



De honden van King Lear

De theateressays van Jürgen Pieters zijn boeiend en intelligent, vindt Erwin Jans, maar gaan ze wel over *theater*?

Er verschijnt in Vlaanderen nog steeds niet veel essayistisch werk over theater. De vluchtigheid van het medium lijkt zich in hoofdzaak te vertalen in de vluchtigheid en de beperkte omvang van een krantenrecensie. De publicaties van het vti en de bijdragen in enkele tijdschriften vormen daarop de enige uitzonderingen. Een bundel beschouwingen over hedendaags (Vlaams) theater is op zich reeds een gebeurtenis. In *De Honden van King Lear* verzamelt Jürgen Pieters (verbonden aan het Literatuurdepartement van de Rijksuniversiteit Gent) een aantal opstellen die voorheen verschenen in het nwt, Yang en Documenta. Ze behandelen voorstellingen van Tg Stan (*Een vijand van het volk*), Guy Cassiers (*Faust*), Need-company (*The Snakesong Trilogy*), Blauwe Maandag Compagnie (*Ten Oorlog*), Peter Sellars (*The Merchant of Venice*), Heiner Müller (*Arturo Ui*). Met kennis van zaken plaatst de auteur de teksten in een historische en culturele context en gaat in op het waarom van een eigentijdse encenering. De bedenkingen die ik bij de bundel wil formuleren, gaan dan ook nauwelijks over wat er staat maar veel meer over wat er niet staat. Ik ben er mij van bewust dat ik daardoor onrechtvaardig ben ten opzichte van deze bedachtzaam en intelligent geformuleerde opstellen, maar tegelijk misschien rechtvaardig ten opzichte van iets dat ook voor de auteur zelf essentieel is en dat hij de 'formele eigenheid van het theater' noemt.

Het probleem van deze bundel opstellen is m.i. dat de voorstellingen die erin besproken worden slechts 'aanleiding' zijn. De auteur wijst

daar zelf met zoveel woorden op: 'De stukken die ik schreef, hoefden niet nadrukkelijk over deze voorstellingen te gaan – naar *aanleiding van* was meer dan voldoende.'(162) Het was dus niet de bedoeling van de auteur om aan opvoeringsanalyse te doen. Dat dat in het boek dan ook weinig gebeurt, kan dus eigenlijk geen punt van kritiek zijn. Toch knelt daar precies het schoentje. En de auteur heeft dat ook zo aangevoeld. In een merkwaardige epiloog lijkt hij zich daarvoor tegelijk te rechtvaardigen en te verontschuldigen. Hij wijst er zelfs op dat een bepaalde voorstelling helemaal verdwenen is uit een van de essays: zijn beschouwingen over *The Tempest* van Shakespeare hebben de encenering van de Roemeense regisseur Silviu Purcारेte volledig uitgewist. Maar door dit te schrijven roept hij die verdwenen voorstelling alsnog als een geestesverschijning in zijn tekst weer op. Ook de omgekeerde uitwissing is gebeurd en daarover gaat de epiloog. De auteur verontschuldigt zich ervoor dat hij geen essay geschreven heeft over Bob Wilson, 'de theatermaker die ik wellicht het meest bewonder van allemaal'(162). Jürgen Pieters vertelt hoe hij meer dan eens geprobeerd heeft met woorden vat te krijgen op Wilsons voorstellingen: 'Geen enkele keer lukte het zoals ik het wilde – zo prachtig vond ik de voorstellingen. Het betoog dat ik telkens opnieuw begon op te bouwen, had weinig of niets te maken met de voorstelling die ik had gezien.'(162) De voorstelling van Wilson heeft het essay over Wilson uitgewist. En ook die voorstelling waart als een spook door de bundel.

