Bruzzle '90

Brussel

Tussen 13 en 23 september slaagden de programmatoren van deze derde Bruzzle-editie erin om niet minder dan 14 theater- en dansprodukties, 32 concerten, 9 videoprojecties, 6 conferences en 3 tentoonstellingen aan het publiek prijs te geven en wel op 9 verschillende locaties. Met deze *grande bouffe* aan hedendaagse kunstvormen wil Bruzzle zich verder profileren als het enige multidisciplinaire kunstenfestival dat de N.V. België rijk is, en niet ten onrechte, tenminste wanneer je de groeipijnen mee in rekening wil brengen.

Deze driejarige uk van ouders Mallemunt (Beursschouwburg), Piazza (Ancienne Belgique) en Kaaitheater(festival) zit ondanks zijn volwassenenstatuut (vzw) nog altijd onder de plak van een *ménage à trois papas*. Dat volwassenenstatuut zal financieel en organisatorisch wel een en ander betekenen, maar de programmatie blijft in handen van Ancienne Belgique, Beursschouwburg en Kaaitheater. Dat Jan De Boever (zie De Media, Eeklo) als coördinator van de programmatie geen eigen stempel kon drukken op het geheel is niet erg verwonderlijk als men weet dat hij moet werken met 'mannen van wanten' als Hugo de Greef (Kaaitheater), Theo Van Rompay (Beursschouwburg) en Jari Demeulemeester (Ancienne Belgique). Een kort telefonisch interview met hem leerde dat men daar vanuit de nieuwe vzw ook niet blind voor is en dat men voor de toekomst de inbreng van de partners wenst te verkleinen.

Na al die jaren van zomerse Mallemunt tot Bruzzle heeft men nu het vakantieseizoen en het Muntplein definitief opgegeven. Het lijkt erop dat men van de omschrijving 'zomerse stadsanimatie' genoeg had, dat het alleen nog maar om 'kunst' mag gaan. En dat is jammer, want daarmee geeft men ook het enige echte uithangbord van dit festival op (en ik geef toe, enige nostalgie is mij niet vreemd). Nu verdwijnt alles achter gesloten deuren en krijgt het de routine van een behoorlijk gecomprimeerde serie voorstellingen en concerten. En september betekent ook dat het 'seizoen' overal start en dat niemand op deze 'feestelijke opening' zit te wachten, wel integendeel.

Maar dat de programmatie van een meer dan intrigerend gehalte bleek, moet zelfs de meest bevooroordeelde kijker/luisteraar kunnen toegeven. De geconcentreerde botsing tussen theater, dans, video, rock-, wereld- en nieuwe muziek, performance en plastische kunst leverde een breed en levend palet op dat alleen al door zijn overaanbod uniek in Europa mag genoemd worden. Interacties bleven uit, er ontstonden geen kruispunten, 'vreedzame coëxistentie' misschien een sleutelwoord. Met alle respect, nimmer werd het een festival van de grote namen, van populair-commerciële keuzes, al is een zekere modieusheid - misschien ondermeer te wijten aan het afschuimen van de internationale 'cultuurmarkt' - niet te verdoezelen. De artistieke merites van sommige podiumwaren bleken niet altijd even evident, de kwaliteit discutabel. Dat discutabele maakt echter de helft van het bestaansrecht van alle festivals uit.

Een overzicht van deze Bruzzle willen geven is gekkenwerk : een gemiddelde van 9 evenementen per avond kan niemand bijwonen en met heel wat tegenzin moeten er keuzes gemaakt worden, al hebben een aantal kranten hard hun best gedaan om deze marathon te coveren. Mijn werkje is dus geëtst op de beperking, vooral een theaterbeperking. Dus zo goed als niets over video, beeldende kunst, en slechts een beetje over nieuwe muziek.

Michael Nyman Band in de Henri Leboeuf zaal van het Paleis voor Schone Kunsten. Het concert van deze *gentleman-composer* en zijn groep muzikanten liet een life-kater na. Zeker in het eerste gedeelte werd de helderheid die zijn werk zo typeert, zwaar onderuit gehaald door de oerslechte geluidsmixing. Er bleef alleen een *wall of sound* over waarin elke nuance moeiteloos verzoop. Routineus vakmanschap palmde het publiek in en verschafte de nodige *encores*.

Marche funèbre pour chat van Van Dijck, Turbiasz en Dehollander ging in première gedurende Bruzzle '89, reisde rond in Vlaanderen en Nederland en werd geselecteerd voor het Rotterdamse theaterfestival. Bij die première vond ik de voorstelling zeer onevenwichtig door het grandioze overwicht van Dirk Van Dijck. Nu bleek het werk helder geslepen en verfijnd, harmonisch en anarchistisch, intrigerend en verwarrend, subtiel komisch en stiekem subversief te zijn, stonden er drie grote persoonlijkheden op de scène wiens spelplezier kijkplezier betekende.

Stan speelde *...van geen belang*, het eerste bedrijf en de tweede scène, bedrijf twee, uit *A woman of no importance* van Oscar Wilde. Zij deden dat in één van de bouwvallige ruimtes van De Markten (het vroegere Val Saint-Lambert) gekleed in eenvoudige rode jurken, blootsvoets, tegen een vuilwitte muur en op een kitscherige blauwpluchen zetel met bijpassende wiebelende asbak en felgekleurde sigaretten. In een hoog, los ritme, heel dicht bij jazz-soleren aanleunend, schijnbaar vanzelf, strooiden ze de wise-cracks, one liners en stijlvolle beledigingen van Oscar Wilde om zich heen en vertelden op die onnavolgbare ironische wijze evenveel over nu als over de jaren negentig van de vorige eeuw. Uiteraard is Wilde een zeer dankbaar auteur, maar Stan heeft intelligent gekozen uit dat rijke aanbod en hun speelstijl waarin iedereen iemand en iemand ook niemand is, verschaft dit kwartet een volstrekt unieke muil en het publiek één van de plezierigste voorstellingen die er al te zien waren. Iets meer dan een half uur, meer moest dat echt niet zijn.

Bruzzle '90 Von Magnet Foto Inge Bekkers

Bak Truppen uit Noorwegen (de Scandinaven komen), speelden *Germania Tod in Berlin* (Müller) en *When We Dead Awaken* (Ibsen). De eerste voorstelling ook in de bouwval van De Markten, de tweede in de nog altijd feërieke Spiegelzaal van datzelfde gebouw. Kleinkinderen van de post-punk, werden beide voorstellingen gekenmerkt door een grote onthechting t.o.v. de tekst, de ruimte, de medespelers, de situatie. Alles gebeurt *casual*, zonder noodzaak, zonder emotie, zonder franje, zonder tempo. Er is niet meer dan wat er is, dan datgene wat er gebeurt zonder bekommernis omtrent toeschouwer of theatrale waarde. In *Germania Tod in Berlin* leverde dat geen meerwaarde op, daar oversteeg het getoonde (de zender) nooit het geregistreerde (de ontvanger). In tegenstelling tot *When we dead Awaken* waar dat wel gebeurde, ondanks het feit dat deze tweede voorstelling in het Noors ging en ik er dus geen lap van begreep (zelfs het programmablad deed geen enkele poging iets meer te vertellen, een sleutel aan te reiken). Er weekte zich een bevreemdende sfeer los uit de traagheid en onthechting van theatrale codes, van de tekst. Elke handeling/scène bleef niet los van het voorgaande of komende te staan, ondanks het fragmentaire ontstond er een soort van vage, ongemakkelijke eenheid. Maar de vraag is of dit interessant genoeg is om op een festival te programmeren ? Die vraag

overboord te flikkeren. Een goed

geldt ook voor Arena Teatro uit Madrid. Ik weet niet waar dit soort van hysterisch bewegingstheater, volgestouwd met allerlei van ver getelefoneerde clichés, goed voor is. Met graagte geef ik toe dat mijn toeristenspaans ook onvoldoende is om *Extrarradios* woordelijk te kunnen begrijpen, maar het 'symbolisch' rondsleuren met cafémeubilair, 'hyperactief' bewegen, praten en lachen in een duister metalen-wandendecor leveren niets op dan de bedenking : wat zit ik hier mijn tijd te verkeutelen voor dit bad van nodeloze repetiviteit en uitmelken.

Truus Bronkhorst kreeg voor haar choreografie *Goud* de Nederlandse Dansprijs. Ik twijfel aan de verdienste van dit holle geposeer en week, doch beheerst dansgedoe met een twijg, twee polshorloges, een kinderdoodskistje, een metalen ei en met de figuren van volksmeid, de gekruisigde en verwijzingen naar *De Schreeuw* van Edward Münch. De atletische Bronkhorst doet dit helemaal alleen op de scène, met twee zijden doeken achteraan, waar ze telkens achter verdwijnt om zich te verkleden. Uiteraard doet ze dat niet wanneer ze het zweet van onder haar oksels veegt en ostentatief even rust met een blikje Spa blauw. Ze jaagt zichzelf door persoonlijk geladen aanvallen van uitersten : gewelddadig, verstild, droevig, wanhopig, lijdend en dat allemaal gekoppeld aan een voorwerp, aan één betekenis. Haar dans zoekt ingetogenheid, verstilling, een zekere strengheid, maar laat zich teveel illustreren, zodat er een genant soort onderschriften ontstaan, waar ze geen dansante oplossing voor gevonden heeft.

In opdracht van de Koning Boudewijnstichting creëerde Guy Cassiers *Grondbeginselen* naar een tekst van Robert Walzer, *Jakob von Gunten*. Hij vertrok vanuit de bewerking die Jan Simoen leverde en ging aan de slag met een twaalftal jongeren. Of deze ARTIstieke BOodschap aan de KOning ooit Boudewijn I zal bereiken, is nog zeer de vraag. Er zou wel eens Hofcorrespondentie kunnen over gevoerd worden. Al gaat de tekst over Jakob von Gunten, leerling aan een 'knechtenschool' die de slaafsheid en onderdanigheid hoog in het vaandel voert, hij blijft een individu dat het systeem van binnenuit observeert en er zijn uiteindelijke voordeel mee doet. Deze subversieve vertelling wordt gespreid over de twaalf acteurs, die telkens een deel van het verhaal vertellen, een personage aannemen en hem/haar weer doorgeven of laten verdwijnen. Door deze keuze blijven er persoonlijkheden op de scène staan die heel los en soms te nonchalant, te traag en mak hun ding doen. Nadrukkelijk zoeken ze de lichtplekken op in de metalen omgeving die de speelvloer bedekt, tot ze vinden dat ze genoeg of mooi genoeg belicht worden. Pas dan richten ze het woord tot de toeschouwer, afgemeten en droog, zeer zelfbewust en het eigen temperament wordt nergens in een acteurslijf gedwongen.

Ik zou het nog over Maatschappij Discordia moeten hebben, die binnen het theaterluik het *pièce de resistance* vormden met *De Bronnen*, een drieluik bestaande uit *Ubu Roi* (Jarry), *Les Bonnes* (Genet) en *Dodendans* (Strindberg). Drie moderne klassiekers op rij, drie miniaturen : een groteske *Ubu Roi* waarin Viviane De Muynck vanuit een in plastic verpakte clubzetel de smerigste en meest corrupte Père Ubu neerzet die ooit te zien is geweest, een subversieve en sensueel-tragische versie van *De Meiden* op een tafel van een paar vierkante meter (Pittoors en Kouwenhoven) en een ruime scalpelversie van *Dodendans* met Lamers in zeer vrouwelijke doen. Een sober spel van stemmen.

Ik zou het ook moet hebben over *Simplicissimus*, het danstheaterdebuut van de Italiaanse Francesca Lattuada, een imaginaire en ecclectische wereld van volksreligie, bijgeloof, processies, de geesten van Fellini en Rota, vrolijk en uitbundig, mysterieus en duister, slapstick en agressiviteit, Malaparte en Manara, kijkdoos en surrealiteit. Zeer sterke individuele dansers die het in groepspassages samen moeilijk krijgen, maar dat is *a minor detail* in dat schitterende, overdadige gewemel waar ik kop noch staart aan kreeg en met veel plezier mocht naar kijken.

Juan Pena, KVS, Molissa Fenley, Von Magnet, Devo, The Pointy Birds, Dr Alimantado en al datgene wat ik niet zag, vallen jammer genoeg tussen plooien van dit korte bestek. Soms lijkt het culturele overkill.

Alleen nog dit : hoog tijd dat de Brusselse én Vlaamse beleidsmakers zich gaan realiseren dat het stads- én eigenbelang ook gediend kunnen zijn met een festival als dit, maar dat daar meer voor nodig is dan het minimale financiële wurgtouw dat nu aangereikt werd.

Laat het zomeren.

Dirk Verstockt

Bruzzle '90 ; organisatie : Bruzzle vzw; van 13 tot 23 september 1990.

Astral Convertible (Trisha Brown Cie)
Foto L. Greenfield

De Singel
Antwerpen
Trisha Brown Company

Trisha Brown is één van de meest vooraanstaande post-moderne choreografen uit de Verenigde Staten van Amerika. De inhoudelijk nogal weinigzeggende term 'post-modern' verbindt haar met tijds- en geestesgenoten als Steve Paxton en Lucinda Childs, choreografen waarmee ze destijds samen het kunstenaarscollectief van het Judson Dance Theatre vormde. De eigenlijke 'vader' van de beweging was Merce Cunningham. Hij formuleerde voor het eerst en zeer diepgaand kritiek op de heersende overtuiging en praktijk van 'modernen' als Martha Graham en José Limon. De strijd van Cunningham was die voor de dans als een onafhankelijke en volwaardige kunst, bevrijd van het juk van de inhoudelijke referentie, van de muziek, van de scène als voorgeschreven ruimte. Gaandeweg heeft Cunningham al die betrachtingen gerealiseerd en maakte hij dansers en publiek vertrouwd met pure, abstracte dans, met de innerlijke logica van de dans zelf, met de idee dat steeds opnieuw grenzen kunnen verlegd worden, dat er geen dogma's hoeven te bestaan.

