemand die met iemand het bed induikt omdat ie zulke mooie kondooms heeft.”
 (Gerardjan Rijnders in een brief aan Jac Heyer, NRC Handelsblad, 16 mei 1986.)

Omicron

“Omicron”, dat is de doopnaam van het kersvers opgerichte Vlaams Kinder- en Jeugdtheatercentrum. Een zoveelste telg in het al veel te kroostrijke “culturele-VZW-gezin”? De toekomst zal het uitwijzen. In elk geval was en is Omicron een gewenst en een goed gepland kind. Een geboortekaartje met toelichting.

Dat het kinder- en jeugdtheater in Vlaanderen geen al te schitterende reputatie heeft, weten we wel. Hoe komt dat? Allereerst moeten we vaststellen dat de depreciërende houding alomtegenwoordig is: we vinden ze terug in het gebrek aan interesse vanwege de pers, de overheid, de theateropleidingen en de theatermakers zelf. Die negatieve instelling is organisch te verklaren: de kijk die de samenleving heeft op de publieksgroep waarmee kinderen jeugdtheater bezig is, heeft uiteraard zijn weerslag op dat theater zelf. Historische factoren spelen ook een rol: zo lang is het nog niet geleden dat het spelen voor kinderen enkel werd overgelaten aan goedwillende amateurs en onderwijzers of dat, in beroepsmiddens dan, een soort kindertheater in zwang was dat als proefterrein voor beginnende en slechte regisseurs gold en waarin de acteurs het spelen voor kinderen als een straf ondergingen. Tot slot kunnen/moeten we van de lage appreciatie voor het kindertheater nog zeggen dat zij vaak ook terecht is: meer nog dan in het “grote-gewone-mensen-theater” stelt men zich in kindertheatergezelschappen vaak tevreden met artistiek ondermaatse produkten. Eigen schuld, dikke bult.

Dergelijke familietrekjes vormen natuurlijk een zwaar belastende erfenis voor wie wél eerlijk en degelijk theater voor kinderen wil ma-

ken. Sinds het midden van de jaren '70 zijn namelijk – zelfs bij ons – positieve trends waarneembaar met namen als Stekelbees, het Speeltheater, Taptoe en in mindere mate het intussen ter ziele gegane Brialmonttheater (Het Koninklijke Jeugdtheater is een geval apart omdat het in zekere zin het slachtoffer is van zijn eigen geprivilegieerde positie binnen het decreet). Erg belangrijk ook zijn de kinderzondagen van de Beursschouwburg, waar een intelligente programmatie nu al sinds '80 als katalysator werkt voor zowel producenten als organisatoren uit het kindertheaterwereldje.

Bovenop deze gunstige ontwikkelingen ent zich vanaf het seizoen '84-'85 nog een nieuw dynamiek met nieuwe groepen en/of initiatie-

ven (Het Gevolg, Froe Froe, Skoop, De Kolk, Pantarei, de Beursschouwburg-produktie), heroriëntering van bestaande groepen (Stekelbees bvb dat van “meespeel-” en “vormingstheater” evolueert naar een conceptuelere aanpak) en nieuwe samenwerkingsinitiatieven (het nog niet lang geleden in Gent opgerichte produktieplatform Jeux Interdits). Met het risico de genuanceerde realiteit tekort te doen, willen we toch proberen binnen de nieuwe lichting kindertheatermakers enkele positieve tendensen aan te duiden (Opgelet. Dit zijn “tendensen”; ze zijn zeker niet in elke produktie van bovengenoemde of andere groepen terug te vinden):

- een evolutie van amusement of “politiek” pamflet naar een in

veel opzichten volwaardiger theater, met een opvallende codeverschuiving van “realisme” naar een meer suggestieve, meer theatrale vormgeving

- begin van professionalisering: hiermee bedoelen we niet een stijgende tewerkstelling van beroepsacteurs maar een weggroeien van de “toffe-mannen-ondereen-producties” naar een meer doordachte produktie-aanpak, o.a. door het aantrekken van deskundigen (auteur, vormgever, regisseur) rond een bepaalde tekst of gegeven
- meer doorgedreven differentiatie naar leeftijd van de publieksgroep
- een come-back van de auteur en het bestaande stuk ten nadele van de improvisaties (hoewel die een grotere plaats blijven innemen in het kindertheater dan in het volwassentheater).

Gekoppeld aan de hier ruw geschetste dynamiek ontstond natuurlijk een groeiende behoefte aan bemiddeling en overleg, vertegenwoordiging en vertaling naar de overheid toe, begeleiding en documentatie. Aan deze noden wil Omicron, het Vlaams Kinder- en Jeugdtheatercentrum, tegemoet komen.

De idee van een kindertheatercentrum is niet zo nieuw: op een studiedag rond kindertheater te Hasselt in april '84 werd reeds gewezen op de noodzaak van een dergelijk centrum in Vlaanderen (in Nederland bestaat zoets al jaren). Op gemeenschappelijk initiatief van de commissie Jeugdprogrammatie van de FeVeCC (Federatie van Vlaamse en erkende Culturele Centra), het Vlaams Theater Circuit, de Beursschouwburg en een aantal kinder- en jeugdtheatergezelschappen werd besloten werk te maken van dit sinds '84 sluimerende idee; de stichtingsvergadering had plaats te Brussel op 25 maart



1986. De doelstellingen van het Vlaams Kinder- en Jeugdtheatercentrum luiden – in “statuten-taal” – als volgt: “(...) binnen de nederlandstalige gemeenschap van België bij te dragen tot de ontwikkeling, verspreiding, organisatie, realisatie en exploitatie van projecten rond het kinder- en jeugdtheater. De vereniging zal ter zake een begeleidende functie vervullen en als documentatiecentrum fungeren voor groepen en verenigingen, adviezen formuleren, animatieprojecten en producties mogelijk maken, verspreiden en inhoudelijk coördineren. De vereniging zal tevens naar het beleidsniveau toe standpunten en voorstellen formuleren teneinde bij te dragen tot een dynamische en coherente politiek rond het kinder- en jeugdtheater.” Gewis een hele boterham, die – gezien het tot nog toe ontbreken van personeel en/of werkingsmiddelen – slechts heel geleidelijk zal verorberd worden. De wil om te werken is er, dat bleek uit de grote belangstelling tijdens de voorbereidende vergaderingen op de stichting van het centrum – belangstelling trouwens uit diverse hoeken: producenten, mensen uit de programmatie, universiteiten, contactpersonen uit de franstalige kindertheatersector, ... Het Vlaams Kinder- en Jeugdtheatercentrum moet dan ook in de eerste plaats gezien worden als een bundeling van krachten; als een forum waar eenieder die ook maar iets te maken heeft met kinder- en jeugdtheater terecht kan; als de plaats ook waar heel wat denkwerk moet verricht worden om de bundeling van krachten optimaal te laten functioneren.

Op dit ogenblik wordt er druk gewerkt aan de uitgave van een brochure waarin de werkingsterreinen en de krachtlijnen van het beleid uitvoerig zullen beschreven staan en waarin ook een “stand van zaken” zal opgemaakt worden van wat bij bestaande instellingen, bij de overheid, in de pers al werd “bijeengepresteerd” op het gebied van kinder- en jeugdtheater. Een belangrijke optie voor het Vlaamse Kinder- en Jeugdtheatercentrum moet immers zijn: de bestaande kanalen en organisaties voor theater in het algemeen te benutten om het kinder- en jeugdtheater voor een breder voetlicht te krijgen.

Jo Nachtergaele

Wie meer wil weten over Omicron, het Vlaams Kinder- en Jeugdtheatercentrum, kan voorlopig terecht bij het VTC / Visverkopersstraat 13 bus 9 / 1000 Brussel

Opéra de Paris Parijs

La Vera Storia

La Vera Storia, het ware verhaal, dat is de merkwaardige titel die Luciano Berio en Italo Calvino aan hun eerste opera gegeven hebben. Het is een werk dat weigert escapistisch te zijn, maar verwijzen wil naar de ware toedracht. Voor de marxistisch geïnspireerde Berio betekent dit, dat zich in onze maatschappij maar één verhaal afspeelt en dat is dat van de strijd tussen het volk en zijn verdrukker. Om dit duidelijk te maken heeft hij met Calvino een libretto uitgewerkt dat elementen gebruikt uit Verdi's *Il Trovatore*, omdat ook Verdi, langs een Spaans melodrama om, over de revolutionaire strijd sprak. Bij Verdi zat dit nog duidelijk in een burgerlijk perspectief, zodat de klemtoon volledig op de pijnlijke lotgevallen van de helden viel. Maar voor Berio en Calvino leven we in een tijd waar helden slechts bleke figuren zijn. Daarom worden ze in *La Vera Storia* tot iconen gereduceerd: we krijgen slechts een reeks typische situaties. De sopraan is de geliefde, de tenor het slachtoffer, de bariton de schurk en de mezzosopraan de weeklagende figuur (dat stemt overeen met de rolverdeling bij Verdi).

