

wordt door een vrouw gespeeld), anderzijds de toon van waardige pathos, waarbij emotie en verontwaardiging worden aangebracht door de voorgedragen Jolaos— een prachtrol van Uliks Fehmiu, een acteur die er schijnbaar moeiteloos voor zorgt dat iedere komma in een tekst bij het publiek snoeihard aankomt. Echt zinderen doet de voorstelling als de Atheense koning in problemen komt door de goddelijke eis van een maagdenoffer. Demofons politiek correcte houding (asielzoekers worden hier niet weggezonden) begint te wankelen. De reputatie van de koning wordt gered door een van de asielzoekers zelf, Herakles' dochter Makaria. In de Griekse tragedie, ook bij het voortdurend met het medium toneel experimenterende *enfant terrible* Euripides, vonden dergelijke mensenoffers buiten beeld plaats. Een bode kwam na afloop vertellen hoe en wat. Sellars laat het offeren van Makaria op het podium voluit zien. En hoe! Midden in het verhaal over de veldslag, dat op het ritme van een *rapsong* wordt verteld, wordt het offer waarmee Athene de goden gunstig stemt getoond als een rituele slachting, een keelsnoerend prachtig beeld. Het lichaam van Makaria (Julyana Soelistyo) wordt na de offerdood door de andere dochters van Herakles uit de lijkenzak gehaald, waarna deze de actrice helpen zich om te kleden voor de rol van de gesluisde grootmoeder-der-wrake, Herakles' moeder en hún grootmoeder, Alkmene. Op dergelijke momenten slaagt Sellars erin iets te creëren wat je maar zelden in het theater ziet: zonder opgelegd pandoer of geforceerde ingrepen slaat deze theatermaker een brug-der-zuchten tussen de zeggingskracht van een tekst die 2400 jaar geleden werd neergeschreven, de zwaartekracht van de Griekse mythologie met haar eindeloos lijkende bloedsporen, en de rauwe realiteit van nu. Tien jaar geleden maakte Sellars (in eerste in-

stantie in Salzburg, later op Europese toernee) een verbinding tussen de oudst bewaarde tragedie-tekst (Aeschylus' *Perzen*) en de eerste Golfoorlog. In *The Children of Herakles* haalt hij een vertelling over politieke correctheid, principiële keuzes, wankelmoedige mentaliteiten van politici en schrijnend leed glashard naar onze eigen tijd toe. En dat alles in een helder licht — letterlijk: de belichting streeft naar helderheid, mikt niet op effect, zelden zo'n afwezig/aanwezig theaterlicht gezien; maar ook overdachtelijk: hier wordt een tekst effectief her-lezen, met als enig doel ons inzicht te verschaffen in de werking van existentiële vraagstukken waarvoor we onze ogen niet meer mogen of kunnen sluiten. *The Children of Herakles* biedt een zeldzaam wordende vorm van toneel, waarin mokerslagen van schoonheid worden uitgedeeld met een geniale eenvoud.

Loek Zonneveld

Nvdr. Voorafgaand aan de voorstellingen op het Holland Festival is *The Children of Herakles* ook in Antwerpen te zien, in tegenstelling met Nederland niet op locatie, maar in de Rode Zaal van deSingel. Een ander verschil met Nederland betreft de inleiding in deSingel: een gemodereerd gesprek onder leiding van Stefan Blommaert, met per voorstelling twee à drie wisselende asielzoekers en deskundigen. Wie de rol van het koor in Antwerpen gaat opnemen, was op het moment van publicatie nog niet beslist.

#### THE CHILDREN OF HERAKLES

TEKST Euripides  
REGIE Peter Sellars  
PRODUCTIE Ruhr Triennale  
PREMIÈRE 19 september '02,  
Berufskolleg der Stadt Bottrop,  
van 27 tot 29 mei in deSingel,  
Antwerpen; van 4 tot 9 juni, in  
Beurs van Berlage Amsterdam  
(Holland Festival)

