K R O N I E K
EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

"We zijn nog niet verder dan in de negentiende eeuw, toen kunst een antwoord werd op een handjevol vragen: wat hangen we aan de muur? wat zetten we op een plein? wat doen we in een theater? De mensen hebben steeds meer tijd, maar we profiteren daar niet van. We beschimpen de producenten van *Dallas* omdat ze alleen maar geld willen verdienen, terwijl we onszelf moeten verwijten dat wij, creatieve mensen, niet inspringen op dat tijdsoverschot. Ons potentiële publiek kan thuis voor de televisie zitten, bloot met een biertje, dus moeten wij ze een reden geven om zich aan te kleden en de deur uit te gaan. Dat doen ze doorgaans niet voor musea, dus maak ik me sterk voor nieuwe vormen en of dat kunst is of niet maakt me niet uit. Als het maar fascineert, als het maar emotioneert."

André Heller, 'Tapdansen op Tsjaikowski', in *NRC*, CS 28-7-89, p.7.

Theater der Welt
Hamburg

Een theaterfestival dat slechts elke twee jaar plaatsvindt, en dan bovendien nog elk jaar in een andere (Duitse) stad zal het wel altijd een beetje moeilijk blijven hebben om een echt theaterfestival te worden. In tegenstelling tot cultureel zomervermaak als dat van Avignon ging je naar Theater Der Welt in Hamburg dan ook best voor het theater, en niet zozeer voor het festival of de festivalsfeer. Het aanbod dat men daar in Duitsland telkens weer weet samen te rapen mocht er daarentegen natuurlijk wel weer zijn: zevenentwintig groepen en solospelers uit een dikke vijftien verschillende landen uit alle delen van de wereld brachten een goede vijfendertig voorstellingen. En dat -om maar even met de cijfertjes door te gaan - gespreid over een periode van een halve maand (16 juni tot en met 2 juli) op een achttal plateau's verspreid over die immense haven en hansa stad. 'Theater Der Welt': het klinkt dus niet alleen ambitieus, het is het ook. En dat een dergelijk gevarieerd en grootschalig aanbod ook geld kost, dat mocht al meteen blijken toen de Hamburgse burgemeester zich in zijn openingsrede liet ontvallen dat het Theater der Welt hem zeer 'teuer' was, maar dat het hem dan 'auch sehr tuer' uitkwam. En in de Bondsrepubliek, waar men ook mag bijten naar de hand die voedt, werd dit meteen zowat het schandaaltje van de openingsdagen.

Voor de rest werd het natuurlijk wel een vrolijk weerzien, want na tien jaar was deze theaterolympiade terug in Hamburg waar het in '79, toen nog onder de naam 'Theater Der Nationen',al een eerste keer de tenten had opgeslagen. Theater Der Welt '89 werd net zoals dat van tien jaren geleden een interessant en mooi festival, feilloos met 'Deutsche Gründlichkeit' georganiseerd, en met geestdrift gevolgd door een telkens weer massaal opgekomen en steevast wild enthousiast publiek. En toch was dit een editie die -zeker in vergelijking tot sommige vorige jaren- waarschijnlijk niet bijgeschreven zal worden in de annalen van de theatergeschiedenis, en die zelfs met moeite de columns van *Theater Heute* kon halen. Grote verassingen of absolute uitschieters staan immers eigenlijk in niemands geheugen of notaboekje gegrift. De onvergetelijke momenten en niet te missen voorstellingen bleven ondanks een zeker niet onverantwoorde, ongestoffeerde of oninteressante programmatie eerder schaars. En bij een festival dat zich dan -met alle gevaren van dien- een beetje grootsprakerig 'Theater Der Welt' noemt, rijst dan meteen de vraag of het gewoon zo is dat het Theater van de wereld van vandaag niet meer zoveel inhoudt (als vroeger), dan wel dat men gewoon niet hèt Theater van dit moment had weten te vinden.

De samenstellers Renate Klett (*Theater Heute*) en Jürgen Flimm (intendant van het samen met het ITI organiserende Thalia theater) hadden nochthans zeker een waardevolle gooi gedaan naar de grote stromingen in het huidige wereldteater. En in dat opzicht stond natuurlijk de grote opening naar het Oosten centraal, met als gevierde special guest stars wie anders dan de Russen. Nauwelijks een kleine week na de *Opération Charme* van partijleider Gorbatchov in Bonn kwam het Maly Teatr uit Leningrad 'Theater Der Welt 89' openen met regisseur Lew Dodins zeven uur lang durende theaterbewerking van de roman *Broeders en Zusters* van Fjodor Abramow. En meteen was één van de voor mij merkwaardigste en markantste gebeurtenissen van dit festival een feit: na afloop van de het tweede deel van deze kolchose saga over het Stalintijdperk veert het Westduitse publiek als één man recht en vergast de bijna veertig koppige cast op een wilde ovatie die zowaar exact veertien minuten lang blijft duren. Een Gorbasme van een klein kwartier!

En dat is vreemd. Dodins *Broeders en Zusters* is immers rechtlijnig, vaak melo en ongenuanceerd simplistisch. In zijn gebruik van overweldigende massascènes en direct aansprekende beelden, maar ook bijvoorbeeld in het herinvoeren van de figuur van de absolute held doet dit soort hyperemotionele dramaturgie eigenaardig genoeg meer denken aan de Amerikaanse film dan wel aan een traditie in Russisch drama. Niks relativering, ironisering of intellectueel kritische ontleding van de problematiek. Niks post- of gewoon maar modernisme. Wat het Maly Teatr bracht en wat het publiek zo scheen te appreciëren was theater dat zo 'ouderwets' was dat het zelfs door een krant als *Le Monde* als één van de belangrijkste ontwikkelingen in het hedendaags toneel werd bestempeld.

Verder zat *Broeders en Zusters* qua acteurs, qua scenografie en vooral qua theamatiek natuurlijk wel goed. Het thema zou overigens wel vaker terugkeren. De hunkering naar vrijheid van het individu tegenover de totalitaire krachten van 'het systeem'. In Heiner Müllers *Lohndrücker* bijvoorbeeld, een ander markant glasnostspektakel uit de eerste dagen van het festival, waar het dit keer niet om boeren, maar wel om arbeiders gaat. Maar opgevoerd door het Oostberlijnse Deutsches Theater, in een regie van Müller zelf was de boodschap wel even duidelijk en schokkend.

Het failliet van het collectivisme en van de revolutie dan nog eens in de tweede productie van het Maly Teatr en van regisseur Dodin: *Sterren aan de ochtendhemel* van Alexander Galin over vier hoertjes die voor de Olympische Spelen in Moskou uit het straatbeeld moeten weggezuiverd worden. En ook in de *Hondehart* die ook in Vlaanderen al te zien was, Boelgakovs vrij onomwonden betoog tegen de brainwash van eigenlijk elke revolutie. Maar de overtuigendste glasnost-aanklacht kwam voor mij dan toch weer uit Oost

Sarafina (Market Theatre)

Duitsland, waar Irmgard Lange met het Dresdener Staatsschauspielhaus *De overgangsmaatschappij* van Volker Braun had geënsceneerd, en daarmee meteen diens motto op krachtige wijze in de praktijk had gebracht: *de enige zin die literatuur en kunst kan hebben ligt in het weer afbreken van wat ideologie heeft opgebouwd.* Intelligent, gedurfd en poignant theaterwerk dus over de Oostduitse en de Oosteuropese situatie.

En in het hoofdstuk 'mens en vrijheid' was dit misschien een hoogtepunt gebleven, mocht de Chinese regering niet gezorgd hebben voor een nog treffender illustratie van hoe een overgangsmaatschappij plotseling zijn hele overgang kan vergeten.

K R O N I E K

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

Het Volkskunsttheater uit Shangai, dat het 'Theater Der Welt' festival zou komen afsluiten met hun creatie van *Lennon Confucius, Jezus* kreeg immers geen toestemming om het land te verlaten. *Misverstanden over de opstand in Peking, en de negatieve reacties vanwege de Westerse pers deden het onzinvol uitschijnen de groep te laten overkomen.* zo klonk de partijrethoriek op de telex.

Gelukkig -maar eigenlijk past hier beter helaas- waren er nog andere onderdrukten die konden zorgen voor een even zinnige en (meer dan) waardige afsluiter. *Sarafina* van het Market Theatre uit Johannesburg was niet alleen een schitterende musical die elk Broadway spektakel moeiteloos naar de kroon kan steken (en dat ook doet), niet alleen een prachtig voorbeeld van je reinste agit-prop in meeslepende *Mbaquanga* muziek en wervelende half ethnische choreografieën, het was eerst en vooral een hartsverscheurende belevenis: een nieuw en schokkend beeld van een wereld die ondanks alle Nelson Mandela popconcerten nog altijd vaak duister en onscherp blijft. *Sarafina* is het verhaal over de opstand van de scholieren in Soweto, gespeeld door een dertigtal van zulke jonge zwarten in een regie en script van Mbongeni Ngema. Maar dat alles wist u al dankzij de uitgebreide coverage die deze aangrijpende aanklacht tegen apartheid kreeg; tot zelfs in Vlaanderen, waar hij in februari of april op de planken zou moeten komen. Terecht heeft u nu al het voornemen opgevat om deze ruwe diamant hier te gaan bekijken. Terecht werd in Hamburg *Sarafina* door velen genoemd als het absolute hoogtepunt van het festival.

Maar meteen zijn we dan ook zo'n beetje door de uitschieters heen. Daaronder komen dan -zoals ik al zei- een hoop interessante en/of mooie voorstellingen die niet echt wereldschokkend zijn of revelerend als 'Theater der Welt' van vandaag. Eén van de meest prestigieuze in deze rij zal bijvoorbeeld wel Ingmar Bergmans enscenering zijn van O'Neills *Lange dagreis...*: het Dramaten gezelschap uit Stockholm met Bibi Andersen als aanvoerster van nog een paar Zweedse kanonnen. O'Neill en Bergman konden een soort mystieke broers geweest zijn, en de vier Zweedse rasacteurs leken in hun vorige leven wel de familie Tyrone te hebben geïncarneerd. En toch kon deze heel sobere, heel innige en heel gevoelige voorstelling je alleen tot de slotsom brengen dat het theater waarschijnlijk meer betekent voor Ingmar Bergman, dan Ingmar Bergman betekent voor het theater.

Wat dan nog? Nog eens gezellig klassiek met de Engelsen en *Mrs Vershinin*, een door Mike Bradwell geregisseerd stuk van Helen Cooper waarin het 'spook' van de vrouw van luitenant Vershinin uit Tsjechow's *Drie Zusters* leven en een verhaal krijgt. Een verhaal en een leven dat vooral in het begin kan boeien maar dat altijd wel wat muffer blijft dan de heel rake muffe-museum symboliek die doorheen de schitterende scenografie geweven zit.

Ook bij *L train to Eldorado* van het nu al klassiek-moderne Squat Theatre legden de acteurs het soms wel eens af van de scenografische trucjes en de decorvondsten. De Balints en de New Yorkers-Hongaren zijn in hun establishment zeker niet al hun talent kwijtgeraakt, maar hun werk is natuurlijk niet meer de revelatie die het was toen ze hier tien jaar geleden op hetzelfde festival in dezelfde stad 'ontdekt' werden.

Een revelatie was nu ook niet echt het werk van die andere New Yorker: John Kelly, die een nochthans stijlvolle en geestige hommage aan Egon Schiele meebracht onder de heerlijk dwaze naam: *Pass the Bloodwurst Bitte*. En om van de New Yorkse naar de Londense underground te trekken, kan ook meteen het werk van *Gloria*, het gezelschap rond de zonder meer voortreffelijke acteur Neil Bartlet, waarde- en stijlvol genoemd worden. Het travestietentheater dat nog steeds de Engelse sien overspoelt mag dan allang geen potten meer breken. Bartlett en de zijnen/haren bewijzen dat het stijlfiguur ook kan gebruikt worden om zinnig en relevant theaterwerk te maken.

Nog een paar dingen die mij in Hamburg konden bekoren, al zou ik niemand de Bosporus laten overzwemmen om ze te gaan zien: in de duo's vond ik die twee gekke Chilenen van het 'Nuevo Gruppo' theater uit Santiago wel leuk. Hoe ze in *La Secreta Obscenidad de Cada Dia*, van de jonge Chileen Marco Antonio De La Parra toonden hoe heimelijk obsceen het alledaagse wel kan zijn. Zeker wanneer Sigmund Freud en Karl Marx elkaar als twee exhibitionisten ontmoeten in een park waar zowel jonge meisjes als agenten van de staatsveiligheid rondjoggen. En dan de gebroeders Stone: ook al leuk en nochthans geen larie, hun *Summit*, een topontmoeting tussen twee staatshoofden (maar ook tussen twee broers) geanalyseerd in woordloze body-language.

Van de duo's nog even naar de solo's met een eervolle vermelding voor het werk van de Australische Julie Forsyth die in *Kid's Stuff* Raymond Cousses roman *Enfentillages* op een heel geestige en energieke manier leven gaf. Ook een natte duim voor Jean-Marie Frin van de Franse Comédie de Caen, want even impressionant en minstens even riskant was de manier waarop hij gestalte gaf aan de figuur van de onderbegaafde maar overactieve Tom, 'faible catégorie un' en 'expert nutricien' in de psychiatrische instelling waar hij met z'n 'don de la parole', de toeschouwers het hele festival lang vergastte op een bord linzensoep. Twee zeer mooie en zeer gevoelige solo's, al heb ik dan wel -zoals dat wel es meer gebeurd op dit soort festivals- net die voorstelling gemist waarvan iedereen je achteraf komt zeggen dat die niet te missen was: de kabareteske anti-apartheid solo-slim van de Zuid-Afrikaan Pieter-Dirk Uys: *Adapt or Dye* : 51% vermaak, 49% woede.

