

dan de acteurs die meedoen. Als het gezelschap een collectief is, merk je dat aan de manier van spelen. *Platonov* [van 't Barre Land] vond ik heel knap. Het was precies alsof die mensen dat stuk zelf geschreven hadden. Zij konden zo goed acteren, ik stond echt met mijn mond vol tanden. De personages lagen erg uit elkaar qua karakter. Daarom was het een verhaal dat iedereen kon begrijpen. *Maria Stuart* [van de Roovers] vond ik niet zo geloofwaardig. Eerst zag je die acteurs serieuze mensen spelen en dan iets grappigs doen. Die voorstelling leek opgedeeld in stukken waarbij je geboeid moest zitten luisteren en stukken waarbij je moest lachen. De mooiste voorstelling – al is 'mooi' niet het juiste woord – op Het Theaterfestival vond ik *Diep in het bos* [van Het muziek Lod]. Op het moment zelf was ik tegelijkertijd 'gedegouteerd' en erdoor aangesproken. Prachtig hoe de acteurs zo'n gruwelijke dingen op zo'n vrolijke manier konden vertellen. Zo'n stuk moet je echt laten bezinken.

Na Het Theaterfestival is *Aars!* [van Het Toneelhuis] het mooiste wat ik gezien heb. De acteurs speelden goed op elkaar in, de muziek paste erbij... Heel mooi toneel, maar ook zeer modern. Ik denk wel dat oudere mensen erdoor gechoqueerd waren. Voor zoiets moet je openstaan, vind ik, en daarin heeft Het Theaterfestival me geholpen.

Piet Van Hecke: 'Als ik naar toneel ga, vind ik het 't leukst om er achteraf nog over te babbelen. Ik ga van kleins af naar het theater. Mijn ouders hebben me daarin altijd gestimuleerd. Toen ik in het vijfde en zesde studiejaar zat, heb ik ook zelf toneel gespeeld bij de Club van Tante Corry [in het vroegere KJT]. Vanaf mijn dertiende ben ik minder gaan zien, en vlak vóór Het Theaterfestival weer meer. Nu ga ik echt wekelijks. Mijn manier van kijken is veranderd, maar ik weet niet of dat door Het Theaterfestival komt. Meer dan vroeger kijk ik naar de mensen achter het stuk. Als toneelspelers hun eigen gevoelens in een tekst steken, is een stuk goed voor mij. *Weg van Josse De Pauw* zou ik vroeger nooit goed gevonden hebben, denk ik, en nu vind ik het een van de beste stukken die ik de laatste tijd heb gezien. Hij bracht het uit zichzelf, en ook de muziek was fantastisch.

Ik vind theater een van de knapste kunsten die er zijn omdat toneelspelers recht voor je neus staan. Er kan ook iets mislopen. Dat is bij film niet het geval. Ik ben ook met beeldende kunst bezig en daar zie je toch ook dat performances en installaties veel meer leven dan verf op doek. Omdat dat bij toneel van bij het begin het geval was, is toneel meer geëvolueerd. *India Song* [van Het Zuidelijk Toneel] vond ik daarom echt niet goed. Daar was te veel over nagedacht, het levende, het spontane

was er af. *Bêt noir* [van Jan Decorte, Kaaitheater en De Onderneming] vind ik het beste wat we op Het Theaterfestival gezien hebben. Heel dat stuk was één groot gedicht, terwijl de andere stukken meer een visuele roman waren. Bij een gedicht heb je geen personages, er wordt meer op de gevoelens gespeeld. *Bêt noir* heeft mij het meest geraakt. De figuur van Jan Decorte paste bovendien zo goed bij Oedipus, dat je op den duur niet meer naar Oedipus zat te kijken. Net zoals er iets van de speler in het personage moet zitten, moet er ook iets van mezelf in een stuk zitten. Je probeert toch je eigen leven op het toneel te projecteren. Als kunst je daartoe kan verleiden, is ze geslaagd.