De situatie van het volk is overduidelijk: overal dreigt er gevaar. De soldaten en politieagenten kunnen dan wel andere uniformen dragen, hun functie blijft gelijk. Ze zijn het instrument van een blinde verdrukking. Dit is een volksfeest waarbij het de vierders de zin tot pretmaken vergaat. Het is duidelijk dat het beeld van de opgeschrikte massa wortelt in de vrees van de politiek-bewuste Italiaan voor een staatsgreep en voor de terroristische aanslag. Dit is dan “la vera storia”: dat er geen plaats voor het feest is. Om het weer mogelijk te maken, moeten de tijden en de politieke systemen veranderen.

Deze boodschap lijkt erg eenvoudig, maar in de concrete uitwerking is ze dat niet. Al heeft Calvino een erg goede tekst geschreven, toch heeft Berio hem zo verdrongen in eindeloze melismen, waarbij de zangers nauwelijks de medeklinkers kunnen vormen, dat de betekenis in grote mate verloren gaat. Deze gewilde onduidelijkheid ontleent aan het werk veel van zijn directe impact. Het is de tol die Berio wenst te betalen aan zijn intellectuele afkomst. Hij behoort immers tot de generatie van Darmstadt.

Dat waren componisten, zoals Stockhausen, Ligeti, Nono of Boulez, die in hun muziek met de Tweede Wereldoorlog wilden afrekenen door het beredeneerde te laten primeren op het emotionele (de fascistten hadden met het uitbuiten van het emotionele te veel schade aangericht). Berio zelf is een heel sensuele componist, met een rijk talent voor prachtige orkestrale kleuren. Maar de directheid wordt altijd geredemd door de erfenis van zijn generatie. Dat uit zich vooral wanneer Berio teksten behandelt. Die teksten moeten altijd ingewikkeld en vaag suggestief zijn (in zijn werken gebruikt hij dan ook graag Joyce of Proust of Sanguinetti).

Zo een houding komt natuurlijk het dramatische effect niet ten goede. Bij *La Vera Storia* verzwakt ze zelfs in beduidende mate de werkzaamheid. Zo b.v. krijgt men in het eerste deel een ondoorzichtige situatie aangeboden. In het tweede deel krijgt men dezelfde tekst voorgeschoteld, maar in een andere volgorde, met nog minder narratief houvast. Men kan daar wel allerlei mooie theorieën aan vastknopen, zoals b.v.: la vera storia is altijd hetzelfde maar in licht gewijzigde vorm. Maar wat het als intellectuele speculaties oplevert, verliest het aan dramatische kracht. Het publiek staat te gapen naar een handeling die niet te begrijpen is. Aan de intellectueel Berio wil men graag vragen: wat is er essentieel: dat *La Vera Storia* onverstaanbaar is, of dat *La Vera Storia* duidelijk en direct over de verdrukking gaat? Wat de intellectueel daar ook moge op antwoorden is niet relevant, want de kunstenaar Berio weet het. De momenten van de verdrukking worden prachtig door het koor bezongen. Graag wil ik dit pamfletair formuleren: de hedendaagse componist moet durven vulgair zijn. Hij moet broodnodig het cocon van hersenspinsels waarmee de cursussen in de hedendaagse muziek vol zitten, ongeremd durven verbreken. Het is een wens die ik met des te meer aandrang uit, omdat ik onder de huidige componisten er geen andere ken die én zulk een groot talent heeft én zulk een aanleg om een werkzame opera met een hedendaags idioom te schrijven. Want, laten we wel wezen, ondanks de tekortkomingen is *La Vera Storia* één van de zeldzame operapartituren uit de jaren zeventig en tachtig die een kans maakt om later weer op het programma te komen.

In de Parijse opera werd door de Spaanse regisseur Lluís Pasqual een degelijke opvoering opgezet. Vooral het eerste deel kon overtuigen, omdat hij daar van Roberto Plató een mooi open plein had gekregen

waar aardig met dramatisch licht kon gewerkt worden. Het tweede deel speelde zich in een ouderwets expressionistische omgeving af, die de algemene verwarring alleen nog maar een handje hielp. Van het volksfeest, dat Berio en Calvino voor ogen stond, blijft er weinig over, maar Berio heeft zulk een ingewikkelde koormuziek geschreven, en zich daarbij zulk een complexe evolutie op het toneel voorgesteld, dat Pasqual rustig kan zeggen dat hij bij de Parijse opera te weinig tijd heeft gekregen om dit allemaal mogelijk te maken. Ook op dit punt stoot men op Berio's zucht naar het vermenigvuldigen van moeilijkheden. Maar *La Vera Storia* is en blijft een uitdaging die de moeite loont. Niet in het minst omdat het muzikaal allemaal heel boeiend is: in het eerste deel gebruikt Berio de grote massa's van het koor en het orkest: men zwelgt in de klanken. In het tweede deel wordt alles fijn, doorzichtig en gedetailleerd. persoonlijk hou ik meer van de barokke aanpak, al is de consensus dat het tweede deel muzikaal beter geschreven is (maar ik vind dat het dramatisch minder sterk is, en waar komt het er bij een opera op aan?). Dat alles werd in Parijs met vaste hand schitterend geleid door Sylvain Cambreling, waarmee een laatste vraag als vanzelf opborrelt: wanneer brengt de Munt zijn versie van één van de weinige overtuigende operapartituren van onze tijd?

Johan Thielemans

LA VERA STORIA

productie: Opéra de Paris; componist: Berio; libretto: Italo Calvino; dirigent: Sylvain Cambreling; regie: Lluís Pasqual; decors en kostuums: Roberto Plató; met Livia Budai, Valeri Popova, Milva, Lajos Miller e.a.

(*La Vera Storia* speelt nog op 25 juni in A'dam)



Alpenrozentango (Arca)

ARCA
 Gent

Alpenrozentango

“De thematisering van de miniatuurstaat als noodlot is tegelijk ook de thematisering van de burgerlijkheid als noodlot” schreef een Zwitser over de geestestoestand van zijn land. Het is een vaststelling die rechtstreeks naar de toneelliteratuur kan doorgetrokken worden. Het Oostenrijk van Waldheim heeft (gelukkig) Thomas Bernhard om over het “Bruine gevaar” te kankeken, en in de Vrijstraat Beieren hekelt Herbert Achternbusch efficiënt de provinciale Gemütlichkeit van zijn landgenoten. Zwitserland heeft, met Max Frisch en Friedrich Dürrenmatt, twee van de belangrijkste toneelauteurs van deze eeuw opgeleverd, maar met name Dürrenmatts thematiek staat als zodanig los van de concrete bekrompen-

heid van de Zwitserse (klein-)burger. En precies die bekrompenheid is intrinsiek interessant om naar een Vlaamse context vertaald te worden.

Zwitserse auteurs hebben een verklaring voor de afwezigheid van reële impact van dergelijke schrijftuur, die wel degelijk bestaat. De veiligheid van het isolement, dat inderdaad veel oorlogsonheil aan de Zwitsers heeft doen voorbijgaan, heeft geleid tot twee akelige trekjes bij het officiële Zwitserland: de “Enge”, dat is de verdenking die per definitie op alles rust wat van over de grens komt, en de idee van de “geistige Landesverteidigung”. Als Zwitsers burger wordt van je verwacht dat je onvoorwaardelijk het politiek-sociale systeem onderschrijft. Niet enkel de instellingen, maar ook de levensvorm en de mentaliteit die ermee samenhangen. Deze psychologische repressie belet volgens auteurs als Herbert Meier en Adolf Muschg de ontwikkeling van een literatuur, een eigen Zwitsers, niet-provincialistisch theaterleven.

