

Ik spreek u toe vanop de bovenste bol van het atomium. Het is hier een ideaal voetbalweertje, maar ik ga u helaas een verhaal voorlezen, de geschiedenis van de man die niet wist wat postmodernisme was.

De man die niet wist wat postmodernisme was.

Er was eens een man die niet wist wat postmodernisme was. Dit was zeer erg. Zijn kinderen schaamden zich over hem, en zijn vrienden op kantoor lachten hem uit. Zo kon dit niet verder.

De man nam een abonnement op het populaire tijdschrift Etcetera, en leerde alle artikels uit het hoofd. Vervolgens schafte hij zich een lange zwarte overjas aan en, omdat hij vroegtijdig kaal was, een pruikje met stekelhaar. Dan zag hij achter elkaar wel zes toneelstukken van Jan Decorte, en een van Jan Fabre – maar dat zijn er eigenlijk ook zes. Hij zorgde ervoor altijd op de eerste rij te zitten zodat hij helemaal onder het spuug kwam, dat hij thuis zorgvuldig bestudeerde.

Ook luisterde hij elke morgen zeer aandachtig, als in de metro de muziek van Soft Verdict gespeeld werd.

Ten slotte verdween hij eens per jaar voor twee weken, zagezegd naar Berlijn, maar in werkelijkheid dook hij klandestien onder in zijn sombere kelder, zonder eten noch drinken, zodat hij er bij zijn terugkeer op kantoor indrukwekkend grauw en ingevallen uitzag, tot grote afgunst van zijn collega's die nu niet meer lachten.

Met dit alles kende de man die niet wist wat postmodernisme was, buitengewoon veel succes. Hij stond in de krant, kwam op radio en televisie. Hij werd een gevreesde verschijning in postmodernistische supporterslokalen.

Zo gebeurde het dat de man die niet wist wat het postmodernisme was, op een nacht een meisje zeer droef en eenzaam zag wenen. Zijn hart smolt en hij werd onmiddellijk hevig verliefd. Hij legde zijn hand op haar knie en zei: Je moet in mij geloven, zeg me waarom je weent. Het meisje keek hem smekend in de ogen. Snotterend zei ze: ik weet niet wat het postmodernisme is.

Ha, riep hij, als het dat maar is. Hij streelde nu de binnenkant van haar dij, en begon boeiend te vertellen over het postmodernisme. Hij zei: het postmodernisme is  
(fade out)

(Rob Leurentop in De tafel van twee, zondag 12 november 1986, BRT 2, omroep Brabant)

Tadeusz Kantor was in onze contreien, waar hij zelf zijn artistieke roots situeert. Alex Mallems beschrijft de voorstellingen in Antwerpen. Johan Thielemans polst Kantor over hoe Pools zijn werk is.

## “Artiesten kunnen stikken!”

### De macabere revue van Tadeusz Kantor

Vorig jaar op het Festival van Avignon zag ik een eerste keer *Qu'ils crèvent les artistes!* in een kale gymnastiekzaal vanop een harde houten (turn)bank. Toen konden noch de overvolle zaal, noch de broeierige hitte, noch het gebrek aan zitcomfort verhinderen dat ik anderhalf uur aan één stuk door gefascineerd werd door de macabere revue die Kantor daar liet passeren. Plastisch sterke theaterbeelden als dat apocalyptisch paard-skelet of de barrica-



Artiesten kunnen stikken! – (Cricot 2) – Foto Jacquie Bablet

de aan het slot, ondersteund door melancholisch-tragische Poolse marsmuziek in combinatie met verrassende tangoklanken creëerden samen een meeslepende visueel-sonore sfeer die weken later nog even krachtig bleef nawerken. Ik besloot in mijn festivalimpressie over Avignon '85 mijn hoofdstukje Kantor met het gooien van de handschoenen naar organisatoren bij ons: “Wie haalt de meest authentieke theatermaker nog eens naar hier?” (Etcetera 12/85, p. 58).

Vijftien maanden later zit ik in de Antwerpse Singel opnieuw naar *Artiesten kunnen stikken!* te kijken. Frie Leysen leest dus Etcetera en heeft de handschoenen opgeraapt. Een hele uitdaging blijft het in ieder geval: Kantor mag dan ondertussen wel al 71 jaar oud geworden zijn, het blijft een eigenzinnig, onberekenbaar en vaak moeilijk karakter. In Antwerpen valt het allemaal nogal mee: Kantor situeert in onze contreien immers zijn artistieke “roots”, nl. bij de symbolisten Maeterlinck, Crommelynck, Verhaeren en andere de Ghelderodes. Ook zijn bewondering voor onze surrealistische schilders (Delvaux, Magritte) steekt Kantor niet onder



Artiesten kunnen stikken! – (Cricot 2) – Foto Jacque Bablet

stoelen of banken. Bovendien bevalt het Singel-complex met de Bauhaus-invloeden hem bijzonder goed.

Nochtans heb ik precies daar problemen mee op de première-avond: de produktie staat me hier te afstandelijk, te clean. De acteurs lijken nog op zoek naar de juiste verhoudingen op het plateau, naar een beter contact met de zaal ook. Dat overweldigend gevoel van helemaal ondersteboven de voorstelling te ondergaan komt niet terug. Misschien is de verrassing van die plastische theaterbeelden weg omdat ik het spektakel niet voor de eerste keer zie. Of heeft het te maken met de half lege zaal op deze gure oktober-onweersavond? Ik weet het niet, maar de vonk slaat zeker niet over – ook niet echt naar de rest van het publiek krijg ik de indruk van wel gul, maar zeker niet ovationeel applaus op het eind.

De laatste voorstellingsdag staat er een ontmoeting met Kantor op het programma. De hardnekkigheid, het fanatisme en de expressiviteit waarmee hij zijn stellingen verdedigt, zijn nieuw Manifest waaruit hij citeert, het brengt me toch weer in de ban van Kantor. Ik besluit om nog een keertje te gaan kijken en ik ben niet alleen: de zaal zit afgeladen vol. En terecht blijkt al gauw, want vanaf de openings-scène valt het voorbehoud van de eerste avond weg. De fascinatie is er opnieuw: de spiraal van roterende beelden sleurt me weer mee. De “dode personages” gereleveerd uit Kantors jeugdherinneringen, onverbreekelijk vastgekleusterd aan hun objecten, komen tot leven binnen een bevreemdende theaterwerkelijkheid (de gehangene met zijn galg, de oplichter-pooier met zijn cafétafeltje, de voetwasser met zijn ijzeren teil, de hoer met haar zwarte lingerie, de kwezel met haar bidstoel en paternoster, de meid met haar wasbak). De “dode militairen” ontbreken ook nu weer niet: het zijn als het ware levensechte tinnen soldaatjes, nu mechanisch-

marcherend, dan weer strompelend-vallend als trieste getuigen van de bloedige Poolse geschiedenis, ruimer van de tragische wereldgeschiedenis als aaneenschakeling van oorlogen.

Tadeusz Kantor zelf blijft ook nu weer zelf aanwezig op de scène, meer dan ooit eigenlijk, want de Janicki-tweeling zet bovenop een ont-dubbeling van de auteur zijn bewustzijn neer, terwijl er daarnaast ook nog een kleine soldaat met karretje rondrijdt als zesjarige Kantor. Bij het optreden van Veit Stoss, niet als historisch personage van sculptuur uit de 15de eeuw, maar als “personage trouvé” – Kantor stelt dat dit personage volledig uit zichzelf gekomen is, zich aan hem en zijn spektakel op een onweerstaanbare manier opgedrongen heeft – bij deze interventie verliest Kantor greep op het gebeuren: Veit Stoss beheerst en bepaalt van dan af het verloop van de scènes (bv. de “reconstructie” van zijn retabel of het opbouwen van zijn laatste werk, de barricade). Kantor druipt dan ook veelzeggend af richting coulissen: Veit Stoss, gekleed als een kunstenaar uit het begin van deze eeuw, neemt zijn rol als artiest-dictator over. Het publiek ontsnapt evenmin aan de terreur van Veit Stoss: bij het slotbeeld op de barricade schieten de acteurs voorwaar op het publiek... De toeschouwers vuren hartstochtelijk terug met een gemeente (en terechte) ovatie.

Alex Mallems

#### ARTIESTEN KUNNEN STIKKEN!

auteur-regisseur-dirigent, decors en kostuums: Tadeusz Kantor; acteurs: Leslaw & Waclaw Janicki, Maria Kantor, Maria Krasicka, Mira Rychlika, Zbigniew Bednarczyk, e.v.a.  
Gezien op 21 en 25 oktober in de Singel, Antwerpen.

## Het obscene liedje van de gehangene

Als ik werk van Kantor zie, dan word ik zeer diep aangesproken. Dat komt omdat hij magistraal met het manipuleren van tekens bezig is. Vaak is hun verband heel duidelijk, zoals wanneer men een paard ziet opkomen, dat, als het zich om-draait een skelet blijkt te zijn. De oude boodschap van elke dodendans. Even vaak is het raadselachtig, als wanneer de hele cast een barricade opbouwt en het publiek begint neer te schieten. En voor grote delen blijft het een gesloten boek omdat er in deze produktie van *De artiesten kunnen stikken!* zoveel Pools gesproken wordt, dat de betekenis van scènes ten enenmale aan mij voorbij gaat.

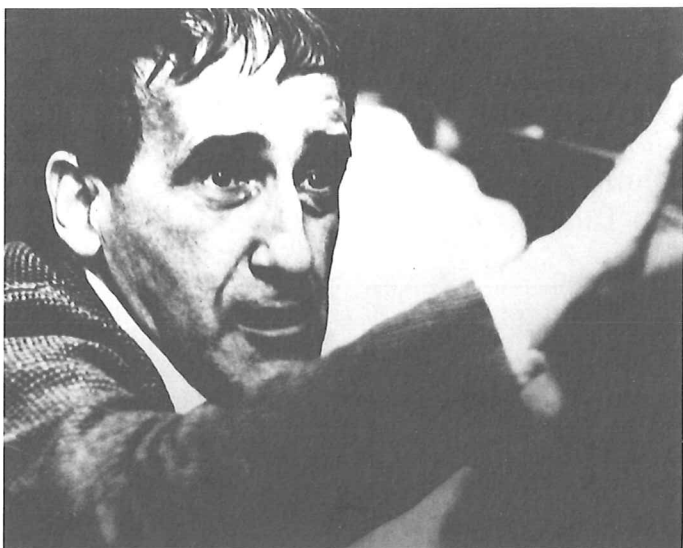
Als toeschouwer begin je dan te combineren en af te gaan op emotionele spanningen die opgeroepen worden. Zo heeft voor mij de militaire mars, die verscheidene keren terugkomt, een sterk nostalgische werking: muziek van gisteren die, in combinatie met het beeld van soldaten, een ontluisterende, antimilitaristische werking heeft. Of ik ben diep getroffen door de gehangene met de koord, die een paar keer een lied zingt, dat onmiddellijk aansluit bij de Weill-traditie. Bij elke herhaling klonk het wranger, desolater en daardoor onderstreept het des te sterker de wanhoop: een terdoodveroordeelde die wat toonloos nog een deuntje zingt.

Zo proberen we allen met de aangeboden materie een eigen verhaal ineen te knutselen. Het is het lot van de kunstenaar die, al of niet vrijwillig, in ballingschap speelt. Het internationale podium lokt en laat de opgeroepen beelden een

oneigenlijke taal spreken. Iedereen laat ze functioneren in zijn culturele of autobiografische context. “Het zijn als boze dromen,” zegt men wel eens.

Dat alles berust op vele misverstanden, want Kantor zelf vindt het helemaal geen nachtmerrie, langs waar het onderbewustzijn spreekt. Integendeel, hij noemt het een theater van de herinnering. De beelden zijn concreet en het is slechts door hun montage – volgens de principes van de surrealisten – dat ze intrigerend worden. Deze stelling van Kantor lijkt eerst wat polemisch bedoeld, maar ik heb er veel meer begrip voor gekregen door te praten met Poolse vrienden. Voor hen is de iconografie van het stuk overduidelijk, en zij doen niets anders dan “herkennen”. Hoe Pools het werk wel is, werd me pas overduidelijk als ik erover met Kantor zelf sprak.

Meteen bleek hoe fout ik met mijn interpretaties zat. De mars heeft niets nostalgisch, maar is in Polen een duidelijke politieke allusie. Het gaat om de mars van het regiment van Pidsulski, de generaal die na de eerste wereldoorlog Polen bevrijd heeft. Het is een soort nationale hymne, want ze betekent de onafhankelijkheid. Na de tweede wereldoorlog, toen Polen zijn onafhankelijkheid op een communistische manier moest beleiden, werd de mars verboden. Als Kantor dit stuk in Polen opvoert (en dat heeft hij gedaan, vlak na zijn bezoek aan Antwerpen), begint op dat punt de zaal uit volle borst mee te zingen, en wordt het een ogenblik een geladen politiek moment. En de gehangene en zijn lied heeft niets desolaats. Integendeel, de man, zo vertelt Kantor mij met glinsterende oogjes en een brede glimlach, zingt iets dat zo obscene is, dat het de Polen schandaliseert. “Heel ge-



Tadeusz Kantor

waagd,” zegt hij en vertalen doet hij het niet.

