

door haar oude waanzinnige moeder, die in het stuk zowat het bedwongen oerleven symboliseert, naar de dode dochter wordt geleid. Een cirkel die zich sluit. Maar het blijft enkel een symbolisch teken, in een voorstellingsvorm die lijdt aan een kwalijke tendens tot sublimering. De bedelares die als een madonna 'verschijnt', is hier een concreet voorbeeld van.

Dit kan zeker niet gezegd worden van de KVS-productie, in een regie van Ronnie Commissaris. Zonder in het andere uiterste te vervallen (een grof naturalisme b.v.) wordt de profileren van de dramatische personages en onderlinge relaties hier veel scherper uitgetekend. Het is de grote verdienste van Commissaris dat hij erin geslaagd is om de signalen van binneuit te laten komen, vanuit een homogeen hoogstaand en authentiek acteren. Eens te meer blijkt dat het mogelijk is een acteur/actrice die jarenlang meedraait in de routinemolen, zó te inspireren dat clichés worden afgekrabd en hij/zij een nieuw, zuiver elan krijgt.

Het decor van Niek Kortekaas maakt aanvankelijk een verrassend 'open' indruk. Geen celmuren, maar een in zwarte doeken verdwijnende ruimte (met daarin enkele stoelen) die in de diepte van links naar rechts afgebakend wordt door een reusachtige glazen wand van 2 X 10 panelen (w.o. één deuropening), met uitzicht op buiten: blauwe lucht, dorre boom, witte zandgrond, Andalusië.

Van bij het begin valt het op dat de levendigheid niet steunt op geschreeuw, maar op de vanzelfsprekendheid van een realistische typering: de huishoudster (Chris Lomme) is superieur aan de meid (Gerda Marchand), en de meid — volks en nieuwsgierig — is superieur aan de bedelares. Door de abstractie van het decor en een streng gecontroleerde bewogenheid wordt deze configuratie echter opgetild en gaat er een zekere dreiging van uit. Wanneer de meid van buitenuit de ramen één na één uitkalkt, groeit geleidelijk zowel het beeld van opsluiting als de woekering daarbinnen. Pas wanneer de catastrofe voltooid is, ontwaakt de scène uit haar duisternis, alsof de schellen van de ogen vallen: er is weer het uitzicht op buiten, waar Adela zich aan de dorre boom verhangen heeft.

Ann Petersen is een indrukwekkende Bernarda. Ze vertegenwoordigt de fnuikende moraal, maar daarnaast laat ze zien hoe haar tirannie wellicht wortelt in een diep gevoel van verslagenheid. Het is haar manier van overleven, haar 'eer' is een vorm van koppigheid. Haar kleinheid zit af en toe subtiel ingebakken in haar spel. (In de KNS-voorstelling was hier een teken voor nodig: Bernarda, die alleen is, legt even de hoofdkap af.) Maar haar dwingelandij tegenover de dochters is des te frapperanter.

En die dochters (Leah Thijs, Sien Eggers, Mieke Bouve, Elsemieke Scholte, An Tuts) hebben werkelijk iets van kinderen die altijd gekort-

wiekt werden, samen opgesloten in een speelkamer. Ze stoten elkaar aan, treiteren, gaan elkaar te lijf. Er wordt een heel veld van spanningen en samenzweringen opengelegd.

Maar ook hier gaat het om méér dan het visualiseren van een heksenketel. De vrijgekomen emoties worden eerst zuinig uitgezet, pas dan kunnen ze losbarsten. De ritmische structuur van de voorstelling wordt aldus sterk bepaald door een zekere stileren, die niet vreemd is aan het gebeuren, maar die als katalysator en verdeler van accenten fungeert.

Het scènebeeld wordt soms opvallend gekenmerkt door stilstand, bewust ingeschatte afstanden en stiltes in het gesprek. Maar ze onderbreken de dramatische werking niet. Integendeel. 'Suggestief' en 'expliciet' vloeien samen. En hiervoor zijn geen grote theatrale ingrepen nodig. Even gewoon op een stoel naast elkaar gaan zitten en het dan maar laten loskomen, dát zijn momenten van groot theater.

De KVS-voorstelling grijpt je veel directer aan. Dat het lied van de werkers op het veld als een echt Vlaams volkslied klinkt, of dat de muziek van Willy De Maesschalck (piano en fluit) heel gevat inspeelt op stemmingen, kan daar misschien iets mee te maken hebben. Maar wat je vooral bezighoudt is het spelpatroon, dat een tragische geladenheid creëert en toch de grote realistische reflexen niet uitsluit. Bovendien geeft het op voortreffelijke wijze relief aan de mooie vertaling van Claus. Je wordt m.a.w. niet omgeleid.

