

Off-off-Antwerpen

De zelfstudie van Guy Cassiers

"Het vertrekpunt voor *Geruchten* was dat een groot aantal mensen vòòr andere mensen staan en zich volledig losgooien. Het ontstond op de academie tussen een aantal studenten uit de plastische richting. We zochten naar iets gemeenschappelijks en naar een manier om mekaar aan te vullen, via een toneelstuk. Het was iets waar uiteindelijk niemand wat mee te maken had. Zo hebben we ons met mekaar geconfronteerd en is er min of meer een zelfstudie ontstaan. Wat ik daar ontdekt heb, ben ik langzamerhand beginnen uitwerken in *Kaspar*."

"*Kaspar* was veel persoonlijker. We hebben eerst Handkes werk volledig en consequent gespeeld. Daartegenover hebben we zes verschillende Kaspars geplaatst, qua uiterlijk net dezelfde. We probeerden elk die figuur persoonlijk te vertalen, een persoonlijke actualisering met raakpunten en overeenkomsten met die figuur. Het gegeven was tijdloos: de onmacht van die figuur tegenover de taal."

"In *Tristan* is er naast de onmacht ook een heil zoeken in de taal, het creëren van een droomwereld, een eigen wereld rond één bepaald centrum in de ruimte. De mensen moesten zich in die droomwereld zelf een beeld maken van de situatie. Ik heb het publiek in een zeer onaantrekkelijke omgeving gezet maar ik hoop dat men via de taal zeer mooie beelden gezien heeft. Om het vervolgens weer af te breken. Het publiek speelde constant de rol van voyeur: wat gebeurt er in die andere ruimte? Men voelde zich niet echt lijfelijk aanwezig, er was geen reëel contact tussen scène en toeschouwer. Dat werd nog versterkt door het enge licht en de afstand. Om dan naar het einde toe ineens een duidelijk contact te realiseren: de toeschouwers zijn er mede de reden van dat mijn dromen nooit echt de werkelijkheid kunnen zijn. Uiteindelijk bezitten zij mij."

Tom Tom

"Belangrijk voor mij is daarbij wel steeds taal, niet alleen letterlijk, maar ook architecturale taal, de ruimtes waarin ik speel."

Bij *Geruchten* was dat nogal duidelijk: op een zomerse dag in een herfstachtige kiltre terechtkomen. Alleen al het immense verschil tussen buiten en binnen was zeer bepalend. Waar speelde *Kaspar*?

"Dat was in Club Moral, bij

Annemie Van Kerkhoven, eveneens zeer koud en kil. *Tristan* speelde in de kelder van Tom Tom, een tamelijk bekende dancing in Antwerpen, ook weer koud en kil, maar vooral meer tijdloos dan de vorige ruimtes."

"*De Ontmoeting* stond dan voor de confrontatie van mijn opgedane theaterervaringen met een situatie waarin ze niet thuis hoorden. Dat was het boeiende. Het publiek kwam in de vorige produkties steeds op bezoek, in mijn ruimtes. Deze zijn steeds een bepaalde thuis geweest in vergelijking met de schouwburg als publieke ruimte waar de gemeenschappelijke gevoelens uitgewisseld worden. In *De Ontmoeting* werd het dus anders: ik was het nu die in een mij vreemde omgeving kwam te staan. De onmacht van een situatie, de chaos die altijd aanwezig is geweest in mijn werk, is daar nog extremer naar voor gekomen. En chaos wordt wel geaccepteerd op de plaatsen waar men die gewend is, maar in de schouwburg mag de geconcentreerde werkelijkheid van het publiek niet gepaard gaan met onzekerheid. Dat wil ik juist wél laten zien."