Uit die twee voorbeelden blijkt hoe sterk dit stuk over Polen gaat. Ik knoop er betekenissen aan, in zoverre ik iets over dat land weet. Het is mij duidelijk dat er een politieke boodschap schuilt achter het oneerbiedig gesol met kraai: de katholieke kerk is zo een sterke macht dat Kantor er zich wil tegen afzetten.

Met het laatste beeld heb ik meer moeite: wat komt die barricade daar doen, en waarom wordt er op mij geschoten? Als ik dat met Kantor bespreek, kijkt hij raar op, want het blijkt dat hij aan die relatie niet gedacht heeft. Een uitleg geeft hij niet, alleen een indirecte hint: “Voor Polen is die barricade onmiddellijk duidelijk. Ze heeft zo een belangrijke rol in de recente geschiedenis gespeeld. Ze weten onmiddellijk tegen wie ze wordt opgericht, ze weten ook dat het een krachtig politiek wapen is.”

Al even belangrijk is het te weten waarom Kantor het heeft over het theater van de dood: dat heeft te maken met zijn belevenissen tijdens de oorlog, toen hij in een situatie verkeerde waarbij de dood tastbaar aanwezig was. Het leven en de dood zijn dan in één ogenblik zo erg met elkaar verweven, dat deze ervaring hem nooit meer heeft losgelaten. De dood is in dit leven, ze kleurt zijn ganse opvoering: het zwart van het decor, de beelden uit het verleden, het tonen van het sterven. Het gebeurt zonder protest, zonder morbiditeit. Door te spreken over de dood speelt men het leven.

Kantor spreekt dus duidelijk twee talen met één artistiek object: het Westen ervaart het als een irrealistisch visioen dat naar boven komt uit de diepste regionen van onze ziel, terwijl Polen zelf een brok werkelijkheid ziet. Het Westen kan zich dan druk maken – althans dat bleek tot in den treure op het colloquium te Antwerpen – of dit nu dada, surrealisme of constructivisme is. (Zelfs hier zijn de misverstanden groot, want de vragen klinken academisch, terwijl zich bekennen tot het dadaïsme voor een kunstenaar die de zwartste tijd van het Stalinisme heeft gekend, ooit het risico op een gevangenisstraf in zich heeft gedragen). Voor Polen gaat het bij Kantor over een stuk realiteit, op de scène gebracht in een vertekende vorm die het heel verwant maakt met het theater van Liz Lecompte en de Wooster Group: bij Kantor spreekt een Pool, bij Lecompte een Amerikaanse. Maar beiden hebben het over de realiteit.

Johan Thielemans

## Wooster Group New York

### The road to immortality (part-two)

Is “ideologiekritisch theater” een verzinsel dat intellectualistische critici toelaat hun overbodigheid te camoufleren, of is het één van de weinige overlevingskansen voor het theater in de jaren tachtig? De vraag is pertinent sinds het ideologische echech van Helena Weigel in de creatie van *Mutter Courage und ihre Kinder* en blijft dit na enkele uren (twee voorstellingen in mijn geval) met *The road to immortality (part two)* van de Wooster Group. Waar Brechts stuk een nauwkeurige ontleding en bewustwording ambieerde van tragiek, lafheid en moed in een oorlogssituatie, bleef het effect beperkt tot een identificatie van het publiek met een door haar existentiële twijfels aangrijpende personage. Sinds Ibsens *Nora* leek er niet veel veranderd. Het Amerikaanse naturalisme van de jaren vijftig (Tennessee Williams, Arthur Miller en de anderen) heeft hieruit destijds zijn conclusies getrokken: ideologiekritiek wordt eerstegraads maatschappijkritiek (identificatie met het onrecht als bedoeld effect) en uitvergoting van gevoelens (= expressionisme?) is daartoe een efficiënt middel. Zoals Arthur Miller het zelf uitdrukt: “Ik ben altijd aangetrokken en afgestoten door de schittering van het Duitse expressionisme na W.O. I, en één bedoeling met *Death of a salesman* was het gebruik van die wonderlijke ‘stenografische’ schriftuur voor ‘doorvoelde’ menselijke karakterisering en eerder dan voor de demonstratieve intenties waarmee de Duitsers deze schriftuur hanteerden.” In *The Crucible* gaat Miller daar, naar eigen zeggen, nog verder in, door dit procédé toe te passen op het collectief bewustzijn van een gesloten gemeenschap. *The Crucible*, bedoeld als metafoor voor de communistenjacht onder senator MacCarthy, geschreven in 1952, behandelt de heksenprocessen van Salem, een berucht historisch voorbeeld van de theocratische terreur, waarbij iemands bewering dat hij niets van de heksery afwist, hem automatisch verdacht maakte (zoals onder MacCarthy).

Dit toneelstuk is een belangrijk scènisch instrument in *The road to immortality (part two)*, waarmee de Newyorkse Wooster Group in Brussel te gast was. Ik gebruik met opzet de term “instrument”, omdat

de tekst van Miller functioneert in een ander discours, in een ander verhaal dan waarvoor het bedoeld is of zou zijn door de auteur. De Wooster Group weigert expliciet de noties van goed en kwaad demonstratief tegenover elkaar te plaatsen – ook het zogenaamd “nuanceren” deugt niet meer – en poneert radicaal de twijfel. Hiermee bedrijven zij ideologiekritiek: niet enkel de identificatie (met het goede, uiteraard) die Millers stuk beoogt – met de andere elementen in *The road to immortality (part two)*, waarover dadelijk meer – wordt vernietigd, maar regisseuse Liz Lecompte trekt de vraag naar de effectiviteit van dit soort drama door in de vorm van haar eigen voorstelling. Elke mogelijke fixatie van betekenis wordt op het moment dat het beeld ontstaat al onmogelijk gemaakt.

Voor alle duidelijkheid som ik even de belangrijkste “instrumenten” uit *The road to immortality (part two)* op: naast Millers *The Crucible* bevat het stuk een “reading” uit de literatuur van de beatgeneratie, met als centrale figuur de LSD-profeet Timothy Leary (naast Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Alan Watts, ook Aldous Huxley en Arthur Koestler), een verslag van een psychedelisch feestje, genoteerd door Leary’s babysitter Ann Rower, de publieke discussies tussen Timothy Leary en G. Gordon Liddy (één van de Watergate-veroordeelden). Ik vergeet waarschijnlijk nog wat – ook de Velvet Underground zat er ergens in – maar de verwarring over de bronnen is misschien wel essentieel in deze voorstelling. De ontmaskering van de waarheidspretenties van de tekst of, ruimer nog, van de cultuur: dat is de bedoeling van de Wooster Group in *The road to immortality (part two)*. Hoewel ook dit als intentie te dogmatisch klinkt. Liz Lecompte heeft door een ernstige briefwisseling geprobeerd Arthur Miller ertoe te bewegen de Wooster Group toelating te geven zijn stuk te spelen. Tevergeefs, en gespeeld wordt een stuk van Michael Kirby, *The Hearing*, dat *The Crucible* van alle metaforiek ontdoet (“witches” worden gewoon “communists”) of Millers stuk “vertaalt” in onverstaanbaar gebrabbel. Liz Lecompte schrijft Miller: “Ik wil ironie en distantiërende technieken gebruiken om te snijden in het intellectuele en politieke hart van *The Crucible*, en ook in het emotionele hart. Ik wil het publiek in een positie plaatsen waarin het zijn relatie tot dit materiaal als ‘getuigen’ – de getuigen van het stuk zelf, maar ook van het ‘verhaal’ van het stuk – onderzoekt.” Concreter nog: John Pro-

ctor is de held van Millers stuk, hij gelooft niets van de hekserijen, maar hij heeft vroeger “gezondigd”. Deze pekelsonden komen hem nu duur te staan, hij is zeer verdacht, wordt ten slotte opgehangen. In een “normale” opvoering is Proctor zonder meer de idealist met wie het publiek zich graag identificeert. Zo’n simplisme verwerpt Lecompte: Proctor wordt “gespeeld” door twee acteurs die nét niet in koor hun tekst uitschreeuwen, een verhaal waar zelfs niemand probeert naar te luisteren en dus niet meer interessant (ook niet voor de toeschouwer) kan zijn. De beatniks worden op dezelfde manier van hun aureool (voorzover ze dat nog hadden) ontdaan.

Wat ik hier beschrijf als intenties en effecten van de Wooster Group heeft veel weg van de elementaire regels van een Brechtiaans Verfremdungseffekt: niets nieuws dus en, zoals aangegeven in de inleidende paragraaf, mislukt. Maar de Wooster Group radicaliseert de vorm en het discours door een uiterst nauwkeurig gebruik van de simultaneïteit op de scène, provocerende “mixed media”-effecten en voortdurende ordeverstoringen in het verhaal van de teksten en dat van de eigen voorstelling. Geen enkele acteur laat de andere gerust, laat de andere “uitspelen” – in deel 3, een LSD-trip, gebeuren er steeds minstens drie dingen tegelijk, rekende iemand uit – en het resultaat is dat je het opgeeft om vaste betekenispatronen te ontdekken. De Wooster Group brengt “absoluut theater”, theater dat zoals “absolute muziek” (zoals Wagner o.a. het definieerde) enkel naar zichzelf als systeem verwijst. Waarbij het evenwel niet kan ophouden, want ondertussen zijn Timothy Leary, MacCarthy, Velvet Underground, Watergate enz. wel ter sprake gebracht.

Maar de historische groeide mythologie rond dit alles – die waarschijnlijk duidelijker is voor de Amerikaan uit de beatgeneratie, maar dit is niet eens zo belangrijk – wordt emotioneel omver geschopt. Je kan net zo goed concluderen dat *The Crucible* een gedaateerd, onspeelbaar geworden stuk is, als dat je vaststelt dat de ijzersterke structuur van Millers tekst aan Lecomptes iconoclasme weerstaat. Alleen zal ik niet meer zonder hoofdschudden naar een keurige repertoirevoorstelling van een stuk als *The Crucible* kunnen kijken. En hetzelfde geldt voor het discours van drug- of antidrugpropheten, voor variété-artiesten en alle andere verbrokkelde beelden uit *The road to immortality (part two)*. Bij de Wooster Group ondermijnt het theater zichzelf, en dat is misschien de laatste overlevingskans. Want

ook op de communistenjacht krijg je een "andere kijk", voorzover dat de bedoeling was. Zo wordt theater, gelukkig maar, weer iets minder "absoluut". Want ook dat zou een ideologie uitmaken.

Klaas Tindemans

#### THE ROAD TO IMMORTALITY (PART TWO)

groep: The Wooster Group (New York); regie: Elizabeth Lecompte; ontwerp: Jim Clayburgh; spelers: Jim Clayburgh, Willem Dafoe, Norman Frisch, Jim Johnson, Michael Kirby, Anna Köhler, Nancy Reilly, Elion Sacker, Peyton Smith, Michael Stumm, Kate Valk, Ron Vawter, Jeff Webster.

Gezien op 7 en 8 oktober in de Ancienne Belgique, Brussel.

## Koninklijk Ballet van Vlaanderen Antwerpen

### Moves

De titel die Valery Panov, artistiek directeur van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, zijn jongste avondvullende creatie meegaf, deed vermoeden dat nieuwe paden zouden betreden worden. Het kind kreeg geen naar de wereldliteratuur verwijzende naam zoals *De Idioot*, *Drie Zusters* of *Romeo en Julia*. Het heet gewoon *Moves*. De vermeende nieuwe paden bleken, na visie, platgetreden. Het kind, een hybride, had geen andere naam kunnen krijgen. Bewogen werd er in de vier balletten op muziek van François Glorieux inderdaad.

Terwijl het publiek de schouwburg van cultureel centrum Westrand vulde, warmden de acht in rood-zwarte kostuums gestoken dansers van *Recuerdos de Viajes* zich op de scène op. Dit Brechtiaanse aardigheidje kwam de concentratie niet ten goede. Om het technische niveau van zijn dansers te demonstreren, wilde Panov de solisten en het balletcorps dezelfde bewegingen laten uitvoeren. De synchronisatie liep echter spaak en van de onvolprezen virtuositeit van de dansers bleef niet veel over. Alleen de solisten, Iris Colombini en Pierre Bos, konden zich overeind houden. In de muzikale compositie, een neerslag van reizen door Spanje en Zuid-Amerika, kregen de blazers de bovenhand en zweemden de ritmesecties af en toe naar tango

en salsa. De dansers knipten eens met de vingers, zetten de handen op de heupen, gebruikten de typische flamenco arm- en handgestiek en stampten eens met de voeten in een overwegend op klassieke leest geschoeide choreografie. De rode stierenvechterslap, die bovengedaald werd om niet gebruikt te worden, zorgde voor de couleur locale.

