

“Het is heel belangrijk dat men in Vlaanderen eens de geestelijke kluisters afschudt. Ik heb als vrij man de pest aan iedereen die meent dat hij enige geestelijke leiding dient te geven. Het zou mooi worden als de papieren mensen van Etcetera het voor het zeggen zouden krijgen over mensen die kunst maken met hun lichaam, met hun verbeelding, met hun behendigheid en met hun slimheid!”

Walter Tillemans n.a.v. *De stoel van Stanislawski* van Guido Van Meir, door hem geregisseerd in het Raamtheater op 't Zuid in Antwerpen, in *De Morgen*, 3 maart 1987.

Amsterdam

Het Theaterfestival

Het Theaterfestival vindt plaats in Amsterdam, van 28 augustus tot 10 september. Dit is een nieuw festival, met de opvallendste voorstellingen van het voorbije seizoen in Nederland en in Vlaanderen. Een gemengde Nederlands-Vlaamse jury koos negen voorstellingen, vijf uit het Zuiden en vier uit het Noorden. In de chronologische volgorde volgens de datum waarop zij in première gingen, zijn dat:

Le diable au Corps van Paul Pourveur door De Witte Kraai, regie Lucas Vandervost.

De getemde Feeks van William Shakespeare door Malpertuis, regie Dirk Tanghe.

Hamlet van William Shakespeare door Publiekstheater, regie Gerardjan Rijnders.

Ritter Dene Voss van Thomas Bernhard door Maatschappij Discordia, regie Jan Joris Lamers.

Ali van Paul Pourveur en Eugène Bervoets door Tiedrie, regie Eugène Bervoets.

Wie is bang voor Virginia Woolf van Edward Albee door De Witte Kraai, regie Sam Bogaerts.

Moeder Courage en haar kinderen van Bertolt Brecht door Baal, regie Leonard Frank.

De kersentuin van Anton Tsjechov door Art & Pro, regie Frans Strijjards.

Need to know door Need Company, regie Jan Lauwers.

Het Theaterfestival werd uitgedacht door Arthur Sonnen van het Holland Festival: “Binnen de organisatie van het Holland Festival hebben we altijd gestreefd naar een zo goed mogelijk gebruik maken van het productieapparaat. Omdat dat gedurende een deel van het jaar maar op halve kracht draaide, wilden we dat beter aanwenden en heb ik een nieuw soort theaterfestival uit de grond gestampt. Een manifestatie waar ik al lang van droom-

de en die een beetje te vergelijken is met het Berlijnse Theatertreffen. Vandaar dat we aan negen theatercritici gevraagd hebben een jaar lang de theateervoorstellingen in Nederland en Vlaanderen te bekijken. De jury moet minimum twee en maximum twaalf voorstellingen kiezen, die zij als de opvallendste van het voorbije seizoen beschouwt. Die voorstellingen worden dan tijdens dat festival getoond. De financiering ervan is nu grotendeels afkomstig van de Stichting Amsterdam Culturele Hoofdstad van Europa 1987, maar zal in de toekomst gedragen worden door Nederland en België. Er is een optie om dit festival vanaf volgend jaar gedurende drie jaar in Rotterdam te laten plaatsvinden. In de statuten staat ook dat het om de zoveel tijd in België dient plaats te vinden. Bijvoorbeeld éénmaal in de vier jaar. Op de valreep is er voor dit eerste festival 300 000 BF toegezegd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.”

Op 15 mei werden na de eindzitting van de jury de laureaten bekendgemaakt. In de jury zetelden drie Vlamingen (Marianne van Kerkhoven, Jaak van Schoor en Carlos Tindemans) en zes Nederlanders (Tom Blokdijs, Hana Bobkova, Eddy Geerlings, Jac Heijer, Dirkje Houtman en Eric van der Velden.)

Voorzitter van de jury, die in totaal acht keer is samengekomen, was Tom Blokdijs: “Het was niet de bedoeling de ‘beste’ voorstellingen te kiezen. Onze opdracht bestond erin om de ‘belangwekkendste’ voorstellingen van het afgelopen seizoen van 1 mei 1986 tot 1 mei 1987 te selecteren. Onder ‘beste’ versta ik voorstellingen van een interessant stuk in een intelligente regie en in een goed decor met vakbekwame acteurs.

Over wat nu ‘belangwekkend’ betekent, bestaat geen definitie, laat staan overeenstemming. Vandaar dat ieder jurylid zijn eigen criteria hanteerde. Daarom hebben we ook niet geprobeerd daarin eensgezindheid te bereiken. Voor mij, en nu spreek ik voor mezelf, is altijd

doorslaggevend geweest of een voorstelling iets te maken heeft met iets dat mij beweegt, dat mij in verwarring brengt, waar ik niet uit ben. Dan zeg ik, ja deze voorstelling is heel belangrijk voor mij.”

Hoeveel voorstellingen heeft de jury gezien?

Dat weet ik niet, maar ik heb er ongeveer negentig gezien. Niet iedere voorstelling werd daarom besproken. De juryleden brachten alleen die voorstellingen aan die ze besproken wilden zien. Tijdens de laatste juryzitting hebben we nog eens alles wat we vroeger al hadden afgewezen, in stemming gebracht om te kijken of de afstand onze mening daarover had veranderd. Geen enkele voorstelling is daarbij teruggekomen. In de statuten staat dat een voorstelling moet gekozen worden door ten minste vijf juryleden, die uiteraard ook die voorstelling gezien hebben. Na de eindstemming bleek een meerderheid te bestaan voor negen voorstellingen. Vandaar de einduitslag. Opmerkelijk was dan toch de eensgezindheid, die veel groter was dan ik aanvankelijk gedacht had. Dat wil niet zeggen dat er geen juryleden waren die fel gekant waren tegen een van de gekozen voorstellingen. Daarom zullen we in het eindrapport ook de minderheidsrapporten opnemen, waar die juryleden hun meningen en bezwaren naar buiten kunnen brengen. Globaal genomen, hebben we echter een serieuze overeenstemming bereikt.

Is een meerderheid van Vlaamse voorstellingen niet wat verrassend?

Al geruime tijd komt uit Vlaanderen een nieuwe beweging. Dat is begonnen met Jan Decorte en met Jan Fabre. Namen die in Nederland misschien nog beter doorgedrongen zijn dan in Vlaanderen. De respons op dat nieuwe Vlaamse theater is hier in Nederland groter geweest. Je merkte ook dat de begeerte van de Nederlandse critici binnen de jury om die Vlaamse voorstellingen voor te dragen misschien nog groter was dan bij de Vlaamse juryleden. Opvallend in de einduitslag is de af-

wezigheid, op één na, van producties van grote gezelschappen. Dat bewijst dat er meer belangwekkends gebeurt in het kleinere circuit. Het is niet zo dat we niet over de voorstellingen van de grote theaters zouden gesproken hebben. Zowel uit Vlaanderen als uit Nederland zijn een redelijk aantal daarvan door de jury besproken. Van zodra een voorstelling uit Gent of Antwerpen werd voorgedragen, reed een wagen van het festival naar ginder met een aantal Nederlandse juryleden. De kleinere gezelschappen reizen veel en komen bijna allemaal in de Brakke Grond terecht. Die konden we dus in Nederland zelf zien.

De keuze van de Nederlandse voorstellingen, was die verrassend?

Niet echt, want het zijn de gezelschappen die al enige tijd het meest spraakmakend zijn. Het zijn de grote namen op dit ogenblik. Hoewel iemand als Frans Strijjards dan toch nog altijd geen eigen gezelschap heeft, nog steeds geen vaste grond onder de voeten heeft. Waar ik heel nieuwsgierig naar ben, is of bij die keuze nu sprake is van een tijdsbeeld. In hoeverre hebben die voorstellingen iets te maken met wat er leeft in Nederland en Vlaanderen. Ik hoop dat het zo is, maar kan er zelf geen uitspraak over doen.

Zijn er nu opvallende verschillen tussen de Nederlandse en Vlaamse voorstellingen?

