

De man, hij wankelt

Relatieconflicten bij Blauwe Maandag Cie

Blauwe Maandag Cie bracht ongeveer gelijktijdig twee premières uit : *Voader* en *Losing Time*. *Voader* gaat een interessante dialoog aan met de naturalistische traditie, terwijl *Losing Time* de esthetiek van het Amerikaanse televisiefeuilleton citeert. Twee relevante opvattingen van repertoiretheater.

Een man en een vrouw op de trein. Een vrij groot leeftijdsverschil. Handen, poriën, aders, huidskleur, vertellen van hun leven, van hun tijd. Man en vrouw, vraag ik me af, of moeder en zoon. Hoe praten ze met elkaar ? Keuvelend, samenzweerderig, hoffelijk, kirrend, fluisterend ? Hoe zitten ze ? Raken ze mekaar aan ? Vluchtig, intens, intiem ?

Een man een vrouw aan tafel. Ze praten over het werk, de vakanties, anekdotes, gebeurtenissen. Zij snelen onrustig. Haar toon en blik vragen hem om bevestiging. Zij kijkt hem soms even aan. Oogcontact dat stevast door hem onderbroken wordt. Op dooie momenten valt hij in, onderbreekt haar verhaal, luid met veel toonhoogteverschillen. Hij heeft schijnbaar niet geluisterd, want hij overlapt en herhaalt. Betreft haar niet in de conversatie. Spreidt zich aan tafel uit. Ziet zij dat ook ? Hoe ervaart ze dat ? Hoe lang zijn ze al samen ? Welk soort mechanismen hebben zich genesteld ? Wat bindt, wat scheidt ?

Relaties. Betrekkingen tussen mensen die gekleurd worden door een complexe gevoelswereld. En hoe zich dat uit in lichaam en blik, ogen en handen, stemgedrag. De zichtbaar gemaakte binnenkant. Of het ondoordringbare oppervlak. Versluiting en spel.

Relaties. Betrekkingen tussen wat je weet en nog vermoedt. Van het zichtbare en onzichtbare. Van lichaam en taal. Iets wordt zichtbaar in relatie met een ruimte. Iets krijgt betekenis in relatie met een context. We zien geen vormen als vorm, maar dingen om op te zitten, om te eten, om van

te houden (Smets). We denken altijd na, in temporele zin : in het spoor van anderen (Lyotard). We spreken, lezen altijd in relatie met een ander lezen, spreken (Foucault). De wereld als een netwerk van relaties waarin de werkelijkheid verschijnt en verdwijnt.

Relaties ook bij Blauwe Maandag Compagnie. Op een eerste niveau als inhoudelijk thema : zowel *Losing Time* als *Voader* gaan over relaties als conflict tussen man en vrouw, als strijd tussen de sexen. Relaties ook op een ander niveau, op dat van de theatraal-culturele voorstelling : er is een spanningsboog te trekken tussen deze produkties en een traditie van overgeleverde opvattingen; er valt ook iets te zeggen over de verhouding met het culturele erfgoed; en er is een duidelijke invloed van een opgedrongen, nieuw cultureel patroon. Relaties onderling tussen twee produkties die op hetzelfde moment in een parallel circuit door Vlaanderen en Nederland toeren. Relaties ten slotte in de omschrijving en plaatsbepaling van het werk : om de eigenheid te benoemen ben je nl. geneigd te vergelijken met en af te zetten tegen wat reeds bekend en vertrouwd is. Allerlei namen doemen dan op : Norén en Claus, Art en Pro en The Wooster Group, David Hockney en Munch, Amerikaanse rap en zwarte blues.

Verzegeld vlees

De geschiedenis van BMC (zie *Etcetera* 20 :36-40) laat een spoor na van opengebroken teksten. Verzegeld vlees dat zijn inhoud heeft prijsgege-

ven in een nieuwe legering. Perceval en Joosten kozen tot nog toe voor zeer diverse teksten : van Grieks tot Elizabethaans, van epiek tot cinema, van *Don Quichotte* tot *Zomergasten*. Rode draad in de tekstbehandeling is de grote vrijheid die men zich neemt om de tekst aan te passen : men schraapt en schikt, peilt en polst, tot er een eigen mededeling, een eigen theatraal traject zichtbaar wordt. Men zoekt daarbij niet naar de geconsacreeerde auteurs, schuimt niet de markt af van de nieuwe creaties waarop de andere repertoire-gezelschappen zo gretig azen, maar geeft o. a. middels teksten, autonoom commentaar op individu en samenleving. Je gaat niet naar BMC om het repertoire dat ze spelen, maar omwille van theatergehalte en -gestalte die via de behandeling van het tekstmateriaal bereikt worden.

