

## Maatschappijkritisch theater op *Festival de Liège*

WOUTER HILLAERT

**Festival de Liège? Zet het Timefestival in de Hallen van Schaarbeek en je krijgt ongeveer dit tweejaarlijks hebbing van Jean-Louis Colinet, intussen ook directeur van Théâtre National. Ongeveer, want Festival de Liège bleek op zijn vierde editie begin dit jaar weer vooral zichzelf: bewust internationaal, maar zonder de vormelijke hipheid die daar op het KunstenFESTIVALdesArts soms bij hoort. In de immense hal van de Manège is de sfeer veeleer volks en gezellig, stemmig socialistisch. Ook de producties die Colinet er uitnodigt, hebben in al hun verscheidenheid een eigen gezicht. Vooral door hun speelstijl bieden ze een staalkaart van strategieën om ‘het nu te ondervragen’.**

Die ondervraging van het maatschappelijke heden is maar één van de typische clausen die Colinet in de festivalbrochure poneert als inzet voor zijn programma. Het gaat hem om ‘een scherpe blik op onze tijd’, die ‘meer dan ooit lijdt aan moorddadige waanzin, barbaarse identiteitskwesies, allerlei vormen van uitsluiting en de terugplooiing op onszelf’. Daarom vindt Colinet de nood hoog ‘om onze eigen grenzen te overstijgen, de ander en de anderen te gaan ontmoeten, zich te openen op de wereld, op zijn culturen en zijn talen, en zo vreemde blikken te kruisen, ons te wagen op onzekere wegen en onbekende territoria’. Bij zo’n engagementsverklaring kan je niet anders dan grimassen. Ze staat tegenwoordig in elke seizoensbrochure, zoals een McDonald’s in elke stad. Maatschappelijke betrokkenheid lijkt soms een financiële investering geworden, een handig staaltje cultuurpolitiek, met grote pr-slogans als ‘openheid’, ‘diversiteit’ en ‘betrokkenheid’. Colinet probeert ze zelfs niet creatief te vermommen achter een eigen huisstijl. Het *is* zijn huisstijl, sinds de eerste editie van zijn Festival de Liège in 2001: rechttoe rechtaan, niet te hoogdravend, simpel idealistisch (net zoals hij nog altijd zelf zijn sjekkies rolt). Maar hoe dubbel zijn vertoog over ‘ont-eigen-ing’ ook geworden is nu hij met zijn directeurschap van Théâtre National de grootste culturele cumul in België bestiert, toch is er één groot verschil met veel andere managers van ‘maatschappelijk betrokken’ instellingen. Colinets programma maakt zijn praatje wáár. Voor geen van de vijf buitenlandse voorstellingen die ik deze editie meepikte, was veel fantasie nodig om te zien hoe ze uitkeken op de geldende wereldse kwesies. Ze deden dat zeker niet allemaal met dezelfde scherpe blik, maar wél met hetzelfde voluntarisme. Net als het festival zelf.

### BOM OP DE KERMISS

Het duidelijkst schijnt dat totaalprofiel door in het carnavaleske *Cani di Bancata* van de Siciliaanse theatermaakster Emma Dante (1967), die in 2005 al op het festival stond met *La Scimia*. Ook in deze nieuwe voorstelling, waarvan de titel verwijst naar straathonden die aanvallen op wat marktkramers achterlaten, wordt haar geboortestad Palermo gelinkt aan haar favoriete familiethema. Maar meer dan ooit mikt Dante nu op het explosieve brandpunt van die kruising: de maffia. Het centrale banket in de show, met ‘la Mamma’ aan de kop van een schuin aflopende tafel met hitsige macho’s, blijkt veel meer dan het lieflijke etentje waar het voor doorgaat. Het is een clandestiene raad met strenge hiërarchische structuren, verbeeld als een Laatste Avondmaal. Neemt en drinkt mijn bloed, opdat u mij niet zal verraden. Die link tussen het fundamentalistische katholicisme van vele maffiabonzen, en de moorddadige ‘oog om oog, tand om tand’ systematiek die ze daarnaast hanteren, bepaalt de hele voorstelling. Ze is opgebouwd als een eucharistische liturgie, die Dante van binnenuit opblaast. Zo spreekt la Mamma, na de initiatierite van een nieuw maffialid voor een Mariabeeld, de klassieke vredeswens uit: ‘geeft elkaar de vrede’. Achter haar gaan de mannen prompt op de vuist, waarna ze op een vrolijk folkloredentje gaan paardansen met houten pistolen in mekaars nek. Het heeft die pertinente eenduidigheid waar we in Vlaanderen wel eens van huiveren, maar beeldend weet Dante haar elf acteurs maximaal te doen renderen. Als zij zich aan het slot allemaal uitkleden en zich als hijgende honden gaan staan afrukken voor een kaart van Italië op haar kop, met Sicilië bovenaan, voel je in je buik wat dit in hun eigen regio moet hebben betekend. Want het is niet zozeer de maffia die Dante wil portretteren, zoals de ijzeren tante zelf betoogde in het nagesprek met Colinet, maar de kleine maffioso in alle Sicilianen.

