

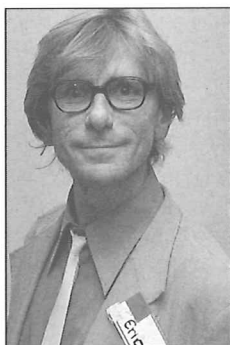
Trekken aan de tijd

Eric De Volder en Toneelgroep Ceremonia

'Oe ist oe ist oe ist? — Goe goe goe.'

Hildegard De Vuyst in gesprek met een theatermaker
die verdoken doorwerkt aan een oeuvre hors des choses.

Hij moet er hartelijk om lachen wanneer ik het beeld probeer te beschrijven dat ik bij zijn werk krijg. Alsof je van iemands hoofd het schedeldak aflicht en alles wat zich daar zo kriskras door elkaar afspeelt naar de scène verplaatst. Vroeger, hier, nu, ginder, toen, figuren, beelden en klanken, alles door elkaar maar ergens bijeengehouden. Chaotisch en fragmentair, maar geënt op een sterke emotionele onderstroom. Ik ben nochtans de vermaning van Jeannette Winter-son uit *Kunst & Jeugens* indachtig, dat we toch ook niet proberen de druiven te reconstrueren uit een goede fles wijn, maar ik kan het niet laten: of dat dan zijn hoofd is?



Eric De Volder. In oorsprong beeldend kunstenaar maar al jarenlang eigen-aardig theatermaker. Af en toe boem pats derop, af en toe boem pats daarnaast. Altijd boem pats. Om het op z'n De Volders te zeggen.

Zijn grote produktiviteit heeft hem, na het succes van *Achiel de Baere* in 1988, maar een geringe zichtbaarheid opgele-

verd. Naast *Baardvrouwen* van Kamagurka voor het Speeltheater, regisseerde hij voor Nieuwpoorttheater, *Lucifer* en *Theater a/d Werf*. In NTG bleef het werk aan *Misdaad en straf* (naar Dostoevski) halverwege steken. Hij schreef veel, o.a. voor Artemis en Kaaitheter, maar voornamelijk voor zijn eigen Toneelgroep Ceremonia.

Na de oprichting in 1992 leverde hij met Ceremonia behoorlijk wat produkties af: *Kom terug* ('92), *Soep* ('93), *Nachtelijk Symposium* ('94), *Poète et prisonnier* ('94) en *Kamer en de man* ('94). In grote mate genegeerd door de pers en al helemaal door de organisatoren.

Dat isolement wordt allicht in de hand gewerkt doordat De Volder met KIM (Kunst is Modder, Oudburg 26, 9000 Gent) over een eigen ruimte beschikt, waarin hij leeft, repeteert en zijn werk toont. Dat Ceremonia aanvankelijk voortbouwde op de amateurs van zijn vroegere interventietroep Parisiana (o.a. op *Theater der Welt* '81), en dus niet ernstig te nemen was, zal ook wel meespelen. Maar er is meer. Het werk zelf staat *hors des choses*. Wat de spelers bij De Volder doen, om maar iets te noemen, staat compleet langs de tweedeling die verschillende opvattingen over acteren in het Vlaamse theaterlandschap voltrokken hebben.

Als sluitstuk heeft ook het beleid hem buiten de dingen geplaatst; De Volder krijgt geen projectsubsidie meer. Hij figureert alleen nog op de reservelijst die Johan Thielemans, voorzitter van de adviesraad voor teksttheater, bij de Minister indiende. De koevoet om de vetpotten open te breken heet tegenwoordig im-

mers 'jong'. En jong is hij al lang niet meer. Ondertussen werkt hij wel koppig verder aan een consistent oeuvre, op een manier die bewondering afdwingt.

De Volder: 'Dat isolement is geen keuze; het overkomt mij. Ik weet niet waarom pers of organisatoren, vaak letterlijk, de weg niet vinden. Misschien staan we met Ceremonia organisatorisch te zwak om hen naar KIM te krijgen. Daar staat tegenover dat we *Nachtelijk Symposium* tijdens het laatste Victoriafestival in Nieuwpoorttheater gespeeld hebben met grosso modo hetzelfde resultaat. Maar er komt verandering in. Thassos heeft zich aangeboden voor de verkoop; met NTG lopen gesprekken over samenwerking.