En dan voert ARCA een volstrekt onbekend Zwitsers auteur op, Hansjörg Schneider, waarover de filologen enkel weten te melden dat hij verdienstelijk is geweest bij het Zwitsers-Duits als toneeltaal: een dialectauteur dus. De tekst van *Alpenrozentango* is een verrassing: aan een Tennessee Williamsachtig gegeven – een afgeleefde moeder en een karaktergestoorde zoon in een goedkoop berghotelletje – wordt een bizarre plot, vol valse identiteiten, en een krankzinnig taalidoom gekoppeld. De zoon, Stephan, is de spilfiguur en rond hem cirkelen andere personages. De moeder onderhoudt een verdachte relatie met een hond (denk ik) die Freddy heet en zij laat twee “therapeuten” opdraven voor haar zoon: een psychiater die in een eerste confrontatie met de “patiënt” diens rol overneemt, en een politicus die verbouwereerd zijn eigen (fascistisch) discours aanhoort uit de mond van Stephan. Langs de andere kant (misschien ook therapeutes?) verschijnen er twee jonge vrouwen: een hotelhoertje en een Heidi-achtige juffrouw.

Stephan probeert ze allebei met geweld te “nemen”. Maar het centraal personage waar Stephan mee te maken heeft is een mooie vrouw van rond de veertig, met een geheimzinnig verleden als tango-zangeres. Hun relatie lijkt op een oplossing, zowel dramatisch als therapeutisch, maar is dit nooit echt.

Hansjörg Schneiders tekst – in een laatste produktiefase zijn er nog een aantal gelijkaardige personages geschrapt – hangt aan elkaar als los zand, een eigenschap die bovendien door een heterogene regie in de hand wordt gewerkt. Dirk Pauwels en Mark Verstraete zouden *Alpenrozentango* samen regisseren, en toen dat niet helemaal lukte is Pol Dehert hen komen vervoegen. Een onsamenhangende tekst en een regie die consequent anti-realistisch en verwarrend wil zijn, maar nooit een precieze code weet te ontwikkelen. De meeste personages blijven steken in te evidente parodie-tjes – vooral de vrouwen zijn, opnieuw, het probleem – en de voorstelling komt op deze manier in handen te liggen van één acteur:

Dirk Roofthoofd als Stephan. En hij slaagt erin, niet door alle contradicties tot één psychologische typering te herleiden, maar precies door alle verschillen op te blazen, door bliksemsnel van toon, van miëk, van bewegingsstructuur te veranderen, een lijn doorheen de voorstelling te trekken. Stephan is schizofreen, seksueel gefrustreerd, hopeloos pessimistisch, maar vooral een verbazend acteur. Zijn spel doet je als toeschouwer voortdurend twijfelen over de verwijzingen: is de tango de reële wereld, het hotel een boze droom, of is het omgekeerd? Of zijn alle figuren psychiatrische patiënten, met wie Stephan een briljante, maar mislukte therapie uitprobeert? De niveaus in tekst en spel schuiven voortdurend over elkaar, je verliest elk houvast, behalve de reële aanwezigheid van die ene acteur. Ik ben niet zo'n liefhebber van "spetterend" acteurs-theater, waarin een acteur zich naadloos doorheen een zo groot mogelijk scala aan gevoelens weet te werken. Dirk Roofthoofds spel "spettert" wel degelijk, maar hij verliest nooit het functioneel-betekenisgevende contact met tekst, ruimte en voorstelling. Een heel nadrukkelijke ruimte trouwens, de bar van het hotel, een Hopper-achtig decor van William Philips, met, boven de grote toog, een gang met kamerdeuren. Als toeschouwer zit je er met je neus op.

Het resultaat is een verrassende voorstelling, een heerlijk chaotische tekst – alleen de laatste scènes, waarin alles op de romantische intrige van de hoofdpersonen gericht is, werken dramturgisch niet – en een zeldzame acteursprestatie. Schneider heeft zich duidelijk niet laten ontmoedigen door de Zwitserse kleinburgerlijkheid, het regisseursteam heeft die correct vertaald, en dat levert een voorstelling op over de imbeciliteit van alle mensen, behalve van de "officiële" patiënten. De samenleving is ziek, niet de zogenaamde zieke: een bekend thema, maar in deze voorstelling is deze idee zo tot in het absurde doorgewerkt, dat je elk mogelijk oordeelsvermogen over "normaliteit" verliest. Schneider benadert het a-moralisme van een Fassbinder, en hanteert de vulgariteit als code, zoals ook Achternbusch schrijft. Alleen heeft Schneiders tekst nog een radicaler speelstijl nodig, opdat een onbevredigend einde de voorstelling niet de nek omwringt.

Ik ben wel nieuwsgierig naar de volgende rol van Dirk Roofthoofd. In *Alles Liebe* was hij seksueel gefrustreerd, in *Hora est* het imbeciel-tje, en in *Alpenrozentango* gaat hij op beide terreinen nog enkele stap-

pen verder. Hij zit op riskant terrein, want hij is een te veelzijdig acteur om zich met "manneljesmaken" tevreden te stellen. En succes is verleidelijk, zoals we weten.

Klaas Tindemans

ALPENROZENTANGO

auteur: Hansjörg Schneider; vertaling: Pol Dehert; groep: ARCA-Gent; regie: Dirk Pauwels, Mark Verstraete en Pol Dehert; decor: Williams Philips; spelers: Dirk Roofthoofd, Katrien Devos, Carmen Jonckheere, Jappe Claes, Martine Jonckheere

Cis Bierinckx Antwerpen

Dialogen

Enkele dagen voor het Festival De Beweging stelde Cis Bierinckx *Dialogen* voor: een mengvorm tussen theater en performance gepresenteerd in drie verschillende ruimtes van het Cultureel Centrum Berchem. Het huisvesten van een dergelijk kleinschalig project bewijst andermaal het zinvol artistiek beleid van dat centrum: door het ter beschikking stellen van infrastructuur en het verlenen van logistieke steun geeft men het vaak noodzakelijk duwtje in de rug dat jonge theatermakers in staat stelt om creaties te realiseren.

Dialogen gaat in essentie een dialoog aan met de cultuurgeschiedenis: het biedt een compilatie van citaten van Shakespeare over Arthur Schnitzler tot Marcel Duchamps of Joseph Beuys. Vormelijk en ruimtelijk verschillen de drie delen nogal. Het eerste, *De hoer en de soldaat*, een fragment uit *Reigen* van Arthur Schnitzler speelt zich af in een met prikkeldraad aangeklede kelder. De geloofwaardigheid van de soldaathoer situatie lijdt af en toe wel onder een gebrek aan maturiteit van de twee vertolkers.

Daarna volgt *De vitrine*: achter een glazen wand is er een soort installatie gebouwd waarin een performance plaatsvindt. De inhoudelijk interessante flarden tekst worden door twee statisch-zittende acteurs via microfoons naar het publiek in de gang overgebracht. Deze



Dialogen (Cis Bierinckx), Jolente de Keersmaeker, Damiaan de Schrijver

afstandelijkheid ondersteunt een sfeer van eenzaamheid, verscheurde chaos opgeroepen door de combinatie klank-beeld. Een relevant maatschappijbeeld, zij het dat er soms té expliciete illustraties gebruikt worden om dit gegeven te visualiseren (bijvoorbeeld het stuk-gooien van de spiegel).

Het derde deel, *De beeldentempel*, brengt de leeuwerikkenscène uit Shakespeares *Romeo en Julia*, heel gevoelig gespeeld door twee erg jonge acteurs. Als versteende beelden liggen de geliefden in elkaar vastgestrengeld op de brede scène van de grote zaal. De extreme eenzaamheid wordt hierdoor wel voelbaar al gaat dat ten koste van de noodzakelijke intimiteit die in die te grote ruimte verloren gaat.

Globaal is de ruimtelijke integratie het grote probleem: de overgangen tussen de drie delen, van de ene zaal naar de andere, breken de moeizaam opgebouwde sfeer van elk van de korte fragmenten. Het centraliseren van de actie rond de functioneel goed gebruikte vitrinezaal had daar een oplossing voor kunnen bieden met bijvoorbeeld de gang als verleidingsplaats voor het hoortje uit het openingsfragment en een verloren hoekje voor *Romeo en Julia*. Met de nodige goodwill om zelf te structureren hou je aan *Dialogen* toch drie kwartier boeiend tekstmateriaal over.