Dit seizoen is de thematische kern -die ondanks alle diversiteit voordien al sterk rond relaties cirkelde- opvallend coherent. Sterk simplifiërend zou je het repertoire van dit seizoen kunnen samenvatten als : de onnozelheid van de man. De man die in *Losing Time* van John Hopkins denkt dat hij een makkelijke prooi heeft en zijn rode kam hanig rondstrooit; of juist afgeschrikt wordt door expliciete uitdaging en zijn gefronste stam korzelig opplooit. De man die in Strindbergs *Voader* destructief te pletter loopt tegen sluipende twijfel over zijn vaderschap. De man die in *Le cocu magnifique* van Crommelynck de halve dorpsbevolking in zijn slaapkamer inviteert : liever de zekerheid van de horens, dan de blijvende twijfel aan de trouw van zijn vrouw.

De man, hij wankelt. Want in zijn stijve trots, is hij daar het zwakst. Hij wordt gevelde door eigen waan die als kanker zijn afweer uitvreet. Gaat kapot aan een maatschappelijke rolverdeling die hem de rots doet spelen en niet de zee, de reus en niet klein duimpje. Botst op tegen de vrouw die hij als een tegenstander ziet die zijn machtspositie wil aantasten, en gaat daarbij tegen de vlakke. Simplifiërend, heb ik gewaarschuwde. Want in de twee produkties die BMC tot nog toe uitbracht, verloopt het relatieconflict een stuk grilliger. Zoals ook de actuele diepgaande verandering van de rolpatronen in de samenleving niet herleidbaar is tot een kwestie van eb en vloed, of de vraag wie de prins speelt.

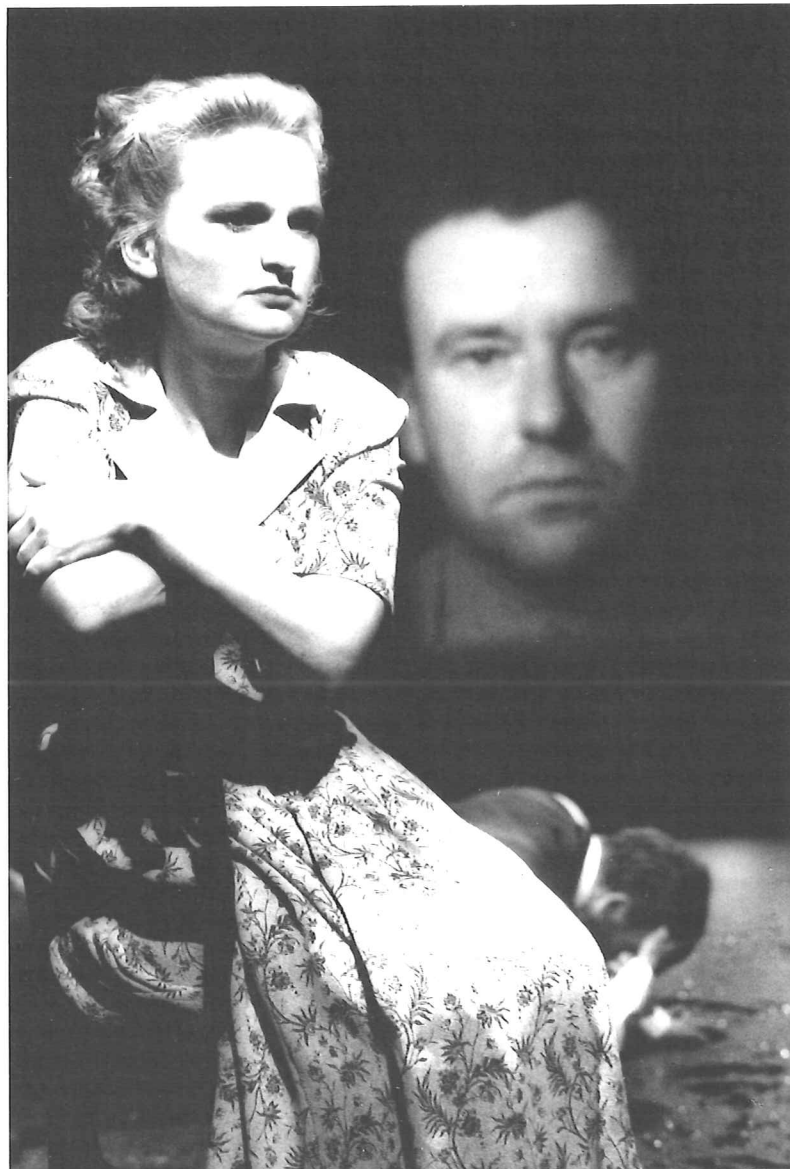
Doe ik het goed ?

