

kunststromingen geworden is, spreken in België nog steeds maar over ballet. Eén schitterend produktie van Anne Teresa De Keersmaeker (*Fase*, 1982) bleek voldoende om aan te tonen dat ook hier het publiek al te lang op een dansaanbod heeft moeten wachten. Kaaitheater is hier, samen met enkele receptieve instellingen, duidelijk smaakmaker geweest.

Het Kaaitheater poogt ook een inzicht te geven in de nieuwste internationale theaterrevoluties. Een aantal topics van de vorige festivals zijn reeds aangegeven. In 1983 was dat — behalve de dans — de hernieuwde, hedendaagse, concreet-persoonlijke en realistische aanpak van de toneelklassiekers. Jan Decorte, Gerardjan Rijnders en Jürgen Gosch versus Shakespeare, Tsjechow en Molière. Meer algemeen was er dit jaar, net zoals in 1981, dikwijls een kwetsbare en individuele maar sociaal betrokken opstelling van de theatermaker. Het kondigt de neergang van het theater als 'instituut' aan en legt de nadruk op de artistieke integriteit.

Vuistslag

Behalve een rechtstreeks aanwijsbare artistieke invloed op het Belgische produktieveld, een gangmaker in de hedendaagse dansbeweging en een inhoudelijke standpuntbepaling, heeft het Kaaitheater voor het ruime publiek steeds beter enkele 'typische' festivaltaken waargenomen. Enerzijds de introductie van belangrijke buitenlandse groepen in België: een confrontatie met de buitenlandse top. We denken aan La Cuadra de Sevilla (E) in 1977; The Lindsay Kemp Company (GB) in 1979; The Wooster Group (USA) en Bremer Tanztheater (D) in 1981; Schauspielhaus Köln (D) in 1983. Anderzijds de presentatie van polemische voorstellingen, die het kijkgedrag van het publiek ondermijnen, de verstarring tegengaan en de verwarring bevorderen. Zoals

Stuart Sherman (USA) en Bob Wilson/Christopher Knowles (USA) in 1979; Mike Figgis (GB), Il Carozzone/Magazzini Criminali (I) en *Maria Magdalena* (B) in 1981; HTP (B), Jan Fabre (B), Steve Paxton (USA) en Globe (NL) in 1983.

Hiermee zijn de belangrijkste invalshoeken om de relevantie van dit theaterfestival te toetsen, aangegeven. Het is duidelijk dat het Kaaitheater én als internationaal forum én als nationale gangmaker in nauwelijks vier festivals een flinke staat van verdienste kan voorleggen. Dat die buitenlandse selectie steeds nauwer aansluit bij en in discussie staat met de

Belgische produkties is een verheugende vaststelling. Het profileert dit festival steeds meer en dwingt toeschouwer en recensent tot standpuntbepaling. Als er verder gewerkt wordt in de lijn van Gosch, Rijnders, Lecompte, Gray, Miller, Paxton, Fabre, De Keersmaeker en Decorte, dan wordt Kaaitheater 1985 niet alleen een festival dat inzicht bevordert, kwaliteit promoveert en discussie aanwakkert, maar bovendien ook een vuistslag is in het gezicht van iedereen die niet kijken wil.

Is dat niet wat we nodig hebben?

Theo Van Rompay

King Lear Decortes obsessief gevecht met teksten De nar waagt toch nog de waarheid te piepen

Opweg naar het theater. In Vlaanderen is het bijwonen van een Shakespeare-opvoering meestal een pijnlijke zaak. In mijn lange carrière van schouwburgbezoeker zijn me misschien twee avonden als geslaagd bijgebleven: heel lang geleden presenteerde de KVS een aanvaardbare Hamlet-opvoering met Senne Rouffaer in de hoofdrol; rond 1970 slaagde Walter Tillemans erin om, sterk geïnspireerd door Peter Brook, een aangrijpende *Koning Lear* op de planken te zetten, daarbij sterk bijgestaan door Luc Philips, Jan en de betreurde Dirk Declair. Een paar seizoenen geleden wist Jean-Pierre De Decker *Midzomernachtdroom* tot leven te wekken, nadat hij in München een goed voorbeeld had geserveerd gekregen. Met die schaarse opvoeringen is de Shakespearekous bijna af. De andere opvoeringen waren halfgelukt, oervervelend of gewoon slecht

