

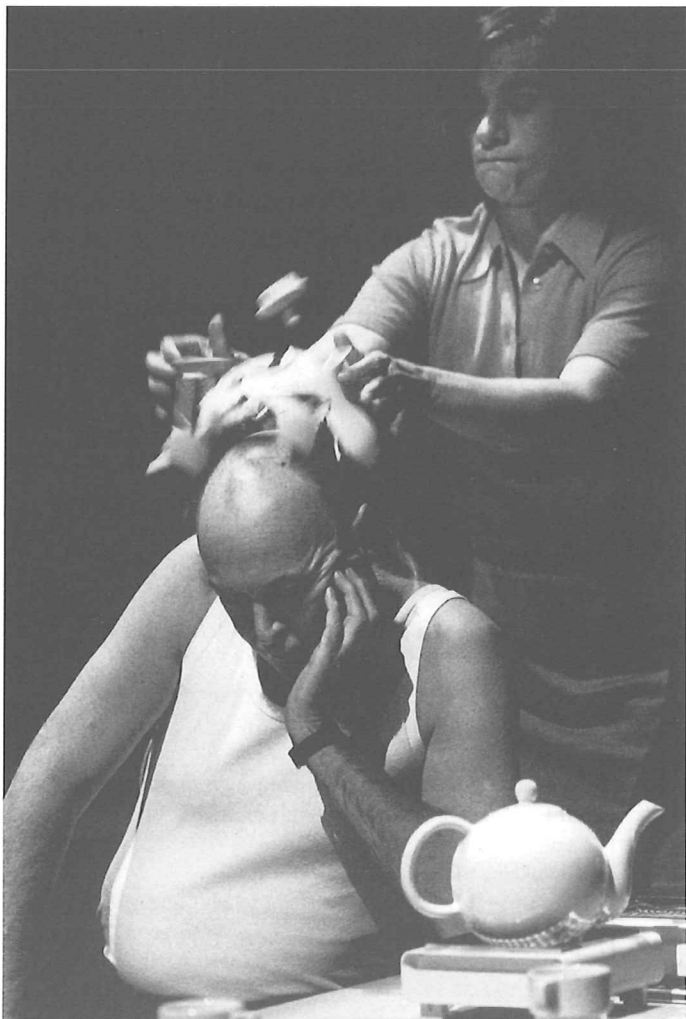
Moord op onschuldige kinderen

Ivo Van Hove regisseert *Begeren onder de olmen en Gered*

In tien jaar tijd legde Ivo Van Hove de weg af van de Antwerpse havendokken naar Het Zuidelijk Toneel in Eindhoven.

Daar combineert hij een artistieke met een organisatorische opdracht.

*Een constructie met zowel voor- als nadelen,
zo meent Luk Van den Dries na het zien van Van Hoves laatste twee regies.*



Gered,
Zuidelijk Toneel /
Deen van Meer

In de algemene stilstand van een landschap wordt elke beweging allengs een tred, elke versnelling een razen. Het traject van Ivo Van Hove, in een ander buitenland niet meer dan een logische carrière, lijkt dan een steile klim, een spurt naar de top. Begonnen met een theatervoorstelling in de havendokken van Antwerpen, in de letterlijke marge van het theaterleven, is hij via het kamertheatercircuit en na een kortstondige verhouding met Lucas Vandervost in het gezelschap De Tijd, nu aangekomen in het grootschalige Voorzieningen-circuit van Nederland. Daarmee behoort Van Hove momenteel tot de selecte groep theaterdirecteurs die door hun decentralisatiepolitiek nogal bepalend werken op de norm- en smaakvorming van een groot gedeelte van het potentiële Nederlandse en Vlaamse publiek.

Als intendant van het Zuidelijk Toneel beschikt hij in de nieuwe kunstplanregeling over een jaarlijks budget van ruim 83 miljoen BF, om minimaal vier producties te maken en die te spreiden in het Zuiden des lands. En het Zuidelijk Toneel maakt die opdracht meer dan waar: de productie *Begeren onder de olmen* bereikte b.v. in 57 voorstellingen ruim 30.000 toeschouwers, en ook *Thyestes* draaide op volle toeren met 53 voorstellingen voor ruim 20.000 mensen.

Een groot gedeelte van dat publiek wordt in Vlaanderen gevonden waar het Zuidelijk Toneel een vanzelfsprekende plek in de speelprogramma's van een aantal kunstcentra en schouwburgen verworven heeft: zo trok *Gered* ongeveer een derde van zijn toeschouwers uit Vlaanderen aan. Waarmee nog maar eens bewezen wil zijn dat Vlaanderen en Nederland meer en meer naar één speelgebied aan het evolueren zijn met vrij verkeer van artistieke goederen en mensen. Eindelijk begint ook de overheid dit in te zien en honoreert ze de Vlaamse producties ook in het spreidingspercentage.

Dubbele functie

Parallel met dit verhaal van explosieve groei en succes loopt Van Hoves zoektocht naar een eigen artistiek kader en de invulling daarvan. Het traject dat hij daarbij aflegt tussen de havendokken en het Zuidelijk Toneel volgt evenzovele stappen in de ontwikkeling van een métier, in de hantering en beheersing van de theatrale middelen. De optie voor een artistieke kern in plaats van een gezelschap -uit economische noodzaak gegroeid, wordt later een manifeste keuze: in de verschillende structuren waarin Van Hove bedrijvig is (Akt, Akt-Vertikaal, De Tijd, Het Zuidelijk Toneel) wordt de artistieke evolutie bepaald door een kleine artis-

tieke kern (regisseur, scenograaf, dramaturg) die per produktie een nieuwe ploeg van mensen rond zich verzamelt. In de voortdurende vermenging van vertrouwde en nieuwe acteurs, zoekt hij nieuwe impulsen en uitdagingen op.

