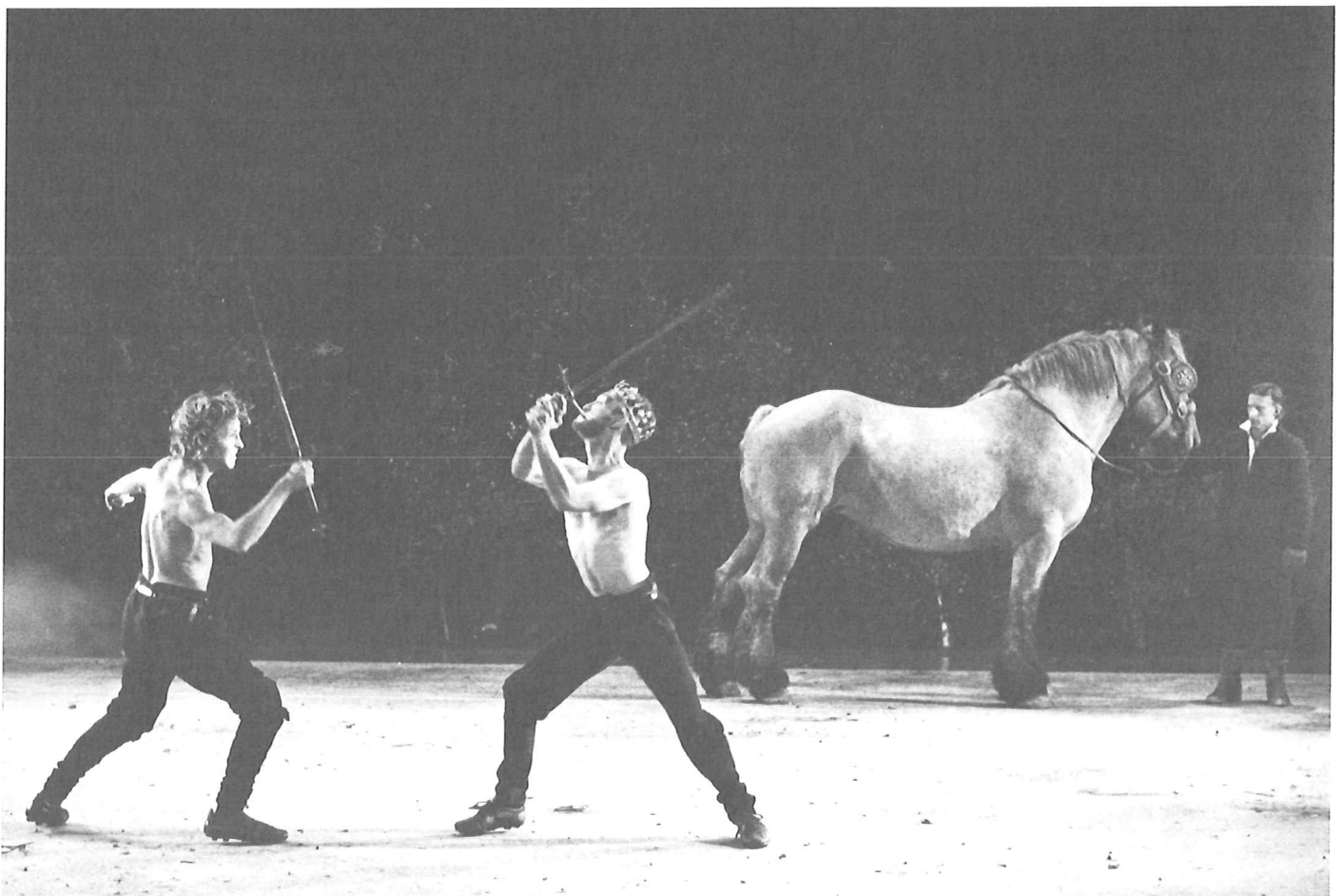


“Het conventionele theater is me steeds meer gaan vervelen,” zegt Raymond. “Wil ons theater nog een functie hebben dan moeten wij iets in beweging zetten. Het conventionele theater bevestigt alleen bestaande waarden, bestaande begrippen. Wij moeten proberen bevestigingen stuk te maken. Daar is koorts voor nodig. Koorts van opstandigheid, haat, ontevredenheid, bederf. Theater heeft alleen een functie wanneer het schokt.”

Inez van Dullemen, *Het gevorkte beest* (roman). Amsterdam, Querido, 1986, blz. 67.



*Macbeth, De tijd* – Foto Herman Sorgeloos

## De Tijd Antwerpen

### Macbeth

De werelden van Shakespeare blijven fascineren. Niemand twijfelt aan de universeel menselijke tragiek van zijn drama's noch aan hun geniale poëzie. Maar wat gedaan met zoveel universeel menselijke tragiek in een tijdperk dat zich haast programmatisch afzet tegen de universele mens? En wat met de

verbale pracht in een wereld van de videoclip? Het is de uitdaging voor de moderne theatermaker om in een actuele vormgeving die kloof tussen universeel drama en "post-modern" bewustzijn (althans voor de duur van de voorstelling) te dicht. Je kan ervan uitgaan dat Shakespeare prachtig is om te lezen, maar niet langer relevant om op een moderne theaterscène te brengen. Jan Decorte schrappt radicaal iedere thematiek: van *Hamlet* blijven een aantal zinnen over die tekstballonnetjes worden bij een stripverhaal. *In het kasteel* ver-

houdt zich tot *Hamlet* zoals *Asterix* tot *De Bello Gallico*. Andere theatermakers zijn minder radicaal of radicaal op een andere manier. *King Lear* (NTG), in een regie van Franz Marijnen, ontgoochelde door een onvoldoende uitgewerkte en te weinig gedurfde vormgeving (op enkele scènes na). De *Otello* van de Blauwe Maandag Compagnie deed daarentegen een gooi in de goede richting door een komische uitvergrotting en uiteindelijke tragische invulling van vaudeville-elementen. Het lijkt erop dat Shakespeare alleen nog kan boeien door

drastische, ik zou haast zeggen eenzijdige ingrepen, ook al gaat daarbij veel van de universele thematiek verloren. Shakespeare is een *testcase* geworden voor de moderne theatermaker, een toetssteen voor zijn theaterpoëtica.

Het nieuwe Vlaamse gezelschap De Tijd (een samensmelting van Akt-Vertikaal en De Witte Kraai) koos *Macbeth* als zijn eerste productie. De wereld van *Macbeth* is ongetwijfeld de meest bezeten wereld die Shakespeare geschapen heeft en daarom wellicht een van de meest fascinerende. Regisseur Ivo

Van Hove is al enige tijd bezig met een persoonlijk-theatrale verkenning van een universum van onontkoombaar geweld. In *Russische Openbaring* (Heiner Müller) gaat een officier fysiek en moreel ten onder nadat hij een soldaat uit eigen rangen heeft laten terechtstellen. In *Bacchanten* wordt de mens verpletterd onder de gewelddadige willekeur van een god die door het mensenverstand niet gevat kan worden. Shakespeares drama omvat de thematiek van beide stukken in één beweging: een man wordt als instrument gebruikt om een ander ten val te brengen en gaat uiteindelijk zelf ten onder als een onvervangbaar tandrad in een onoverzichtelijk raderwerk. Het zal wel niet toevallig zijn dat achter deze *Macbeth*-enscenering de bewerking van Heiner Müller opduikt. Müller herschreef Shakespeares drama in een verbrokkelder en nog zwarter en uitzichtslozer idioom tot een stuk over "de beendermolens van de macht". Hoewel Van Hove een beroep deed op de *Macbeth*-vertaling van Hugo Claus, blijft de Müller-tekst in de hele voorstelling afleesbaar. Zo is de aanwezigheid van zichtbare machinerie op de scène (grote geluidsboxen, zware lampen, metalen constructies, windmachines, ...) een consequente interpretatie van Müller linguïstische ontregelingen van de Shakespeare-tekst: de macht wordt getoond als een machine die de mensgeschiedenis tot brandstof neemt. De donkere natuurlyriek van de openingsscène wordt bij Van Hove als een soort van machiniekamer geënceneerd. De onmiddellijke vertegenwoordigers van die wereld zijn de heksen: clowneske en cynische figuren waarbij Van Hove zich blijkbaar heeft laten inspireren door het groteske van sommige van Ensors schilderijen. Hij had dit gegeven nog verder mogen doortrekken. De link is juist. Het gruwelijke schuilt niet in het mysterieuze of bovennatuurlijke, maar in het banale en het platte: achter het Ensor-masker verbergt zich het doodshoofd.

In dat universum is de bestaande macht een karikatuur van zichzelf. De oude, bijna seniele koning Duncan zit in een rolstoel en wordt bijgestaan door twee Schotse edelen: Janssens en Janssens. Na de dood van Duncan maken zij deel uit van het gevolg van Macbeth. In het aangezicht van de macht worden geen vragen gesteld. Macbeth vermoordt Duncan. Uit ambitie? Die verklaring is te eenvoudig voor Van Hove en daarin heeft hij gelijk. Wanneer macht alleen maar zichzelf in stand houdt, is ambitie geen motief. Dan is er geen menselijk

motief en evenmin een politiek. Duncan moet van de troon omdat zijn tijd om is. De macht moet zich vernieuwen. De Macbeth die Van Hove toont is een twijfelbaar. Het is alsof hij helemaal niet wil wat hem door de heksen voorspeld is. Hij lijkt meer een figuur van het tweede plan. Banquo is in deze encensering ongetwijfeld een sterkere en zelfzekerere figuur. Macbeth loopt van in den beginne verloren in een wereld die niet de zijne is. Die wereld wordt steeds groter en Macbeth, ondanks of misschien dankzij zijn groeiende macht, steeds kleiner. Het zielige gekroonde figuurtje met ontbloot bovenlijf op het machtige boerenpaard is wellicht zijn meest ware gedaante. De opvolger van Macbeth begint zijn ambtsperiode met een moord onder het toezicht van een van de heksen die hem met de vinger als een stout schooljongetje terecht wijst. De cirkel is rond. Wie het zwaard hanteert zal door het zwaard sterven. Uiteindelijk blijft alleen het zwaard.