Ik ben in KIM ingetuimeld; ik was daar niet naar op zoek. Ik woon er vanaf '90; met Ceremonia ben ik automatisch daar beginnen repeteren. Ik kies wel voor een bepaalde manier van werken maar beslotenheid hoort daar niet bij.'



Ceremonia leek aanvankelijk wel een 'gesloten' groep, een familie bijna, met een sterke gemeenschappelijkheid vanuit het verleden. De persoonlijkheden van de spelers, en wat ze meebrengen, zijn bepalend. Op eenzelfde manier leken de produkties gebonden aan de ruimte van KIM, met alles wat er in staat. Dat verbond wordt gaandeweg lossier. KIM wordt meer en meer als een theater ingericht, een zwarte doos, coulissen inclusief, terwijl de 'oude' troep meer en meer wijkt voor professionele acteurs. Een evolutie naar meer theater en minder 'leven'?

De Volder: 'Vanaf het begin zaten bij Ceremonia al beroepsspelers. Maar het is waar dat het aandeel van de vroegere Parisiana-mensen kleiner wordt. Dat heeft vooral een praktische reden. Zij hebben hun jobs; hun repetitietijd is beperkt. Voor *Kom terug* had ik een zeer lange aanlooptijd, nadien niet meer. En er zijn natuurlijk grenzen aan... Neen, er zijn eigenlijk geen grenzen aan hun mogelijkheden,

als ik tenminste met de oude garde twee maanden full-time aan een tekst kan werken. Nu geef ik hen een bescheiden tekst-aandeel. Zelfs dat is soms al moeilijk. Gewoon wat het memoriseren betreft, of qua tekstbehandeling. Maar ik wil in elk geval met die 'familie' blijven werken. Zij hebben hun capaciteiten, die ik probeer aan te spreken en vooruit te duwen, telkens opnieuw vanuit de vertelling die voorligt. Ik wil geen typetjes zien en typecasting vermijden.

Er is een soortgelijk verhaal over de ruimte. In *Kom Terug* was KIM-an-sich het sterkst; we speelden helemaal open. Vanaf *Nachtelijk Symposium* werd het een zwarte bak, in *Poète et prisonnier* was het een Belgische-vlaggenbak. Dat staat in functie van de vertelling die het stuk is. Ten gunste van wat ik nu wil vertellen, met dit stuk, moet de ruimte zich gedeisd houden, neutraal zijn.'



De produkties van De Volder blijven in sterke mate de *plasticien* verraden. Zijn signatuur: een voorgordijn en tapijten met scherpe kleuren en pijnlijke motieven. Dat er weinig dramatische ontwikkeling is, versterkt dit gevoel. De begintoesstand verheft en krijgt een onafwendbare afwikkeling, nauwelijks ontwikkeling. En er zijn de vertekende figuren met hun groteske motoriek en grove grime. Hoever is de schilderkunst verwijderd?

De Volder: 'Ik denk vanuit een kleurvlak met daarop één object: de ijskast uit het *Symposium*, een rij tafels, de muur van *Achiel de Baere*, het achterblok van *Patrick*. Binnen de schilderkunst genieten de Duitse fauvisten op coloristisch vlak mijn voorkeur. Omdat ik daar dingen in herken waar ik spontaan toe kom. Maar eigenlijk spreekt alles waar een sterke hand achter zit mij aan. Alles waar een verhaal in zit. Drama. Verteld door middel van vormen en kleuren die niet realistisch zijn in de zin van 'realistisch', maar die een eigen vorm

gekregen hebben, en dat kan tot in het abstracte gaan. Alles waar je een authenticiteit achter voelt, al sluit dat geen beïnvloeding uit. Zolang je voelt dat diegene die het gemaakt heeft, weet waar hij mee bezig is. Dat iets karakter heeft.'



Naast de vorm van zijn personages, lijkt hij ook sterk bezig met hun fysieke organisatie in de ruimte, op zo'n manier dat ze iets mededeelt over die personages en hun verhoudingen. *Kamer en de man* toont daar de limieten van. Omdat het daar een sprekend bewegen is, dat nauwelijks nog vertelt over het personage. Of moet de beweging niet louter 'expressionistisch' opgevat worden?