Alex Mallems

DIALOGEN

samenstelling, vormgeving en regie: Cis Bierinckx; acteurs: Jolente de Keersmaeker, Damiaan de Schrijver, Waas Gramser, Erik Martens, Jan de Backer, Cis en Alfons Bierinckx.

De Mexicaanse Hond

Onnozele Kinderen

Binnen het genre "muziektheater" staat het label Orkater sinds jaren garant voor kwaliteitsproducties: groepen als het oorspronkelijke Hauser Orkater met *Zie de Mannen vallen* en latere deelgroepen als De Horde met *Wangedachte* of De Mexicaanse Hond met *Grانيت* en *De Wet van Luisman* vestigden die reputatie. *Onnozele Kinderen*, de jongste produktie van De Mexicaanse Hond, trekt die lijn door.

De titel *Onnozele Kinderen* staat

voor de broertjes Wolfgang en Leonard Offenbach: beiden voelen zich onzeker, zij het op uiteenlopende vlakken. Wolfgang, de oudste, is schilder en laat de evolutie van zijn doeken vooral beïnvloeden door de opmerkingen van zijn broertje. In de praktijk leidt dat tot een steeds grotere abstrahering van zijn werk. Leonard, het jongste broertje, zit als het ware in de overgangsfase van puberteit naar volwassenheid: hij wil een zelfstandig leven leiden, kennis maken met "onbekende opvattingen" en vooral een "wellustige vrouw" ontmoeten. Hij vraagt advies aan Wolfgang en krijgt prompt zijn hele toekomst voorspeld - een toekomst die in de loop van het stuk als een puzzel in elkaar gepast wordt. Het stuk maakt een cyclische boog: de voorspellingen van Wolfgang komen uit en zijn niks anders dan een herhaling van zijn eigen gedesillusioneerde jeugdervaringen. Die flash-back situatie wordt subtiel aangegeven door het slot: Wolfgang Offenbach signeert zijn tijdens de voorstelling gecreëerd doek en dateert het 1962.

Dit kader werkt bijzonder goed en wordt in de vertrouwde stijl van De Mexicaanse Hond ingevuld met absurd-geestige dialogen, knappe muziekfragmenten en spitsvondige visuele elementen. Vooral het animatiefilmpje dat geprojecteerd wordt is een pareltje, maar ook het "live" beschilderen van het centraal opgestelde doek door Wolfgang is een subliem moment binnen de voorstelling.

Onnozele Kinderen bevestigt in ieder geval het métier van De Mexicaanse Hond binnen het specifieke deelgebied "muziektheater". Tegelijkertijd bewijst deze produktie dat de creatieve fantasie van Alex Van Warmendam (tekstauteur, scenograaf en verantwoordelijke voor de originele animaties) borg blijft staan voor artistieke inventiviteit. Een fragiel gegeven als de ontlukkende seksualiteit wordt gevoelig afgetaast: nu eens naïef-grappig, dan weer weemoedig, maar nooit goedkoop sentimenteel.

Alex Mallems

ONNOZELE KINDEREN

auteur, vormgeving en animaties: Alex Van Warmendam; muziek: Vincent Van Warmendam; groep: De Mexicaanse Hond; acteurs: Annet Malherbe, Aat Ceelen, Thijs Van der Poll, Alex, Marc en Vincent Van Warmendam.

Gelezen

"Tien seconden genialiteit is genoeg om behoorlijk toneel te maken."

Sam Bogaerts in interview met Dirk Van den Eede, "Marchanderen met gevoelens", in *Intermedi-air*, 25 april 1986, p. 5.

Uit een interview met Ariane Mnouchkine naar aanleiding van *l'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk Roi du Cambodge*:

"Voor mij zijn theater en geschiedenis wezenlijk met elkaar verbonden. Ik kan me geen 'niet-historische voorstelling' inbeelden. Maar, als ik werk stel ik geen vragen over de geschiedenis. Momenteel, komen we samen om te eten, lezen we artikels die ons emotioneel voorbereiden en dan repeteren we. Wij leven in het heden. Maar of we nu hedendaags zijn of niet, we stellen ons die vraag niet meer. Toen we aan Shakespeare werkten stelde ik mij werkelijk geen vragen over de geschiedenis. Ik had eerder de indruk te werken aan de overleving van de cultuur, van het begrijpen van het andere, de aanvaarding van de kunst. Dit waren mijn beweegredenen, mijn beschouwingen. Waarom een stuk ensceneren over een levend politiek personage, Norodom Sihanouk? Wanneer het theater niet tracht het terrein van de levende geschiedenis te herinvesteren, en dit overlaat aan de cinema, dan schiet het tekort."

Gilles Costaz, "La chronique Shakespearienne du Cambodge" in *Acteurs, revue du Théâtre*, oktober 1985.

Victor De Ruyterprijs

Dit jaar werd door de Stichting Theater en Cultuur voor de derde keer de Victor De Ruyterprijs georganiseerd, een wedstrijd waarin schooltheatervoorstellingen uit het gehele Vlaamse land met elkaar in competitie treden. Wie in de maanden maart en april in de Boomse Schouwburg de opvoeringen van de vijf finalisten bijwoonde, werd zonder twijfel zeer aangenaam verrast. Hij/zij kon er getuige zijn van vijf uiterst verzorgde voorstellingen, gebracht met grote theatrale gevoeligheid. Achtereenvolgens kwamen aan bod: het Don Bosco-college uit Gent-Zwijnaarde met *Brilleke of dom blijft dom* (een stuk uit de Gripstheaterstal); het

"In Göteborg is een opvoering van 'Wachten op Godot' niet kunnen doorgaan omdat vier van de vijf acteurs het voorbeeld van Godot navolgden en niet kwamen opdagen. Het stuk zou opgevoerd worden door 5 zwaarbewaakte gevangenen. Enkele uren vóór de voorstelling ontsnapten 4 van de 5 acteurs via een venster van de schouwburg. De aangekondigde opvoering had in Zweden sterk de aandacht getrokken en werd aange-moedigd door de Ierse auteur van 'Wachten op Godot' Beckett, die zelfs een deel van z'n honorarium had afgestaan."

De Morgen, 2 mei 1986

"Freelancers zijn zowat de goedkope arbeidskrachten voor het teater hé, en dat ligt in de eerste plaats aan een systeem dat de eigenlijke waarde van cultuur, w.o. teater, niet onderkent. Teater is een vorm van anarchie, het oproepen van spanningsvelden door tegenstellingen en reacties losmaken, dat is de taak van teater, een functie die tegenwoordig van bovenaf in een wurggreep wordt gehouden.

Teaters willen blijven voortbestaan, da's begrijpelijk, en daarvoor steunen ze op de goodwill van medewerkers en acteurs om steeds goedkoper te werken, wat een vicieuze cirkel in het leven roept. Van bovenaf zegt men immers: 'zie je wel dat het ondanks het vermindere van toelagen ook nog gaat, kom, we besnoeien nog wat'. Zo komt het teater in een slop van compromissen-sluiten terecht en iedereen loopt mee, want alle teatermensen willen werken."

Interview met Katrien Devos in *De Morgen*, 2 mei 1986.

Don Boscollege uit Kortrijk met *Geheime Vrienden*, de toneelbewerking van het gelijknamige jeugdboek van Myron Levoy; een originele creatie *Experiment Eiland Eden* door het Sint-Martinusinstituut uit Koekelare; het Sint-Norbertusinstituut uit Duffel met een bewerking van *Antigone* (Sophocles / Johan Boonen) en ten slotte *Zito Mana Zito*, een collage van theaterteksten uit de wereldliteratuur door het Mieneminstituut uit Leuven. De zeer ontroerende voorstelling van *Geheime Vrienden* werd door de jury bekroond, en was dus goed voor een gala-opvoering in de KVS (Brussel) op 25 mei 1986. Aan de voltallige toneelgroepen van de vijf winnende scholen wordt een verblijf aangeboden van 10 dagen in Avignon (tijdens het festival!), een theatervakantie waarin ook op georganiseerde wijze

de ervaringen opgedaan tijdens de wedstrijd, in discussies uitgediept zullen worden.