Het is een authentieke frustratie die de auteur verwoordt en die iedereen die over theater voorstellingen schrijft herkent. Maar ook in de andere essays blijft de voorstelling als zintuiglijk gebeuren, als *signifiant*, te veel afwezig en wordt voornamelijk als *signifié* behandeld. Dat de auteur beslist voorstellingen enkel als uitgangspunt te nemen voor zijn beschouwingen, is deel van zijn vrijheid als schrijver. Alleen wordt het soms onduidelijk waar de op zich boeiende beschouwingen naartoe willen. Meestal wordt de voorstelling pas na één derde van het opstel geïntroduceerd en vooral via de tekst: veel Shakespeare, maar ook Goethe, Ibsen en Brecht. De duiding van de schrijvers gaat aan de analyse van de opvoeringen vooraf. Vanuit de tekst worden vragen geformuleerd waarop de voorstelling al dan niet een antwoord formuleert. Het is nochtans het gebeuren op de scène dat in moderne voorstellingen de betekenis organiseert, en niet langer de tekst: de stem en het lichaam van de acteur, zijn graad van identificatie of ironische afstand, zijn aan- of afwezigheid op de scène, de materiële scenografie en haar connotaties... Dit is geen 'vormgeving', maar een particuliere lezing van een tekst.

Het is die omgekeerde beweging – de encenering die aan de tekst zijn betekenis geeft – die voor mij te weinig in deze opstellen wordt gearticuleerd. In zijn opstel over Ibsen en Shaw bespreekt Jürgen Pieters een encenering van *Een vijand van het volk* door Tg Stan. Maar hij vermeldt er niet bij dat die voorstelling bij Stan *JDX A Public Enemy* heet. Dat is meer dan een detail. De Engelse titel en de verwijzing naar

de zwarte Amerikaanse rapgroep roepen een radicale politieke lezing op die een nauwkeurigere analyse vraagt dan een verwijzing naar Brecht en zijn esthetica van de vervreemding, of naar Rorty's concept van de ironie, hoe zinvol die op zich ook zijn. De fascinatie van Stanner Frank Verduyven voor de maatschappijkritische zwarte rapmuziek en zijn politiek engagement in voorstellingen als *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* en *One 2 Life* en de expliciete verwijzing naar de Antwerpse politiek door het gebruik van het Antwerps dialect in de voorstelling, zijn twee mogelijke ingangen voor een nieuwe lezing van Ibsens drama vanuit de concrete encenering. In het opstel over *Ten Oorlog* gaat Pieters op zoek naar de geschiedenisopvatting die ten grondslag ligt aan de cyclus van de Blauwe Maandag Compagnie. Hij beperkt zich daarbij tot de tekstbewerking van Perceval en Lanoye. Die bewerking is uiteraard cruciaal, maar wellicht heeft de voorstelling zelf haar eigen antwoorden op deze vraag: bijvoorbeeld in de karmische samenhang van de verschillende personages die een acteur in de opeenvolgende stukken incarneert. Het boeddhisme zou een mogelijke sleutel kunnen zijn voor Percevals cyclische opvatting van de geschiedenis. Het opstel over Jan

Lauwers vermeldt nergens dat Macbeth in de gelijknamige voorstelling wordt gespeeld door Viviane de Muynck, de actrice die ook de centrale figuur is in de *Snakesong*-trilogie. Het zijn deze specifiek theatrale gegevens, die een nieuw perspectief op een tekst creëren, die m.i. te weinig aan bod komen. Dat de auteur precies weet wat de mogelijkheden van een dergelijke concrete analyse zijn, blijkt trouwens uit datzelfde opstel, wanneer hij een scène uit *Le désir* beschrijft en daarin de onophefbare spanning tussen beeld en woord, tussen kijken en begrijpen blootlegt en op die manier doordringt tot de kern van Lauwers poëtica.

Jürgen Pieters plaatst de voorstellingen in een context die voornamelijk bestaat uit verwijzingen naar filosofie, literatuur, poëzie en schilderkunst. Dat levert boeiende inzichten op. Maar de voorstelling zelf wordt weinig aan het woord gelaten. Daarvoor ontbreekt de woordenschat. Pieters verwijst meer dan eens naar denkers als Foucault, Bataille, Lyotard, Jameson, Barthes, Zizek en hij doet dat terecht want in hun werk zitten waardevolle inzichten voor de theatertheorie. Maar hij verwijst nergens naar auteurs die de laatste decennia bezig zijn geweest met het ontwikkelen van een (post-)moderne woordenschat voor drama en opvoering en voor de

complexe verhouding tussen tekst en encenering. Ik denk aan Herbert Blau, Anne Ubersfeld, Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann, Josette Féral, Philip Auslander, Peggy Phelan,... Natuurlijk moeten deze auteurs niet allemaal geciteerd worden, maar ik ervaar het ontbreken van hun namen in een boek over hedendaags theater als een gemis.