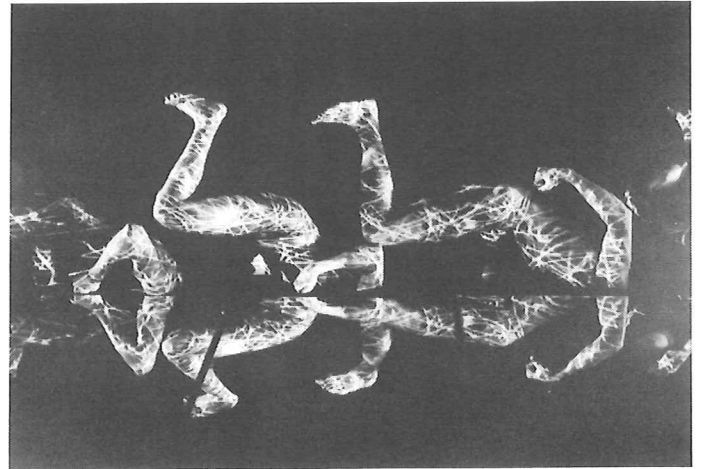
Fred Six

HET HUIS VAN BERNARDA ALBA

auteur: Federico Garcia Lorca; vertaling: Hugo Claus. KNS Antwerpen. Regie: Dominique Serron; decor en kostuums: Hélène Kufferath en John Bogaerts; lichtregie: Jan Darden; muziek: Paul Lefèbvre en Gauthier Lisein; actrices: Mart Gevers, Rita Smets, Kristin Arras, Els Cornelissen, Camilia Blereau, Peggy de Landtsheer, Hilde Heijnen, Kitty van de Poel, Marilou Mermans, Tine Thijs, Annick de Grom. Gezien op 17 januari 1989 in de Kortrijkse stadsschouwburg.

KVS Brussel. Regie: Ronnie Commissaris; decor: Niek Kortekaas en Ronnie Commissaris; kostuums: Yan Tax; muziek: Willy De Maesschalck; belichting: Dré Delys; actrices: Ann Petersen, Cara van Wersch, Leah Thijs, Sien Eggers, Mieke Bouve, Elsemieke Scholte, An Tuts, Chris Lomme, Gerda Marchand, Vera Verof, Ingeborg Lievens.

Gezien op 20 januari 1989 in KVS.



Crucible. Nikolais Dance Theatre. — Foto Tom Caravaglia.

Nikolais Dance Theatre

In december was het gezelschap van Alwin Nikolais te gast in het PSK te Brussel. Wie een beetje vertrouwd is met het Amerikaanse dansgebeuren, kent en apprecieert dit manusjevanalles. Het is eigenaardig dat Nikolais (*1910, Southington, Connecticut) steeds vermeld wordt als choreograaf, terwijl hij toch met zowat alle ingrediënten van het theater, tekst uitgezonderd, bezig is. Deze *all-round* theaterman kwam slechts laat tot dans. Hij studeerde eerst piano en verdiende zijn brood als begeleider van stomme films. Met de komst van de gesproken film verlegde hij zijn werkterrein naar de dansstudio's. Toch werd hij pas gegrepen door dans wanneer hij in 1933 een optreden van de Duitse expressioniste Mary Wigman zag. Hij ging zelf dansles volgen, maar richtte rond dezelfde periode toch ook een marionetten-theater op. De dans zou het uiteindelijk halen — hij had het geluk lessen te kunnen volgen bij alle toenmalige Amerikaanse groten — maar hij zou zijn andere interesses nooit verloochenen. Met de opgedane kennis ging Nikolais zijn eigen avontuur waarmaken: de exploratie van het theater.

Het is merkwaardig hoe het marionetten-theater mee het denken over theater in het algemeen en dans in het bijzonder heeft beïnvloed. De grote voorbeelden zijn de futuristen en Oskar Schlemmer. Steeds vormt het een aanleiding om tot een zekere abstractie van de menselijke figuur te komen. De scène wordt in de letterlijke zin een experimentele ruimte: men kan er ruimtelijke factoren en verhoudingen meten en uittesten. Bij Nikolais is die ruimtelijke bezetenheid groot. In het openingsstuk te Brussel, *Crucible* (1985), wordt de ruimte gereduceerd tot twee dimensies. Over de ganse breedte van de scène staat een schuine spiegel opgesteld, met daarachter een rij dansers die slechts een arm, een been of een ander lichaamsdeel boven de spiegel

uitsteken. Alle ledematen lopen zo over in hun spiegelbeeld en worden zelfstandige entiteiten.

Elke beweging wordt georchestreerd en de bedoeling is dat men geen lichaamsdelen meer ziet, maar vormen zonder specifieke betekenis. De aldus gecreëerde combinaties zijn soms grappig, soms lief, soms agressief. Ze roepen connotaties op, we leggen zelf betekenissen. Het poppenspel leeft hier duidelijk door. Een houten Klaas kan bezwaarlijk emoties hebben, maar roept er evengoed op. Het principe van Nikolais is: ontleden, van betekenis ontdoen en een nieuw beeld creëren dat een eigen betekenis oproept. De lichamen in *Crucible* zijn geen mensen meer; de beelden die ze creëren zijn toch weer menselijk.

Voor Nikolais hoeft een lichaam niet noodzakelijk een persoon voor te stellen. Het biedt andere mogelijkheden en Nikolais werkt liever met dit dankbare instrument dan met marionetten. Bovendien biedt de scène een veelheid aan optische en auditieve mogelijkheden die het effect kunnen verhogen. In *Crucible* maakt Nikolais gebruik van één van zijn geliefkoosde technieken: de belichting door een beschilderde dia. Omdat enkel de lichaamsdelen en hun spiegelbeeld oplichten in vreemdsoortige waterige lijnen, krijg je een perfect kijkkast-effect. Het vergt dan niet veel inspanning meer om je te laten meevoeren in dit feëriek tafereel. Omdat heel *Crucible* teert op dit ene optische effect, duurt het niet te lang. Het is maar een korte *Spielerei*, de geslaagde inleiding.

In *Imago* (1963), veruit het beste stuk van de avond, zitten geen optische traukjes. Of toch. De dansers dragen lange strakke 'gewaden' waarover brede verticale banden lopen. Het verticalisme van het kostuum wordt doorgetrokken in een vreemdsoortig jujupekesachtig hoofddekseel. De combinatie van het zich met moeite voortbewegen, de vrolijk-uitbundige kleuren en de wirwar van kriskras gaande lijnen geeft een heel komisch effect. Ook hier is het niet duidelijk