(het beeld van Senne Rouffaer als Prospero staat me nog pijnlijk voor de geest). Geen wonder dus dat ik met meer dan gewone interesse naar Jan Decortes versie van *Koning Lear* trek. Hij heeft immers reeds een erg intrigerende lezing van *Cymbeline* geboden. De aanpak verraste omdat hij de personages tot stripfiguren herleidde, en zich amuseerde met een dol verhaal te vertellen. Het effect zorgde voor een schitterend eerste deel. De vraag stelde zich wel of zulk een aanpak ook een vernieuwend licht op Shakespeares grote teksten zou werpen. Hier zorgde Het Trojaanse Paard voor de kans om dat te kunnen verifiëren.

20 u. De zaal is halfdonker. Het toneel bestaat uit een witte wand waarin links twee deuren zijn uitgesneden. Een spotlamp werpt van achter wat licht naar voren, maar laat de drie grote clubzetels, overtrokken met witte, groene of blauwe plastic, in



King Lear
(Het Trojaanse Paard)
Foto Herman Sorgeloos

een halfduister staan. Een acteur verschijnt, wacht, verdwijnt, een tweede komt op, wacht, en langzaam komen er personages op het toneel staan die wachten. Een openingsscène die de hand van Decorte verradt: hier wordt gespeeld met ruimte en tijd, en de eenvoudige handelingen leggen een dwingend traag ritme op. Als er woordeloos sfeer en spanning is gecreëerd, wordt pas het eerste woord gedempt gesproken. Wanneer dan uiteindelijk Lear verschijnt, scoort Decorte zijn eerste punt: Shakespeare gaat zo voortvarend en formalistisch te werk, dat de eerste monoloog van de koning nauwelijks indruk maakt, omdat alles te vlug voorbijgaat. Maar hier maakt de koning grote indruk. De verschillende personages hebben bij hun verschijnen telkens het publiek verrast: hier lopen geen koningen en prinsesjes rond, alleen figuurtjes uit stripverhalen. De goede Gloucester met zijn te kleine deukhoed, zijn te wijde broek en zijn witte handschoenen stap uit een tekening van Humo's Ever. De meisjes zijn allemaal trutten, de boze zusters zijn naar een pensioonaat geweest en tooien zich met die gekke voelsprietjes die thans mode zijn. De schurk Edmund is een vies ventje van Kamagurka. Iedereen die verschijnt, is belachelijk. Wanneer tenslotte de koning zijn hofhouding komt vervoegen, blijkt hij weggelopen uit Marc Sleens Nero-strip. Consequenter dan in *Tasso* heeft Decorte zijn personages tot platte dimensies herleid, erop weddend dat dit procédé de ganse tekst zal kunnen blijven spannend houden.

Laing

20u30. Het opzetten van de ingewikkelde dubbelintrige verloopt uitstekend. De rol van Lear wordt door Dirk Van Dijk uitstekend gestal-

te gegeven. Hij reduceert de koning tot een eigenwijze brombeer. Dat is een interpretatie die in wezen juist is, want de tekst van Shakespeare geeft het duidelijk aan. In traditionele opvoeringen wordt dat weggespeeld, omdat men de koning met een aura van gezag omgeeft. Men verhult zijn ware wezen om te samen met het publiek onderdanig te blijven tegenover het concept van de monarch. Dat beeld wordt hier netjes opgeruimd. Ook de Gloucester van Willy Thomas werkt prachtig: hij heeft zijn techniek waarmee hij Tasso sprak, sterk uitgebreid en verrijkt. Daarbij heeft hij een boeiend, zenuwachtig gebarenspeel ontwikkeld dat de ongedurigheid van de slaafse hoveling netjes onderstreept. Dit is een ironische lezing die de spanning binnen de tekst erg duidelijk maakt, en dit doet door op eenvoudige, onsubtiele elementen te wedden. Tussen de bloemrijke taal van Shakespeare en het bestudeerde je-m-en-foutisme van de regie ontstaat een boeiend wrijvingsveld.