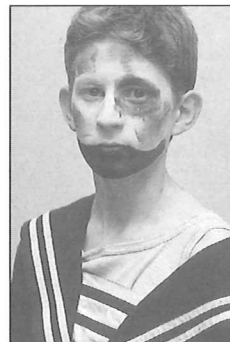
De Volder: 'Ook bij *Kamer en de man* is het geen op zich staande vorm. Er moet wel degelijk een koppeling zijn. Eigenlijk gaat het werken aan de verschillende facetten van de produktie gelijk op. Ik kom niet met een speeltekst naar de eerste repetitie. Ik heb een script, ideeën, voorstellen. Ik probeer het zodanig te organiseren dat de spelers zo snel mogelijk een personage hebben. De eerste test voor mij is: kloppen die personages met wat ik mij verbeeld heb? Dat levert veel geschrap en verschuivingen op. Dat personage spreekt zoiets niet uit of zegt dat anders. Dan improviseren we een tijdlang met de personages; we confronteren ze met verschillende situaties waarbinnen ze ageren. Op die manier krijgt de speler er greep op. Tot hij ermee kan doen wat hij wil en het personage niet meer met hem aan de haal gaat. Ondertussen krijgt ook de tekst een definitievere vorm. Dat zijn dus de twee pistes waarop het materiaal ontstaat. Specifiek voor *Kamer en de man* zijn we bij die dansante vorm terecht gekomen vanuit de tekst die eerder poëzie dan theater is. Dat dansende, de beweging en haar ritme, fungeert als een tussenvorm die acteur Johan Knuts toelaat er zijn verhaal doorheen te weven.'



Gert Portael vertelde ooit dat zij en haar tegenspeler de opdracht kregen een briefje van 1.000 te zoeken in het decor. Het resultaat was een schrijnend beeld van vervreemding binnen een koppel, dat elkaar nooit aansprak maar voortdurend achter elkaar aan slofte, verdiept in hoekjes en kantjes. Is het zo technisch?

De Volder: 'Ik heb dat ooit gelezen in een interview met Tabori en dacht: dat is een fantastische truc. Je doet dat niet letterlijk natuurlijk. Maar het is een schitterende metafoor voor zoeken naar iets wat je toch niet vindt, waarbij de zoektocht toch interessante dingen meebrengt. Een speler moet werken op de scène, anders wordt hij afwezig. Als hij dan een symbolisch briefje van 1.000 loopt te zoeken, blijft hij denken, geeft hij weerwerk aan die andere die zich op diezelfde vloer bevindt, schept hij een ruimtelijke ordening, brengt hij een fysiek gedrag mee dat een eigen logica ontwikkelt. En dat allemaal zonder labeur, zonder dat je psychologisch moet gaan graven. Je kan het toch licht en open houden.

Ik werk binnen repetities niet vanuit spreken over, wel op horen en zien. Dat levert voor mij het beste resultaat op. Psychologische gegevens hou ik er in het begin bewust uit. Ik probeer tot zo concreet mogelijk materiaal te komen. Het enige wat ik de spelers vraag is om wat ze doen zo groot mogelijk te maken. Afzakken is makkelijk.'



In de stukken van De Volder defileren families: de kinderen, meestal zonen, zijn altijd vernepen door vaders en moeders die als grote fantomen verschijnen en zelfs over de dood heen macht blijven uitoefenen. Alle mogelijke vormen van misbruik worden in familieverband als de normaalste zaak aanvaard. En als het niet de familie is die vernijpt, dan is er altijd wel de oorlog of de kerk die verminkt. Een weinig fraai beeld van een na-oorlogse generatie?

De Volder: 'Na WO II, de holocaust in combinatie met het gooien van twee atoombombommen, zijn we op een punt gekomen waarop alles wat daarvoor gebeurd is, kantelt. Ik kan dat niet negeren. Als ik daaraan denk...Ik heb zelf de oorlog niet meegemaakt, wel zijn nasleep. Mijn twee grootvaders zijn aan oorlogsletsels kapot gegaan. Met alle gevolgen vandien voor mijn ouders. Dat straalt door. Mijn ene grootvader is door een Duitse patrouille in de rug geschoten en heeft uren liggen afzien en bloeden voor hij hulp mocht krijgen. Hij is erdoor gekomen maar hij was een schouderblad kwijt en een halve long. Dat raakt mij persoonlijk.'