Ik maak een onderscheid tussen stukken waarbij ik me amuseer maar waarvan ik me drie dagen later het verhaal niet meer herinner, en stukken die me langer bijblijven. Na vijf minuten weet ik meestal wel welk van beide het wordt. Wat bijblijft, is altijd beter. *Diep in het bos* kon ik eerst moeilijk mooi vinden, maar nadien kreeg het zijn waarde. Op het moment zelf concentreer ik me op het stuk, achteraf stel ik vast of het mij geraakt heeft, en op welke manier.'

Opgetekend door Peter Anthonissen

Programmeren in de periferie

Hugo Haeghens programmeert al zeven jaar theater, dans en muziek voor het Cultureel Centrum van Maasmechelen, waar hij tevens directeur is.

Het zou riskant zijn binnen het kader van deze tekst een consistent geheel van eenduidige criteria te willen ontwikkelen waarop ik me zou baseren wanneer ik als programmator – maar in de eerste plaats als toeschouwer – een voorstelling bekijk, analyseer en evalueer. Het is eerder mijn intentie intuïtief te werk te gaan en te proberen vat te krijgen op de mechanismen die me bij het kijken en selecteren een leidraad bieden en die ontstaan zijn uit een kijkervaring van twintig jaar.

Een voorstelling stelt voor, stelt iets voor, brengt iets naar voren, vertoont iets, geeft vorm aan iets, maar is tegelijkertijd ook een denkbeeldige constructie, een simulacre, een schijnbeeld, een schijnvertoning die voor de aanwezigen (zowel uitvoerders als toeschouwers) reëler kan zijn dan de werkelijkheid zelf. M.a.w. in een voorstelling zit een stellingname, al dan niet expliciet. Iets voorstellen is ook iets uit-

beelden, iets stellen voor iemand. Zonder die iemand wordt een voorstelling een solipsistisch gebeuren. Een voorstelling impliceert dus iemand die kijkt, luistert, waarneemt, aanwezig is, een medeplichtige. Iemand die de spelregels van het voorstellen meespeelt, die de imaginaire ruimte aanvaardt, zich laat lokaliseren in de ruimte tegenover de scène, een ruimte in haar functie bepaald door een 'denkbeeldige' vierde wand (alhoewel steeds meer 'voorstellingen' de ruimte van optreden en de publieksruimte door elkaar laten lopen en deze artificiële scheiding proberen op te heffen).

Door sommige voorstellingen word je geraakt, andere laten je onverschillig of zelfs koud, alsof wat wordt voorgesteld, niets voorstelt. Hebben voorstellingen die je raken bepaalde eigenschappen of kenmerken en wat voor kwaliteiten zouden dit kunnen zijn die een toeschouwer (programmator) meezuigen in hun

'exposé' en hem ervan overtuigen anderen te stimuleren zich ook door het getoonde te laten raken, fascineren, ontroeren, ontregelen?

Onlangs zag ik in De Bottelarij *Risquons-tout* van De Tijd. Het verschaft me een enorm genot, zowel spiritueel, esthetisch als gevoelsmatig. Dit stuk moet, vind ik, door zoveel mogelijk toeschouwers worden gezien. Deze ode aan de verbeelding is gecomponeerd als een virtuoze muziekpartituur, als een ingenieus veld van stemmen, personages en verhaallijnen. De anekdotes waarin de drie spelers zich met een ongekende speellust nestelen – tegelijkertijd hun vakmanschap etalerend en het op hetzelfde ogenblik ironisch relativerend – stapelen zich op als werelds contrapunt voor een abstract veld van mythische proporties waarin het sublieme het banale counterert en omgekeerd. Deze volgehouden verhaalpuuzel met ontregelen-