Ik denk dat de Vlamingen meer dan de Nederlanders bezig geweest zijn met de ontwikkeling in het bewegingstheater. Dat is vooral duidelijk bij *Ali* en *Need to know*. Ik merk dus een grotere dynamiek en vitalisme bij de Vlaamse voorstellingen. Frans Strijjards komt daar dichtbij maar bij hem gaat het eerder om levensdrift. Bij de Vlaamse voorstellingen voel je meer het naar voor halen van het primaire in het menselijk gedrag. Toch wil ik daar aan toevoegen dat er tegenover de nieuwe Vlaamse golf niet altijd kritisch gereageerd wordt. Ik sta ook heel huiverig tegenover wat er nu

gebeurt met al deze nieuwe Vlaamse theatermakers die, op één na, Ivo van Hove geloof ik, allemaal gevraagd zijn om in Nederland gezelschappen mee te gaan oprichten of te gaan versterken. Dirk Tanghe is gevraagd door Toneelgroep Theater, Lucas Vandervost door Theu Boermans en Arthur Sonnen, Luk Perceval en Guy Joosten door Shireen Stroker. Ze worden bijna opgegeten. Ik vind dat die mensen die net hun vorm, hun uitdrukingskracht aan het vinden zijn, erg onverstandig zijn om daar met zoveel graagte op in te gaan. Ik begrijp wel dat ze de kans grijpen om met ruimere financiële middelen, die Nederland althans nog biedt, te werken.

Pol Arias

NTG Gent

Station Service

Over Gildas Bourdets werk als regisseur en als schrijver hebben wij in de voorbije jaren de lezer van *Etcetera* geregeld ingelicht. Hij weet dus dat "Le Théâtre de la Salamandre" in Tourcoing uitgegroeid is tot één van de leidende gezelschappen in Frankrijk en dat Bourdet, als schrijver, bezig is een poging te wagen om een hedendaagse vorm van komedie te schrijven die én actueel is, én mikt op een breed publiek. Bij Bourdet leeft nog de droom van het *théâtre populaire*. Met *Station Service* heeft hij geprobeerd verschillende thema's uit het boulevardstuk te gebruiken en ze een heel andere dimensie te geven. Bij zijn arbeid als schrijver houdt hij sterk rekening met de uitzonderlijke kwaliteit van zijn acteurs. Als men een stuk van Bourdet ziet, vraagt men zich soms wel af of ze buiten die merkwaardige symbiose tussen een schrijver en zijn gezelschap nog wel dezelfde diepe werking hebben. Daarom was het interessant om de opvoering bij het NTG te gaan bekijken.

In Gent is er onder de leiding van Jos Verbist, die nauwe banden heeft met het gezelschap in Tourcoing, een vlotte, amusante vertoning tot stand gekomen. Men laat zich meeslepen door dit vreemde verhaal, waarin een aantal personages verward raken in een allermerkwaardigst huwelijk. Na afloop echter merkt men dat er slechts een wat bizarre komedie is opgevoerd. Het is bij een eendimensionele lezing van de tekst gebleven. Hier-

door verliest het stuk aan perspectief en boet het aan slagkracht in. Bij Bourdet gaat het om een reeks personages, die nooit lijken wat ze zijn. De verschillende omkeringen leveren niet alleen komische situaties op, maar creëren een veld van onzekerheid. Hieruit ontstaat een spanning waarin het komische gevangen wordt in een veld van onderliggende bitterheid en wanhoop. Van bij de aanvang is die andere dimensie onderhuids aanwezig. Men voelt dat er een tekst onder deze tekst schuilt, en het is vanuit dit dubbel perspectief dat Bourdet en zijn acteurs werken.

In Gent ontbreekt dit volledig; men kijkt naar vrij eenvoudige personages. Blanka Heirman is bekend van bij het eerste ogenblik, zelfs haar allerlaatste beslissing doet het publiek niet opkijken. Walter Moeremans zet een leuk typetje neer, maar in de laatste peripetieën (waarbij hij twee zusters tegelijk het hof maakt, wanhopig toch met zijn ware liefde wil trouwen, en dan niet tot een besluit komt) krijgt hij geen enkele diepte. Het geheel gaat zich dan op het vlak van de boulevard situeren, en daar is het niet interessant.

Wat de acteurs ontbreekt is een aura, een bijzondere uitstraling, die Bourdet van zijn mensen kan verkrijgen en waarmee hij expliciet rekening houdt. Uit deze aura, die onmiddellijk voor een veld van vibraties rond een personage zorgt,

ontstaat ook het gevoel van een vreemd soort liefde en sympathie voor al die sukkelaars, die met hun belachelijke middelen strijden tegen hun eenzaamheid. Al deze mensen zijn machines die ongeluk produceren, maar Bourdet kan het hun niet kwalijk nemen, omdat hij zoveel begrip opbrengt voor hun falen.

Maar precies deze warmte, die ontspruit aan complexiteit, ontbreekt de productie in Gent. Alleen Chris Thys is in staat om een echt boeiend, aantrekkelijk en verwarrend personage op de planken te zetten. Het geheel geraakt daarmee wat uit zijn voegen, want ze wordt een hoofdpersonage (het weze haar gegund, en samen met de rol uit *De Reisgids* heeft ze hiermee een bijzonder sterk seizoen achter de rug). Maar het hoofdkenmerk van Bourdets stukken is dat ze voor een ensemble geschreven zijn, waarbij iedere acteur zijn groot moment heeft en de betekenis ontstaat uit een symfonische opbouw van het geheel.

Met deze regie levert Jos Verbist, geholpen door Marianne Van Kerkhoven als dramaturge, zijn eerste zelfstandige arbeid af. Hij heeft van verscheidene acteurs uitstekende vertolkingen gekregen (Nolle Versyp, Eric Van Herreweghe, Peter Bulckaen en Els Olaerts moeten hierbij worden vermeld), zodat het NTG er een waardevolle regisseurskracht bij heeft. Alle facetten van

de theater-organisatie heeft hij nog niet onder de knie. Dat blijkt uit het feit dat Verbist, al heeft hij gekozen voor een realistisch decor dat een variatie is op dat van Bourdet zelf, zijn acteurs op erg conventionele plaatsen zet, die geen rekening houden met de sfeer en de stijl van de objecten. Het hyperrealisme wringt met de speelstijl, en hierdoor werkt het geheel minder goed. Bourdet, de meester, munt uit in het observeren van mensen: hij toont het publiek dat hij bekeken heeft. Van deze kijk is er bij Verbist te weinig aanwezig, zodat zijn acteurs door dit prachtige verlaten landschap van scenograaf Marc Cnops rondlopen als op een theaterplateau. Dat alles levert een plezierige komedie op. Een ietsje extravagent, maar niet diepgravend.

Johan Thielemans

STATION SERVICE

auteur: Gildas Bourdet; regie: Jos Verbist; dramaturgie: Marianne Van Kerkhoven; decor: Marc Cnops; kostuums: Frieda Dauphin; licht: Jan Gheysens; spelers: Peter Bulckaen, Roger Bolders, Blanka Heirman, Els Olaerts, Eric Van Herreweghe, Nolle Versyp, Eddy Vereycken, Chris Thys, Magda Cnudde en Walter Moeremans. Gezien in het NTG op zaterdag 9 mei.

NTG - Station Service



theaterTeater
Mechelen

Wanja, Wanja!

De grenzen tussen professioneel en amateurtheater zijn niet altijd even helder. Nogal wat professionele theatermensen opereren ook in de amateursector, sommige amateurprojecten zijn vanwege hun massaal karakter ondenkbaar in een professionele opzet, andere dringen zich simpelweg op ter wille van de intrinsieke kwaliteit. Zo speelde o.a. de Elfnovembergroep zich in de belangstelling met de massaspektakels *Nooit brengt een oorlogvrede* en *Vonk, vuur en asse*, kwam de Erasmusgroep bovendien met de creatie voor Vlaanderen van *Susn* van Achternbusch, trok René van Gijsegem de aandacht met zijn picturale produkties met de Janusgroep. In *Etcetera* werd al bericht over het Koninklijk Landjuweel en het Victor de Ruyter-tornooi: altijd vallen naast enthousiasme en inzet, wat natuurlijk geen kwaliteit op zich is, toch ook regievise en artistiek resultaat op.