Aan dit gesloten universum van onbedwingbaar geweld toetst Van Hove met zijn acteurs zijn theaterpoëtica: "de psychologische bewegingen van een personage fysiek weer (te) geven" (*Etcetera*, 13, 1986) Nergens zijn de psychologische bewegingen zo hevig als in de confrontatie met de uiteindelijke nietigheid en vernietiging. Om die bewegingen op de scène te brengen doet Van Hove een beroep op alle middelen die hem ter beschikking staan: sterk lichamenlijk spel van de acteurs, veel visuele en auditieve effecten (mist, lichtflitsen, muziek, geweerschoten, ...). Ik kan Van Hoves bedoeling begrijpen om langs de "geschokte" zintuigen van het publiek een opening te forceren naar een diepere emotionele laag (een soort "mythisch bewustzijn" is Van Hove niet vreemd). Maar dat lukt niet altijd. Het openingsbeeld van *Russische Openbaring*, de soldaat op de sokkel, opdoemend uit de mist met uitgestrekte armen als een gekruisigde, al dood en nog steeds bezig met sterven, was voor mij een veel indringender beeld dan het houthakken of het afvuren van geweerschoten. Een geweerschot in een theaterzaal doet iedereen opschrikken, maar het is de vraag of iedere "fysieke" schok uiteindelijk zal leiden tot een "emotionele" en "mentale" schok. Het probleem is wellicht dat we veel gewoon zijn, dat onze zintuigen vertrouwd zijn met vele "fysieke" schokken. Effecten moeten op de scène angstvalliger en beredenerder gebruikt worden dan in de realiteit gebeurt. Dezelfde opmerking kan gemaakt worden bij de "bombast" van de

acteerstijl, zoals Van Hove zijn manier van spelen zelf omschrijft. Pathetiek is een voortdurend balanceren op de dunne koord tussen sentimentaliteit en parodie. Dat is de kracht maar eveneens het grote gevaar van dit soort acteren: ofwel wordt het ongeloofwaardig door de inleving, ofwel holt het volledig uit. Gelukkig zijn er in de voorstelling een aantal momenten die bewijzen dat Van Hove en zijn acteurs in staat zijn die strakgespannen maar zeer smalle koord te bewandelen.

De voorstelling houdt stand dank zij een goed uitgewerkte dramaturgie en een gevarieerd scènebeeld, maar toch blijft voor mij de schok uit. Ik zou niet precies kunnen zeggen wat ik met schok bedoel, maar het heeft iets te maken met een moment van bewustzijn dat een hoek van vijf graden maakt ten opzichte van de werkelijkheid. Een hoek zoals deze zin misschien maakt: "Alles laat me volstrekt koud – als die woorden, al was het maar één keer, ooit worden uitgesproken, nuchter, en volkomen doordrongen van hun betekenis, dan heeft de geschiedenis zijn rechtvaardiging gevonden en wij met haar." (E.M. Cioran geciteerd in de programmabrochure). Die vijf graden zijn de rechtvaardiging voor iedere kunstenaar.

Erwin Jans

#### DE TIJD

auteur: William Shakespeare; vertaling: Hugo Claus; regie: Ivo Van Hove; vormgeving: Jan Versweyveld, Valentine Kempynck; dramaturgie: Klaas Tindemans; met: Lucas Vandervost (titelrol), Chris Nietvelt, Warre Borgmans, Bart Slegers, Johan Van Assche, Bob De Moor, Dirk Tuypens, Antje De Boeck, Peter Van Den Eede, Hans Royaards, Ronnie Commissaris, Manou Kersting

## Nationale Opera Brussel

### Jenůfa

In 1903 werd de Tsjechische opera *Jenůfa* gecreëerd, waarvoor Janáček een toneelstuk van Gabriela Preissová had bewerkt. Het verhaal is erg vreemd: Jenůfa verwacht een kind van de rijke Stefan, die van geen huwelijk wil weten. Laca echter, de oude molenaarsknecht, is op Jenůfa vreselijk verliefd, en uit wanhoop en jaloezie kerft hij met een mes in haar gelaat. Als Jenůfa's kind geboren is, verdrinkt haar

stiefmoeder het, opdat zo de huwelijkskansen van Jenůfa gaaf zouden kunnen blijven. Jenůfa, radeloos, aanvaardt de raad van haar stiefmoeder en trouwt met Laca. Het kinderlijkje wordt echter op de dag van het huwelijk gevonden. Drama in het Moravische dorp. Maar, merkwaardig genoeg, komt alles in orde: na een scène van geweld, valt alles in zijn plooi, vergeving alom, en de opera wordt afgerond door een hevig liefdesduet tussen de onwaarschijnlijke partners Jenůfa en Laca.

Het verhaal heeft diepe conservatieve trekken, want het is pas als iedereen zijn maatschappelijke positie accepteert dat er geen vuiltje aan de lucht is: dan bloeit de echte liefde open (1). Deze moeilijk te aanvaarden thesis wordt door Janáček met zoveel muzikale overtuigingskracht verteld, dat men zich, voor de tijd van een prachtig duet, gewonnen geeft. Want, dit staat buiten kijf, muzikaal is dit een opera van zeer grote kwaliteit. Janáček is erin geslaagd om zich los van het model van Wagner op te stellen, en een heel persoonlijke taal te smeden. Zoveel rijkdom in de orkestratie, zoveel schoonheid in de gebalde melodische lijn zijn te veel om alles slechts bij één beluistering volledig te vatten. Het is een opera, die men onmiddellijk opnieuw wil beluisteren, als de laatste maten ervan uitgestorven zijn. Zo ziet men dat goede muziek ideologische en menselijke bezwaren aan de kant kan doen schuiven. Of dat een goede zaak is (schoonheid tegen waarheid), is een te groot debat om in dit bestek lapidair te behandelen.

De opvoering in de Munt overtuigt zo sterk omdat dirigent Sylvain Cambreling deze muziek zo genereus aanvoelt. Hier wordt de emotionele kracht mooi in evenwicht gehouden door een klare, rationele opbouw. Hier moet de dirigent vooral het geheel zorgvuldig organiseren, zodat een lijn in de klarinet of een motief in de altviolelen voldoende aanwezigheid krijgen, zonder als solistische beurt naar voor te komen, maar toch sterk voelbaar aanwezig te zijn. Bij dit soort muzikale analyse voelt Cambreling zich goed. Hij kan dit gave resultaat alleen bereiken als het orkest kwaliteit op alle banken heeft, en dat hoge peil heeft dit ensemble bereikt dank zij zijn jarenlange noeste arbeid en enthousiaste inzet. Ik merk altijd met veel plezier hoezeer de gaafheid van de hoornsectie is toegenomen – in een Belgisch orkest een zeldzaamheid. De vertoning was heel goed bezet, met een speciale pluim voor Anja Silja, die in de rol van de stiefmoe-

der uitblonk als actrice en als zangeres. Haar aanwezigheid op de scène (vooral in een schitterende tweede acte) gaf aan het geheel een onmiskenbare elektrische spanning. De regie zelf was in de handen van Adolf Dresen, die degelijk werk aflevert, waarbij hij nogmaals bewijst hoe knap hij met grote koorscènes overweg kan. In zijn personenregie heeft hij vooral de rol van Laca een merkwaardige kleur gegeven. Zoals William Cochran hem gestalte geeft, is hij ongeremd, dreigend en sadistisch. Hij geeft het personage de intensiteit van de debielen uit een Faulknerroman. Hiermee echter wordt de laatste scène psychologisch nog onduidelijker. Alleen een citaat van Tolstoi in het programmaboek biedt een bittere sleutel: "Het huwelijk... brengt altijd lijden, waardoor de mens voor de bevrediging van zijn geslachtsdrift boet (*sic*)..." (p. 61)

Trouwens over dat programmaboek wil ik nog iets kwijt. Het is dit keer pedant en irriterend: het bevat teksten die uit de goed gestoffeerde boekenkast van de *Bon Chic Bon Genre*-lezer gevallen zijn: Foucault, Ariés, Illich en de onvermijdelijke Baudrillard. Rouw, Hitler en de consumptiemaatschappij worden allemaal tussen de voeten van de geplaagde Jenúfa geworpen. Noch de tekst, noch de muziek, noch de regie hebben er iets mee te maken. Klap op de vuurpijl: de bijdrage die dieper op de stijl van Janáček ingaat is van de hand van Carl Dahlhaus. Wegens de Duitse logheid en complexiteit is zijn bijdrage nauwelijks leesbaar – wie bv. de eerste zin van de eerste paragraaf van de tweede kolom op p. 6 verstaat, verdient sowieso een prijs, maar verstaat hij dan wel de eerste zin van de volgende paragraaf? Laat ze maar woorden spuien, gelukkig is Janáček's muziek van een stralende overtuigingskracht.