## PIGMENT LUDION/VLAAMS THEATER INSTITUUT

### Smaakmaker

In de kelderverdieping van het Van Abbemuseum in Eindhoven staat een video-installatie van Gary Hill, uit 1991-1992. Achtendertig boeken liggen over de vloer verspreid: grote en kleine, dikke en dunne, opengeslagen of dicht. Allemaal zijn ze ingebonden in een stevige zwarte kaft. Zes projectoren hangen laag boven de grond en vullen de bladzijden van de opengeslagen boeken met zwart-wit beelden. Het kleinste boekje bevat geen tekst. Op de witte bladzijden wordt aanhoudend een beeld geprojecteerd van handen die lippen aftasten. Over de andere opengeslagen boeken vloeien langzaam beelden af en aan: twee gezichten met gesloten ogen, twee torso's, twee keer een passerend lichaam, een stoel die zich aan een touw omhoog draait tot hij oplost in een puntje in de ruimte. Een zevende projector — in het centrum van de installatie — hangt wat hoger, zodat de handen die hij projecteert meerdere boeken aftasten. De videobeelden lichten de boekbladzijden op in het donker, zodat de tekst zichtbaar wordt. De grote letters nodigen uit tot lezen, maar omdat de tekst afloopt tot aan de bladranden, vallen er aan weerszijden van de inbindnaad letters weg. Zo wordt het lezen uiteindelijk toch een onmogelijke zaak. De tekst (fragmenten uit Maurice Blanchots *The Last Man*) lost op in bewegende mensenlichamen, die — net zoals de stoel van de lezer — opgaan in de ruimte.

#### De titel

De redactie van *PIGMENT* stond ongetwijfeld voor de omgekeerde uitdaging: hoe leg je het per definitie vluchtige theaterwerk vast in een boek, zonder dat je het ge-

vangen zet in tekst? Hoe stel je het prille werk van jonge makers te boek zonder dat je het vastpint op een discours? Vijfentwintig 'onderwerpen' — kunstenaars, artistieke projecten, organisaties, infrastructuur — komen elk in zes bladzijden tot leven. Vijfentwintig auteurs van divers pluimage kregen een seizoen lang de kans om hun onderwerp te volgen en te ontmoeten. De opdracht luidde om, 'al dan niet in overleg, in een korte tekst de DNA-code van een artistieke praxis te ontcijferen' (p.5). De titel van Gary Hills werk zou hier als motto kunnen fungeren: *I believe It Is an Image in Light of the Other*. Waarmee ook meteen gezegd is dat het licht dat die 'andere' op de zaak werpt zeer bepalend is voor het beeld dat we van elk onderwerp krijgen. Sommige teksten reiken niet verder dan een cafébabbel, vrijblijvende impressies, idolatrie of het inpaspen van het onderwerp in een bepaald discours. Andere auteurs hebben zich als 'betrokken onderzoekers' op hun onderwerp geworpen en slagen erin om het in een uiterst kort bestek aan de lezer te openbaren. Zo zet Steven De Belder helder uiteen welke vanzelfsprekendheden van het idee 'dansvoorstelling' Christine De Smedt met 9x9 ter discussie stelt en hoe de inzet van een 'massa' mensen haar helpt om een conceptueel en zelfreflexief mediumonderzoek toegankelijk te maken voor een breder publiek. Marianne Buyck zoekt zich aan de hand van de begrippen 'actie' vs. 'handeling' en 'theater' vs. 'voorstelling' een weg door het grensgebied waarin Benjamin Verdonck zich beweegt. Sommige auteurs hanteren meer poëtische of minder voor de hand

liggende tekstvormen. David Van Reybrouck schreef rake en poëtische impressies als onderschriften bij onbestaande foto's van Circus Ronaldo. Erwin Jans gaf de teksten van Het Maskesmachine een prominente plaats en voorzag ze van duidende voetnoten.

Naast deze eerder subjectieve benaderingen schreven diverse medewerkers van het Vlaams Theater Instituut een kort informatief tekstje over elk onderwerp. Voeg daarbij nog het overvloedige fotomateriaal en er ontstaat een levendig, kaleidoscopisch beeld. Vormgever Paul Boudens accentueerde de identiteit van elk onderwerp door het voorhanden zijnde materiaal telkens in een specifieke vormgeving te presenteren, wat van het boek in zijn geheel een veelkleurig feest voor de zintuigen maakt. Het boek draagt niet voor niets de titel *PIGMENT*.