En vooraleer ik dan al die andere niet geziene voorstellingen samen met de quantité négligable naar het wit van het blad verwijs, moet ik het nog even kort hebben over het -eigenlijk ook vrij bescheiden- dansluik van het festival. Daarin kwam 'onze' Wim Vandekeybus nog maar eens het mooie weer maken, mochten ook onze noorderburen met de Amsterdamse *Dubbelspoor* produktie uitpakken, en kwam de Italiaan Giorgio Barberio Corsetti het kladje tonen van het eerste deel van zijn Kafka-trilogie: *Descrizione di una Battaglia*, een werkstuk dat nog zo ruw en slordig overkwam dat het zich eigenlijk zelfs helemaal nog niet leende tot recensie of tot deelname aan een groot internatinaal festival.

De kern van het dansaanbod lag dus ergens anders, en eigenlijk bij één groep. Een gezelschap waarbij het eigenlijk moeilijk is om van dans te spreken. Al was het al maar eenvoudigweg omdat zij in hun naam: 'The Laokoon ~~Dance~~ Group' steevast het woordje Dance blijven doorstrepen. 'Laokoon' is een groep die onder leiding van de Britse choreografe Rosamund Gillmore al zo'n goede tien jaar in de rust en de beslotenheid van een dorpje in Beieren werkt aan een vrij eigenzinnige vorm van musicaal lichaamstheater. En dat Klett en Flimm nu net deze mensen uitkozen om -net zoals ook Pina Bausch dat hier tien jaar geleden mocht doen- een retrospectieve te geven van hun werk, was natuurlijk een (te?) bewust controversiële zet. Controversieel waren de zeven creaties van Gillmore dan ook zeker: de hemel ingeprezen door de sommigen, de grond in geboord door de anderen (eerder de velen), en terwijl na afloop de ene helft van het nog schaars overgebleven publiek bravo riep, riep de andere helft boe. Nu mag dit soort controverses gezond voer zijn voor hooglopende discussies, diepgaande colloquia en een hoop caféklap. Toch stond *Blaubart*, die ene productie die ik in Hamburg van Laokoon zag mij al zo tegen dat ik netjes bedankte voor de andere zes en voor de hele controverse. En de naam van de groep schrijf ik voortaan ook zo in mijn agenda: ~~The Laokoon Dance Group~~.

Nic Balthazar

Avignon 1989

Avignon 1989 kondigde zich aan als een moeilijke editie. Er was namelijk de onvermijdelijke confrontatie met wellicht het meest megalomane project van de eeuw : de viering van de Bicentenaire, de tweehonderdste verjaardag van de Franse Revolutie met als hoogtepunt de'quatorze juillet'-show op de Champs Elysées vlak bij het begin van het festival. Men kon Jessie Norman als het ware de *Marseillaise* horen zingen tot in de Cour d'Honneur. Een fundamenteel probleem voor een festival als Avignon dat budgetair voor meer dan de helft gedragen wordt door de ticketverkoop en dat dus in eerste instantie ook afhankelijk blijft van een ruime mediabelangstelling.

Festivaldirecteur Alain Crombecque verklaarde vanuit die financiële afhankelijkspositie "Avignon est condamné au succès" en wellicht weegt die grote budgetaire druk ook door in de programmering. Eerder dan de concurrentie aan gaan te met de Bicentenaire-mastodont opteerde Crombecque voor een verregaande integratie. "Join them if you can't beat them", heet dat in managerstermen en uiteindelijk kregen niet minder dan acht produkties het Bicentenaire-label opgekleefd, met uitkering wel te verstaan van bijhorend subsidiegeld van de Mission du Bicentenaire. Alle ingangen waren blijkbaar goed om daarvoor in aanmerking te komen, want wat voor revolutionairs een nieuwe operaversie van Roméo & Juliette in zich kan dragen wordt niet meteen duidelijk. Veel verder dan een stoplap als "Zowel de revolutionairen als de geliefden willen de wereld en de taal veranderen" komen de makers Dusapin en Cadiot alvast niet.

Dat een zinvolle artistieke invulling van de revolutie-idee wel kan bewees de nu in Lausanne werkende, maar oorspronkelijk uit de DDR afkomstige regisseur Matthias Langhoff met zijn dubbelproduktie *De Opdracht* van Heiner Müller gevolgd door *De Groene Kaketoe* van Arthur Schnitzler. De belangrijkste parallel tussen die hedendaagse

K R O N I E K

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

parallel tussen die hedendaagse Müller-tekst en die 19de eeuwse finde-siècle tekst van Schnitzler ligt wellicht in het feit dat geen van beide hetzelfde centrale thema (de Franse revolutie) mysticeert. Langhoff benadrukt die gelijklopende auteursaanpak. Het beeld dat Matthias Langhoff oproept van de revolutie is er een van dynamiek, van wervelende beweging, wat aansluit bij die snel evoluerende tijdsgeest. De twee stukken schuiven, mede door die thematische verwantschap en door het eenheidsdecor waarin gespeeld wordt, als het ware in elkaar, met acteurs die van rol switchen, maar die in hun Schnitzler-personage toch nog duidelijk sporen meedragen van hun rol in *De Opdracht*. Op het talige niveau is er een meer duidelijke breuklijn : de complexiteit van de vaak brutale beeldentaal van Heiner Müller contrasteert met de meer soepele, meer concrete Schnitzler-stijl. Vooral in het Müller-deel anticipeert Langhoff vaak taalbeelden : een frase als 'Als de doden ontwaken dragen ze uniformen' wordt bijvoorbeeld omgezet in de kostuums van Galoudec en Sasportas en versterkt tegelijkertijd het beeld en de boodschap die erin opgeslagen liggen. Belangrijk in de enscenering van Langhoff is ook de universele dimensie die hij het revolutiethema meegeeft. Dat gebeurt niet alleen via die sprong in de tijd van Schnitzler naar het heden, maar ook door de in de Müllertekst vaak herhaalde sleutelzin 'DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES DER TOD IST DIE MASKE DER REVOLUTION' in vier talen na en door elkaar te laten herhalen. Langhoff bewijst met zijn regie dat het revolutiethema, los van elk commercieel opportunisme, een relevant en theatraal interessant thema blijft.

Als we het over Avignon hebben dan kunnen we moeilijk om de legendarische Cour d'Honneur van het Pausenpaleis heen. Niet alleen omwille van het essentiële publieksaandeel (zo'n 40.000 beschikbare plaatsen), maar in de eerste plaats toch om artistieke redenen. Alain Crombecque is er tot nu toe vrij goed in geslaagd om een aanvaardbaar compromis te vinden tussen die twee polen - het artistieke en het financiële. Zijn formule ? Een combinatie van beroemde stukken met grote namen van zowel regisseurs als acteurs. Enerzijds garandeert dit volle zalen, maar anderzijds impliceert het ook een grote artistieke uitdaging, want die Cour d'Honneur, 'lieu sacré' van het Franse theater, vormt een danig sterke theatrale ruimte dat elke produktie opnieuw een gevecht betekent, want - om één van de vele overgeleverde Avignon-wijsheden te citeren - "*Le Cour d'Honneur ne supporte pas la médiocrité*".

La Mission - foto Georges Méran

Crombecque houdt van continuïteit en haalde voor de derde keer regisseur Antoine Vitez naar de Cour : na *Lucrecia Borgia* in 1986 en de sublieme, elf uur durende integrale versie van *Le Soulier de Satin* van Paul Claudel twee jaar geleden monteerde Vitez nu *La Célestine*, een 16 eeuws stuk van de Spaanse auteur Fernando de Rojas met niemand minder dan Jeanne Moreau in de titelrol. Die aanwezigheid van Jeanne Moreau bood ons in ieder geval de gelegenheid om de impact van de media te meten en tegelijkertijd - en dat is misschien wel belangrijker - konden we zeer duidelijk ervaren dat het theater in Frankrijk geschraagd wordt door een zeer rijke traditie. Jeanne Moreau na 37 jaar terug in de Cour d'Honneur is een evenement an sich, betekent zonder meer voorpaginanieuws in de pers, is aanleiding tot een uitgebreide terugblik op Avignon 1952 toen zij in *Le Cid* en *Le Prince de Hombourg* speelde naast die al even legendarische Gérard Philipe. Dat wordt geïllustreerd met foto's en getuigenissen uit die Jean Vilar-periode, enzovoort. Een dergelijke traditie is ons theater totaal vreemd, het geheugen van de eigen theatergeschiedenis verdwijnt in vergelijking bij Frankrijk in het niets. Dat *La Célestine* als produktie geen echte topper werd kon aan dat mediasucces weinig veranderen.

De produktie-omstandigheden waren in ieder geval gunstig voor Vitez. Vanuit zijn ervaring met de Cour d'Honneur en vooral ook vanuit die van zijn 'vaste' scenograaf Yannis Kokkos, werd er geopteerd voor een frontaal geplaatst vertikaal decor: een immense houten trap, veertig treden hoog. Onderaan sugereren een monsterlijke kop en roodgeblakerde planken het schijnsel van het hellevuur dat vanuit de buik van het proscenium naar boven lijkt te stijgen. Een levensboom op een klein tussenplateau suggereert het paradijs uit de Genesis. Bovenaan verwijzen blauwe tinten, witte wolken en engelen naar het hemelse niveau. *La Célestine* zal zich afspelen tussen hemel en hel tegen de achtergrond van de eeuwenoude pausenpaleismuren. Een natuurlijk decor bijna voor een tragedie die in essentie het konflikt behandelt tussen wereldse, vleselijke lust en de christelijke moraal van onthouding. Een stuk ook dat balanceert tussen de polen leven en dood en waarin elke stap levensgevaarlijk kan zijn, wat door die steile trap ook in de actie verwerkt wordt. Vitez had het vooraf over een enigmatisch stuk, "un oeuvre sphinx", maar als regisseur heeft hij blijkbaar toch niet de sleutel gevonden om het publiek in te wijden, deelgenoot te maken van zijn visie op het gegeven. La Célestine, Jeanne Moreau die als Spaanse hoer die lijfelijke pool, dat lustprincipe incorporeert, houdt de voorstelling overeind door haar fysiek-expressief dynamisch spel, in contrast met een wat statige Lambert Wilson als Calisto, de minnaar. Met de moord op La Célestine bloedt de voorstelling dood : het Moreau-publiek (ruim de helft van de toeschouwers schat ik) valt tevreden in slaap en het stuk sleept zich naar het einde. De accidentele dood van Calisto (hij valt van een ladder bij een van zijn nachtelijke bezoeken aan zijn geliefde Melibea) wordt gepresenteerd in pure commedia dell'arte stijl, waardoor de dramatiek ervan weggelachen wordt. De aansluitende zelfmoord van Melibea als een soort hemelvaart, verliest er ook alle spankracht en geloofwaardigheid door. Voor de poëtische slotmonoloog van haar treurende vader blijft ten slotte helemaal geen kader meer over. Blijkbaar heeft Vitez dit ingezien, want na de (tweede) voorstelling die ik zag, werd er ruim drie kwartier geschrapt uit het stuk. Vitez had blijkbaar zijn dramaturgisch huiswerk pas laattijdig klaar en Jeanne Moreau alleen kon dat niet camoufleren.

Het meest karakteristieke aan het festivalbeleid van Alain Crombecque is het steeds nadrukkelijker profileren van Avignon als première-moment binnen het Franse theaterlandschap. Opvallend daarbij is dat naast gevestigde namen er ook een vernieuwingsdrang aanwezig is, niet alleen wat regisseurs, maar evenzeer wat auteurs betreft. Naast veel aandacht voor Valère Novarina met maar liefst drie produkties, waren er creaties van onder andere Jean-Pol Fargeau, Catherine Anne, Pascal Rambert en Joël Jouanneau. Vooral deze laatste viel op door een hoogst origineel theaterproject rond zijn eigen tekst *Le Bourichon*. Het stuk kreeg als veelzeggende ondertitel *Comédie Rurale* mee en speelt zich dan ook af op het platteland, in een klein dorpje ergens in de Midi. Het merkwaardige van dit project is dat Jouanneau zijn stuk met opzet eerst in die kleine dorpjes wou spelen, dat wil zeggen voor een autochtoon publiek, vooraleer er Avignon en zijn festivalgangers mee te confronteren. Door een toeval kon ik de productie meemaken in Mormoiron, een minuscuul dorpje in de Vaucluse, waardoor ik het unieke van deze vorm van decentralisatie kon inschatten. En het werkt echt, want zonder dat er artistieke concessies gedaan werden ging dit lokaal publiek van theaterleken op in de sfeer van *Le Bourichon*, herkende het elementen uit de eigen leefwereld, liet het zich onbevooroordeeld meeslepen in de zeer directe speelstijl. Joël Jouanneau is duidelijk een dubbeltalent auteur- regisseur om te volgen.