Cunningham heeft een immense revolutie teweeggebracht en tegelijk bewerkstelligd dat men hemzelf ging voorbijsteken. Voor Steve Paxton bijvoorbeeld was Cunningham blijven steken in de academische conventies van de dans zelf. Hij ging experimenteren met alledaagse bewegingen als zitten, staan en lopen. Trisha Brown van haar kant probeerde de dans uit in een werkelijkheidskader als de daken van New-York of hing haar dansers aan touwen of legde ze op vlotten op het water om ook de ultieme referentie van de begane grond uit te schakelen. Niettegenstaande haar gezelschap twintig jaar bestaat, voelt men nu nog steeds de frisse wind van het experiment in haar werk. Net als Cunningham legt ze ook geen betekenis in haar dans en berust de samenwerking met de andere kunstvormen eveneens op een vrijblijvende interferentie. Net als Paxton wordt ze bekoord door de esthetiek van het alledaagse en sluit ze geen enkele beweging uit, al is ze mettertijd tot een herkenbare stijl geëvolueerd.

De vroege choreografie *Line up* (1977) is verhelderend voor de manier van werken van Brown. Het is een eerder pamflettair werk, dat vertrekt vanuit een duidelijk concept en

daardoor een inzicht geeft in de werkwijze van de choreografe en het wordingsproces van de choreografie. In een eerste deel wordt vertrokken van de lijn waarlangs de dansers staan opgesteld. Telkens wordt die lijn door één van de dansers onderbroken, waardoor de anderen zich op een strikt omschreven manier moeten verplaatsen om een nieuwe lijn te kunnen vormen. Het parcours dat ze afleggen is een eenvoudig kader rond de scène, waarbij de manier van bewegen - simpele pasjes, maar schouder aan schouder - van ondergeschikt belang is ten aanzien van het parcours. In een tweede deel wordt een reeks *enchaînements* gedanst, waarna een van de dansers uit het speelvlak stapt en via opdrachten bepaalt wanneer de anderen moeten van start gaan, stoppen, herhalen of het *enchaînement* achterstevoren (*reverse*) moeten uitvoeren. Op deze manier kunnen met hetzelfde basismateriaal oneindige variaties uitgevoerd worden. *Line up* wordt besloten met een grappige uitsmijter op Bob Dylan's country-versie van *Early Morning*, waarbij vijf lateraal opgestelde danseressen ieder om beurt vooruitgeduwd worden in licht heupwiegende pasjes.

Bij *Newark* (1987), Brown's meest zuivere en misschien mooiste werk, ligt de uitdaging bij het aanpassen van de choreografie aan de veranderingen in de ruimte. Telkens er een nieuw doek in een andere kleur naar beneden komt (scenografie van Donald Judd), verplaatst het speelvlak zich, wat noodzakelijkerwijze implicaties heeft voor de choreografie. Waar in *Newark* de kleuren mede bepalend zijn voor de sfeer van de choreografie, is dat in *Foray Forêt* (1990) de muziek. Tegenover de sereniteit en complexiteit van de dans staat de opgewektheid en het eenvoudige ritme van de fanfaremuziek die als van ver weerklinkt. Deze mengeling werkt verscheurender dan de drukke straatgeluiden die *Astral Convertible* (1989) begeleiden, maar hier werken de installaties van Robert Rauschenberg dan weer be- of vervreemdend. Is het Brown niet om emoties te doen, dan probeert ze de zintuigen van haar publiek toch scherper te stellen door contrasten aan te reiken en conventies te breken.

Bij *Set and Reset* (1983) en *Son of Gone Fishin'* (1981) staat de choreografie dan weer helemaal op het voorplan. Hier blijk best volgens welk rigoureus plan in de ruimte en in de tijd Brown tewerk gaat. Alles haakt onverbiddelijk ineen, waarbij iedere danser steeds opnieuw aansluit bij de andere dansers en waarbij de globale stroming van de choreografie nooit wordt onderbroken. De bewegingen op zich zijn nooit opvallend virtuoos - al lijkt alles eenvoudiger dan het in werkelijkheid is - en zijn ontdaan van alle dramatiek. Van het kleinste detail tot het globale beeld gedraagt de choreografe zich hier als de koele observator van de werkelijkheid van de beweging.

Zijn Brown's werken abstract en doordacht, dan zijn ze toch niet koud. De dansers zijn quasi sexloos, maar ogen sensueel. Onderling gedragen ze zich opvallend vriendelijk en respectvol. Bovendien legt Brown heel wat speelsheid en soms zelfs wat lichte spot in haar werken. Dat maakt van Trisha Brown de choreografe van de menselijke schoonheid.

Alexander Baervoets

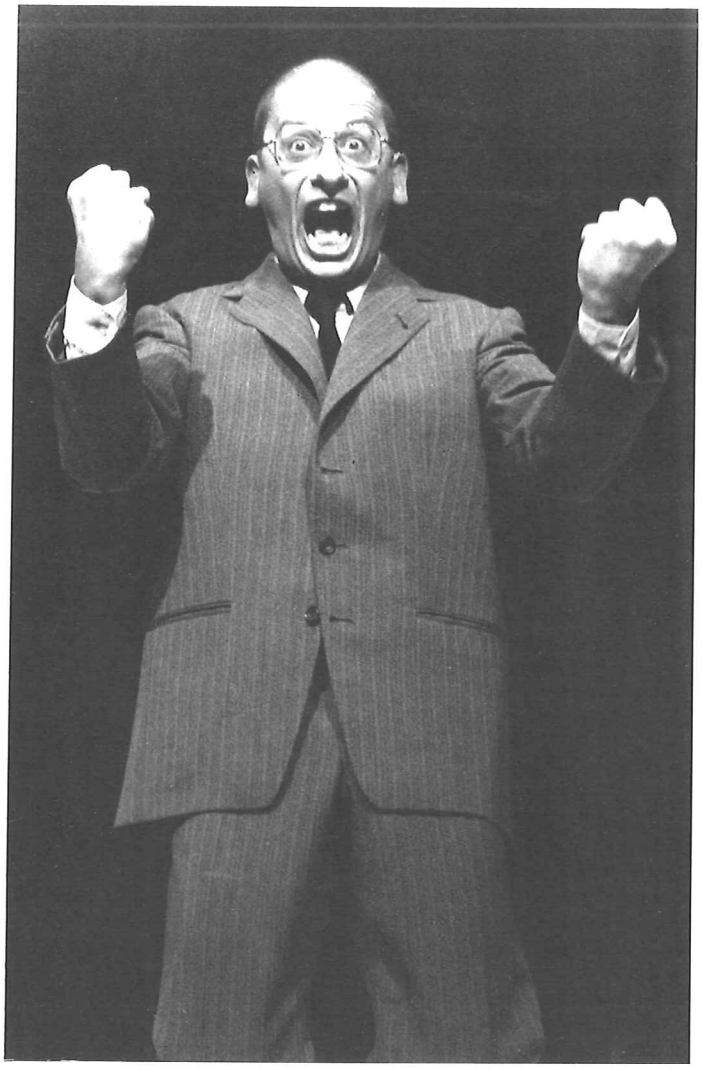
Gezelschap : Trisha Brown Company; choreografie : Trisha Brown; dansers : Trisha Brown, Lance Gries, Nicole Juralewicz, Gregory Lara, Carolyn Lucas, Diana Madden, Lisa Schmidt, Shelley Senter, Will Swanson en David Thomson; scenografie : o.a. Robert Rauschenberg en Donald Judd; muziek : o.a. Laurie Anderson en Donald Judd.
Gezien in deSingel te Antwerpen op 3 en 5 oktober 1990.

STUC
Leuven
De mensenslinger

Dit is het nawoord van Henri Michaux (1899-1986) tot zijn verhalenbundel *Plume* (1938) : *"We willen te graag iemand zijn. Er bestaat niet één ik. Er bestaan geen tien ikken. Er bestaat geen ik. Ik is niet meer dan een evenwicht (één van de duizend die voortdurend mogelijk en bereikbaar zijn). Een gemiddelde van 'ikken', de beweging van een menigte. Uit naam van velen onderteken ik dit boek."* *Plume* is tevens de naam van het enige personage dat deze Frans-Belgische auteur ooit schiep. Andere verhalen en prozagedichten worden bezet door niet nader geïdentificeerde 'ikken', onsamenhangende brokjes van een uiteengevallen persoonlijkheid. Van een auteur die schrijft en leeft in een modernistisch klimaat, die zich nauw verwant voelt met het surrealisme en de exploratie van het onderbewuste, verwacht je een denk- en schrijfactiviteit die gespletenheid tot eenheid poogt te brengen, vorm en structuur poogt aan te brengen in een vormeloze veelheid, met 'ikken' een stabielere 'ik' poogt te reconstrueren. Niet Michaux : synthese kan voor hem - paradoxaal genoeg - slechts via balansverstoring; evenwicht kan slechts in een zeldzaam moment worden bereikt via die ongrijpbare stroom van ontelbare emoties, stuwingen, bewegingen uit het onderbewuste. Een verrassend actuele beleving van de realiteit.

Bruno Mistiaen - bekend als videomaker - en Dirk Van Dijck - acteur - delen een gemeenschappelijke affiniteit met de verhalen van Michaux : reisverhalen - echte en imaginaire - en teksten geschreven onder invloed van mescaline en LSD, reizen onder de huid, de begrenzing van het eigen lichaam. *De Mensenslinger*, zo heet hun eerste gezamenlijke produktie, brengt een acteur op een podium in contact met een reeks tekstfragmenten. Een directe confrontatie tussen beide is echter niet zichtbaar : de acteur fungeert als doorgeefluik, hij vervult de nederige taak de teksten 'slechts' verder te vertellen, in een kader van directe doorlaatbaarheid. De gedurfde eenvoud van de voorstelling laat de paradoxen, eigen aan het werk van Michaux - verstrooiing en concentratie, stroming en fixatie, impulsen en bewustzijn - onmiddellijk tot hun recht komen; een rechtstreekse confrontatie tussen tekst en publiek.

Hoewel, als binnenkomende toeschouwer word je naar het universum van Michaux geleid *via* de



De Mensenslinger (Van Dijck/Mistiaen) Foto C.M. Ryckeboer

acteur, op het onrustige, obstinate ritme van de tamtam die hij bespeelt : hij vertraagt, versnelt, bezweert. Een burgerlijk uitziende, gekostumeerde man met een vierkante bril waardoor hij kijkt, voorbijkijkt, onderzoekt. Michaux' alternatief voor de structurerende activiteit van het bewustzijn is immers de bezwering, de magie, de geestelijke concentratie. Na een lange stilte, tamtams in onze hoofden, zegt de acteur, Van Dijck, dat prachtige verhaal : *"Vroeger was ik erg nerveus. Nu bewandel ik een nieuwe weg : ik leg een appel op tafel. Daarna ga ik in die appel zitten. Wat een rust ! Het lijkt eenvoudig, maar ik heb 20 jaar geprobeerd. Toen ik in de appel aankwam, was hij door en door koud."* Zoiets, ik parafraseer. Om tot rust te komen waren er eerst experimenten, zoals éénworden met de Schelde, maar elk ver trekpunt, elke poging tot uitleg, betekent lijden. Van Dijck kondigt aan enkele dingen aan elkaar te zullen vastknopen : een bouwstuk van 70 minuten.

De gemaakte aankondiging doet je onvermijdelijk een samenhangend verhaal verwachten dat je stapsgewijs, over een periode van 20 jaar, van het ene punt naar het andere zal leiden : van de nerveuze onrust naar de rust in de appel, van een chaotische veelheid van impulsen naar een gestructureerde synthese die weliswaar enkel bestaat bij gratie van de taal. Echter : taal is slechts een verzameling van terzijdes, eigen instructies en commentaren. "Een theaterstuk bestaat alleen uit terzijdes", zegt Van Dijck. Inderdaad : via omwegen poogt hij de essentie, voor zover die bestaat, te omsingelen. "Het reële wordt altijd overtroffen door het essentiële", zegt Michaux. Zowel voor de acteur als voor zijn publiek is het zoeken een duizelingwekkende *tourbillion*, en geen rechtlijnige weg zoals aanvankelijk werd aangekondigd.

Gevangen zijn is de essentie van een gevangenis. Ook zonder slot en tralies kan je opgesloten zijn, in je lichaam bijvoorbeeld. Lichamen vallen dan uiteen in de verhalen die Van Dijck vertelt : ze vergroten, verkleinen, verbrokkelen, worden verbrijzeld, doorgezaagd. Tot de verstrooiing tot stand wordt gebracht, de cirkel verkleint en een spiraal wordt die priemt in de hoogte, of in de diepte onder de huid. De concentratie die daaraan ten grondslag ligt, wordt zelfs gehanteerd bij banaliteiten zoals tandpijn : zaak is eerst de juiste plek van de pijn te vinden, die dan te omsingelen, terug te dringen op een klein gebied en niet los te laten voordat de pijn verdreven is. Toch mag de mens, die in essentie een punt is, niet in de circulaire draaikolk komen van weer andere, omsingelende punten. Tussen twee periodes van lijden, vertelt een ik, hangt mijn ziel als aan een touwtje tussen hemel en aarde; een zeldzaam moment van geluk, het resultaat van een mystieke, verticale beweging uit het lichaam.