ons des te preganter kan openbaren en ontvouden. Eigenlijk commentariseert en reflecteert Bach de formele mechanismen van zijn compositie, reflecteert de compositie dus zichzelf en is ze in min of meerdere mate zelfreferentieel. Naast de formele structuur van het werk, in essentie gebaseerd op een wereldbeeld waarin de theorie der getallen heel belangrijk was, wil het werk van Bach op een symbolisch, abstract niveau het beeld verduubelen van een pluriforme wereld waar alle dingen, hoe grillig en verschillend ook, hun plaats hebben binnen een universele orde. Daarom wil Bach ook binmen de abstracte structuren ieder detail zijn plaats geven, omdat hij het Al wil bevatten. Hij wil vooral doorgronden wat zich bevindt onder het wereldlijke oppervlak van de dingen die in de kern getuigen van een verborgen zin. Hij wil het onzegbare, onbenoembare uitdrukken, waarvoor hij noch wij toegang hebben.

Risquons-tout van Filip Vanluchene in de regie van Lucas Vandervost, vertoont veel parallelten met wat Bach in de *Goldbergvariaties* doet. Op het symbolische, abstracte niveau weer-spiegelt het stuk een bepaald wereldbeeld waarin de economische vooruitgang nog steeds centraal staat, maar tegelijkertijd ontmaskert Vanluchene dit beeld van de wereld als wezenlijk chaotisch en autodestructief. Zijn taalcom-structie mimeert deze chaos. Zijn tekst is een grillig, overdaadig, barok taalweefsel waarin hij jongleert met vertelperspectieven en tijdsverschuivingen, met als centraal thema de megalo-manie van de voortuitgangsidee, die in het on-gebreidelde winststreven van de commerciële gestalte krijgt, een winststreven waarvoor alles moet wijken. Vanluchene varieert en modu-leert dit centrale thema in verschillende anek-dotische en mythische lagen, hij becommen-tarieert deze chaos in versplinterde, diffuse ver-haal- en tidslijnen waar heden, verleden en toekomst door elkaar heen lopen. Herinnerin-gen, dromen, hallucinaties en fantasieën krui-sen elkaar, vertel- en spelpersonages liggen door en boven elkaar en brengen een caleido-scopische puzzel tot stand die – en dat voel je dan naar een apocalyps.

Vandervost gaat met deze ingenieuze tekst-partituur op een bijzondere manier om. Hij zoekt in zijn regie en enscenering bijna contra-puntisch naar een sobere verdichting, een grote helderheid, een uitgekristalliseerde vorm als pendand voor dit taalvuurwerk, tegelijkertijd deze complexe structuur resonierend en verduubelend in ieder element van de voor-stelling, hierbij het anekdotische en het my-thische in perfecte balans houdend. Er komt bijvoorbeeld in de tekst geen enkele fanfare

zich opnieuw te plooiën op een ander echelon. Maar goede voorstelling maakt je ook gevoelig voor haar interne logica als compositie, je wilt haar ontwikkelen op een abstract niveau kunnen ervaren als kunstwerk. Een voorstelling kan maar raken, als ze je ook in of met haar esthetiek raakt. Zo moet de voorstelling haar eigen ge-laagtheid reflecteren, op een subtiel manier haar eigen constructie analyseren en relatie-ren. Ook de interne communicatie en interactie tussen de verschillende lagen en media (beeld, geluid, woord, spel, scenografie, licht) moeten in hun ontwikkeling een noodzakelijkheid la-ten ervaren, m.a.w. organisch verweven zijn, een naturel hebben. De verschillende lagen en media moeten in elkaar kunnen resoneren, el-kaar kunnen verduubelen of commentarieren. Het is bij een theatervoorstelling bovendien zo – aangezien we hier ook te maken heb-ben met betekenisinhouden, tenzij de taal let-terlijk als partituur wordt gebruikt – dat men steeds waakzaam moet zijn voor een subtiel balans tussen het mimetische, letterlijke en het abstracte, symbolische, tussen het gewone, anek-dotische en het algemene, tussen het banale en het verhevene, tussen wat getoond en wat ge-suggereerd of verzwegen wordt, tussen repre-sentatie, presentatie en presentie. Het is in dit uitgekend evenwicht dat een voorstelling su-bliem kan worden, ze het onzegbare voelbaar kan maken. In die zin hangt de kunstenaar steeds opnieuw als een koorddanser zonder vangnet boven het diepe ravijn van zijn eigen con-structie/creatie.