Tijdens een persconferentie in Avignon kondigde Patrice Chéreau officieel zijn ontslag aan bij Nanterre-Amandiers. Zijn opvolger als artistiek leider wordt Jean-Pierre Vincent en die was met de première van zijn Oidipoes-trilogie te gast in Avignon. Een avant-première was beter geweest, want de werkomstandigheden om een dergelijk omvangrijke produktie optimaal voor te bereiden zijn nu eenmaal niet aanwezig in alle drukte van Avignon. Krediet daarom voor Vincent, want dit Oidipoes-drieluik (*Oedipe Tyran*, *Oedipe à Colone* en *Cité des Oiseaux*, een nieuwe tekst van dramaturg Bernard Chartreux die voorlopig enkel als lezing gebracht werd) heeft de potentie om

K R O N I E K

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

uit te groeien tot een zeer interessante produktie. Vincent en Chartreux werken sinds jaar en dag samen en doen ook nu weer een beroep op plastisch kunstenaar Jean-Paul Chambas als scenograaf. Het resultaat van deze drieledige samenwerking was alvast op scenografisch vlak verbluffend : er wordt gewerkt binnen een bifrontaal decor, dat wil zeggen dat het dertig meter lange speelvlak zich situeert tussen twee toeschouwerstribunes in. Opmerkelijk daarbinnen is de ingenieuse tekentaal die Chambas hanteert : allerlei objecten al dan niet refererend naar de Antieke oudheid, uitvergrotingen van details naast heel kleine tekens maken deze voorstelling tot een zeer rijk, bijna onuitputtelijk kijkspektakel. Bij de premièrereeks in Avignon ontbrak bij de acteurs nog wat het globale overzicht, noodzakelijk om de volledige spanningsboog van de voorstelling te beheersen. Vooral wanneer de plot gemeengoed is (bij het Oedipoes-gegeven vanzelfsprekend het geval) is het gevaar reëel dat er al eens zwakke momenten binnensluipen. Maar los daarvan : deze Oedipoes, met de titelheld getypeerd als een modern dictator, wordt eenmaal ingespeeld een zeer relevante adaptatie.

Alex Mallems

La Mission/Au Perroquet Vert is van 15/9 mee te maken in het Théâtre Vidy-Lausanne; van 17 tot en met 22/10 in het Théâtre National Populaire-Villeurbanne; van 7/11 tot en met 2/12 in het Théâtre de la Ville-Parijs en van 5 tot en met 9/12 in het T.N.B.-Bruxelles. La Célestine loopt nog van 19/9 tot en met 5/11 in het Théâtre national de l'Odéon. De Oedipe-trilogie is te zien van 3/10 tot en met 14/1/90 te zien in Nanterre Amandiers en gaat aansluitend op tournee naar o.a. Clermond-Ferrand, Sartrouville, Caen en Lille.

Bruzzle

Overdaad is het voornaamste gevoel bij festivals. Wat anders beperkt blijft tot proeven, wordt nu zwelgen, slempen, brassen. Een culturele *grande bouffe*, waarbij de overvloed vaak het gebrek aan kwaliteit moet oversausen. Maar overdaad baat. Dergelijke tien-kopen-twee-betalen aanbiedingsvormen laten je in een geklonterd tijdsbestek kennismaken met de markt: het laat de veelvormigheid ervan zien, en de nieuwe ontwikkelingen die aan de gang zijn. Net zoals de Ancienne Belgique zijn Torhout/Werchter nodig heeft, en de Fnac de Buchmesse, profiteert de dagelijkse theatergang van het gezwollen festivalgebeuren. Het theater vestigt de aandacht op zich, referentiepunten worden gedeeld, horizonten verruimd, normen gewet. Festivals zijn een noodzakelijke affiche voor de kunst (zie *Etcetera* 23:34-38).

Een theaterfestival bestond er eigenlijk niet meer in Vlaanderen, sinds het Kaaitheater de tweejaarlijkse festivalformule inruilde voor een continue jaarwerking. Dat tekort wordt sinds kort door Bruzzle opgevangen, een co-organisatie van de Brusselse driehoek Beursschouwburg, Ancienne Belgique en Kaaitheater, en meteen een opvolger voor het zomerse buitenleven van Mallemunt en Piazza. Deze cooperatie reflecteert zich in een eerste opvallend kenmerk van dit nieuwe festival: het combineert de verschillende specialisaties tot een festival van de podiumkunst waarin theater, dans, muziek, maar ook video evenwaardig aan bod komen. Of daarmee ook een doorstroming tussen de verschillende publieksdelen mogelijk werd, en concertgangers zich nu ook lieten verleiden tot theaterbezoek en vice versa, blijft voorlopig onzeker. Gelegenheid was er anders genoeg.

Amputeren we eventjes het theatergedeelte van het festival, dan wordt de overdaad onmiddellijk veel zuiniger. Theater-Bruzzle is in alle opzichten een festival van beperkingen. Beperkt in zijn uitstraling: met het fel verminderd buitengebeuren op het Muntplein roert het stadsbeeld nauwelijks een rimpel; beperkt in het aanbod: enkel Nederlandse en Vlaamse groepen kwamen er in voor, geen spoor van een internationale dimensie. Bruzzle beperkte zich binnen de gekende grenzen, en kreeg daardoor de sfeer van een dorp in de stad, waarbij men steeds dezelfde mensen ontmoet, op vertrouwde plaatsen. Dat is aangenaam maar ook treurig. Aan provincialisme hebben we in Vlaanderen zo al wel genoeg.

De beperking is uiteraard een keuze van de programmatie (Theo Van Rompay), waaraan echter ook financiële motieven niet vreemd zullen zijn. Daarmee manifesteert Bruzzle zich als tegenpool van het overdaadfestival: niet de kwantiteit staat voorop, maar de zorgvuldige selectie; niet de dure namen, maar het kleine relevante werk; niet de grote zalen maar de directe interactie van de kleine-schaal-produktie. Overloopt men het selecte programma, dan drukt de beperktheid zich ook nog op een andere manier uit, namelijk in doorgedreven koppige eenzijdigheid. Bruzzle was, nog meer dan de eerste editie, Discordia. Discordia in Kipphardt, Tsjechow, Coward, Rijnders, Herzberg, Bernhard, Reisel. Discordia op verschillende locaties. En Lamers daar tussenin fietsend van de ene hoofdrol naar de andere: tekst steeds binnen leesbereik, plotse stemverheffingen, wijdse armbewegingen, scherpe hoofddraai. Tics en conventies van dit merkwaardige, maar zeer belangrijke repertoiregezelschap, worden na de zoveelste produktie zichtbaar. Maar ook de diversiteit in de aanpak van het materiaal, en de heterogeniteit van het acteren. Verbluffend blijft in elk geval de simpelheid in de enscenering: hoe b.v. in *Oom Wanja* van Tsjechow een reeks van achter elkaar opgehangen gordijnen die in de loop van het stuk één voor één openschuiven, een enorme rijkdom aan betekenis kan genereren; of de positie van de (prachtige) meubels al alles vertelt over de verhoudingen tussen de personages. Hoe b.v. in *Private Lives* van Coward de beperking tot twee acteurs veel scherper en hilarischer de mechanismen van de man-vrouw verhouding blootlegt dan een normale bezetting. Hoe b.v. in *Kras* met nog minder middelen hetzelfde failliet getoond wordt. Discordia's vermagering van de theatrale mogelijkheden tot wat essentieel lijkt, legt bloot, schraapt af, laat de geraamtes zien, maar valt af en toe terug tot de armoedegrens bij b.v. *Op de hellingen van de Vesuvius* van Reisel dat daardoor geen reliëf krijgt: een overdaad aan schaarste.

Bruzzle bood de gelegenheid Discordia in te halen, hoewel de groep met zijn theatrale beweeglijkheid altijd wel voorop blijft fietsen. Dergelijke eenzijdigheid in het programma-aanbod is gepermitteerd (ten minste voor wie geen hekel heeft aan de Discordiastijlen), wanneer naast de retrospectieve van het werk van een groep genoeg ander moois te ontdekken valt. Dat was in Bruzzle niet het geval. Met name de eigen creaties bleven ondermaats. Het drieluik *De grenssteen* van het gezelschap Dito Dito (bespreking verder in dit nummer) toonde nog eens hoe gevaarlijk de keuze voor ecclectisme is: wanneer de beoogde spanning tussen de verschillende stijlonderdelen afwezig blijft, rest enkel afstand en leegte. De produktie *Marche funèbre pour chat* van het trio Van Dijck, Turbiasz en Dehollander gaat gebukt onder het niet ingedijkte talent van Van Dijck: de acteerkwaliteit t.o.v. de twee anderen ligt te hoog, waardoor toevlucht nodig was tot allerlei overbodige scenische invallen. De Vlaamse inbreng in dit festival -en daarmee breekt het ook een Kaaitraditie- bleef dus beduidend onder niveau. Zeker in vergelijking met de dramaturgische strooptocht van de Discordiamarathon, ook met de beeldende kwaliteit van de produkties *Het heengaan* (Ritsema, bespreking in vorig nummer) en *On Wings of Art* (Onafhankelijk Toneel). Het ene is een les in schoonheid (kostuums, kleuren, geluid, houdingen, blikken), het andere een vrolijk relativerend discours over kunst en leven. In beide gevallen ook een onderzoek in duur: de duur van de leegte die verveelt (*Het heengaan*) en de duur van de dichtheid die vermoeit (*On Wings of Art*). Deze laatste produktie was het afgelopen seizoen eigenlijk al geruime tijd in het 't Stuc in Leuven te zien, net zoals *Kras* en *Tulpen Vulpen* al in Brussel te gast waren, of *Tête vue de dos* van Cassiers, Maillard en Van Damme op vele plaatsen. Dat geldt ook voor de twee 'grote' produkties in deze Bruzzle-editie die in een ruimere zaal geprogrammeerd waren: *Ottone, Ottone* van Rosas en *Les porteuses de mauvaises nouvelles* van Vandekeybus. Bruzzle wordt daardoor een soort tweedekans festival waarop belangrijke produkties een ruimer publiek kunnen bereiken of getoetst worden op een eerste indruk. Zo evolueerden we van overdaad naar schaarste, van schaarste naar herkauwen. En of dat nog de taak is van een festival?

Luk Van den Dries

Marche funèbre pour chat - foto C.M. Ryckeboer

K R O N I E K

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

Dito Dito

Brussel

De Grenssteen

Dito Dito tekent eigenzinnig. Na de S/Z-cyclus (*Frans/z, Tars/zan, Plots/z*) waarin het onderzoek naar de theatrale realiteit centraal stond, betreedt het gezelschap met deze Bruzzle-trilogie, nieuwe niet minder eigenzinnige paden. De speelse ernst en de zoektocht naar de waarheid worden hier ingeruild voor bezetenheid en toedracht. Het onderzoek gaat dus verder, maar helt meer naar een geestelijke ingesteldheid over. Sober, getormenteerd en gevoelig. Drie kenmerken van De Grenssteen. Het eerste deel, De Sixtijnse Kapel van Marguerite Yourcenar, gespeeld door Willy Thomas is een dialoog van wat een tekst oproept en hoe een acteur er zich in thuis voelt. Jo Huybrechts regie is sober en suggestief : Willy Thomas neemt afstand van de geladenheid en geeft de emotie vorm door een introverte attitude. Hij beeldhouwt met woorden, zoals Michelangelo in het marmer kapt. Hij laat Yourcenars tekst verworden tot een wereldaanschouwing, waarin zowel de kunstenaar, de leerling, de bewonderaar en de dagdromer het vergankelijke verdringen door met schoonheid bij te dragen tot het leven. Als toeschouwer ben je getuige van een intieme bijeenkomst, een gevoel dat nog versterkt wordt door het speelveld dat aan de zijkanten afgebakend is met zuilen en aan de achterkant met een wit vierkant waarin een klein raam. Een Malevich- vierkant, maar hier wordt het pure (de doorzichtigheid van het glas) begrensd door de kunst (het witte doek). Een metafoor voor wat echt en wat kunst is. Het geheel baadt in een sfeer van nostalgie en tevredenheid. Het ware leven is geen uitweg voor de kunstenaar. Die realiteit (Het glas in het vierkant) wordt een visioen, een doembeeld, een weg naar de leegte. Het leven voor een kunstenaar is de doorzichtigheid zelf. Daarom moet hij zelf creëren, tot dwingelandij toe, om een zin aan de existentie te geven.

Het tweede deel, *Charlotte (De dood en het meisje)*, is een gevoelige bewerking van *Leben oder Theater* van Charlotte Salomon. De auteur, Jan Roets, brengt met dit stuk een hulde aan deze fascinerende vrouw. De verschrikking en het noodlot dat Charlotte naar de ondergang dreef stelt hij tegenover haar innerlijke dwang tot presteren. Alle liefde leidt naar de dood, het ultieme geluk, want de dood is voor haar als een troost. Roets schrijft in de ik-vorm en geeft hierdoor Mieke Verdin de mogelijkheid een Charlotte te spelen die meer dan geloofwaardig is. Ook hier een eenvoudige regie, als een contrapunt voor het acteren van Verdin. een lege ruimte tegenover een gevuld boek. Uiterlijke rust en innerlijke getormenteerdheid. Niets is aanwezig, alleen de herinnering. Haar werken en haar leven vullen de ruimte. Zij belichaamt hier niet alleen het personage Charlotte, maar is ook de vrouw die de gedrevenheid opzoekt. Zij verlegt in haar spel de grens tussen wat acteren en de werkelijkheid is. Dit beantwoordt aan het opzet van Charlottes werk -werkelijkheid. Het passionele van de kunstenares manifesteert zich op alle niveaus. Men ziet Charlotte, men hoort haar spreken. Roets kiest hier duidelijk voor het concrete, het directe, maar blijft met de juiste dosis het gevoel afwegen tegenover het verstand. De actrice neemt feilloos alle hindernissen, laat zich kwetsen door haar eigen gevoel. Men krijgt de indruk dat ze alles vertelt omdat het moet. Ook hier wordt de werkelijkheid van het theater een surrealiteit. De toeschouwer is hier getuige van iemand die spreekt uit een gedrevenheid. Hij mag alles weten, krijgt alles te horen en laat zich meeslepen door de eerlijkheid van haar verhaal. Als voyeur kijkt hij naar iemand die meer dan alleen de ziel bloot legt. Hij wordt gevangen in de hartstocht en de doodsdrift van de kunstenares.