Johan Thielemans

#### JENUFA

tekst: Gabriela Preissová; muziek: Leo Janáček; dirigent: Sylvain Cambreling; regie: Adolf Dresen; decor en kostuums: Margit Bardy; belichting: Erich Falk; met Kurt Schreimbayer (Števa), William Cochran (Laca), Anja Silja (Kostelnička), Linda Plech (Jenúfa), Sona Cervena, Georg Paucker, Jules Bastin, Ira d' Arès, Elzbieta Szmytka, Koen Meyncens, e.a.  
Gezien: première 27 oktober 1987

(1) Als Jenúfa uiteindelijk Laca aanvaardt, beroept ze zich zelfs op God, als legitimerende instantie. Dan zijn al onze bezwaren natuurlijk meteen van de baan!



Sneeuwwitje – Foto Pan Sok

## Theater NJT

### Sneeuwwitje, het slagwerkproject

## Speeltheater (NL)

### Goudlokje en de twee beren

Het is niet waar dat een eventuele toename van het aantal sprookjes als basistekst voor kinder- en jeugdtheaterproducties zou leiden tot een verdringing van maatschappelijk relevante themata in dit theater. Zo er inderdaad sprake is van een statistische groei van het sprookje als tekstmateriaal, dan is dit zeker geen teken van escapisme. Het actuele kindertheater vlucht niet voor de werkelijkheid, het plaatst die werkelijkheid wel, zoals goed volwassenentheater ook doet, in een ander perspectief. Sprookjes, als eeuwenoude verhaalstof, zijn ook vertalingen, vervormingen van een werkelijkheid die tegelijk herkenbaar en verrassend wordt.

Twee recente Nederlandse producties tonen dit opnieuw aan. *Goudlokje en de twee beren* (Speeltheater) en *Sneeuwwitje* (NJT) zijn, zowel qua doelgroep als qua theatrale vormgeving, nauwelijks met elkaar te vergelijken, maar beide voorstellingen tasten even voorzichtig, maar duidelijk genoeg, de grenzen af van het verhaal. Zij "testen" in welke mate en in hoeverre de verhaalstof kan manipuleren en variëren, voordat de kinderen, vertrouwd als ze (meestal) zijn met de plot, protesteren of zich vervelen.

Het *Sneeuwwitje*-project van het NJT – de idee komt van regisseur Jeroen Rooijackers en slagwerkcomponist Louis Blonk – is op zich al heel bijzonder. Het bekende sprookje wordt min of meer keurig verteld, maar de omgeving waarin dit gebeurt is tegelijk een plastisch en een muzikaal decor: meer dan 300 zelfstandig (d.i. zonder trom) klinkende trommelvellen, gemonteerd op zigzag opgestelde wanden. In oorsprong staan deze trommelvellen voor de 381 spiegels die de Boze Koningin in haar paleis bezit, maar ze maken zich los van hun decorfunctie. Het onderscheid tussen geluid (klank, muziek zelfs) en

beeld (als zo'n vel trilt, trilt het hele beeld) wordt vaag: een aparte sensatie. Vooral door de hoogst "materiële" ervaring van een scenografie, de visuele en auditieve trefkracht, vermijdt *Sneeuwwitje* het evidente euvel dat een prachtige vormgevingsidee de inhoudelijke ervaring of het verhaal verdringt resp. compromitteert. De bezetenheid van de Koningin, haar narcistische obsessie is duidelijk én inzichtelijk in de eerste, gewelddadige "drumsolo", het getimmer op de wangen door als haar alter ego geklede slagwerkers. De kabouters daartegenover spelen marimba en andere "natuurverbonden" percussie-instrumenten: hun geluid is hun werk, en *Sneeuwwitje* wordt opgenomen in hun wereld als ze de marimba doet klinken. Muziek, zowel het instrument als de klank, wordt een theatraal object, een element van de vertelling, en zeker geen vrijblijvende vondst.

Door dit anti-realistische maar sterk emotionele spelconcept, slaagt de voorstelling erin om de krachten die in het sprookje strijd leveren helder uit te tekenen. *Sneeuwwitje* zelf, een bij de eerste indruk nogal in zichzelf gekeerd personage, zal later vooral door



haar eigenzinnigheid en zelfstandigheid opvallen. In zoverre zelfs dat zij Ferdinand Kloeck, die haar destijds het leven redde en haar opnieuw, als stralende prins, bevrijdt uit de vergiftigde slaap, afwijst bij diens aanzoek. Wat Sneeuwwitje onthoudt uit haar geschiedenis is de kracht om haar leven zelf te bestemmen, en dat dankbaarheid geen onderwerping mag betekenen. Ook aan de rol van de "jager" – in de NJT-versie de tamboermajoor – wordt een andere wending gegeven: hij is een wrede, domme militarist, onnozel verliefd op de Koningin. Vooral zijn met handen en voeten (en veel getrommel) vertelde verhaal over de verovering van de 382ste spiegel is dik in de verf gezet, té dik naar mijn oordeel: zo'n cabaretesk spel slaat heel snel om in kitsch en meligheid. Ook een mogelijke politieke duiding, op zich misschien zinvol, is hier niet bij gebaat. Desondanks weet regisseur Rooijackers de zwart-wit- tegenstelling die eigen is aan de sprookjesstructuur, te nuanceren: met name het onbehaaglijke einde, de afgewezen prins die niet beloofd wordt, is opvallend.

*Goudlokje en de twee beren* van het Speeltheater (NL) is een voorstelling van een heel andere aard: Saskia Janse, geregisseerd door ex-Werktheater-acteur Frank Groothof, speelt Dora, een kleuter. Haar vader is bijna altijd op reis, en dus vertelt ze zichzelf maar het verhaal van Goudlokje en de drie beren – bij Dora zijn het er maar twee, evenveel als ze er zelf ter beschikking heeft, in pluche – en zij verzint er haar eigen varianten op. Waar Goudlokje "normaal" een harmonisch berengezinnetje aantreft in het bos waarin ze is verdwaald, blijkt nu de vader verdwenen te zijn, en met het berekind gaat ze hem zoeken, tot in de buik van een krokodil. Saskia Janse laat het verhaal van (rosse) Dora en Goudlokje steeds meer samenvallen, tot ze niet meer van elkaar te onderscheiden zijn. In tegenstelling tot de akoestisch-visuele spits technologie in *Sneeuwwitje*, hanteert *Goudlokje* een uiterste eenvoud: geen decor, enkel functionele objecten. De twee teddyberen, een kraai (een handpop) en negen blokken-uit-de-blokkendoos, dat is alles. Door de blokken te verschuiven, tovert Dora zes verschillende "landschappen" te voorschijn, kinderlijk geschilderd, met verrassende effecten, zoals b.v. het opduiken van de krokodil op het tropische eiland waar Dora en het beertje zijn geland. Janse en Groothof hebben de oorspronkelijke stof van het Goudlokje-sprookje omge-



Ritter – Dene – Voss (Thomas Bernhard) v.l.n.r. Ilse Uitterlinden – Leslie De Gruyter – Rosemie Bergmans – Foto Norbert Maes

bogen tot een verhaal over de "charmes van de eenzaamheid", over hoe een kind met haast niets om handen (cfr. de aanwezige rekwisieten) zijn verbeelding scherpert en een nu eens perverse dan weer romantisch-intieme fantasiewereld creëert. De bitterheid om de voortdurend afwezige vader klinkt tegelijk scherp door. *Goudlokje en de twee beren* is ook een riskante voorstelling, de kleuters kunnen het moeilijk krijgen als het verhaal kantelt en de personages van Dora en Goudlokje samenvloeien. De zoekende intimiteit eist een hoge concentratie, die niet makkelijk op te brengen is, maar waarop de routinier Saskia Janse na enige tijd wel zal weten in te spelen. Tegelijk maakt dit bewuste risico, dit tasten naar gevoelige plekken van de toeschouwer, de spannende charme van de voorstelling uit.

Klaas Tindemans

**SNEEUWWITJE (HET SLAGWERKPROJECT)**  
idee: Jeroen Rooijackers en Louis Blonk; gezelschap: NJT; regie: Jeroen Rooijackers; spelers: Lisette Van Dommelen, Benno Van Leer, Bart Paulissen, Nora Romanesco,

Marjan Swart; muziekcomposities/slagwerkers: John May, Louis Blonk, Murk Jiskoot; decorontwerp: Marco Köller; kostuumontwerp: Marrit Van der Burght. Gezien: Beursschouwburg, 18 oktober 1987

**"GOUDLOKJE" EN DE TWEE BEREN**  
gezelschap: Het Speeltheater (NL); spel, decor en poppen: Saskia Janse; regie: Frank Groothof. Gezien: Beursschouwburg, 25 oktober 1987

## Korrekelder Brugge

## Ritter Dene Voss

Thomas Bernhard heb ik tot op heden een begaafde maar vermoeiend gefrustreerde schrijver gevonden. Een moeilijk geval en vaak, wat we in het Vlaams, "een zaag" noemen. Maar dank zij de verrassende tentoonstelling, *Oog in Oog*, de beste manifestatie van Europalia Oostenrijk, is het me duidelijk ge-

worden dat zijn verbeten, verkrampte verhouding met de realiteit tot een kenmerk van de Oostenrijkse cultuur moet gerekend worden en meteen valt het me op, dat Bernhardt niet een zeldzame uitzondering is, maar in een lange rij thuishoort: het bittere van *Così Fan Tutte*, het macabere van Mahler, die zijn vijfde symfonie met een lange dodenmars begint, de verscheurde klanken die Alban Berg een man noemt, de gepijnigde erotiek van Schiele, de wrede waanzin van *De Strafkolonie* van Kafka, zo verontrustend omdat men een vreemde medeplichtigheid van de kant van de auteur vermoedt, het vreemde *Sauschlachten* van Peter Turrini, waarin een mens op het toneel als een varken geslacht wordt, de perverse, provocante schilderijen van Brus, de bloederige rituelen van Nikisch, de schokkende zelfportretten van Rainer – de reeks lijkt eindeloos, en plots heeft Bernhard vele collega's. En – natuurlijk – : dit alles zijn producten van een cultuur die ook Freud heeft voortgebracht.