Die tegenstellingen tussen horizontaal en verticaal, tussen binnen en buiten, het gevecht met de eigen begrensdheid, wordt op zeer subtiele en uiterst effectieve wijze gesymboliseerd door de bloedrode goudvis in het aquarium, dat achteraan op de witbetegelde vloer staat. De onmogelijkheid om een horizontale rechtlijnige weg af te leggen, de obstinaatheid waarmee de vis tegen het glas botst, zich spiegelt, samenvalt met zichzelf en weer een uitweg zoekt, verticaal nu, om adem te happen, uit die vierglazige begrensdheid te treden die hem dwingt tot zelfconfrontatie. De aanwezigheid van de vis in het aquarium is veel méér dan een illustratie van het zinnetje "Mijn ziel vliegt niet, ze zwemt". Inhoudelijk is het een metafoor voor de innerlijke wegen en botsingen die Michaux bezighouden; vormelijk is het minimale karakter van die vismetafoor exemplarisch voor de manier waarop acteur Dirk Van Dijck aanwezig is. Bewegingloos staat hij voor de toeschouwers en vertelt. Variaties in gelaatsuitdrukkingen en stemintonatie zijn het harmonische resultaat van wat het vertelde in de acteur teweeg brengt, zijn begrip van de materie. Een armbeweging is haast een beweging te veel. Het tevoorschijn halen van een notitieboekje is een overbodig, doch geen storend element. Van Dijck is op zijn mooist wanneer hij gewoon voor ons durft te staan; zoals de boom die Michaux zou willen zijn : "het bewegingloze dat toch leeft en tot voltooiing komt". *De Mensenslinger* getuigt van een zeldzaam evenwicht tussen beweginloosheid en beweging : de stille kracht van het niet-bewegen.

Sigrid Bousset

De Mensenslinger (naar H. Michaux). Bewerking en regie : Bruno Mistiaen. Spel : Dirk Van Dijck. Assistentie : Annemie Vanackere. Produktie : Stuc, De Vereniging van Enthousiasten voor het Reële en het Universele, Arts & Images, VVC de Brakke Grond. Gezien in het Stuc te Leuven op 10 en 13 oktober.

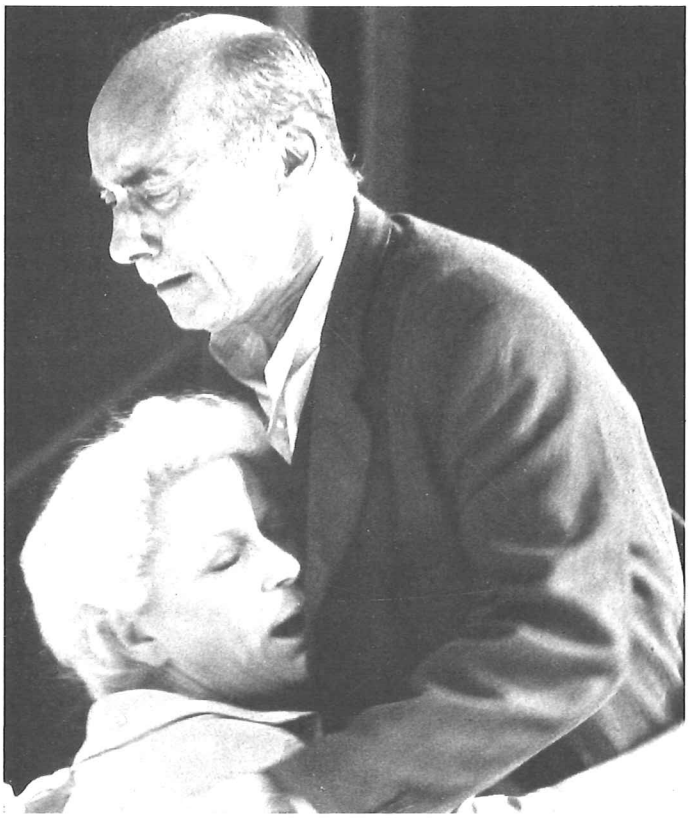
Koninklijke Vlaamse Schouwburg

Brussel

Lange dagreis in de nacht

Franz Marijnen is een ontdekkingsreiziger, en niet alleen omdat hij ooit Jules Verne achterna ging en de toeschouwers peripatetisch onderhield. Van Polen tot de Verenigde Staten, Nederland, België, Duitsland en Italië exploreerde hij acteurs in ruimtes. Soms had hij oog voor de leegte (weliswaar een barokke leegte), soms voor de planeten en sterren. Op zijn tocht kwam hij ook randgevallen tegen. *Lange dagreis in de nacht* van Eugene O'Neill is er zo één, een stuk dat solt met bestaande natuurwetten, een zwart gat, nageboorte van een geïmplodeerde supernova, waarvan de lichtflits ons alsnog bereikt heeft. Voor het eerst opgevoerd in 1955, twee jaar na O'Neills dood, maar geschreven in 1939-41 en gesitueerd in 1912. *'Look in my face. My name is Might-Have-Been; I am also called No More, Too Late, Farewell.'* Vader James Tyrone, moeder Mary, zonen Jamie en Edmund : allen worden ze verteerd door bittere spijt om wat verloren is. De evenaring, zelfs overtreffing van Edwin Booth; de onschuld van de kloosterlinge of de roem van de concertpianiste; de verlossing van de verslaving (drug en drank); de extatische versmelting met de natuur. Wat normaal achter de optische horizon verdwijnt, wordt hier aan de oppervlakte gebracht in een felle gloed. Daarna verhult de dichte mist van New London, het melkwegstelsel, alles opnieuw, tot de volgende voorstelling.

In de K.V.S. kon je het aan den lijve ondervinden. Het overheersend zwart-wit decor van Santiago del Corral oogde misschien als een realistische huiskamer, de vochtplekken op muren en plafond herinnerend aan het 'krot' dat Mary meent te bewonen. Maar buiten de Grieks aandoende zuil en de bronzen ruiter op de bibliotheekkast, die resp. O'Neills tragische inspiratie en het Amerikaanse pioniersverleden symboliseerden, markeerde het de diepere krachtlijnen van O'Neills stuk.



Lange dagreis in de nacht (KVS) Foto Leo Van Velzen

zekerheden te redden. Een goed

Langs de traversen van de ramen zoog het zwarte vierkant achteraan als een magneet de vrijgekomen energie naar zich toe. Het lattenwerk van de zij- en voorgevels en van de jaloezieën verscherpten dit effect. De trap was minder spectaculair als in het Raamtheater aan het Zuid. Eindeloos draaide die daar de hoogte in en vertaalde zo Mary's dwaaltochten door het verleden. In de K.V.S. echter zorgde de verlichte erker van Mary's kamer, samen met de luchter en het nachtlampje vooraan op de set, voor een nieuwe vertikale as. Vanuit die kamer -boven het speelvlak- beheerste Mary de gesprekken in de huiskamer. De zichtbare erker maakte haar aanwezig in al haar afwezigheid. Het omgekeerde was ook waar. Met haar witte haar en witte jurk vervluchtigde de figuur als een schim in het witte decor en leverde daarmee het negatief van Edmunds mystieke ervaringen op zee.

Eigenlijk is er nauwelijks verschil tussen moeder en zoon. Net zoals zijn schepper (O'Neill/Mary), wordt Edmund verteerd door een doodsverlangen. Daarom was het zinvol dat Wim Danckaert even in de verduisterde trappengang ging zitten. Daarom loopt Edmund zo graag in de mist langs het water : het is net alsof hij dan op de bodem van de zee wandelt. *"As if I had drowned long ago. As if I was a ghost belonging to the fog, and the fog was the ghost of the sea. It felt damned peaceful to be nothing more than a ghost within a ghost."* Gek genoeg verwijt hij zijn moeder hetzelfde te verlangen : *"The hardest thing to take is the blank wall she builds around her. Or it's more like a bank of fog in which she hides and loses herself."*

Naast de horizontale en vertiacle assen werd er tijdens de slotscène een derde as door het speelvlak getrokken, evenwijdig met de rand van het podium. Wanneer Mary de trap afdwaalde, zaten de drie mannen op een rij voor zich uit te staren. Binnen dit stramien, dit netwerk van assen werden de posities uitgestippeld, de machtsstrijd opgevoerd.

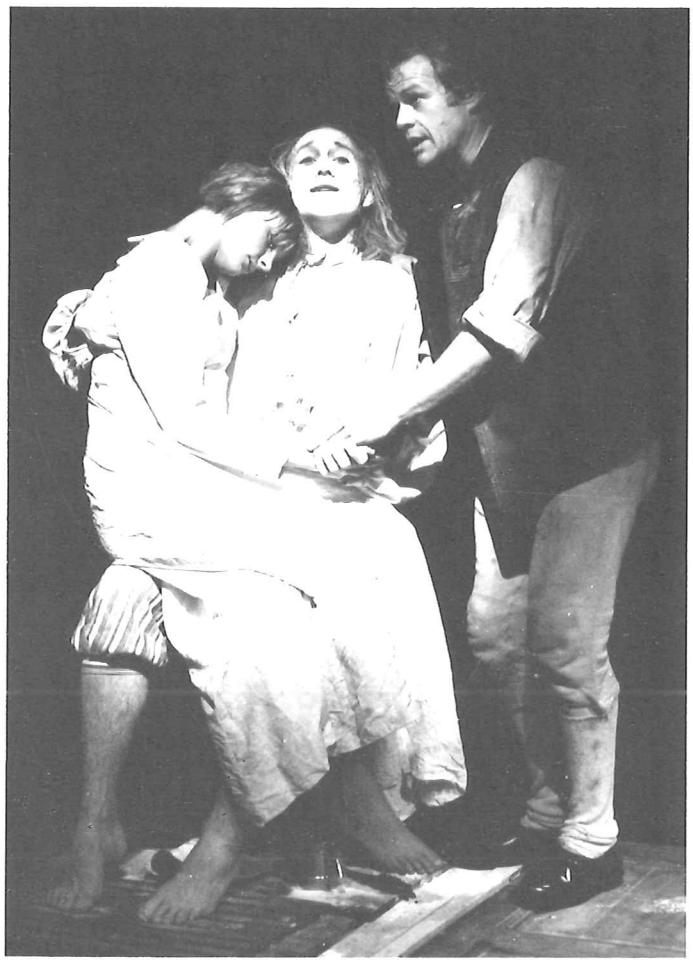
Naast structuur kreeg de produktie ook ritme mee. Jan Joris Lamers zei onlangs dat acteren tellen is. En in *Stella* gebruikte Anne Teresa De Keersmaeker metronomen op de scène. Binnen het geometrisch patroon (waaraan de rotan zetels enigszins afbreuk deden, als uit angst voor verdere stilering) werd er snel gespeeld. Nerveuze oprispingen en plotse woedeuitbarstingen wisselden af met geladen stiltes. Na de pauze daalde het tempo en namen de emoties de bovenhand, soms op het randje van het schmieren. Maar over het algemeen werden de teugels strak gehouden. Misschien iets te strak voor Tyrone, die in Senne Rouffaers vertolking zijn leven lang niet vergooid kon hebben aan hamwerk. Stuk voor stuk rouwen de personages ook om zichzelf. In die zin was de keuze van Edward Hoppers *"Cape Cod Mourning"* op de affiche raak : een eenzame vrouw die uit het raam leunt, de blik op nergens. Door het pulserende spel en de onderhuidse spanningen was de toon van de produktie allesbehalve romantisch-elegisch maar des te boeiender. De paradoxale gevoelens kwamen ook beter tot hun recht : Jamie's liefde/haat voor Edmund, Mary's verlangen en angst om alleen te zijn, om in nood te bekennen en uit trots de schijn hoog te houden.

De belichting sloot hier bij aan : wit eerder dan geel, dankbaar gebruik makend van de overvloedig aanwezige ramen. Soms resulteert dit in mooie *clair-obscurs*, soms in een *film noir* sfeer. Zo wachtte James Tyrone op de veranda, eerder dreigend dan berustend, tot de dronken Jamie ingeslapen was, om zijn entrée te maken. Glurend maakte hij het publiek bewust van zijn rol als kijker en zijn inbreuk op O'Neills privé-leven. Er waren ook momenten van twijfelachtiger allooi. Wanneer tijdens zijn nachtelijk onderhoud met Edmund, Senne Rouffaer/James Tyrone ostentatief zijn gezicht boven het nachtlampje houdt, jaagde hij op een goedkoop, spookachtig effekt.

Alles bij elkaar, behandelde Marijnen O'Neills stuk niet als relikwie maar hij beperkte toch duidelijk zijn ingrepen, zoals Tillemans en Schoenaerts indertijd. Misschien dat een radicale lectuur van het stuk een klein mirakel vereist. Vraag is of mirakels van deze tijd zijn. (Lourdes kampt nu reeds met een tekort aan heilig water). Laat ons dus vrede nemen met deze produktie als hekkensluiter van de voorbije O'Neill viering.

Johan Callens

Gezelschap : K.V.S.; regie : Franz Marijnen; tekst : Eugene O'Neill; vertaling : Henry Schmabers; decor : Santiago del Corral; licht : Steve Kemp; kostuums : Mechtild Schwienhorst; spelers : Chris Lomme, Bien De Moor, Wim Danckaert, Ronnie Waterschoot.
Gezien in K.V.S. te Brussel op 21 september 1990.



Casanova (De Tijd) Foto Guido Saeys

De Tijd
Antwerpen
Casanova

Ik schrijf niet graag over dingen die me absoluut niet raken. Een voorstelling bijvoorbeeld, waarbij ik me tijdens het kijken zit af te vragen waarom ze werd gemaakt, waarom ze *nu* werd gemaakt, waar het noodzakelijke pijnpunt zit waarrond de motieven cirkelen : die concentrische beweging die je als toeschouwer soms bereikt, verwart, ontroert, soms niet. In het geval van *Casanova*, de laatste produktie van het Antwerpse gezelschap De Tijd, vrees ik het ergste : het pijnpunt ontbreekt. Of, in elk geval, het stuk liet me koud.

Het uitgangspunt voor de tekst *Casanova*, geschreven door Filip Vanluchene en Eric De Volder, is nochtans mooi en potentieel zeer rijk. De auteurs hebben hun aandacht geconcentreerd op de ouder geworden Casanova, de 18de eeuwse Italiaanse vrouwenverleider die, mede door het vastleggen van zijn turbulente levensloop in mémoires, een begrip werd, en een vaak terugkerend personage in de literatuur sindsdien. De tekst van De Volder en Vanluchene wil de 'Casanova'-mythe demonteren.