Japan vormde de tweede etappe in het reisverhaal. Ook hier moesten de voor het overige onfunctionele reusachtige Japanse poppen, die even over de scène wiebelden, het gebeuren ruimtelijk situeren. Noch de romantische pianomuziek van Glorieux, een bewerking van vier *Japanse Liederen*, noch de choreografie hadden – naar mijn gevoel – iets met Japan te maken. Toch was dit de beste plaats om te vertoeven. De bewegingen eisten de aandacht op voor zichzelf en kregen daarom een poëtische kwaliteit. Uit de laag bij de grond gedante mannensoli is mij vooral het over de wreef van de voet bewegen bijgebleven. Het meisje op de horizontaal gebogen benen van de liggende man laten zitten, was een mooi beeld in de twee aansluitende pas de deux, waarin doorgaans minder vloeiend gedanst werd wegens het ingewikkelde hefwerk.

De reis werd voortgezet naar *Manhattan* waarin Panov het turbulente leven van de grootstad evoceert. Hij haalde zijn inspiratie bij Fred Astaire, *White Nights*, westerns, *Westside Story* en knipoogde al even naar Michael Jackson met elementen uit de *Thriller*-clips. Het hele gezelschap trad aan in rafelige jeans en kleurige geknoopte henden. De groepsevoluties, waarin nonchalance en slordigheid verward werden met spontaneïteit en een hoop schuddende lichamen met swingende exuberantie, bestonden voornamelijk uit het springend oversteken van de scène. Dit werd afgewisseld met soli en pas de deux van rudimentair en clichématig geschetste personages. Zo danste Mieke Delanghe het hoerenleed met een rode sjaal die na enig gerollobol resoluut weggegooid werd ten teken van bevrijding. Bij haar voegde zich een strompelende Stijn Celis, die met de linkerhand op de binnenkant van de rechterarm de drugverslaafde tekende. Panov vertelde weer en het belerende toontje stoorde mij. Ben Van Cauwenbergh met sigaar en Vivien Loeber met witte pruik en dito jurk met plooirok verbeelden met veel pronkerig rondgestap de glamourwereld. Expressiegroep Vredon zou het niet anders gedaan hebben. Alleen kunnen zij zich waarschijnlijk geen rollende piano en geen windmachine (nodig om de plooirok te laten opwaaien) permitteren.

De *Hulde aan Michael Jackson* staat los van het reisthema. De muziekpartituur bevat naast de gelijknamige suite ook vier hits van Michael Jackson, die door de breed uitgesmeerde orchestrale bewerking veel aan kracht inboetten. Bart De Block oogde zo jong en onschuldig dat ik geen ogenblik in zijn Michael Jackson kon geloven. Hij leek meer op een kind dat de obscene heupbewegingen van Elvis probeert te imiteren. De klassieke sprongen voerde hij echter perfect uit. Choreografisch was de *Hulde* een door de motten aangevreten lor. De expressiviteit beperkte zich tot het bedekken van het gezicht en het afwerend of verlangend uitstrekken van de armen. De aap die even de scène op mocht aan de hand van zijn begeleider en de slang die via dit afleidingsmaneuver opgebracht was, konden aan het publiek wel respectievelijk vertederde en gruwende kreten ontlokken, met dans hadden ze niets te maken. Evenmin als *Moves* iets met moderne dans te maken zou hebben. Daar is iets meer voor nodig dan schuddende schouders, draaiende bekkens en gehaakte voeten.

Hildegard De Vuyst

### MOVES

choreografie: Valery Panov (assistentie Tom Van Cauwenbergh); muziek: François Glorieux; kostuums: Amanda Gross Arnold; belichting: Jaak Van de Velde; solisten: Iris Colombini, Pierre Bos, Sophie-Anne Séris, David Krügel, Nancy Glynn, David Campos Cantero, Vivien Loeber, Ben Van Cauwenbergh, Mieke Delanghe, Stijn Celis en Bart De Block; met het volledige balletcorps van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Gezien op 10 oktober in Westrand, Dilbeek.

## Arca (Gent) en Theater Teater (Mechelen)

### Jappe Claes regisseert

Jappe Claes debuteerde dit seizoen als regisseur bij Arca met *Het café* van R.W. Fassbinder. Daarvoor regisseerde hij ook al in het amateur-toneel, o.a. bij Theater Teater een fel opgemerkte *Kamers*. Met dezelfde groep bracht hij intussen *Met vuur spelen*, naar Strindberg.

Qua thematiek liggen de stukken in mekaars verlengde, maar het verschil in productieomstandigheden pleit, eigenaardig genoeg voor de amateurproducties.

Naar een Fassbinder keek je altijd met spanning uit. De man had zoveel in zijn mars dat zijn films je steeds weer verrasten. Hij kon melodramatisch uit de hoek komen, pathetisch en zwaar kitscherig, maar hij wist dat altijd aanvaardbaar te maken door een creatieve omgang met het filmmedium: cameravoering, belichting, koloriet vormden de sobere bestanddelen van zijn rijke vormentaal, zijn schitterende acteursregie verklaarde de andere helft van je fascinatie. Hij slaagde erin de melocode subtiel te bespelen, zodat hij tegelijk het grote publiek bereikte en je tot opnieuw kijken en nadenken verleide. Plezierig was ook dat je nooit lang op Fassbinder moest wachten: hij brandde zichzelf op aan een hels tempo. Films werden op enkele weken gemaakt, altijd was hij met zeven zaken tegelijk bezig.

Dat Fassbinder in het theater begonnen is, is minder bekend. Minder belangrijk ook. Met het Anti-theatercollectief schopte hij tegen normen en smaak van de gemeente, maar dat bleef marginaal. Behalve het feit dat hij er een aantal acteurs ontmoette die zijn filmwerk mee hebben groot gemaakt, heeft hij er weinig sporen nagelaten.

Als drama-auteur is Fassbinder vooral bekend van het nog niet opgevoerde *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Postuum kreeg Fassbinder een hele gemeenschap op straat met betogingen, spandoeken, bezetting en dies meer naar aanleiding van de première van het als anti-joods en racistisch bestempelde stuk, die uiteindelijk werd afgelast. Daarnaast schreef hij nog een tiental stukken, waarvan *Bremer Freiheit* het bekendste, *Das Kaffeehaus* (1969, naar Goldoni) één van de minst bekende is. Daarmee zet Arca zijn loffelijke gewoonte voort om ongepaste / onspeelbaar geachte / derderangs teksten op te diepen.

Met enige verbazing luister je naar de tekst: een vreemde mengeling van taalregisters, en echo's van zeer verscheiden theaterwerk. Brecht is nooit ver uit de buurt (een combinatie van de jungle in *Im Dickicht der Städte* met de kapitalistische western *Mahagonny*) naast ingrediënten van het psychologisch drama en boulevard-vermommingsscènes. Karamelleverzen worden afgewisseld met "tragische" bespiegelingen. Loopt het even uit de hand, begint men platjes te schelden (reet, scheet en dies meer). De uiteindelijke moraal van de microwereld in *Het café* (bestaande

uit een café, een speelhol en de beurs) klinkt eensgezind: de wereld zit vol boeven en bedrog, vertrouw niemand en alles is te koop.

De taal- en stijlverscheidenheid worden in de regie gehandhaafd: zo maak je het mee dat een hoer in "schoon ABN" wat bespiegelingen ten beste geeft terwijl ze op een vies toilet haar gevoeg doet. Bevreemdende beelden verschijnen tussen realistische details. Een goedkoop crimisfeetje voert de boventoon naast stripverhaalprocédés waaraan enkele ongeloofwaardige omkeringen worden ontleend en een typecasting verdeeld over bakkebaardslechterikken, zwaargeringde pooiers, brave wollenmutsenmoeders. Dat alles speelt zich af in een eenheidsdecor (een café) waarvan de achterwand bestaat uit zwarte golfplaten waarin verrassend veel deuren, poorten en luiken verstopt zitten waarachter men mekaar beoert, afluistert: een decor van verschijningen en verdwijningen.

Mijn voornaamste bezwaren, de reden ook waarom de produktie m.i. (nog, het was de tweede speeldag) niet werkte, gelden het ritme en het acteergehalte. De voorstelling verliep traag, sleepte zich soms moeizaam voort, terwijl de stripverhaalcontext en het decor een flitsend, beweeglijk, verrassend ritme dicteerden. De acteursprestaties waren vrij zwak. Niemand slaagde erin zijn type-oorsprong gedurende de hele voorstelling boeiend te houden: Bob De Moor (Marzio) en Mark Verstraete (Trappolo) wisten af en toe hun personage in houding, ritme en beweeglijkheid vorm te geven, maar putten uit een te kleine marge om dat continu vol te houden. Voor de rest overheersen vocale luiheid en ergerlijke oppervlakkigheid.

Bij zijn eigen groep Theater Teater regisseerde Jappe Claes *Met vuur spelen* (naar Strindberg). Opnieuw een stuk waar het cynisme waarmee mensen met mekaar omgaan de pan uitswingt, nu in een gekwadeerde en uitgepuurde versie: de maatschappelijke metafoeriek is verdwenen, er wordt ingezoomd op een familieportret, en wel daar waar de familie het meest familie is: aan zee.

Een hete zomerdag. Zo'n dag waarop de siësta eindeloos mag duren. Waarop enkel water, liefst ijsgekoeld, en bier je uit de brand kunnen helpen. Op zo'n dag brengt de vriend, die een hele tijd geleden plots verdween wegens een escaleerende liefdesverhouding met de schoondochter des huizes, opnieuw een bezoek aan het zomerverblijf van de familie. Nauwelijks is hij gearriveerd, of de liefdesmachine wordt weer in gang gezet: de nicht wil wel met de vriend, alles aan



Axel Doumen en Mireille Vandervelpen – *Met vuur spelen* – (Theater Teater) – Foto Marc Peeters

haar schreeuwt om liefde, maar ze krijgt het niet over haar lippen; tegelijk heeft ze wat met de zoon des huizes. Deze heeft op zijn beurt een warme verhouding met de vriend, hitst zijn vrouw op tot overspel en dweept eenmaal het zover is met zijn jaloezie. Zijn moeder zweert met hem samen; zijn vader, in een rolstoel, zit met dat alles vanop afstand fijntjes te lachen, maar heeft ook zijn aandeel in de hoerenkast via een verhouding met de nicht. Enfin, het bekende opwindende gevaarlijke spel met gevoelens, de vakantieliefdes aan zee, met een zonde die de lijven ophitst en de zee die ongestoord de branding spoort.

Deze vakantiegenoegens worden door Jappe Claes in een extreme graad getoond: erotiek, frustratie, jaloezie als elementen van deze *liaisons dangereuses* verhevigen tot neurose, gevoelsmasochisme, small-sex. Het tonen, uitspelen van de verheviging is ook de leest waarop de acteursregie is geschoeid. Dat uit zich o.a. in de houding, uitzicht en motoriek van de personages: de voetspreidstand van de zoon, de driftige passen van de nicht of haar geschuifel langs muren, de sullige motoriek van de vriend. Personages worden op die manier eerst fysiek getypeerd. Eenmaal zo'n fysiek ontwerp afgelijnd, volgt de rest vanzelf: ritme, stemgedrag, samenspel. In tegenstelling tot *Het café* past dat allemaal organisch in mekaar, en voor de vergrotende trap die Theater Teater hierbij bespeelt, is dat al een prestatie op zich.

Maar er is meer. Het uitvergrooten van personages en spelsituaties leidt uiteraard tot groteske toestanden. Het cynisme kent daarbij geen grenzen: er wordt gesold met de rolstoel, en ook de rest van het rollend materieel (een kinderkoets) wordt zo ver mogelijk uit de weg gezet. Emotionele noodkreten worden onthaald op gelach. Voortdurend laveert men van groteske naar tragische situaties en, in de voorstelling die ik zag, wordt die evenwichtsoefening constant volgehouden. Bovendien, en ook dat is een kwaliteit voor dit soort toneel, worden de acteurs totaal anders gecast dan in de vorige produktie van de groep. Men kiest bewust voor andere personageontwerpen die van de acteurs een ander soort beweeglijkheid, stemregister, ritme eisen. Men blijft niet stilstaan bij een eenmaal gevonden idioom, men doorbreekt dit bewust en overtuigend. Dat het soms te letterlijk uitbeelden van de tekst mij stoorde, dat de sfeer nog demonischer en indringender kon zijn, dat de zeer mooie ruimte van de "Usine à vapeur" in Mechelen nog beter geïntegreerd kon worden, doet niets af van de echte kwaliteiten van de produktie: ze biedt een ander, extroverter, theateral acteeronderzoek, en een alternatief podium voor het toneel van de MMT-fabriek of -stal. Als je de twee produkties vergelijkt valt op dat Arca, ooit opgestart als experimenteel gezelschap, het produktieproces van het gevestigde theater overgenomen heeft, met, in het ge-

val van Jappe Claes, een oppervlakkig resultaat als gevolg. Voor echt onderzoekswerk, dit veronderstelt het voortdurend anders uitproberen, opnieuw beginnen, dus veel langere repetitieperiode, is daarin geen ruimte. Het geeft toch te denken dat een professioneel theatermaker bij een amateurgezelschap beter presteert.