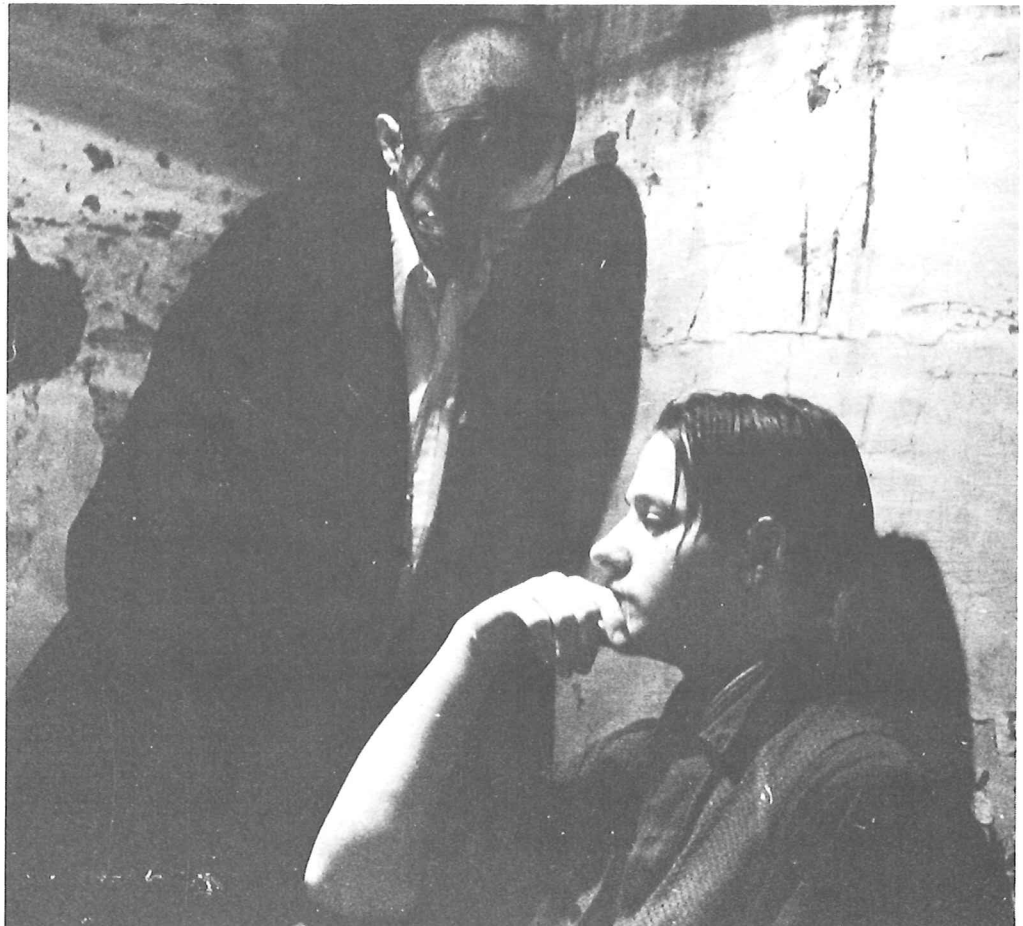
Geruchten, zomer '81

Geruchten is het aanpassingsverhaal van een 20-jarige jongen Mattias, die resoluut zijn eigen leven wil leiden. Getoond worden, vanuit het standpunt van Mattias, de recuperatiepogingen van zijn omgeving. Een omgeving die hem, op uitzondering van de oude man René, onder druk van de psychiaters ziek verklaart.

Het eenvoudige plotloze verhaal wordt als een opmerkelijk geheel gepresenteerd. De verhaallijn wordt opgeofferd aan een vanuit vele hoeken opgebouwde 'atmosfeer', zij het dat daarbij nogal wat geprogrammeerd effect bijzit (zoals in de belichting). De voorstelling onderscheidt zich in die dagen door de eerlijkheid die ze uitstraalt: het ongezuiverde en verkrampte spel, het uitdagende dansen in een broeierige homo-erotische sfeer, muziek als de Duitse melo van Peter Maffay en de Latin van Gato Barbieri, een overvloed van neon als de geëigende uitdrukkingvorm in de new-wave, T.V.R.

In de zomer van '81 spoedde het theatermilieu zich naar Antwerpen voor *Geruchten*. Voorstelling die later 'The Drama Review' haalde. Medewerkers aan deze produktie waren o.a. Ivo Van Hove (regie) en Guy Cassiers. Na het uiteenvallen van de groep maakte Guy Cassiers achtereenvolgens *Kaspar*, *Tristan* en *De Ontmoeting*. In een gesprek met Theo Van Rompuy schetst hij de evolutie.

Geruchten (AKT)
Foto K. Kuypers





Kaspar —
Foto K. Kuypers

Je spreekt over de impact van bepaalde publiekshouding, naargelang van de plaats waar je je stukken opvoert. Gaat het hier echter niet vooral om een technische omstandigheid met ook inhoudelijke gevolgen?

“Het feit van de schouwburg zelf is belangrijk. Voor *De Ontmoeting* was er bijvoorbeeld voorafgaand veel meer interesse dan voor de vroegere produkties. We hebben die stap bewust gezet: we gaan in de schouwburg spelen en nodigen iedereen uit, om daarna terug in de vertrouwde ruimtes te keren. Er waren nog nooit veel openlijke reacties vanuit de theaterwereld geweest en op deze ene schouwburgvoorstelling heb ik meer reacties gekregen dan op de andere produkties tesamen.”

