

gestuurd, zodat de Salamandreploeg na acht jaar opmerkelijk succes grondig door elkaar geschud wordt. La Salamandre ververst zich, en zoekt naar openingen vooral via de programmering van meer gastproducties: dit seizoen onder andere twee producties van Jean-Paul Vincent, de nieuwe directeur van de Comédie Française. En Parijs lonkt ook voor Bourdet: hij ensceeneerde in het hoofdstadtheater een *Fin de Partie* van Beckett die bijna voor een rel zorgde toen de auteur weet kreeg van het roze licht waarin Bourdet het eindspel wou spelen. Beckett eiste grijs, dreigende grijs, en Bourdet verving dan maar lampjes.

Belangrijk is ook de opening van

het Théâtre Roger Salengro te Lille begin 1989. De eer van de première komt Tadeusz Kantor toe die met zijn Cricotgezelschap zijn ultieme *Je reviendrais jamais* presenteert. Het eindelijk beschikken over een specifieke theaterruimte opent voor La Salamandre zelf echter artistiek interessante perspectieven, omdat de infrastructurele beperkingen die in het verleden toch wel doorwogen op het beleid nu grotendeels wegvallen.

In die nieuwe ruimte komt La Salamandre april '89 uit met de grijze *Fin de Partie* van Samuel Beckett. Aanluitend staat in Ciné Idéal *Class Enemy* van Nigel Williams geprogrammeerd in een regie van ARCA-regisseur Jos Verbist die enkele jaren gele-

den trouwens nog stage liep bij La Salamandre en die bij het NTG *Une Station Service* en bij ARCA *Les Crachats de la Lune* ensceeneerde. Het spelen van Bourdet-stukken door andere gezelschappen is in Frankrijk daarentegen blijkbaar nog altijd taboe, al vindt Gildas Bourdet die confrontatie met andere visies op zijn werk — bijvoorbeeld de afwijkende *Crachats*-versie van Verbist — juist zeer boeiend. Het lopende La Salamandre-seizoen wordt afgesloten met een nog niet ingevulde creatie van en door Gildas Bourdet. Onze wagen staat alvast klaar richting Noord-Frankrijk.

Alex Mallems



Gildas Bourdet

## Bourdet en film

Het theater van Bourdet wordt gevoerd door ontleningen aan andere praktijken. Op het vlak van het schrijven is dat het boulevardtheater. De 'mindere', 'volksere' vorm levert nieuwe energie voor het theater van de 'K'ultuur. Het is een strategie die voortvloeit uit een Franse opvatting van *théâtre populaire*, waarbij men ervan uitgaat dat theater nog altijd de gevangene is van de bourgeoisie en dus zijn 'eigenlijk' publiek nog niet gevonden heeft. Om tot dat publiek door te dringen, grijpt men naar uitdrukingsmiddelen die in de 'volkse' sociale lagen als natuurlijk of onmiddellijk begrijpbaar worden ervaren, en tracht men langs die weg om de belangrijke centrale waarden van onze maatschappij bij dat publiek ter sprake te brengen. Sedert Vilar leeft het bewustzijn dat theater dan pas belangrijk is, als het in deze strategie slaagt.

Ik heb altijd aangevoeld dat deze opening naar een niet-universitair publiek de reden is geweest van Bourdets belangstelling voor een cinema-esthetiek. Zijn scenografie ontleent veel aan de film, soms letterlijke citaten. Bijvoorbeeld in *Britannicus* waar de toneelopening als het kader van een camera functioneert. De acteurs zijn in een kamer

aanwezig, waarvan de camera slechts een deel kan zien. Het andere deel dat bij een filmbeeld impliciet blijft, wordt gesuggereerd door een ingenieus spel van geluiden: voetstappen, deuren, kletterende schoenen op trappen. De acteurs acteren dus in een onzichtbare, imaginaire ruimte.

In *Les Bas-Fonds* was het filmcitaat terug te vinden in de betonnen concreetheit van de overloop in een vervallen torengebouw. In *Le Pain Dur* citeerde Bourdet roekeloos de zwart-wit fotografie van de jaren veertig. De hele scène — de muren, de meubelen, de stoffen — en de acteurs — hun kostuums én hun gelaat — waren gevat in alle schakeringen die gaan van wit tot zwart.

In *Station Service* was het toneelbeeld een citaat van een Amerikaans schilderij, maar ook van de vele scènes langs de immense *road* ergens in Californië.

Deze hele vormelijke esthetiek liep ten slotte inhoudelijk uit op *Les Crachats de la Lune*, waarbij niet alleen het scènebeeld een schitterende 'reproductie' van een stationsbuffet was, maar waar ook alle personages uit de Franse filmgeschiedenis stapten: de hoer met het gouden hart voerde naar Marcel Carné; de *légiionnaire* deed denken aan Gabin;

de barman is één van de onvermijdelijke figuren op de achtergrond van elke Franse film.

Meteen geeft dit aan dat het hyperrealisme van Bourdet een filter is, want het gaat niet terug op de realiteit maar op de Franse filmmythologie. Merkwaardig is dat Bourdet van deze filmcitataten echte theatrale momenten maakt. Als men het citaat zou terugplaatsen in zijn normale context, dan zou men niet meer hebben dan een banale filmscène. Maar als citaat in een onfilmisch medium krijgt het een vreemde magische dimensie.

Zo kwamen de meeste van Bourdets idealen in het filmcitaat samen: het zorgde voor een directe leesbaarheid, want het greep terug naar een collectief geheugen dat typisch is voor de twintigste eeuw, en vond zo vanzelf een breed publiek; het leverde een erg herkenbare esthetiek op, waarbij het theater altijd werkte als een lichte verheving, een speelse vervreemding. Het was wonderlijk genoeg zo authentiek 'van het theater' dat men op geen enkel ogenblik dacht dat Bourdet gefrustreerd rondliep als filmregisseur zonder mogelijkheden. Neen, dit was een theaterregisseur die een register aan zijn eigen medium had toegevoegd.

Johan Thielemans