Dat politieke effect van *Cani di Bancata* berust grotendeels op de gekozen speelstijl, een theatraal gegeven dat naast tekst en toneelbeeld nog zelden uitgebuit wordt als kritisch instrument. Dante hanteert een van elke psychologie ontdane, bijna clowneske stijl: een Brechtiaanse erfenis die via Pasolini, Pirandello en Dario Fo uitgegroeid is tot een Italiaans keurmerk dat vandaag ook het werk van Pippo Delbono sterk bepaalt. Dantes acteurs steken het machismo van hun rol als een vette pluim op hun vilten hoed, en spelen met dito uitzwaaiende gebaren. Het geeft hen een charmante naïviteit waartegen Dante het straffe sérieux van de slotscène des te scherper kan uitspelen. Als een bom op de kermis, dat effect.

De volkse speelstijl helpt de Siciliaanse regisseuse om expliciet te zijn zonder moralistisch te gaan klinken. En precies diezelfde handigheid zag je toegepast in de openingsvoorstelling *Saadi, agence de gaieté*, een klassieke komedie van de Iraanse grootmeester Saadi Afshar in de traditie van Siah Bâzi. Dit vrolijke en rijk gekostumeerde volksthater is opgebouwd rond de figuur van ‘de zwarte’, een simpele Tijn Uilenspiegel die met veel geste gespeeld wordt door de zeventigjarige Afshar zelf. Als een politieke clown mag hij er alles uitfloepen wat de gewone Iraanse toeschouwer vaak alleen durft denken. Zo kleedt zijn ‘zwarte’ de hogere hofhouding in dit stuk volledig uit, nadat hij bij een magische bron verwisseld is geraakt met de koning zelf. Het is de omkering die elk carnavalsfeest schraagt. Maar Colinet maakt er nog zo veel meer van door *Saadi, agence de gaieté* te laten voorafgaan door de film-documentaire *Les ouvriers de joie* van Maryam Khakipour, waarin de opgelegde sluiting van Afshars theater in Teheran geschetst wordt tegen de bredere teloorgang van Irans levendige theaterscène sinds de revolutie van 1979. Is het theaterstuk zelf een banaal sprookje, de kaderende film maakt het tot een politieke overlevingsstrategie.

### POLITIEK IS ECONOMIE

Volledig tegengesteld aan de subversieve lach van Afshar en zijn troep is de bijna agressieve inleving van de Duitse topactrice Anne Tismer in de jonge schutter aan wie ouwe getrouwe Lars Norén het woord leent in *Le 20 novembre*. De titel van de monoloog, Noréns eerste na ruim zestig stukken, verwijst naar de datum in 2006 waarop de achttienjarige Bastian Bosse in zijn middelbare school in het Duitse Emsdetten dertig mensen verwondde voor hij zichzelf voor de kop schoot. Uit de videoboodschap en de dagboeken die de politie achteraf bij hem thuis aantrof, heeft de Zweedse schrijver rijkelijk geciteerd. ‘Mijn daden zijn het gevolg van jullie wereld, die mij niet wil laten zijn wie ik ben.’ Norén bouwde op deze nihilistische schreeuw om hulp één lange verdedigingsrede, die het schotsdrama ontdoet van zijn individueel-psychologische aandriften en volledig inbedt in sociaal-maatschappelijke wanverhoudingen: de prestatiedwang in het onderwijs, de burgerlijke levensprogrammering waar die toe leidt, de kapitalisering van de *wINNERS* op de kap van de *losers*. ‘Als u gelukkig bent’, spuwt Tismer tegen het publiek met een blik waar je bang van wordt, ‘dan is dat enkel omdat u een ander in uw plaats zijn kloten laat afdraaien’. Meer nog dan tegen rechtse conservatieven lijkt Norén zich te keren tegen progressief links in de zaal: denk maar

