

kanten van het voetlicht. Elke vluchtige blik op theatermakers of toeschouwers zal deze diagnose bevestigen. De meesten onder ons, vooral de zwaartillende betweter, huldigen de diepvriezer als ideale verblijfplaats en het telefoongesprek als meest gepaste vorm van communicatie." (George Tabori in *Theater Heute*, okt. 83)

Regisseur Dirk Buyse kiest voor een zorgvuldige lectuur van de tekst. Dat uit zich in het ritme van de voorstelling: niet het flitsende van een conversatiestuk, eerder traag bedachtzaam, met tussen de spreekmomenten lange aanlooptijden. Dat geeft de toeschouwer de tijd deze nogal verwarde tekst tot zich te nemen, de verschillende realiteitsniveaus uiteen te houden en de soms nogal gemakkelijke modieusheid (in de buurt van Thomas Bernhard) onderuit te halen. Op die manier legt men het stuk niet definitief vast in een voorstellingscode, maar biedt het aan ter overweging.

Tegelijkertijd, en dat is eigen aan Buyse, kiest men voor de pure theatraliteit. Geen sociale setting in een kleinburgerlijk milieu, geen naturalisme. De spelers hebben iets van clowns. De gezichten witgepoederd. De aankleding extravagant: een dwarse ritssluiting, een fel streepjespak, een uitnodigende decolleté. Het decor lijkt in niets op een hotel, zeker niet op "het kleine hotel in de buurt van Königswinter." Enkel wat zetstukken werden gerecupereerd: een t.v., manshoge spiegels achteraan, een canapé, een imposante trap. Dit meubilair vormt geen aanduiding van plaats, maar is wel drager van betekenis. Zo speelt er op t.v. niet toevallig de film *Ondergang van de Titanic* (Drie jaar eerder ook door het BKT gespeeld in een prachtige regie van D. Buyse): de parallel met het zinkende hotel ligt voor de hand. De rare S-vormige canapé, een 'indiscret', laat geen intimiteiten toe: altijd kijkt een derde mee. En de trap komt, na een zwenking van 45° zichtbaar nergens uit: de blinde afgeschraapte muur van de Brigittekerk.

Tegelijk leent een trap zich uitstekend als theatrale materie: o.a. Gosch met *Der Menschenfeind* en Tabori met, opnieuw, *Der Untergang der Titanic* gaven daarvan de adembenemende mogelijkheden te zien. Ook in deze encenering is de trap in de eerste plaats spelmaker: als een tribune voor een politieke toespraak, een te veroveren stelling, of een vluchtweg naar de intimiteit van de eigen kamer (een hoop zich verdringende lichamen). De vertikaliteit die de trap aan scènebeeld en spelpatroon oplegt, vertaalt bovendien vrij nauwkeurig een centraal mechanisme in Strauss' tekst: de aangehouden laag-hoog tegenstelling en vooral de bekommernis om van het ene op te gaan in het andere. Dat is in de eerste plaats een sociale promotie: de portier Guenther heeft Doris, vrouw van de werkgever en van hoge komaf als partner bij het stijdansen.

Dat stijdansen is op zijn beurt een verheffing uit de middelmatige alledaagsheid. Al dansend geraakt men in een staat van ontheffing: "Aan de top wordt sport een vorm van liefde". Hun dansfiguren hebben dan ook meer gemeen met vliegen dan met dansen. Maar op die hoogte wordt vallen een obsessie, een uitdaging van het noodlot, aangekondigd in talrijke val-woordspelingen. En Doris valt, Icarus achterna ("Geen gefits meer... geen licht... geen licht"). Hun wereldbeeld stort in mekaar.

Na de (zonde)val is men een ander mens. De illusie van harmonie is kapot, men gaat op zoek naar een andere geborgenheid. Maar waar die te vinden in een hotel waar elke plaats publiek is, tot zelfs de acteurskleedkamer toe. Stefan vindt rust in de vrieskelder: stijf, verkrampt, in foetushouding. Ook de anderen dalen af in het verleden, trekken zich terug in meer onbewuste tijden: reeds voor Doris' ontduubeling zien we haar op onbewaakte ogenblikken nukkig, duim in de mond; en in Guenther komt op ongeregelde tijdstippen het beest op, grommend, wild. De onderdrukte emotionaaliteit (agressie, sex) zoekt barsten aan de oppervlakte. Dat proces van uiterlijke beheersing en innerlijke ontderding wordt zeer goed in de hand gehouden door Guenther (Lucas Vandervorst). In de plooiën van zijn lachen voel je zijn wenen. Zijn bedwongen onrust werkt fysiek beklemmend. Kijken naar het verval van de anderen is eerder vrijblijvend en pijnloos: de theatraleiteit van hun spreken en de expressiviteit van de gestiek dekt geen beleving, komt gratis over. Het veroorzaakt wel veel wind, maar nog geen elektriciteit. De beperking van de middelen en de exclusieve aanwending van de energie van de acteur resulteert in dit geval in een spanningsloze blik. Je voelt je als toeschouwer te zelden betrokken. Ondanks de actualiteit van het stuk. Ondanks de kracht van de ruimte. Ondanks de intelligente tekstbehandeling.

Luk Van den Dries

(1) citaten uit Botho Strauss, *Bekende gezichten gemengde gevoelens*, vertaling: Ger Thijs en Astrid Wijn.

BEKENDE GEZICHTEN, GEMENGDE GEVOELENS.