Luk Van den Dries

#### HET CAFE

auteur: R.W. Fassbinder; vertaling: Jappe Claes, Pol Dehert, Dirk Segers; groep: Arca; regie: Jappe Claes; decor: Michael Gert Peter; kostuums: M.G. Peter en Katrien Devos; spelers: Bob De Moor, Guido Van Den Berghe, Wouter Van Lierde, Mark Verstraete, Jan Moonen, Pol Vanhoutte, Brit Alen, Martine Jonckheere, Carmen Jonckheere, e.a.  
Gezien op 12 september in de Baudelookapel, Gent.

#### MET VUUR SPELEN

auteur: Strindberg; groep: Theater Teater; regie: Jappe Claes; scenografie: Guido De Smet; spelers: Leo Segers, Rosine Segers, Axel Doumen, Mireille Vandervelpen, Carina Van der Sande, Guy Segers. Gezien op 26 oktober in de Usine à vapeur, Mechelen.

## ARCA Gent

### De Biechtvaders

Veelbelovend zette Arca het seizoen in met een schitterende produktie van *De Biechtvaders* van de Italiaan Vincenzo Di Mattia. In eigen land is Di Mattia niet zo zeer door de kritiek als wel door het gevestigde theaterbestel eerder miskend. De Arcaploeg bewees hem alle eer door het gevoelige en demystifiërende stuk op te voeren met de vertolking en de regie die het verdiende.

*De Biechtvaders* vertoont ongeveer hetzelfde stramien als Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf*, wat niet verwonderlijk is als men de grote invloed van het Engelse en Amerikaanse theater op het recente Italiaanse in aanmerking neemt. Toch is er geenszins sprake van een slaafs en ongeïnspireerd overnemen van dit stramien, te meer daar Di Mattia het tevens aanwendt om de problematiek van het katholicisme hard en helder te berde te brengen.

*De Biechtvaders* is de aangrijpende en wrede nachtelijke confrontatie tussen vier priesters, die zich elk op hun manier pogen te handhaven terwijl de muren van hun kerk afbrokkelen en er ratten dansen in de seminaries. Maar het is moeilijk zich staande te houden en elk van hen klampt zich krampachtig vast aan de andere, zelfs al betekent dat dat die andere meedogenloos mee naar beneden gesleurd en door de gemeenschappelijke drek gehaald wordt.

Twee priesters behoren tot een oudere generatie, een generatie die manifest lijdt onder haar spiritueel deficit, haar twijfels en onderdrukke begeertes. Hun geloof is verweerd, en het decor dat hun sjoefle oude pastorij voorstelt, weerspiegelt perfect hun van-god-verlaten geteisterde gemoed. De jongere priesters, die zich 's avonds aanmelden om zgn. geestelijke oefeningen te doen, vertegenwoordigen de nieuwe dogmatiek die de kerk als antwoord op haar eigen achteruitgang formuleerde. De jongere pastoor heeft het meer voor een — huichelachtige, zoals hij zelf uiteindelijk toegeeft — nieuwe orde en discipline. Hierbij zijn weliswaar God en geloof van ondergeschikt belang: het kerkelijk instituut moet behouden en de kerkfabriek draaiende gehouden worden. Waar de oudere pastoor en onderpastoor zich mislukt voelen en twijfels en schuldgevoelens aan hen knagen, heeft de jongere pastoor met zakelijke geest al deze "zwakheden" uitgebannen: machinaal "runt" hij

zijn nieuwe parochie. Bovendien is het ook nog zijn "job" ervoor te zorgen dat er geen innerlijke verscheurde priestertjes door de seminaries worden afgeleverd. Zijn onderpastoor komt overigens rechtstreeks uit een van die seminaries, maar gaandeweg blijkt in de hoog oplopende "geestelijke oefeningen" van de ontluisterende nacht ook dit zo efficiënt klaargestoomde godsgezantje niet zo onkreukbaar te zijn als hij eruit ziet.

Toch gaat het niet alleen om een generatiekloof binnen de wankelende katholieke kerk. In ieder geval vormt deze kloof niet het spanningdragende conflict dat de kern van *De Biechtvaders* uitmaakt. Centraal staat hier eerder de existentiële geloofscrisis, de innerlijke hel waarin elk van de vier priesters het met zichzelf moet uitvechten. Want uiteindelijk is geen van hen volledig bestand tegen de zoete zondige begeerte. De seksualiteit die door het celibaat en andere dogma's onderdrukt wordt, verwordt tot een onderhuidse obsessie: de biechtvaders komen dan ook niet onbevlekt terug uit hun biechtstoel, waar de prikkelende zondige relaxen van de parochianen folterende sensuele visioenen oproepen. Ook uit de overigens voortreffelijke, bitsige dialogen, waarin voortdurend allusies wordt gemaakt op de "zwakheid van het vlees", blijkt deze frustrerende obsessie.

Zo zijn er de begeerte, de twijfel, de katholieke misvormingen, de haat, de pijn, ..., maar ook de liefde. Want hoe meedogenloos, wreed, sardonisch en vernederend de nacht ook verloopt, en hoe kwaadaardig ieders zwakheden ook geëtaleerd worden, de oude pastoor en zijn onderpastoor zijn (zoals Martha en George bij Albee) onverklaarbaar maar onverbreekelijk met elkaar verbonden.

Alle biechtvaders zijn gevangen in Gods val; ook de mystieke flagellant, wiens vroomheid als ziekelijk en pervers wordt afgedaan door de jongere manager/priester. De flagellant beleeft zijn geloof veel te individualistisch, en dat kan de kerk uiteraard niet tolereren: vroomheid dient onwrikbaar geïnstitutionaliseerd te worden.

Nogmaals, het decor ademde de mufte wanhoop van de personages als het ware uit, terwijl het inlevingsvermogen van de acteurs formidabel genoemd mag worden. In het bijzonder gaven Dries Wieme en Jo De Meyere hun psychologisch complexe personages op een wonderbaarlijke manier gestalte. De oude pastoor werd door Wieme op een ontroerende en subtiele wijze vertolkt: tegelijkertijd bekrompen en genereus, genadeloos en liefdevol, waanzinnig en scherpzinnig, ...

alle gezichten van de oude pastoor komen ten tonele en gaan vloeiend in elkaar over. De Meyere zette de onderpastoor met zijn explosieve blasfemische religiositeit al even treffend neer, en al zijn de andere — want eerder katalyserende — personages minder sterk geprofileerd, leverden ook Leslie De Gruyter (jongere pastoor) en Bart Van Havermaet (jonge onderpastoor) hun bijdrage tot de intense spanning die met gepaste doses werd opgevoerd, bijna nergens verzwakte, en tot het einde toe gehandhaafd bleef.

Monique Spithoven

### DE BIECHTVADERS

auteur: Vincenzo Di Mattia; vertaling: Filip Van Luchene; regie: Ronnie Commissaris; scenografie: Jan Versweyveld; met Dries Wieme, Jo De Meyere, Leslie De Gruyter, Bart Van Havermaet en Koen De Jonghe.

Gezien op 16 oktober in de zaal van het van Crombruggehegenuootschap, Gent.

## Guy Cassiers Antwerpen

### Daedalus

*Daedalus* is een theaterproduktie van Sfinks Animatie, geregisseerd door Guy Cassiers en gespeeld door 45 mentaal gehandicapten. De Franse theatergroep *L'oiseau mouche* (eveneens bestaande uit mentaal gehandicapten) heeft hier waarschijnlijk model gestaan.

Cassiers heeft zich met *Daedalus* een artistiek doel gesteld. Sociale en/of therapeutische functies zijn secundair. De titel verwijst naar de bouwmeester van het labyrint van Kreta, tevens vader van Icarus. Voor hemzelf en voor zijn zoon ontwierp Daedalus vleugels om alzo de doolhof te kunnen ontvluchten.

Laat dit de metafoer van de produktie zijn. In de voorstelling zelf komt het thema slechts zijdelings ter sprake, zoals in volgend citaat van een jongen: "Het verhaal heet *Daedalus*. Het was een kort verhaal. En het is lekker weer". Dergelijke kinderlijke uitspraken zijn legio. Zij vormen slechts een klein element uit één groot mozaïek.

*Daedalus* werkt niet op de ratio. Het vindt waarschijnlijk wel daár zijn tegenstand. De vraag waarmee

je jezelf opzadelt alvorens de zaal binnen te stappen, betreft namelijk de toelaatbaarheid van dergelijke onderneming. Kan er überhaupt een andere dan therapeutische verantwoording ten grondslag liggen aan een theaterproduktie met mentaal gehandicapten? Het feit dat geestesgestoorden de scène van een voornaam theatergebouw als de Singel ter beschikking krijgen, is zo uitzonderlijk dat potentiële toeschouwers niet op zoek gaan naar theater, maar vaak gedreven worden door sensatiezucht, sociale bewogenheid, medelijden, scepsis of voyeurisme. *L'oiseau mouche* en *Stap* (een Vlaams gehandicaptenproject) heb ik om deze rationele bedenkingen bewust opzij laten liggen. Voor *Daedalus* tekende echter Guy Cassiers als regisseur, wat me enig houvast en dus vertrouwen gaf. Het verschaft me als het ware een alibi om me naar Antwerpen te begeven.

*Daedalus*, ik zei het reeds, appelleert echter niet aan de ratio. Vanaf het prille begin boort het naar de emoties. De ingebouwde remmen laat je meteen los. Cassiers heeft gekozen voor een scenografie waaraan je moet wennen, waarin je moet zoeken. Sober belicht, met wondermooie muziek van John Gilbert Colman (een Vlaming, ondanks de naam) en een klankband met merkwaardige, cryptische uitspraken van de kinderen, ontvouwt er zich een bewegend fresco. Minutenlang voltrekt er zich een ritueel dat de zintuiglijke waarneming dermate prikkelt, dat je moeilijk onbewogen kan blijven.

Naderhand wordt deze roes niet meer aangehouden. De "foutjes" worden zichtbaar. Je merkt dat acteurs dingen doen die ze niet verwacht werden te doen. Zonder dat het gênant wordt, wordt de aandacht toch afgeleid van de eigenlijke voorstelling en ben je je bewust van het feit dat er mentaal gehandicapten op de scène staan. Het roept een belangrijk probleem op. Cassiers heeft de voorstelling immers heel gesloten gehouden qua structuur. Elk kind heeft een duidelijk uitgestippelde rol, die weinig variatie toelaat in de uitvoering. Dat werkt, zolang die acteurs dat kunnen. Maar men mag redelijkerwijs aannemen dat, gezien hun handicap, er regelmatig misstappen gebeuren. Dit is niet dramatisch, omdat het publiek overwegend een begrijpende houding aanneemt. Het relativeert wel het artistieke uitgangspunt dat de regisseur zich gesteld had.

Dit neemt niet weg dat er ook dan vaak ontwapenend mooi geacteerd wordt, dat er beelden gecreëerd worden die beklijven. Daartoe is met veel inventiviteit en speels-



Daedalus (Regie Guy Cassiers)

heid gebruik gemaakt van poppen, maskers, kostuums. Om de hierboven aangehaalde reden blijkt de veer echter wel wat gebroken te zijn. De constante magie heeft plaats geruimd voor een opeenvolging van losstaande acts. Ik voel me dan even vaak observator als aangesproken.

Daar zit je aan te denken wanneer *Daedalus* in zijn eindfase komt. *En passant* heeft het scènebeeld al zijn geheimen prijsgegeven; de lichtregie (van Peter Missotte) laat geen detail meer ontglippen. Een kalende jongen danst, het publiek recht in de ogen kijkend. Heel alleen op de grote scène, druipend van energie en met hoekige bewegingen, sleurt hij je uit je luie zetel. Eén na één volgen de andere kinderen. Met vijfenvertig staan ze daar, op de verschillende niveaus van het hoog oplopende decor, dansend op de aanstekelijke muziek van Colman. De bezwaren die ik gaandeweg had zitten formuleren, worden op een mum van tijd verdrongen. Hier kan ik niet ongevoelig voor blijven. *Daedalus* zal eindigen zoals het begon: ontroerend.

Die ontroering heeft niets vandoen met het feit dat hier gehandicapten acteren. Integendeel zelfs. Op het moment dat je je hiervan rekenschap geeft, is *Daedalus* minder sterk. De kwaliteit van de productie is volstrekt autonoom. Het waardemerk ervan is de oorspronkelijkheid die je bij elke theaterproductie hoopt te vinden.

Het is wel belangrijk te constateren dat Cassiers twee uiteenlopende benaderingen gehanteerd heeft om tot die kwaliteit te komen. Aanvankelijk houdt hij alles gesloten. Je kan haast zeggen dat het grootste deel van de voorstelling net zo goed door professionele acteurs zou kunnen gespeeld worden. Ter wille van de technische beperktheid van gehandicapten lijkt dit niet de aange-

wezen weg om verder te volgen. Het kan niet de bedoeling zijn hen aan te passen aan een theatercode die hun vreemd is. Het is dan ook niet verwonderlijk dat slechts gedurende een beperkte periode die concentratie kon opgebracht worden.