niet dat jullie gepropageerde inlevingsvermogen jullie van je medeplichtigheid ontslaat! Hoewel zo’n directe aanspreking veel politieverkerend werkt dan de klassieke verkettering van een gezamenlijke vijand (de media, extreem rechts, het kapitalisme), lijdt Norén aan hetzelfde euvel als Colinet in zijn programmaverklaring: hij grossiert in eendimensionaliteit. Ook als regisseur, wanneer hij Tismer op de naakte beton van Hangar Saint-Luc simpelweg de wapens van Bosse bloot laat leggen, en elke artistieke *décalage* tussen tekst en beeld opschort. Dat *Le 20 novembre* desondanks aankomt als een schot in je maag, is háár verdienste. Met opgetrokken schouders, stram van spanning en pure haat, bereikt Tismer (in 2005 actrice van het jaar in Duitsland, als Nora in Thomas Ostermeiers modernisering van *Een poppenhuis*) een naturalisme dat je in het Vlaamse theater nog even weinig uitgebuit ziet worden als de burleske *commedia dell’arte* van Emma Dante. Ze speelt geen manifest, ze *is* het. En met geklauwde heftigheid springt ze zo op haar publiek af. Je kan niet anders dan je overgeven.

Nog Duitse *Gründlichkeit*, zij het met meer onderliggende ironie, spreidt *Unter Eis (Das System 2)* tentoon, een voorstelling van de Berlijnse Schaubühne am Lehniner Platz op tekst en regie van de jonge rijzende ster Falk Richter. Hij plaatst zijn drie acteurs achter een lange conferentietafel, bedekt met het glanzende marmer van commerciële onkreukbaarheid en gladde aandelenhandel. De bijhorende microfoontjes lijken wel meer bedoeld voor regeringsmededelingen, maar dat is precies het verhaal van Richter: economie is politiek, en politiek is economie. Zo voert één van de drie accountants een overtuigend pleidooi voor de vervanging van de democratie door een oligarchie van wijzen, die aanblijven zolang als nodig is om de staat via objectieve feitenanalyses te stroomlijnen tot een bedrijf dat wél vooruit wil. ‘Veertig procent van de huidige arbeid is simulering, steun aan sectoren die niet renderen. Democratie is een schijntoestand, gebouwd op slecht bestuur, eeuwige onderhandelingen, persgevoeligheden.’ Kan je hem ongelijk geven? Richter dient hem zelf van antwoord met de poëzie waarin de oudere manager, Paul Niemand, blijft steken in een traumatische *still* uit zijn jeugd: onbeweeglijk starend naar opstijgende en landende vliegtuigen op de tarmac. Hij is bij alle vooruitgang emotioneel ‘bevroren’, en zal na een droog functioneringsgesprek ook daadwerkelijk gedumpte worden (want hij is zijn veertigste voorbij).

In die subjectivering van objectieve maatschappelijke tendensen toont Richter zich een meer veelzijdig en bij

uitstek eigentijds auteur dan Norén, wanneer hij zijn personages steeds meer laat vervreemden in virtuele projectiebeelden van neonverlichte kantoorgebouwen, anonieme stadsbeelden en zinnelijke reclameborden op het achterdoek. Maar de zaak blijft dat *Unter Eis* weinig toevoegt aan eerdere rekeningen die van het hyperkapitalisme gemaakt zijn, niet in het minst door Richters stadsgenoten Frank Castorf en René Pollesch. Wat moet je als individuele kijker met zulke abstracte tableaux van hoogeconomisch globalisme?