De vijf laureaten werden gekozen uit een voorselectie van 32 produkties waaraan niet minder dan 58 scholen meewerkten. 85 % van de deelnemers kwamen uit het vrij onderwijs, wat zich deze keer ook duidelijk in de finale weerspiegelde. Van de vijf Vlaamse provincies ging West-Vlaanderen met het leeuwedeel lopen (34 % van de deelnemende scholen) en bleek Limburg – althans dit jaar – zo goed als afwezig. Nog een opvallend cijfer is dat 40 % van de dit jaar getoonde produkties originele creaties zijn. Als dusdanig een niet-onaardige bijdrage tot een Vlaamse jeugdramaturgie.

Van de vijf bekroonde voorstellingen werd er één geregiseerd door een professionele kracht: Sien Eggers (KVS) leidde zes op hoog niveau acterende meisjes naar de finale met een plezierige en dynamische collage van teksten omtrent de vrouwelijke *condition humaine*. De andere vertoningen kwamen tot stand onder de leiding van leraars van de school zelf (een van hen doceert zelfs wiskunde).

Het meest verheugende aspect van deze voorstellingen is dat zij stuk voor stuk getuigen van een inzicht (ook al kon dat nog niet altijd in een concrete praktijk omgezet worden) in het medium theater als een samenspel van zeer diverse elementen (spel, tekst, decor, muziek enz.) binnen een dramaturgische structuur. Timing, aandacht voor het detail, beheersing, nuancering, afwijzing van effectzoekerij... waren alom aanwezig kwaliteiten. Geen enkele van de finalevoorstellingen leed bovendien onder het gewicht van de populair-naturalistische speltraditie die vaak zo hinderlijk opduikt in amateurvoorstellingen. Inhoudelijk (cf. thema's als fascisme, racisme, strijd om vrijheid, eenzaamheid enz.) gaven de opvoeringen blijk van de ernst, de betrokkenheid en het bewustzijn waarmee deze jonge mensen tegen het leven van vandaag aankijken.

Slaagt deze prijs erin met behoud van de hoge artistieke eisen die nu gesteld worden (de wedstrijd heeft de reputatie "moeilijk" te zijn) ook kwantitatief uit te groeien tot een "beweging van schooltheater", dan zal de Stichting Theater en Cultuur hiermee een zeer essentiële bijdrage tot het Vlaamse theater leveren. Zoals ook een bloeiend net van muziekonderwijs en amateurmuziekbeoefening een wezenlijke basis oplevert voor de professionele muziekpraktijk (kunstenaars én publiek), zo kan ook een intelligente en theatraal gevoelige vorm van

schooljeugdtheater, zoals we die in Boom konden meemaken, een pijler worden voor de Vlaamse theaterpraktijk van morgen, op alle niveaus.

Marianne Van Kerkhoven

Theatergeschied-schrijving: oproep

Onder impuls van het Vlaams Theaterinstituut (in oprichting) werd door de vier Vlaamse universiteiten (U.I.A., V.U.B., R.U.G en K.U.L.) bij het Fonds voor Kollektief Fundamenteel Onderzoek een project ingediend om een aanvang te maken met het schrijven van een *uitgebreide geschiedenis van het professionele theater in Vlaanderen*. Door dit Fonds werd een start-subsidie ter beschikking gesteld. Het project omvat twee delen: in een eerste periode zal het theater tussen 1830 en 1914 onderzocht worden; in een tweede fase zal het theater tussen 1914 en nu bestudeerd worden.

Om geschiedenis te schrijven zijn er vele documenten nodig: brieven, programmabrochures, perskritieken, krantenknipsels, rekeningen, foto's, ander beeldmateriaal enz.; het kleinste document, het kleinste detail, dat op zich zelf waardeloos lijkt, kan, in een grotere context gebracht, plots de sleutel bevatten tot het oplossen van vele vragen. Bij deze willen wij dan ook een oproep doen tot alle particulieren, die – zelfs in vergeten hoeken van kelders of zolders – over documenten zouden beschikken, die ons kunnen helpen, het verleden van het Vlaamse theater te ontsluiten. Deze documenten kunnen betrekking hebben op het gespeelde repertoire, op de geschiedenis van een gezelschap, op de appreciatie van voorstellingen, op de houding van de overheid, op de economische kanten van het theaterbedrijf, enz., enz. Zowel beeld- als geschreven materiaal zijn welkom. Het is niet onze wens dit materiaal als bezit te verwerven, maar wel de mogelijkheid te creëren om het door te nemen, het eventueel te fotocopieren en te verwerken in het kader van dit historisch project. Indien sommigen hun documenten blijvend zouden willen afstaan, kan hiervoor steeds een onderkomen gezocht worden, b.v. in het Archief en Museum voor Vlaams Cultuurleven te Antwerpen. Alle mogelijke modaliteiten i.v.m. het ter beschikking stellen van het materiaal, zijn uiteraard bespreekbaar.

Aan al wie ons bij deze taak van het opsporen van documenten behulpzaam kan zijn, zouden wij willen vragen contact op te nemen met:

Prof. Dr. Carlos Tindemans, Universitaire Instelling Antwerpen, Departement Germaanse, Blok A, Universiteitsplein 1, 2610 Wilrijk, Tel: 03/828.25.28 binnenpost 299 en 296 of 03/449.27.04.

Etcetera ontving

Via zijn vierde lustrumboek vertelt het NTG hoe het zichzelf ziet, hoe het wil herkend worden. Van het NTG kan niet gezegd worden dat het daar niet over reflecteert, de overige repertoiretheaters achten het minder nodig er een discours aan te wijden. Hoe afficheert het NTG dan zichzelf? Op de cover vindt men een foto van de gelauwerde *Lysistrata*-voorstelling. Niet *Door de Liefde Verrast* b.v. Deze vaststelling is belangrijk. Voor mij betekent het dat het NTG en zijn publiek zich voorlopig nog niet herkennen in de intellectualistische analyses van een regisseur als Gilis, maar des te meer in de spectaculaire en poëtisch-synthetische produkties van Doufexis, Marijnen, Claus, e.a. Gilis is het anti-discours in NTG. Claus is daarentegen prioritaair. Dat blijkt uit de opname van een portret van de meester door Ton Lutz en het daaropvolgende gelegenheidsgedicht van Claus zelf. Een confrontatie van beiden zou mij erg boeien. Gilis die na Noren ook Claus regisseert!?

Terug naar het lustrumboek. In het zelfbeeld dat het NTG via het lustrumboek creëert zijn er vier pijlers, nl. zelfevaluatie, theateronderzoek, theaterpromotie en de NTG-geschiedenis. Onder het hoofdstukje zelfkritiek en evaluatie van het artistieke beleid vallen twee erg boeiende bijdragen: een interview van Pol Arias met de NTG-beleidsgroep (De Decker, Redant, Moeremans, Van den Berghe, Demedts) over beleidsstructuren, repertoire, scenografie en publiek en een kritische onderzoek van Marianne Van Kerkhoven naar de functie van een repertoiretheater nu en in het verleden.

Interessant wordt het wanneer je als lezer merkt dat enkele aspecten van Van Kerkhovens conclusies ter sprake worden gebracht in Arias' interview met de beleidsgroep: de moeizame opbouw van een homogeen creatief concept, het werken aan een artistiek collectief met een soepele organisatorische structuur

en de omschakeling van assimilatie naar creatie van nieuwe tendenzen. Er is nog werk aan de winkel! De bijdrage van Marianne Van Kerkhoven overstijgt het occasionele belang van dit lustrumboek, het is een uitnodiging tot het schrijven van een geschiedenis van het Vlaamse repertoiretheater.

Besluiten dat het NTG wetenschappelijk onderzoek over theater stimuleert is wellicht overdreven, toch blijkt uit enkele artikels dat in de NTG-definitie van theater de historische informatie, de theoretische reflectie en de verzameling van documentatie (het artikel van Rik Lankrock is niet vrij te pleiten van enig particularistisch favorisme) een belangrijke plaats hebben. Het essay van Jo De Vos gaat over de autonomie van de theaterwetenschap, in voorzichtige termen verwerpt het de kolonisatie van de opvoering door de dramatheorie, maar gaat niet zo ver de instrumenten voor de analyse van spel en scène zelf te expliciteren, laat staan te evalueren.