Sex en taal paren zich goed. De opstulpingen en verdiepingen in de dialoog bij Shakespeare bijvoorbeeld, met zijn weelderige toespelingen op wat zich allemaal tussen man en vrouw opricht : "Hier komt iets, dat echt past aan een bloeiende steel", "Als het op vlees en bloed aankomt, heer, op wit en rood, zult u een roos zien." Of bij Godard : het kreunen en steunen van het vrijen gekneede tot een nieuwe taal. Of de ervaring van een geluidsband zonder beeld. Of de intimiteit van het spreken na de intimiteit van de lichamen.

Foucault heeft in zijn *Geschiedenis van de seksualiteit* aangetoond hoe ons spreken over de seksualiteit gekenmerkt wordt door 'la volonté de savoir' : kennis van de seksualiteit staat daarbij voorop als een zoeken naar de waarheid. Van de bekententechnieken in de inquisitie, de ontwikkeling van een seksuele wetenschap in de geneeskunde tot de psychoanalytische theorieën van Freud, steeds wordt de taal i. v. m. seksualiteit gekarakteriseerd door kennisverwerving over de identiteitsontwikkeling, voorschriften over gezonde en ongezonde vormen van sex, enz.

Het op bekentenis gerichte spreken, waarin kennis en macht met elkaar verenigd zijn, staat in fel contrast met de Oosterse ars erotica die teruggaat op een geheim weten en gericht is op een bewuste cultivering van de seksuele extase. Het is een op lust en zinnelijkheid gerichte taal i. p. v. een wetenschap die in het teken van de macht staat.

Ook John Hopkins *Losing Time* is doordrenkt van het Westerse denken omtrent taal en seksualiteit. Maar i.t.t.



Vader (Blauwe Maandag Cie) Foto Annemie Augustijns

de omfloertheid kiest de auteur voor de directheid, i.p.v. de understatement voor de gore platheid : "Ik heb je bij je kloten, kampioen ! Ik hoef geen tweede keer. Het is alleen maar vervelend, het nog eens te doen met dezelfde vent. Tenzij hij een uniek geval is. Maar jij, zelfvoldane lul, stijgt niet boven de middelmaat uit." (Joanne)

Dat soort terminologie. Sexuele krachtpatserij. Stoottroepformuleringen. De taal herleid tot een serie oneliners rond seksuele attributen. Het uitdrukingsvermogen versmald tot de agressie van een uitroepteken. De armoede van de Happy Hooker helderheid. Met dit soort taal is het onmogelijk adem te geven aan gevoelens

die ietwat dieper of hoger liggen dan de genitalieën. De subtiliteit van de gevoels sfeer neemt onmiddellijk de vorm aan van de banaliteit van een smartlap. Elke complexiteit wordt vermeden in de formulering, zowel op het niveau van de zinsbouw, de metaforiek als de woordkeuze. Het zoeken naar de waarheid in het seksuele weten, noopt tot een simpelheid en snelheid die het spreken verkorten tot ejaculeren.

Het is eigen aan de narcistische persoonlijkheid, als typisch produkt van onze samenleving, om zich te wentelen in de eigen gevoelswereld, maar niet in staat te zijn over gevoelens te praten, laat staan adequaat te reageren op de gevoelens van anderen. Aangezien het