Dirk Tanghe en Jappe Claes zijn theatermakers die beide sectoren combineren, niet als bijverdienste of om zich eens artistiek te kunnen uitleven, wel als noodzakelijke stapsteen in het leerproces, in de ontdekking van het medium. Want beschikt het amateurtoneel niet over dezelfde middelen (financieel, artistiek), het biedt wel een veel grotere vrijheid in werkmethode en er kan meestal gerekend worden op een onvoorwaardelijke inzet. Over Dirk Tanghes Sint-Rembert (Torchout) en zijn stappen naar het professionele theater kon u lezen in het vorige nummer. Jappe Claes' theaterTeater (Mechelen) bracht met *Wanja, Wanja!* opnieuw een erg boeiende produktie, na *Kamers* en *Met vuur spelen*, en ook hij staat voor een nieuwe professionele uitdaging met een totaal herschikte Arcaploeg (met daarin mensen uit NTG en KVS), waarvan hij samen met Jos Verbist de artistieke leiding zal uitmaken.

Wanja, Wanja! is een uitgepuurde *Oom Wanja* van Tsjechow. De tekst werd stevig gereduceerd, hier en daar ook door elkaar geschud: bepaalde personages zoals de afwezige "motor" van het stuk, de geleerde Serebrjakow, en diens schoonmoeder zien hun tekst tot een minimum herleid, vele typische verkapte dialogen waarin de personages over zichzelf vertellen en daardoor zich voorstellen, worden systematisch geknipt. De tekstuele herorganisatie concentreert zich op



Wanja, Wanja!

de kromme liefdesgeschiedenissen tussen de centrale figuren. In die zin schrijft *Wanja, Wanja!* het vervolg op *Met vuur spelen*: een kwartet van twee vrouwen en twee mannen die het spel van de onbeantwoorde liefde spelen; men houdt van wie al besteld is, en/of de liefde is niet wederkerig, en/of men houdt met z'n tweeën van dezelfde vrouw. Dat is allemaal intragisch of onnozel al naar gelang van het accent.

Interessant bij deze *Wanja, Wanja!* is dat wat tekstueel uitgedund wordt, ruimtelijk en lichamelijk opnieuw wordt uitgezaaid. De grote concentrische cirkels waarmee de personages rond bedekte verwoording van de liefde strategieren, wordt eerst en vooral in lichamelijke eloquentie vertaald: tijdens de talloze handelingen, stiltes, non-handelingen, anekdotische gesprekken, vertellen vooral de bewegingen, het lopen, de houding, de blikken, over de verhoudingen tussen deze mensen. In vergelijking met eerdere produkties is de personage-

presentatie minder uitbundig, eerder ingehouden, wat niet wil zeggen zonder reliëf: de psychologische oneffenheden worden uitgediept en ontgonnen; stemmingen kunnen omslaan, karakterkleuring is niet ééntintig. Als theatrale spelmaterie gehanteerd, wordt dat iets uitvergroot (onrust wordt gedraaf, onderhuidse jaloezie wordt een lijfaan-lijf gevecht) en af en toe ook verduidelijkt: de liefdesverklaring van Sonja aan de dokter ("Stel dat ik eens een vriendin had, ...") wordt vooraf door Sonja gerepeteerd waardoor de replieken van de dokter harder aankomen. Eenvoudige truc, maar het werkt.

Het acteeronderzoek dat theaterTeater aflegt, is niet experimenteel, houdt zich aan een traditionele woordenschat dat het met nieuwe theatrale tekens verrijkt en opnieuw mondig maakt. Ook de regie van Jappe Claes is niet vernieuwend, maar hij bewijst ten overvloede een ruimte, lichamen, stemmen, het licht, geluid, als theatraal materiaal uit te kunnen spelen, zo

wel in de grove structuren (de grote ruimtelijke spanningen) als in de microcosmos (het kloppen op de deur, het geluid van een schuif, het punctueren van de belichting, enz). *Wanja, Wanja!* is een produktie waar hard aan gewerkt is en die, detaillistisch en expressief tegelijk, commentaar levert op de passies in een kleinburgerlijk milieu.

De belangrijkste vaststelling blijft dat de organische indruk die de produktie maakt, alles te maken heeft met het werkproces, een intensief samenwerkingsverband. Binnen het werkritme van een professioneel gezelschap is dit dus niet mogelijk.

Luk Van den Dries

WANJA, WANJA!

Groep: theaterTeater; auteur: Anton Tsjechow; regie: Jappe Claes; scenografie: Guido De Smet; dramaturgie: Guy Segers, Jan Walravens; spelers: Guy Segers, Cathy Douchar, Axel Doumen, Carina Van der Sande, e.a. Gezien in de "Usine à Vapeur" te Mechelen op 24 april.

Théâtre de l'Esprit
Frappeur
Brussel

Le Siège d'Ostende

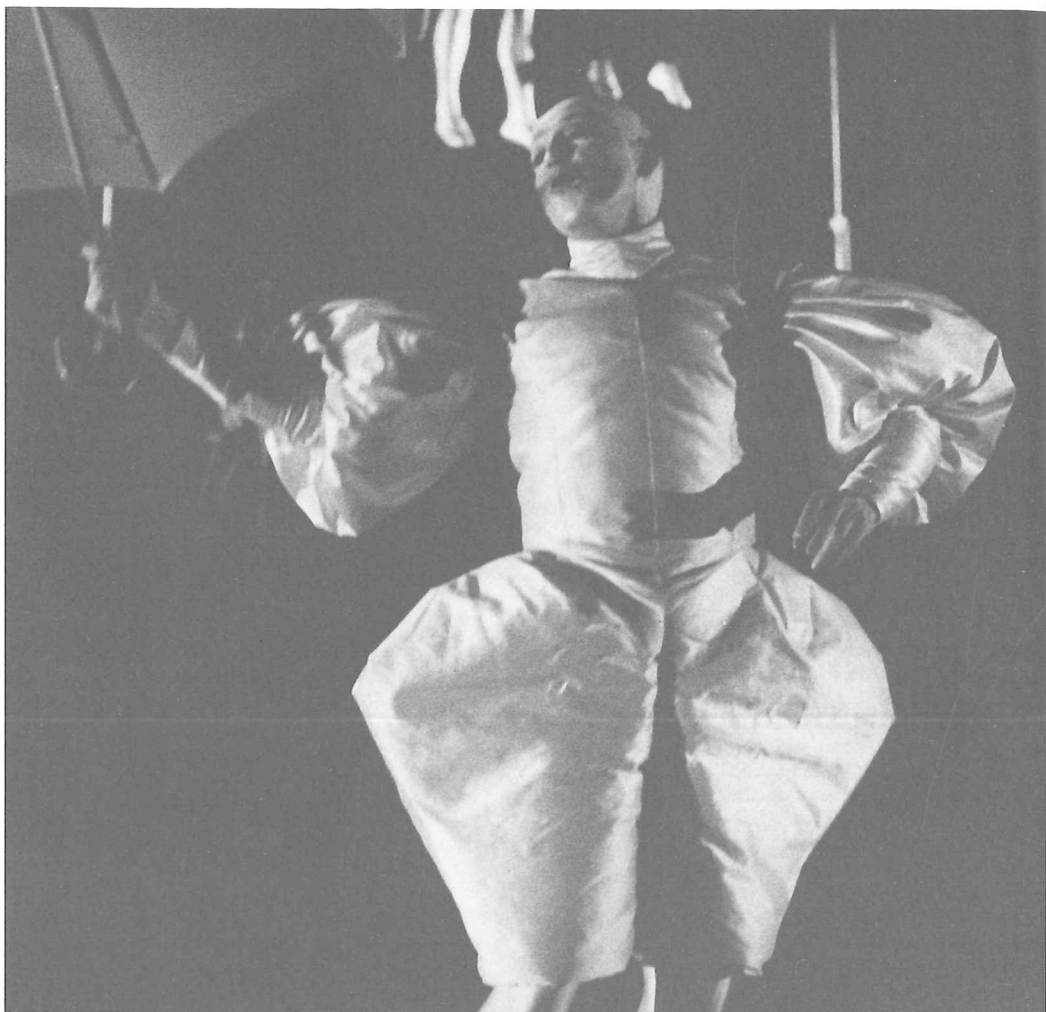
Er zijn van die voorstellingen die om één of andere reden belangwekkend zijn: omdat ze tot evenement gebombardeerd worden zoals de *Aida* van Verdi, die voor het eerst in Luxor, zijn natuurlijke decor, opgevoerd wordt; omdat de thematiek die ze behandelen veel stof doet opwaaien, zoals *Ghetto* en *De Palestijnse* van Sobol; ter wille van hun historische waarde, zoals de wereldcreatie van *Le Siège d'Ostende*, dat zo'n vijftig jaar geleden door Michel de Ghelderode geschreven werd. Hoewel de redenen dus zeer uiteenlopend kunnen zijn, hebben deze soort produkties veelal met elkaar gemeen dat hun belangwekkendheid omgekeerd evenredig is aan hun intrinsieke kwaliteit. *Le Siège d'Ostende* vormt hierop geen uitzondering.