21 u. De zeggings van de tekst begint alle aandacht te vragen. Het blijkt dat slechts drie acteurs de verschralling interessant kunnen houden: Willy Thomas, Dirk Van Dijk en Bea Rouffart, als ze de nar vertolkt. De anderen cultiveren het niet-kunnen-spreken, alsof dit een kunst is. Ze vermorzelen zo systematisch de tekst dat hij onbegrijpelijk wordt. Die gevoelloosheid wekt de vraag op wie in deze productie de tekst wel echt begrijpt. Nu iedereen als een typetje is geplaatst, wacht de toeschouwer op de verdere evolutie van de personages. Met belangstelling kijkt hij uit naar wat er in de storm zal gebeuren. Immers, het stuk van Shakespeare zit raar in elkaar: het begint als een spannende vertelling, met heftige scènes, tot Lear zijn dochters de rug toekent en in de storm gaat zwerven

op de heide, in een laatste poging om emotionele chantage te plegen. Daar de hardvochtige dochters niet reageren, valt het stuk stil. In die lange stasis doen zich dan verrassende toestanden voor, die alleen maar filosofisch belang hebben. Er wordt dan afgetast wat blinde normaliteit en helderziende waanzin is (een gedachte die we nu bij psychologen als Laing terugvinden). Alleen als alle elementen heel voorzichtig tegenover elkaar worden geplaatst, als de momenten van aan elkaar gelijk worden (het aangrijpende moment Lear = Poor Tom) juist worden aangebracht, gaat de tekst wonderlijk werken.

21u15. De storm is uitgebroken. Theatraal heeft Decorte met een minimum aan middelen die fysische realiteit aangeduid: een windmachine, en een merkwaardig lichtinstrument dat heen en weer zwaait (het was al te zien in *Maria Magdalena*, maar krijgt hier pas een reële functie). Maar de personages beginnen plots naast elkaar te spreken. Iedereen gaat door in hetzelfde register en de scènes worden doelloos. Dan verschijnt Mieke Verdin als Poor Tom. Zij radbraakt de tekst en gebruikt een onaanvaardbare stemzetting. Ze bestaat niet en dus kan van het samenspel met Lear niets in huis komen. De tekst wordt onduidelijk en op de scène blijft lege drukte achter. Voor de eerste maal ziet men dat de productie in moeilijkheden geraakt. Nochtans zijn er een paar onvergetelijke momenten: de nar op gele rolschaatsen heeft een troebele aanwezigheid. Hij is niet vrank, niet wijsneuzerig. Hij is alleen doodsbang en waagt het toch nog om de waarheid te piepen. De regen wordt aangeduid door de nar met geweld confetti over het hoofd van de koning te laten gooien: een poëtisch en effectief beeld.

Cynisme

22u10. Aan de storm is eindelijk een einde gekomen. De confetti wordt zorgvuldig door een lakei met een stofzuiger weggezogen. Het levert zo sterk een beeld op van 'pauze' dat verschillende mensen het voor bekeken achten en naar het foyer stappen. Zo missen ze de scène waar Gloucester blind wordt gemaakt. Hier heeft Decorte zich duidelijk uitgeleefd. Elk gebaar, elke opstelling van de schaarse rekvisieten is perfect. Deze fysiek moeilijke scène wordt meesterlijk uitgebeeld. De gruwel is totaal, en door een paar details wat te onderstrepen wordt er toch nog een ironische laag ingebouwd. Alleen vraagt men zich af, waarom hier een ironische laag nodig is. Waarom is het zo dringend nodig om op onze ongevoelghed een beroep te doen? Omdat het 'slechts' theater is? Maar waarom dan theater maken? Omdat, zoals Decorte beweerde naar aanleiding van *Tasso*, de zwakken altijd belachelijk zijn? En waar voert ons zulk een uitspraak ideologisch heen? Het is wanhoop die zich ketent aan cynisme en aldus belangrijke menselijke dimensies weigert. Eigenlijk waren al die bibberende, tandenklapperende, magere joden in Auschwitz ook belachelijk, nietwaar? De kapitale vraag is of machteloze mensen belachelijk horen te zijn.