In het laatste deel van *Daedalus* echter gooit Cassiers alles open. De persoonlijkheid van de acteurs eist dan alle aandacht op. De voorstelling komt hun op deze momenten zó recht uit het lijf, dat "fouten" of "misstappen" per definitie uitgesloten zijn. Op dit elan lijkt het me wel zinvol verder te bouwen. *Daedalus* onderschrijft immers perfect de stelling dat iedereen op zijn minst één goede rol kan spelen, namelijk zichzelf. Op voorwaarde dat er een regisseur voor staat die je het nodige vertrouwen geeft en die het geheel een relevante constructie kan geven. Wat in *Daedalus* overduidelijk het geval was.

Was de productie *Daedalus* dan geen lang uitgesponnen therapeutische versie? De opwerping lijkt volstrekt irrelevant na afloop van de voorstelling. En indien ja, *so what?* Als de therapie geresulteerd heeft in deze manifeste spelvreugde, in dit geluk ja, waar maak ik me dan zorgen over. En verder: als een hedendaags kunstenaar geen vrijblijvende kunst wil produceren, als hij zijn eigen persoonlijkheid ontsluit, hoever staat hij dan nog – als individu – van de "therapie"?

Theo Van Rompay

#### DAEDALUS

concept en regie: Guy Cassiers; muziek: John Gilbert Colman; poppen: Jan Maillard; kostuums: Hilde Vanhalst; licht: Peter Missotte; met: 45 kinderen van 8 tot 17 jaar; productie: Sfinks Animatie, Boechout.

Gezien op 6 november in deSingel, Antwerpen.

## Wissel Theater, Pantarei en Théâtre de Complicité

### Werk van Lecoq'sers

Wissel Theater is een "multinationale" theatergroep die vanuit Gent de wereld wil veroveren. De leden (eerst vier, nu drie) zijn allen oud-leerlingen van de Ecole Jacques Lecoq, de befaamde Parijse mime-school. Met het succes dat de tweede productie van Wissel Theater, *Où est la bête*, de voorbije maanden te beurt viel, kan die faam zich alweer een stukje uitbreiden. De beste reclame voor de school bestaat trouwens uit voorstellingen van oud-leerlingen. Gezelschappen opgericht door Lecoq'sers zijn, net als de studentenpopulatie van de school zelf, vaak internationaal van samenstelling. Zo vinden we bij Wissel Theater een Vlaming (Pierre Callens), een Canadees (Neil Cadger) en een Amerikaan (Craig Weston) terug.

Pantarei is nog zo'n groep oud-leerlingen van Lecoq; momenteel maken twee Vlamingen, een Spanjaard en een Japanees daar de dienst uit. Hun nieuwste productie, *Cœur humide*, trok tot voor kort door Vlaanderen. En in oktober was in Brussel het Théâtre de Complicité te gast. Deze groep heeft Londen als uitvalsbasis en bestaat uit een Brit, een Italiaan en... een Vlaming (Jos Houben). Jawel, allen studeerden aan de Ecole Jacques Lecoq.

*Outpost*, de eerste productie van Wissel Theater, was vooral een stijlloefening: pretentieloze nummer-tjes, een bekoorlijke combinatie van mime en vertellen, met weinig rekwisieten en decorstukken. Met *Où est la bête* zijn de Wissels in één klap volwassen geworden. Het is een zeer afgewerkte voorstelling, een bewerking van de Griekse mythe van de reus Procrustes, die zijn gasten een hartelijke ontvangst geeft en ze 's nachts in hun bed vermoordt. Bij de Wissels is dit een thriller geworden waarin twee wereldvreemde detectives de al even bizarre "hotelkiller" (= Procrustes) achternazitten. Het gespannen volgen van de intrige verhindert in geen geval dat je geniet van de muzikale intermezzi (zang begeleid op zelfgeconstrueerde muziekinstrumenten), het uitstekende acteren, het sober-futuristisch decor, de subtiele belichting, enz. Een tref-

*Cœur humide* daarentegen bekoort heel wat minder. Pantarei wil op basis van "een soort gestructureerde improvisatiemethode (...)

het banale met het fantastische, het reële met het ludieke (...) verenigen" (programmabrochure). *Cœur humide* speelt zich af in een (gesugereerde) televisiestudio, en vier mensen bewegen zich door deze ruimte als was het een post-nucleair, desolaat landschap. Weinig tekst, een aaneenrijging van bepaalde situaties, ontmoetingen, spelletjes enz. Af en toe is het best grappig en leuk om te bekijken, al mist de groep een strikte regie, die de aanwezige ideeën vorm geeft en de verschillende onderdelen van de voorstelling samenkit tot een afgewerkt geheel.

Dan is het Théâtre de Complicité beter geslaagd in zijn opzet. Dit trio, voor hun nieuwe voorstelling *More Bigger Snacks Now* aangevuld met een extra-acteur (*les trois mousquetaires*, quoi), brengen recht-voor-de-raapse slapstick. Niks diepzinnig, veel getrekket en enkele honderden clichés samengebond in vijf kwartier. Het *métier*, het acteertalent van deze acteurs maakt alles goed, al was de voorstelling waarmee ze vorig jaar door Nederland en Vlaanderen trokken, *A Minute Too Late*, iets pittiger.

Drie groepen uit de stal van Lecoq, drie totaal andere voorstellingen. De verschillen tussen deze theatermakers zijn groter dan de overeenkomsten. Iedere vogel zingt zoals hij gebekt is, ondanks het gemeenschappelijke nest. Gelukkig maar.

Wim De Mont

#### OU EST LA BÊTE

van en door Wissel Theater; regie: Leah Hausman; met Neil Cadger, Craig Weston en Pierre Callens; decor: Paul Caduff, Nico McMaster en Bert Vervaet; licht: François Gahide; kostuums: Hilde Cromheecke; rekwisieten: Brie Leloup. Gezien op 3 oktober in CC Ter Dilft, Bornem.

#### COEUR HUMIDE

met: Dirk Opstaele, Kayoko Mori, Pedro Edo en Luc De Wit; oeil extérieur: Oscar Molina; decor: Toon Moenders; licht: Bert De Raemaeker/Pat De Wit. Gezien op 17 oktober in CC De Borre, Bierbeek.

#### MORE BIGGER SNACKS NOW

met: Tim Barlow (als gast), Jos Houben, Marcello Magni en Simon McBurney; techiek: Micheline Vandepoel. Gezien op 16 oktober in de Beurschouwburg, Brussel.

## Nederlands Dans Theater

### Kylian in Brussel

Jiri Kylian is de leider van het Nederlands Dans Theater. Hij heeft in de traditie van het klassieke ballet een eigen taal gesmeed: de dansers staan niet meer op de punt, de lichamen zijn los en soepel, vooral bij de vrouwen zoekt hij naar de vloeiende lijn.

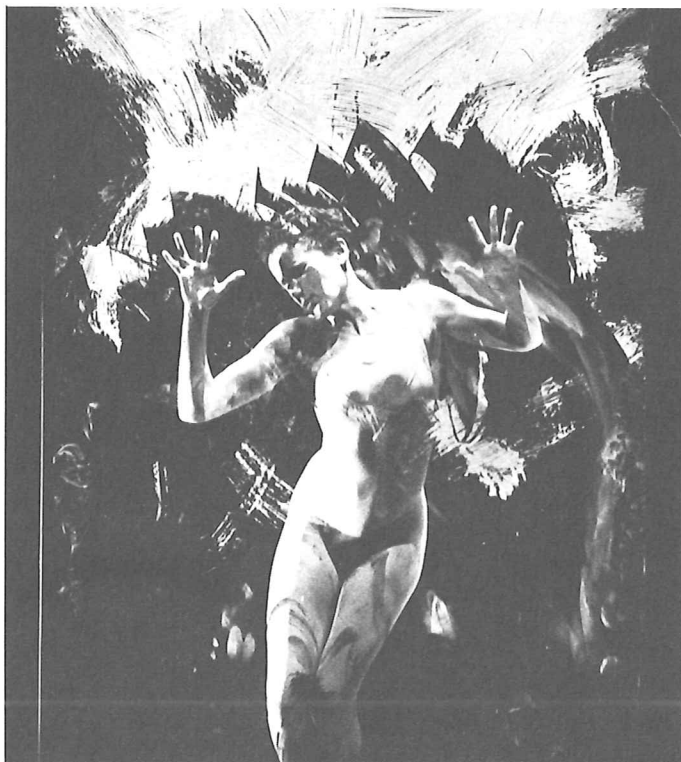
Kylian is poëzie. De gebaren zijn precies, logisch en toch verrassend. En eens hij een verrassende aanenrijging van dansmomenten heeft gevonden (de meisjes die een vloeiende lichaamsbeweging uit laten deinen door ze te begeleiden met vlugge trippelpassen, zodat de voeten helpen het lichaam langer sierlijker te zijn), herhaalt hij ze een aantal keren, zodat de appreciatie bij het publiek kan evolueren: van verrassing, naar analyse, naar opnieuw proeven.

Kylian hangt nog altijd de stelling aan dat dansen een visualiseren van muziek is. Wat men hoort, wordt duidelijk uitgetekend door bewegingen in de ruimte. Op dat punt kan je zeggen dat hij in de lijn werkt van George Balanchine. Alleen was Balanchine abstracter, streefde hij een geometrische schoonheid na. Bij Kylian is er altijd gevoel aanwezig, zodat zijn dansen veel menselijker is.

In november is hij naar Brussel gekomen met een drietal recente balletten, die verschillende aspecten van zijn artistieke arbeid lieten zien.

Bij *Silent Cries* (gecreëerd in april 1986) op de muziek van het overbekende *L'après midi d'un faune* van Debussy heeft men de gewaarwording dat men wat te veel met een academische oefening te doen heeft: het werk heeft vroeger van Nijinski en Robbins zeer pakkende gestalten gekregen, en nu is het zaak om iets fel afwijkends te presenteren. Het wordt dus een vrouw die zich achter glas bevindt, opgesloten, afgesloten. Ze doet wanhopige pogingen om uit die eenzaamheid en die inperking te komen. Het komt mij voor dat de gestuele uitwerking niet noodzakelijk de muziek van Debussy nodig heeft, en daarom laat het geheel wat koud (ook al wordt er heel goed gedanst door Sabine Kupferberg, Kylians levensgezellin).

Met *Stamping Ground* (1983) liet Kylian het merkwaardige resultaat van een reis door Australië zien. Daar heeft hij in 1980 een reeks dansen van de Aborigenen gezien, en vanuit die gebarentaal heeft hij



Sabine Kupferberg – *Silent Cries* – (Nederlands Dans Theater)  
– Foto Hans Gerritsen

een eigen ballet gemaakt. De thematiek is duidelijk aan de andere cultuur ontleend: de danser bakent al stampend zijn terrein af en identificeert zich met het dier. Op het anecdotische vlak beeldt het ballet een soort jacht uit. Het merkwaardige is dat Kylian geen reconstructie of geen flauwe exotiek heeft gezocht, maar dat hij goed naar een andere danstraditie heeft gekeken, en wat hem daarbij als essentieel is opgevallen, omgezet heeft in zijn eigen bewegingstaal. Langs de Australiërs om heeft hij getracht om aan zijn eigen formules te ontsnappen en andere beeldformaties te ontdekken. Het resultaat is vaak fascinerend, en laat alleen ietwat onbevredigd omdat het niet naar een echte climax gaat: de elementen zijn beter dan de uiteindelijke volzin. Maar er wordt schitterend gedanst.

Kylian toonde ook zijn nieuwste ballet: zes Duitse dansen van Mozart (gecreëerd in oktober 1986), en hiermee ging hij verder op een vondst die hij eerder bij een symfonie van Haydn heeft gebruikt. Hij beeldt de muziek uit, met al de fijngevoeligheid die hem kenmerkt, maar in zijn ballet bouwt hij het element "vergissing" in. Die vergissingen (dansers die verkeerd tellen, meisjes die niet opgevangen worden) worden in het ballet als nieuwe elementen ingebouwd. Het resultaat is een bijzonder plezierig

bezig zijn met dansen. Kylian is de Buster Keaton van de dans: alles is streng getimed, volledig gecontroleerd en wint zijn virtuositeit uit alles wat misgaat.

Ook hier vindt hij langs dit principe nieuwe gebaren en houdingen, zodat hij langs de moppen om zijn eigen gebarenrepertoire uitbreidt. Deze Mozart was spetterend, verrassend, meeslepend. En ondanks alle komische momenten, verliest Kylian geen enkel ogenblik zijn belangrijkste kwaliteit: de poëzie. De moppen staan niet haaks op zijn eigen stijl, de parodistische elementen breken niets af, maar zijn zelf een verrijking. Ballet waar men dus plezier aan beleeft.

Het programma van de avond zelf heeft iets ouderwets: een reeks korte balletten met lange pauzes, en een aantal stukken muziek die niets met elkaar te maken hebben. (Over het ballet *Dreams of Ether* van Nacho Duato willen we niet veel zeggen: het is technisch knap maar de choreograaf heeft te veel andere mensen aan het werk gezien: een potje Kylian, Anne Teresa De Keersmaeker, Pina Bausch. Een eigen stem moet hij nog vinden). Hier moet Kylian misschien wat ambitieuzer worden, en zichzelf tot grotere uitdagingen dwingen. Maar we zijn hem toch al dankbaar voor zoveel momenten van intens genot.