Deel drie, *Als wij doden ontwaken* naar Henrik Ibsen, is na de inspanning bij Thomas en de ontroering bij Verdin een heerlijk moment ontspannen. Ibsens tekst is qua thematiek verwant met de twee andere, maar verschilt omdat het louter om fictie gaat. Rubek is een creatie, een personage, en leeft als dusdanig in een onwerkelijkheid. De ploeg (Olaerts, Thomas, Verdin en Dermul) accentueert hier de regressie. Zij plaatsen een theaterstuk tegenover de levens van Michelangelo en Charlotte. Het spel wordt hier afgebouwd tot een minimaal acteren. Maskers camoufleren het gelaat, zodat het spreken onduidelijk wordt en de afstand tussen persoon en personage wordt versterkt. Sommige dialogen staan op band. Ook hier wordt de vervreemding getoond. Hoe werkelijk is alles wat op een scène wordt gezegd ? Het spel wordt hier met opzet doorzichtig gemaakt. Wie kijkt naar wie ? Waar gebeurt het leven ? Wat moet een persoon/ acteur/personage ondergaan om geloofwaardig bij het publiek over te komen ? Welke middelen kan hij aanwenden en hoe dicht staat hij bij het reproduceren ? De tekst blijft het enige aanknopingspunt voor een theatrale werkelijkheid.

Rode draad in deze trilogie is het leven van de kunstenaar, maar ook het ontoereikende ervan. Michelangelo begrijpt zijn leven, Charlotte wordt geleefd door haar passie en Rubek moet zich inlaten met waanbeelden. Drie keer wordt er een schijn gecreëerd, enkel in het laatste luik wordt die doorbroken. Niets is wat is. Zo ook met De Grenssteen.

Dominique van Steerthem

De Grenssteen - Charlotte (Dito Dito) - foto Hans Roels

DE GRENSSTEEN

Gezelschap Dito Dito.
De Sixtijnse Kapel; regie Jo Huybrechts; tekst Marguerite Yourcenar; acteur Willy Thomas.
Charlotte; regie & tekst Jan Roets; actrice Mieke Verdin.
Als wij doden ontwaken; tekst Henrik Ibsen; bewerking Guy Dermul; acteurs Els Olaerts, Mieke Verdin, Guy Dermul, Willy Thomas.
Gezien in 'De Markten' in het kader van Bruzzle op 4 juli 1989.

Squat Theatre

Amsterdam

L Train to Eldorado

Squat Theatre. Legendarische Hongaarse theatergroep die, in Exil, sinds 1976 haar woon- en werkplaats heeft in New York, na tussenstops in Nederland en Frankrijk. Squat Theatre dat eenmaal in Brussel te gast was (1979), één voorstelling van *Andy Warhol's Last Love* beleefde en prompt verboden werd wegens schending der goede zeden. Squat Theatre, het familietheater van Stephan Balint en Eva Buchmuller waar Eszter Balint, het hongaarse nichtje in de film *Stranger Than Paradise* - altijd op wandel met *I'll put a spell on you* van Screamin' Jay Hawkins-, de klappen van de zweep leerde. Squat Theatre, de ultieme vermenging van theater, film, video, performance, plastische kunst tot een eigenzinnig en intrigerend surrealisme. Squat Theatre en zijn afsplitsing, uit pure noodzaak, Love Theatre dat in 1986 te gast was bij Mickery met *The Chinese* (zie *Etcetera* nr. 15) Squat Theatre, via Hongaarse ogen de Amerikaanse kosmos op zijn kop gezet en doorgelicht.

L Train to Eldorado dus. Deze produktie werd gecreëerd in opdracht van BAM-Next Wave Festival en het Art Bureau in Münich. Première had plaats in december 1987. Kaaitheater had deze produktie een plaats gegeven in haar eerste seizoensprogrammatie (87-88), maar door allerlei moeilijkheden (zaal-technische ?) haalde ze nooit een Brussels podium. Dit seizoen raakte Squat Theatre dan toch in Europa en stonden ze, onder meer, op de affiche van het Holland Festival. Deze *L Train to Eldorado* sluit aan bij het vorige werk *Dreamland Burns* en het geplande *Killing Time*.

In een twaalftal scènes wordt het verhaal verteld van een zekere James, Mijnheer Niemand, een akteur van kleine rollen, die langzaam maar zeker de vernieling ingaat. Zijn vrouw gaat bij hem weg , hij krijgt haast geen opdrachten, probeert zelfmoord te plegen, raakt op de dool en verandert uiteindelijk in een boom. Maar het is evengoed het verhaal van de rol die James vertolkt in een film die wordt gedraaid door een stel 'saters' en aan wiens willekeur James is overgeleverd. Die twee verhaallijnen lopen voortdurend door elkaar en ik weet nooit in welk verhaal ik zit, dat van de echte James of dat van de James die James speelt ? Dit spel tussen realiteit en fictie, op twee verkeerde benen zetten, wandelt voortdurend doorheen

K R O N I E K

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

L Train to Eldorado (Squat) - foto Bob Van Dantzig

de gehele voorstelling.

De toon wordt van bij de openingsscène aangegeven. Op een 'bigger than life' geschilderd paneel zien we man en vrouw in een bed, après l'amour, in a long hot summer. Aan de voet van het bed ligt een Duitse herder te slapen. Ik zit midden in een B-film. De gezichten van beide figuren worden op het paneel geprojecteerd en via die film weten we dat de vrouw het voor bekeken houdt en weg wil. In al zijn macho wil James zich van geen kwaad bewust worden. (Deze openingsscène was reeds te zien op het melige *History of Theatre (Part II)*, dat Mickery in oktober 1988 opzette in Hal 4 te Rotterdam.) Dit procedé komt later niet meer terug in de voorstelling.

In een opeenvolging van scènes volgen we de verboming van James. De scènes zijn onderling gescheiden door indrukwekkende decorwisselingen. Squat Theatre dat vóór dit werk vooral klein opgezette produkties met weinig technische middelen speelde, mocht zich hier mateloos te buiten gaan aan al het speelgoed dat zo'n grote schouwburg te bieden heeft : beschilderde doeken, die de sfeer van een verwoeste en geruïneerde binnenstad weergeven, vliegen razendsnel de toneeltoren in. Projectieschermen suizen naar beneden, films worden geprojecteerd. Op een bepaald ogenblik is heel de scène leeg, zien we de achterwand van de stadsschouwburg, waarin de dubbele centrale deur openvliegt en gedurende een tiental seconden kijk ik in de ontzettend lange gangen van de ateliers. Alle decors ademen een sfeer van verval, verrotting, al zijn de kleuren kitsch en candy. Verlangen naar een andere plaats, ontsnappen aan de grauwe stad wordt aangegeven door een sentimentele muurschildering van een tropisch strand in een valsgouden zonsondergang. Op de hoek staat een vuilbak te branden. De clichés worden niet uit de weg gegaan en zelfs heel dik in de verf gezet : in de eindscène waar James al helemaal boom is, heeft hij een ontmoeting met een jong meisje, Rebecca, tegen wie hij praat. Het sprookjesachtige wordt nog eens onderstreept door de wolken kunstmist die over de scène vloeien en in de zaal stromen. Scenografisch zit de hele voorstelling vol van dit soort uitvergrotingen.

Dit zet zich ook door in de structuur : de scènes hebben de lengte van een gemiddelde *Dallas*-scène, telkens onderbroken alsof er elk moment een reclame-spot kan volgen. In deze zin is deze *L Train to Eldorado* Amerikaans tot in de vezels. De clichés blijven gehanteerd, maar dan in een *Dallas* van de grootstadlosers : telefoons die op het verkeerde moment rinkelen (net als James zelfmoord wil plegen), tabak en drank voor het soelaas, brutale buitenlandse regisseur, de moeder die tegen wil en dank wil blijven geloven in de goedheid van haar 'boy', gefilmde subway-scènes, de love-song (tussen de geschilderde bakstenen woonblokken is *West Side Story* vlakbij.), het kinderlijke geloof dat alles ooit nog 's goed zal komen. The American Dream, kortom. Slechts één figuur ontsnapt aan deze logica: de geïmmigreerde (Oosteuropese ?) hustler en scharrelaar die allerlei verkoopt om in leven te blijven : loterijbriefjes, dassen, horloges... Hij koestert zijn eigen 'irrationele' code, zet de taal op zijn kop en geeft er nieuwe betekenis aan (zie ook *Down by Law*).

Onder de pletwals van scenografische hoogstandjes houden de acteurs zich nauwelijks staande. Ondanks de zendmicrofoontjes, die er voor zorgen dat we hun woorden 'loud and clear' ontvangen, bereikt ons in wezen niets. Ze doen hun ding, vlak en kleurloos. De pop-art stripfiguren die ze verbeelden blijven van papier en de krachteloosheid kan nooit de bedoeling geweest zijn. Moedeloosheid en tamheid zijn geen synoniem. Misschien zit het acteren in kleine ruimtes hen nog te veel in het bloed, om te kunnen optornen tegen de galmende leegte van zo een grote schouwburg.

Hopelijk was deze produktie een broodnodig leerproces om de overgang van klein- naar grootschaligheid te kunnen voltooien en zal Squat voor *Killing Time* de balans weer in evenwicht brengen. Ondertussen valt er andere tijd te doden.

Dirk Verstockt

L TRAIN TO ELDORADO
Gezelschap Squat Theatre; tekst & regie Stephan Balint; muziek Arto Lindsay & Peter Scherer; decor Eva Buchmuller; acteurs Mark Boone jr, Eszter Balint, Peter Berg, Jan Gontarczyk, e.a..
Gezien in Stadsschouwburg Amsterdam in het kader van Holland Festival, 30 juni 1989.

Jan Fabre

Frankfurt

Die Reinkarnation Gottes

Tussen 1975 en 1978 schreef Jan Fabre drie toneelstukken die nu, meer dan tien jaar na datum, voor het eerst geënsceneerd werden. Hiervoor week de vzw Troubleyn uit naar Frankfurt am Main, waar het Theater Am Turm samen met het Hebbel Theater (Berlin) de produktie op zich nam. De drie stukken, *Das Interview das stirbt...*, *Der Palast am vier Uhr morgens...a.g.* en *Die Reinkarnation Gottes* vormen samen een soort van trilogie, tenminste, wat betreft hun onderliggende gevoeligheden en intenties.

De beperkingen 1. Van deze drie zag ik slechts de laatste, *Die Reinkarnation Gottes*. Over het geheel kan ik dus met geen woorden reppen. Waarschijnlijk zal ik dus veel te kort schieten en dit werk misschien onrecht aandoen. Maar goed.

Horen en zien. Ik zit op de eerste rij. De zaal verduistert en ruikt naar nieuwe rubberen noppenvloer. Het gordijn schuift open. Stilte. Duisternis. Tussen publiek en scène vallen een serie glazen neer. Harde klappen, gerinkel, splinters spatten op. Dan weer stilte. In het donker hoor ik stemmen. Langzaam wordt de scène verlicht. De contouren van vier zwarte glanzende buffetpiano's tekenen zich af. Ze staan symmetrisch achteraan opgesteld en liggen op hun rechterzijde. Achter de twee uiterste piano's rijzen twee vrouwen op, een eeneiige tweeling. Slechts hoofd en blote schouders zijn zichtbaar. Donkerharig, bleek, strenge gezichten. Rechts van hen, binnen hoofdbereik, staan glazen gevuld met helder water. Centraal vooraan zit een blonde jongeman. Hij is in het zwart gekleed, eenvoudig shirt en broek. Gekruiste benen en een rechte rug. Zo zal hij anderhalf uur blijven zitten. Voor hem staat een groot wijnglas, ook gevuld met water. Heel traag zal hij het glas enkele keren optillen en soms aan de lippen zetten. Op de zwarte matglanzende vloer liggen zeven hoopjes. Ze zijn vooralsnog niet te identificeren. Het achterdoek is zwartgrijs gebict. De vrouwen, Velsa en Vera, praten zo vlak en koel als mogelijk over de sado-masochistische relatie die Velsa met een jongeman, Emil, onderhoudt, dit op aanraden van Vera. De hele tekst is een nauwkeurig verslag van de opbouw van die relatie vanuit het standpunt van Velsa, die steeds als dominerende partner optreedt. Het jammere is dat de taal van zo'n 'goddelijk' plat niveau is ; het gaat nooit verder dan natte kruisen, spuitende lullen en een zoveelste supernatuurlijk orgasme. Het klinkt verdacht veel als de sexromannetjes afdeling Satana en Domina. Vertaald in het Duits wordt dit nog wat platter, van Schwanze und Eier und ein herrliche Orgasmus gaat namelijk geen enkele (erotische) spanning uit. De vrolijke Tiroler-meisjes, met voor de gelegenheid een zweepje, zijn nooit veraf.