De oude Casanova komt ontgoocheld terug uit Praag, waar één van zijn opera's zo werd opgevoerd dat er geen letter van werd bewaard. Bij zijn thuiskomst in het holst van de nacht is er alleen zijn knecht, Frantisek, om hem te verwelkomen in wat eens een "tempel vol waardigheid" was, maar verworden is tot een "ordinaire varkensstal". Het onweert. Frantisek draagt een besmeurde, bewusteloze vrouw naar binnen : het meisje waar Casanova al lang op wacht en dat voor hem al bestond, geconstrueerd in cijfers, met wetenschap, boeken, berekeningen, tabellen. In zijn afwezigheid - hij is

vertrokken naar de graaf die hem, zo blijkt achteraf, heeft genegeerd als was hij een waardeloze pachter - richt Frantisek zich waarschuwend en liefkozend tot het meisje dat zich plots - in zijn verbeelding? - opricht. Ze verdwijnen samen en wanneer Casanova even later ontdekt dat ze er niet meer is, schreeuwt hij letterlijk moord en brand, herhaalt jammerend zijn berekeningen, roept wanhopig dat zij de wissel was op zijn eeuwigheid. Waarop de trouwe Frantisek snel een huwelijk afsluit tussen beiden : "wat God heeft gescheiden zal geen mens ooit verenigen". Er wordt azijn gedronken op de eeuwigheid. Casanova blijft alleen achter met een levenloze vrouw en een dode hond.

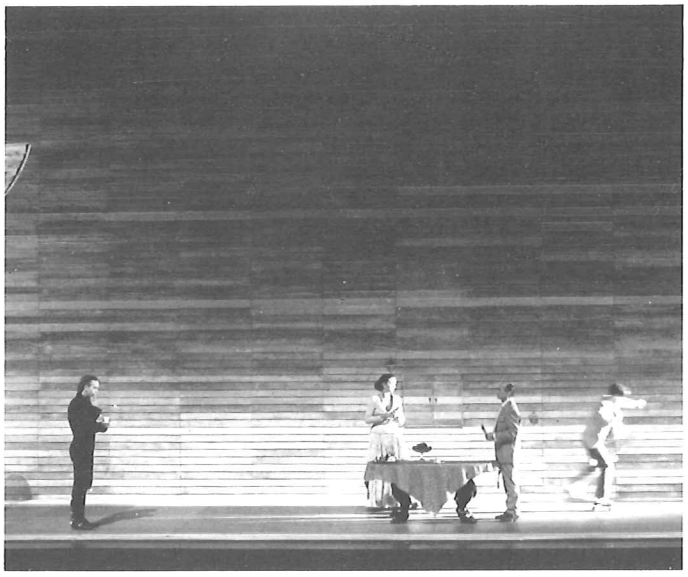
Mooi is het om te ontdekken hoe Casanova zich ophoudt in een verzonnen wereld die een mogelijk alternatief moet bieden voor zijn vergane glorie. Want daar gaat het stuk over : over de niet aflatende pogingen een heden leefbaar te houden door het te verzinnen, en door terug te grijpen naar brokjes succesvol verleden. Dat verleden komt echter niet werkelijk tot leven, aangezien het geen perspectieven opent voor de toekomst : Casanova is oud en ziek. Leven in herinneringen maakt paradoxaal genoeg het verleden vruchteloos en dus dood. Dat is het ontnuchterende besef waarmee de oude Casanova, in gezelschap van zijn levenloze bruid en hond, uiteindelijk wordt geconfronteerd. Casanova poogt krampachtig de realiteit te manipuleren om de wereld in het eigen hoofd in stand te houden. Zo heeft het meisje volgens hem geen navel : de cijfers opgetekend in zijn boek moeten immers kloppen met de realiteit, binnengebracht door de knecht. Volgens Casanova heeft iemand haar vleugeltjes afgerukt : hoe zou ze anders vanuit de hemel zijn afgedaald om hem te komen halen ? De trouwe knecht doet al het mogelijke om de finale ontnuchtering van zijn baas uit te stellen, zijn verbeeldingswereld in stand te houden. Blaffend en graaiend vervangt hij de pas gestorven hond, waaraan, zo lees ik tenminste in het programmaboekje, Casanova erg gehecht was. Wijselijk zwijgt hij wanneer zijn baas vertelt dat hij zonet met het meisje een menuet heeft gedanst, door niemand echter opgemerkt. Als een picaro beveelt hij zijn 'ridder' de mooiste gewaden aan. De werkelijkheid toont slechts enkele versleten stukken stof. Als een rechschapen priester verbindt hij zijn meester in het huwelijk met het meisje in het blanke gewaad. Maar zijn afwezigheid daarna brengt Casanova in confrontatie met zichzelf : zonder de ander houdt de fantasiewereld geen stand, wordt het isolement ondraaglijk. Casanova's fantasie is niet verruimend of verrijkend, maar ziek als zijn lichaam.

De tekst biedt een zijspoortje : het herhaaldelijk terugkerende Bijbelse verhaal van de bruiloft in Kanaan. De onhandige inlassing van dit motief bemoeilijkt de interpretatie; mogelijk is de gemeenschappelijke thematische noemer de beschreven spanning tussen schijn en zijn, fantasie en realiteit. In tijden van nood moet iedereen water in wijn veranderen, de verbeelding hanteren om de realiteit leefbaar te houden.

Waarom hou ik niet van deze voorstelling ? Mijn afkeer, zal ik maar zeggen, situeert zich niet zozeer op het tekstuele niveau, ondanks de onhandige symboliek en ondanks het feit dat een aantal potentieel betekenisvolle elementen leeg en zinloos blijven omdat het raster - Casanova's leven en persoon - te vaag getekend is : het belang van de hond, het gedanste menuet, het verleden waarin zijn leven als oplichter en spion vrijwel onbesproken blijft. Het probleem situeert zich in dat grote gebied waarmee een publiek primair geconfonteerd wordt : dat gebied waarin van een tekst theater wordt gemaakt. *Onecht* is het woord dat het samenspel van acteurs, kostumes, decor en belichting, geluid karakteriseert. Hoe bedreven, handig en virtuoos de twee acteurs, Lucas Vandervost (Casanova) en Bob De Moor (Frantisek) zich ook schikken naar en in hun rol, het resultaat blijft glad, koud en oninteressant. Vandervost verbergt zich onder zijn witte make-up, zijn haar is gepoederd; hij beweegt verkrampt en onnatuurlijk, misbruikt zijn stem, dit alles wellicht om zogenaamd dichter te komen bij de rol die hij incarneert. Huilen, klagen en schreeuwen : die mogelijk schrijnende momenten in de voorstelling worden wansmakelijk onecht. De *Ersatz*-sfeer wordt verder in de hand gewerkt door het blauwige licht, de geluidsband met losbrekende donder, gierende wind, hondengeblaf uitdeinend in wegstervende echo. Wie weet was het de bedoeling deze onechtheid te laten gelden als metafoor voor de onechte wereld waarin Casanova zich ophoudt. Helaas valt hoe dan ook, in beide gevallen, de spannende uitdaging van het acteervak weg : die intelligente en kwetsbare positie waardoor de acteur zo intrigerend wordt en zichtbaar. *Casanova* : hondengeblaf, wegstervende echo...

Sigrid Bousset

Casanova. Auteurs : Filip Vanluchene, Eric De Volder. Decor, licht en regie : Eric De Volder. Met : Lucas Vandervost, Bob De Moor, Inge Boscher. Produktie : De Tijd, De Singel.
Gezien in de Beursschouwburg te Brussel op 11 oktober en in de Stadsschouwburg te Leuven op 18 oktober



Het Zuiden (Het Zuidelijk Toneel) Foto Keoon

Het Zuidelijk Toneel
Eindhoven
Het Zuiden

Het Zuidelijk Toneel Eindhoven, één van de Nederlandse Voorzieningen, komt vanaf dit seizoen nog steviger in Vlaamse handen terecht dan tot voor kort al het geval was. Het Zuidelijk Toneel stond de afgelopen seizoenen onder de leiding van Eric Antonis. Antonis heeft het intendantschap aanvaard van "Antwerpen Kulturele hoofdstad van Europa 1993". De artistieke leiding van het gezelschap is nu toevertrouwd aan Ivo Van Hove. De voorbije jaren maakte Van Hove al een aantal produkties geheel of gedeeltelijk op Nederlandse bodem (*Rouw siert Electra*, *Lulu*, *Richard II*). Nu werkt hij dus (voorlopig?) definitief over de grens en met hem zijn vaste medewerkers scenograaf Jan Versweyfeld en dramaturg Klaas Tindemans. Het ligt in de lijn van de artistieke keuzes van Van Hove dat hem een groot plateau en een gezelschap toegewezen wordt. Alleen heeft men dat in Nederland weer sneller begrepen dan in Vlaanderen waar de grote schouwburgen onherroepelijk verder in lethargie wegzinken.

Van Hove opent het seizoen met *Het Zuiden* (1951) van Julien Green, een Fransman van Amerikaanse afkomst. Het stuk laat zich zowel inhoudelijk als formeel nog het best omschrijven als een "klassieke tragedie". *Het Zuiden* speelt zich af op de vooravond van de Amerikaanse burgeroorlog (12 april 1861) in het Zuiden van de Verenigde Staten, het land van herkomst van de Greens. In de schaduw van die dreigende oorlog voltrekt zich het fatale noodlot van de hoofdpersonages. Voor Green voltrekken het collectieve noodlot (de ondergang van het Zuiden als samenleving) en het individuele noodlot van de personages zich in een enkele beweging. De affiche van de voorstelling is in dit opzicht relevant. Van Hove verklaarde ooit dat toneelmaken voor hem een soort van rekensom is waarbij je als de voorstelling af is, kan constateren of de berekening klopt of niet. Je zou de affiche kunnen lezen als een soort van optelsom van de motieven van het stuk : het naakte mannenlijf dat halverwege het geslacht en onder het gezicht "afgeknipt" is als een symbool voor de onuitspreekbare (homo-)sexuele passie; de strop om de hals die verwijst naar de historische achtergrond van de slavernij,

maar evenzeer naar de dodelijke fataliteit waarmee de verdrongen (sado-masochistische) passies zich voltrekken en misschien ook naar de wurgende onuitspreekbaarheid ervan; de in tweeën gekloven hersenen (of zijn het harten) als symbool voor een burgeroorlog die een land onherroepelijk in twee zal verdelen, maar evenzeer een symbool voor de in zichzelf verscheurde personages; het zwarte mannenlijf dat verwijst naar de slavernij maar nog veel meer naar het duistere, ontoegankelijke van de hartstochten; en dat hele beeld in een rood licht badend dat een helft van de torso een paarse gloed geeft : rood voor bloed, bloed voor geweld en passie, paars voor homosexualiteit.

Van Hove zoekt in zijn mise-en scène een theatralisering van de conflicten die de personages beheersen. Een "psychologische" lectuur van de tekst is daarbij het uitgangspunt, maar niet in de specifieke betekenis van een psycho-analytische duiding van de conflicten. Van Hove analyseert zijn personages eerder vanuit hun hartstochten, hun emoties, dan vanuit hun psychische complexen. Ook in de keuze van zijn teksten vermijdt hij dat soort afdalingen in de individuele psyche. Geen Norén voor Van Hove, wel Shakespeare, Wedekind, de klassieken. En van O'Neill niet *Lange Dagreis* of *Strange Interlude*, maar wel *Rouw siert Electra*, een bijna klassieke tragedie net zoals *Het Zuiden*. De mens is bij Van Hove overgeleverd aan zijn passies, zijn hartstochten, zijn noodlot. In die zin zou je het mensbeeld van Van Hove op een bepaalde manier "klassiek" kunnen noemen. Niet toevallig noemt Klaas Tindemans in zijn inleiding op de vertaling *Het Zuiden* een "verhaal van alle tijden" en stelt hij als uitgangspunt voor een hedendaagse lectuur "een meer "abstracte" analyse van personages en situaties (...) los van de historische of lokale anekdote."

In het zoeken naar uiterlijke tekens, zowel in het acteren, de zegging, het decor, de muziek, de belichting streeft Van Hove naar een beperkte, nog steeds herkenbare stilering ten opzichte van een psychologisch-realistische manier van theatermaken. Van Hove blijft binnen de grenzen van het traditionele theater. Dat wordt steeds duidelijker naarmate hij grotere scènes bespeelt. Het constante gevaar daarbij is de omslag van stilering in esthetisering enerzijds en een te expliciete tekentaal anderzijds. Het mooie sobere decor van Versweyfeld bestaat uit een metershoge muur van houten latten als achterwand. Het meest opvallende element is de boeg van een roeiboot die door de linkerzijwand boort : een binnendringen van het buiten in de intimiteit van het binnen ? Andere tekens zijn dan weer overduidelijk en bijna clichématig : het rode hemd van Ian Wiczewski als een symbool voor zijn passie, het zwarte pak van Erik Macclure die als een noodlotsfiguur optreedt voor Ian. Ook de plaatsing en het bewegingspatroon van de personages is beredeneerd : als de voorstelling begint ligt Ian op de tafel, op het einde van de voorstelling wordt hij na het dodelijk duel met Erik Macclure op dezelfde tafel gelegd met een zwart doek over het hoofd. In de acteursregie worden een aantal scènes of uitspraken die de situatie van een personage karakteriseren duidelijk uitgelicht in een soort van close-up. Van Hove schuwt het effect niet. De eerste ontmoeting tussen Ian en Erik krijgt haast opera-achtige allures : de scène wordt tweemaal gespeeld en tussenin gaat het doek even dicht. Het gebruik van licht en flarden muziek als een vorm van sfeerschepping is zowel filmisch als melodramatisch. Van Hove en zijn equipe beheersen de middelen van een grote scène steeds kundiger .