Een derde groep artikels behandelt de theaterpromotie, het NTG-management. Tekenend is hier dat de ideale interactie met het publiek ("public relations" in managetaal) niet wordt gedefinieerd als "naar de mond praten" of als het angstvallig behouden van het bestaande publiek (cf. KNS, KVS) maar als "geleidelijk een nieuw publiek vormen" (de woorden van PR-vrouw Anita Van den Bergh) of als "werken aan het publiek van morgen" (theaterpedagoge Chris de Bruyker).

Nog even iets over de historische grafische preoccupatie van het NTG. Het is noodzakelijk dat het NTG een eigen geheugen (re)construeert, een eigen verhaal over zijn geschiedenis. Maar dat verhaal mag niet monologisch en autoritair zijn. Naast het belangwekkende materiaal dat in het lustrumboek wordt aangeboden (foto's, personeelsgrafieken, rolbezettingen, ...) zal de toekomstige historicus toch willen kijken achter de coulissen van de redacteurs en achter het zelfbeeld dat zij hanteren. Gelukkig zal de man pas zijn als hij naast het boek ook zijn primaire bronnen in een archief verzameld vindt en als hij verschillende visies/beelden kan confronteren.

Over het algemeen ontbreekt ook enige kritische begeleiding bij de grafieken, de repertoirelijsten en het fotomateriaal. Over de situering van de foto's binnen het ensce-neringsproces en over de relatie tussen de fotografische of scènebeschrijvende intenties blijft de lezer in het ongewisse. Het komt me voor dat sommige foto's repetitieve

scènes afbeelden die in de voorstelling verdwenen waren.

Ten slotte wil ik nog wijzen op de rommelige structuur van het boek. Elke lezer moet maar zelf zijn ordening aanbrengen, het boek houdt het bij een mediale logica: vooraan leesboek, achteraan kijkboek. De citaten uit de stukken en de aforismen zijn kriskras over het boek verspreid en bedoeld als verlichting. Ook dat herken ik als typisch NTG: het oogt mooi, maar het glijdt soms af door nonchalance, door een gebrek aan radicalisme.

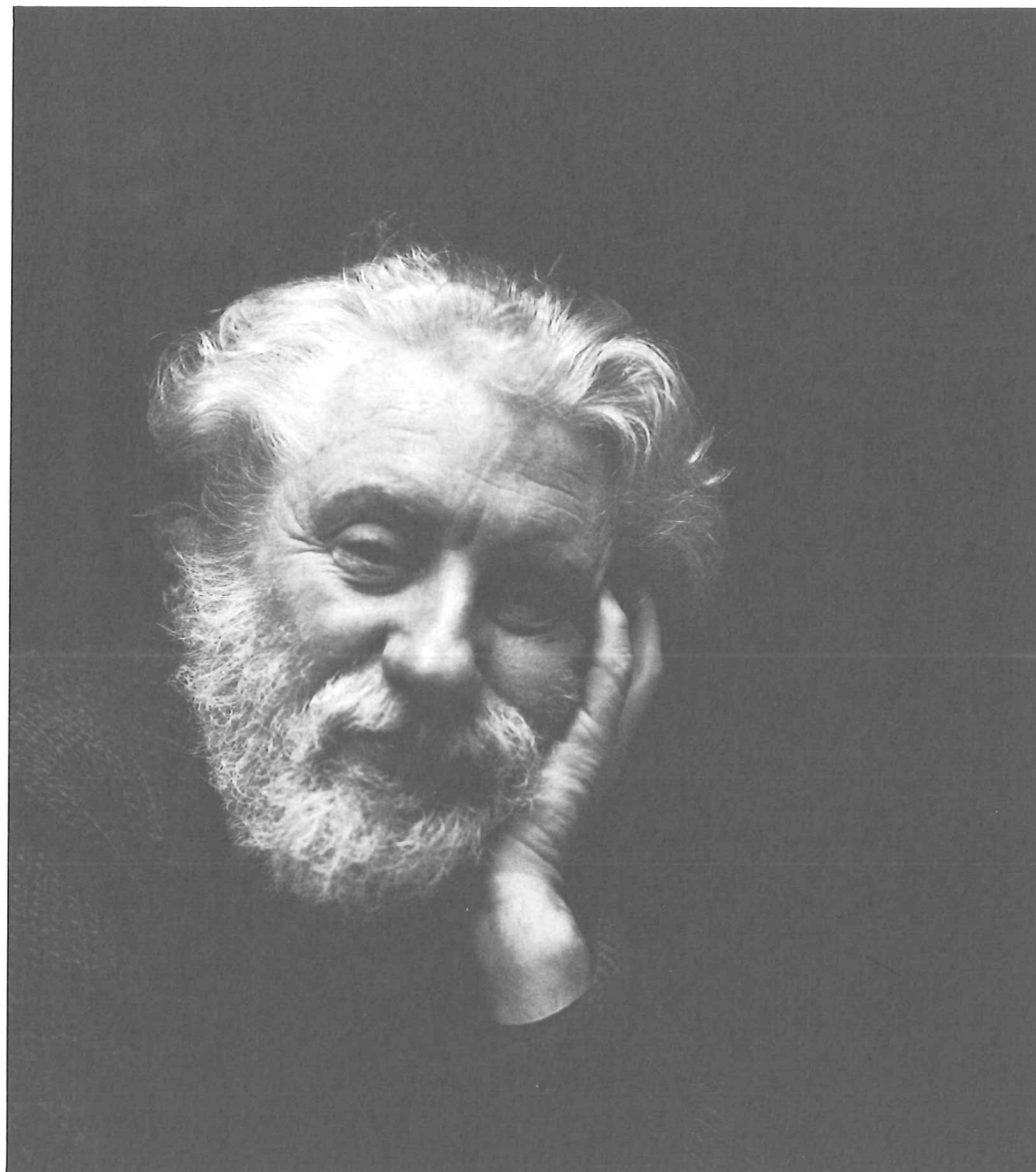
De actrice is bloot maar net niet bloot genoeg. Het boek is mooi, maar net niet mooi genoeg. Grondig, maar net niet grondig genoeg. Desondanks is dit lustrumboek een belangrijke gebeurtenis in het Vlaamse theater. De andere repertoiretheaters hebben een achterstand goed te maken. Ad multos annos NTG!

Geert Opsomer

Arkprijs 1986 Tone Brulin

Op woensdag 6 mei werd in Antwerpen de zesendertigste Arkprijs van het Vrije Woord uitgereikt aan Tone Brulin. De Arkprijs heeft enkel een symbolische waarde – geen geld dus –, en wordt jaarlijks toegekend: “De Arkprijs is een prijs tegen kleinheid in denken, een prijs voor openheid, voor vrijheid, voor het durven doorbreken van grenzen” (Marcel Boon, lid van het Arkcomité, in zijn feestrede). De naam van elke laureaat wordt wel in de Ark gegrift. Laureaten zijn meestal romanciers, dichters..., maar de Internationale Nieuwe Scène (1975), Robbe De Hert (1981), Daniël Buyle (1985) en nu dus Tone Brulin doorbreken de regel.

De merkwaardige, indrukwekkende levensloop van Brulin (zie ook *Etcetera 2*, maart 1983) werd in een verzorgde gelegenheidsbrochure – gesponsord door een bankinstelling, die ook infrastructuur en receptie aanbood – uitvoerig beschreven. Brulin zelf dankte de samengekomen vrienden, prominenten en persmensen met een op theatrale wijze naar voren gebracht verhaal, waarbij de godverdommes en wijde handgebaren niet ontbraken. Hij vertelde dat hij, door *Etcetera* omschreven als een “marginale figuur”, zich geplaatst zag in de marge van het grote (theater)boek, gevaarlijk dicht bij de



Tone Brulin – Foto Herman Sorgeloo

rand. Vandaar was het maar een stap naar de val, waarna hij als een spin aan een draad bleef hangen. Dan kwamen de andere personages op de proppen. Zij waren geen marginale figuren. Immers, zij hadden geen staatsprijs voor toneelletterkunde gekregen, zij hadden niet in zoveel landen, in zoveel talen, onder die en die omstandigheden gewerkt... Zij mochten in het boek blijven. Tone liet m.a.w. merken dat, hoewel hij de artistieke leiding van zijn Tiedrie in andere handen overlaat, hij niet van plan is zijn staart helemaal in te trekken. De Arkprijs weze je gegund, Tone. Misschien word je er nog “marginale” op?