#### VERVORMENDE FICTIESPIEGEL

‘Spiegels’ is misschien nog de beste noemer voor de buitenlandse producties die Colinet bij voorkeur naar Luik haalt. Ze grijpen – zoals beloofd – vaak zo direct in op de nieuwswerkelijkheid van maffiageweld, staatscensuur, schooldrama’s en neoliberalisme dat ze die actualiteiten soms nog moeilijk overstijgen. Samen geven ze laxetheater: ze duwen je met de neus in de stront van de wereld om hem zo weer even beter te helpen verteren. Maar bieden ze ook een inhoudelijke meerwaarde, extra mentaal voedsel? Zeker nodigen de meer volkseigen voorstellingen *Cani di Bancata* en *Saadi, agence de gaieté* uit tot nieuwe inzichten op verre werkelijkheden. En natuurlijk schuren en strijden onder de expliciete manifestaties van Norén en Richter nog alle tegengestelde nuances waar zij ooit op gestoten zijn tijdens hun dramaturgisch vooronderzoek. Maar de kracht van al deze producties blijft toch sterk afhankelijk van hoe hun acteurs ze op scène verkopen: in een speelstijl die – vrolijk afstandelijk of net erg serieus ingeleefd – de gekozen materie veel meer weet te politiseren dan wat tekst en beeld aan kritisch gehalte in zich dragen. De enige productie die echt weet te vervreemden, en dit op alle vlakken, is *Product* van Mark Ravenhill, de Engelse auteur die met *Shopping and Fucking* ooit het *in yer face*-theater mee lanceerde. In zijn nieuwe tekst is de uitgangssituatie een stuk banaler: een filmregisseur (gespeeld door Ravenhill zelf) doet een uur lang een Hollywood-script uit de doeken aan een droomactrice die voor de rest haar welgevormde mond moet houden. Waar Richter vertrok van politieke toestanden en er een menselijk gezicht aan gaf, doet Ravenhill het omgekeerde: vanuit een strikt persoonlijke situatie (een man wil een vrouw verleiden – of dat gevoel krijg je toch), ontstaat een politieke *storytelling*. De regisseur laat zijn hoofdrol Amy in Heathrow landen naast een moslim met enkel een mes en een gebedsmatje. Binnen de kortste keren heeft ze er in haar verbeelding een gevaarlijke extremist van gemaakt (ze verloor haar

geliefde Troy in de WTC-torens). Toch bezorgt deze Mohammed haar even later in haar loft hét orgasme van haar leven. Vanaf daar slaat het vertelde script driftig op hol, met een bezoek van Osama, langs een zelfmoordaanslag op Disney World Parijs, het verraad van Amy, en haar heldhaftige bevrijdingsdaad in de gevangenis waar Mohammed gevangen zit. Wat Amy fantaseert en wat (filmische) werkelijkheid is, wordt volstrekt onduidelijk, en net daar ligt de sterkte van Ravenhills tekst. Hilarisch speelt hij met verinnerlijkte Westerse clichés van moslimextremisme en geeft hij tegelijk lucht aan onze onderbewuste jaloezie op de blinde overtuiging en daadkracht ervan. Anders dan de vier andere producties die ik op Festival de Liège zag, vond *Product* een pienter politieke vorm voor een dubbelgelaagde inhoud: de wereldse werkelijkheid krijgt hier gestalte via een ingeschreven vervormende fictiespiegel, waardoor die zelf het onderwerp wordt. Voeg daarbij de erg geprononceerde zeggings- en gespeelde stunteligheid van Ravenhill, zijn stilzwijgende tegenspeelster die voortdurend wil opstappen, je eigen voortdurende ‘waar moet dit heen?’-verwarring, en je krijgt precies de grond die nodig is voor de echt kritische inwerking van een artistiek product: het laat vragen.

Als Colinet zegt voor zijn vierde editie op zoek te zijn geweest ‘naar makers met een eigen taal die het over de wereld hebben’, dan heeft hij zijn missie dus volbracht. Niet zelden was het – in die vijf van in totaal achttien geprogrammeerde producties – meer wereld dan taal. Maar liever zo dan omgekeerd, zoals in meerdere van die zogezegd ‘maatschappijbetrokken’ cultuurhuizen in Vlaanderen. En welke makers! In zijn uppie zorgt Colinet ervoor dat vermaarde namen als Lars Norén en Thomas Ostermeier om de twee jaar ook nog eens in België te zien zijn, terwijl hij daarnaast volop investeert in nieuwe beloftes als Emma Dante en Falk Richter. En als dat niet voldoet als verklaring voor waarom ik aan Festival de Liège een stukje hart verloren heb, dan hopelijk dit wel: in de Manège barst het telkens een halfuur na de voorstellingen totaal los, met tussen de wankele cafétafeltes populaire performances zoals een schlagers zingende opdienster, of een bingo-entertainer die veel te hard in zijn micro schreeuwt en tussen zijn nummertjes keiharde techno draait. Op het KunstenFESTIVALdesArts zien we dat nog niet zo snel gebeuren...