gevoelsleven verankerd wordt aan de innerlijkheid van het ik, betekent elke indringing een bedreiging die het diepste zelf aantast. Die ontredde is in *Losing Time* maximaal : een vrouw, Ruth, belt in complete verwarring aan bij een vriendin, Joanne. Ze werd in een donkere steeg aangerand en daarbij verwond met een mes. Stukjes bij beetjes (het stuk is ongeveer één lange bekentenis) kom je de Waarheid te weten. Haar nachtelijke zwerftochten hebben geen ander doel dan de zelfvernietiging waarmee ze probeert haar gescheiden man terug voor zich te winnen. De vriendin bij wie ze om hulp smeekt, blijkt Ruths man van naderbij te kennen, op de 20 cm. diepte waarop ze zoveel mannen kent. Intiemere gevoelens koestert ze echter voor Ruth waarmee ze voor een tijdje optrekt. Deze werkwoordsvorm is ook van toepassing op hun verhouding met de twee bezoekers die hun flat aan het einde van het tweede bedrijf met hangende pootjes verlaten. De aantasting van de sexuele identiteit bij een derde bezoeker leidt tot een explosie van geweld. Uiteindelijk verlaat Ruth haar vriendin in een bewuste keuze voor zichzelf. Waar ze dat zelf moet zoeken is daarbij echter verre van evident. De identiteit is immers, zo laat *Losing Time* zien, gevuld met een tekort (de moeder, de taal, . . .) dat een uitweg vindt in vernietigende neuroses. In deze neuroses schuilt een grote destructiedwang die zowel suïcidaal geladen is (Ruths zelfverachting) als zich tegen de ander kan richten (gesymboliseerd in Joannes gestreepte jachtdier outfit).

Ontbinding

Losing Time is een schrijnend portret van de menselijke staat van ontbinding. Een défilé van psychische ziektebeelden rond de inzet van sexualiteit die tegelijkertijd een vorm van machtsuitoefening tot doel heeft, als een manier vertegenwoordigt waarop de verloren identiteit zich probeert te manifesteren.

Je zou deze tekst van Hopkins kunnen afwijzen, zoals dat in de meeste recensies gebeurt. Het stuk is een tearjerker : het is te glad, te oppervlakkig, in zijn taalgebruik en structuur te zeer verwant met de feuilletonachtige armoede van de t. v. -serie. Ik acht een dergelijk stuk juist zeer bruikbaar om het failliet van de individuele verhoudingen en de leegheid van de taal aan

te tonen. De verwantschap met de Amerikaanse t. v. -cultuur, maakt het dan mogelijk het publiek attent te maken op de ontoereikende simpelheid in de beeldvorming. Zonder in een voor deze tijd achterhaald moralisme te vervallen.

De regie van Guy Joosten is in deze zin juist te noemen : hij demonstreert de gevoelloosheid, de zelfdestructie, de onverholene agressiviteit, de psychische labiliteit in een tentoonstelling van menselijke gedragingen. De overtreding van gepast sociaal gedrag en de onderdrukking van reële begeertes, zorgt voor constante tegenstrijdigheden in de figuuroppbouw. Deze opsplitsingen in de identiteit worden lichamelijke geobjectiveerd in de simultane uitdrukking van heterogene gevoelens (Victor Löw hanteert dit bijzonder sterk) of het aaneenrijgen van paradoxen (een procédé wat Katelijne Damen veeleer laat zien). Er is dus duidelijk meer aan de hand dan de portrettering van psychisch onvermogen : het dubbele kader in de scenografie, de kitscherige belichting, de gesuikerde melo van het slotlied (*Stand by your man*) laten een bewuste projectie van deze psychische staat zien.

Alleen, het had nog een heel eind verder kunnen gaan. *Losing Time* blijft te dicht in de buurt van *Een stuk van twee dagen of Nachtwake*. Het is te netjes, te verantwoord. De zelfdestructie en pornografische oppervlakkigheid had zich nog veel sterker in de uitholling van de identiteit en zelfs in de ruimtelijke setting kunnen nestelen. Nu blijft het te veel mooi spel. De ongemakkelijk makende ontwrichting ontbreekt.

Allons-y. (Ils ne bougent pas).

Bij *Losing Time* is men er vaak niet. In *Vader* blijft men. Rond de coördinaat aan-afwezigheid bouwen beide producties een eigen tekenstelsel. Joosten laat veel buiten beeld gebeuren : telefoon, parlofoon, lichtreclames, de flikkering en het geluid van de t. v. , zijdeuren en ramen, veronderstellen een hele wereld buiten het beeldkader. Met deze *off-screen* middelen speelt Joosten om de emotionele directheid draaglijker te maken : het al te emotionele bant hij buiten, we hoeven het enkel te aanhoren en dat is al erg genoeg. Het is een manier om aan de platheid te ontkomen. Tegelijkertijd geeft het ook de kloof aan tussen het

binnenleven van de personages en de buitenwereld.