Maar keren we terug naar *Risquons-tout*, dat gehucht in de periferie, op de grens tussen West-Vlaanderen en Noord-Frankrijk. Tijdens de voorstelling – en achteraf eigenlijk nog meer – moest ik steeds weer denken aan de *Goldberg-variaties* die in mijn geheugen gegrift staat door de onovertroffen uitvoering van Glenn Gould. Bachs compositie is niet zomaar een lukrake verzameling variaties maar vormt een eenheid, een caleidoscoop van formele structuren, in-terne weefsels van verwijzingen en formele spelregels – zoals de sterke symmetrie, de logica van herhalingen en het cyclische karakter. In Bachs werk gaat het niet om het loutere com-municeren van deze gevarieerde formele struc-turen en grammatica, maar dat zij het medium zijn om het unieke van de compositie te reve-leren. Bach stelt onze automatismen van lui-steren en ons auditief verwachtingspatroon voortdurend in vraag en op de proef door de formele spelregels naar het einde van het werk meer en meer te ondergraven en te verstoren, zodat het unieke van het kunstwerk zich aan

de tijd- en intrigeelijken en een labryntische bewustzijnsstroom, laat ons beleven wat we nooit echt kunnen beleven, omdat deze kunst-taalconstructie van Vanluchene in haar volle schoonheid van vlees en bloed ons net ont-snapt in de dode hoek, in de blinde vlek van ons bewustzijn en altijd zal blijven doorwer-ken als een moderne mythe die alles suggesteert, niets vastpint, alles altijd openlaet. Als we deze voorstelling tot iets zouden moeten reduceren, dan is het in de eerste plaats: on-ontkoombaarheid.

Aan een interessante theater- of dansvoorstel-ling ontkom je moeilijk. Je wordt als het ware de eerste vijf minuten al het scènegebeuren ingezogen. Het is alsof er in de voorstelling een geheimenis aanwezig is, iets dat in het ge-beuren verborgen zit, moeilijk te doorgronden lijkt, voor ons oog onzichtbaar en voor ons ra-tionale beschouwen moeilijk (meteen) te be-vatten. Iedere interessante voorstelling heeft dus iets enigmatisch, raadselachtigs en myste-rieus, hetzij op het niveau van de inhoud, het verhaal, hetzij op het niveau van de vorm, de structuur, en bij theater bij voorkeur op deze twee niveaus tegelijkertijd, waarbij er een per-fecte balans is tussen vorm en inhoud, waarbij het ene het andere weerspiegelt. Deze onont-koombaarheid kan zich ook uiten in een in-terne logica, een inwendige dynamiek waar-aan je niet kunt ontsnappen en die niet alleen de voorstelling voortstuwt, maar je ook dwingt tot een groeiende betrokkenheid.

Een voorstelling dient je eveneens te verplaat-sen in ruimte en tijd, naar een tussengebied waar je verbeelding wordt geprikkeld, waarbij er een interactie ontstaat tussen je waarneming en je reflectie van deze waarneming. Een voor-stelling zal je tegelijkertijd dan ook ontregelen, je 'zekeerheden', je manier van kijken en beleven in vraag stellen, door elkaar schudden. Een scherpe voorstelling graaft altijd naar de essentie van je 'zijn' op dat moment.