Johan Thielemans

Nederlands Dans Theater: *Silent Cries* (Debussy), *Sechs Tänze* (Mozart), *Stamping Ground* (Chavez), choreografie: Jiri Kylian; *Dreams of Ether* (Landowksy), choreografie: Nacho Duato.

### Julie West Canada

### ABC en Spatial Freeway

De vzw Danspromotie uit Antwerpen brengt dit seizoen vier vrouwelijke "mainstream" choreografen naar België. Ginette Laurin, Elisa Monte en Jennifer Müller vertegenwoordigen de veelheid aan dansstijlen tussen klassiek en avantgarde in. Julie West, al sinds juli in België om met jonge dansers de nieuwe productie *Spatial Freeway* op te zetten, vormde de voorhoede.

Het *pièce de résistance* van het programma waar West nu mee rondtoert, de zestig minuten durende solo *ABC*, werd in het buitenland uitvoerig bejubeld. Het uitgangspunt was haar hele dansvocabulary te inventariseren volgens het alfabet. Uit improvisaties rond de genoteerde woorden ontstonden choreografische lijnen.

*ABC* geeft een goede kijk op de fysieke bagage van Julie West. Op een bijna didactische manier worden verschillende bewegingskwaliteiten (traag of energetisch, geometrisch-afgemeten of met spastische uitbraken) voorgesteld en wordt gedemonstreerd hoe de delen en het hele lichaam zich tot de ruimte kunnen verhouden. Haar didactische methode schiet echter te kort op het vlak van de systematiek. West onderzoekt al deze verschillende lagen kriskras door elkaar. Het plezier een opbouw, een onderliggende structuur te ontdekken, wordt mij ontzegd.

"Onderzoeken" is trouwens niet het juiste woord. *ABC* is een demonstratie van kunnen die na 10 minuten gaat vervelen en de aandacht laat verglijden naar de ruimte-muziek van door de echokamer gejaagde stemmen en overvliegende helikopters. Even hoor ik de moëddzin, die oproept tot gebed, maar het niet aflatende synthesizergedreun veegt het beeld weg. De kostuums bieden evenmin weerwerk tegen de verveling. Het pak in groene changeant stof of het zwarte grofgehaakte bloesje over de glanzende maillot zijn ongetwijfeld functioneel voor het bewegen, maar lelijk. Even draaien honderden discoballichtjes over de achter-



wand en de vloer. Wanneer die uitdoven, blijven alleen de sobere lichtcirkels over die je verplichten bij de beweging te blijven. Ik had het gevoel dat ik naar een schrijver zat te kijken, die op zijn gesofisticeerde IBM alle stijlfiguren die hij beheerst, uittikt. "Goed.", dacht ik, "maar schrijf nu dat boek."

Tijdens de pauze bereidde ik me voor op het moeilijke uur dat nog zou volgen. Mijn vrees voor *Spatial Freeway*, waarin naast West ook vijf Belgische dansers aantraden, bleek echter ongegrond.

Uit een partituur van 64 bewegingen hadden de dansers een keuze gemaakt en daarmee elk hun eigen choreografische lijnen opgebouwd. Deze lijnen waren in wit-zwart uitvoering in de kostuums terug te vinden. Nadat elk van de dansers zich had "voorgesteld", de ene met krachtig-hoekige sprongen, de andere met zachtvloeiende arabesken, ontstond een boeiende samenhang. De ene nam onverwacht en zonder duidelijke aanleiding de stem van de andere over zodat zich duo's en later ook trio's en kwartetten gingen vormen. Er werd in canon gedanst, waarbij men het patroon van de andere een maat later oppikte. Groepsimpulsen, zoals het in de rij gaan staan, werden opgebroken door de eigenzinnigheid van een individu. Dit voortdurende spel tussen delen en geheel, tussen cellen en lichaam, werd sterk onderstreept door het eindbeeld. De dansers, op één lijn opgesteld, bevriezen, elk apart zeer sterk uitgelicht: zinsdelen door komma's gescheiden. Julie West had een mooie novelle geschreven.

Hildegard De Vuyst

#### SPATIAL FREEWAY

choreografie: Julie West; muziek: Marc Letourneau; licht: Philippe Pouchain; kostumering: Kristin Bergmans & Julie West; dansers: Julie West, Cécile Charles, Ria De Corte, Michèle Hermas, Caro Lambert en Maria Natale. Gezien op 31 oktober in CC Hasselt.

## NTG Gent

### Lijmen/Het Been

Willem Elsschots *Lijmen/Het Been*, dat een meesterlijk karikatuurbeeld geeft van de cynische publiciteitswereld, werd reeds in 1961

door Manuel van Loggem voor het toneel bewerkt, en naar verluidt zou Elsschot er zelf nog zijn medewerking aan hebben verleend. Mischien was het dit laatste dat er borg voor stond dat Van Loggem adaptatie, die door het NTG gebruikt werd, textueel in grote mate trouw bleef aan het boek, ook aan geest en stijl ervan.

Alhoewel men er helaas op menige middelbare school in uitblinkt een aversie tegen het werk van Elsschot te kweken door leerlingen bijvoorbeeld op een onverteerbare manier *Kaas* door de strot de duwen, zal de inhoud van *Lijmen/Het Been* hopelijk genoegzaam bekend zijn: Laarmans, een idealistische maar ontmoedigde voorvechter van de Vlaamse zaak, kijkt lusteloos neer op zijn zielig kantoorbestaantje. Tijdens zijn neerslachtige bespiegelingen leert hij ene Boorman kennen, een geharde zakenman en directeur van het *Algemeen Wereldtijdschrift voor Financiën, Handel, Nijverheid, Kunsten en Wetenschappen*. Boorman, een "sluwe jongen van de negotie", zal Laarmans een opleiding geven in de weinig scrupuleuze praktijk van het "lijmen", die eruit bestaat zowel meer als minder argeloze slachtoffers zodanig te bepraten dat de weg open staat om ze een poot uit te draaien door ze een groot mogelijke hoeveelheid bedrukt papier aan te smeren. Wanneer de met een pijnlijk been behepte mevrouw Lauwereysen in hun val trapt, en naarmate de spanning tussen de in se met elkaar onverenigbare werelden van gevoel enerzijds en zaken anderzijds toeneemt, neemt het verhaal een andere wending. Boorman wil het, koste wat het wil, zijn schuld aan het been vereffenen, al zal hij dit moment van zakelijke zwakte uiteindelijk weer te boven komen.

Alhoewel toneel en literatuur twee media zijn die totaal andere eisen stellen, en er volkomen andere criteria op beide genres van toepassing zijn, lag het in dit geval voor de hand dat de theatrale bewerking een vergelijking met het inderdaad onovertroffen boek zou hebben te doorstaan. De opmerkingen "dat het boek toch beter was", waren niet van de lucht. Toch wil dit geenszins zeggen dat Van Loggem en het NTG geen verbluffende prestaties leverden. Een toneeladaptatie van een werk waarin qua vorm vooral de retoriek centraal staat, zal bepaald geen sinecure geweest zijn: die retoriek moest op gepaste wijze verschoven worden naar – en verstrengeld worden met – de dramatiek van de gebeurtenissen.

Elsschot was immers vooral een woordkunstenaar, geroemd om zijn geniale metaforen en wrange

maar subtiele ironie. Men kan het dus jammer vinden dat Elsschots weergalozes kritiek op de publiciteitsbranche op dit retorische niveau gedeeltelijk verloren moet gaan bij de theatrale – dus vluchtigere – versie van *Lijmen/Het Been*. Doch andere middelen werden aangewend om de afkeer voor de zakenwereld te evoceren en om aan te tonen dat en hoe Laarmans evolueerde van idealistisch dichter naar een niets ontziend man waar het zaken betreft.

Naarmate de tijd verstrijkt, gaat hij in bijna alles op Boorman lijken. Als idealist ontmoedigd, als kantoorbediende zonder enig perspectief, heeft hij zijn identiteit verloren – een leemte die Boorman zal opvullen: hij krijgt een nieuwe naam, een nieuwe plunje, een nieuwe handtekening, een nieuw taalgebruik en een nieuw gedrag. Hij ondergaat een volledige metamorfose. Eddy Vereycken slaagde er trouwens in zowel de eerste als de "tweede" Laarmans overtuigend én met de nodige accentverschuivingen neer te zetten. Hij geeft zijn personage naarmate dit zich meer gaat identificeren met Boorman, steeds meer dynamiek, past gebaren, maniertjes, intonaties aan... Kortom, men verliet zich niet enkel op de veranderde kostumering en het veranderde taalgebruik om Laarmans' evolutie kenbaar te maken.

Ook Nolle Versyp wist een geloofwaardige Boorman naar voren te brengen. Het kostelijke deel uit *Lijmen*, dat van Elsschot de titel *Business* meekreeg, en waarin via een monoloog van Boorman een magistrale ironische weergave wordt gegeven van de filosofie van de geniale gewetenloze geldwolf, werd bijna geheel overgenomen bij de dramatisering. Dit had ertoe kunnen leiden dat Boorman als een ondubbelzinnige smeerlap werd neergezet, maar Versyps vertolking liet de sympathie die het geestdriftige en grootsprakerige personage ondanks zijn onfrisse kuiperijen toch nog oproept, niet verloren gaan. En wilde men met deze voorstelling Elsschot zo getrouw mogelijk navolgen, dan moest deze ambigüiteit ook wel naar voren treden. deze ambigüiteit, of liever deze spanning, maakt immers een van de kernpunten van Elsschots werk uit: meer bepaald de spanning tussen de harde cynische wereld van Boormannen en Wereldtijdschriften en de daaronder lijdende gevoelswereld. Want zaken zijn nu eenmaal zaken, en met sentimentele futiliteiten kan derhalve geen rekening gehouden worden: "Het is jammer, maar het moet", zoals Boorman zegt.

Elsschot zelf kende deze beklemmende druk van de zakenwereld

maar al te goed: hijzelf stond model voor Laarmans en samen met Jules Valenpint (die het materiaal leverde voor het personage van Boorman) heeft hij inderdaad een soort *Wereldtijdschrift* al "lijmende" gerund. Elsschot walgde echter van de hele reclamewereld. "Jammer, maar het moest", met als gevolg een innerlijke verscheurdheid die zich heeft neergeslagen in zijn werk.

Deze spanning blijft in de voorstelling van het NTG gehandhaafd, en wel via een contrastwerking op verschillende niveaus. In de eerste plaats wéét men meteen al met de openingsscène dat er een dichtende, idealistische Laarmans schuilgaat achter het masker van de latere Teixeira De Mattos/Laarmans. En ook de gewiekste Boorman struikelt op een gegeven moment met wroeging over het afgezette been van de afgezette mevrouw Lauwereysen.

Niet zozeer op innerlijk vlak, maar meer op het maatschappelijke niveau, is er dan de tegenstelling tussen de Lauwereysens en de twee zwendelaars van het Wereldtijdschrift. Maar hoe verbolgen mevrouw Lauwereysens ook is over het haar aangedane onrecht, toch wordt op het einde van het stuk niet alleen een verzoening teweeggebracht, maar tevens een soort toekomstige medeplichtigheid gesuggereerd. In *Het Been* is daar geen sprake van, maar bij de toneeladaptatie laat men het slachtoffer te kennen geven dat zij ook wel eens aan zo'n lucratief zaakje mee wil werken. Als er geld te verdienen valt, is er geen goed en kwaad: zaken zijn zaken. Op menig advertentie-aquisitiebureau zal men dit nog steeds bijtreden. Ook voor de komende boekjaren zal men het in gedachte houden.

Van Loggem al in 1961, het NTG weer in 1986, namen de uitdaging *Lijmen/Het Been* naar het toneel te brengen met succes aan. De nodige vaart bleef gehandhaafd, en zowel regie en decoruitvoering als acteerprestaties droegen bij tot een, zij het niet vernieuwend spectaculaire, maar toch uiterst genietbare voorstelling.

Monique Spithoven

#### LIJMEN/HET BEEN

auteur: Manuel van Loggem, naar Willem Elsschot; regie: Walter Moeremans; dramaturgie: Frans Redant; decor: Andreas Szalla; kostuums: Frieda Dauphin; met Eddy Vereycken, Nolle Versyp, Chris Boni, Roger Bolders, e.a. Gezien op 12 oktober in NTG, Gent.

Jan Declair  
Antwerpen

## Wolfsklem

*Wolfsklem* is het verhaal van de relaties tussen twee bouwvakkers en een vrouw. Jan Declair speelt Jeanke, een Vlaamse arbeider; Els Dottermans is zijn vrouw en Marc Van Eeghem een Noordafrikaanse gastarbeider. Het verhaal is er een van naijver, achterbaksheid, ontredde- ring, bedrog, domheid en af en toe een vleugje genot of "kameraadschap". De nauwkeurige observator vult aan met tal van andere menselijke trekjes.