Gelukkig, kunnen we denken, is er dan toch nog de schone logica van Wittgenstein, de triomf van de koele, positivistische rede, de nood-

zakelijke tegenhanger van zoveel getormenteerde pijn. Helaas, zo leren we uit Bernhards *Ritter Dene Voss* is het precieze, scherpe proza van Wittgenstein slechts een buitenlaag en koelheid of evenwicht was er in het leven van de vereerde filosoof niet te vinden. Bernhardt laat in dit stuk de mens achter de reputatie zien en hij ontdekt dat zijn pessimistische visie op de wereld nog maar eens een schitterend argument heeft gevonden om zich als algemeen geldende waarheid op te dringen. En waar het leven van Wittgenstein te weinig pakkende stof levert, gaat Bernhardt het bij andere familieleden halen. Zo heb je altijd gelijk.

In dit stuk zitten dus twee zusters in het eerste bedrijf zenuwachtig te wachten op de komst van hun broer Ludwig, net ontslagen uit Steinhof, het krankzinnigengesticht in Wenen (beter bekend als de plaats waar Otto Wagner een prachtige, buitensporige Sezession-kerk heeft gebouwd). Toon van de conversatie: bitterheid en verwijten. Dan verschijnt de broer, die het publiek eerst mag ontdekken met de rug naar de zaal. Hij is de verschrikking van zijn familieleden, die hem wanhopig trachten te sussen en te paaien, maar zijn mateloze zucht naar orde maakt het, b.v., onmogelijk dat de schikking van de tafel in zijn ogen ooit genade vindt. Toon van de conversatie: bitterheid en verwijten. De enige sporen van genegenheid lopen uit op incestueuze strelingen. Gevolg: machteloze jaloerie zet de twee zusters tegen elkaar op. Toon: bitterheid en verwijten. Hoe kan dit eindigen? Gewoon door uitputting. Dan worden de personages stil, eindigt het stuk, en verlaat de toeschouwer de zaal met de zekerheid dat broer en zus één en twee slechts zitten uit te blazen en krachten op te doen om de strijd zo vlug mogelijk verder te zetten. Ziedaar de verstikkende liefde van de familie. Onontkoombaar.

Karst Woudstra heeft hier een tekst naar zijn hart gevonden, want Bernhardt ligt in de lijn van Lars Norén. Er wordt dus onder zijn leiding door de acteurs bijzonder heftig en gespannen geacteerd. De tekst wordt ontleend in een reeks van duidelijk afgeleide gevoelsmomenten, en dank zij hun onderlinge contrasten, ontstaat er vanzelf een innerlijk ritme. De aandacht voor het detail is bijzonder groot, maar dat belet niet dat de grote lijn, de adem die het stuk dragen moet, ook maar een ogenblik in het gedrang komt. Zo ontstaat er een grote avond toneel. Het is een opvoering, die dezelfde hoge kwaliteit heeft als

*Moed om te doden*, de productie waarmee Woudstra twee seizoenen geleden bij Malpertuis zoveel succes kende. Hij verkrijgt dit resultaat dank zij de volle inzet van de Vlaamse acteurs Leslie De Gruyter en Ilse Uitterlinden. Een speciale vermelding moet naar Rosemarie Bergmans gaan, die bijzonder sterk acteert als de goedmenende, zwakkere zuster. Zij verdwijnt een ontelbaar keren in de keuken en steeds is het spannend en verrassend om haar weer te zien verschijnen, telkens in een andere stemming, met een ander ritme, en telkens psychologisch pijnlijk juist. Er wordt dus ronduit op emoties gespeeld (in grote tegenstelling tot de Hollandse opvoering van Maatschappij Discordia, waar ironie en afstandelijkheid als typische Nederlandse aanpak golden) en Woudstra zegt dat hij zulk een benadering alleen kan waar maken dank zij de ingesteldheid van de Vlaamse acteurs. Als dat zo is, laat Woudstra dan nog maar veelvuldig naar Vlaanderen komen, want wij hebben hem al even hard nodig als hij ons.

De opvoering werd gecreëerd in de Brugse Korrekelder, een zaal met een piepkleine scene. Voor deze *Ritter Dene Voss* was er een decor bedacht – een drukkend blauw gewelf, enige meubelen en één deur – dat van de gebreken van de ruimte een grote troef maakte. Dat komt in deze middeleeuwse kelder zelden voor. Dat het decor geen “noodoplossing” is, bewijst het feit dat het echte gewelf voor de reisproductie gewoon vervangen wordt door een decorstuk, maar de benepen afmetingen zijn en blijven een integraal deel van het gehele concept. Een Bernhardt – durf ik het bekennen? – waarvan ik genoten heb.

Johan Thielemans

#### RITTER DENE VOSS

auteur: Thomas Bernhardt; vertaling en regie: Karst Woudstra; met Leslie de Gruyter, Rosemarie Bergmans en Ilse Uitterlinden. Gezien op de première 2 oktober.

## Rosas Brussel

### Mikrokosmos etc.

Om het seizoen 1987 – 1988 op min of meer feestelijke wijze te openen, organiseerde het Kaaitheter begin november een “dansconcert” met Rosas, twee pianisten en het Mondriaan-strikkwartet. Op het programma stonden nieuw choreografisch werk van Anne-Teresa De Keersmaecker op *Zeven stukken uit Mikrokosmos* van Béla Bartók, een uitvoering van *Monument/Selbstporträt/Bewegung* van György Ligeti door twee pianisten, en een aaneengesloten uitvoering van de op het Vierde Striikkwartet van Bartók gedante delen uit *Bartók/Aantekeningen*. Met andere woorden: een heuse balletavond, een dansevenement eerder dan een dansvoorstelling. Mij bekruipt vooral de vraag of de artistieke persoonlijkheid van Anne Teresa De Keersmaecker, als choreografe en als theatermaakster, zich leent tot dergelijk evenement. Dat er reden is tot enig feestelijk vertoon bij de opening van een zich als stevig en beloftevol aandienend Kaaitheterseizoen, dat staat buiten kijf, maar het concrete feestprogramma was eerder halfslachtig.

Herman Sorgeloos en Anne Teresa De Keersmaecker hadden, voor deze drie avonden in de Hallen van Schaarbeek, een eenvoudig decor ontworpen: een dansvloer en, achteraan en enkele meters hoger, een podium voor de muzikanten, alles omringd door witte wanden met grijze vlekjes en af en toe een haagsanseveria's. Dus zonder de raadselachtige objecten en ornamenten (de opgezette ree, de roosters) die het decor van Gisbert Jäkel voor *Bartók/Aantekeningen* zo spannend maakten: de ruimte is voorstelbaar.

Bij de laatste voorstellingen van *Fase* had Rosas al gebruik gemaakt van live-muziek: Steve Reichs eigen ensemble, dat uiteraard perfect Reichs muziek weet uit te voeren. Bartók en Ligeti behoren tot een ander repertoire – Ligeti alludeert daar met *Selbstporträt mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* zelfs expliciet op – dat een strenger oordeel uitlokt qua uitvoeringspraktijk. Zeker het Vierde Striikkwartet van Béla Bartók, dat in de “volledige” productie werd uitgevoerd door topensembles als het Tokyo String Quartet en het Vegg Quartet, eist een interpretatie op het allerhoogste niveau. De uit-

voerders op deze Kaaitheter-ope-ningsavond haalden dit niveau niet en slaagden er dus niet in de impact die met name het Vierde Striikkwartet van Bartók in zijn oorspronkelijk gehoreografeerde context bezit, te evenaren. De muziekuitvoering verliest op dezelfde manier aan effect, aan betekenis als het van zijn raadsels ontdane decor. Als gevoelig toeschouwer/luisteraar weet ik dat er een doorslaggevend verschil bestaat tussen een nauwkeurige vertolking van de partituur en een engagement, een kracht die de partituur als zodanig overschrijdt en aan de muziek een vrijheid verschaft die doordrongen is van de persoonlijkheid van de uitvoerder én van de luisteraar. Die vrijheid ontbrak, zowel bij de pianisten als bij het strikkwartet, en dus ook bij mezelf.

Maar de twee verminkingen – decor en muziekuitvoering – aan een op zichzelf misschien zinvol project zijn mijns inziens ook symptomen van een “sociale” vergissing. Dit Rosas-gala miskent de sociaal-artistieke context waarin Anne Teresa De Keersmaecker tot dan toe haar theaterwerk toonde aan een publiek. Anne Teresa De Keersmaecker heeft, zowel binnen haar produkties zelf (beweging versus tekst, muziek en andere “krachtbronnen”) als m.b.t. de verwachtingspatronen van het publiek, een scherpe confrontatie nodig, een slopend gevecht, zweet dat druipet van lichamen, ergernis vermengd met charme en verleiding. Als Anne Teresa De Keersmaecker deze fundamentele kwetsbaarheid niet meer uitspeelt, als zij niet meer de eerlijkheid heeft om haar geest en haar lichaam met volle kracht tegen een stevige muur te smijten – een muur van *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* b.v., die De Keersmaecker in haar versie van dit Heiner Müller-stuk ook niet sterk genoeg bouwt: de tekst “staat” daar te weinig – dan dreigt haar esthetiek zinledig te worden.