Deze gesprekken worden regelmatig stopgezet om het woord te laten aan Jean (Jan ?) die met een bijna metalen robotstem praat over zijn verloren ? gedroomde ? broer, Emil, die voor hem voorgoed onbereikbaar is, altijd geweest is. De link tussen deze twee afzonderlijke verhalen is Emil, verbeeld in de gestalte van Els Deceukelier. Zij zal enkele keren van rechts naar links over de scène wandelen, gekleed in een wit lang hemd, blootsvoets. In haar linkerhand draagt zij een wijnglas. Wanneer zij voor de rij piano's doorwandelt, zwijgend, sluit zij met trage rituele gebaren de klavierdeksels van de piano's. Tevergeefs echter. Wandelt zij achter de rij door, dan praat zij Engels, zo goed als onverstaanbaar. Na een paar van haar routes weet ik dat de tekst telkens hernomen wordt en aangroeit, maar ik kom niet te weten waar zij het over heeft.

Net op het moment dat de eerste toeschouwer de zaal verlaat, na een half uur, komt het eerste van de ze-

K R O N I E K

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

ven hoopjes tot leven : een slang. Verwarmd door de hitte van de spots begint deze een verkenning over de vloer, later gevolgd door haar soortgenoten. Zij eisen heel veel aandacht op.

Naar het einde van de voorstelling toe zal Emil in een helse ren, een ware Sisyphusarbeid, het ene klavierdeksel na het ander dichtklappen, opnieuw en opnieuw, tot zij snikkend en huilend tegen de uiterst rechtse piano neervalt, niet voor zij in een eerdere val het glas gebroken heeft. Nog eenmaal stapt zij, nasnikkend, voor het achterdoek door. Nog eenmaal neemt Jean het woord, de lichten doven en de voorstelling is voorbij.

De twee afzonderlijke verhalen, dat van Velsa en Vera enerzijds en dat van Jean anderzijds, zijn elkaars tegenpolen. Terwijl de tweeling via het diepgaand beleven van hun sexualiteit zoeken naar een 'vergoddelijking', een bereiken van de ander, constateert Jean het onnnoembare, het gemis van die ander, de afwezigheid van iemand die er misschien geweest is en aan wiens sterven Jean misschien schuld heeft. Voor hem geen 'vergoddelijking', slechts hunker naar dat wat hij nooit heeft laten gebeuren tussen hem en Emil, hunker die nooit vervuld kan worden. Die tegenstelling uit zich ook in de taal. De taal van de vrouwen zeer concreet en eenvoudig, de taal van Jean poëtisch, ijl. Tussen Emil en de drie anderen heerst er ook een tegenstelling : Emil is de enige die zich naar het einde van het stuk overgeeft aan een uitbarsting van 'rauwe emotie', terwijl zowel de tweeling als Jean zich tot het einde koel en koud door de tekst heen werken, als sprekende beelden. Dat staat dan voor verinnerlijking.

De beperkingen 2. De strakke beelden die Jan Fabre met de op de scène aanwezige voorwerpen en mensen creëert demonstreren zijn zoektocht naar een absolute symmetrie en perfectie. Niet alleen is het hele scènebeeld lineair geconcipieerd en perfect verdeeld door de plaatsing van de piano's en de acteurs, maar ook de keuze om een identieke tweeling te gebruiken voor Vera en Velsa benadrukt die zoektocht, dat streven. De verdubbeling die hij bereikt door een tweeling te gebruiken wordt nog verder uitgewerkt in het simultaan laten praten van beide personages, hen tegelijk te laten drinken, van achter de pianos te laten komen en hen in een identieke pose te plaatsen. Met deze mensen van vlees en bloed staat of valt deze intentie. Regelmatig maken zij fouten tegen dat koncept, mist iemand de opgelegde synchroniteit en wordt de voorstelling weer 'menselijk'. De beelden en de situatie zijn zo uitgezuiverd dat elke fout groteske proporties aanneemt en een moeizaam bereikte atmosfeer teniet doet. Het emotieloze wordt doorbroken door slechts menselijke dingen te zien gebeuren, tegen wil en dank. Ik herinner me dat *Das Glas im Kopf wird vom Glas* aan dezelfde 'ziekte' leed, echter met een totaal andere impact : de strakke oefeningen bleken doorspekt van minuscule fouten die ook hier zo sterk in het oog springen, de bedoelingen op de helling zetten en het werk relativeren.

Dit geldt evenzeer voor de tweede grote pijler waar deze voorstelling op gebouwd is : de stilte. Tussen gesprekken, tussen tekst, vallen hele lange pauzes, zoekt de stilte haar aanwezigheid, wordt soms prominent. Maar buiten het theater, op de Escherheimerlandstrasse, woekert het verkeer verder, ongestoord. De theaterruimte is niet geluidsdicht, zodat er een ongewild en voor mijn part ongewenst geluidslandschap komt meespelen. De zeven hoopjes stilte, de stomme slangen die over de scène glijden, laten zich hier ook gelden. Zij kennen nu eenmaal de menselijke code niet, de code die zegt dat hier het podium eindigt en dat zij niet verondersteld zijn in de zaal te willen verdwijnen. Dit gebeurt uiteraard wel en telkens stapt een alerte technicus zonder omzien door de in het begin verspreide glasscherven, pikt de ondernemende slang op en stopt ze in een zak. Met evenveel gedruis stapt hij weer weg. De broze sfeer die men moeizaam probeert op te bouwen, wordt in één klap weggeveegd. Aan heropbouwen valt niet meer te denken, want het gebeurt nog een paar maal.Deze reptielen spelen ook Emil parten, die op haar rechtlijnige voetje-voor-voetje-wandelingen een slang moet opzij leggen, met geheven pink.

Indien het Fabre om de zoektocht naar die 'goddelijke' perfectie, om het onderweg zijn naar te doen is, dan heeft hij het juiste medium gekozen. Akteurs staan nu eenmaal voor wat ze zijn, mensen van vlees en bloed, en hoe goed zij ook geprogrammeerd en georchestreerd zijn, in de uitvoering zijn zij veel te onberekenbaar, net als de dieren op de scène. In het dresseren van mensen en dieren gaat Fabre heel ver en misschien verschaft dat hem artistieke bevrediging. Echter, het is net als het verbond tussen paard en ruiter : hoe goed ook de dressuur, vanaf een bepaald moment neemt het paard het over en kan de ruiter pas na de weigering corrigeren. Is het Fabre werkelijk om de ultieme perfectie te doen dan is zijn keuze op voorhand gelimiteerd door die onberekenbaarheid en blijft dit plastisch werk met levende objecten steken in intenties en opties die onmogelijk kunnen waargemaakt worden.

Die Reinkarnation Gottes (Jan Fabre) - foto Ute Schendel

Wat de noodzaak was om dit werk te ensceneren ontgaat mij. Zijn het de marktmechanismen van de beeldende kunst die hem deze enscenering ingefluisterd hebben en die hem aandacht garanderen voor het komende werk in operaland ? Is het een ei dat hij echt kwijt wil, waarvan één aspect eruit springt en terug aansluit bij vroeger werk van hem, zowel plastich als theaterwerk nl. het sexuele geweld ? Verbonden aan smspelletjes, verbeeld in tatouage-motieven op bewerkte speelkaarten, gebict in ontwerptekeningen van het eerste deel van zijn theatertrilogie en gebruikt in performance, wordt Fabres interesse in dit aspect van het menselijk bestaan getoond. In zijn later werk werd het gesublimeerd en uitgepuurd in o.a. uitputtingsslagen en bedachte agressie. In deze *Die Reïnkarnation Gottes* komt het woordelijk onverbloemd terug.

Maar laat ik hier niet teveel nadruk op leggen, het is slechts een onderdeel van datgene wat deze voorstelling naast verveling mogelijk in zich draagt. Wat mij het meest stoort is dat heel deze hermetische esthetiek, deze mooie plaatjes mij op geen enkele manier raken. Belangrijker is misschien een motto dat hoort bij één van Fabres perfomances (Performance X. 1981) : 'L'art est ennui cultivé', maar dan letterlijk.

De drie stukken kan u nog tot u nemen : *Das interview das stirbt* op 10 en 11 september, *Die Reïnkarnation Gottes* op 25 en 26 september en *Der Palast um vier morgens...a.g.* op 9 en 10 oktober, telkens om 20u. 30 in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel.

Dirk Verstockt

Jan Fabre
Oostende
Tekeningen, Modellen & Objecten

Multidisciplinariteit, het vervagen van de grenzen tussen de verschillende genres, de invloed vanuit de beeldende kunsten binnen het theater, het zijn thema's die ondertussen ingeburgerd zijn als we het hebben over hedendaagse vormen van podiumkunst. Internationaal erkende grootheden als Bob Wilson of Tadeusz Kantor zijn wellicht de meest markante voorbeelden van oorspronkelijk plastische kunstenaars die binnen het theatermedium echt doorgebroken zijn. In eigen land geldt Jan Fabre wellicht als typevoorbeeld van die evolutie. Een essentieel probleem als we het over die relatie plastische kunsten - theater hebben is dat we meestal enkel geconfronteerd worden met het concrete eindresultaat op de scène, zijnde de voorstelling. Het werkproces zelf, het materiaal wat daarbij gebruikt of onderzocht wordt, de eventuele plastische objecten die daarbij een rol gespeeld hebben of die de bewuste produktie in een bepaalde richting gestuurd hebben, blijven meestal onbekend, privé, niet-openbaar. Het onderzoeksobject blijft dus beperkt tot het scènische eindresultaat van zo'n artistiek proces.

De voorbije zomermaanden bood het Provinciaal Museum voor Moderne Kunst te Oostende echter een ideale gelegenheid om kennis te maken met die andere kant van het werk van Jan Fabre. De tentoonstelling *Jan Fabre. Tekeningen, Modellen & Objecten* toonde namelijk een 320-tal objecten, maquettes, schet-

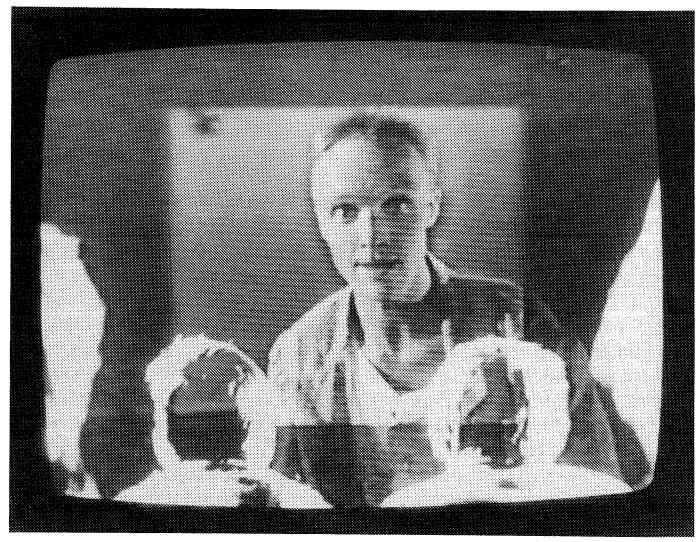
K R O N I E K
EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

sen, affiches, foto's en video's die op de een of andere manier te maken hebben gehad met de happenings, performances en theaterprojecten die Fabre de voorbije tien jaar heeft gecreëerd. Bovendien zorgt een schitterend uitgegeven begeleidende catalogus voor een goed overzicht van Fabres iconografie. Het resultaat is vanuit een theaterstandpunt bekeken bijzonder boeiend. De tentoonstelling reveleert flarden inzicht over hoe een ontstaansproces van een Fabre-produktie werkt. Series ontwerptekeningen voor scènes uit zijn theaterprodukties tonen de genese van een produktie, maken soms ook duidelijk op welk niveau de communicatie verloopt tijdens zo'n repetitieproces. Bij doorlopen van scènes noteert Fabre zeer beknopt, met trefwoorden als een soort geheugensteuntjes, maar tegelijkertijd vertaalt hij ook impressies, idëeen in vluchtige schetsen. Fabre combineert dus grafische elementen met tekst, dateert bovendien ook op een zeer nauwkeurige manier zijn werkmateriaal niet alleen via formele datumgegevens, maar ook via aanduidingen als 'na een gesprek met die en die acteur'. Ook de lokatie waar gewerkt werd staat bijna steeds vermeld, zodat we ook meegenomen worden langs allerlei obscure en minder obscure repetitieruimtes. Tijdens een publiek debat in Montpellier stelde Fabre trouwens dat die steeds wisselende werkomgeving bij hem inspirerend werkt, dat de ruimte mee het werkproces gaat beïnvloeden.

Een ander facet uit het werk van Fabre dat naar voren kwam uit deze tentoonstelling is het feit dat hij gestadig, maar opvallend rechtlijnig bouwt aan een homogeen oeuvre. Op plastisch vlak is dit wellicht het meest expliciet vast te stellen bij zijn BIC-art werk, een tekentechniek die hij al beoefent vanaf 1977 (zijn *Schoenendoos* uit dat jaar is het oudste stuk in de tentoonstelling). Maar ook op andere niveau's merk je die continuïteit in het werk van Fabre. Er is zijn radicalisme dat vanaf zijn vroegste performances als een rode draad doorheen zijn werk loopt. Er is vooral ook een kunstfilosofische - en esthetische lijn die consequent uit het werk naar voren komt. Zo lees je op de wanden van *The Bic Art Room*, een gemengde techniek uit 1981 : "De schoonheid als een hulde aan het onnoembare en het afwezige" en "Vreugde als strakheid en ingehoudenheid". In een interview na de première van de Danssecties uit zijn *Das Glas im Kopf wird vom Glas* schoof Fabre precies deze zinnen als zijn stelregels naar voren (cf.*Etcetera* nr 19), zijn vroeger plastisch werk bevestigt dit dus, letterlijk.