Onder de indruk van zijn eerste ontmoeting met James Ensor in 1924, maar waarschijnlijk nog meer van een lofzang op zijn werk die Ensor in *La Nervie* publiceerde, vat de Ghelderode in 1933 het plan op een stuk te schrijven met Ensor en zijn creaturen als hoofdpersona-

ges en met als thema het Oostends verzet ten tijde van de aartshertogen Albrecht en Isabella; Ensor had hem immers toevertrouwd dat hij het Beleg van Oostende (1601 – 1604) als een van de belangrijkste wapenfeiten uit de geschiedenis beschouwde. Begin '34 stuurt de Ghelderode het voltooid stuk naar Ensor. Het schiet in het verkeerde keelgat – Ensor voelt zich belachelijk gemaakt en laat niets meer van zich horen. Ook vrienden haken af; ze vinden *Le Siège* te scatologisch. De Ghelderode doet zijn best om het stuk alsnog te laten opvoeren of publiceren maar het lot (of wie?) heeft er anders over beslist. Pas jaren na zijn dood, in 1979, geeft echtgenote Jeanne toestemming tot publicatie.

Deze petite histoire verklaart enerzijds waarom het stuk nooit eerder opgevoerd werd. Anderzijds laat ze vermoeden dat *Le Siège d'Ostende* in zijn ontstaansperiode een grote subversieve kracht had als politieke farce waarin Kerk en Staat duchtig over de hekel gehaald werden: ambassadeur Mirabolar die zijn pas geplante herdenkingsboom wil bewateren, verliest, na een been, ook nog een ander vitaal lid; omdat de aartshertogin gezworen heeft zich niet meer te verschonen vóór Oostende gevallen is, ziet Albrecht zich al spoedig genoodzaakt elders te gaan zondigen; de Oostendenaars beschieten de belegeraars met knallende winden; nonnen wachten in ongeduldige opwinding de Spaanse soldaten op. Scatologie als wapen tegen eschatologie. Daarin ligt meteen ook de kwetsbaarheid van het stuk: zijn potentiële ontwrichtende functie werd door het verloop van tijd te niet gedaan. Zoals Claus het in *Suite Flamande* zegt: "Dit volk dat naar men beweert, / zich tussen twee polen beweegt, / het vette en het vrome, / gelooft minder in het hiernamaals dan in zijn dagelijkse gort." (uit *Antropologisch*)

Een vergelijking met *Ubu* van Jarry lijkt mij dan ook wat voorbarig. *Ubu* heeft zijn kracht bewaard, is veel anarchistischer dan *Le Siège*, want veel minder anekdotisch. Tegenover de dada van Jarry is de Ghelderode folkloristisch en sappig. *Le Siège d'Ostende* wordt verwezen naar een literair Bokrijk. Nochtans liet Jeanne de Ghelderode zich niet gemakkelijk overhalen om het stuk te publiceren: "Il fallut de nombreux arguments pour la convaincre et pour qu'elle se rende compte que de nos jours cette farce ne pourrait choquer que les esprits bornes et malades de bigoterie." Het is de eerste keer dat ik het mag meemaken dat een programma-boek zo onomwonden de overbo-



digheid van de voorstelling toegeeft.

Le Théâtre de l'Esprit Frappeur heeft zijn uiterste best gedaan om het stuk in dezelfde lijn te ensceneren. De weinige zere tenen waar nog kon op getrapt worden, ontwijkt de voorstelling angstvallig. Operatiekamer-clean, met hier en daar een borst in papier-maché en veel maskers die slecht functioneren omdat ze fysiek te weinig onderbouwd zijn. Een oeverloze carnavalstoet, zonder een zingevende Aswoensdag.

Er zijn van die voorstellingen die om één of andere reden totaal overbodig zijn.

Hildegard De Vuyst

LE SIÈGE D'OSTENDE

auteur: Michel de Ghelderode; gezelschap: Le Théâtre de l'Esprit Frappeur; regie: Albert-André Lheureux; decor, kostuums, maskers en maquillage: Christian Ferauge; muziek: Alain Pierre; be-

lichting: Christian Halkin; spelers: Jean-Francois Delacour, Bernard Sens, Nicole Shirer, Bernard Villiers, e.v.a.

Gezien in Résidence Palace, Brussel, op 18 april.

Etcetera ontving

Het teater zoekt... Zoek het teater

Na drie bij Soethoudt uitgegeven boekdelen over politiek theater, zijn de overblijvende leden van de werkgroep "Vormingsteater" van de V.U.B. klaar met een nieuwe studie in twee boekdelen. *Het teater zoekt... Zoek het teater* werd gepubliceerd in de "Studiereeks van de Vrije Universiteit Brussel" en behandelt "Aspecten van het eigentijdse teater in Vlaanderen". Het is misschien niet het gaafste produkt uit de reeks geworden, maar het blijft een goed gedocumenteerde en erg boeiende verzameling essays en kijkverslagen.

De opzet is breder dan in de vorige boekdelen. Een pluspunt is ongetwijfeld dat de uit het internationale theater en uit andere artistieke systemen geïmporteerde trends, die een reële impact hebben gehad op de theatersituatie in Vlaanderen, bij het onderzoek betrokken worden. Zo vindt men essays over film, opera, dans, cabaret, performance, enz. en bijdragen over de Wooster Group, Globe, Fassbinder, het Onafhankelijk Toneel enz.

Over de stoffelijke resten en erfenamen van het vormingsteater alleen zou men anno 1987 trouwens vlug uitgepraat zijn (de INS, Vuile Mong, en ?). Het politieke theater heeft zich niet vernieuwd en werd gemarginaliseerd door nieuwe ontwikkelingen die zich toelieden op taal, tekst, medium en vorm eerder dan op intersubjectiviteit, emotie en vorming. Onder die omstandigheden moesten de werkgroepleden het wel over een andere boeg gooien.

In een eerste boekdeel wordt het onderzoek naar het residu van de

politieke en populaire trends die in het verleden aan bod kwamen, verruimd tot het blikveld van een moeilijk definieerbaar begrip als volktheater (Deel 1: "Variaties op volktheater"). Het tweede boekdeel registreert dan de uitingen van de nieuwste avant-garde (Deel 2: "Werken aan vernieuwing").