Zoals in zijn vorige produkties toont Van Hove mensen in een crisissituatie : "de onmogelijke liefde, de overrompelende passie, de volstrekte eenzaamheid en het geweld als enige oplossing" staat er in een aankondiging van "Het Zuiden". Van Hove analyseert het noodlot, het "mysterie" van zijn personages in een gamma van (clichématige, intrigerende, uitvergrote, kitscherige, melodramatische, filmische, effectzoekerige,...) tekens. Ook in dat opzicht is Van Hoves theater een "berekend" theater : geen voorwerp of beweging op de scène of zij hebben wel een bedoelde betekenis. Maar precies die "optelsom" verhindert in vele gevallen de emotionele dynamiek tussen de acteurs. Het "mysterie" wordt dan wel niet verklaard, maar toch duidelijk getoond en te weinig in zijn ambigue vormen en paradoxale houdingen gesuggereerd.

Erwin Jans

Gezelschap : Het Zuidelijk Toneel; tekst : Julien Green; vertaling : Judith Herzberg; regie : Ivo Van Hove; dramaturgie : Klaas Tindemans; decor/lichtontwerp : Jan Versweyveld; Gezien in deSingel te Antwerpen op 21 november 1990.

Het Raamteater
Antwerpen
Antigone

Walter Tillemans regisseerde bij zijn huisgezelschap Het Raamteater één van de grote Griekse klassiekers: Sophocles' *Antigone*. Het verhaal is bekend. Tegen de wil van haar oom, de heerser Kreoon, begraaft Antigone het lijk van haar broer Polyneikes, die zich tegen zijn broer Eteocles en de stad Thebe keerde. Die daad zal zij met haar leven betalen. Traditioneel wordt Sophocles' tragedie gelezen als het verhaal van de onverzoenbare tegenstelling tussen de wetten van de stad waarop Kreoon zich beroept en de wetten van de goden waarop Antigone zich beroept. Later op het seizoen regisseert Ivo Van Hove bij het Zuidelijk Toneel eveneens *Antigone* tesamen met een andere tragedie van Sophocles : *Ajax*.

In het kader van de opvoering in het Raamteater werd op 14 november een colloquium gehouden, waarop aanwezig waren : Prof. F. Decreus (R.U.Gent), Prof. L. Verbeeck (K.U.Leuven), Wannes Van de Velde en Walter Tillemans. Decreus gaf een lezenswaardig dossiertje uit rond de nawerking van het Antigone-gegeven in de Westeuropese cultuur. Enerzijds werd deze academische omkadering door Tillemans vooropgesteld als een voorbeeld voor de samenwerking tussen het theater en de universiteit, anderzijds kon Tillemans het natrappen toch niet laten door erop te wijzen dat het uitsluitend gaat om wat "de dichter" zegt en niet om wat anderen (i.c. wetenschappers) zeggen. Decreus hield een voordracht met als titel "Waarom al die tragiek in de *Antigone* ?", waarin hij o.a. een overzicht gaf van (eigentijdse) houdingen tegenover klassieke stukken (esthetiserend, politiserend, christianiserend, sacraliserend, ritualiserend,...). Het betoog raakte met zichzelf in de war vanaf het ogenblik dat het het woord "postmodern" gebruikte en het verviel daarna tot een opsomming van recente enscenerringen van klassieken die met geen enkele goede wil nog op één noemer te brengen zijn. Verbeeck wees er terecht op dat we niet precies weten wat we bedoelen als we zeggen dat we postmodern zijn, maar dat we evenmin zomaar kunnen zeggen dat we het niet zijn. De discussie rond de invulling van het begrip "postmodern", zo er al een invulling mogelijk zou zijn, is niet gebaat bij de simpele tegenstelling voor of tegen. Wannes Van de Velde deed in dit opzicht een verrassende uitspraak : het werk van Beuys en Warhol toont "leegte", een leegte die een machinatie is van een bepaalde politieke klasse die er baat bij heeft dat leegte getoond wordt (!?). Tillemans op zijn beurt viel uit tegen wat hij "de warenhuisesthetiek" noemde van de moderne kunst.

Het gesprek had plaats tegen de achtergrond van het decor van de voorstelling (Jan Vanriet) : een voor de afmetingen van het Raamteater enorme stenen muur met daarin een houten poort. De muur vertoont een diepe barst en de houten poort staat schuin alsof de grond verzakt is. Een elementaire maar suggestieve, niet opdringerige symboliek die al vanaf de eerste seconde van de voorstelling ongedaan gemaakt wordt door het helrode neonlicht in de muurspleet en door het automatisch open en dicht gaan van de poort (van warenhuisesthetiek gesproken). De

Antigone (Nieuw Ensemble Raamteater)

voorstelling staat bol van dat soort ergerende stijlbreuken. De stilering van de rouwende vrouw van Kreoon staat schril tegenover het overbodige realisme van een met bloed besmeurde Kreoon die zijn dode zoon de scène opdraagt. Er is veel in deze voorstelling dat alleen maar ergernis oproept : het geschreeuw, de nadrukkelijke en pathetische zegging, het overdreven emotioneel en overspannen geacteer met veel storende gestiek.

Decreus prees Tillemans en Van de Velde voor hun oplossing van het "probleem" van het koor. Het koor binnen een moderne enscenering van een klassieke tragedie wordt steeds omschreven als een probleem. Nochtans moet het moderne publiek zich vrij eenvoudig kunnen herkennen in het koor : een groep van mensen die niet ingrijpt, die enkel praat, becommentarieert, dan weer de ene kant kiest, dan weer de andere, en ver staat van het conflict van de hoofpersonages. Wij leven bij uitstek in een tijd van het commentaar, de bedenking, de opinie, de mening, de duiding (misschien is ook dit een van de betekenissen van George Steiners omschrijving van onze tijd als"de periode van het na-woord" ?) Daarmee is natuurlijk het vormtechnische probleem van het koor nog niet opgelost. Van de Velde en Tillemans kozen voor een oplossing via de muziek. Wannes Van de Velde, intuitief geinspireerd door de flamenco zoals hij zelf verklaarde, laat het koor, met masker en lange mantel, de koorteksten half ritmisch zeggen, half zingen met een diepe, nasale stem. Althans dat moet de bedoeling zijn geweest. Niemand van de acteurs heeft enige zangkwaliteiten. De tekst wordt schreeuwerig naar het publiek gezegd en van een oplossing blijft niet veel meer over. Het lijkt erop alsof Tillemans en het Raamteater al jarenlang afgesloten werken van iedere impuls van buitenuit en dat wreekt zich op alle niveaus.

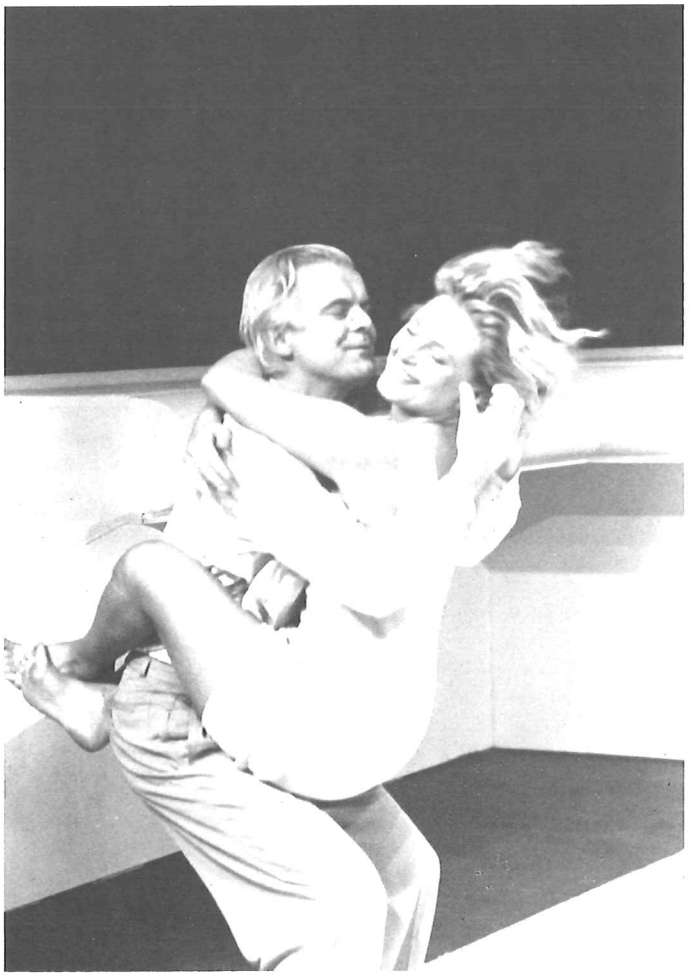
Erwin Jans

Gezelschap : Nieuw Ensemble Raamtheater; tekst : Sophocles; vertaling : Johan Boonen; Decor : Jan Vanriet; Liederen : Wannes Van de Velde; spelers : A'leen Cooreman, Nicole Persy, Inge Verhees; Bert André; Eric Kerremans, e.a.
Gezien in Raamtheater op 't Zuid te Antwerpen op 14 november 1990.

Malpertuis
Tielt
Bedrog

Voor de produktie *Bedrog* van Harold Pinter, ontwierp Theater Malpertuis een affiche met een schilderij van René Margritte : *Het Glazen Huis*. De Engelse tekstuitgave van Methuen, *Pinter-Plays:four*, waarin *Betrayal* is opgenomen heeft op de kaft ook een afbeelding van een schilderij van Margritte : *Het Rijk van lichten*. Margritte is een kunstenaar die als geen ander het verwachtingspatroon van de kijker kan doorbreken, soms heel brutaal, zoals in *Het Glazen Huis*, waar het gezicht van een man op zijn (?) achterhoofd prijkt, maar zeer vaak heel subtiel, zoals in *Het rijk van lichten*. Op het eerste gezicht beeldt het een huis bij nacht uit, slechts verlicht door een lantaarnpaal. Als we beter kijken, zien we echter dat de hemel helblaaw is en gevlekt met witte wolken. Wie niet goed toekijkt, is bedrogen; wie wel aandachtig kijkt, staat perplex : is iets ooit wel wat het lijkt ?

Doorheen de voorstelling loopt de metafoor van het glas. Een glas is helder, zuiver en je kan er heerlijke champagne uit drinken. Een glas is echter ook heel broos. In de openingsscène van *Bedrog* ligt er een hoop glasscherven op het tapijt; er staat een kapot glas op een soort van barvlak en door de luidsprekers klinkt een zwak gerinkel van glas. In de laatste scène bouwt Emma torens met tientallen glazen. Zo heeft regisseur Craig Weston de evolutie van het stuk gesymboliseerd : van apathie naar passie. Een parallelle lijn in het toneelstuk is het tijdsverloop dat hoofdzakelijk regressieve tijdsprongen maakt. De laatste scène speelt zich negen jaar vroeger af dan de eerste. Het stuk vangt aan bij de nasleep van de overspelige verhouding tussen Jerry en Emma, de vrouw van Robert. Het evolueert naar de climax van hun relatie en eindigt met het prille begin ervan. Wie denkt dat Pinter dit keer dus wel de achtergrondinformatie over zijn personages heeft meegegeven, komt bedrogen uit. Aan het eind van het stuk zijn een aantal elementen uit de intrige opgeklaard - al kan men daar ook over redetwisten - maar over de motieven, het waarom van handelingen tasten we nog steeds in het duister.



Bedrog (Malperuis) Foto Norbert Maes

Craig Weston opteert voor het creëren van een vertellerspersonage, dat vanop een hoger gelegen positie het spel volgt en telkens aangeeft op welk moment iedere scène zich afspeelt. Op die manier wordt een deel van het vervreemdingseffect, gecreëerd door het tijdsverloop, ongedaan gemaakt voor het publiek. Anders zou er ongetwijfeld heel wat aan hun aandacht ontsnappen. Toch stel ik me de vraag of de theatrale uitdaging niet groter zou zijn, wanneer men de scènes zou spelen zonder tijdsaanduiding. Verwijzingen in de tekst maken dat zeker niet onmogelijk en al is het publiek aanvankelijk misschien in de war, toch zal het er langzaam maar zeker in slagen het kluwen van woorden te ontrafelen. Het grote verschil is dat het begrijpen en het denken dan gepaard zou gaan met zoeken, met doen.

Ook in *Betrayal* blijft *small-talk* de basis van de conversatie, maar in plaats van de leegte ervan te tonen, wordt het alledaagse taalgebruik hier voorgesteld als een sociaal-strategisch instrument, b.v. als middel om echte communicatie te ontwijken. Dat laatste wordt hoe dan ook duidelijk onder de geladen stiltes, die een waarmerk van Pinters theater zijn en ook in dit stuk niet ontbreken. De acteurs hebben in deze productie op een zeer intense manier gewerkt aan het ritme van de zinnen. Enerzijds door het gebruik van de pauzes en anderzijds door het te vlug opeenvolgen van vraag en antwoord, krijgt de taal een subtiele zweem artificialiteit mee. De personages in *Bedrog* zijn intelligent, belezen, gecultiveerd. Dat maakt de afstand met het theaterpubliek kleiner en de sociale relevantie van het stuk groter. Belangrijk nog is dat er op het maatschappelijke vlak eigenlijk niets mis is met hun leven. Ze hebben carrière gemaakt in de uitgeverswereld en de kunstwereld en de keuzes die ze in hun leven maken worden niet door het noodlot of een schuldgevoel gedetermineerd. Hun levens zijn niet-tragisch. Dat maakt het geheel zeer desolaat.

Die verpletterende, hyperreële sfeer, die Weston met zijn acteurs

heeft nagestreefd en tot op zeker hoogte heeft bereikt, wordt geconfronteerd met een theatrale context. Men speelt in één kleine ruimte die aan drie zijden omgeven is door een witte, iets te hoge bar, waar de acteurs kunnen op zitten, staan en lopen. De vier acteurs blijven voortdurend aanwezig op de scène, ook als zij niet in het spel voorkomen, en zijn zich bovendien onafgebroken bewust van de aanwezigheid van de anderen. Wanneer de blik van een personage zich richt naar een personage dat eigenlijk niet meespeelt in een bepaalde scène - wat gelukkig niet teveel gebeurt - levert dat spannende of humoristische momenten op.