Auteur Pjeroo Roobjee haalde met zijn stuk enige inspiratie bij het twaalfde-eeuwse *Ysengrimus* (een voorloper van *Reynaert de Vos*) en bij Louis-Paul Boons *Wapenbroeders*. Aan deze laatste werd overigens het motto van de voorstelling ontleend – "... en dat er geen andere demonen zijn dan deze van vlees en bloed, / dat zijn zij die hier nederwaarts met scepters zwaaien, / en dat er geen andere spoken bestaan dan de vuil microben / die ons duistere ziekten zenden en ons weg willen maaien gelijk strontvliegen, / en geen ander dwaallicht dan dat der droevigste onwetendheid."

Méér dan een aanzet heeft Roobjee echter niet willen vinden in deze teksten. Zijn *Wolfsklem* staat op zichzelf. Wat van bij de aanvang duidelijk wordt. Vanaf het eerste woord ("Specie!", eist Jeanke) wordt je als toeschouwer neerge-mept door een niet meer aflatende woordenstroom. Roobjee heeft zich uitgeput in het zoeken (en vinden) van talloze rijmelarijen en woordspelletjes allerhande. Het ene al leuker dan het andere, vooral wanneer hij begint te delven in een door de conventie verdrongen vocabularium. Al vlug ga je steevast op zoek naar de grappigheid in de tekst en laat je al de rest links liggen. Maar een toeschouwer assimileert vlug, en het vulgaire vagebondstaaltje verliest snel zijn spankracht. Een obsceniteit is komischer en krachtiger in een hoofse context, dan wanneer ze baadt in een aaneenrijging van platvoerse statements. Na een half uurtje no- teer ik voor 't laatst hilariteit in de zaal, wanneer Jeanke en zijn met- gezel, op een vrolijk wijze van Jean Blaute, volgend refrein aan- heffen:

"Sukkels beloeren sukkels,  
Trekken malkaar af een kloot,  
Kloten kloten kloten totterdood.  
Sukkels doen sukkels sukkelen."  
Nu hoeft het taalidoom van Pje- roo Roobjee niet per se een goede



Els Dottermans en Jan Declair – *Wolfsklem*

voorstelling in de weg te staan. Het wordt pas problematisch wanneer deze verbale krachtpatserij leegheid camoufleert.

In *Wolfsklem* wordt er nochtans alles aan gedaan – en dat is niet weinig – om het geheel enige diep- gang mee te geven. Declair & co tonen overduidelijk hoe de drie prota- gonisten verstrikt geraken in het web van de moraliteit, hoe hun ver- langens botsen met de morele codes. Ze laten zich leven, zou je kun- nen zeggen. Of meer politiek: ze la- ten zich verdelen en dus overheer- sen. Het politieke apparaat lacht in zijn vuistje wanneer arme drom- mels als deze bouwvakkers zich la- ten leiden door opportunisme en zelfingenomenheid, wanneer een hun vreemde ethiek inzet wordt van een gevecht tussen lotsgelijken. Het web van de moraliteit wordt daar- door een vervaarlijke wolfsklem.

Daarover wordt *Wolfsklem* ver- ondersteld te handelen. En over de onmogelijkheid van het individu om doorheen het bos de bomen nog te zien, over de chaos die zich van- daag permanent in het eigen hoofd nestelt, over de verwarring en ver- scheurdheid van de hedendaagse mens. Alleen: deze intenties blijven beginselverklaringen en werken

slechts door tot in het programma- boekje. De voorstelling zelf laat zich slechts bekijken als een opper- vlakkige farce, die je nergens bij je nekvel grijpt.

Hoe komt dat toch? Het heeft, denk ik, te maken met een doorge- dreven effectjagerij. Niet in zijn pe- joratieve betekenis, maar letterlijk. De drift om bij het publiek wat los te weken, leidt naar een te expliciete theaterproductie. Er is weinig ruimte voor suggestie, associatie en interpretatie. Het decor mag daar illustratief voor zijn. Centraal op de toneelvloer ziet men een halve wereldbol, waarop de aktie zich doorgaans afspeelt. Daarachter een kraanmast met een lift waarlangs de acteurs opkomen en afgaan. In de lucht bengelt een zware metalen stutbalk, die later ook enige sceni- sche functies meekrijgt. Het geheel staat dus voor een universele bouw- werf, zo neem ik aan (bij het einde van de voorstelling zal blijken dat men er de Toren van Babel bouwt). Het beeld is zo eenlijnig dat men er spoedig op uitgekeken raakt. De groep probeert dat te omzeilen door te manoeuvreren met de steun- balk of door de werf in een mum van tijd om te toveren tot een Egp- tisch piramidenlandschap of tot een

hemelbed. Meer dan een blik op enig technisch vernuft wordt daar- door echter niet bereikt. Probleem is namelijk dat het decor een louter illustratieve functie heeft. Het voegt niets wezenlijks toe aan wat men reeds in de tekst leest. Er gaat geen autonome tegenkracht van uit, het draagt geen spanning in zich.

Hetzelfde geldt voor het spel. Dat Jan Declair één van onze beste acteurs is, hoeft geen betoog. Dat Els Dottermans en Marc Van Eeg- hem eenzelfde energie etaleren, is een verrassing. Maar van enige sub- tiliteit is bij geen van allen sprake. Het lijkt erop alsof men constant vecht om het woord te hebben, als- of men bevreesd is zich te zeer be- keken te voelen door het publiek, alsof men de stilte niet aandurft. De dialoog is hier werkelijk een sur- rogaat geworden voor een fysieke présence op de scène. Het mag dui- delijk zijn dat dit grote monotonie en eenduidigheid tot gevolg heeft. Een goed regisseur, die enige af- stand weet te houden van het ge- beuren, zou hier wonderen kunnen verrichten.

Wat me uiteindelijk dus het meest stoort aan deze voorstelling is de totale afwezigheid van enige

concrete theaterrealiteit. Ondanks een grote machinerie en een aantal bezielde acteurs, gebeurt er eigenlijk bitter weinig in die ruim twee uur durende voorstelling. De betrachtning om – met inzet van alle beschikbare middelen – een rijk geschakeerd tableau te schilderen, vervalt volkomen in zijn tegendeel. Er wordt onverzettelijk, met grote halen en met een hele dikke stift, onderstreept in de tekst. Als toeschouwer word je dan ook uitsluitend overgeleverd aan Roobjees taalambachtelijkheid. En dan valt er aanvankelijk wat te lachen, maar eens de mondhoeken in de goede plooi, leest men alleen nog een zich kundig ontwikkelend vertelseltje.

Theo Van Rompay

#### WOLFSKLEM

auteur: Pjeroo Roobjee; encenering: Jan Decleir, Pjeroo Roobjee; decor: Jan Decleir, Ercola; muziek: Jean Blaute; met Jan Decleir, Els Dottermans en Marc Van Eeghem; produktie: Ishidoor V.Z.W. i.s.m. Cultureel Centrum van Strombeek-Bever.

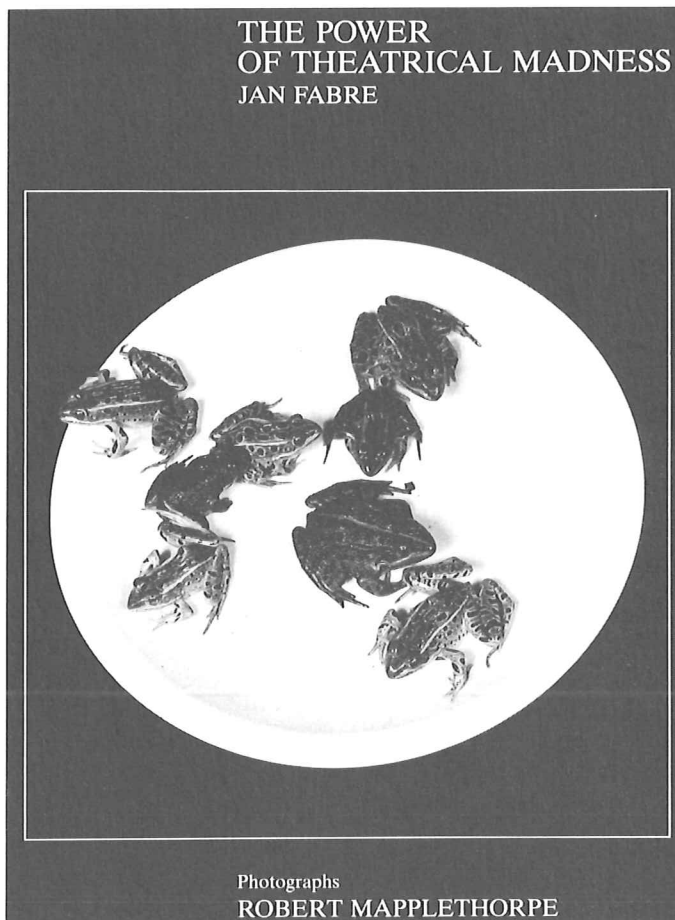
Gezien op 30 oktober in CC Strombeek-Bever en op 7 november in de Stadsschouwburg, Leuven.

## Etcetera ontving

### The Power of Theatrical Madness. Jan Fabre/Robert Mapplethorpe

Van theaterproducties blijft niets bestaan, behalve enkele krassen in het geheugen van een paar toeschouwers, krassen die af en toe verwoord worden tot talige tekens. Tekenaars en schilders borstelen soms ook het theater op papier en doek, meestal in de vorm van statische portretten, weifelend tussen de acteur/actrice en het uitgebeelde personage. De opkomst van de fotografie bood nieuwe kansen voor het bewaren van een theatergeheugen, en met de ontwikkeling van film en video zijn we in staat vrij nauwkeurig het scènische gebeuren vast te leggen. Als de beeldband in juiste temperatuur- en vochtigheidsomstandigheden wordt bewaard, is het binnen honderd jaar nog mogelijk de acht uren van *Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was* uit te zittelen, of te kijken naar *Het Laxeermiddel* op Gillisse wijze, enz.

Fotografie slaagt er ook in iets van het theatrale gebeuren te vertellen. Goeie theaterfoto's geven zelfs



meer dan een in tijd vastgehouden moment van een dynamisch proces weer: een foto kan een sfeer, een gevoel van ruimtelijkheid, een acteervisie weergeven, af en toe ook een tijdsdocument zijn wanneer in het beeld produktie, generatie en "Zeitgeist" samenklitten. Zo bijvoorbeeld kan je van de foto's die Max Waldmann in de jaren zestig maakte van produkties als *Marat Sade* van Peter Brook, *Dionysos in '69* van The Performance Group, van Living Theatre, de rituele visie op theater aflezen: krioelende lichamen, vaak naakt, altijd met gebogen, dynamische lijnen, vastgelegd in schemerlicht en met een grove korrel. Het vertelt iets over de ode aan de groep, aan het zich bevrijdende lichaam, dat men het liefst omgaf met een waas van mysterie, mysterieusheid, mistigheid.

Wie de foto's bekijkt die Robert Mapplethorpe van Fabres *De macht der theaterlijke dwaasheden* gemaakt heeft, merkt een totaal andere theatertaal, een andere generatie, een ander tijdsbeeld. De foto's zijn haarscherp, harde contrasten. Onverbloemd, onverhuld slaat de fotograaf de acteurs (individuen, geen groep) in beeld neer. Geen lauwe mystificering: de portretten bie-

den zich aan de lezer aan, kijken je recht in de ogen, de foto tast het lichaam ongenadig af: de reactie van een hand die op een kaak neerkomt, het zweet dat van een lijf drupt, een scepter in een hand, een hand, het verschil tussen stevige, ronde of doorzakende billen. De foto houdt zich aan de oppervlakte. Maar juist de oppervlakte is zo rijk aan sprekende, subtiele details. Ondanks de agressiviteit van het witte vlees op zwarte fond, schuilt er ook veel tederheid en ironie achter monden, gebaren, bewegingen.

Het fotoboek van Robert Mapplethorpe is een document van het theaterwerk van Fabre; met de tijdsaanwijding onderaan de bladzijden wordt zelfs het tijdsverloop van de voorstelling weergegeven, en de blauwe bictekeningen van Jan Fabre schrijven de conceptuele ontstaansgeschiedenis van de produktie. Verloep en verleden van *De macht* krijgen op die manier een neerslag in foto en tekening. Daarenboven legt de camera ook een tijds- en generatiegeest op de gevoelige/ongevoelige plaat vast. In die zin is het meer dan theaterfotografie, het is fotografie.

*The Power of Theatrical Madness*. Jan Fabre. Photographs by

Robert Mapplethorpe. Met een inleiding van Kathy Ackeren en een essay van Germano Celant. Uitgegeven door ICA London, distributie door Ideabooks Amsterdam.