22u45. Gloucester is blind gemaakt. De knecht die hem helpt wordt betekenisvol niet afgemaakt. Integendeel, hij komt uit het theatrale niets met een saxofoon opzetten. Gloucester aanvaardt het instrument en begint te spelen: de blinde muzikant. Hij mimeert een rockplaat (uiteraard, muziek uit de jaren vijftig, want deze periode, toen de ouders van deze generatie theatermakers nog jong waren, blijkt onweerstaanbare aantrekkingskracht te hebben). Wat hebben we hier? Cynisme slaat om in goedkope sentimentaliteit, een nummertje bonte avond kan daar prachtig dienst voor doen. Sentimentaliteit is net wat we voor Gloucester niet nodig hebben. Met verbazing zie ik het licht uitgaan, want het is nu eindelijk pauze.

23 u. We zijn nu in het stuk op het punt gekomen dat het verhaal weer aan bod komt: invasies, intriges, godsgericht. De scènes volgen elkaar in korte flitsen op. Tegenover het voortschrijdende verhaal staan de tocht van Poor Tom (de vermoede goede zoon van Gloucester) en de blinde edelman zelf. Decorte heeft een acrobatisch stukje bedacht: daar er veel scènwisselingen zijn, heeft hij de scenische ruimte verkleind. Het witte doek is zwart geworden, en van de twee deuropeningen zal hij er slechts één gebruiken. Het resultaat is nogal desastreus: elke scène wordt door tenminste drie seconden dode stilte van de volgende gescheiden. Een idee dat niet werkt, want het draait uit op

een lange oefening in hoe op- en afwandelen.

23u15. De vertoning sleept zich voort. Mieke Verdin als Tom heeft heel wat tekst te verwerken, maar ze zegt alles op een toon alsof ze het nog eens goed moet nalezen. Haar figuur zelf, in een gele jekker, beweegt zich over het toneel alsof Verdin er pas gisteren voor het eerst is opgestapt en nu ontdekt dat ze er geen talent voor heeft. Wat gebeurt er toch 'met deze jonge actrice, die één van de grote beloftes van haar generatie is? De artistieke dialoog Verdin-Decorte is blijkbaar tot een einde gekomen. Voor haar eigen artistieke gezondheid moet Mieke Verdin met dit gezelschap kappen. Het verder bekijken van deze *Lear* wordt langzaam pijnlijk.

23u30. Veel, veel tijd wordt besteed aan het geïntrigeer van Edmund met Lears dochters. Decorte probeert het wel, maar krijgt het niet eens goed verteld, terwijl zo een vertelling binnen het kader van dit stuk van ondergeschikt belang is. Maar buiten een gebrekkig vertellen, gebeurt hier niets. De vertoning verschrompelt tot een opkomen, lesjes afdreunen en wegwezen. De twee schoonzons van Lear worden door één acteur gespeeld, die een bordje op de borst draagt met zijn naam erop, een techniek die aan het Vlaamsch Volkstoneel doet denken. Het is in deel één wel eens leuk, maar buiten het verwisselen van naam, gebeurt er niets met de rol. Ach, en daar verschijnt de goede Cordelia op het toneel. Het amateurisme slaat nu pas tenvolle toe. Bea Rouffart (in een dubbelrol) zeurt haar rol af. Dit moet nog anderhalf uur duren.

Milde provocaties

Middernacht. De tekst strompelt voort. Het stuk is dood. Lear is nog eens langs geweest om een monoloog te zeggen terwijl hij masturbeert. Het is wel veelbetekenend dat deze handeling de enige seksuele daad is die zonder commentaar aanvaard wordt. Trouwens, deze vondst was ook al te zien in *Cymbeline*, alleen deed Peter Rouffaer dat sensueler. Hier draait Lear zich weg van het publiek om het in een hoekje te gaan doen. Waarom? Hij staat toch alleen op de heide, onbegluurd? Een pijnlijke scène voor een regisseur die luid het principe huldigt dat er 'realisme' op de scène moet zijn, omdat wat gebeurt ook dient te gebeuren. Ondanks deze milde provocatie zit de zaal er versteend bij. Voor mij vecht iemand met dichtvallende ogen. Achter mij ligt een meisje zalig op de schouder van haar lief te slapen. Verderop krabt iemand zich gelaten in de haren. Het kan de bedoeling toch niet zijn om met Shakespeare een zaal in slaap te krijgen? De zin van de ganse onderneming begint me trouwens te ontgaan. Commentaar op Shakespeare,