Wie een groot aandeel heeft in het creëren van een theatrale context is de vertellersfiguur. Bepaalde regieaanwijzingen worden niet door de acteurs uitgebeeld, maar door de verteller gezegd. Dat dat niet alleen om praktische redenen is, wordt duidelijk als blijkt dat de neventekst die door de verteller wordt gezegd, soms toch wordt geacteerd.

Pinter : *"(...) the key word is economy, economy of movement and gesture, of emotion and its expression, both the internal and the external in specific and exact relation to each other, so that there is no wastage and no mess."* Vooral in de eerste scènes zijn Warre Borgmans (Robert), Ingrid De Vos (Emma) en Dirk Buyse (Jerry) er zeer goed in geslaagd dat "economische acteren" te verwezenlijken. Iedere beweging, iedere stembuiging wordt een teken. Vooral Warre Borgmans heeft me kunnen bekoren. Zijn perfecte stembeheersing en spreektechniek, de natuurlijke rust, maar vooral zijn echtheid werkten op sommige momenten bijna beangstigend. De momenten waarop hij zichzelf begiet met Corvo Bianco, zijn zorgvuldig gekozen en worden nooit tot iets warrigs.

Dat alles belette regisseur Craig Weston niet zijn eigen creativiteit te gebruiken. In een aantal stille intermezzo's heeft hij getracht op een plastiche manier de relaties tussen de personages te karakteriseren, meestal ook duidelijk afgebakend door een verandering in de belichting. Zo tracht Emma vruchteloos het witte Venetiaanse doek af te schudden, dansen de drie personages aan het einde van het stuk een slow - ook door de zeer homogene kostumering aan het einde van het stuk met elkaar verbonden - en springen ze na scène 2 in elkaars armen. Afgezien van het feit dat dat laatste b.v. stuntelig overkomt, werkt dat niet in deze voorstelling. Het hele ritme, de hele sfeer van deze voorstelling is er niet op ingesteld. Het lijkt er allemaal maar wat bijgesleurd. Wel geef ik de inleiding op de laatste scène enig krediet. Vooral de derde grap van Geert De Smet (verteller en ober) die niet worden afgemaakt en waarin het woordje "mijn" door de muziek heen blijft voorthameren, maakt het geheel cynisch, koud. Die toevoeging is een voorbeeld van de keuzes die in *Bedrog* worden gemaakt. Keuzes die te verantwoorden, maar niet al even krachtig zijn.

Maarten Van Steenbergen

Gezelschap : Malpertuis; tekst van Harold Pinter; regie : Craig Weston; spelers : Ingrid De Vos, Dirk Buyse, Warre Borgmans, Geert De Smet.
Gezien in Malpertuis te Tielt op 26 oktober 1990.

Duizend rozen (Arca) Foto Luk Monsaert

Arca
Gent
1000 rozen

Een arbeider komt thuis. Zwaaihandje voor het raam. Opgezette lach. Ik help je uit je jas lieverd. De tafel is al gedekt. De soep wordt uitgeschept. En vloeit even later op het vloerkleed. Gevolgd door het gekletter van een bord. De hand trekt zich langzaam terug. De mond vertrekt in afschuw. En begint te spuwen. Ik heb er genoeg van, zegt hij. Ik heb genoeg van je. Je verplettert me. Je verplettert de kamer. Je neemt alle lucht weg. Zelfs de meubels hebben je geur. Ik heb genoeg van je mond. Van je tanden. Van je borsten. Van je schuur. Ik wil weg. Onverstoorbaar dekt de vrouw terug de tafel. Strijkt de plooien van het tafelkleed glad. Schept de soep uit. Trekt hem af. Hij lepelt zijn bord uit, doet zijn broek toe, en gaat terug naar de fabriek. Haar opgezette lach trekt weg. Verandert in een grimas. Wordt pijn. Schreeuw.

Is dit het ? Is dit ons leven, vraagt Allen in Norens *Nachtwake* te midden van scherven, opgekropt leed, bergen frustraties. Zo is het, toont Gustav Ernst in *1000 rozen*, en onderstreept nog eens de banaliteit. De vale vlakheid van uitgedoofde relaties. De bewusteloze blik van lege mensen. De gore platheid van een zin-loos bestaan. De mens herleid tot twee functies : arbeid en drift. Hij wordt uitgebuit in een werksituatie waarin hij totaal vervreemd is van het produktieproces. Hij is slaaf van zijn driftleven waarin hij op zoek gaat naar eenheid en geborgenheid, maar botst op jaloezie en afstand. In beide gevallen krijgt het individu niet de kans zich te ontplooien. De buitenwereld treedt op emotioneel vlak, zowel als in het arbeidsproces, verminkend en censurerend op. Wat blijft is walg. Walg die zich richt tegen plaatsvervangende objecten : dikke kleffe cocktailworstjes kunnen b.v. plotseling onuitstaanbaar worden. Walg die zich ontlaadt in agressie : de hierboven beschreven scène is een voorbeeld van verbaal geweld, op andere momenten gaat die over in fysieke terreur en moord. *1000 rozen* dampt en kookt van walging. Niet de *nausée* van Sartre die tot bewustzijn en vrijheid leidt, maar een walg die zich verstopt in verstikking en verstomming.

Dit stuk is een wonderlijke paring van freudiaans en marxistisch gedachtengoed. Het onvermogen waarmee de personages relationeel met elkaar omgaan - van sublimatie tot een letterlijk in mekaar opgaan - en de extreme destructie die ze t.o.v. zichzelf aan de dag leggen, komen voort uit hun psychische desoriëntatie én het ideologisch beheer van het bewustzijn. Vervormd op psychosexueel gebied door een schizofrene scheiding tussen bewustzijn en onderbewustzijn (geïncarneerd door de man Harry) en bestuurd door een haast blinde produktiviteitsdwang (dit geldt m.n. voor de vrouw Gina), slagen deze personages er niet in een evenwichtige identiteit, laat staan een relatie te ontwikkelen. De in het stuk allegorisch voorgestelde moederfiguur koppelt deze psychoanalytische en ideologische dimensies : ze vertegenwoordigt tegelijk het autoritaire principe van een louter op produktiviteit gerichte maatschappij, en de aliniëring van het gevoelsleven. Het andere koppel is er niet beter aan toe : Kernstock, een keffende en geniepige bediende, wordt platgedrukt, ook sexueel in de versie van de Trust, door werkgever Gina; onderdrukking die hij op zijn beurt zal doorzetten in zijn relatie met zijn vrouw Rita. De neurotische personages van Lars Norén zijn even dichtbij als de maatschappelijke verklaringen van het politiek theater.

Het kan niet anders of zo'n vreemd koppel vraagt om problemen. De psychologisch realistische traditie van een O'Neill of een Norén laat zich moeilijk inpassen in het expliciet politieke discours van het vormingstheater. Zowel De Trust in Nederland (regie Theu Boermans) als Arca in Vlaanderen (regie Ronnie Comissaris) kozen voor een lichtjes ontwricht naturalisme. Bijna hyperrealistisch oogden decor en aankleding : De Trust speelde op lokatie in wat voor een tuinbouwgroothandel kon doorgaan, Arca imiteerde het tuincenter binnen de theatermuren. Daarin worden uitvergrote types neergezet. Bij De Trust gebeurt dat met typische agressiviteit en eendimensionaliteit : de dubbele moord aan het einde vindt plaats in ware *Texas Chainsaw Massacre*-stijl; en de figuren spreiden op enkele karakterimpulsen een fysiek geaccentueerd typegedrag uit. Bij Arca helt de uitvergroting naar groteske over : in al hun tragisch onvermogen krijgen de personages ook iets onnozel-komisch. Vooral Herman Gilis slaagt erin zich op dit glibberige terrein

recht te houden : tegelijk een gevaarlijke gek en een kind dat bedelt om wat genegenheid, kantelt hij voortdurend van luciditeit in plompheid, van tederheid in bruutheid, van platvloersheid in filosofie. In de veelhoekige contouren waarmee hij vorm geeft aan zijn personage, krijgt het vreemde jargon van Gustav Ernst met zijn combinatie van politieke analyse, sociale milieuschets, psychisch portret, en dat alles gedrenkt in een directe, harde taal, een vanzelfsprekende invulling. Op andere momenten knarst en wringt het stuk : het hyperrealisme van het decor botst op tegen de bijna filosofische dimensie, de dialogen fladderen de eng getekende personages als een te groot pak om het lijf. In de opstuivende wind ontsnapt terzelfdertijd de afkeer die als turbulente werking van het stuk zou kunnen fungeren. Maar het is moeilijk om de windrichting juist te bepalen : ligt het aan de acteurs die de uitvergroting niet aandurven of juist overslaan in makkelijk schmieren; aan de regie die de smaak van het gedoseerd groteske mist; of aan de schrijver die geen woorden voor zijn walg vindt ?

Luk Van den Dries

Auteur : Gustav Ernst; vertaling : R. Maekelberg; regie : R. Comissaris; decor : J. Herbosch; kostuums : A. Haerden; spelers : H. Gilis, P. Pinoy, E. Asselbergs, M. Cnudde, R. Verschaeren.
Gezien in Arca te Gent op 1 november 1990.

Théâtre National
Brussel

Germania Mort à Berlin
La Bataille

De plaats die Heiner Müller in het Vlaamse theaterlandschap inneemt is vrij opvallend. Geïntroduceerd door Arca in 1969, heropgenomen door De Mannen van den Dam in 1978, en opnieuw ontdekt door Decorte in 1981, is hij sindsdien niet meer van het repertoire weggeweest. Maar altijd in de marge : van Decorte, en Dehert-Gilis over Bogaerts, Van Hove en de Keersmaeker, is hij de Shakespeare geweest van de postmodernen, in de aanbieding van een schriftuur die aansloot op de theatrale vernieuwing van de tachtigers. De Vlaamse repertoireschouwburgen hebben er zich al die tijd niet aan gewaagd. Gelukkig maar.

In het Franstalige landsgedeelte was het niet anders. Lang nadat Decaluwé in Arca *Philoktet* opvoerde, maar nog voor Decorte met *Mauser/de Hamletmachine* uitpakte, speelde Ensemble. Théâtrale Mobile, op dat moment en voor lange tijd het belangrijkste vernieuwende gezelschap, *Hamletmachine* . Het zou het lijfstuk van Marc Liebens worden dat hij later nog in tal van andere versies zou monteren. Ook Théâtre Varia en Groupov grepen naar Müller in hun zoektocht naar andere manieren van theatermaken. En de traditionele repertoiretheaters hielden zich weer ver uit de buurt. Heureusement.

Tot de zichzelf overlevende Franstalige tak van het Nationaal Toneel van België van leiding wisselde en Philippe Van Kessel aantrok. Van Kessel was één van de pioniers van het zgn. *Jeune Théâtre* en onder zijn impuls had het kleine gezelschap Atelier Ste Anne zich groot gemaakt in repertoirevernieuwing met nogal wat Duitstalig werk op de affiche. Hij zet die traditie nu door. Als openingsstuk voor het verjongde TNB koos hij een Belgische dubbelcreatie : *Die Schlacht* (1951-1974) en *Germania Tod in Berlin* (1956-1971) van Heiner Müller.

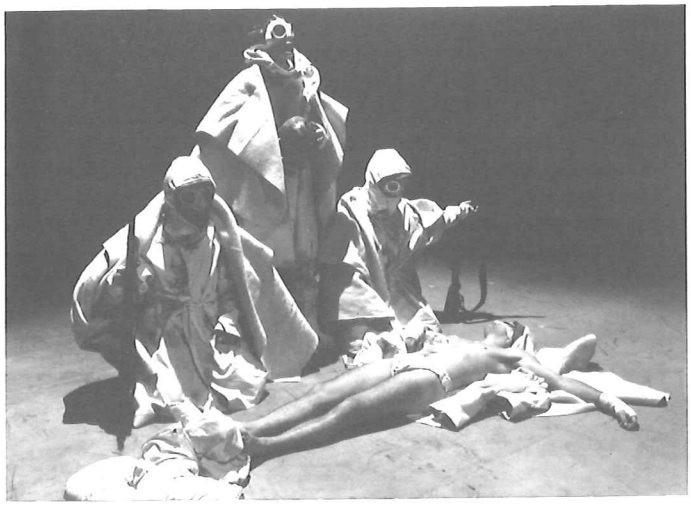
Moedig is het minste wat je daarvan kan zeggen. Op een moment van luisterrijke Duitse eenmaking herinneren aan de gruweldaden van datzelfde volk, is op zich al een verdienste. Op een moment van euforische geschiedschrijving de Müller-iaanse versie van de Duitse historiek (onderdrukking, bloed, geweld) in de plaats stellen, je ziet het onze schouwburgen nog niet doen. Het theater stelt zich hier vierkant tegen de politieke scène op en krijgt daardoor een functie in de herdefiniëring van beladen begrippen als Vrijheid en Volk. Opnieuw : dat is niet gering. En zeker voor het publiek van de National was het even wennen aan zoveel politieke realiteit op de scène.

Doodjammer dat het bij goede bedoelingen bleef. De stukkeuze is nl. al problematisch. Müller schreef m.n. *Germania*, een historisch fresco van de Spartacusopstand in 1918 tot de bouw van de Berlijnse muur in 1961, met historische verdiepingen naar de Pruisentijd van koning Friedrich II en mythologische verwijzingen naar de Nibelungen, als een aanklacht tegen de Duitse mentaliteit. Gedrild in Pruisische onderdanigheid, gezoogd in Siegesroes, opgegroeid in Biedermeierconservatisme uit zich de Duitse eigenheid in beknotting van het individuele anders-zijn. De Hitleriaanse groet en de ganzepas van de vopo's als produkten van gelijke fabricatie. Precies daarom heeft Müller het natuurlijk moeilijk gehad met de autoriteiten in zijn land : i.t.t. de officiële geschiedschrijvers achtte hij het fascisme geen ongeluk van de overkant en wees hij op het voortbestaan ervan in Stalinistische praktijken en het monddood maken van het individu in het communistische systeem. Als kritisch marxist legde hij zere plekken, tere punten bloot in het systeem, maar bleef geloven in een alternatief tegenover het kapitalisme.