De tekeningen die te zien waren in Oostende hebben vanuit een strikt plastisch standpunt niet dezelfde intensiteit of overtuigingskracht als het werk van Jan Fabre dat bijvoorbeeld vorig jaar in het Museum voor Hedendaagse Kunst van Jan Hoet in Gent te zien was. De ruimtelijke omgeving was bovendien erg clean en had bijvoorbeeld niet dezelfde uitstraling als het Fort Asperen waar Fabre vorig jaar eigen werk op een indrukwekkende manier confronteerde met die ruimte in de tentoonstelling Theaterbeelden. Vanuit de invalshoek van het theater vormde deze retrospectieve echter een revelerende ontdekkingstocht naar de plastische kunstenaar en zijn inspiratie in functie van de adaptatie naar het medium theater.

Alex Mallems



Theater. Om te kijken moet je krabben.

V.T.I.

Video

Theater. Om te kijken moet je krabben.

Theater is altijd het stiefkind van het onderwijs geweest. In de diverse curricula moedertaal wordt er nauwelijks gewag van gemaakt. Of leerlingen tijdens hun schoolcarrière al dan niet geconfronteerd worden met een theatervoorstelling hangt grotendeels af van de persoonlijke interesse van hun respectieve leraren voor dit medium. De bespreking van zo'n toneelopvoering blijft daarbij ook vaak beperkt tot het verhaalniveau : spreken over een bepaald theaterstuk is meestal praten over de inhoud, de boodschap, de thema-

ta ervàn. De specifieke vorm van de theatrale communicatie waarbij alle signalen - en niet alleen de tekst - van belang zijn, komt niet of oppervlakkig aan bod. Je kan dat de leraren moeilijk kwalijk nemen; op school moet ér al zoveel gebeuren en in feite zijn de leraren er ook niet voor opgeleid. Ze hebben wel geleerd hoe om te springen met allerlei literaire teksten, maar niet hoe een concrete theateropvoering aan te pakken.

Toch worden er geregeld pogingen gedaan om theater en onderwijs dichter bij elkaar te brengen. Eén van die recente ondernemingen is een didactisch videoprogramma voor kinderen van 8 tot 12 jaar, gemaakt door het Vlaams Theater Instituut : *Theater. Om te kijken moet je krabben.*

Leuke en toepasselijke titel. Etymologisch verwijst de term theater naar het zien, het bekijken ; de toeschouwer moet een keuze maken uit de massa informatie die hem via oog en oor bereikt. Heel wat kinderen misssen echter de nodige theaterkijkervaring om te kunnen decoderen wat er zich op de scène afspeelt. De kwaliteit van hun kijken bevorderen, ze de taal van het theater leren verstaan, ze toneelwijzer maken - dat is nu precies het opzet van dit videoprogramma. Het concept van het programma is verrassend. Je krijgt geen 'leerzame' opsomming van theaterelementen, geen maakproces van een voorstelling. Wel worden er aan de hand van een eenvoudig verhaal, dat soms sterk ontroert, mogelijkheden geboden om allerlei theatertechnieken te ontdekken. Je hoort de jonge toeschouwers ook fluisterend commentaar geven op het stuk; ze zijn als publiek voortdurend in 'gesprek' met wat er op de scène gebeurt. Ze formuleren hun verwachtingen, ze proberen greep te krijgen op de voorstelling, ze 'vertalen' wat ze zien ("ik snap er niets van", " 't wordt spannend", "Waarom is dat raam nu weg ? Omdat ze nu buiten zijn...") Bij momenten zie je dat de kinderen zelf toekijken; er is dan voor gezorgd dat alleen de achterkant van hun hoofden zichtbaar is: als toeschouwer kijk je met hen mee. Aan dergelijke kleine maar essentiële details merk je met hoeveel zorg de programmamakers te werk zijn gegaan; het theater is communicatie tussen acteurs en publiek.

Het eigenlijke verhaal is vlug verteld. Stef komt, bijna ondanks zichzelf, in de rol van het personage Neef terecht. Hij gaat op zoek naar Het Meisje Dat, overwint tijdens zijn tocht hindernissen en conflictsituaties en slaagt er uiteindelijk in twee verlegen, verliefde mensen bij elkaar te brengen.

Op een spitsvondige manier wordt de toeschouwer uitgenodigd de buitenste laag van het vertoonde 'af te krabben' en verder/dieper te kijken dan op 't eerste gezicht. Dat komt vooral doordat Stef/Neef zelf altijd iets te laat reageert op de gebeurtenissen, hij is a.h.w. zelf een onervaren theaterkijker. Stef komt er slechts langzaam achter wat er precies van hem verwacht wordt. Zo is hij nog op zoek naar een zakdoek als de voorstelling al begonnen is. (Hoe weet je eigenlijk wanneer een toneelstuk begint ?), zo voelt hij zich aanvankelijk wat verloren als hem accessoires en kleding wordt aangereikt. En als het nacht worden op de scène, roept hij : "waarom valt het licht uit ?" Pas als Stef gegrepen wordt door de illusie van de prachtige sterrenhemel, de muziek en de man die droevig-verlangend zingt over Het Meisje Dat begint hij op zijn plaats te vallen en te werken aan de opbouw van het personage Neef: "Ik ben Neef, neen, die is kleiner, hij loopt voorovergebogen en heeft altijd een lepel bij zich, hij spreekt met een andere stem..."

Met het verschijnen van de medespelers ontstaat de intrige : Lennie vraagt Neef een brief te overhandigen, twee dreigende mannen trachten Neef te intimideren en scheppen tegelijkertijd een voorgeschiedenis en een relatie tot Het Meisje Dat. Tijdens die verhaalontwikkeling komen de spelregels van het theater geregeld impliciet aan de oppervlakte : hoe een acteur aan een personage gestalte geeft; hoe de ruimte door de personages opgevuld wordt (de belangrijkste treden tijdens de voorstelling ook letterlijke op het voorplan); hoe tijd en ruimte gemanipuleerd worden; kortom, hoe die hele

K R O N I E K

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

fictionele wereld op de scène kan worden opgeroepen en bestendigd. Het stuk eindigt met een bruisend huwelijksfeest, maar alweer heeft Neef niet door dat het gedaan is : hij blijft verder dansen. Terwijl de acteurs het decor afbreken dwaalt Neef rond, namijmerend, nog steeds gevangen in het teder-romantisch gevoel voor zijn rol. En inderdaad, zo hoort het bij een goed stuk : de sfeer, de illusie blijft nazinderen, ook nadat het doek is gevallen.

Ik bekeek de video-tape samen met mijn tienjarig dochtertje. Haar commentaar : raar, maar mooi. Mooi is dit videoprogramma zonder enige twijfel; het is een doordacht, intelligent gemaakt en esthetisch ingeblikt werkstuk over theater. En raar. Dat vreemde, dat wonderlijke -in feite kenmerken van élk goed leerprogramma- kan je als begeleider voortreffelijk ondervangen met behulp van een werkboekje dat bij het videoprogramma hoort. Op de voet volgt het werkboek alle aandachtspunten die in het videoprogramma aangebracht worden. Vanuit nauwkeurig omschreven doelstellingen worden concrete lesvoorbeelden hapklaar uitgewerkt. De samenstellers hebben zich daarbij niet beperkt tot de louter receptieve kant, tot een analyse van de opvoering; ze bieden ook actieve verwerkingsmogelijkheden aan in de vorm van spelopdrachten. Door de dingen die gezien zijn nog eens zelf te doen, worden ze 'eigen' gemaakt.

Het zal wel duidelijk geworden zijn : ik hoop dat dit videoprogramma een ruime verspreiding mag kennen. Het onderwijs en het theater kunnen er alleen maar wel bij varen.

Het pakket (video en werkboek) kan je bestellen bij het Ministerie van Onderwijs, Dienst voor Media en Informatietechnologieën, Handelskaai 7, 1000 Brussel.
Tel. : 02/217 41 90 - Prijs : 300 frank.

Hugo Boets.

THEATER. OM TE KIJKEN MOET JE KRABBEN.
regie Guy Cassiers & Peter Missotten; scenario en dialogen : Guy Cassiers, Peter Missotten, An-Marie Lambrechts & Jan Simoen; camera Jürgen Persyn; montage Peter Missotten, Guy Cassiers & An-Marie Lambrechts; acteurs Stef Bos, J. Gilbert Colman, Geertrui Daem, Peter Reyn, Bart Vandenbossche en vijfde leerjaar Rijksbasischool Park Aalst.

Op de top van de citadel

over Alex Van Royen

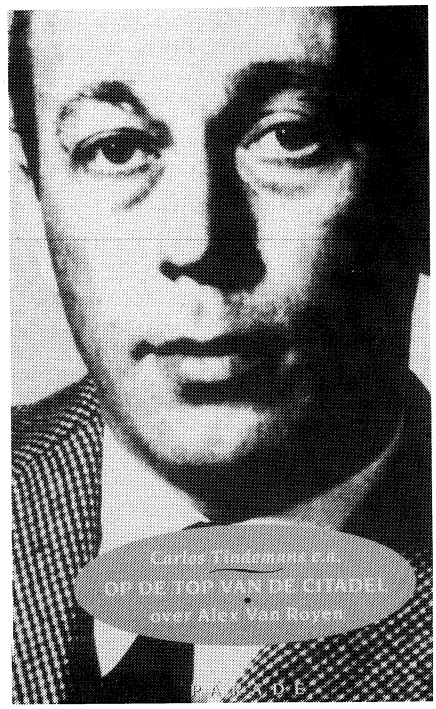
Voor de goede orde, mijn kennis over de Vlaamse toneelgeschiedenis is uitermate beperkt en ik heb Alex Van Royen nooit zien spelen. Eerlijk gezegd, ik had nog nooit van die man gehoord, ook al heeft hij enige tijd in Nederland gespeeld, bij o.a. Ensemble en de Nederlandse Comedie. Kortom, elk boek dat zo'n blinde vlek weet op te lossen is mij welkom, dus zeker de pas uitgegeven monografie rond de persoon Alex Van Royen.

Het leeuwenaandeel van diens portrettering neemt Carlos Tindemans voor zijn rekening, met veel details over de rollen die Van Royen in de loop der tijd heeft neergezet. Beginnend bij de jaarlijkse theaterprodukties op het Sint Jozefscollege te Herentals en de persoonlijke scholing in voordrachtkunst bij Ast Fonteyne aan het Koninklijk Conservatorium te Gent - hij bleef voor alles een talig acteur - volgen we van Royens grillige loopbaan in het theater. Eerst vooral bij het prestigieuze Nederlandse Kamer Toneel te Antwerpen, dan vooral in Nederland in produkties als *My Fair Lady*, waar hij de rol van Professor Higgins vertolkte en *Vrijdag*, waarin hij Fons Rademakers verving in de rol van Georges.

Voor Van Royen zelf is een duidelijke mijlpaal in zijn artistieke loopbaan de rol van de Geest van Tantalus in het door Hugo Claus geschreven en geregisseerde *Thyestes* (bij Toneel Vandaag in 1966). Tindemans : "In de lompenverpakking van een Michelindwerg was Lex (Alex Van Royen, r.s.) geen holderdebolder kobold. Hij was een nog-niet-voltooid, mensachtig verzinsel dat, schrijdend en wippend, cirkelend en schokkend, klanken martelde, syllabes rekte en inkromp, grammatikale afspraakjes als een pretentieuze samenzwering mishandelde." Later zou hij zijn leerlingen op het HRITCS menigmaal het bodeverhaal uit *Thyestes* laten instuderen : "Op de top van de citadel - de titel die aan deze monografie is verleend - is er een gedeelte van het paleis dat naar het zuiden is gericht... Na deze produktie nam Van Royen het initiatief om samen met Hugo Claus en Carlos Tindemans een plan op te stellen ter verbetering van het Vlaamse theater, het zogeheten T68-manifest. Dat dit plan door alle politici en de meeste recensenten niet serieus is genomen, verklaart wellicht het abrupte afscheid van de theaterpraktijk en de even plotselinge ommezwaai naar de theaterwetenschap.

Echt duidelijk wordt dat niet, zoals de beweegredenen achter bijna alle belangrijke koerswijzigingen in zijn leven in de nevelen gehuld blijven. Tindemans is het meest adequaat in het analyseren van de verschillende vertolkingen; hij gaat nauwelijks in op de persoonlijke motivaties daarachter. Als we Van Royen toch enigszins leren kennen, dan is dat vooral door de beschrijvingen van de rollen die volgens Tindemans op zijn lijf geschreven zijn. Zo schetst Tindemans de basiscontouren van een mogelijk portret met een gedetailleerde beschrijving van zijn rol als Jimmy Porter in John Osbornes *Wrok om gisteren* (in 1962 bij het NKT) aan het begin van zijn loopbaan. "De rol leek wel voor Lex ontworpen. Osborne pakt erin uit met een nieuw heldentype, de intellectueel van sociaal lagere afkomst, met een boosaardige opvatting van humor, een rauwe voorkeur voor alcohol en sex en een opvallend gebrek aan respect voor de betere gemeente. Hij schopt alle vertrouwde normen aan de kant en mikt op een nieuw, ander soort waarheid; hij schreeuwt, hatelijk en ontevreden, zijn vergeefse pogingen tot zelfonderzoek uit, de dringende behoefte aan inzicht en houvast, de onmacht van de adolescente stem en het oprechte, gretige verlangen naar helderheid". De wijze waarop Tindemans een rol weet te analyseren is vaak briljant in zijn complexiteit, en werkt uitermate meeslepend. Alles wordt bij hem inhoud, elke intonatie of stap binnen de mise en scène weet hij zo te beschrijven dat ze betekenis krijgt binnen een bepaalde ideologische context. Over de rol van Jimmy Porter schrijft hij bijvoorbeeld : " Lex heeft aan opstandigheid als fundament van deze rol hard gewerkt. (..) Hij is geestdriftig zonder geestdrift, hij blijft een revolutionair zonder revolutie. Hij is in de kern een moralist terwijl hij toch niet beschikt over enige geloofwaardige moraal. (..) Altijd heeft hij getracht het instrument stem te rekken en te strekken naar een inhoudelijke identiteit van de personageopdracht. (..) Lex vulde Jimmy's thematische huls met een veelvoud van explosieve varianten, liet dit personage nooit de kans monolitisch, eenzijdig, gelijkhebberig, vervelend te worden. Hij slingerde klanken in de geborneerde scène die evenzovele accenten van autopsie en diagnose aanreikten. Lex weigerde deze Jimmy te zien als een nieuwsoortige dandy die zelfpijniging inoefent voor een esthetische spiegel."