Labele elementen

De Ontmoeting leverde bijgevolg een geforceerde spanning op tussen wat er gebeurde en het kader waarin dat gebeurde. Intiem versus grootschalig.

“Dat klopt. We hebben gerepeteerd in de King Kong en daar was het veel intiemer. De toevallige toeschouwers reageerden er ook anders. In de Arenberg werd het helemaal anders, maar dat wisten we op voorhand. Dat risico wilden we lopen, het was ons vertrekpunt.”

Wat betekent dat nu voor je volgende produktie, De Cementen Tuin (Ian McEwan). Heb je relevante conclusies te trekken uit De Ontmoeting?

“Er is het thema uit het tweede deel van de voorstelling, de Kindertotolieder: het kind t.o.v. de muziek, het theatrale van de vaderfiguur, de tekst en de muziek die naar elkaar

Kaspar, herfst '81

Wat ik me na twee jaar nog herinner van *Kaspar* is door een filter gepasseerd van duizenden andere indrukken. De ‘juistheid’ van deze impressies is daarom zonder meer betwistbaar. Ik herinner me de ijskoude zaal van de Club Moral in Borgerhout: op de scène één sprekende figuur Guy Cassiers/Kaspar en een vijftal stomme zwarte gedaantes wier gelaat nooit zichtbaar wordt. Ook Kaspar draagt een nylonkous over zijn kop. Aan de vervorming van zijn gelaat beantwoordt de vervorming van de taal die hij in een onophoudelijke, monotone woordenstroom de zaal inschuift. Alles is taal geworden. Kaspar is taal geworden. Beelden zijn dan ook schaars: de zwarte figuren gedragen zich meer als buitenissige attributen dan als medespelers. Slechts één element kan Kaspars woordenvloed stoppen, nl. een stem. Een stem die uit het ijlde op de scène valt: een stuk taal dat zelfs géén lichaam meer heeft.

Essentieel blijft die indruk van het samenvallen van een mens (acteur) met zijn taal en de eigenzinnige eentonigheid van Cassiers' zegging (cfr. reeds in *Geruchten*) die eerst intrigeert, dan verveelt en ten slotte opnieuw gaat boeien omdat ze zo absurd consequent wordt volgehouden.

M.V.K.

toegroeien om zich vervolgens te vergalopperen in een theatraliteit. De volgende produktie zal veel plastischer en persoonlijker zijn. Het thema: drie kinderen sluiten zich vrijwillig op, creëren een eigen territorium, trachten een relatie te zoeken

met de omgeving en pogen als kind een eigen persoonlijkheid op te bouwen. Dat alles wordt gesitueerd rond de moeder die begraven ligt in de cementen tuin.”

Is dat geen rode draad doorheen je produkties: de fascinatie voor een onbevengheid en een roekeloosheid als tegengestelden van het vastgeroeste.

“Het dood-zijn uiteindelijk. Alhoewel het volledig anders gebruikt wordt. In *Tristan* de verhevenheid, het doodsverlangen, de dood als het ultieme geluk. In *De Cementen Tuin* wordt de dood totaal genegeerd. Het kind beseft de situatie niet waarin het zich bevindt, maar moet ze wel ondergaan. Het is het verhaal van een volwassenwording binnen een bepaalde denkwereld en in dit geval via het miniem aanwezige in de kleine ruimte waarin de kinderen zich hebben opgesloten.”

Een metafoor?

“Een metafoor voor de theater-situatie waarin we ons bevinden. Maar we hopen er iets volwassener uit te komen! We werken met labiele elementen die we zelf niet onder controle hebben. We zijn aan ons eigen opvoedingetje bezig. In de mate dat we eerlijk blijven en dat we onze situatie juist kunnen verwoorden, kan dit goed theater opleveren.”

Niet het gestructureerd geheel is noodzakelijk, wel de accurate en juiste verwoording?

“Het houdt allemaal verband met de werkwijze. We nemen zo weinig mogelijk standpunten in tijdens het werkproces, om zoveel mogelijk openingen te houden tot de produktie gespeeld wordt.”

Erkenning

Wat zal dat betekenen voor De Cementen Tuin? Het is een roman, hoe begin je daaraan?

"Ik heb een bepaald gevoel bij het lezen van dat boek. Ik zoek waar ik dat nog ervaren heb: muzikaal, plastisch. Zo bouw ik een basis op en geef het aan anderen met dezelfde interesses door. Dat wordt een wisselwerking waaruit de voorstelling stilaan groeit. Vele andere elementen hebben dus een even groot belang als het boek."

Je bent wel altijd veel met tekst bezig, maar het toneelrepertoire zint je blijkbaar toch niet echt.