nieuwe visie op de klassieken, de broodnodige postmoderne versie van het grote repertoire, vergeet het maar. De teksten worden in een irritante, onidiomatische letterlijke vertaling opgezegd. Maar Shakespeare is, net zoals elke andere theatertekst, niet meer dan een partituur. Men moet met de woorden wat doen. Mahler uitvoeren wil ook niet zeggen dat men de partituur solfgeieert. Totale afwezigheid van de regisseur, die nu zijn rol heeft beperkt tot verkeersregelaar.

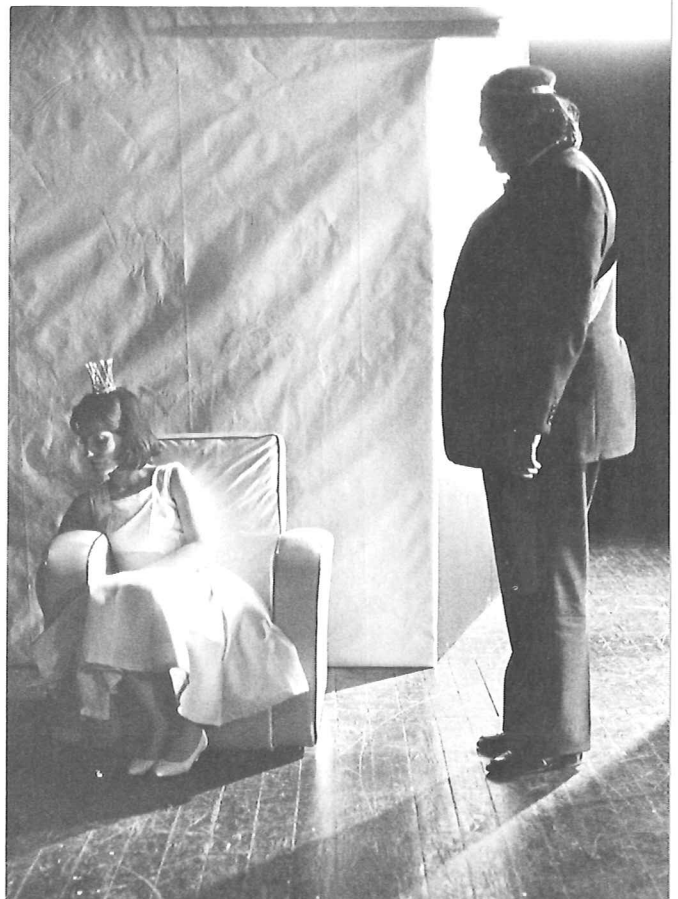
0u15. Eindelijk is men aan het sterven geslagen. De zaal wordt weer een beetje wakker, omdat het publiek onder elkaar mopjes begint te maken. Waar is de stofzuiger, wordt er gezocht, laat toch iets gebeuren.

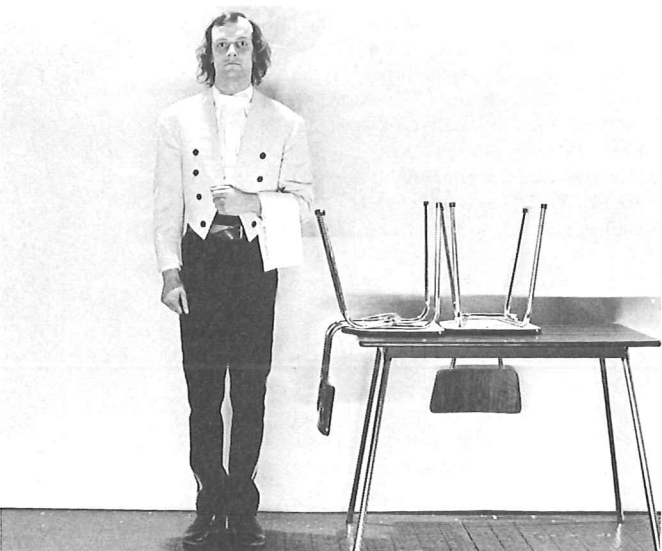
0u30. Lear is gestorven. De kreit van de trouwe Kent, 'Laat zijn hart toch breken!', zodat verder ondraaglijk lijden Lear bespaard zou blijven, is gevallen als een onhandige repliek. Lager in het 'dienen', 'uitbeelden', 'brengen' van de tekst kan men niet vallen. Als laatste klapstuk laat Decorte een Engelse vlag naar beneden komen (Wat??? Ja, een Engelse vlag!) Verbijsterd verlaat men de zaal.