Wanneer dit stuk nu gespeeld wordt, na het failliet van het 'reële socialisme', lijkt het of Müller meeheult in het koor van de overwinnaars en met opluchting de begrafenis van een vergane ideologie toejuicht. Geschreven in een tijd waarin de DDR best kritiek kon gebruiken, krijgt het vandaag een totaal andere werking. Als lijkrede is het echter ongeschikt. Als overwinningspathos schiet het zijn doel voorbij.

Tweede probleem van de enscenering is toch de verplaatsing van de Duitse geschiedenis naar een andere context. *Germania* is een soort lijkenhuis van Duitse groten, stapelplaats van standbeelden, waartussen Müller rondloopt als lakonieke chroniqueur, vooral geïnteresseerd in de bloedspatten. Wie is hier nog vertrouwd met de verwikkelingen van de Spartacusopstand of de slag bij Stalingrad, wie kent de opstand van 1956 en weet dat de bouwvakarbeid in de DDR een reformschool was voor ex- fascisten, en wie zijn weer Alte Fritz, Hagen, Gunther, Volker en Gernot ? Door dit gebrek aan aanknopingspunten verwordt Müllers geschiedenisboek tot een sprookjesalbum, met wonderlijke figuren en gebeurtenissen. Een soort horrorstrip met kannibalen, dwalende doden en wereldvernietigende leiders. Dit wordt versterkt door een enscenering die de vlakheid van de stripheld verbindt aan een op grotesk effect mikkende stijl. De politieke geschiedenis als een circus met stereotype figuren. Daar valt wel iets voor te zeggen.

Ware het niet dat de acteerstijl van de Franstalige acteurs altijd de logheid vertoont van een op rust gestelde panter. Reeds in *La Bataille* trilt de lucht van tremolo's en pathetiek terwijl de tekst vraagt om precisie en kaalheid. De stilering die in de enscenering gezocht wordt (een leeg decor, een spel met transparante schermen, karige requisieten), wordt gebroken door de zwaartekracht van de acteurs die de extreme emoties waaraan de personages onderworpen zijn volgens de conventies van het psychologisch toneel gestalte geven. Het effect is het galmen in lege gewelven. In *Germania* worden de regieaanwijzingen van Müller trouw gevolgd en dat is wat men precies moet vermijden. Müllers teksten beschrijven slechts de top van de ijsberg. Van de regisseur wordt een diepzee oefening verwacht in het aanspreken van eigen verbeelding, ritme en vorm. De National is blijkbaar niet opgewassen tegen Müllers exuberante taalgeweld.



La bataille (Théâtre National) Foto Viviane Bolland

De poging om Müller van de marge naar het centrum te (ont)voeren lijkt dus mislukt. De negatieve dialektiek die in zijn stukken huist wordt gerecupereerd tot een bevestigend idioom. De kerf in het bewustzijn die dit appel aan de geschiedenis beoogt, laat slechts een lichte schaafwonde. Een tensoplast en je ziet het niet meer.

Luk Van den Dries

Germania mort à Berlin, La Bataille; gezelschap : Théâtre National de Belgique; auteur : Heiner Müller; vertaling : J.Jourdheuil, H. Schwarzinger; regie : P. Van Kessel; decor : D. Payen; kostuums : C. Huchard; spelers : J.P. Baudson, M.L. Bonfanti, A. Canavate, P. Clairy, P. Donnay, E. Firenz, V. Lemaître, T. Lubert, A. Marev, T.P aret, H. Schwaller, Touraille, L. Van Grunderbeeck.
Gezien in TNB te Brussel op

Vlaams Theater Instituut

Video

Dance / I think the body likes to move.

Wat gebeurt er eigenlijk wanneer iemand op de scène danst ? Waar is het om te doen ? Is dans een vorm van communiceren die (be-) grijpbaar en ontleedbaar is ? Hoe moet ik naar een dansvoorstelling kijken ? Dit zijn vragen waarop zelfs theoretici vaak geen pasklare antwoorden hebben en waarnaar eerlijk gezegd nog niet veel gezocht is. Dans is een medium dat meestal louter intuïtief getoetst wordt, dat gesmaakt wordt zoals ieder niet culinair geschoold eter een schotel proeft. Hoe kijkt iemand bewust naar dans en op welke manier ?

Choreografen zijn mensen die het horen te weten. Dat was het uitgangspunt van de samenstellers van het educatieve videoprogramma *Dance/I think the body likes to move*, het tweede deel in een serie van vier programma's die geproduceerd worden door het Ministerie van Onderwijs en het Vlaams Theater Instituut. Aan de hand van gesprekken met choreografen, verlucht met - hoe kan het anders ? - opnamen van hoofdzakelijk werksessies, poogt men een doelgroep van jongeren tussen 16 en 18 jaar kennis te laten maken met het fenomeen scènedans.

Daar de samenstelling van deze doelgroep uitermate heterogeen is, heeft men gezocht naar een quasi-neutraal uitgangspunt - het menselijk lichaam en de lust tot bewegen - en niet naar bijvoorbeeld een eclectisch samengestelde reeks van afgewerkte produkten (balletten) om te vermijden de jongeren te belasten of zelfs af te schrikken met een onoverzichtelijke hoeveelheid codes en gemeenplaatsen die de appreciatie van een dansvoorstelling doorgaans bemoeilijken. Zo komt ook de dans-techniek - in zijn vele vormen - niet als doel, maar als middel naar voor, wat meteen ook de discussie over de waardeverhoudingen tussen de verschillende dansstijlen naar de achtergrond verwijst. Verder wordt nagegaan waar de choreograaf zijn inspiratie vandaan haalt, wat de bouwstenen zijn voor een choreografie, hoe de bewegingszinnen tot stand kunnen komen en of die initiële inspiratie uiteindelijk van belang is voor het begrijpen van het eindresultaat.

Nergens pretenderen de samenstellers eenduidige antwoorden te kunnen geven, enkel pogen ze zo relevant mogelijke vragen te stellen, vragen die het onderscheidingsvermogen van de leerlingen zouden moeten scherper stellen. Dit geeft het gevoel dat eenieder inderdaad de mogelijkheid heeft een dansvoorstelling te leren zien, begrijpen en, wat uiteindelijk geviseerd wordt, te leren appreciëren.

Nu is het opzet van een dergelijk lespakket op zich al bijzonder boeiend, maar het welslagen ervan blijft afhankelijk van de kwaliteit van het beschikbare materiaal. Wat dat betreft kan deze video zonder meer geslaagd genoemd worden. De exclusieve bijdragen van William Forsythe (Frankfurter Ballett), Steve Paxton en Michèle Anne De Mey (Compagnie Michèle Anne De Mey) tillen het programma op een buitengewoon hoog niveau. William Forsythe is ongerwijfeld een van de belangrijkste choreografen van onze tijd en is mede door zijn grote openheid en zijn groot kritisch vermogen het gedroomde voorbeeld van een bewust zoekend choreograaf. Van Steve Paxton zijn al lang de pedagogische kwaliteiten en de artistieke bezorgdheid bekend. Michèle Anne De Mey tenslotte heeft door eenvoudige en heldere aanduidingen deze video een grote tastbaarheid meegegeven. Elk geven ze een persoonlijke uitleg bij de drie grote blokken van het programma - lichaam en training; exploratie van de bewegingen; de choreografie als eindresultaat - en werden ze bereid gevonden hun opvattingen met dansfragmenten te verduidelijke. Tekst én beelden zijn daarbij ongemeen verhelderend.

Gezien het om een educatief lespakker gaat, is er in een inleidende brochure voorzien, die de lesgever in staat moet stellen de videovoorstelling van een voor- of nabespreking te voorzien. De brochure opent met een beknopt overzicht van de westerse dansgeschiedenis, geschreven door Katie Verstockt. Op enkele details na (het *Ballet Russe* i.p.v. de *Ballets Russes*; Cunningham wordt gerangschikt bij het klassieke ballet (p.10); de afhankelijkheid van de dans ten aanzien van de muziek (p.11) biedt dit een correct en zeer degelijk overzicht. In een tweede deel volgt een korte verwerking van de aandachtspunten uit het videoprogramma en een herhaling van de belangrijkste tekstfragmenten. Tenslotte worden er enkele werksuggesties gedaan en is er een lijstje opgenomen met nuttige adressen voor wie verder wil gaan in de kennismaking met dans.

Ook de brochure laat veel ruimte voor de creativiteit van de lesgever. De stellige vragen blijven ook hier belangrijker dan de eventuele antwoorden. Zonder dat het lespakket staat of valt met de mogelijkheden of de kwaliteiten van de lesgever, is het duidelijk dat zijn opdracht niet eenvoudig is en waarschijnlijk mee het succes bepaalt.

Video-technisch staan de opnamen en de montage op een meer dan behoorlijk niveau, al zijn de verschillen in lichtintensiteit tussen de opnamen van vooral Forsythe en Paxton op het randje. Alleen de opnamen in het Stedelijk Instituut voor Ballet te Antwerpen laten zowel vormelijk als inhoudelijk te wensen over. Eerst toont men daar de lesgever die - wat normaal is - de bewegingen slechts 'mimeert'; dan gaan de meisjes die een variante uitvoeren bijna onmiddellijk uit beeld.

Algemeen gesproken is gepoogd een video te maken die niet als educatief overkomt en waarbij de informatie op een hedendaagse en speelse wijze wordt aangereikt. Of daarom ook alle titels en tussentitels in het Engels verschijnen, is niet duidelijk. Tenzij men met deze video ook over de grenzen gaat, zie ik daar geenszins de noodzaak van in.

Alexander Baervoets

Dance/I think the body likes to move. Research : An-Marie Lambrechts; scenario : Anne Quirynen, An-Marie Lambrechts; realisatie : Anne Quirynen; Uitvoerend producent : Argos; Produktie : Vlaams Theater Instituut en het Ministerie van Onderwijs, Dienst Media en Informatietechnologie.

Deze video en het bijhorend werkboekje zijn te verkrijgen bij het Ministerie van Onderwijs, Dienst Media en Informatietechnologie Handelskaai 7, 1000 Brussel, tel : 02/217.41.90.

K R O N I E K

een volgende keer. (Gerardjan Rijnders)

Theaterpublikaties

Boek

Achterland

Over kunst rapporteren is meer dan een poging ondernemen de "boodschap" van de kunstenaar te "vertalen" in verbale termen. "Vertalen" is onmogelijk, omdat het over inhouden gaat die in essentie niet in gesproken of geschreven taal kunnen of willen gevat worden. "Indien ik met woorden zou kunnen zeggen wat ik wil uitdrukken, dan zou ik niet dansen", zei Mary Wigman.

Wie zich dan toch waagt aan interpretaties waarbij het woord wordt gehanteerd, weet dat hij bedriegt, dat hij zich aan heiligschennis schuldig maakt. Maar dat neemt niet weg dat informatie over de achtergronden en over de omstandigheden waarin een werk ontstaan is, het waarnemingsveld kan uitbreiden, en beter begrip en intenser genieten in de hand kan werken.

Met die intentie hield Ariejan Korteweg, dansrecensent bij *De Volkskrant* en hoofdredacteur van het dansmaandblad *Notes*, tijdens het Leuvense Klapstukfestival in september 1989 een reeks openbare gesprekken met choreografen en dansers. Die gesprekken zijn gebundeld in een charmant boekje onder de titel *Achterland*. Korteweg vergelijkt in zijn inleiding bij de publicatie het kunstwerk met een schiereiland : "de toeschouwer bereikt het van over zee; hij legt aan, heeft een voorgeschreven tijd ter beschikking om rond te kijken en vetrekt weer. Van het grote achterland dat de choreograaf doorkruiste om diezelfde plek te bereiken, heeft hij doorgaans geen weet."

Korteweg onderkent hoe delicaat het "uitleg geven bij kunst" wel is, en tast omzichtig de grenzen af. Hij verzamelt alle argumenten die het houden van gesprekken met kunstenaars en het dieper graven naar alles wat tot een beter begrip en tot een intenser genieten kan leiden, verrechtvaardigen. De toeschouwer keert in gedachten terug naar wat hij gezien heeft en knoopt daar de nieuw verworven informatie aan vast. Gegevens over omstandigheden of drijfveren die, rechtstreeks of onrechtstreeks, bepalend zijn geweest voor het maken van een voorstelling, kunnen zijn initiële interpretatie bevestigen of verrijken, of integendeel ze aan het wankelen brengen, waardoor hij zijn visie wellicht gaat herzien. Maar hoort dat ook niet tot het subtiele spel van de emotioneel-intellectuele uitwisseling die plaatsvindt tussen maker en ontvanger ? Het besef dat kunstbeleving inderdaad een hoogst subjectieve en persoonlijke en dus in essentie erg broze aangelegenheid is, dringt daarbij nog intenser door. De anekdotiek, de persoonlijke bedenkingen en attitudes van de kunstenaar kunnen de benadering van zijn werk wellicht modifiëren, nuanceren.

De twijfels en onzekerheden die Maria Muñoz en Pep Ramis toegeven tijdens het gesprek met Korteweg stellen hun werk in een heel ander perspectief dan bijvoorbeeld dat van Daniël Larrieu, die een sterk zelfvertrouwen uitstraalt, ook al oogt het werk dat zij hebben getoond op Klapstuk even broos en kwetsbaar. Maar bij de laatste was dat een bewust doel, terwijl het werk in het eerste geval zijn zoekende functie blootgeeft. Eenmaal een stuk af, verandert Larrieu er niets meer aan, Muñoz en Ramis blijven er aan sleutelen. De toeschouwer is getuige van een ontwikkelingsproces. Ook Jean-François Duroure schaaft nog lang aan het werk : "met de première begint het eigenlijk allemaal pas", verklaart hij zelfs.