Als het de bedoeling was relevante momenten en fragmenten samen te brengen die een impressie geven van de theatersituatie in Vlaanderen in de jaren '80, dan zijn de samenstellers daar uitstekend in geslaagd. Men kan hoogstens bezwaren hebben tegen het onsystematische karakter van het onderzoek en de niet altijd gemotiveerde keuze van het materiaal, maar de gebruikte instrumenten zijn nu eenmaal die van de essayistiek en niet die van het historiografische of wetenschappelijke rapport. Wellicht is het ook zo dat de geïndividualiseerde artistieke creaties die nu ons theater stofferen, een meer individuele behandeling van de onderzoeker waarschijnlijk maken en zich minder lenen tot gemeenschappelijke situatiedefinities. Ook het feit dat de gedecimeerde werkgroep steeds meer afhankelijk is van het seminariewerk van studenten, heeft wellicht zijn tol geëist.

Wat deze boekdelen dan onderscheidt van de vorige, is de afwezigheid van een gezamenlijk bepaalde vraagstelling. In de vorige boekdelen werd het onderzoeksobject telkens vooraf geconstrueerd en werd het theaterlandschap op gemeenschappelijke kennisbelangen onderzocht. Het initiatief lag bij de collectieve onderzoeksintentie.

In de nieuwe formule primeert de persoonlijke analyse en de mededeling van de "feiten" op de gemeenschappelijke situatiedefinitie. De collectieve verantwoording is weggeëbd (een ontwikkeling die parallel loopt met die van het bestudeerde theater). Het is symptomatisch dat de belangrijke begeleidende teksten van Marianne Van Kerkhoven en Luk Van den Dries achteraan de boekdelen komen en niet langer als initiatief maar als reflectie achteraf fungeren.

Soms gaat het initiatief zo duidelijk uit van de "feiten", dat de constructie van de onderzoekers ondoorzichtig wordt. De keuze van het corpus dient zich aan als zo'n evident "feit", het krijgt geen expliciete motivatie. Toch kan het niet de bedoeling zijn het theaterlandschap exhaustief te behandelen, daarvoor zijn de referenties naar het gevestigde theater te schaars. Bovendien is het corpus ook niet helemaal representatief voor het vernieuwende theater alleen. Men kan zich b.v. afvragen waarom de producties van protagonisten als

Decorte, Epigonthater en van Gilis & Dehert er niet in voorkomen en waarom Claus tot drie keer toe ex negatavo bij het onderzoek wordt betrokken om dan vast te stellen dat hij de bakens van film en theater niet (meer) verzet.

Het eerste boekdeel bevat besprekingen van Vlaamse producties, een reeks bijdragen over het Duitse volktheater (Horvath, Fleisser, Kroetz) en over Fassbinders films. De bijdragen zijn gegroepeerd rond een aantal vertrouwde topics: de politieke farce en de commedia dell'arte, het vrouwen-theater, het volktheater en het melodrama.

Over de Vlaamse producties othouden we dat humor, farce, cliché, spektakel, catch en cabaret zelf de focus van het politiek theater zijn gaan bepalen en de aandacht van de werkelijke problemen afleiden. Dit geldt zeker voor de NTG-producties met Corso, de volksspektakels van de grote schouwburgen, maar ook voor de jonglerieën van Declair en het INS. De onderdrukking van de vrouw blijkt een van de laatste grote maatschappelijke problemen te zijn geweest die de krachten van het oude politieke theater heeft gemobiliseerd. De interessantste bijdragen van het eerste boekdeel zijn die over de dramaturgie van het Duitse volktheater, de bespreking van het melodrama als inspiratiebron voor Fassbinder en de afsluitende balansen M. Van Kerkhoven.

Wat sommige lezers zullen missen, is een reflectie op de culturele mechanismen die de marginalisering en transformatie van het politieke theater en volktheater hebben veroorzaakt en een elitaire theaternorm hebben geïnstalleerd, of een analyse van de mentale en ideologische behoeftes van de groepen en toeschouwers die ondanks de gewijzigde omstandigheden en het getaande prestige blijven sympatiseren met de oude theatervormen. Een cultuursemiotische en ideologiekritische analyse dus, volgens het parcours dat Sergooris in het tweede boekdeel bewandelt i.v.m. de opera.

Dat tweede boekdeel, "Werken aan vernieuwing", brengt grensfatastende eigentijdse producties samen rond twee topics: de vernieuwde relatie van de theatermaker met tekst en intertextualiteit (A. Wat is er van de tekst?) en de import van elementen uit aangrenzende media (B. Sprokkelend bij andere media). De belangrijkste artikels vatten we kort samen.

D. van Berlaer-Hellemans toont aan dat Luc de Smets letterlijke vertaling van *The Woods* de subtiele connotaties die schuilgaan achter de clichés van Mamets taalgebruik

niet functioneel weergeeft, omdat hij geen toegang heeft tot het sociale idioom en de gedragscode van een bepaald Amerikaans milieu.

Na de vertaling van Mamet als een klassiek geval van intertextuele interactie behandelt Luk Van den Dries *Quartet* van H. Müller als model van een meer versplinterde intertextualiteit: "Woorden verwijzen in eerste instantie naar andere woorden, elke tekst verwijst naar een netwerk van andere teksten en elk fragment van het discours verwijst naar andere fragmenten" (Berns, E. *Denken in Parijs*, 28). In het jongste theater en a fortiori bij Müller is de klassieke tekst niet meer te lijmen, evenmin als het subject trouwens. Het bestaat slechts als een subject-in-verval dat allerlei rollen aaneenrijgt in een tragische poging stukken van het verbrijzelde ik aan mekaar te plakken. De densiteit van Müllers tekst wordt volgens L. Van den Dries onrecht aangedaan met een puur illustratieve encenering. De mise-en-scènes van BKT en De Witte Kraai respecteren de ambiguïteit van de tekst door zelf met nieuwe theatrale metaforen te werken en ze tonen aan dat radicaal verschillende lezingen van het stuk perfect mogelijk zijn.

N.a.v. Globes encenering van Jane Bowles' "In het tuinhuis" beschrijft J. Callens hoe regisseur Gerardjan Rijnders de besluiteloosheid van de schrijfster en haar figuren ombuigt en hanteert als psychotische trekjes, en hoe hij zich opwerpt als een meestermanipulator van de zg. vrije focus van de toeschouwer. Het verstelbare zwarte kader rond de scène dat bepaalt waar men moet naar kijken, de weigering om het tuinhuis zelf te tonen, de sterke contrasten enz. maken de verbeelding en perceptie van de toeschouwer machteloos. Deze wordt gemanipuleerd net als die van de psychotische figuren in het stuk.

Artikels die ingaan op de interactie tussen theater en andere media, zijn er rond performance en het werk van Spalding Gray, de Wooster Group, Saskia Noordhoek en Fabre, over de nieuwe dans en de evolutie van Anne Teresa De Keersmaecker (M. Van Kerkhoven). Vreemde eenden in de bijt zijn de lange, wat lukraak gekozen bijdragen over cabaretier Freek De Jonge en over de verfilming van *Vrijdag* door H. Claus.

De klemtoon van het tweede boekdeel valt feitelijk op het essay van G. Sergooris over de heropleving van de opera, waarin hij de stelling verdedigt dat de opera slechts door een meer radicaal theatrale van zijn culinaire structuur en dito publiek kan verlost worden, en op de knappe, afsluitende diag-

nose van L. Van den Dries die enkele kenmerken van de huidige theateravant-garde probeert in kaart te brengen rond vernieuwde definities van acteren, ruimte en tekst.

Het geheel biedt een erg leesbare bundeling kritieken. Meer diepgaande conclusies en methodologische consequentie waren mogelijk geweest als men de klemtoon had gelegd op een grootschalig onderzoek van het globale repertoirestelsysteem (d.w.z. ook van de mise-en-scènes) of als men de voorrang had gegeven aan een "archeologische" en interdiscussieve analyse van de kennis opgeslagen in teksten, enceneringen, kritiek, media en receptie. Maar het teamwork dat zo'n onderzoek veronderstelt, is gezien de opgedrongen precaire situatie van de Vlaamse theaterwetenschap ondenkbaar.