Luk Perceval daarentegen geeft de absolute geslotenheid van de dramaturgische structuur van Strindbergs *De Vader* weer in een besloten scènebeeld waarin iedereen constant aanwezig is. Wat bij Guy Joosten ont-dubbeling was, wordt hier gelaagdheid. De personages spreken over een normaal niet aanwezige derde in diens bijzijn. Deze aanwezige afwezige verleent spanning aan het spreken, laat ingebouwde commentaar toe. Bij Perceval wordt dat minder een element van een identiteitsopvatting, als wel het radicaal loslaten van realistische spelconventies. En dat werkt uitermate sterk. In het *huis clos* van gevoelens wordt de adem afgesneden. Ik ben er en ik ben er niet. Het spel met verschijning en verdwijning leidt in beide producties tot een totaal anders en tegengesteld effect.

Trefwoorden

Luk Perceval thematiseert de twee verplichte trefwoorden die van oudsher bij Strindbergs *De Vader* horen : mysogenie en naturalisme. Het eerste wordt altijd in verband gebracht met Strindbergs biografie : hij leefde al jaren in een erg gespannen verhouding met zijn vrouw Siri, was overtuigd van haar ontrouw, twijfelde aan zijn vaderschap, stelde zich vragen over zijn 'mannelijkheid' zelfs in die mate dat hij in het gezelschap van een dokter op hoerbezoek gaat om wel zeker te zijn dat zijn omvang bevredigend is. Uitlaatklep voor die zelftwijfel vormt zijn vrouwenhaat die zo extreem is dat zelfs een conservatief eind negentiende eeuws publiek er van terugdeinst. Overdreven vrouwvijandig, oordeelt de Zweedse pers bij publikatie van *De Vader*.

Naturalisme vormt een andere trouwe bondgenoot van dit stuk. Strindberg schreef *De Vader* in een tijd waarin Zola de nieuwe stijl dicteerde, waarin Ibsens *Spoken* het verval van de burgerlijke samenleving realistisch verbeeldt, waarin Antoinette Théâtre Libre met een nieuwe theatervorm experimenteert. Het theater ontdoet zich van pathetische conventies en plooit op zichzelf terug in een vierde-wand speelstijl waarmee een meer realistisch aangevoelde dialoog geënceneerd wordt. *De Vader* hoort in een dergelijk realistisch-naturalistische traditie, hoewel het tegelijk nog iets

meedraagt van het *pièce-bien-faite* en vooruitwijst naar het expressionisme.

Vornoemde trefwoorden zijn vreemd aan het hedendaags theater. En toch is dit actueel theater. Luk Perceval slaagt daarin door deze twee aspecten te thematiseren op wat men een 'metaniveau' zou kunnen noemen: het naturalisme wordt geciteerd als eigenschap van een opvoeringstraditie, de vrouwenhaat wordt gethematiseerd in een spel van sexeverwisselingen. Op die manier krijgt dit al te eenzijdige en bijna melodramatische stuk een totaal nieuwe dimensie. Zonder aan emotionele kracht in te boeten.

Wierook en tranen

Dit beslist niet vrijblijvende spel met de traditie hoeft zelfs niet ingewikkeld te gebeuren. Geen doortrapte verwijzingen of gelaagde citaten. Perceval laat zijn acteurs gewoon dialect praten: maar dan niet plat realistisch, het is immers geen sociale milieuschildering, maar eerder citerend. De Vlaamse tongval is niet eenduidig localiseerbaar, het is een zelfs niet consequent volgehouden mix van *couleur locale*, maar dan ook weer geen nieuw standaarddialect à la Claus. Het is een gestileerde versie van verschillende

soorten Vlaams of Frans-Vlaams (de dokter), of in het personage van de dorpsdoot Neut een ongekuist onbeschaafd gewest-Vlaams.

Geen naturalisme, geen milieu, geen Claus, en toch klinkt dat allemaal door. Herinneringen aan mufte huiskamers met Maria onder de stolp op de schoorsteenmantel, aan besloten gemeenschappen vergroeid in dampende aarde en wierookgeuren, aan de zwart-wit portretten van ouders en grootouders die uit hun ooghoeken het familieleven beheersen en controleren. Geen twijfel mogelijk, dit is kostschool-Vlaanderen. Dat van Cyriel Buysse met zijn mengeling van Frans en Vlaams; dat van Claus met zijn Pattinis, Vermeerschen en Van Daeles; dat van Van Lerberghe (*Pan*) met zijn pastoors en burgemeesters. Perceval gebruikt en citeert dit tijds kader om de verstikking van een overgeleverde moraal aan te klagen, die het individu vastschroeft in potdichte rolpatronen zonder ruimte, zonder lucht.