Wie achter de titel *Anima* van Larrieu's stuk allerlei mystieke of Freudiaanse betekenissen had gezocht, en die als leidraad had aangewend tijdens het kijken, ziet een en ander ontkracht, wanneer de choreograaf verklaart dat hij in het woordenboek naar een vloeiend woord heeft gezocht met plastische kwaliteiten, en dat die titel - omdat de subsidieverleners dat vragen - gekozen is lang voor het ontstaan van de voorstelling, en uiteindelijk weinig van doen heeft met het werk.

Het is niet noodzakelijk te weten dat Duroure ernstig ziek was, oog in oog met de dood had gestaan, toen hij aan *Mort de Rire* werkte, maar zijn verklaring dat het werk er inhoudelijk sterk door beïnvloed is, werpt een nieuw licht op de voorstelling en noopt de toeschouwer in zijn herinnering aan de bizarre beelden andere linken te leggen.

Ook bij Larrieu speelt de dood een rol : "Er is een tendens aanwezig om de dood te vergeten. Ik zie jeugd en dynamiek om me heen, ik zie hoge sprongen, veel licht en mooie kostuums die me rechts passeren. Ik werp me naar links en vecht tegen de dood, ik weersta hem en overleef."

Saburo Teshigawara verklaart in het gesprek met Korteweg dat hij nog alle dagen angstig is, en verbaasd over het feit dat hij leeft. Zijn voorstellingen zijn een innerlijk gevecht, waarin hij het lichamelijke wil overstijgen. "Ik wil als een gas in de lucht opgaan. "

Teshigawara ontleent energie aan objecten, aan stenen of gebroken glas, terwijl Johan Leysen in *Wittgenstein Incorporated* die energie in eerste instantie put uit de wil om iets helder uit te drukken. De gebaren die daarbij ontstaan behoren niet tot de inhoud, maar hebben tot doel de tekst te ondersteunen. Voor Teshigawara is de beweging inhoud. Voor hem is "het voelen van de lucht tussen je vingers en in je oksel" essentieel; het is belangrijk een poosje niet te denken, niet te begrijpen, en zich open te stellen voor datgene wat je van de lucht en van de bodem scheidt".

Een ander element waar verschillende choreografen in de gesprekken op terugkomen is de tijd. Teshigawara wil hem rekken of indikken; Muñoz en Ramis hebben het verstrijken van de tijd willen uitdrukken, maar twijfelen eraan of ze daar wel al tenvolle in geslaagd zijn : "We hebben er nog geen volledige controle over".

Gesprekken met kunstenaars hebben soms in twee richtingen betekenis. De kunstenaar wordt geconfronteerd met wat hij gemaakt heeft en met wat dat bij de toeschouwer aanricht, en dat noopt hem vaak tot nieuwe reflectie over zijn werk, en tot aandoenlijk eerlijke bekentenissen. Munoz : "We zijn doodzenuwachtig." Roxane Huilmand over *Tanz mit Männer* : "Ik voelde dat het te veel was om in één keer een groep van zes mannen die elkaar niet kennen samen te brengen, daarmee in drie maanden een voorstelling te maken, waarin ik bovendien 6 000 verschillende dingen zo genuanceerd mogelijk wilde brengen."

Louise Lecavalier, de sterdanseres van Lalala Human Steps, over het stoer optillen van mannen : "Ik moet me inspannen om hen te tillen. En zij omgekeerd ook." en over haar fabuleuze horizontale sprong : "Ik zag hem voor het eerst bij een klassiek danser, die hem al jaren deed."

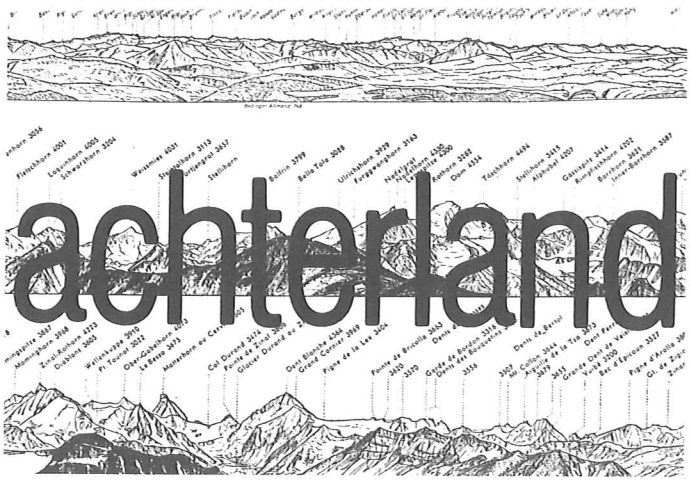
Achterland mag dan al ontstaan zijn tijdens gesprekken over Klapstukvoorstellingen, ook wie de voorstellingen niet heeft bijgewoond kan best genieten van de neerslag van de gesprekken.

Maar zolang wij een kunstwerk niet helemaal kunnen begrijpen met dezelfde denk- en voelprocédés waarmee de kunstenaar zijn schepping realiseerde - en dat kunnen we zelden, want die procédés zijn vaak complex en ontoegankelijk- zullen we onze ratio inschakelen om via zij- en achterpoortjes toegang te vinden tot het mistery. Dat een teveel aan weten, aan informatie over achtergronden en omstandigheden van een artistiek produkt tot demystificatie zou leiden, is onwaarschijnlijk, en mocht dat nog zo zijn, dan maakt ze plaats voor een andere manier van inzien, die op haar beurt een beter, intenser genieten kan toelaten.

Katie Verstockt

Achterland, gesprekken met choreografen; Ariejan Korteweg. Deze verzameling interviews is een uitgave van Theaterpublikaties vzw, Anspachlaan 141-143, 1000 Brussel en het Nederlands Instituut voor de Dans, Herengracht 174, 1016 BR Amsterdam.

Te bestellen : met vermelding van *Achterland* - door overschrijving op de in colofon vermelde rekeningnummers.
Prijs : 295 fr of 14,50 fl.



De laatste modderbrigade (Marino Basso)
Foto Phile Deprez

MARINO BASSO IN ROUW

Die morgen zei men ons dat er iets ergs was gebeurd.
Uiteraard konden we het niet geloven, want zoiets gelooft men toch nooit.
Deze maal hebben ze in onze achtertuin gemaaid, veel te dicht bij huis. Wat overblijft is een kaal veld met tranen van onmacht.
Alle smart is drie maal.
Jan Emmery, Jo Van Hoenacker en Hilde Van Lierde hebben de laatste modderbrigade van de laatste modderbrigade gespeeld.
Op weg naar huis, na één week spelen in Frankrijk, zijn ze bij een ongeval omgekomen. In Tourouvre.
Jan, de componist. Hilde, de plastische kunstenaar. Jo, zijn eerste boek drukklaar.
Dit stuk gebundelde levenslust is weggesneden uit het artistiek kloppend hart van Gent.
Maar, zegt men, het leven gaat door.
Marino Basso werd hard geslagen.
Maar, zoals gezegd, het leven gaat door.
(Dirk Pauwels, Nieuwpoortteater)

GELEZEN

"In de kulturele sektor wordt een geilheid gedemonstreerd die eigenlijk ongehoord is. Om geld te krijgen. De kollaboratiezucht van mensen die zich met kultuur bezig houden is soms beschamend. (..) De politicus houdt zich met het verschijnsel kultuur onledig als het, in de echte zin van het woord, een podiumaffaire wordt."
Jozef Deleu, Hoofdredacteur *Ons Erfdeel* in *De Morgen*,

"Het oorspronkelijke bescheiden project groeide, dank zij de inspanningen van de overheid, uit tot een prestigieus buitengewoon cultureel centrum, dat een uitstraling zal kennen die de grenzen van de Brusselse agglomeratie overschrijdt. (..) In afwachting echter van de definitieve ingebruikneming van de lokalen en het "Centrum voor Amateurkunsten" een beleidsstruktuur zal hebben, zorgt het bestuur van de CBA voor het voorlopige beheer en voor de opstarting van een aantal aktiviteiten voor zover die in de onafgewerkte ruimten plaats kunnen vinden."
Roger Van de Voorde, directeur CBA, in *Selektie, Brusselse uitkrant voor theaterliefhebbers*.

"Schouwburgdirecteuren gaan er nog steeds van uit, dat het gesubsidieerd toneel Shakespeare het liefst ondersteboven en van achteren naar voren speelt, en dat de vrije produkties van Martin Hanson veel toegankelijker zouden zijn. Dat is onzin. Diezelfde schouwburgdirecteuren liepen kwijlend achter de *Romeo en Julia* van Dirk Tanghe aan. Het is een misverstand om te denken dat het beter gaat als zij meer invloed op de voorstellingen krijgen. Voorstellingen zullen altijd onvoorspelbaar blijven. Als de schouwburgen bij Toneelgroep Amsterdam hadden moeten kiezen tussen *Vrijdag* van Hugo Claus en *Lulu*, hadden ze allemaal voor *Vrijdag* gekozen - bekendere namen. De werkelijkheid was dat het bij *Lulu* steeds stampvol zat en dat het bezoek bij *Vrijdag* veel te wensen overliet..."
Jaap Jong, directeur Vereniging Nederlandse Toneelgezelschappen *NRC*, 05/10/90

"Ik vind het fout om als akteur alleen maar jezelf als instrument te gebruiken. Mijn logisch argument daartegen is : als je zelf stom bent, hoe kun je dan ooit iemand intelligent spelen door alleen maar jezelf te zijn ?"
Sean Connery in een interview in *Knack*, 22/08/1990

"Kijk, wanneer een Vlaams orkest walsen van Strauss speelt, is dat hoempa-hoempa. Wanneer de Wiener Philarmoniker Strauss speelt, hoor je muziek. Ik wil geen vergelijkingen maken, maar ik vul den Bompa in zoals ik King Lear probeer in te vullen."
Luc Philips in een interview in *Het Laatste Nieuws*, 13/10/1990

"Puur ad hoc werken is slopend. Je moet het iedere keer weer helemaal van de grond af opbouwen. Bovendien vind je het van een aantal goede mensen zonde om ze te laten gaan. Dat is echt heel treurig. Die kan je alleen maar vasthouden als je een artistiek boegbeeld kan aantrekken waarmee acteurs willen werken ..."
Eric Antonis in het *Nederlands Theaterjaarboek 89-90* over de voorzieningen in Nederland.

"Dat mijn generatie geheel of gedeeltelijk zonder schroom maar beleefd, voor al dat fraais bedankt, kan niet zomaar op rekening van haar verkalking worden geschreven. Zij past voor een naakte Japanner, die twee uur lang boven zijn verpakte piemel staat te zweten. 'Ik wikkel mijn penis in,' veklaart hij, 'hetgeen ik toon is de abstracte penis', wat dit laatste ook moge voorstellen. De grenzen tussen het theater, een eroscentrum en een drugclub worden alsmaar waziger."
Jozef van Hoeck, *Terugblik, Dietsche Warande en Belfort*, 135/5, p. 616.

Bert Van Uytsel

GEBEURD

Weest geprezen :
De **Thaliaprijs** van uitgeverij Hoste ging naar regisseurs **Luc Perceval** en **Guy Joosten** van Blauwe Maandag Compagnie.
De prijs van het **Theaterfestival van Rotterdam** ging voor de tweede achtereenvolgende keer naar **Blauwe Maandag Compagnie**, voor *Strange Interlude* van O'Neill, een co-produktie tussen BMC en Noordelijk Theater De Voorziening, in een regie van Luc Perceval.
Katelijne Damen kreeg de Theo d'or prijs van de vereniging van Schouwburgdirecteuren voor haar vertolking van Nina Leeds in *Strange Interlude* van BMC. **Vic De Wachter** ontving de Arlecchino-prijs voor zijn rol van Basov in *Zomergasten*, eveneens een BMC-produktie.
Wim Vandekeybus en **Ultima Vez** ontvingen voor de tweede maal de Amerikaanse dansonderscheiding Bessie Award én de International Award van Dance Umbrella '90 in London voor *Les Porteuses des Mauvaises Nouvelles*.
Arne Sierens kreeg de Nederlands-Vlaamse toneelschrijfprijs voor *Mouchette*, een stuk dat hij schreef in opdracht van Oud Huis Stekelbees. Hij deelde die prijs met **Alex Van Warmerdam** (De Mexicaanse Hond) die hem kreeg voor *Het Noorderkwartier*.
Arca 40 jaar : gefeliciteerd.
deSingel 10 jaar : vansgelijken.
Etcetera Jaargang 9 : proficiat.
Nog nooit vertoond : **(Behalve in *Etcetera 2/1983* pag. 38) Oud Huis Stekelbees** schetste publiekelijk het failliet van recensent Edward Van Heer voor zijn nonchalante berichtgeving over het Stekelbeesfestival (1-4/11/90). OHS deed dat via een 'personeelsadvertentie' in De Morgen. De perswereld in het zadel en uit de sector steeg nogal wat gejuich op. Een eerste resultaat is een debat over theater en persvrijheid, ingericht door de V.U.B. op 11 december. Qua deadline te laat voor Etcetera 32, 33 echter ....
Kwestie van overleven ontslaat het **Vlaams Theater Instituut** zijn personeel. De oorzaken zijn een door de jaren opgebouwde schuldenlast en het uitblijven van structurele subsidieverhoging. Wat 1991 betreft is het financiële voortbestaan gegarandeerd. Voor het nu al legendarische jaar 1992 blijven de vraagtekens. Wie wenst nog zijn nek structureel uit te steken met parlementsverkiezingen in het vooruitzicht ?

Dirk Verstockt