Geert Opsomer

Dina van Berlaer-Hellemans, Marianne Van Kerkhoven & Luk Van den Dries (red.). *Het teater zoekt... Zoek het theater*. Aspecten van het eigentijdse theater in Vlaanderen. Deel 1: Variaties op volktheater; Deel 2: Werken aan vernieuwing. Studiereeks van de Vrije Universiteit Brussel (Nieuwe serie nr. 25), Brussel, 1986.

Annuaire du spectacle de la communauté française de Belgique 1985 - 1986.

Het theaterjaarboek van de Franstalige gemeenschap kreeg een face-lift van ontwerper Stefan Loecx: een rood randje op de kaft, een meer gestructureerde bladspiegel, grotere en mooiere foto's. Het concept bleef ongewijzigd: een repertoire van het professionele theater, met opname van alle producties en vermelding van medewerkers, aantal voorstellingen, premièredatum. De groepen zijn verdeeld volgens aard en subsidiestatus in: opera en ballet (nationaal, gewestelijk); het Théâtre National; de groepen met een vierjaarlijks subsidiecontract; de groepen die jaarlijks gesubsidieerd worden; het "Jeune théâtre"; Théâtre-Action; en ten slotte het jeugdtheater. Alles samen vormt het een stevig naslagwerk, een blader en/of kijkboek.

Het interessantste aan deze "annuaire" is zoals steeds de financiële-economische doorlichting van de theatersector waarmee het boek afsluit. Michel Jaumain brengt er de gegevens van een representatief staal van 26 gezelschappen en 10 jeugdgroepen in kaart. Je vindt er b.v. dat de 26 goed zijn voor 3 571 voorstellingen, hetzij 7,6 voorstel-

lingen per dag in Brussel, en voor 826.595 toeschouwers; dat een nieuwe productie, die in 65,2% van de gevallen van een Franstalige auteur is, gemiddeld 27,13 keer gespeeld wordt. De financiële balans is deficitair voor een bedrag van ca. 13 miljoen Inkomsten komen vooral van subsidie (63,6%, slechts 6,8% sponsoring). Van de uitgaven wordt het grootste deel besteed aan de loonkost (54,3%), daarvan gaat 76,3% naar artistiek en technisch personeel en 21% naar administratieve krachten.

De doorlichting van het jeugdtheater toont aan dat die in tegenstelling tot de volwassenensector vooral in Wallonië gesitueerd is, zelden op dramatekstten steunt, iets meer een beroep doet op subsidie (65,58%) en met de helft minder administratiekosten voortkan.

Zulke economische studie maakt nieuwsgierig naar een vergelijkbaar even systematisch Vlaams onderzoek. Wie doet het?

Dedalus

bouwt gestadig voort aan een toneelfonds met drie nieuwe Vlaamse titels: *De stoel van Stanislawski* van Guido Van Meir, *De aardemakers* van Paul Koeck en het opvallend fraai uitgegeven debuut van Anne Sierens *De soldaat-facteur en Rachel*. Dedalus verleende ook medewerking aan de publikatie van *Schizonoia* van Gerd De Ley. Alle stukken kosten 150 fr., *De soldaat-facteur* 195 fr. Uitgeverij Dedalus, Boomgaardstraat 92, 2600 Berchem.

Lodewijk de Boer

is de succesauteur van o.a. *The Family*. Als schrijver was hij de laatste jaren minder aanwezig. Toneelgroep Theater publiceert nu van hem een nieuw stuk, *Angelo en Rossana* naar *Un Capitano Moro* van Giamattista Giraldi Cintio, waarop ook Shakespeares *Othello* gebaseerd is.

Luk Van den Dries

In memoriam Robert Marcel

Op 3 maart 1987 overleed Robert Marcel, één van de laatste vertegenwoordigers van een onderhand legendarisch geworden acteursgeneratie. Al bijna 15 jaar van de K.N.S.-scène verdwenen, zal hij bij een groot en ook een jonger publiek voornamelijk bekend blijven voor zijn werk in een aantal populaire T.V.-series: als Jeroom in *Jeroom en Benzamien* of als de smid in *De*

Gelezen

“Ik twijfel vaak, maar dat heeft ook zijn voordelen. Door twijfel blijf je zoeken naar oplossingen. Heel wat acteurs wensen die werkwijze niet te volgen. Ze verlangen dat het regieboek vol staat met aanwijzingen die ze maar hoeven op te volgen. Dat is wel zo makkelijk, maar het getuigt niet van een artistieke ingesteldheid. Ze oefenen een beroep uit dat toevallig akteren is. Verdienen ze de naam acteur? Er zijn maar twee soorten acteurs: goede en hele goede. De andere zijn klungelaars. Hele goede acteurs hebben een niet te stillen honger om te spelen. Broodspelers zullen tijdens de repetitie kritiek spuien op de regisseur, want ze weten het altijd beter. Maar als bij de première luid applaus weerklinkt herzien ze meteen hun mening en praten je naar de mond. Succes is hun barometer omdat ze verder geen onderbouwde mening hebben. Met zulke mensen wens ik niet te werken”.

Luc Perceval in interview met Dirk Van den Eeden, *“De Blauwe Maandag Compagnie maakt van toneel weer een belevenis”* in *Intermediair* 27/03/87

“Een eerste vereiste voor de RAT (*Raad van Advies voor de Toneelkunst*) is dat je mensen vindt die deskundig zijn, die het veld kennen, die voorstellingen zien en dus een breed referentiekader hebben.

Ten tweede moeten het mensen zijn die ook de teaterpraktijk kennen en niet vervallen in utopische denkbelden over teater. Ten derde moeten die mensen voldoende afstand kunnen nemen van hun eigen situatie als die in de raad ter sprake komt. Het zijn drie voorwaarden om tot een goed en objectief beleidsadvies te komen. Er zijn al verschillende voorstellen voor een nieuwe RAT gedaan. Maar steeds zitten er dezelfde fouten in. Schneiders stelt voor: drie directeuren van de grote gezelschappen. Er zitten er nu drie in. Men kan de namen veranderen maar ik betwijfel of dat iets zal veranderen aan de zindelijkheid van de gesprekken. Ik heb nog nooit een pasklare formule gezien waarbij men kan garanderen dat belangenbehartiging van de eigen groep niet voorkomt. De deskundigheid van de leden moet voorop staan. Daarmee staat of valt de zaak.”

Erik Antonis in interview met Jack Van Gils, *“Nieuw teaterdekreet op komst: jungle herschikt zich”* in *De Morgen*, 8/4/87

“Hebben wij opera nodig? Tot zes jaar geleden was het antwoord eenvoudig: nee. Maar Gerard Mortier heeft in het eten van de sceptici bij wijze van spreken roet gestrooid. In een paar jaar tijd heeft hij de Nationale Opera opgetild tot op een van de bovenste planken. In 's werelds muziektheater telt de Munt opnieuw mee. Goede opera is dus

haalbaar. Dure ook? Alle ingewijden weten dat kwaliteit moet betaald worden.”

GVH, *Mortier in De Standaard*, 23/3/87

“De kern van de zaak is inderdaad: opera is een vuurwerk, mooi en groots maar ook gauw op, terwijl de spreidingsgedachte iets heeft van een lolly waarop je lekker lang kunt zuigen. Welnu, een zichzelf respecterende samenleving houdt een paar keer per jaar vuurwerk. De culturele identiteit van een land wordt mede bepaald door de vraag of je jezelf zo'n vuurwerk kunt veroorloven. Een samenleving die dat niet doet, is wat oppervlakkig en daarom heb ik de opera vorig jaar extra geld gegeven.”

L.C. Brinkman, minister van WVC, in interview met Arjen Schreuder, *“Ik acht het publiek hoog”* in *NRC-Handelsblad*, 3/4/87

De erg eigenzinnige Maguy marin, ze was leerling in de Mudra van Béjart, brengt een nieuwe choreografie: Eden. Een gedurf verhaal over liefde, zonde, erotiek, over het verloren paradijs. Dit ballet is veelbesproken geweest in de franse Per en men mag dit in een paar worden samenvatten: Avant-garistisch maar, zonder twijfel, van groot belang. (Paleis voor Schone Kunsten).