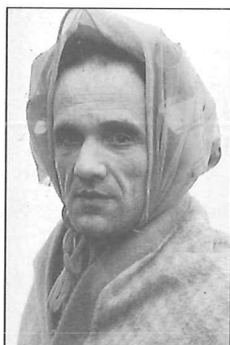
Wat niet wil zeggen dat mijn stukken autobiografisch zijn, in de zin van mij-letterlijk-gebeurd. Er zitten autobiografische elementen in, maar meestal zijn het associaties, beelden, resten van hoe het verleden zich manifesteert in klanken en geluiden, een muzikaliteit van het verleden. Het autobiografische is vaak maar een koevoet tijdens het schrijven, om dingen boven te halen die niet meer aan mij gebonden zijn.

Wel heb ik vaak letterlijk dat beeld dat jij gebruikte: die theatervloer zit hier (tikt op zijn hoofd), als een vlak doorheen mijn ogen. In die koepel spelen zich die dingen af. Het komt erop aan ze voor één keer, voor de duur van een uur, te ordenen, om greep te krijgen op wat zich in mijn bestaan afspeelt.'



Het Verleden is een vrouwelijk personage uit *Kom terug*. In een apocalyptische eindscène verschijnt Mère, een reusachtige oermoeder, die het Verleden, haar kind, komt bevrijden. Ze snijdt de doeken rond de polsen open; er groeit haar aan de wonden. Mère knipt het af en kleeft het voor het gezicht van het Verleden. Waardoor die niet meer kan eten. Moet het verleden bewaard worden?

De Volder: 'Neen, dat ruikt naar museum terwijl het levend is. Dat verleden kom je tegen op zoek naar wie je bent, wat je plek is, welke opdracht je doorgegeven is in diegenen uit het verleden die je hebt gekend. Ik probeer te zoeken naar de *fond* in mezelf, waar datgene bewaard wordt wat ooit meegegeven is, "van in de eeuwen der eeuwigheid". Ik probeer zo ver mogelijk in de tijd terug te dringen om stappen vooruit te zetten.'



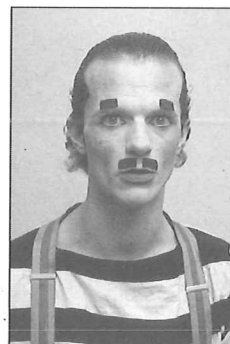
De taal is gaandeweg een groter en belangrijker aandeel gaan opeisen in het werk van De Volder. In zijn schrijven heeft hij vaak een ondergewaardeerd soort taal tot tekst: clichés, Emiel Hullebroeckachtige gedichten, opsommingen, litanieën, plattigheid, stopwoorden. Waarom krijgt dit soort taal zo nadrukkelijk het statuut van tekst?

De Volder: 'Dat heeft te maken met hoe mensen echt met taal omgaan. "Gesprekken zoals men er iedere dag hoort" staat in *Oefening op de moeder en de zoon*. Iedereen hanteert een mengvorm van talen en registers, zelfs de meest ontwikkelde geest. Er is geen norm, geen standaard. Ik hou van een taal die levend gebeiteld zit op de mensen die ze uitspreken.'

Bovendien gaat het om een heel specifiek soort teksten uit het hele gamma aan schrijfwerk: theater. Die taal moet direct zijn, helder, dienstig. Zoals een decorstuk. Als het er staat, moet het gebruikt worden, anders heeft het geen zin. Extreme breuken in taalgebruik vertellen

iets over de verbrokkeling van een personage. Met de herhaling van stopwoorden of clichés kan je meer vertellen dan met een ganse exposé. Zelfs de meest onnozele zin staat in functie van een geschiedenis die zich op gang trekt. En met de juiste 10 onnozele zinnen is de verbeelding van de toeschouwer rijp genoeg om aan de slag te gaan.

Tekst is niets. En dat slaat niet op het klassieke telefoonboekenverhaal; dat je eender wat kan gebruiken. Het is een middel waarmee personages zich kunnen uiten. Maar die tekst moet zichzelf opheffen, moet verdwijnen in de actie. Het is maar één van de middelen die een speler heeft om zijn verhaal te vertellen. En het interessantste is als de tekst in rechtstreekse tegenspraak staat tot wat je ziet. Dat de tekst zijn absolute karakter verliest.'