#### De ondertitel

De ondertitel *Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap* is problematischer. De 25 behandelde kunstenaars, artistieke projecten, organisaties en infrastructuren worden gepresenteerd in vier rubrieken: *Nom donné par l'auteur, Hybriden, (On)roerend goed, Nomaden*. Samen met vijf essays leggen ze enkele favoriete thema's van de VTi-redactie bloot: de persoonlijkheid van de kunstenaar, de hybriditeit van heel wat artistiek werk, de plaats van het theater in de stad, de relatie van het theater met het publiek. Zijn dit ook nieuwe kenmerken van het Vlaamse podiumlandschap? Sla er 20 jaar Etcetera op na en je moet besluiten van niet. Andere kenmerken van zowel 'tachtigers' als 'negentigers' (dus ook van een aantal geselecteerde onderwerpen), komen niet naar boven in de structuur van het boek of in de begeleidende essays. Het zelfreflexieve onderzoek van het gehanteerde medium bijvoorbeeld blijft zo goed als buiten het vizier, waardoor de indruk gewekt wordt dat negentigers hier niet

(meer) mee bezig zijn, terwijl het misschien juist interessant is om na te gaan op welke manier deze kunstenaars hun medium onderzoeken. Trouwens, is het geen contradictie om enerzijds de diversiteit van het podiumlandschap te benadrukken en anderzijds –min of meer impliciet– te poneren dat 'de negentigers' zich onderscheiden van 'de tachtigers'. In zijn repliek op Rudi Laermans' poging om de 'tachtigers' te vergelijken met de 'negentigers' geeft VTi-directeur Michel Uytterhoeven zelf aan hoe sterk dit soort spreken gevoed wordt door de artiesten die je per generatie voor ogen houdt en hoezeer de korte historische afstand je belet om nu al grote lijnen te zien. Maar dat heeft de VTi-redactie blijkbaar niet belet om zelf een (niet gemotiveerde) reducerende strategie te hanteren bij de selectie van de 'onderwerpen' en 'tendensen'.

De structuur en begeleidende essays schetsen dus eveneens 'an image in light of the other'. Ze zeggen minstens evenveel over de favoriete thema's van de VTi-redactie als over de tendensen in het Vlaamse podiumlandschap. Logisch eigenlijk: *PIGMENT* is niet alleen een internationaal visitekaartje van de podiumkunsten in Vlaanderen, maar ook van het VTi zelf, dat via het boek enkele aspecten van zijn werking in de verf zet: draaischijf voor informatie (de VTi-databank en het VTi-documentatiecentrum leverden het materiaal voor de informatieve tekstjes bij elk onderwerp), internationale promotie (het belangrijkste doel van dit boek), kritisch forum. De essays belichamen uiteraard de kritische functie van het VTi, maar er is meer. Bij nader inzien vormt het hele concept van dit boek een antwoord op enkele tendensen die het spreken over podiumkunsten in Vlaanderen kenmerken, zoals de neiging om artiesten in een bepaald discours in te passen en de grote aandacht voor organisatorische kwesties in

de sector, maar vooral: de discussies over publieksparticipatie en -verbreding, de vragen over de maatschappelijke relevantie van de podiumkunsten en het engagement van de podiumkunstenaars. De ondertitel van *PIGMENT* zou dus beter luiden: (*Een antwoord op*) *Tendensen in het discours over de podiumkunsten in Vlaanderen*. Welke antwoorden geeft *PIGMENT*?

#### Kleurrijk Vlaanderen

In zijn voorwoord geeft Michel Uytterhoeven aan dat *PIGMENT* in zekere zin een voortzetting is van het *Kritisch Theater Lexicon* (bescheiden uitgegeven, maar goed gedocumenteerde monografieën over theatermakers, mb), waar zijn voorgangers aan gewerkt hebben. Maar 'nog meer is dit boek vervolgd én repliek op *Alles is rustig. Het verhaal van de kunstencentra* (VTi, 1999, toen Uytterhoeven nog geen directeur was, mb). Opmerkelijk aan dat verhaal was het welhaast romantische gevoel van verlies van de oorspronkelijke idealen van de kunstencentra, dat met de professionalisering, verstening, verzakelijking en erkenning gepaard ging. (...) *PIGMENT* wil proactief en prospectief op zoek gaan naar die kunstenaars, die door hun creatieve praktijk vandaag een begin van antwoord geven op die lome gevoelens van verlies en nostalgie.' (p.4) Maar is het beeld dat *PIGMENT* schetst niet even romantisch? De Vlaamse podiumkunsten als een ongerept veld waarin de vogelen alles zelf zaaien en maaien, zonder werkplaatsen, kunstencentra, stadstheaters of andere productiestructuren die hen ondersteunen, en die zich tevens kritische vragen stellen over hun eigen positie en werking in een steeds sterker gemediatiseerde en gecommmercialiseerde cultuur. Klinkt volgende zinsnede van Uytterhoeven in deze context niet nogal cynisch? 'De grote toneelhuizen in Vlaanderen staan voor de opdracht van een grondig