Wim De Mont

Schilderen voor het Theater

Ter gelegenheid van de opening van de gloednieuwe Schirn Kunsthalle pakte men in Frankfurt uit met de tentoonstelling *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*. Aan de hand van tekeningen, schilderijen, schetsen, voorontwerpen, maquettes en kostuums tracht deze tentoonstelling een overzicht te geven van de bijdrage van de schilderkunst aan de grote theater(re)evoluties van deze eeuw. Het resultaat is een erg boeiend geheel, met een schat aan materiaal en informatie, maar onvermijdelijk ook een aantal gapende gaten.

Het overzicht vangt aan met een paar affiches en programmabrochures voor het Théâtre Libre (1887) van A. Antoine en het Théâtre de l'Œuvre (1892) van A.M. Lugné-Poë. Aangevuld met een waarlijk romantisch decorontwerp uit 1885, geeft dit kort de situatie weer van net voor de eeuwwisseling. Enerzijds het romantisch declamatie-toneel met zijn veelal door vakmensen geschilderde achtergrondtableaux, anderzijds de radicale vernieuwingen van de neutralisten. Ook hun illusionistische decorbouw echter, zal op zijn beurt al gauw evolueren naar de meer symbolisch geladen scène, een overgang die o.a. werd gemaakt door Lugné-Poë.

Pas dan, aan het begin van de

twintigste eeuw, komt er in het theater plaats vrij voor een daadwerkelijke artistieke inbreng vanuit de schilderkunst. Hier begint de eigenlijke tentoonstelling en wel meteen met een paar schitterende tekortkomingen: geen A. Appia, geen E.G. Craig, a.h.w. de peetvaders van de moderne scenografie, wier geschriften in heel Europa een diepgaande invloed uitoefenden. Bovendien zijn ook hun eigen decorontwerpen echte pareltjes. Alleszins een gemis.

Wat het eerste gedeelte van de tentoonstelling wél toont is een rijke verzameling aan decor- en kostuumontwerpen in de vorm van schetsen en schilderijen uit de periode 1900–1914, een overtuigend bewijs voor de artistieke vrijheid en vernieuwingsdrang die het theater gingen kenmerken na de afwijzing van de 19de eeuwse ambachtelijke decorbouw en het verstikkende illusionisme van de naturalisten. Hier stoot men op ontwerpen van impressionisten als M. Wrubel en K. Korowin, Art Nouveau-ontwerpen van o.a. L. Bakst en K. Moser en een hele reeks symbolistisch geïnspireerde werken, waaronder vooral opvallend een reeks interieurs in fauvistische kleuren van de hand van E. Münch voor twee Ibsen-ensceneringen van Max Reinhardt; verder nog A. Macke, J. Ensor, H. Vandevelde, K. Walsler, C. Czeschka, R. Geyling, M. Déthomas, E. Dülberg, enz.

Een tweede, zeer goed gedocumenteerd gedeelte van de tentoonstelling behandelt het werk van Diaghilew en de Ballets Russes (1890–1929). Grote namen waren hier vooral N. Röhrich, met ontwerpen voor balletten van o.a. Borodin en Rimsky-Korsakow, A. Benois, die tekende voor de scenografie en het kostuumontwerp van Stravinsky's *Petruschka* en A. Golowin. Het meest succesvol echter was het luxueuze en sensuele oriëntalisme van L. Bakst, in die mate zelfs dat de toenmalige Parijse mode er niet onberoerd door bleef. Zijn inbreng droeg in niet geringe mate bij tot het overweldigend succes van balletten als *Daphnis et Cloé* (Ravel, 1912) en *L'Après-Midi d'un Faune* (Debussy, 1912).

Voor de overgangperiode van de Ballets Russes blijven uit het tentoongestelde aanbod vooral te ont houden: de naïeve folkloristische decors van N. Gontscharowa voor *Le Coq d'Or* (Rimsky-Korsakow, 1914) en het kleurrijke rayonisme van M. Larionov in *Chout* (Prokofiev, 1921). Na de Russische revolutie nam Diaghilew noodgedwongen de wijk en belandde bij de Franse avant-garde. *Parade* (Satie, 1917) met zijn cubistische decors en

kostuums van P. Picasso, was meteen goed voor een fikse rel. Ook nadien bracht Diaghilew nog grote namen in het theater, zoals H. Matisse, M. Utrillo, R. Delaunay, G. Braque, M. Ernst, A. Derain, G. De Chirico, J. Miro, J. Gris en F. Depero.

Met deze laatste belanden we meteen bij de futuristen (1915–1940), die op de tentoonstelling niet geheel onterecht een zaal apart krijgen toegewezen. Zo ontwikkelde G. Balla reeds in 1917 zijn *Fuochi d'Artificio*, een abstract lichtballet op muziek van Strawinsky, zonder één enkele danser. En ook E. Prampolini's scèneontwerpen getuigen ten overvloede van de futuristische neiging tot een niets ontziende beeldenstorm. Enige verwantschap met het Russische Constructivisme van na de revolutie valt niet te ontkennen.

Het hoofdstuk over het constructivisme vangt aan bij de ontwerpen van K. Malewitsch voor *Sieg über die Sonne* uit 1913. In datzelfde jaar ontwierp ook W. Tatlin reeds een cubistisch decor voor *Ein Leben für den Zaren* van M. Glinka. Het constructivisme ontwikkelde zich echter pas goed na de Russische omwenteling en zou tot ongeveer 1930—toen onder Lunacharsky het sociaal realisme tot de enige toegelaten, officiële kunststrekking was uitgeroepen—de Russische scène blijven beheersen. Het was een periode van ongemene rijkdom en vernieuwingsdrang, gedomineerd door theatergrootheden als V. Meyerhold, A. Tairow, E. Evreinow, Y. Vakhtangow en N.P. Okhlopkow. Het is onmogelijk om een volledig overzicht te geven van het tentoongestelde materiaal, daarom een paar pareltjes: uit 1923 een maquette van W. Tatlins abstract-architecturale scène voor *Zangesi*, met kleurige stukjes karton die de hele ruimte doorkruisen. Ook opvallend zijn de ontwerpen van A. Exter, gekenmerkt door een groot dynamisme en een wervend kleurgebruik; zij werkte met sculpturen, stellingen, platforms, trappen, ladders en bewegende decorstukken. Op en top constructivistisch dus. Net zoals de maquettes van G. Jakulow, S. Eisenstein en A. Wesnin. Hét klapstuk echter, van de hele tentoonstelling trouwens, is ontgensprekelijk de reconstructie op ware grootte van L. Popowa's decor voor Meyerholds encenering van *Le Cocu Magnifique* (1922): een machine om te acteren.

Ongeveer gelijktijdig met de constructivistische revolutie, experimenteerde men in West-Europa, vooral in en om het Bauhaus, met de zgn. "abstracte scène". Oskar

Schlemmer bijvoorbeeld wilde een zuiver abstract theater creëren, op een abstracte scène en met marionetachtige, niet meer als mensen te identificeren figuren. De meest bekende belichaming daarvan werd het *Triadisches Ballett* uit 1922. De ontwerpen van O. Schlemmer, maar ook die van W. Kandinsky, E. Lissitzky en L. Moholy-Nagy, roepen een beeld op van een onmenselijk theater waarin de scène, de acteurs, de belichting en het geluid als materiaal georganiseerd worden tot een soort kinetisch "Gesamtkunstwerk".

Met Bauhaus achter de rug zijn we inmiddels ongeveer doorheen drie vierden van de tentoonstelling en meteen blijkt dat het plan om de hele 20ste eeuw te behandelen toch wel wat hoog gegrepen is. In een vertwijfelende poging om de overblijvende zestig jaar theatergeschiedenis te overbruggen, wordt de tot hertoe gehanteerde nauwgezetheid opzij geschoven voor het grovere werk.

Het hoofdstuk 1920–1950 wordt onder de titel *Aspekte der Realität* gevuld met de meest uiteenlopende bijdragen. Er zijn de expressionistische ontwerpen van F. Schaeffler uit 1920 voor G. Hauptmanns *Von Morgens bis Mitternachts* en de beruchte satirische prenten van G. Grosz voor *Schweijk* (1928). Naast een reeks delicate kostuumontwerpen van M. Chagall voor Tschaikowsky's *Aleko* (1942) staan de sombere houtskooltekeningen van A. Mason voor het decor van A. Bergs *Wozzeck*.