(auteur) Botho Strauss; vertaling: Ger Thijs en Astrid Wijn; regie: Dirk Buyse; decor & kostuums: Karlon F.; spelers: Warre Borgmans, Bob De Moor, Ingrid De Vos, Mia Grijp, Lut Mortelmans, Mark Peeters, Lucas Vandervorst, Arlette Weygers.

Gelezen

Theater kijken is weer spannend in Vlaanderen. Sinds een drietal seizoenen golft het werk van een groeiende groep vernieuwende toneelmakers over de brakke grond. Een klein maar geïnteresseerd publiek volgt de zoektocht van het Jong Theater op de voet.

Voorlopig is het zoeken, de spanning de geboorte van iets nieuws mee te maken, belangrijker dan de kwaliteit van het gebodene. Goede voorstellingen zijn tot nu toe nog schaars. Maar de shit die ook hier ten overvloede vloeit, heeft dit voordeel: hij werkt als mest op onvruchtbaar land. Uit deze laag kan koren opschieten. Meer zelfs, enkele voorstellingen waren nu al van een grote nauwkeurigheid en trefkracht. Nog meer van dat en een nieuwe bloei van het Vlaams toneel, met een nieuw publiek, behoort tot de mogelijkheden.

De vernieuwingen in theaterland hebben niets te maken met een vastomlijnde Beweging. Er zijn geen manifesten verschenen, er ontwikkelt zich géén eenvormige stijlopvatting of een uitgekristalliseerde filosofie. Alleen in *Tegenlicht* onderscheiden zich de contouren van het Jong Theater. Overal in Vlaanderen ontstaat toneel dat volledig anders is dan het collectieve, activerende acteurstoneel of het ABBAH-theater van onze grote en kleine kamergezelschappen. (...)

Het Jong Theater vertoont naast de ontplooiing van de regisseurs, een tweede algemeen geldend kenmerk nl. de sterke nadruk op de autonomie van de toneelpraktijk. De vernieuwingen in het toneel gebeuren via de weg van de theatrale techniek. Niet het publiek en zijn verwachtingen of zijn onderwijsbaarheid staan centraal, maar de expressie van de toneelmaker en zijn worsteling met het materiaal. De jonge regisseur zoekt geen nieuw publiek, evenmin bijval bij de toeschouwers, hij zoekt zijn eigen taal.

Ook onderzoekt de jonge regisseur de overgeleverde canon toneelteksten en technieken met grote gretigheid vanuit de overtuiging dat in de toneeltraditie meer te leren valt dan het dominante toneel eruit weet te halen. Het is dan ook volstrekt consequent dat het alleen de vernieuwers waren die oog hebben gehad voor een fenomeen als het Goethe-jaar. (...)

Het zal duidelijk zijn dat het Jong Theater in Vlaanderen een grote verscheidenheid vertoont in de omgang met de theatertaal. Zowel in speelstijl, ruimtegebruik als tekstbehandeling zijn de verschillen frappant. En toch hebben de Tachtigers meer gemeen dan de regie de boventoon te laten voeren en specifieke acteurstechnieken

(zingen, dansen, een type neerzetten) geen kans te geven.

Wat de Tachtigers gemeen hebben is een bepaalde verhouding tot de werkelijkheid. Zij lijken teleurgesteld, ontuchtend, cynisch berustend nadat een vroegere generatie zijn hoopvolle verwachtingen over de veranderbaarheid van de wereld niet heeft kunnen waarmaken. Op weg naar de catastrofe bijten ze zich vast in de ontwikkeling van het vakmanschap als een super-individueel teken van aanwezigheid.

De Tachtigers zijn een groep van loners, die de eenzaamheid verkiezen boven de illusie. Maar sinds Marquez weten we dat ook de keuze voor de eenzaamheid een politieke keuze is.

(Paul De Bruyne, "De Tachtigers van nu en straks. Een golf Jong Theater in Vlaanderen", in *Ons Erfdeel*, jg. 26, nr. 4, sept.-okt. 1983)

Zoals in andere kunstgebieden volstaat het ook niet voor de toneelspeler enkel op technische vakbekwaamheid te teren. Even noodzakelijk, zelfs belangrijker, is zijn pertinente motivering voor de concrete opdracht, plus een goeie dosis fantasie en intelligentie, zonder dewelke geen creativiteit mogelijk is. Het zou altijd de taak van de regisseur moeten zijn de persoonlijke vlam van de acteur aan te wakkeren en het dikteren van ongeassimileerde speelpatronen te vermijden. Daar moge zich vooral de jongste garde nieuwlichters van de regie goed bewust van zijn.

Bij het gros van de Vlaamse acteurs is kunde vaak groter dan kunst. Velen zijn duidelijk verward geraakt binnen de structuur en de onderlinge verhoudingen van hun gezelschap; anderen (bij nogal wat „regisseursteater”) geven de indruk dat ze zichzelf van het medium voelen vervreemden. Vooral dit gevoel van enerzijds verdorring en anderzijds onwennigheid, heeft een niet geringe impact op de toeschouwer. Kijkgenieting (en die mag er toch wezen!?) resulteert vaak regelrecht uit bezieling en speelvreugde, om het even om welk teater het gaat. En het vermoeden dat die vaak ontbreken, is groot.

(Fred Six, "Waar blijft het theaterfeest? Toneelseizoen 1982-1983", in *De Standaard*, 17 aug. 1983).

JDR