Hoe feestelijk de aanleiding ook mag zijn, Anne Teresa De Keersmaecker is te sterk, en tegelijk te zwak, om zich voor de kar te laten spannen van welke vorm van artistiek triumfalisme dan ook. Een “balletavond” met Rosas-choreografieën als in de Hallen van Schaarbeek is een miskenning van de ethische dimensie in haar werk. De Keersmaeckers werk vermindert in waarde als het zich gaat neervleien op het zachte bedje van het publieke succes. Dat ze aan de verleidingen kan weerstaan heeft ze destijds bewezen door in *Elena's Aria* te breken met de minimale mecha-

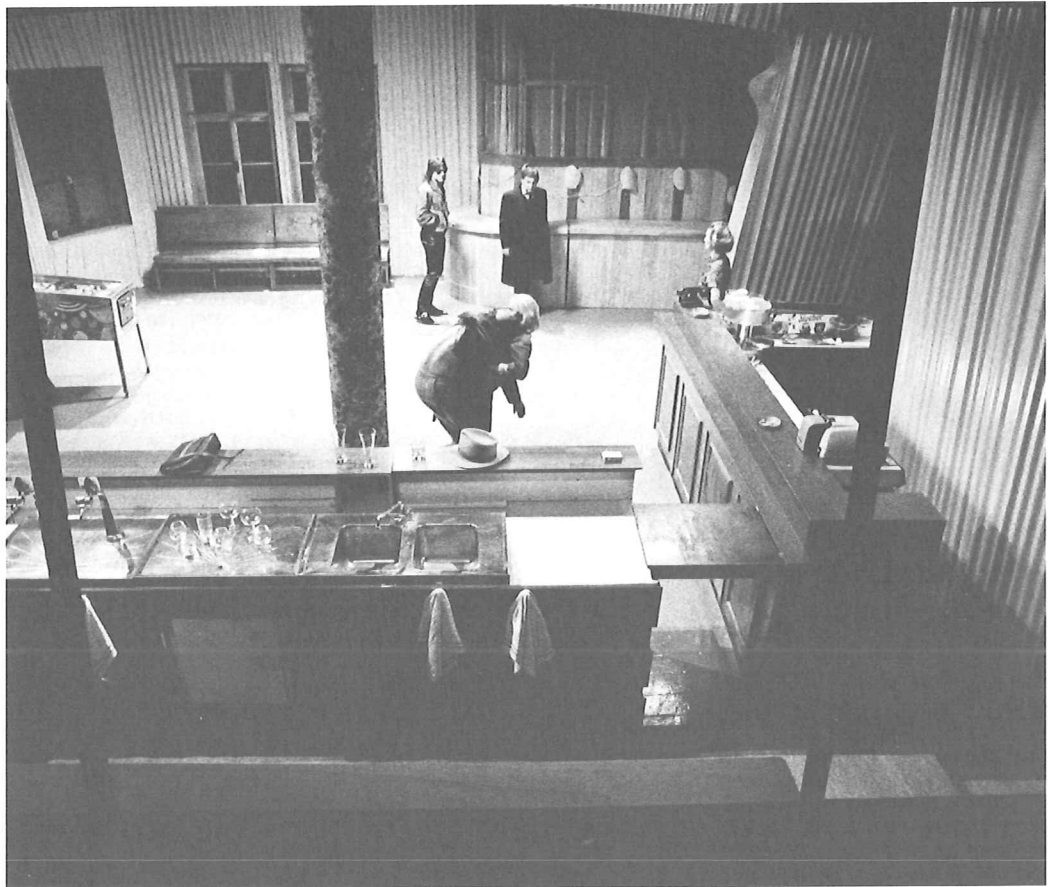
niek van *Rosas danst Rosas* en de "ruis", het aarzelende, soms angstvallig onverstaanbare discours uit te puren, na de strengheid zonder weerwoord voordien.

De structuur van Béla Bartóks Vierde Strijkkwartet is die van het palindroom – een woord dat identiek is, of je het nu van links naar rechts leest of omgekeerd –; en in de vorm zonder "weerstand", zonder de uitdaging van Charlotte Cordays observaties uit Weiss' *Marat/Sade* of Büchners relaas van Lenz' waanzin, waarin Rosas zijn Bartók-Ligeti-programma presenteert, dreigt het palindroom te vervallen tot een tautologie, een "ik ben, dus ik ben", een vicieuze cirkel.

Klaas Tindemans

MIKROKOSMOS; MONUMENT /SELBSTPORTRÄT/ BEWEGUNG; QUATUOR NR. 4 gezelschap: Rosas; choreografie: Anne Teresa De Keersmaeker; muziekuitvoering: Walter Hus & Stefan Poelmans (piano), Mondriaankwartet; componist: Béla Bartók, György Ligeti; dansers: Johanne Saumier, Jean-Luc Ducourt, Nadine Ganase, Fumiyo Ikeda, Roxane Huilmand.

Gezien: Hallen van Schaarbeek, 2 oktober 1987



ruw rock'n roll-personage.) Een stuk dus op het lijf van een ensemble geschreven.

Het was dan ook een gok voor de mensen van Arca om, na het lauwe succes dat *Station Service* bij het N.T.G. gekend had, dit wat zwakere stuk op het repertoire te nemen. Regisseurs Jos Verbist en Jappe Claes zijn echter met een opvoering voor de pinnen gekomen, die weinig schatplichtig is aan het origineel (in tegenstelling tot Verbists eerste poging bij het N.T.G.), en ze hebben aangetoond dat het stuk ook kwaliteiten heeft, los van de oorspronkelijke makers. De grootste, bepalende ingreep kwam van de decorateur Michel Gerd Peter, die een armzalig Belgisch stationsbuffet had geconcipeerd. Daarbij steunde zijn set op een vondst: het publiek zit achter de toog, en al gauw blijkt dat de opening, langswaar het de gelagzaal binnenkijkt, voor de acteurs zelf een grote spiegel is. Deze schikking geeft aan zeer veel kleine acties een bevreedende spanning, ook al omdat de acteurs de spiegel moeten "maken" langs hun spel met blikken om. Wie echter rechts vooraan zat, had pech. Daar had Peter een televisietoestel opeengedragen: de toeschouwer zag de achterkant ervan en hoorde alleen

het opgewonden gekwaak bij een Italiaans spelprogramma; van de gesproken tekst drong weinig tot hem door.

Bourdet bezorgt altijd heerlijk materiaal voor zijn acteurs, en de groep die er zich hier meester van gemaakt heeft, heeft dit met zichtbaar genot gedaan. In de rolverdeling treft men twee bekenden van het N.T.G. aan (één als gast, en één als ex –). Nu ze in een kleine ruimte spelen, kunnen ze een heel ander register van hun talent laten zien: Hugo Vanden Berghe is verrassend sober en Walter Moeremans kan sterk op nuances spelen. Bij de andere acteurs valt vooral Marc Cassiman als muzikant op: hij zit juister dan briljante Bertheloot in Tourcoing. Gilda De Bal als de hoer met een gouden hart is zeer sterk, Jappe Claes als maffiabaas bijzonder geloofwaardig. Van Marc van Eeghem kan men zeggen dat hij in de exuberante rol van de travestiet heel wat acteursenergie vertoont, maar dat de conceptie van de rol nergens past in het geheel: de schuchtere Vanden Berghe kan op deze jongen niet vallen. Het is een produktie die zich met plezier laat bekijken, ook al komt ze soms gevaarlijk dicht bij een soort onproductief voyeurisme. Maar het pu-

"Het gebroed onder de maan", Arca – Foto Luk Monsaert

blik houdt ervan: de Arca-schouwburg kon zijn seizoen in Gent met volle zalen starten.

Johan Thielemans

HET GEBROED ONDER DE MAAN

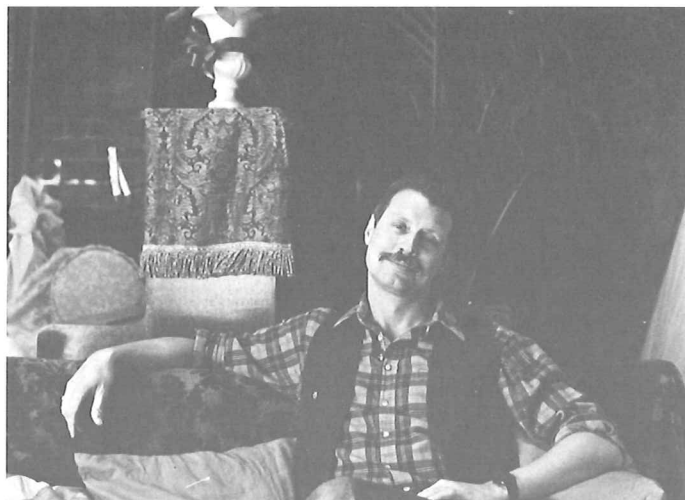
auteur: Gildas Bourdet; regie: Jos Verbist en Jappe Claes; decor: Michel Gerd Peter; met Marc Cassiman, Jappe Claes, Vic De Wachter, Carmen Jonckheere, Walter Moeremans, Peter Rouffaer, Hugo Vanden Berghe, Marc van Eeghem, Bert van Tichelen, Rita Wouters, Tony Van den Broecke.