Aankondiging in *Park-Mail*, Franstalig Brussels magazine, “met Nederlands bijvoegsel”, april 1987.

Heren van Zichem. Oudere theaterbezoekers en vooral de K.N.S.-getrouwen onder hen zullen met weemoed terugdenken aan de tijd dat hij op de planken stond.

Gravend in zijn biografie, daaraan toevoegend de schaarse beelden die ik zelf nog van diverse van zijn theaterrollen meedraag en dit weer aanvullend met wat mijn grootouders over hun theaterbezoek en over “het toneel vroeger” vertelden, komt een wankel reconstructie tot stand, een gissend portret; opnieuw die confrontatie met het onvermijdelijke lot dat de acteur met zijn vluchtige kunst in de geschiedschrijving van het theater te beurt valt: “Recensenten schreven over hem dat...”, “Men vertelt...”, “Het verhaal gaat...”.

Het verhaal gaat dat Robert Marcel het ooit presteerde om in het Antwerpse Operette-theater de Scala, gewoon in chauffeurskostuum met blinkende knopen, op de *avant-scène* van *cour* naar *jardin* te wandelen en voor deze *traversee* een open doekje te krijgen. Een niet

te verifiëren verhaal. Een sterk verhaal. Misschien. Alhoewel het objectief en historisch te controleren gegeven van het bestaan van een *claque*—een groepje ingehuurd toeschouwers die met hun applaus voor deze of gene acteur de rest van de zaal meetrokken—evenzeer aan de basis kan liggen van dit succes als het spelerstalent van Robert Marcel zelf.

De populariteit van de acteur was voor de tweede wereldoorlog echter een essentieel feit in het theaterleven. In een interview met Willy De Schutter in *De Nieuwe Gazet* van 3/2/1965 vertelt Robert Marcel, dat de laatste voorstelling van het seizoen in de Scala telkens een ware feestavond was: “Er is een keer geweest dat ik 107 cadeaus ontving. Er waren wel 10 korven met fruit bij een een halve varkensrug met aan iedere cotelette een roze strikje”. Maar ook dit is wellicht nog geen waardemeter voor de kwaliteit van zijn acteertalent.

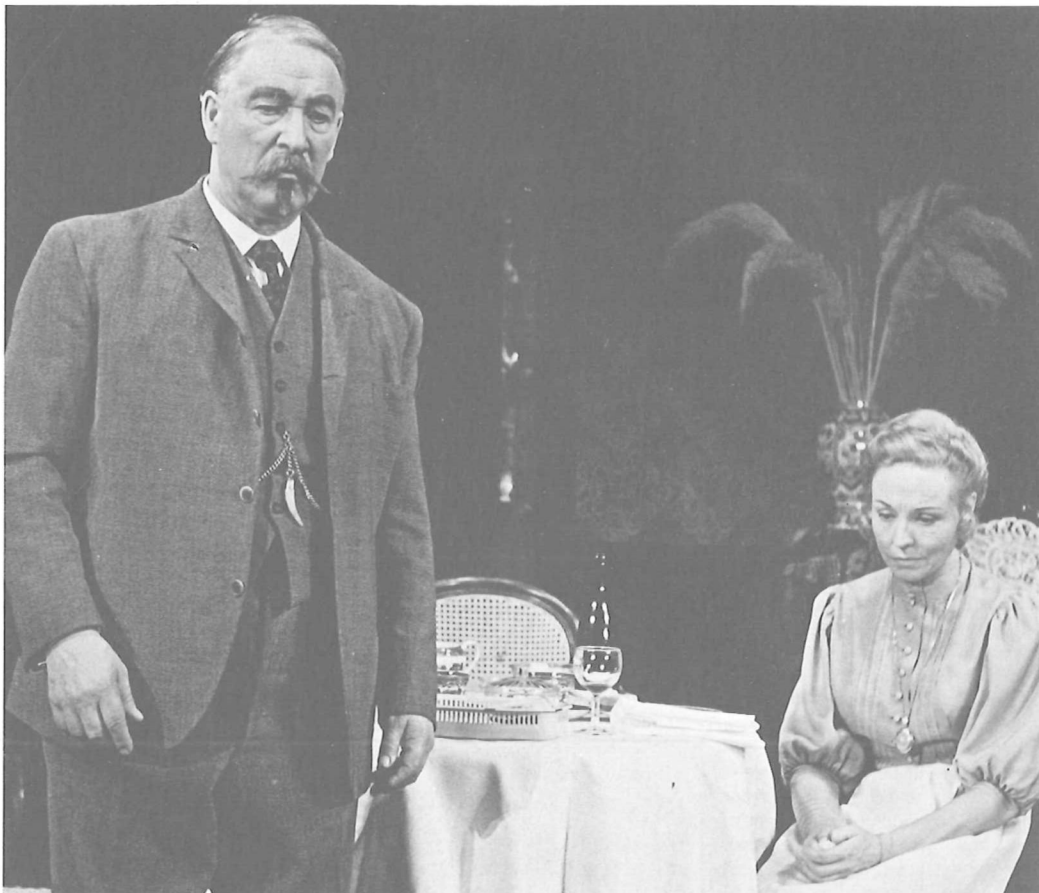
Zijn eerste sporen als acteur verdiende Robert Houtmans

(°1900)—pas later ging hij zich Robert Marcel noemen—ongeveer van 1918 af in o.a. het Antwerpse Hippodroom-theater, waar hij allerlei genres speelde: draken, operettes, revues... Van 1924 tot 1928 werkte hij in Brussel—waar hij ook een deel van zijn jeugd doorbracht—o.a. in de Folies Bergères en de Alhambra. Hij speelde er in het Nederlands en in het Frans. Diverse bronnen maken melding van het feit dat hij in 1928 als een gerijpt acteur naar Antwerpen terugkeerde om er gedurende enkele jaren opnieuw het lichtere—en ook gezongen—repertoire op te nemen in de Scala, de El Bardo, de Luna... Ook hij zelf bevestigde in een interview met Bert Van Kerkhoven in *De Scène* van april 1968, dat hij in die Brusselse periode “zijn stiel geleerd” had.

Toen de Scala gesloten werd (symbolisch genoeg opgekocht door Metro-Goldwyn-Mayer om er een bioscoop van te maken), haalde Joris Diels, die ondertussen directeur van de K.N.S. geworden was

(cfr. *Etcetera* nr 10), Robert Marcel in 1935 naar dit ensemble. Op een korte episode na – de periode van de V-bommen, aan het einde van de oorlog, waarin hij in een duo-spektakel met zijn echtgenote, de operazangeres Mia Van den Bosch, het land doorkruiste –, zou hij aan de K.N.S. verbonden blijven tot aan zijn pensionering in 1973; in die periode zou hij zich dank zij zijn leerschool in het populaire circuit ontwikkelen tot een van de grootsten en veelzijdigsten onder de Vlaamse acteurs. De kwaliteiten van zijn spel waren een rechtstreeks produkt van het stuk theatergeschiedenis dat hij had meegemaakt. Deze kwaliteiten hadden in de eerste plaats te maken met zijn benadering van het theaterspelen als een vak, een ambacht. “Daarom ook”, zegt Joris Diels in een getuigenis, “kon hij er objectief en onromantisch over praten”. Het is waarschijnlijk deze benadering die hem toegelaten heeft alle overgangen in speelstijlen mee te maken, van het “op het publiek spelen” in de Hippodroomperiode tot een “verinnerlijkt” of zelfs “vervreemdend” spel in zijn K.N.S.-tijd, waar hij b.v. ook werkte onder de toen nog jonge Walter Tillemans. Over het acteren in de “drakentijd”, zei hij: “Iedereen acteerde breedspakig, met ‘emfaze’. De acteur speelde steeds *face au public*, zoals men dat noemde *à la française*. De partner werd niet bekeken; elke ontboezeming moest de zaal in.” (*De Scène*, april 1968). Een excellente leerschool dus voor een acteur die in zijn spel so wie so de afstand tussen scène en publiek moet kunnen overbruggen. Volgens getuigenissen zou dit publiek in de Hippodroom avond na avond uit zo’n 2500 (!) toeschouwers hebben bestaan.