De titel van de bundel is enigszins prikkelend de lezer tot nieuwsgierigheid. De titels van de drie onderdelen van de bundel zetten de fantasie al veel minder in werking: *De schijn van de werkelijkheid*, *De ervaring van het theater*, *De macht van de verbeelding*. Met dat gevoel heb ik de bundel gelezen: als een verwachting die telkens net niet wordt ingelost. De degelijkheid van de essays staat hier niet ter discussie, maar door een radicalere confrontatie met de voorstellingen hadden de analyses zeker aan scherpte en spanning gewonnen. Zijn opstel over Bob Wilson houdt Jürgen Pieters ons in elk geval nog te goed.

Jürgen Pieters, *De honden van King Lear. Beschouwingen over hedendaags theater*, Historische Uitgeverij, Groningen, 1999

Wiseguys & Mariken

Het Nederlandse jeugdtheater heeft te veel talent op te weinig vierkante kilometers en dat leidt tot 'verstopping'.

Maar er blijft veel moois te zien: Loek Zonneveld bespreekt *Wiseguys* door MUZtheater en *Mariken* door Inez Derksen/STIP-producties.

Het ritueel is oud, zo oud waarschijnlijk als het theater zelf. Aandacht van het publiek moeten acteurs 'verdienen', vanzelf gaat het nooit. Zaallicht uit, gordijn open, toneellicht aan – dat wil nog wel eens helpen. Maar in een gymzaal, met de kleuren van de middag vallend door de hoge ramen, in schaars toneellicht, ten overstaan van een paar honderd pubers die je het liefst levend verslinden – dan moeten andere, eenvoudiger middelen worden ingezet. Hier bijvoorbeeld, bij *Wiseguys* van Philip Osmont, gespeeld door het muztheater op een school in Baarn (nabij Hilversum). De vier acteurs verschijnen als bij toverslag van achter het enige decorstuk: een simpele wand van anderhalve meter hoog en twee meter lang. Ze wippen als het ware omhoog, als waren ze opgestoken poppenkastpoppen. Strak kijken ze hun publiek aan, de jongeren waarmee ze het komende anderhalf uur hun verhaal gaan delen.

Felle acteursogen schieten langs de rijen, net zo lang tot het stil is, muisstil. Dan zetten ze a capella een kinderliedje in: 'Altijd is Kortjakje ziek, middenin de week maar 's zondags niet'. Onderwijl wandelen ze vanachter hun barricade naar de voorste rijen. De toon, zacht ingezet, klimt naar een dreigend staccato op het ritme van hun wandeling. En meteen, na de laatste regel van het lied, beginnen ze hun vertelling. Snoeihard, ritmisch, steriel bijna, ontdaan van alle emotie, behalve dan van die ene, die alles overheersende: woede, overslaande en niets ontziende woede: 'Dus die rotzak komt weer lazerus thuis. Ik hoor de voordeur dichtvallen. In de gang valt-ie over de fiets van Martin, mijn broertje.' Hier staan vier acteurs die niets te verbergen hebben, zonder trucs of theatrale hoempapa. Is er een oude incontinentente hond nodig, dan doet een van de spelers een oude incontinentente hond. Zijn ze in de

Schotse hooglanden, dan staan ze bovenop hun wand en imiteert een van de acteurs 'schapen in de verte'. Zelfs die onverlaat die tot tweemaal toe luidruchtig probeert de afgesloten zaal in te komen (te laat, jammer) wordt in het spel meegetrokken: 'Hee, nog een schaap'. Het publiek neemt het ritme van de vier acteurs over en schakelt van daverende lachsalvo's naar oorverdovende stiltes. Het stuk, een klein verteld en groots gespeeld puber drama uit de randen van een neokapitalistische metropool, is kitchensink-drama (niet diskwalificerend bedoeld) zónder gootstenen en poepdozen. Het ritueel is oud, zo oud waarschijnlijk als het toneel zelf: de magie van het theater.

★

Geen bevolkingsgroep is zo weerbarstig als de pioniers. Het Nederlandse toneel voor kinderen en jongeren zit er vol mee. Mannen en