## Arca Gent

### Het gebroed onder de maan

Toen Gildas Bourdet *Les Crachats de la Lune* (*Etcetera* nr. 15) schreef, dacht hij ongetwijfeld terug aan zijn indrukwekkende en succesvolle encensering van Gorki's *Les Bas-Fonds*. Hij liet zich ook leiden door zijn interesse voor de filmythologie, wat al duidelijk geworden was in *Le Pain Dur* van Claudel. Dat alles liep uit op een stuk over een stelletje mensen aan de zelfkant, die in een stationsbuffet verzameld zijn. Het stuk bewoog zich op de snede tussen pijn en cliché. Technisch liet het aan de briljante acteurs van *La Salamandre* toe om nog eens een oefening in verbluffende transformatie te doen (Yves Bertheloot, die het publiek van Tourcoing nog maar pas gezien had als de slappe, pedante intellectueel in *Station Service*, tracteerde zijn fans op een





René Verheezen – Foto Patrick De Spiegelaere

## In memoriam René Verheezen

“Zolang ik als acteur bij het Reizend Volkstheater speelde, schreef ik volktheater. Later zat ik bij Theatergroep Splien en maakte mee hoe literatuur op verrassende en vaak verbijsterende manier werd gedramatiseerd. Ik schreef toen gedramatiseerde literatuur. De neerslag van dit alles plus die van mijn belangstelling voor een aantal zeer uiteenlopende zaken, zoals moderne Franse literatuur en oude Amerikaanse films, is te vinden, vermoed ik, in de stukken die ik voor het Nieuw Vlaams Toneel in Antwerpen schrijf... Alles bij mekaar kan ik niet klagen over de aandacht, en het soort aandacht, dat ik van de pers heb ondervonden. Al is het feit dat ik begonnen ben met volkse stukken te schrijven heel lang een reden geweest om mij niet met de consideratie te behandelen die iemand ten deel valt die debuteert met iets ‘kunstzinnigers’”

René Verheezen schreef dit naar in *De goden van het theater*, niet vermoedend dat hij twee jaar later, in november 1985, laureaat zou worden van de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneelletterkunde. “Dat ik de Staatsprijs kreeg was heel vleitend maar dat heeft mijn leven niet veranderd” vertelde hij nog eens zes maand later in een radiogesprek. Hij had toen net de première achter de rug van *Moeder*, door hem geschreven en geregisseerd voor KVS dat met deze “extra” productie te gast was bij het BKT. Toen zat hij nog boordevol plannen want er waren aanbiedingen van KNS, Fakkelteater en BRT.

Als schrijver had hij het aanvankelijk niet gemakkelijk. Met zijn

acteursdiploma (Conservatorium Antwerpen) op zak ging hij zeven jaar lang aan het werk bij het Reizend Volkstheater. Tussen het spelen in maakte hij bewerkingen voor het Koninklijk Jeugdtheater (*Hoera Doornroosje* in 1974 en *Repelsteeltje* in 1976). Zijn eerste oorspronkelijk stuk *Onderons* raakte hij nergens kwijt. Tot bij het Nieuw Vlaams Teater een geplande productie wegviel en directeur Wil Beckers wel wat zag in die “eersteling” van René Verheezen. De première vond plaats op 24 november 1976 in dat bouwvallige pand, het Café-theater 't Natiepeerd, bij de Antwerpse Waag, met in zijn bijrolletje de auteur zelf en met als hoofdpersonages een ontroerende oma en haar homoseksuele kleinzoon. Dat soort volkstukken kenden we al, dank zij Hugo Claus en Walter Van Den Broeck. Maar er werd toch wel opgekeken toen bleek dat die jonge knaap in het stuk een relatie had met een Marokkaan en zich daar gelukkig bij voelde. In de kritiek werd zelfs gewag gemaakt van een Vlaamse Fassbinder en het leverde Verheezen de “Prijs van de Provincie Antwerpen voor een Dramatisch Werk” op. Een seizoen later creëerde het NVT, dat ondertussen verhuisd was naar de Antwerpse Ankerrui, zijn *Zeven manieren om aan de kant te blijven*. Dit cabaretachtig stuk in zeven scènes met zeven liedjes kende een gematigd succes, zeven fasen uit het leven van de kleine mens, waarbij aardig tegen instellingen en tradities geschopt werd in een decor van Jan Fabre.

Ondertussen was René Verheezen zelf verhuisd. In Nederland had hij een goede vriend gevonden en ook werk als acteur en auteur bij Theatergroep Splien in Zoetermeer (*Robin Hood* 1979, *Karel en Ele-*

*gast* 1980, *Gekleurde Kralen* 1981). Maar hij bleef stukkenleverancier voor het NVT. Zo werd in 1980 *De Caraïbische Zee* een kassucces; terug naar de traditionele structuur voor een typisch volkstuk, fatalistisch van inhoud, een grote brok emotie vol herkenbare (ziekenhuis)situaties in een realistische taal. Later zal het stuk een topper worden zowel wij andere kleine Vlaamse gezelschappen als bij amateurverenigingen. Met *De gek en zijn werk* (NVT 1981) daarentegen loopt het verkeerd af.

“De toeschouwers waren geschrokken, sommigen zelfs woedend. Nu was ikzelf niet tevreden over het stuk. Maar na mijn volkstukken was het een eerlijke poging om in het water te springen en te blijven zwemmen als auteur. Ik had alleen noch de kundigheid noch het doorzicht om het gevecht van dat individu met de complexiteit van de wereld in een dramatische structuur te gieten. Toch was ik achteraf blij. Want ik ben begonnen als een schrijvend acteur. Dan schrijf je wat je zelf makkelijk kan spelen en over wat je dan persoonlijk bezig houdt. Na een tijdje is dat afgeschreven en vind je het boeiender om het schrijven zelf als instrument te gebruiken en niet zozeer om dingen te signaleren.”

Als een echte leerjongen ging René Verheezen op reis. Van Splien naar de Noordelijke Voorzieningen in Groningen. Daar werd hij “huis-schrijver”: hij koos samen met anderen een onderwerp en werkte dat uit voor een welbepaald publiek. Daar zag hij enerzijds zijn auteursvrijheid verloren gaan maar anderzijds deed hij er ook praktijk op. Een studiebeurs van de Nederlandse regering voor een schrijfcursus in New York scherpte zijn belangstelling voor film en televisiedrama aan. Naast eigen scenario's zou hij voor de Vlaamse televisie ook bewerkingen maken van romans van M. Gijsen, M. Matthijs, W. Ruyslinck en J. Simons. Op vakantie in Porto Rico vond hij stof voor een nieuw stuk dat in 1983 in première ging bij het NVT: *De Overtocht*.

“Dat stuk is duidelijk het resultaat van het zien van veel oude films tijdens die schrijfcursus in New York. Achteraf ging ik op een eilandje onder een palmbloem zitten met een paar boeken over de jaren twintig, over *Ocean-liners* en met een autobiografie van Gloria Swanson. Het stuk ademt de sfeer uit van die tijd, het speelt zich ook af op zo'n schip tussen oud en nieuw. Het gaat over een scheepsarts die aan de opium is, Slauerhoff citeert en scenario's schrijft, over een gangster en een beeldschone ac-

trice en over een jonge Italiaan die zijn zus wil gaan wreken in New York; vier mensen die de nieuwe wereld tegemoet varen, om opnieuw vaste grond onder hun voeten te vinden. Geen moralistisch stuk, want ik wil alleen dingen laten zien, niets bewijzen. En ik ben blij dat ik voor dit stuk de Staatsprijs gekregen heb en niet voor een van mijn volkstukken.”

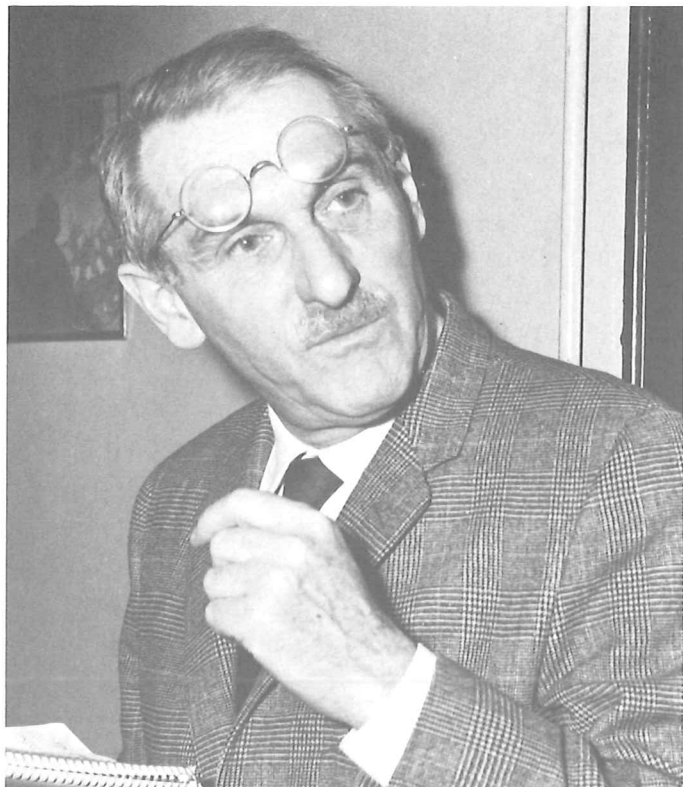
Voor het eerst ging René Verheezen zelf regisseren, een beetje uit wantrouwen voor vroegere ervaringen. Chris Lomme die in *De Overtocht* meespeelde, haalde hem naar KVS om *Agnes en God* van John Pielmeier en zijn nieuwste stuk *Moeder* (1968) als een tweede-plaatsproductie te komen regisseren.