zelfonderzoek. Veel succes Jan Goossens, Guy Cassiers en Johan Simons.' (p.194) Hoort het dan niet tot de taken van het VTi om dit onderzoek kritisch te begeleiden?

Geert Opsomer schreef in *De verloren eer van de kunstencentra* (brochure bij het boek *Alles is rustig*, p.12): 'De veranderde wereld noopt de kunstencentra anno 1999 nieuwe speelkaders te ontwikkelen. Retoriek over de emancipatie van de performer en de gewenste contextualisering van zijn oeuvre moet rekening houden met de onvermijdelijke recuperatie door de markten en productiedwang. De vragen die zich opdringen zijn politiek: hoe kan het kunstwerk zijn resistentie bewaren? Hoe kan het kunstwerk ontsnappen aan een al te eliteaire, narcistische receptie en opnieuw de inzet van een samenzwering worden? Hoe kan een autonome artistieke mededeling gekoppeld worden aan een maatschappelijke kroniek? Hoe kan een autonome creatie de voorwaarden van productie en receptie in hun kern aantasten? Enz. Het zijn pertinente vragen die zeker ook een aantal kunstenaars die in *PIGMENT* voorgesteld worden ter harte gaan, kunstenaars zoals Het Maskesmachine, die aangeven dat een gepaste ondersteuning nodig is om het werk te kunnen voortzetten. Ik kan me niet voorstellen dat het VTi dergelijke vragen niet belangrijk vindt, maar waarom gaat dit hele boek, dat volgens VTi-medewerker Joris Janssens 'bouwstenen aanreikt voor een nieuw verhaal over de maatschappelijke relevantie van podiumkunsten' (p. 100) in een grote boog om netelige organisatorisch-structurele kwesties heen? Het antwoord moet waarschijnlijk gezocht worden in het belangrijkste doel van deze publicatie: 'de internationale promotie van podiumkunstenaars uit Vlaanderen' (p.4). [Met dat doel verschijnt *PIGMENT* trouwens meteen ook in het Engels; des te spijtiger voor alle kunstenaars die dit presenteren

blaadje om een of andere niet nader verklaarde reden aan hun neus zien voorbijgaan.]

Helemaal conform aan zijn promotieopdracht is *PIGMENT* dus op de eerste plaats smaakmaker, op de tweede plaats document, en pas op de derde plaats duiding. Kritiek is helemaal niet aan de orde; van een eigen discoursontwikkeling –bijvoorbeeld over (artistieke) onderwaardering en (maatschappelijke) overschatting, zoals Manu Claeys in zijn essay beweert– is hier nauwelijks sprake. In het beste geval kan je de keuze om te focussen op een aantal individuele kunstenaars –waarvan velen zich duidelijk inlaten met de band met het publiek– begrijpen als een poging om de artistieke onderwaardering en de maatschappelijke overschatting te counteren. Maar of met deze *small is beautiful*-benadering de basis gelegd is voor ‘een nieuw verhaal over de maatschappelijke relevantie van podiumkunsten? Dat nieuwe verhaal ruikt in elk geval verdacht veel naar de promotie van een *kleurrijk Vlaanderen* dat perfect aansluit bij het exotische beeld dat men in het buitenland koestert van België en zijn bewoners: sympathiek, lichtjes anarchistisch en surrealistisch, lichtjes internationaal ook, maar vooral ongevaarlijk en overwegend blank. Net zoals in het heersende politieke –*kleurrijk Vlaanderen*–discours staat in *PIGMENT* de Vlaamse aanwezigheid in Brussel in het teken van culturele infra-

structuur en internationale uitstraling. Het geduldige, zoekende werk van een aantal Brusselse artiesten en andere inwoners van de Belgische hoofdstad is zeker op zijn plaats in een nieuw, kleurrijk verhaal over de maatschappelijke relevantie van podiumkunsten, maar past duidelijk niet in een boek dat de Vlaamse podiumkunsten internationaal moet promoten.