"Dat is toeval. Ik denk niet in een bepaald patroon. In ontdek bij mezelf zaken die terugkomen."

Je stelt zelf achteraf vast wat je gedaan hebt?

"Inderdaad, dat vind ik veel boeiender. Ik weet zelf niet in welke richting het allemaal loopt."

Dit wordt reeds je vijfde produktie. Je staat niet alleen artistiek maar ook organisatorisch en financieel volledig op eigen benen. Lukt dat?

"Dat lukt dank zij de bereidwilligheid van vele mensen die zich volledig inzetten en waar ik niets terug kan voor geven. Dat loopt fantastisch maar kan toch niet blijven duren. We zijn steeds alleen met het artistiek produkt zelf bezig geweest. Nu zullen we wel de activiteiten moeten veruimen en nieuwe mogelijkheden zoeken, bijvoorbeeld financieel."

Tristan, lente '83

Tristan, naar de novelle van Thomas Mann, is de beschrijving van een liefdesrelatie tussen een schizofrene schrijver en een ziekelijke vrouw, die allebei in een sanatorium verblijven. Essentieel in dit gegeven is niet de relatie zelf, maar het probleem van de schrijver die hierover wil spreken. Thomas Mann, en regisseur Dirk Roofthoof en acteur Guy Cassiers met hem, gebruiken de liefdesverklaring als een metafoor voor de onmogelijkheid om gevoelens onder woorden te brengen.

In een eerste deel wordt het probleem in een beschrijvende tekst gesitueerd: met abstracte personages en een toneelbeeld dat zo duister is, dat het publiek letterlijk gluurder wordt. In een tweede beweging richt Guy Cassiers zich direct tot de voyeurs en schrijft hij als het ware een brief aan een publiek dat hij veracht. Het centrale dilemma, in de tekst en in de voorstelling, nl. de onduidelijkheid over de verschuiving in één personage van Ik naar Schrijver, wordt niet opgelost: er wordt ruimte geboden aan het publiek om de schaarse tekens in te vullen.

K.T.

"Dat is dus een van de nadelen wanneer men theater maakt buiten de schouwburg. Je kansen worden dan zeer miniem. Ik wil geen kritiek leveren maar het is spijtig dat jonge groepen zich zo vlug in de schouwburg vergalopperen. Ze trachten hun ideeën te realiseren in een kader waarin het volgens mij zeer moeilijk is iets hedendaags uit te drukken. Dat zijn twee tegengestelden. Vele groepen zijn te vlug tevreden met dat kader omdat daar de erkenning — ook financieel — te rapen valt. Het is juist aan hen om het theater naar andere plaatsen te verleggen. De schouwburg heeft zijn functie, maar er zijn veel andere mogelijkheden. Een egocentrische ingesteldheid past niet in de schouwburg."

Je zal dus niet de schouwburg gaan bespelen met het oog op subsidies?

"Die subsidies zijn bijzaak. Financiële steun zou welkom zijn maar ik wil er niet over zeuren. Belangrijk is dat er in het theater meer openheid zou moeten zijn voor produkties die niet in de schouwburg thuishoren. Ik heb soms de indruk dat er angst is voor wat daarbuiten gebeurt. Het theater is een wereldje op zich en het is niet gemakkelijk een wereldje in dat wereldje te maken."

Theo Van Rompay

De ontmoeting, herfst '83

De Ontmoeting is als voorstelling het resultaat van een weinig harmonische confrontatie tussen Guy Cassiers' kleinschalige theaterbehoeften en de protserige ruimte van een klassieke schouwburg: De Antwerpse Arenberg. Er zijn twee delen: een collage uit Handkes Sprechstücke, en een lang gedicht van Rilke, gesproken tegen de achtergrond van Mahlers Kindertotenlieder. De nietigheid van de acteur wordt geconfronteerd met de complexiteit van de scène: opnieuw heel weinig licht, een nauwelijks aangeklede ruimte (wat buizen en lampen, en een grote houten kar) waar Guy Cassiers haast in verdrinkt. Ondanks deze mislukkende dialectiek acteert Cassiers 'juist': door zijn charmant-onbeholpen dictie en zijn krampachtige gestiek (vooral handen, en ogen) concentreert hij alle aandacht op de tekstbehandeling. *De Ontmoeting* gaat over aanpassing, over de sociale nulgraad, voorafgaand aan het samenleven, en de voorspelbare frustraties daarna. Over de onmogelijkheid om met de samenleving tot een consensus te komen, over de dood.

K.T.

Geruchten (AKT).
Foto K. Kuypers