“Achteraf pas realiseerde ik me dat het stuk deed denken aan *Gross und klein* van Botho Strauss. Ik wou een drama in afleveringen schrijven. Eerder toevallig ging een vrouwfiguur daarbij de hoofdrol spelen. Ik heb het personage op een spoor gezet en daarna ging het consequent een aantal richtingen uit. Maar dat personage kwam niet uit mijn directe omgeving zoals dat nog het geval was met de figuren uit *Onderons* en *De Caraïbische Zee*. En jawel, ik lees stukken uit het buitenland en ga af en toe wat kijken en dat word ik jaloers. Want in Vlaanderen worden toneelschrijvers niet verwend. Mijn stukken worden nog altijd in de marge uitgebracht. Ik vind het een schande dat het NVT werd afgeschaft. Je kon kritiek hebben op het reilen en zeilen aldaar, maar het had een noodzakelijke functie. Ik beklaag jonge auteurs met talent die nu aan de bak willen komen in het Vlaamse theater. Dan had ik het in de jaren zeventig toch wel makkelijker.”

Eveneens in 1986 kreeg René Verheezen nog de Edmond Hustinprijs. Een laatste keer zagen we hem aan het werk bij het Fakkelteater, dat vroeger nog zijn *Liefde voor een terrorist* (1983) gecreëerd had, een parodie op de soap-series van de Amerikaanse televisie. In februari van dit jaar regisseerde hij er *De Verkeerde Dood* van Larry Kramer, een Amerikaanse schrijver en filmproducent, mede-stichter van Act-up, een organisatie ter bestrijding van Aids in New York. Daarover ging het stuk en in de voorstelling speelde René Verheezen één van de hoofdrollen. Maanden later, op 16 oktober, zou hij, 41 jaar oud, aan diezelfde ziekte overlijden.

Het minste dat je van hem kan zeggen is dat hij een uiterst fijn man was.

Pol Arias



Jean Anouilh – Foto Robert Cohen

## In memoriam Jean Anouilh

Van 1947 tot 1984 zullen er in Vlaamse theaters van de 40 titels van Jean Anouilh zo'n 27 gespeeld zijn, met een saldo van tussen 500 en 600 voorstellingen. Dat is voor onze landelijke normen niet mis. Ik baseer me op lijsten van SABAM die echter maar teruggaan tot 1953. Indien vóór en tijdens de oorlog geen Anouilh ten onzent vertoond werd, dan zou volgens mijn summier gegevens de eerste gespeeld zijn door KNS-Antwerpen onder Firmin Mortier, met name Anouilhs paradepaard en verplichte schoollectuur: *Antigone*, in de loop van de seizoenen nog opnieuw gebracht door het Nederlands KamerToneel, Toneelstudio '50, Jeugd en Theater. Zijn laatste is *De Navel* geweest in 1984 door dezelfde KNS, tenminste wanneer we de twee korte stukken *Cecile* en *Het Damesorkest* door de studenten van Studio Herman Teirlinck in datzelfde jaar niet meetellen.

Anouilh is niet verwaarloosd door het Vlaamse beroepstoneel. Was in het begin KNS de voortrekker met *De Rebel*, *Euridice*, *Medea*, *Gasten op het Kasteel*, *De Wals van de Toreadors*, *Colombe* en *De Navel*, dan bracht NTG na

een bijzonder succesrijke *Becket* in 1966, in de grote periode (zijn zwanenzang) achtereenvolgens *De Repetitie*, *Cher Antoine*, *Maak Madame niet wakker*, *De Arrestatie*. In Brussel speelde KVS *De Leeuwerik*, *Arme Bitos*, *De Goudvissen*, *Chers Zoiseaux*. Het grootste aantal voorstellingen van een stuk scoorde het RVT in 1973 met 50 keer *Dievenbal*. In de jaren '60 en '70 ging er haast geen seizoen voorbij of er was op zijn minst één theater in Vlaanderen (vaak drie tegelijk) dat een Anouilh geprogrammeerd had.

In Nederland was het Joris Diels die hem introduceerde, vertaalde en regisseerde, en met de Haagsche Comedie zijn werk op de voet volgde. Dat is dan wel lichtelijk anders dan in het naoorlogse Frankrijk waar van de groten alleen Jean-Louis Barrault zich eenmaal aan hem gewaagd heeft (*La Répétition*). De anderen hebben hem links (of rechts) laten liggen: Vilar, Dasté, Chéreau... *Pas vu ni connu*... Had dat iets te maken met de betwiste houding die Anouilh na de bevrijding aangenomen had tegen het verzet, tegen de repressie, tegen redder des vaderlands De Gaulle? Zijn *Arme Bitos* is daar het pover credo van.

Plots was de boom voorbij, ook bij ons. Het hek werd zoals gezegd door KNS gesloten met *De Navel* uit 1981. Symbolische titel, dat wel,

maar in hoeverre ook ongewild ironisch? Het stuk geldt alleszins als zijn geestelijk testament: hij haalt alles en iedereen uit het theaterwereldje over de hekel, niet alleen de collega-auteurs, ook zichzelf, zijn eigen werk. Als een martelaar laat hij zich versmaden door high-brow-critici, die hem zijn commercialiteit verwijten maar zelf ook op niets dan geld uit zijn. Kritisch benaderd is Anouilh door de critici zeker. Een zeldzame keer ook bij ons. Het is de vraag of zij er net als Anouilh enkele villa's en landhuizen aan over gehouden hebben. Het was vooral de onvolprezen Frans Verreyt die het hoerageroep bij elke Anouilh-première trachtte te relativiseren in bewoordingen als "superieure handigheid", "pseudogefilosofer", "de boosaardigheid van een verbitterd conservatief".

Elk stuk van Anouilh is gevonden vreten voor aforismengrazers. Elk stuk staat blijkbaar bol van puntige formuleringen, rake gedachten, parels van levenskunst. Klopt dat wel echt? Roland van Opbroeck heeft ooit Anouilhs succes daaraan toegeschreven, doordat de toeschouwers "hun eigen banaliteiten en doordebandse ideeën een 'litteraire' vorm horen geven om ze als onwrikbare waarheden, als bonmot vanaf de scène weer toegevoegd te krijgen". Anouilh was geen filosoof voor alle tijden. *Théâtre d'idées*? Nee, Jean Anouilh was een boulevard-auteur, maar dan één van het beste soort, met een ongekend métier voor taal, compositie, observatie, psychologie, humor, ontroering... Naar aanleiding van *Colombe* schreef Frans Verreyt indertijd in *De Nieuwe*: "Anouilh is van een zeldzame trefzekerheid in de dialoog, met een aan genialiteit grenzende behendigheid serveert hij haast om het jaar een nieuw stuk, dat eigenlijk ongeveer hetzelfde zegt als het vorige".

Het centrale thema dat Anouilh van stuk tot stuk gekoesterd, uitgespit en uitgeperst heeft, is dat van de jeugd (m/vr) wier gedrag naar zuiverheid botst en vernietigend wordt met en door de wereld die alles behalve proper is en aaneenhangt van treurige compromissen. Vrijblijvende *trouvaille* of lucratief cliché? Of is de jonge Anouilh inderdaad ooit zo geschonden geweest dat hij er een levenslang trauma aan over gehouden heeft? Het zal moeilijk uit te maken zijn, tenzij iets duidelijker kan worden door de jeugdherinneringen die hij dit jaar publiceerde onder de titel *La vicomtesse d'Erival n'a pas reçu son balai mécanique*. De mythe van het ongerepte kind, van de vermoorde onschuld, van de goede mens in die slechte wereld is na-

tuurlijk een achterhaalde gemeenplaats, die het weliswaar goed zal blijven doen. *Maak Madame niet wakker* is natuurlijk veel leuker dan *De Goede Mens van Sezuan*. De mens wordt niet genomen zoals hij is, complex. Nee, alles moet persé ruiken naar het verloren paradijs, de appel, de slang en de erfzonde. Het geïdealiseerde cliché van onze joods-christelijke cultuur, voedingsbodem voor romantische mijmerars als Anouilh.

Anouilh is altijd zuinig geweest met het vrijgeven van persoonlijke gegevens. "Ik heb geen biografie en daar ben ik blij om" schreef hij in 1945 aan Hubert Gignoux die een studie over hem ging publiceren. Zo duurde het drie jaar voor Parijs wist dat hij in 1953 gescheiden was en hertrouwd. De pers wist meestal niet in welke woning hij zich ophield. Wanneer hij regisseerde, werd het hele gezelschap geacht naar de buitenwereld toe over de meester de grootste discretie aan de dag te leggen. Wat we over hem met zekerheid weten: hij werd geboren op 23 juni 1910 in Bordeaux, hij stierf aan een hartaanval in een hospitaal te Lausanne op 3 oktober 1987. Vader was kleermaker, moeder violiste. Op achtjarige leeftijd verhuisde hij met zijn ouders naar Parijs; hun slechte financiën deden hem zijn rechtstudies stopzetten. Na een baantje op een reclamebureau werd hij kortstondig secretaris van de verfoede acteur-regisseur-directeur Louis Jouvet in La Comédie des Champs-Élysées. Hij leest met vrucht Shaw, Claudel, Pirandello en krijgt door Giraudoux zelf lust tot schrijven. Van hem leert hij dat "op het toneel een poëtische en kunstige taal kan bestaan die waarachtiger is dan gestenografeerde conversatie".