Er gebeuren vreemde dingen met tijd en ruimte. Alsof de schotten die doorgaans ordening aanbrengen, opgehaald zijn. Vaak weet je niet of je naar levende doden of dode levenden zit te kijken. Visioenen, dromen, verschijningen zijn legio. Maar ook: gisteren was het winter, vandaag is het zomer.

De Volder: 'Ook tijd en ruimte zijn aan taal gebonden en kunnen zichzelf opheffen. Dat is voor mij het belangrijkste wat kan gebeuren binnen een voorstelling; ik ga daar in mijn produkties bewust naar op zoek. En we hebben het dan duidelijk niet over een scenisch-technisch gebeuren, in de zin van *changements*, maar over iets veel fundamenteelers; dat je binnen één en dezelfde scène voelt: hier kantelt ruimte; hier wordt de klok onderuit gehaald. Ik probeer dat. Zonder dat ik op voorhand weet hoe zich dat... Aan het einde van *Nachtelijk Symposium* krijg je zo'n omslag in de tijd. Eigenlijk zijn die figuren dood, wanneer ze zich in de tapijten gerold hebben. Maar de tekstuele motor blijft gewoon doordraaien van "Ge hebt nieuwe

bretellen" en "Er zit een vlieg op uw neus". Die schriftuur staat totaal haaks op de feitelijke of ruimtelijke ervaring van de situatie. Met *Soep* is het ook zo, dat slaat heen en weer over een imaginaire ruimte-tijdgrens.'

De verbeelding als middel om de dood te overwinnen?

De Volder: 'Niet om heer en meester over leven en dood te spelen. Wel vanwege het zeer eigenaardige gevoel dat het oplevert om aan den lijve te kunnen meemaken dat er aan de tijd getrokken wordt. Op die momenten, waarvan ik geloof dat ze universeel zijn, herkenbaar over culturen heen, ontstaat een vreemd soort beroering die mij de essentie van theater lijkt. Dat moment lijfelijk en levend ondergaan. Hoe het hier-en-nu hier en nu op de helling gezet wordt.'

Foto's: Phile Deprez

In volgorde van afdruk:

Eric De Volder

Tina Lippens als De dansers en de danseressen in *Kom terug*

Philippe Flachet als Bestuurder in *Poète et prisonnier*

Claudine Grinwis als Directeur van het Erotisch Theater in *Kom terug*

Gert Portael als Lizette in *Poète et prisonnier*

Titus De Voogdt als Josephken in *Poète et prisonnier*

Stef Cafmeyer als Mère in *Kom terug*

Luk Vanborm als Bobonne in *Nachtelijk Symposium*

Johan Knuts als Selestien Claeys in *Poète et prisonnier*

Hildegard De Vuyst

BEBUQUIN

uitgevers van toneelteksten

Rattewit

Arnon Grunberg

Een stortvloed van verwijten en zelfbeklag. Een pijnlijk ironische tekst met een dwingend en hortend ritme.

450,- BF

Vier Mannen

Elvis Peeters

De zoektocht van vier avonturiers naar een zin voor hun bestaan. 'Narratieve poëzie in drie stemmen' (Jürgen Pieters in *De Morgen*)

250,- BF

Onze Lievevrouw van Pijn

Bruno Mistiaen

Een sadistische komedie over ziekte, pijn en de nakende dood.

320,- BF

'Et voilà...!'/ Ombat

Peter De Graef

'Een juweel van een theatermonoloog' en 'Een meesterwerkje van vertelkunst'.

(Wim Van Gansbeke in *De Morgen*)

400,- BF

Jan Decorte

«Œuvres»

Zeven Klassieke Toneelstukken van de bijzonderste theatermaker der Lage Landen, vormgegeven door de auteur zelf:

'Kleur is alles', 'Het Stuk-Stuk', 'In Ondertussendoor', 'Naar Vulvania', 'In het moeras', 'Meneer, de zot & tkint', 'Titus Andonderonikustmijnklote'.

1350,- BF

Met de steun van het Vlaams Theater Instituut, het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap en het Brussels Hoofdstedelijk Gewest.

BEBUQUIN vzw Graaf van Hoornestraat 38 2000 Antwerpen tel. 03 2372289 fax 03 2185861

BEBUQUIN is een initiatief van de kunstencentra Monty, Nieuwpoortteater en Stuc