Goede voorstellingen bevragen je ook met terugwerkende kracht: zij kijken vanuit een bepaalde hoek naar je terug en achtervolgen je, omdat ze reeds op het ogenblik dat ze zich ontrollen in de imaginaire ruimte van de scene, met haar artistieke tijd- en ruimteconstructie en jouw subjectieve duurbelving en niet te-rug te spoelen lineaire kijken en luisteren dat gang zetten, die diepere lagen in het bewust-voorbewuste/ontbewuste aanraakt, maar tege-lijkertijd in dit aanraken van deze blinde vlekken, ook altijd al laat beseffen dat een essentieel zich openen altijd moet gepaard gaan met een

voor en toch begint het stuk met de drie hoofdpersonages in fanfarekostuum. Zij lijken thuis te komen van een optreden, zij hebben ergens gespeeld. Misschien naar aanleiding van een bijzondere gebeurtenis, misschien de begrafenis van de slachtoffers van de apocalyps aan het einde van het stuk. Drie spelers in fanfarekostuum... Niets is zo anekdotisch, en tegelijkertijd is niets zo abstract, universeel als symbool, als metafoor voor het dorp als entiteit. Bovendien abstraheert het uniform tegelijk het concrete menselijke zijn, maakt van de drie spelers personages, dragers van de vertelling. Vandervost laat hier in het anekdotische heel subtiel het abstracte doorschemeren. Hier is geen sprake van enige nabootsing, van enig realisme. Nog nooit zijn fanfarekostuums zo atypisch, zo buiten het alledaagse geweest. Bovendien liggen op de scène her en der instrumenten verspreid. Ook speelt Victor, één van de drie mannen, mondharmonica en trompet. Laat Vandervost hier in een aantal lagen doorschemeren dat de voorstelling een muziekcompositie is, moet gelezen worden als een partituur, als een spel van stemmen en klanken, van timbres en kleuren? Ook in het spel van de drie acteurs zitten veel schalkse knipogen naar de voorstelling als spel, als kunstmatige constructie, en zij relativiseren ook, als verteller, de andere personages wanneer ze in hun huid kruipen. Maar Vandervost gaat verder en laat het chaotische, polyfone, meerlagige en ook versplinterde en gedeconstrueerde van

Vanluchenes tekst doorschemeren in de scenografie. Zo wordt de achterwand van de scène gevormd door een mozaïek van ingelijste kleurenfoto's die samen één monumentaal werk vormen van wellicht 4 bij 8 meter. (Ik heb de afzonderlijke beelden niet geteld, maar misschien waren het er wel 39; Vanluchenes stuk ontrolt zich immers in 39 taferele, 39 variaties.) Vandervost suggereert hier duidelijk dat het de constructie is die van deze chaos van beelden zonder – op het eerste gezicht – merkbare samenhang een denkbeeldige eenheid maakt. Want als je de foto's van naderbij bekijkt, dan gaat het om een diffuus palet van snapshots uit het leven van alledag, om een serie van anekdotische taferele zonder enig verband, een aantal variaties die door de constructie van het raamwerk op een abstracter niveau zin krijgen. Ook de speelvloer die bestaat uit kleine grijze badkamer- of keukenvloertegels, is niettegenstaande de ontelbare grijstinten en licht- en schaduwvlekjes toch in haar schijnbare versplintering één grijs geheel. Op twee blauwe lijntjes rechts vooraan de scène na. De oprukkende snelweg, de rechte lijnen van de vooruitgang? Op weg naar een onontkoombaar debacle? Als de drie fanfarespelers aan het begin van de voorstelling zouden thuiskomen van de begrafenis van de slachtoffers van het hallucinante cataclysm, dan zou de voorstelling wel eens één grote flashback kunnen zijn die zich achterstevoren ontwikkelt naar zijn bron, de apocalyps, en de voorstel-

ling in zijn formele structuur dus cyclisch zijn; net als in de *Golbergvariaties* zijn de 39 taferele uit *Risquons-tout* even zovele verschillende variaties op het initiële thema van de ondergang van die vooruitgang.