Eenzelfde nochalance ook voor de periode van 1950 tot nu, hier wat meer begrijpelijk omdat de recente geschiedenis natuurlijk niet zo eenvoudig te (om)vatten valt. Het voor deze tijdsspanne tentoongestelde materiaal valt onder te brengen in twee "tendensen". Een eerste groep wordt gevormd door ontwerpen die eigenlijk niet meer zijn dan het overbrengen van een schilderkunstig oeuvre op de scène, met zeer wisselend succes zou ik vrezzen. Zo hebben de bizarre figuren van J. Dubuffet hun vertrouwde omlisping verlaten om voor even driedimensionaal te gaan optreden in *Coucou-Bazar* (1971–73) en hetzelfde gebeurde met Miro's kinderkrabbels voor *La Claca*, een toneelgroep die nog steeds met deze kostuums optreedt. Ook de mobiles van A. Calder en de machinerieën van J. Tinguely hebben reeds op de scène gestaan, zo bleek in Frankfurt. De anders "school" werkt net andersom: de kostuums zijn geen aanleiding om theater te spelen, maar het theater vraagt (ondermeer) naar decors en kostuums. De

selectie van hedendaagse scenografen op de tentoonstelling gebeurde echter volkomen lukraak, zonder zelfs maar de voornaamsten mee te hebben. Wel aanwezig zijn R. Rauschenberg, T. Kantor, W. Vostell, D. Hockney en R. Wilson, maar met slechts schaars materiaal. Aldus is deze laatste afdeling van de tentoonstelling niets meer dan een vraag, een vraag naar een overzicht van de na-oorlogse scenografie.

Mark Deputter
 Caroline Derycke

DIE MALER UND DAS THEATER IM 20. JAHRHUNDERT
 concept: D. Bablet en E. Billeter;
 realisatie: C. Vitali; catalogus:
 D. Bablet en E. Billeter.

SCHIRN KUNSTHALLE
 FRANKFURT
 1 maart tot 19 mei 1986.

Zomerfestivals 1986

Wie zich nu haast kan nog net de laatste trein naar het Holland Festival halen (Amsterdam, tot 30 juni). O.a. Maguy Marin, Rosas, Théâtre de la Tempête en Compagnie DCA zijn nog aan de beurt. Op tal van plaatsen in het Vlaamse land (theaters, culturele centra) werden promotiefolders gedeponereerd. Het Holland Festival wordt meteen (van 1 t.e.m. 13 juli) afgelost door het Amsterdamse Zomerfestijn: internationaal gerichte spektakels, diverse locaties van de stad: Rob Malasch, Damiet van Dalsum, Lisa Marcus, Mechtild Grossmann, Station House Opera, Laurie Booth... Bel Nederland, 20–26 23 21.

In Avignon (Zuid-Frankrijk, pastis en zonnecrème) is er het jaarlijkse festival, van 11 juli t.e.m. 6 augustus. Er is altijd wat te beleven, maar kenners kunnen het programma aanvragen of inkijken bij het Vlaams Theater Circuit in Brussel (02–513 14 18); dat geldt overigens voor alle hier vermelde en niet-vermelde festivals. En in Montpellier botst men van 23 juni t.e.m. 12 juli gewis op het zesde dansfestival aldaar: Régine Chopinot, Dominique Bagouet, Elisa Monte, Kilina Cremona en Karine Saporta. In dezelfde periode organiseert men er een achtthiental dansstages! Bel Frankrijk, 67–66 35 00.

In Hamburg (Duitsland) spelen de Beatles al een tijdje niet meer in de Star Club. Jozef van den Berg

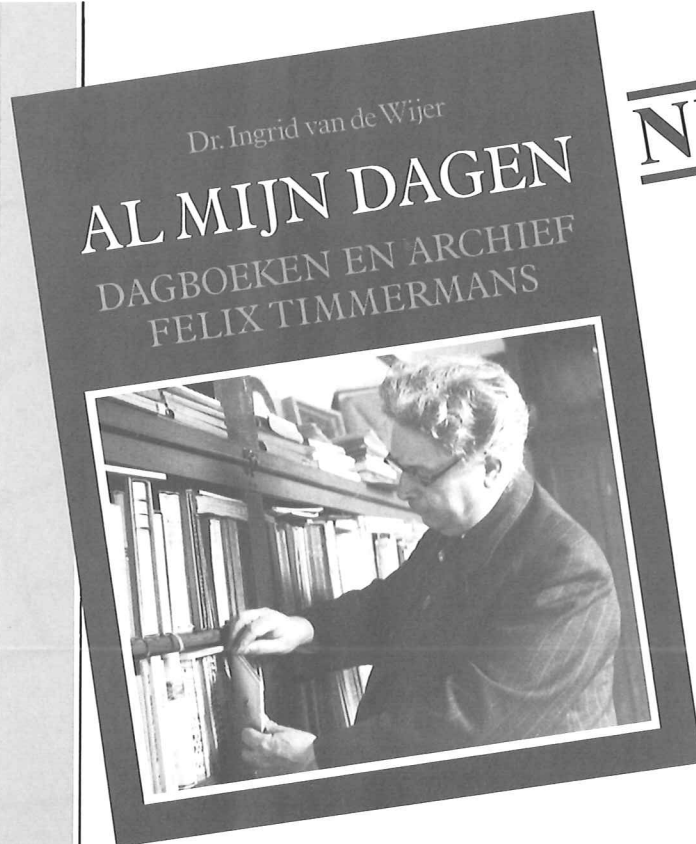
daarentegen probeert het met *Mutter und der Tor*. Voorts zijn ook o.a. Sosta Palmizi, Falso Movimento, Harry de Wit en Shusaku Takeushi, Enfants Perdus en Footsbarn van de partij. Bel Duitsland, 40-27 11 31 voor al dit fraais.

In het Oostenrijkse Salzburg zijn er de haast onbetaalbare Salzburger Festspiele (26 juli t.e.m. 31 augustus). Naast de muzikale godenkinderen Claudio Abbado, Sylvain Cambreling, Herbert von Karajan en Lorin Maazel prijken ook de namen van Klaus Michael Grüber, Claus Peymann, Karl-Ernst Herrmann en Thomas Bernhard op de affiche. Aangeraden voor dikke (en vlugge) portefeuilles.

En genietend van een exotische cocktail, mijmerend over verre bestemmingen met uw voorkeur binnen handbereik, kan u genieten van de vijftiende editie van Mallemt (Brussel, 23 juli t.e.m. 8 augustus), waar naast muziek en animatie, voor de tweede maal ook theater op het jonge en minder jonge volkje wordt losgelaten: Tom Lanoye (*Slagerszoon met een brilletje*), HTP (*Op een avond*), "Dito'Dito" (nieuwe productie) en Pat Van Hemelrijk (*Terracotta*, herwerkte versie). Inlichtingen: Beursschouwburg, 02-513 82 90. In september festivalt het Jeune Théâtre in Luik met o.a. La La La Human Steps, Julie West, Laurie Booth, Philippe Sireuil... Van 12 t.e.m. 25 september, bel 41-43 42 47. Maar eerst zijn er nog de Gentse Feesten (18 t.e.m. 28 juli), waar het Nieuwpoorttheater instaat voor de theaterprogrammatie. Inlichtingen: 091-25 12 96. En op 5, 6 en 7 september wordt het nieuwe theaterseizoen ingezet met de Antwerpse Theatermarkt, op de Groenplaats.

Stuurt u ons een kaartje?

Wim De Mont



NIEUW

Dr. Ingrid van de Wijer

HET ontstaan van Felix Timmermans' teksten, hun hoverlevering, compositorische en stilistische varianten, aan de hand van het tot heden niet ontsloten werkkamer-archief.

Met de literaire dagboeken *Pallieter in Holland*, *Naar waar de appelsienen groeien* en *Minneke Poes*.

Voor het eerst volledig en met historische en kritische commentaar.

Veel fotomateriaal en een reeks kleurenillustraties van schilderijen van de auteur.

Tientallen facsimile's van archiefstukken.

Verschijnt 5 juli 1986.



Uitgeverij *Den Gulden Engel*

Herentalsebaan 455

B 2220 Wommelgem

Tel. 03/353 12 07