LVdD

### Kunst en Beleid

In januari van dit jaar organiseerde het Vlaams Theater Circuit (VTC) in Brussel een colloquium rond *Kunst en Beleid, Een toekomst voor theater- en dansbeleid in Frankrijk, Nederland en Vlaanderen* (zie Etcetera 13, april 1986). Medeorganisator was het Leuvense Sociologisch Onderzoeksinstituut (SOI), en dat instituut heeft nu een boek gepubliceerd met daarin de teksten van alle referaten van dat colloquium. Sprekers waren Jan Joris Lamers, Pol Dehert en Philippe Thiry (die het standpunt van de kunstenaar verdedigden), Bernard Faivre d'Arcier, Cas Smithuijsen en Carlos Tindemans (drie theoretici) en Robert Abirached, Steve Austen en Gerard Mortier (mensen "uit de praktijk"). Het verslag van deze teksten neemt iets minder dan de helft van het boek in beslag, dat verder een interessante, enigszins vergelijkende studie bevat van SOI-medewerkster Els Baeten over het 'theaterbeleid in Frankrijk, Nederland en Vlaanderen. Deze studie is nuttig als achtergrondinformatie bij voornoemde referaten. Men vindt er een aantal (vaak moeilijk te achterhalen) feiten en cijfers in terug, die bepaalde stellingen illustreren en ondersteunen. Els Baeten geeft daarnaast de recente tendensen aan binnen de cultuurpolitiek bij ons en in onze buurlanden. Net zoals op het colloquium werd franstalig België niet in aanmerking genomen. Jammer, want ondanks de staatshervorming is Wallonië niet veraf.

Meer nog dan tijdens het colloquium, komen in de studie de verschillen tot uiting tussen het theaterbeleid (en het hele theaterleven) in Frankrijk, Nederland en Vlaanderen. Dat wordt door de auteur (en de organisatoren van het colloquium) niet ontkend, integendeel. Dat mag er ons niet van weerhouden, zo luidt de stelling, onze oplossingen voor bepaalde problemen te gaan vergelijken met de praktijk in andere landen (het probleem van de evaluatie, van de subsidiëring op termijn, van de decentralisatie, ...).

Els Baeten heeft het ook uitgebreid over de subsidiëring vóór het theaterdecreet.

*Kunst en Beleid* is te koop bij het VTC, Visverkopersstraat 13/19, 1000 Brussel en het SOI, E. van Evenstraat 2c, 3000 Leuven.

WDM

## VTB-VAB-prijzen

Elk najaar maakt de VTB-VAB, de Vlaamse Toeristen- en Automobi-  
listenbond, de laureaten bekend  
van zijn culturele prijzen. Dat aantal  
is momenteel opgelopen tot zes.  
De meest bekende zijn de *dr. Oskar  
de Gruyterprijzen* voor een ac-  
teur/actrice en voor een regisseur.  
Deze keer koos de jury, bestaande  
uit toneelrecensenten, voor Dries  
Wieme en voor Senne Rouffaer.  
Voor Dries Wieme betekent deze  
prijs (50 000 fr.) een terechte bekro-  
ning voor zijn voortreffelijke ver-  
tolking van de vader in *De moed  
om te doden* van Lars Norén (regie:  
Karst Woudstra). Deze productie  
kwam vorig jaar tot stand onder  
Malpertuis-vlag en is dit seizoen  
nog te zien als Arca-reisvoorstel-  
ling. Voor Wieme tevens ook een  
hart onder de riem nadat, nu ander-  
half jaar geleden, "zijn" Brial-  
monttheater niet langer gesubsidi-  
eerd werd en hij zijn diensten el-  
ders moest gaan slijten.

Senne Rouffaer werd bekroond  
voor zijn regie van Tsjechovs *Wil-  
de Honing* in de Brusselse KVS.  
Het afgelopen jaar ontving Rouf-  
faer te zamen met Rudi Van Vlaen-  
deren ook de Thalia-prijs van de  
Groep Hoste, de krantengroep  
rond Het Laatste Nieuws. Ook  
voor Rouffaer reserveerde de VTB-  
VAB 50 000 fr.

De andere theaterprijzen: de  
(driejaarlijkse) Hendrik Caspele-  
prijs (50 000 fr.) was voor operare-  
gisseur Gilbert Deflo (hij regisseerde  
o.a. *Contes d'Hoffmann* in de  
Munt) en de Hippoliet Van Peene  
- Virginia Miryprijs (nog eens  
50 000 fr.) voor het Mechels Mini-  
atuurtheater voor zijn inzet om  
Vlaams werk te brengen. Daarnaast  
was er nog de Jozef Van Overstraen-  
tenprijs (100 000 fr.) voor het Alge-  
meen Nederlands Zangverbond en  
een nieuwe prijs, de Stan Leurs-  
Adam Opelprijs (100 000 fr.) voor  
beeldend kunstenaar Leo Copers.

De prijzen werden op 8 novem-  
ber officieel overhandigd in het  
Mechels Miniatuurtheater.

## Aanmoediging Roxane Huilmand

De Nederlandse Stichting Dansers-  
fonds kende de aanmoedigingsprijs  
voor jonge choreografen (4000 gul-  
den) toe aan de 22-jarige Roxane  
Huilmand. De jury, die bestond uit  
Ine Rietstap, Marc Jonkers en Han  
Ebbelaar, loofde haar werk als  
danseres bij Rosas (Anne Teresa De  
Keersmaeker), maar ook haar eigen  
choreografie *Muurwerk*.

## Adriaan Verhulstprijs voor Johan Thielemans

Johan Thielemans ontving de Adriaan  
Verhulstprijs 1986 voor kunst-  
kritiek van het Willemsfonds. In  
het verslag wijst de jury op de mul-  
ti-sectoriële aanpak van Thiele-  
mans die zowel vertrouwd is met  
theater, opera en dans als met ar-  
chitectuur, design, beeldende kunst  
en niet het minst met literatuur. Dit  
wordt gereflecteerd in het BRT-  
programma "Eiland", waar Thiele-  
mans met vlotheid én kennis van  
zaken iedere keer opnieuw de essen-  
tie van het werk van elke geïnter-  
viewde weet te ontdekken en in de  
artikels die hij voor *Etcetera*  
schrijft. Deze behoren, aldus nog  
de jury, "tot de beste die wij in ons  
land kennen". Thielemans wordt  
ook geprezen om de gefundeerde  
wijze waarop hij de verdediging  
van nieuwe en jonge artiesten op  
zich neemt. De aandacht die hij aan  
de artiesten schenkt, informeert  
niet alleen het publiek maar helpt  
ook de artiesten vooruit.

## In Memoriam René Van Sambeek

Jong talent behoort tot het patri-  
monium van een cultuur. Zwaar  
komt dan ook het bericht aan dat  
René Van Sambeek een einde aan  
zijn leven heeft gemaakt. De reden  
voor deze beslissing is van persoon-  
lijke aard, en zijn moeilijkheden  
konden niet gecompenseerd wor-  
den door professionele voldoening.  
Het toont maar aan hoe relatief het  
succes op de planken is. Nochtans  
ging het de acteur Van Sambeek  
goed. Als debutant had hij een  
hoofdrol gekregen in de film *De  
Vlasschaard*. Daarna kreeg hij inte-  
ressant werk bij Ivo Van Hove. Hij  
werd door Franz Marijnen gekozen  
om mee te doen aan *Ik, Jan Cre-  
mer*. Bij het begin van dit seizoen  
had hij een belangrijke rol in *De  
Getemde Feeks* bij Malpertuis. Ook  
de toekomst zag er interessant uit,  
want Marijnen had Van Sambeek  
voor een belangrijke rol in *Koning  
Lear* bij het NTG gevraagd. Maar  
door een onherroepelijke beslissing  
is dat nu allemaal voorgoed voor-  
bij. Als theaterliefhebber zullen we  
hem in het theaterlandschap mis-  
sen, want René Van Sambeek had  
een intense uitstraling, een aura die  
in Vlaanderen bij zijn eigen genera-  
tiegenoten zeldzaam is. Het zag er-  
naar uit dat hij de belofte, die hij  
inhiield, zou waarmaken. Het mag  
niet zijn.

## Gelezen

"Ziet de toekomst er beter uit?  
*Misschien ontpopt de nieuwe mi-  
nister zich als de Jack Lang van  
België?*"

Van Vlaanderen: Mmmm. Ik  
denk het niet. En bovendien moet  
je het werk van Lang relativeren.  
Hij maakte ook keuzes, nu is hij  
geen minister meer en het beleid  
wordt weer omgegooid. Er moet  
een continuïteit komen in het be-  
leid, op lange termijn. Drastische  
veranderingen zijn niet nodig, ge-  
woon een evaluatie op lange ter-  
mijn, rustig en overwogen. De hui-  
dige adviesraad zou bijna maande-  
lijks een balans komen opmaken.  
Ik merk dat collega's daveren van  
angst als de première tegenvalt, als  
het publiek wegblijft. Er wordt een  
druk uitgeoefend die niets te maken  
heeft met artistieke bekommernis-  
sen. Je wordt zo omkaderd dat je  
stikt, terwijl het kader meer open-  
heid zou moeten brengen."

Rudi Van Vlaanderen in inter-  
view met M. Kemps, "De leeuw  
van Vlaanderen" in *Deze Week in  
Brussel*, 18 september 1986

"Vorig jaar en het jaar daarvoor  
kreeg Poëzies 3 miljoen subsidie  
voor 250 voorstellingen en een to-  
taal toeschouwersaantal van 60 000  
per jaar. Daarbij werden vooral  
schoolvoorstellingen gegeven. Kul-  
tuurminister Dewael heeft die  
schoolvoorstellingen als aanleiding  
genomen om de subsidies in te trek-  
ken. Poëzies zou volgens hem eer-  
der een 'educatieve dienst zijn',  
vertelt Robert Van Yper (admini-  
stratief directeur). Drie weken later  
stuurde Dewael een brief aan Coens  
dat de scholen meer aan cultuur  
moesten doen."

Gerry De Mol, "Theater Poëzies  
bijt van zich af" in *De Morgen*, 15  
oktober 1986

"Dansers vertegenwoordigen in de  
zuiverste vorm de Amerikaanse ob-  
sessie van het schone lijf. Maar de-  
ze wezens die met een glorieuze  
sprong in de coulissen verdwijnen,  
belanden in een kooi van twijfel  
aan zichzelf, werkdagen van tien  
uur en een meedogenloze spiegel.  
Omdat ze zo graag dansen, willen  
ze alles doen om te blijven optre-  
den - ze zijn zelfs bereid om tegen  
hun lichaam te liegen. Als een teen-  
ager deed Gelsey Kirkland, sterdan-  
seres bij Balanchine, haar borsten  
en lippen aandikken met silicone en

liet ze haar oorlellen bijwerken; ze  
hongerde zichzelf geregeld uit en la-  
ter leerde ze zelfs te kotsen om haar  
gewicht op een laag peil te houden.  
De meeste mensen die zo ziek zijn  
als zij, krijgen hulp. Kirkland kreeg  
applaus."

Laura Shapiro in *Newsweek*, Oc-  
tober 13, 1986

"Wat is dat, een visie hebben op het  
theater? Dat zijn grote woorden,  
maar eigenlijk slaat dat nergens op.  
Wij blijven ons gewoon verzetten  
tegen de vercommercialisering, te-  
gen het toneel dat consumptiearti-  
kelen aflevert voor een publiek dat  
consument is geworden, tevreden  
met het nauwelijks kritisch aan-  
vaarden van merkartikelen. Over  
de manier waarop je dat klaar-  
speelt, moet je je voortdurend be-  
zinnen. Daardoor heeft ons thea-  
terte in de afgelopen decennia ook  
al heel wat metamorfosen onder-  
gaan. Eigenlijk is ons existentie-  
doel niet zozeer: te willen amuse-  
ren. Maar wel: te willen verstoren.  
Met het 'kunstwerk' te willen rea-  
geren tegen de steeds groter wor-  
dende verloederig."

Herman Verschelden (directeur)  
over twintig jaar Malpertuis in *De  
Morgen*, 10 oktober 1986

R. Rothier: Hoe voelt het om als  
beeldenstormer van de jaren '60 te  
werken voor...

G. Deflo: Grotendeels voor een  
bourgeoispubliek, ja.

R. Rothier: Misschien niet eens  
dat. Misschien gewoon voor een  
ambassadepubliek.

G. Deflo (deemoedig): En dat is  
niet het ideaal geweest van de jon-  
gen die voor u zit. Die wou de we-  
reld veranderen. Ik was ook als we-  
reldverbeteraar in Cuba in '68. Ben  
ik niet kwijt hoor.

R. Rothier: En nu staat u als we-  
reldveranderaar te werken voor een  
gegoed publiek dat...

G. Deflo: Voilà. Begrijp je nu  
dat er bij mij iets scheef zit. (...)  
Haal alle gastarbeiders naar mijn  
"Sluwe Vosje". Ze zullen hun ogen  
opentrekken. En dat is geen gemak-  
kelijke muziek. Toon ze mijn  
"Cendrillon" en ze zullen verrukt  
zijn. Omdat ik zelf die benadering  
heb. Ik luk niet altijd maar dat is  
mijn doel: een spektakel maken dat  
iedereen aanspreekt.

*De Morgen*, 8 november 1986