Haat-liefde

De volgende dag. Nog doodmoe begint men na te denken over wat er de vorige avond is gebeurd. Men constateert dat de opvoering half mislukt is, want voor de pauze was ze veelbelovend. Na de pauze heeft ofwel de tekst regisseur Decorte op geen enkel ogenblik aangesproken, of is de

King Lear
(Het Trojaanse Paard)
Foto Herman Sorgeloos





*King Lear
(Het Trojaanse Paard)
Foto's
Herman Sorgeloos*

tekst aan hem voorgijgegaan, of heeft hij te veel tijd in interne ruzies met zijn gezelschap gestoken, of heeft hij zijn repetitietijd niet met de elementaire vakkundige planning kunnen ordenen. Het is niet de eerste keer dat een Vlaams regisseur zowat halverwege Shakespeare afknapt. De optie om alles te verschrallen tot een stripverhaal is onproductief gebleken. De castratie gepleegd op tekst en op acteur heeft geen meerwaarde opgeleverd. De verhouding prijs/kwaliteit (de prijs zijnde de vijf uur die het publiek er moet instoppen) valt in het nadeel van het tweede lid uit. Niemand die het eerste deel gezien heeft, kan ontkennen dat Decorte een heel persoonlijke, boeiende visie op theater heeft. De vraag blijft of de grote, complexe stukken, zoals een *Lear*, niet buiten zijn bereik liggen. In minder ambitieuze projecten kan hij ons nog verbluffen. Maar zijn obsessief gevecht met teksten valt in zijn nadeel uit. Zijn laatste artistiek succes was *De Hamletmachine* maar daar was de tekst onbeduidend (de lezer zal noteren dat ik geen groot Müllerbewonderaar ben) zodat daar alles kon. In die fantasie van het opvullen van een centrale leegte (een tekst vol uitroepstekens en drie puntjes) kan Decorte zich laten gelden. Maar een complexe, dialectische Shakespeare laat zich niet

zo makkelijk in de hoek drummen. De toekomst ziet er meteen niet erg schitterend uit: Decorte belooft een Tsjechov, maar wie verlangt er naar om Bea Rouffart te horen jengelen in *Oom Vanja* (liefst in de hoofdrol)?

Het lijkt me dat Decorte dringend toe is aan bezinning. De vraag moet gesteld of zijn haat-liefde tot het medium hem er niet toe drijft precies die elementen verder te radicaliseren die zijn toneelactiviteit in een uitzichtloos straatje doen belanden. De perspectieven die hij met *Cymbeline* en *Maria Magdalena* opende, waren

veelbelovend. Vanuit *Maria Magdalena* leidt er geen noodzakelijke weg naar de dorheid van *Lear*. Iedereen weet dat Decorte Gosch bewondert, en precies deze Duitse regisseur toonde met *Der Menschenfeind* aan welke andere, rijkere mogelijkheden er in een hedendaagse aanpak van het theatermedium verscholen zitten. Of Decorte zich al dan niet wegijfert in de marginaliteit, hangt dus volledig van hemzelf af. Zo gezien wordt de Tsjechov-opvoering van kapitaal belang.

Johan Thielemans

Een concrete King Lear Die tintelende verwarring

Hoe komt een voorstelling van Jan Decorte op mij af? Wat flitst er — weken na die voorstelling — door mijn hoofd bij de onverwachte vraag iets over *King Lear* te schrijven? Negentien indrukken. Aan de oppervlakte.