Deze rolpatronen huizen vooral in het man-vrouw, vader-moeder gedrag. Strindberg plaatst de sexen tegenover mekaar in een gevecht om de opvoeding van de dochter. In deze strijd is de dochter slechts het voorwerp dat heen en weer geslingerd wordt tussen het eigenbelang van de ouders. Strindberg kiest daarbij eenzijdig de zijde van

de vader -de titel wijst er trouwens op dat het niet om een individueel maar om een rolconflict gaat- tegen de moeder. Of beter: tegen de vrouw. En hier komt Strindbergs misogynie te voorschijn. Freud zou zeggen, angst voor een verslindende, castrerende moeder, gefixeerd op de moederborst, maar als de dood voor de vagina, die tot uiting komt als impotentie en mateloze woede jegens alle vrouwen. In wezen is dit nog steeds een geldend psychisch profiel, je kan er Lasch bijvoorbeeld op nalezen. Maar i. t. t. Joosten is Perceval minder geïnteresseerd in dieptepsychologie en meer in de sociale dimensie. Hij beklemtoont dit sociaal gecodeerde rollenspel door in de bezetting de rol van de min door een man, de rol van de dokter door een vrouw te laten spelen. Een staakt-het-vuren tussen de sexen is dit niet. Er wordt nog altijd met scherp geschoten in *Voader*. Maar de tegenstelling is minder bot, en veeleer maatschappelijk dan biologisch of psychologisch gedetermineerd.

Schoendoos

Dit maatschappelijk perspectief wordt als kijkkader nooit opgedrongen, maar ontstaat als reliëf in de gesloten doos die door Strindberg

Losing time (Blauwe Maandag Cie) Foto Annemie Augustijns



gedeponeerd werd. *De Vader* is een extreem gecentreerde dramatische constructie : alles wijst van in het begin op het onontkoombare lot van de vader die door zijn vrouw gek verklaard, en zo uit zijn rechten ontheven, in een wambuis afgevoerd zal worden. Vanaf de openingsrepliek zuigt deze lotsbestemming elke actie, elke dialoog in een concentrische kolkbeweging naar het lege midden. Daar wacht de waanzin en de dood. Deze structuur wordt door Perceval gehandhaafd in een scenisch dispositief dat als een enveloppe dichtplooit. De quarantaine waarin de personages verkeren in een landhuis ver van de bewoonde wereld, wordt vertaald in een extreem sober en efficiënt ruimtelijk speelveld, afgezoomd met zwarte doeken, kaal belicht, gevuld met een miniem aantal objecten : een zwarte sofa midden vooraan met de rug naar het publiek, een asbak, een paar houten stoelen. De ruimte wordt beheerst door twee reuzegrote portretfoto's van de hoofdrolspelers links en rechts achteraan de scène, en een derde dat afgedekt is met een doek. De spanning die deze statieportretten creëren is opvallend : de kleurenfoto's op rode fond lijken de rest van het decor in zwart-wit te dompelen, hun onveranderde neutrale blik contrasteert met de emotionele verwickelingen die zich ervoor afspelen. *Voader* is een familiealbum of een portfolio, een schoendoos met foto's waaruit alle leven verdwenen is. De verdubbeling van het beeld (personage en portret) sluit alle uitgangen af en duwt de doos hermetisch dicht. Alleen het derde portret wacht nog op onthulling : tegelijk aanwezig en onzichtbaar, is de dochter een naamloos object in de echtelijke strijd, een nog niet tot geschiedenis gestolde identiteit, maar ook opvolger van de vrouw, en dus ook reeds getekend.