Zo'n virtuositeit in het blootleggen van verschillende spelintenties



gaat op den duur echter tegenstaan. Na een zoveelste gedetailleerde analyse van een rolopvatting lijkt het erop alsof Tindemans alleen nog maar wil bewijzen wat voor een groot acteur Van Royen eigenlijk is geweest. Onverhoeds begint er dan tussen de regels een polemiek door te sijpelen, die een buitenstaander van de Vlaamse theatersituatie niet op waarde kan schatten. Op zulke momenten begint het de blanco lezer te irriteren dat Tindemans niet dieper ingaat op conflicten uit de Vlaamse theatergeschiedenis en ze afwimpelt met stoplappen als : "Het vervolg is thans geschiedenis en die verdient het best te worden uitgeschreven, maar niet nu op deze plaats." of "Wat Claus' drama werkelijk waard is, moeten de kenners maar uitmaken." Over T68 informeert Tindemans voornamelijk over het onbegrip bij de bestuurders. Wat het manifest precies inhoudt moet de lezer maar zelf uitvinden, en dat is jammer want ook dat had binnen het kader van deze monografie een licht op de theateropvattingen van Van Royen kunnen werpen. Natuurlijk onderkent Tindemans de eenzijdigheid van zijn optiek en beklaagt hij zich in de inleiding dat zo weinig mensen uit de theaterpraktijk gereageerd hebben om hun ervaringen met Van Royen op papier te zetten. Dat lijkt me echter een hels karwei voor mensen die dat niet gewend zijn, zeker als de polemiek over een verstard theaterbestel waar Van Royen blijkbaar het slachtoffer van is geworden, nog lang niet is uitgewoed. De bijdragen die wel in het boekje zijn opgeno-

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

men, o.a. van Hugo Claus, Freddy de Vree, Marc Didden en Frans Redant, voegen het nodige aan informatie toe, maar het portret blijft onaf.

Alle teksten vormen tesamen een fiks beschadigde black box. Het is alsof er zich een ramp heeft voltrokken - een getalenteerd acteur die gedesillusioneerd gestorven is - maar waardoor blijft verborgen terwijl men in de beschrijving zo duidelijk naar erkenning van een groot talent streeft. Het wachten is op een biograaf, die niet alleen de mensen aanschrijft om een bijdrage te leveren, maar die daadwerkelijk met iedereen gaat praten, alle partijen overziet en vanuit Van Royen zelf vertrekt.

Robert Steijn.

C. Tindemans e.a., *Op de top van de citadel. Over Alex Van Royen.* Dedalus i.s.m. VTI, Antwerpen, 1989.

Toneelschrijfprijs

Arnhem / Rotterdam

Eind augustus werd de Toneelschrijfprijs (20.000 fl.) toegekend aan Judith Herzberg voor haar stuk *Kras*, dat ze in opdracht van Maatschappij Discordia heeft geschreven. Deze prijs is een initiatief van Independence Arnhem (een soort theaterwerkplaats), daarbij gesteund door het theaterfestival Rotterdam dat ook de jury samenstelt (E. Antonis, P. Mol, K. Tindemans). Opzet van de toneelschrijfprijs is niet zozeer jonge of beloftevolle auteurs tot schrijven van theaterteksten aan te zetten, dan wel de algehele herwaardering van deze kunst te promoveren. Logisch dus dat deze onderscheiding zowel kinder-, jeugd-, als volwassenentheater omvat. Het is de tweede keer dat deze jaarlijkse prijs wordt uitgereikt.

Geselecteerde stukken waren o.a.: *Ward Comblez, he do the life in different voices* (Josse Depauw), *Achiel Debaere* (Erik De Volder), *Maria Boodschap* (R. De Graaf), *Het Meisje Dat* (Albert Blitz), *Gesprekken over Goethe* (Frans Strijaards, laureaat van vorig jaar), *Wittgenstein Incorporated* (Peter Verburgt), *Winterslaap* (H. Verburg). Deze teksten zijn omwille van verschillende redenen uit de lijst der kanshebbers verdwenen : meer filmscript dan theatertekst, prijs al gekregen, te hermetisch, meer aanzet dan ontwikkeling -in willekeurige volgorde-. Voor de finale werden twee stukken weerhouden : *Op de Hellingen van de Vesuvius* (Wanda Reisel, tekst afgedrukt in *Etcetera* nr 26) en *Kras* van Judith Herzberg. De jury verkoos *Kras* omdat het "contrastrijker is, trefzekerder ook, de spanning tussen cynisme en liefde schrijnender, het gebruik van de dramatische middelen genialer" (K. Tindemans).

Met *Kras* is Herzberg (1934) natuurlijk niet aan haar proefstuk toe, naast verschillende poëziebundels schrijft ze al geruime tijd theaterteksten waaronder *Leedvermaak* (opgevoerd in 1982 door Baal) als voorlopig hoogtepunt geldt. Daarin schetst ze de schrijnende problematiek van een (joodse) gemeenschap die hulpeloos op zoek is naar enig houvast, noem het een nieuwe identiteit. Herzberg is zelf ook van joodse afkomst, de 20ste eeuw is dus ook niet zonder meer aan haar voorbijgegaan, haar ouders overleefden Bergen-Belsen, zelf leefde ze toen ondergedoken. Ze woont in Amsterdam en Tel-Aviv, waar ze nauw betrokken is bij de Peace Now-beweging.

Kras bestaat uit vijf bedrijven, de handeling speelt zich af in vier op elkaar volgende dagen en nachten, met als surplus een Apart, een soort epiloog, een dagdeel ergens in de toekomst. Plaats van handeling is het huis van Ina, hoofdfiguur, een beminnelijk curiosum. Ze is 68 en leeft gescheiden van haar man ("Je kan je niet hechten, maar een leven zonder hechting is ook onmogelijk"). Van hem weten we alleen maar dat hij kunsthandelaar is, verder is Pa een letterlijk vraagteken. Het huwelijksgeschenk - een schilderij van William Turner - heeft hij haar gelaten. Ina heeft vier kinderen maar geen kleinkinderen : de vermenigvuldiging van de helden is stopgezet, één kindje weigert te worden geboren, verder nemen hondjes de kinderplaatsen in.

's Nachts verschijnt er in Ina's huis een mysterieuze inbreker, zijn identiteit blijft verborgen achter een zaklantaarn met een sterke lichtstraal, hij wordt gedragen door lichtende schoenen. Zo appelleert hij aan de fantasie van de lezer/kijker wanneer hij voor de wakkere vrouw de inboedel door elkaar gooit. Hij steelt niets, maar brengt chaos in de orde. Toch houdt Ina op een bepaalde manier van hem, hij is de enige die ze gelooft : "Wat jij doet komt heel dicht bij wat ik denk. De chaos." Bovendien bezorgt hij haar elke nacht opnieuw een alibi om de volgende dag de kinderen bij elkaar te roepen in een poging om de boel weer netjes op een rij te zetten. Zo zorgt de chaos paradoxaal genoeg voor een bepaalde wetmatigheid, voor een zekere orde en regelmaat in haar leven, want ze vindt het heerlijk dat de kinderen er zijn.

Heerlijk staat dan voor gesprekken die nauwelijks op gang komen, iedereen "kletst maar" (bijvoorbeeld in een poging de spanning te nivelleren) en "zegt nooit" wat hij/zij denkt. Heerlijk staat voor relaties die stuk voor stuk onderhevig zijn aan ontbinding, elk "februarigroen" is gedoemd te verdwijnen nog voor de lente is aangebroken. Heerlijk staat voor de oneindige probeersels om overdag orde te scheppen die met het daglicht wetswaarts reist, elke vorm van orde is slechts schijn, elke opruimbeurt een ritueel in een poging om de werkelijkheid te controleren, te verdoezelen, het woord stabiliteit is een farce. "Zelfs chaos is maar een woord", wat er is kan de mens blijkbaar niet grijpen, ontsnapt voortdurend. "Dus, lach ik om het absurde, alsof het erfelijk is." zegt Ina.

Herzberg zou Herzberg niet zijn indien gesprekken over ogenschijnlijke niemendalletjhes geen kleine kantjes van het menselijke paradijs zouden verraden. Een onschuldige babbel over sleutels signaliseert dat de duo's William/Agnes en Theo/Mary nauwelijks overlevingskansen hebben. Dialogen schrijven, heeft Herzberg eens gezegd, gaat zo "dat je de mensen iets moet laten zeggen, terwijl ze iets heel anders bedoelen." Zo wordt elk personage soms zaaier van insinuaties en onrust, elke mens begaafd tot een of andere vorm van gemeenheid.

Toch kruipt de onderlinge animositeit op bepaalde momenten rechtstreeks in woorden. "Je hebt het al verpest. Ik heb het verpest. Het is allemaal te laat," verwijt Theo zijn moeder. Voor Mary is het huis altijd een witte vlek gebleven. William, de oudste zoon, vindt dat er thuis steeds "een dwangmatige luchthartigheid" heerst en noemt Theo dan maar een lul. Dat bezorgt Ina (!) de slappe lach en op de vraag of de familie nu voor dit soort toestanden is samengekomen, reageert ze : "Neen, ik had nog van alles willen bespreken. Maar nu blijkt dat alles op losse schroeven staat." Op een bepaald ogenblik stelt ze vast dat ze "nooit zichzelf is geweest." Haar bewondering voor Mary blijft dan ook niet op haar tong liggen : na een uitkleedpartij door William toont Mary de plaatselijke bevolking haar blote, ouder geworden en geschonden vlees.

Agnes mag dan al volhouden dat ze op een stabiele wereldbol zit, dat ze die met de nodige zelfbeheersing in de juiste baan weet te houden, op het einde is ook zij beroofd van zekerheden die nooit hebben bestaan: William verlaat haar voor een volgende Agnes, Lynn geheten. Wat voor Ina geldt, gaat ook voor haar op: "Wat je beschouwt als een deel van jezelf is helemaal geen deel van je." Zo valt elk personage op zichzelf terug, elk karakter een nomade binnen een beperkte oppervlakte, veroordeeld om elkaar te ontmoeten. "Het huis past als een schelp om me heen", zegt Do, de oudste dochter ("ongetrouwd. top-secretaresse en kampioene typen en steno"). "Het is alsof je van warme marmer bent", zegt Ina tegen William. Versteende mensen, de rotsen van Turner waarop het water breekt ? Geërodeerde steen met tegelijkertijd de hunkering naar Turners zachte kleuren, naar het ongerepte, naar hetgeen ongeschonden lijkt ? Dit is de gelaagdheid van Herzberg ten voeten uit. De jongste zoon Manfred besluit ietwat misantropisch : "Van alle menselijke verschijningsvormen : Eskimo's, Mongolen, Siamezen, is het mooie jonge meisje wel het allersaaiste."

In zo'n stuk worden natuurlijk brokken gemaakt. Agnes laat een servies in gruzelementen vallen. Manfred ("geniale wiskundige, milieubewust en spaarzaam") brengt zelf een lading scherven mee, verzamelt het stukgevallen servies en deponeert het in zijn genialiteit in het bad. Vuile scherven kan je niet zomaar wegbrengen, naar buiten is zindelijkheid geboden. Manfred haalt de scherven de volgende dag met een merkwaardig karretje op. Grotesker kan nauwelijks. Maar een bad, scherven en bloot vlees, dat moet sporen nalaten.

U merkt het, *Kras* is geen stuk vol kommer en treurnis. Het cynisme waarmee Herzberg menselijke verhoudingen portretteert heeft ook grappige kanten, vooral in de manier waarop ze met woorden speelt en interacties structureert. De lezer (vermoedelijk zeker de kijker) kan zich best verlustigen aan wat sociaal deviant gedrag lijkt. Wij mensen bewonderen wel overwinnaars, maar we houden toch meer van verliezers. Maar is ook dat geen eigenliefde ?

Cees Tahey
Wim Vermeylen

K R O N I E K

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

plaats L. Olivier.

