

dramatisch-verbaal échec verloren in de indrukwekkende 'machines de l'opéra' waarmee de voorstelling besluit. Gilis handhaaft op die manier een sociale hiërarchisering, hoewel Marivaux in het gedrag en de gesprekken van zijn personages allerminst aan de geijkte conventies beantwoordt en precies de duidelijkheid van een contrast- of een spiegeleffect vermijdt en complexer maakt.

Dit dualisme (eigenlijk gaat het om drie lagen: de pachters, de dienaren en de adel) wordt nog vers'erkt door een allegorisch kader. Gilis opent zijn voorstelling met de 'dialoog tussen de Liefde en de Waarheid', de proloog tot en het enige bewaard gebleven fragment van *L'Amour et la Vérité* uit 1720. De ware Liefde en de oprechte Waarheid hebben geprobeerd de mensheid terug op het rechte spoor te brengen, maar ze werden weggehoond. Ze besluiten de mensen te besmetten met betoverde appels en dito putwater, om hen zo te bevrijden van 'la fausse galanterie' (vijand van de Liefde), van 'le mensonge' en 'la flatterie' (vijanden van de Waarheid). Gilis is uiteraard niet zo naïef om *La Surprise d'Amour* zo te ensceneren dat het uitloopt op een ondubbelzinnig succes voor deze allegorische figuren, maar dit is meer het effect van het verwarrende slotbeeld dan van een dramatische opbouw. Gilis heeft 'les machines de l'opéra' iets te letterlijk genomen: met de draaiende spiegels uit *Kata Kabanova* en de poort, de zuil en de plexiglaswand uit *La Clemenza di Tito* bereik je geen inherente ondermijning van een voor het overige niet-dialectische spelconstructie. En zei Marivaux zelf niet: "Je viens de voir les machines de l'Opéra. Il me divertira toujours mais il me touchera moins." De regisseur ontwikkelt elementen die dialectisch dienen te functioneren maar door een gebrek aan samenhang dreigt het meest adequate middel, nl. de taal van Marivaux zelf, verloren te gaan. Terwijl heel het 'drama' precies om taal draait: de dienaren willen hun meesters aan het praten krijgen.

Colombine Ik heb de bedoeling om haar te doen spreken, ik wil dat ze weet dat ze liefheeft; het zal met haar liefde beter gaan als ze die toegeeft.

Er zijn nochtans enkele indicaties in de NTG-productie aanwezig die op een intelligente tekst- en taalanalyse wijzen. Zo wordt, bij momenten zelfs iets té nadrukkelijk, de seksuele dubbelzinnigheid van de dialoog in de verf gezet. Vooral bij Arlequin en Colombine, maar ook bij Lelio en de Gravin.

Nu is zo'n accent natuurlijk niet nieuw. Ook het 18de-eeuwse publiek van het Théâtre Italien zal dergelijke toespelingen zonder twijfel begrepen hebben. Dat dit bij Gilis opvalt is dus nauwelijks nog ontluisterend: het is altijd even helder geweest. Dan is er de manier waarop Gilis met metaforen omspringt in de tekst: b.v. de schoenen van Lelio, de koffers van de

Gravin. De tekst wordt in het spel letterlijk genomen: de metafoor wordt teruggevoerd naar zijn referentiële betekenis (schoenen zijn schoenen, en niet een beeld voor 'op stap gaan'), maar door kleine verschuivingen (het öeeld dat niet direct op het woord volgt) krijg je een extra-betekeniselement in de metafoor — want een metafoor blijft het. Het procédé is stilaan gemeengoed geworden in het theater — het zgn. 'materialisme', dat je o.a. bij Jan Decorte en ook in vroegere Gilis-ensceneringen zag — maar blijkt bij een heldere tekst als die van *La Surprise d'Amour* even efficiënt te werken. Binnen het stuk worden onvermoede verbanden aan de oppervlakte gebracht, wat vooral boeiend is als dit niet synchroon gebeurt. Zoals bij de schoenen, waar Lelio eerst mee speelt, en waar Arlequin pas later over spreekt. Maar een aantal oplossingen van Gilis overschaduwden die helderheid: het eendimensionale spel van Herman Coessens (Lelio) en Els Magerman (Colombine), als resp. onhandige sukkel en uitdagende vamp, de reeds vermelde gratuite citaten in Marc Cnops' decor, en andere vrijblijvende typeringen als Arlequin, gekopieerd uit de neger-vaudeville — waarom krijg je daar plots wel een historiserende situering?...

Gilis' basisoptie om de sociale lagen door eenduidige interpretaties (waarvoor 'slechte' acteurs in principe geschikt zijn) in het spel zichtbaar te maken als deel van een klassestructuur, zoals die door de met name marxistische Marivaux-exegese is gesuggereerd, botst op de bewuste onduidelijkheid hieromtrent in Marivaux' tekst zelf. Een helderheid die, tegen zijn eigen concept in, door Gilis wordt benadrukt. Het resultaat is dat

vooroordelen bevestigd worden — wat niet belet, of misschien juist ervoor zorgt, dat dit een heel vermakelijke toneelvoorstelling is — nl. dat Marivaux een burgerlijke komedie schreef die eerst gesloopt en dan heropgebouwd moest worden, of, ander uiterste, dat Marivaux ondanks zichzelf, een verlichte geest was die de 'oisiveté' van de aristocratie pijnlijk aan het licht bracht. Marivaux, de trefkracht van zijn taal en het raffinement van zijn dialoogstructuren worden niet voelbaar, het blijft artificieel, een zuiver dramaturgische constructie die nog wankeler wordt door de contradicties in de enscenering.

Waaraan ligt deze gedeeltelijke mislukking, aan Gilis' concept of aan de manier waarop die gestalte krijgt? Misschien kan Herman Gilis dat in een volgende productie zelf beantwoorden, wanneer hij als vaste regisseur bij het NTG iets comfortabelere productievoorwaarden heeft. Liefst opnieuw met een 'goede' tekst, waar niet te veel mee geknoeid moet (mag) worden. Het *Clavigo*-procédé is, zoals opvallend aangetoond werd in *Door de liefde verrast*, op sterven na dood.

Klaas Tindemans

DOOR DE LIEFDE VERRAST

Auteur: Marivaux; **vertaling:** Gie Rooryck en Roger Vandenbrande; **regie:** Herman Gilis; **decor:** Marc Cnops; **belichting:** Jan Gysens; **acteurs:** Erik Van Herreweghe, Chris Thijs, Walter Moeremans, Lieve Moorthaemer, Herman Coessens, Marc Willems, Magda Cnudde, Els Magerman en Nolle Versijp.