Dank u voor alle mooie dingen

Niets zo eenvoudig als een schoendoos, maar je kan er enorm veel mee doen. De weigering van al het overbodige en de rijkdom die daardoor bereikbaar wordt, geldt ook voor de rest van het materiaal. Uit de tekst wordt het al te evidente, te expliciete, het zich herhalende, geschrapt of vervangen door de kernachtige karigheid van een overslaande stem, onverstaanbaar geruzie, of houdingen, een gezichtsuitdrukking. Een exuberant danklied (waar de Heer bedankt wordt voor al

het moois, dus ook voor de vuilste boekskens en het rozigste vlees) laat veel meer sociaal kader toe dan realistische aankleding en decor. De personages hoeven dan ook niet meer realistisch voorgesteld : hun portret hangt al aan de muur en is op zich sprekend genoeg. De acteurs beperken zich tot het meest essentiële : nuantering, aan- en inkleding, overgangen, aanloop, worden allemaal overbodig in de afschraping tot het bot, de reductie tot de primaire kleuren. Voor elke taactie wordt zo een essentiële, primaire uitdrukkingsvorm gezocht, helder en brutaal tegelijk. Die kleur, die toon, dat ritme, die houding, worden dan voor de duur van de handeling aangehouden (b. v. de dokter en zijn valies). Dit wordt niet psychologisch ingebed, maar bloksgewijs gemonteerd. In de tussenruimtes, wanneer de acteurs niet aan zijn, blijven ze wel op en wachten, zeer aanwezig in hun afwezigheid.

Dit weglaten van het overtollige, het woelen naar de kern, is het sterkst wanneer de woorden verlaten worden en enkel lichamen, geluid, beelden overblijven : Neut en Bertha die glijden over plassen water, of de hardheid van honderden kniekers over de vloer tijdens de ultieme ruzie. In beide beelden contrasteert het beweeglijke (water, kniekers) van de kinderen, met de starheid van de ouders. In het slotbeeld culmineert de verbintenis van eenvoud en effect : geen lange verklaringen meer, geen rationele overtuiging, geen dwangbuisgedoe, geen plotse hartstilstand. Wanneer duidelijk wordt dat hij de strijd verloren heeft, kleedt de vader zich uit om zich klaar te maken voor de dood. Hij geeft zich letterlijk over, legt alles af. De dokter laat een zwart gordijn naar beneden, zodat enkel nog de Vader, Bertha en Neut overblijven. Voor alle drie is het afgelopen : voor de Vader betekent het het levenseinde, voor de andere twee de overgang van vloeibaarheid in vastheid. Wat rest is een scheid. De laatste ademstoot. Relativering. Ontnuchtering. De koude harde grond. De enveloppe gaat toe. De gleuf in.

Geschiedenis

Het is nog vroeg om de notie geschiedenis op te halen, zoals nogal wat recensenten doen in de beoordeling van *Voader* en BMC. Maar er zit natuurlijk wel veel historische tijd in bei-

de produkties, zij het zeer tegenstrijdig. In *Losing Time* is de geschiedenis herleid tot de meest synchrone versie die überhaupt mogelijk is : de prikkeling van de lust, hier en nu. In de momentane behoeftenbevrediging van de mens uit zich een narcistische blindheid. Dat Joosten zo vriendelijk is om deze ahistorische houding in New York te situeren, maakt het minder confronterend, maar zeker niet minder reëel. In *Voader* peilt Perceval via Strindberg naar de geschiedenis van de moraal en het rolgedrag in een benepen Vlaamse context. De confrontatie is meedogenlozer in al zijn komische tragiek, dwarser en brutaler in zijn theatrale aanpak, verrassender in zijn resultaat.

Deze twee produkties van BMC laten de mogelijkheden van een beslist eigentijds en actueel repertoiretheater zien : *Losing Time* met nog een trapje voor de laatkomers, *Voader* met een deur op een nieuwe wereld.

Luk Van den Dries

LOSING TIME

Auteur : John Hopkins; vertaling en bewerking : Gommer Van Rousselt, Luc Joosten; regie : Guy Joosten; decor : Manfred Dittrich; kostuum : Karin Seydtle; licht : Steve Kemp; dramaturgie : Luc Joosten; spelers : Gilda De Bal, Katelijne Damen, Vic De Wachter, Victor Löw, Michel Van Dousselaere. Gezien in de De Brakke Grond te Amsterdam op 27 november 1990.

VOADER

Auteur : August Strindberg; vertaling : Karst Woudsta; bewerking en regie : Luk Perceval; decor : Johan Dehollander; kostuum : Greet Prové; licht : Steve Kemp; dramaturgie : Gommer Van Rousselt; spelers : Jakob Beks, Ilse Uitterlinden, Elke Dom, Els Dottermans, Dimitri Dupont, Luk D'Heu, Stany Crets. Gezien in het Cultureel Centrum te Strombeek-Bever op 28 november 1990.