1. Acteurs tekenen zich met een vaste en roekeloze hand. Niet het ronde, gepolijste, afgeborstelde en genuanceerde karakter (maar de steeds zo doorzichtige rol). Wel een schijnbaar vlak karakter, uitgezuiverd, geabstraheerd haast, zoals mensen in 't café op mij overkomen wanneer ik ze langer dan één minuut aandachtig bekijk. De korst is ruw en wat eronder zit heb ik zelf maar uit te zoeken.

2. *Kent: patriottisch, braaf, deugdzzaam, dom ogend maar slim handelend, hardnekkig principieel, maar ook: gevoelig, Kent komt niet door een of ander procédé tot leven, tenzij dan door de totale aanwezigheid van Guy Dermul. Zijn 'ongeschooldheid' is zijn kracht: het plezier van te kijken naar een acteur.*

3. Ik voel dat elke actie zin heeft, niet voor het publiek maar voor de acteurs op de scène. Er gebeurt nooit niets bij Decorte, al lijkt het voor de toeschouwer die aan geëxploiteerde zinggeving gewend geraakt is, dikwijls net omgekeerd. Als in *King Lear* dan toch al eens naar de andere kant overgehield wordt, dan wordt het buiten verhoudingen on-zinnig en blijft het mij verrukken. Zie Gloucester en zijn saxofoon; zie de Engelse vlag als slotbeeld.

4. *Ludo Hellinx heeft een bordje Cornwall + Albany om de nek hangen. Als er slechts een van beiden op de scène staat, wordt er een stuk zwarte tape over de andere naam geplakt. Grappig. Als Cornwall dood is, wordt er een kruis overgeplakt. Zeer grappig.*

5. Bij elk personage, bij elke situatie voel ik me aangetrokken en afgestoten, niets ligt mij goed en altijd is er iets vertrouwd.

6. *Edmund: vals, onderdanig, bangelijk en onnozel. Hij trekkebeent alsof*

zijn pak hem twee maten te klein zit, hulpeloos alsof alle last van de wereld op zijn frêle schouders rust. Miezerig en laf, en door zijn gewrongenheid of sluwheid raakt hij me toch.

7. Er wordt stil gesproken, met de rug naar het publiek geacteerd, in het halfduister, slecht gearticuleerd. Het verplicht me de realiteit van de scène te aanvaarden en mijn eigen verwachtingspatronen af te breken. Ik mis een dialoog in het begin, brokken van Lears monoloog in de storm ontgaan me: ik wéét dat het een 'belangrijke' passage is, maar mijn voorstelling lijdt er niet wezenlijk onder. Ik blijf kijken, vanop een afstand en toch zeer betrokken. Het boeit me meer dan wanneer elk woord me zorgvuldig in de oren geluid wordt.

8. *Lear gaat weg van Goneril, maar komt nog even terug om haar een verwijt naar het hoofd te slingeren. Gaat weer weg, komt weer terug. Weg. Terug. Enzoverder. Niet weg willen maar koppig weggàan. Aan- en afdraven bij een pijnlijk afscheid.*

9. Ik zie mensen acteren, zonder pathetiek of enige verhevenheid, simpel en vooral: kwetsbaar. Guy Dermul, Bea Rouffart (als Cordelia), Jean-Pierre Maes, Johan Heestermans, Sigrid Vinks, Johan Daenen.

10. *De twee broers tesamen. Edgar in een voortvarend groen kostuum, een en al zelfvertrouwen, die zich amuseert met de jongere Edmund te plagen en voor de gek te houden. Hier staat niet goed tegenover kwaad, maar, verwaandheid tegenover wraak.*

11. De spanning tussen acteur en tekst is dikwijls fascinerend. Bij Mieke Verdin als Edgar / Arme Tom is dit erg boeiend. De lijdzaamheid van Arme Toms tekst tegenover haar krachtige en franke spel; het statige of zalvende van Edgars woorden tegenover haar brute présence. Mieke Verdin verbergt zich niet en houdt zich voldoende ver weg van een 'personage', zodat de tekst als een zelfstandige realiteit op ons afkomt. De spanning die daaruit voortkomt, is