Hij was zich daar sterk van bewust en speelde deze troef ook uit. Hij behoort tot het soort acteurs dat voor elke rol een ander lichaam, een andere stem wil voortoveren. Met het publiek wordt dan een ingewikkeld en boeiend spel gespeeld, gebaseerd op de verrassing : de acteur verdwijnt in de repetitiekamer en met spanning wacht het publiek af welke transformatie zich daar zal afgespeeld hebben. *Othello* (ook op film vastgelegd) is daarvan het sterkste staaltje : zijn gestalte, de manier van lopen, de kleur van zijn stem waren onherkenbaar, en Olivier had alle uiterlijke kenmerken van een zwarte Afrikaan aangenomen : de transformatie als triomf, schitterend, verbluffend, maar als interpretatie van de *Othello*-stof volledig oppervlakkig. Op het einde van zijn leven, heeft Sir Olivier zich de status van een 'star' laten welgevallen. Hij speelde in allerlei bedenkelijke sentimentele films en had zo goed als alle artistieke ambities de rug toegekeerd. De oude man amuseerde zich te pletter.

Nochtans was zijn carrière gekenmerkt door een diep respect voor het theater en toneelspelen. Hij heeft gevochten voor een National Theatre, een plek waar de niet commerciële, maar vitale teksten uit de toneeltraditie vanzelf een optimale uitvoering zouden krijgen. De beste acteurs en de beste teksten en geen finaciële druk, dat was zijn ideaal. Die droom heeft hij kunnen waarmaken. De periode gedurende dewelke Olivier leider was van het National Theatre, behoort tot de grote momenten uit het theaterleven na W.O. II. Olivier inviteerde het Berliner Ensemble, hij stimuleerde nieuwe regisseurs, gaf stukken van jonge auteurs een kans. Hij zorgde voor Tsjechow- opvoeringen, die als exemplarisch worden beschouwd. Alles voldeed aan strenge, artistieke eisen. Na hem verkommerde het National Theatre een beetje onder het leiderschap van Peter Hall (zopas opgestapt bij die instelling).

Misschien tekent dit nog het best zijn diep geloof in het theater : al was hij een ster die door Hitchcock was geregisseerd in *Rebecca*, al had hij samen met het wonderkind Peter Brook een evenement van *Titus Andronicus* gemaakt, toch ging hij de generatie van de angry young men verdedigen toen hij de titelrol accepteerde in John Osbornes *The Entertainer*. De grote acteur speelde daarin een mislukt theaterman, belachelijk, pijnlijk, zielig, als een Thomas Bernhard avant-la-lettre.

Of Olivier nu varieté speelde, of achter de vrouwen aanzat, hij deed het met dezelfde overgave waarmee hij gestalte gaf aan de edele prins Hamlet. Olivier, het soort acteur dat van theater een feest maakt. En voor één enkele keer is dit cliché juist gebruikt. Hij was 'een lange carrière' geworden en nu hij naar de Eeuwige Scène is vertrokken, zal ik hem missen.

Johan Thielemans

In Memoriam

Sir Laurence Olivier

In Engeland houdt men van zijn acteurs, en deze oude traditie is zo sterk dat deze meer aandacht krijgen dan regisseurs. Laurence Olivier was de meest bewonderde toneelspeler van zijn generatie, ook al waren zijn onmiddellijke concurrenten Sir John Gielgud (de stem !) en Sir Ralph Richardson (de présence !).

Olivier is begonnen als een man met een gewoon talent. Voor W.O. II waagde hij zijn kans in Hollywood en in die eerste filmrollen zien we hem als een zwak acteur. Maar de man barstte van ambitie, en die ambitie dreef hem tot hard werken. Langzamerhand kwam er een uniek theaterman aan de oppervlakte. Zijn eerste grote successen boekte hij in Shakespearestukken. Hij zette zich scherp af tegen de te rhetorische manier van spreken van zijn oudere collega's. Hij ging op zoek naar een authenticiteit, en die vond hij vooral in de metalen klank van zijn stem, in de volledige beheersing van de Engelse klanken en in het hanteren van een sterk muzikaal ritme. Deze vernieuwing kan de hedendaagse theaterliefhebber nog horen en zien in de film *Henry V*. Wat blijkt echter ? Zijn manier van zeggen is vandaag meer dan achterhaald. Wij horen vooral de muziek, de virtuositeit van de spreektechniek. Olivier sprak de tekst als muziek, ook al moest de betekenis daarvoor verloren gaan. Olivier, in de monologen uit *Henry V* en *Hamlet* was vooral op zichzelf verliefd. Zijn acteerprestaties die vaak fascinerende kanten hebben, worden ondergraven door dat narcistische koesteren van zichzelf : we zien in de eerste

Repliek

Creatiepremies

In Etcetera nummer 25 van maart 1989 hebt u het onder de titel "Brandstof voor toneelschrijvers" over de creatiepremies die gedurende het seizoen 1988/'89 werden toegekend. Bij de evaluatiecriteria schrijft u onder punt 3 : "auteurs die op de loonlijst van een gezelschap staan, komen niet in aanmerking (...)wat dan weer geen bezwaar was om een stuk van Mieke Felix op te nemen."

Wij willen er u langs deze weg op wijzen dat Mieke Felix NIET op de loonlijst van Teater Poëzien staat. Met de 2.000.000 frank subsidie die Teater Poëzien in het seizoen 1988-1989 kreeg, was er op de loonlijst naast de vijf akteurs die we in dienst hadden geen plaats meer voor bijkomende lonen. Mieke Felix is wel artistiek direkteur en lid van de Raad van Beheer van Teater Poëzien, maar is voor geen enkele van deze funkties bezoldigd.

Robert Van Yper,

K R O N I E K

EEN REDEN OM ZICH AAN TE KLEDEN

Het gebeuren

In Brussel is er een fusie op til tussen het Brussels Kamertoneel en het Kaaitheater. Nadat eerst Mark De Wit als opvolger voor Rudi Van Vlaenderen aangezocht was, verkoos het BKT een samensmelting met het produktieplatform van Kaai. Hugo Degreef wordt artistiek leider van de nieuwe structuur, die al een concretisering krijgt via samenwerking in de nieuwe Needcompany produktie. **Jan Decorte** is terug van weggeweest: de Beursschouwburg trekt Jan Decorte en Cie aan als vast gezelschap. Om het nieuwe publiek te laten aansluiten bij waar het een jaar geleden ophield, worden de eerste twee produkties uit de Aidstrilogie (*Het Stuk Stuk* en *In Ondertussendoor*) hernomen. Ook worden faciliteiten verleend voor een projectschool. **Ronnie Commissaris** kreeg de Thaliaprijs voor zijn regie van *Het huis van Bernarda Alba* in de KVS. Uitgeverij Hoste, bij monde van de jury (Ingrid Vander Veken, Bert Parloor, Hugo Meert), loofde "de opvallend sobere en tegelijk aangrijpende" enscenering. Commissaris beweegt zich, anders dan veel collega's, bijzonder soepel in het theatergebeuren: hij begon bij het Ro-theater, was twee jaar verbonden aan het NTG, kreeg samen met Dirk Buyse de artistieke leiding over het BKT, eenzelfde functie die hij daarna bij Theater Vertikaal bekleedt. Als free-lancer regisseerde hij afgelopen seizoen *Stalin* (RVT) en speelde in NTG, KVS en de Korrekelder. **Het Theaterfestival** overleefde de putch van de zakelijke directie. De jury (negen leden, waaronder drie Vlamingen) nam het niet dat een zakelijk leider zich kwam bemoeien met artistieke aangelegenheden (zoals de jurysamenstelling zelf) en ging in staking. Solidair nam Frie Leysen onstlag uit de Raad van Bestuur van het festival. Uiteindelijk werd een compromis bereikt, en kon de selectie van belangrijkste produkties toch in Rotterdam getoond worden: dat zijn *Oorlog* (De Trust), *De laatsten der onverstandigen* (Art en Pro), *Nachtwake* (Zuidelijk Toneel/BMC), *De Meeuw* (BMC), *Wittgenstein Incorporated* (Kaai), *Gesprekken over Goethe* en *Vrijdag* (Toneelgroep Amsterdam), *Kras* en *Bouwmeester Solness* (Discordia). **Het Theaterfestival** gaat ook gepaard met een prijzenregen. De Vlaamse actrice Els Dottermans zat tussen de gelauwerden met een Colombina (beste vrouwelijke bijrol) voor Nina in *De Meeuw* van BMC. Ook Wim Meeuwissen werd geprijsd voor zijn regie van *De Sapeurloot* (Zuidelijk Toneel/De Verrukking).

In Memoriam. Scenograaf **Andreï Ivaneanu**, 53 jaar, sinds 1972 ontwerper bij talloze grote en kleine gezelschappen. **Herwig Hensen**, 72 jaar, auteur van een hele reeks stukken, waaronder het historische *De rattenvanger van Hameln*, lesgever dramaturgie aan het Hritcs. **Marcel De Bie**, 52 jaar, acteur en huisregisseur aan het Koninklijk Jeugdtheater. **Luk Willekens**, 37 jaar, acteur bij het KJT. **Anton Peters**, 65 jaar, acteur-regisseur bij o.a. KVS, KNS en BRT; oprichter van het Cyrano-theater. **Een publieksenquête** bij zeven Antwerpse theaters (Singel, CCBerchem, Zwarte Komedie, KNS, Appeltje, Echt Antwerps Theater, Raamteater) onderzocht de sociale en geografische achtergrond van de theaterbezoeker. De meerderheid van het publiek bestaat uit vrouwen (55%), best vertegenwoordigde leeftijdklasse is 25-34jaar, het opleidingsniveau ligt meestal in de buurt van het hoger onderwijs, drie vierde van het publiek wordt gerecruteerd uit het Antwerpse. Opvallend nog: 65,3% van de Singelrespondenten is jonger dan 35 jaar, KNS, Raamteater en Appeltje trekken daarentegen vooral ouder publiek aan. Atlas van het Antwerps teaterbezoek, 150 fr., SESO, Prinsstraat 13, 2000 Antwerpen.

Gelezen

"Er is geen gezelschap (in Vlaanderen, n.v.d.r.) waar ik bij zou willen zijn. Ja, de Blauwe Maandag, maar dat is ook half. Met Luk Perceval wil ik heel graag werken. Maar bij de grote gezelschappen in Vlaanderen zeker niet. Daar moet ge komen werken van tien tot vijf en dan hebben wij verplicht, van de vakbond uit, van één tot twee pauze en als ge nou toevallig om één uur net goed gaat met die ene scène waar je al weken op zit te wroeten, ach nee, daar moet dan een afgevaardigde van de vakbond bij of dit wel kan, en dat ze dan straks een half uur eerder stoppen. Ze verdienen geld zoals elk normaal mens geld verdient, maar het is toch geen normaal vak!"
Chris Nietvelt in 'De vrouwelijke Hamlet', gesprek met Martin Schouten, in *De Volkskrant*, 25/8/89, p.5."

"België werd Mortier te eng. De lokroep van Salzburg, Mozart en de turbulente jaren negentig die zich in Midden- en Oost-Europa aankondigen, was te sterk. Wie gisteren op de perskonferentie Mortier in een paar zinnen de redenen van zijn vertrek hoorde formuleren, voelde aan dat België hem niet meer boeide. (...)Tobback en Leysen hebben, zo verklaarden ze gisteren, geen poging ondernomen om Mortier van gedacht te doen veranderen. Beide Real-politici wisten allicht dat ze Mortier weinig, hooguit geld, konden bieden. Daarmee kun je wel charlatans en bureaukraten, maar geen bevlogen opera-direkteur blijvend lijmen. Hoe dichter 1992 nadert en hoe minder er van het IJzeren Gordijn overblijft, des te kleiner wordt België en des te groter dreigt de landelijke verveling te worden."
Paul Goossens, 'Een opera-direkteur vertrekt', in *De Morgen*, 30/8/89.

"Jan Ritsema is een bokscoach; tijdens de repetities roept hij altijd maar 'Nee !' tot hij eindelijk een keer 'Ja !' zegt. Oplossingen moet je zelf vinden. Daarom weet ik nu wanneer ik het goed of fout doe. *Wittgenstein* bevat geen enkele ironie, geen enkele relativering, het is de grootst mogelijke ernst. Daar ben ik blij om. In Nederland heerst nog steeds het Festival of Fools-syndroom : op een gegeven moment moet het leuk worden..."
Johan Leysen, 'Verdriet laten zien heeft niets met techniek te maken, het overkomt je' in *NRC*, 31/8/89.

"Mijn plicht is om te doen waar ik van hou. Ik zet me met deze voorstelling (*De Meeuw*, n.v.d.r.) ook niet af tegen andere interpretaties. In Vlaanderen hebben we gelukkig geen theatertraditie, zoals in Duitsland of Engeland. Van de stress waarin jonge theatermakers in die landen terechtkomen omdat vele beroemde regisseurs hen zijn voorgegaan heb ik geen last. De Vlaamse taal is pas vijftig jaar oud, dat is onze sterkte. Onze zwakte trouwens ook."
Luk Perceval, 'Ik hou ervan als het bespottelijk langzaam hartverscheurend wordt', in *NRC*, 30/8/89.

"De duistere putch om het RVT op korte termijn te likwideren is dus weer mislukt. Voor alle partijen lijkt het aangewezen dat het nieuwe Theaterdecreet er zo snel mogelijk komt, om dergelijk gesjoemel in de toekomst onmogelijk te maken."
Marc Ruyters, 'Kapseizend volkstheater', *Knack*, 12/7/89.

"Het MMT dat nu 34 jaar bestaat, maakt zich klaar om over een tiental jaren een volwaardig stadstheater te worden."
Manu Verreth in *De Morgen*, 28/8/89.

"De Colombinaprijs is, zoals ik het zie, in de eerste plaats een waardering voor het werk van BMC. Ik ben zéér blij dat dit werk bekend en erkend wordt. Het bevestigt dat onze manier van werken de juiste is."
Els Dottermans in *De Standaard*, 2-3/9/89.