Risquons-tout, laat ons alles riskeren, alles op alles zetten, ons zonder remmen in de vooruitgang smijten, koste wat het kost vernieuwen...

In de periferie, op een afstand van het centrum, is de intrinsieke druk tot vernieuwing kleiner, is de onuitgesproken verplichting om alle nieuwe trends te volgen geringer. Verder weg van het oog van de storm van alle creatie en productie is het gemakkelijker de rol van toeschouwer op te nemen – niet enkel van voorstellingen, maar van het theater- en podiumkunstenlandschap in het algemeen – en ligt een beschouwende houding meer voor de hand. Er is tijd en ruimte tot reflectie en tot een zekere traagheid in het proces van beslissen wat belangwekkend genoeg zou kunnen zijn om te tonen, aangezien de mogelijkheden beperkter zijn en het publieksbereik kleiner is. M.a.w. er blijft vaak meer tijd en ruimte in de periferie om met kunstenaars een traject van langere adem uit te tekenen, om een biotoop, een landschap, een warme plek te creëren waar hun – vaak fragiele – werk kan gedijen. Meer tijd dus om o.a. De Tijd een beetje tijdloos te laten zijn.

Toneelkijken, een lust

Jac Heijer (1936-1991): een geprivilegieerd toeschouwer die ontzettend veel en heel nauwkeurig en gevoelig gekeken heeft.

Wie *Jac Heijer. Een keuze uit zijn artikelen* (IT&FB, Amsterdam 1994) leest, krijgt een indringend beeld van het Nederlandse theater tussen 1970 en 1990 én van het buitenlandse theater dat Nederland in die periode aandeed, een beeld van een zich veranderende kunstvorm in een veranderende maatschappij. Het is verbazingwekkend hoe treffend Heijer in die korte tijdspanne tussen het bekijken van een voorstelling en het schrijven van zijn krantenartikelen de essentie van zijn kijkervaring wist te verwoorden. De hier afgedrukte tekst schreef hij in november 1973 voor *Samenspel*, het tijdschrift van het Nederlands Centrum voor Amateurtoneel. Heijer hield van theater en was zich terdege bewust van Rilkes uitspraak: 'Kunstwerken zijn van een oneindige eenzaamheid en met niets zo weinig nader te komen als met kritiek. Alleen liefde kan ze omvangen, bewaren en recht doen wedervaren.'

Ben Bos heeft me gevraagd voor uw blad een stukje te schrijven over wat een toneelkritikus bezielt. Zo'n stukje zie ik helemaal niet zitten; ik worstel er al weken mee. Maar alla, voor Ben doe ik alles. Hij heeft zo'n harde, homerische lach, die in *Vrij Nederland* ooit als een 'act' omschreven is. Mijn lach is ook hard, maar dan meer bête en hooggierend. U begrijpt, samen hebben wij destijds heel wat afgelachen. Maar

Ben is van de *Linie* naar de Komedie gestapt en er valt überhaupt weinig meer te lachen in het toneelwezen. Dit zijn sombere tijden.

Ter zake: als verslaggever heb ik vele malen aan artisten gevraagd, waarom ze hun vak uitoefenden. Ik kreeg daar tot mijn verwondering altijd oninteressante antwoorden op. Nu stel ik mezelf die vraag en ja hoor, wat komt eruit?

'Ik hou ervan; ik vind het wel leuk om over toneel te schrijven en nog leuker om er naar te kijken.' Ik had u graag van een meer geëngageerde motivatie blijk gegeven, maar dat zit er niet in. Aan de basis zit domweg liefhebberij, Liefde voor het Toneel. En ik weet, dat er in de journalistiek nuttiger dingen te doen zijn dan toneelrecensies te schrijven. Belangrijker dan 'waarom?' is de vraag, hoé je naar toneel kijkt,