Zijn eerste stuk, *Humulus le muet*, werd opgevoerd toen hij negentien was. Zijn tweede, *L'Hermine*, zou door Pierre Fresnay worden gecreëerd in het Théâtre de l'Œuvre. Anouilh was éénentwintig. Hoewel hij in die periode ook *Le Bal des Voleurs* en *La Sauvage* schreef, kwam de bredere erkenning pas in 1935 toen Hollywood de filmrechten kocht van *Y avait un prisonnier*. Daarna maakten vooral de regisseurs Georges Pitoëff en André Barsacq zijn reputatie als belangrijkste jong talent van het Franse toneel. Vanaf de jaren '50 tot op het eind, was het een traditie geworden dat Anouilh de creatie van zijn stukken zelf regisseerde, samen met Roland Piétri, die de meester enige tijd geleden in de eeuwigheid vooring; vast decorontwerper was Jean-Denis Malclès. De officiële consecratie werd in 1971 ingeluid met de opvoering van *Becket* door



de Comédie-Française. Om het de vrienden critici niet al te moeilijk te maken, bundelde hij als een Picaso zijn werk in *Pièces grinçantes*, *Pièces brillantes*, *Pièces noires*, *Pièces roses*, *Pièces costumées*, *Pièces baroques* en *Pièces secrètes*.

Na zijn overlijden waarbij de verenigde Franse pers, zowel links als rechts, bol stond van ronkende dithyramben, noemde André Roussin\* hem onder het hoofddinkje *un misanthrope généreux*, "de belangrijkste toneel auteur van onze generatie en ongetwijfeld van de jongste veertig jaar". We kunnen zeggen dat Jean Anouilh uitgebreid is in de jaren '70, maar in feite 1968 niet overleefd heeft. Maar geen nood, ik voorzie al dat wanneer een huidige trend verder gaat, en indien er niet een nog handigere bliksem opstaat, Anouilh opnieuw triomfantelijk op de schouders zal gehesen worden en langs de statietrap de theaters zal ingehaald worden als de eeuwige-menselijke. Welke trend? Het lukraak mikken op publiek succes; de behoefte dit schaamteloze streven al te dekken met wat voor humanisme moet doorgaan, een nog onbekende massa deze volkse filosofie terug te geven die de hare is, en vooral niet moeilijk te doen lieve mensen, wat ondermeer inhoudt: wel moraliserend, cassant en satirisch uithalen naar de ondeugden die dus des mensen zijn, zonder te raken aan de onderliggende maatschappelijke structuren. Dus: grijnzen om de symptomen, en niet uithalen naar de oorzaken.

Frans Redant

\* De zes maand jongere en eveneens in Bordeaux geboren auteur van "Het leven is te kort" overleed op de kop één maand na Anouilh.

## Repliek

Naar aanleiding van uw artikel "Dossier opleiding: alternatieve scholen" in ETCETERA nr. 19 van september 1987 waarbij U in de rand vermeldt dat er geen subsidies bestaan voor deze instellingen, ben ik zo vrij op te merken dat de verder in uw uiteenzetting beschreven Antwerpse Mimestudio reeds sedert jaren vanwege de provincie Antwerpen een subsidie ontvangt: vanaf 1984 als balletschool en voorheen nominatim als vereniging ter bevordering van dramatische kunst.

P. Elen, directeur Provinciale Cultuurdienst van de Provincie Antwerpen

## Etcetera ontving

### Hôho

is een theatertijdschrift dat probeert over toneel na te denken en daarvan schriftelijk verslag te doen. 'Dat doen wij in de hoop de benauwende theaterkroegpraat en het vluchtige dagbladenrecensentenidroom te kunnen ontstijgen zonder in een arrogante wetenschapstaal verzeild te raken.' In nummer 24 (*Hôho* bestaat twee jaar) doen ze het met brieven die tijdens een receptie in de zak van Jan Joris Lamers gestopt worden of gewoon in de brievenbus van Frieda Pittoors en Pieter Vrijman (docent Arnhemse toneelschool). In die brieven is een plezierig ongeduld merkbaar om de waarheid van het toneel te leren kennen: hoe houdt Frieda het verrijnd verleidingsspel levend; hoe kan een staat van onschuld bereikt worden; wat is een dramatekst; heeft kunst een maatschappelijk doel; is er een noodzaak; mag de dramaturg meespelen; hoe diep is het gat tussen theateropleiding en praktijk, enz. De kerende post tracht daarop te antwoorden door nieuwe vragen te stellen, door iets over het creatieproces te vertellen, door Bernhard te parafaseren, door pedagogisch te willen overtuigen van het nut van dramaturgie. De waarheid omtrent toneel wordt niet gevonden. 'De ondervraagde theatermakers blijken doordrongen te zijn van het besef dat antwoorden spelbrekers zijn. Spel is doelmatigheid zonder doel, een voortdurend dribbelen en afgeven zonder te scoren. Gevraagd: spelinzicht!'

*Hôho*, Dintelstraat 85 hs, 1079 BA Amsterdam. Tien nrs, f 35.

### Dedalus

Aan Dedalus zal het niet liggen dat de Vlaamse toneelschrijvers blijven klagen over een gebrek aan belangstelling van de theaters. Dedalus publiceert nieuw werk van auteur-schrijver Guido Lauwaert, *Op de brug van Avignon*, een modern echtscheidingsdrama in vijf scènes. Volgens de Clauskaft toont Lauwaert zich hier 'de dichter van het gemis, maar ook van de loutering, en dat laatste is een zeldzaamheid.'

Luk Van den Dries

## Gelezen

"Ik denk dat theater een soort antropologie is: het stelt vragen over menselijk gedrag."

Jan Lauwers (Needcompany) in een interview met Jan Middendorp, *De fascinatie van het perverse medium* in *Nieuw!poort*, 4de jg., nr. 15, sept.-dec. 1987.

"Theater maken is een politiek en filosofisch standpunt innemen in deze maatschappij."

Eddy Vereycken in een interview met Karel Van Keymeulen, "Menuet" naar L.P. Boon: *inertie, stilte, letargie* in *De Gentenaar*, 24 september 1987.

"Het is heel belangrijk om de gelegenheid te krijgen een aantal dingen te realiseren als je jong bent en onbezonnen. Het is nodig dat er producenten, theaters zijn die zeggen: ze zijn nog jong, laat ze hun gang maar gaan, da's de toekomst... zoals ouders dat zouden zeggen."

René Van Gijsegem in een interview met Jan Middendorp, "Ik kan theater niet zien als iets onechts" in *Nieuw!poort*, 4de jg., nr. 15, sept.-dec. 1987.

"In haar eerste rol sinds zij de belangrijkste Nederlandse toneelprijs heeft gewonnen, laat de Vlaamse actrice Viviane De Muynck zien dat zijzelf steeds meer een gang naar de schouwburg waard is."

Hans Oranje, *De Muynck als godin en lellebel* (recensie van *Eenoog koning* van Carlos Fuentes) in het Nederlandse dagblad *Trouw*, 10 oktober 1987.

"Het is allemaal een kwestie van liefde. Als je voor iets liefde hebt, dan weegt niks je zwaar, anders verzeil je in routine. Er zijn acteurs die niet meer denken op de scène. Grote fout, je kan een zin op de scène correct zeggen, maar zonder dat je hem gedacht hebt. Dat is routine. Maar je kan die zin ook zeggen terwijl je denkt wat je zegt, dat je zelf hoort wat je zegt, hoe je het zegt, met welke intentie je het zegt, en dit is noodzakelijk."

Luc Philips in een interview met Guido van Meir, "Pas op, je vindt onder acteurs veel charlatans, hoor. Van die wonderdoktoers. Allemaal flauwekul" in *Humo*, 4 oktober 1987.

"Ik heb het gevoel dat God een eeuw geleden de kunst verlaten heeft. Alle grote kunst is niet direct katholiek maar toch hogelijk spiritueel. Veel van de moderne muziek is alleen maar modern en niet meer beluisterbaar. Moderne schilderkunst is dat evengoed. Je zou het al te optimistisch kunnen bekijken als een vervulling van de Zen: alles is gelijk en in evenwicht en dat alles evenveel aandacht en devotie verdient of anders dat niet dat nog verdient en dat het allemaal shit is. Het is allemaal teoretisch en het heeft geen relatie met God. God staat voor de mensheid, voor liefde, voor alles. Ik ben helemaal niet gelovig, eerder een panteïst. Maar Morris Graves en Benjamin Britten en Merce Cunningham zijn in hun werk volkomen goddelijk, genereus en mooi. Ook omdat het ons in verbinding brengt met iets waar wij niet direct vat op hebben. Ik noem het God, maar je kan het evengoed het Hogere, het Betere noemen, het transcendente ons, doet ons boven onszelf uitstijgen.

Ik heb een lege studio en dansers. Als ik er dan van uitga dat er niets is, dan moet ik het zeker niet proberen te verbeelden. Je werkt toch vanuit het verlangen om iets mooiers, beters en spirituelers te maken dan wat je zelf bent. En als we niets te vertellen hebben, blijven we beter weg van de scène. Het is toch prettig: we hebben de dingen die we kennen: armen, benen en we combineren die tot iets dat ons overstijgt, de sprong in het onbekende."

Mark Morris in een interview met Gerrit Six, *Men danste voor de goden. Dat is dansen in Knack*, 16 september 1987.