Conclusie: de kleurfilter waarmee het VTi zijn beelden projecteert, biedt een erg specifieke lezing van het Vlaams podiumlandschap. De *PIGMENT*-projectie maakt heel wat veldwerk onleesbaar en laat een aantal aspecten (tendensen?) on(der)belicht.

Marleen Baeten

MICHEL UYTTERHOEVEN E.A.,  
*PIGMENT. TENDENSEN IN HET  
VLAAMSE PODIUMLANDSCHAP,  
LUDION/VTi, 2003, 204 PP, 30 EURO.*

## TWEE NIEUWELINGEN IN HET REK VAN DE BROOK-PUBLICATIES

### Het verleden tot leven gebracht

Er komen tegenwoordig nogal wat publicaties over theaterregisseur Peter Brook op de markt. Op zijn 78ste heeft hij de periode van de richtinggevende manifesten achter zich. Het wordt stilaan tijd voor de overzichten. Brook gaf zelf het signaal door in 1998 zijn memoires *Threads of time* uit te brengen (Methuen, 241 p). Wie nog wat in de hangmappen zitten heeft, volgt het voorbeeld van de meester. Zo herinnerde zich iemand een lezing die Brook in Berlijn had gegeven, over Shakespeare nog wel, die levenslang zijn grote inspiratie was. Hern Books wist er toch nog 36 pagina's uit te puren, dankzij een lettertype waar ook eerste lezertjes hun voordeel kunnen mee doen (*Evoking Shakespeare*, 1999).

#### Conversations with Peter Brook

Ook Margaret Croyden achtte haar tijd gekomen. Deze dame schreef onder meer voor de *New York Times* en *Village Voice*; daarnaast leverde ze bijdragen voor het kunstprogramma *Camera Three* op CBS. Jarenlang volgde ze zowel Brook als zijn werk, hetgeen resulteerde in interviews over zijn belangrijkste producties. Ze reisde hem achterna tot in Iran toen hij er *The Orghast* deed, ze was er bij toen in Avignon *The Mahabharata* heronnen werd. Tussendoor zagen ze elkaar waar het leven hen samenbracht, soms in Londen en Parijs, een andere keer in New York.

Croyden heeft dertien cuvées uit haar kelder gehaald, gebrouwen tussen 1970 en 2000. Dat klinkt indrukwekkend. Het zou al wat naar omvattendheid durven neigen. Toch mogen we niet vergeten dat Brook al een ervaren rot van 45 jaar was toen zij haar dictafoontje aanzette.

Hij heeft dan al heel wat (Britse) watertjes doorzwoomen, opera's in Covent Garden en spraakmakende Shakespeares inclusief. De periode die Croyden met haar interviews overschouwt, is nauwelijks langer dan het deel van Brooks actieve loopbaan dat onbesproken blijft.

Hoe Croyden haar interviews indertijd heeft uitgeschreven voor de krant is me niet bekend. Misschien niet eens in vraag- en antwoordvorm. De versies die in *Conversations with Peter Brook, 1970-2000* staan, zijn dat wel en lijken me dicht bij de ruwe materie te liggen. Ze geven niet de indruk erg bewerkt te zijn. Het zou me niet verbazen als de letterlijke transcripties zo uit haar archief zijn gehaald en zonder veel obstructie de weg naar het boek vonden.

Dit is niet het soort werk om wild van te worden. Niet van het interview zoals het toen werd afgenomen, omdat Croyden een behoorlijk vervelende tante is die haar onderwerp voortdurend op zijn woord pakt, zelf weinig inbrengt en te zelfverliefd is om te schrappen in de zwakke passages. Ze is beslist niet het type interviewer dat maar tien percent van het gesprek overhoudt. De interviews zoals ze nu tot ons komen, in chronologische volgorde, kunnen al evenmin enthousiasmeren. Er is te weinig werk geleverd om ze te bewerken in het licht van nu. De rode draden zijn niet aangezet, er is te veel versplintering. De bruikbaarheid heeft voornamelijk betrekking op die ene productie, toen, in 1970. Het valt te vrezen dat Croyden de bevestiging is van het misverstand dat het interview een makkelijk genre is. Draai de kraan maar open, het vat loopt wel vol.

Maar kom, dat zijn opmerkingen