Maar ook buiten het theater heeft Robert Marcel voortdurend en hard gewerkt: in een interview met Herman De Coninck in *Humo* (zowat 6 jaar geleden) vertelde hij dat hij constant mensen en situaties in het dagelijkse leven bestudeerde, elementen verzamelde die hem van pas kwamen bij het construeren van zijn personage “om de realiteit erin te krijgen”. Uit zijn talloze confrontaties met het publiek vanuit voornamelijk komische personages, had hij op exacte wijze de publieksreacties leren inschatten en een bijzonder sterk gevoel voor timing, voor “het placceren van replieken” ontwikkeld. In interviews citeerde hij meermaals de woorden van een groot-Oostenrijks-acteur van wie hij de naam vergeten was: “Acteren is niet moeilijk. Wees duidelijk en spreek natuurlijk”. Hoewel deze stelregel hem zijn hele leven bijgebleven blijkt te zijn en hij steeds kon terugvallen op het ver-



Boven: KNS – *Schakels* – Robert Marcel, Jet Naessens – Foto's Bob Reusens

Onder: KNS – *Paradijsvogels* – Luc Phillips, Robert Marcel



worven *métier* en op zijn enorme *présence*, heeft hij zich toch met een ongelooflijke flexibiliteit aangepast aan de zeer grote evolutie die de toneelspeelkunst heeft doorgemaakt tussen het moment van zijn debuut en dat van zijn afscheid.

N.a.v. zijn rol van Pancras Duif in *Schakels* van Heijermans (K.N.S., seizoen 1964-65) — een stuk dat van 1903 dateert en zich dus in zijn opvoeringstraditie verbindt met de acteerstijl van het begin van de 20ste eeuw, zei hij: "Daaraan kan ik nu b.v. het best afmeten, welk een evolutie het toneelspel heeft doorgemaakt en hoe sober we nu onze rol mogen brengen. (*Kursief van ons.*) Alleen kan ik me niet verzoenen met dat zo 'langs de neus weg zeggen' en dat gemompel, vooral bij de Nederlandse jongeren". (*De Nieuwe Gazet*, 3/2/1965). Als Robert Marcel mompelde, bleef elk woord tot de laatste syllabe en tot op de achterste rij verstaanbaar.

In zijn lange loopbaan heeft hij de periode meegemaakt waarin de functie van regisseur eigenlijk nog onbestaande was. De rol werd gecreëerd door de acteur in volle zelfstandigheid; daar het repertoire ook snel wisselde, kwam het erop aan zijn publiek — soms wekelijks — te verrassen met nieuwe verschijningen. Toneelspelen was toen voor een goed deel "transformatiekunst", "koppen maken", maar bij Robert Marcel hadden die koppen ook een ziel. De overgang van volledige autonomie van de acteur naar het creëren binnen de richtlijnen van een regisseur heeft hij blijkbaar op een rustige manier verwerkt, misschien ook door de intelligente wijze waarop Joris Diels hem bij zijn overgang van het revue naar het "echte" theater heeft opgevangen en begeleid. Of zijn dit slechts interpretaties van onze kant? Het verhaal omtrent zijn eerste rol bij Diels, nl. de Moefti in Molières *Bourgeois Gentilhomme* zou eventueel in die richting kunnen duiden. Meer dan bij andere acteurs het geval was, kreeg Robert Marcel van Diels de vrijheid om dit personage zelfstandig uit te bouwen: "Hij maakte bestendig een uitzondering voor mij, als ik hier of daar wat bij mijn rol voegde" (*De Nieuwe Gazet* 3/2/1965). Zijn zoekwerk bracht hem bij een tekst in *petit-nègre*, een taal die in Noord-Afrika gesproken werd in de tijd van Lodewijk XIV en die hij — tot Diels' voldoening — in deze rol aanwendde.

Robert Marcel heeft in zijn K.N.S.-carrière de meest diverse personages uit het wereldrepertoire gespeeld: de John Gabriël Borkman van Ibsen, Shakespeares Falstaff, figuren uit werken van Mil-



KNS — Slissen en Cesar — Robert Marcel, Jos Gevers

ler, O'Casey, Tennessee Williams, O'Neill, Heijermans maar ook Brecht (o.a. Mackie Messer), en zelfs Mrozek en Ionesco. Daarnaast bleef hij natuurlijk ook het populaire genre spelen: hij gaat o.a. de geschiedenis in als Bolle Verbuyck in Martens' *Paradijsvogels* en zeker als de hem op het lijf geschreven Slissen in Jeroom Vertens *Slissen en Cesar* (én in de vervolgen hierop), waarin Jos Gevers zijn tegenspeler was. Ook in de Komediantenrevues die Diels van 1941 af als seizoenafsluiter invoerde, speelde Robert Marcel telkens een belangrijke rol. Hij werkte ook kort voor en kort na de tweede wereldoorlog mee aan diverse projecten van Edith Kiel, een van de Vlaamse filmpioniers en trad, veel later, op in Roland Verhaverts *Rolande met de bles* en in Hugo Claus' *De Leeuw van Vlaanderen*. Alhoewel hij zowat alles gespeeld heeft, waren er rollen die hem — naar eigen zeggen — niet lagen: die van pastoor b.v. ("Ik ben een veel te wereldse figuur") en die van knecht ("Misschien omdat ik niet onderdanig genoeg ben"). Om dezelfde reden zag hij zich wel een *commis-saire* spelen maar geen agent (cfr. *Humo* 1981).

In welke huid hij ook kroop, hij had steeds iets imposants; de aandacht die hij trok door zijn enorme *présence*, werd nog versterkt door de duidelijke en nadrukkelijke wijze waarop hij zijn replieken uit-

sprak: de tekst werd zó door zijn lichaam en zijn stem gedragen dat hij bijna een eigen materialiteit verwierf. Zijn robuuste verschijning met haar brede gebaren straalde rust en beheersing uit, maar hij kon snel en lenig zijn en beschikte over een fascinerende *vis comica*. De nauwgezetheid en de controle waarmee hij met zijn actiemiddelen omsprong, leidde nergens tot steriliteit, omdat men daarachter een sterk verinnerlijkt leven aanwezig voelde. In een getuigenis vertelde Victor De Ruyter hoe hij ingrijpende regie-aanwijzingen i.v.m. zijn rolinterpretatie, die hij op de generale te horen kreeg, schijnbaar moeiteloos op de première in zijn spel integreerde. Zijn talent werd gedragen door een ijzeren fysieke kracht én gezondheid. Gerard Depardieu: "Le talent c'est surtout la santé, ce qui permet de prendre les coups, d'en donner, de récupérer..."

Zijn vijftigjarig toneeljubileum vierde hij in 1968 met de rol van Archie Rice in *The Entertainer* van John Osborne waarin zijn acteursleven op de scène werd samengevat: een acteur die de rol speelt van een revue-artiest. Alsof hij de twee broers van Thomas Bernhards *Schijn bedriegt* in één huid met elkaar verbond; Robert Marcel als incarnatie van ten minste drie generaties uit de recente theatergeschiedenis.

Het grafschrift dat men in

Frankrijk terugvond op de tombe van de in de 9de eeuw overleden rondreizende *iaculator* Vitalis, zou vandaag ook nog het zijne kunnen zijn: "Ik heb het gezicht, de gebaren en de manier van spreken nagebootst van lieden die met elkaar in gesprek waren, en men had kunnen denken dat verschillende mensen zich uitten met een enkele mond. Zo heeft de doodsdag met mij alle figuren die in mijn lichaam leefden weggemaaid". (1)

Marianne Van Kerkhoven

(1) Geciteerd in: André Rutten, *Twee planken en een hartstocht*, 1986.