De structuur van het Zuidelijk Toneel is daarvoor een ideale omgeving: het artistieke trio (regisseur Van Hove, scenograaf Jan Versweyveld, dramaturg Klaas Tindemans) kan de krachten doseren en concentreren in een tweetal produkties per jaar; daarnaast worden onder de koepel van het Zuidelijk Toneel kansen gegeven aan andere veeleer gelijkgerichte dan gelijkgezinde theatermakers zoals Dora Van der Groen of Ursell Herrmann. Daarmee bereikt Ivo Van Hove een spannend evenwicht tussen een ensemble en een werkplaats, waarbij hij zichzelf als intendant opdeelt in een regisseurs- en organisatorische functie.

De voordelen van deze constructie liggen voor de hand: de dubbele verantwoordelijkheid waarmee Van Hove een vinger aan de knip houdt, garandeert een perspectief in de artistieke werking. Het Zuidelijk Toneel voorziet niet in een waaier van behoeften, breidt niet uit in de breedte, maar wil uitgroeien tot een artistiek huis met een eigen label, smaak, voorkeur. Tegelijkertijd is het toch een huis met vele kamers, die door verschillende artiesten telkens anders ingericht worden. Een gebouw waarin continuïteit en vernieuwing vanzelfsprekend kunnen doorstromen.

De nadelen zijn even evident: door het ontbreken van een gezelschapsstructuur valt het accent meer op het individuele produkt dan op het proces, meer op de conceptuele daad dan op de artistieke bevruchting. Er is dan ook niet echt sprake van een onderzoeks-traject dat door een toneelgezelschap afgelegd wordt: er wordt niet met een vaste acteurskern naar een eigen speltechniek, een eigen acteerstijl toegewerkt. Telkens opnieuw dienen acteurs van zeer divers pluimage en kaliber in een beperkt samenwerkingsverband een coherentie zien te bereiken. De twee laatste regies van Ivo Van Hove, *Begeren onder de olmen* en *Gered* laten duidelijk de voor- en nadelen van deze manier van werken zien.

Kindermoord

De twee stukken zijn op vele manieren - hoe verschillend ze in de oppervlaktestructuur ook zijn - met mekaar verwant. In beide gevallen wordt inbreuk gedaan op een door een gesloten, verstikkende gemeenschap opgelegde sociale of morele orde. *Begeren* vertelt het verhaal van een boerenfamilie die in

het woeste New England moeizaam een bestaan tracht uit te bouwen. Na de dood van de moeder hertrouwt de vader met een jonge vrouw die uit is op een snelle erfenis. Zeer tegen de zin van de zoons, waarvan er twee vertrekken naar lucratiever oorden. Tussen de derde zoon en de vrouw ontstaat een passionele begeerte. Uit hun verhouding wordt een zoon geboren, die door de vrouw gedood wordt als een soort offer voor haar intussen afgewezen liefde.

Ook in *Gered* monden de passionele kronkelwegen uit in een morele kaalslag. Na een one-night-stand blijft Len inwonen in het huis van Pam, een familie waar de ouders al jaren niet meer met mekaar praten. Ze blijft Fred achternazitten van wie ze een kind heeft. Dat kind wordt door hem en zijn vrienden gedood wanneer het onbeheerd wordt achtergelaten in het park, meer uit tijdverdrijf trouwens dan als bewuste moord.

De overtreding op de morele orde uit zich dus in de twee stukken op de meest gruwelijke wijze in de moord op het meest onschuldige slachtoffer van die orde, een baby. Wordt in O'Neill's stuk deze kindermoord nog min of meer psychologisch gemotiveerd vanuit een passioneel relatiedrama, blijft een verklarend motief globaal afwezig in Bonds *Gered*, wat wellicht de opstoot aan morele verontwaardiging verklaart die dit stuk bij zijn verschijning op de planken teweegbracht: de receptiegeschiedenis van dit stuk (de vele verontwaardigde lezersbrieven, de verdediging door o.a. L. Olivier) heeft uiteindelijk meer echo's nagelaten dan het stuk zelf, en daarmee is meteen ook iets gezegd over de kwaliteit van de schrijftuur.

Beide stukken tonen ook de kloof die tussen generaties hangt: ouders die vasthouden aan oude waarden (gestoeld op de onproblematische verhouding van bezit en geluk), en jongeren die de bestaande patronen opzij vegen en daardoor terecht komen in een grote amorele ruimte. *Gered* bewijst zich ook op dit vlak als een hedendaagser stuk in het ontbreken van een interne drijfveer die de revolutie verantwoordt, waar in *Begeren* de oerdrift (de blinde passie tussen zoon en stiefmoeder) als bindende schakel opgevoerd wordt.

Emotioneel braakland

Ook en vooral in de theatrale presentatie ontmoeten de twee stukken mekaar. In beide gevallen is de dramaturgie niet uit op een historisch-sociologische fundering van het handelingsgegeven (het calvinisme in *Begeren*, de sociale verloedering in *Gered*). Er wordt dus geen tijdsbeeld opgehangen, maar men gaat in de theatralisering op zoek naar de

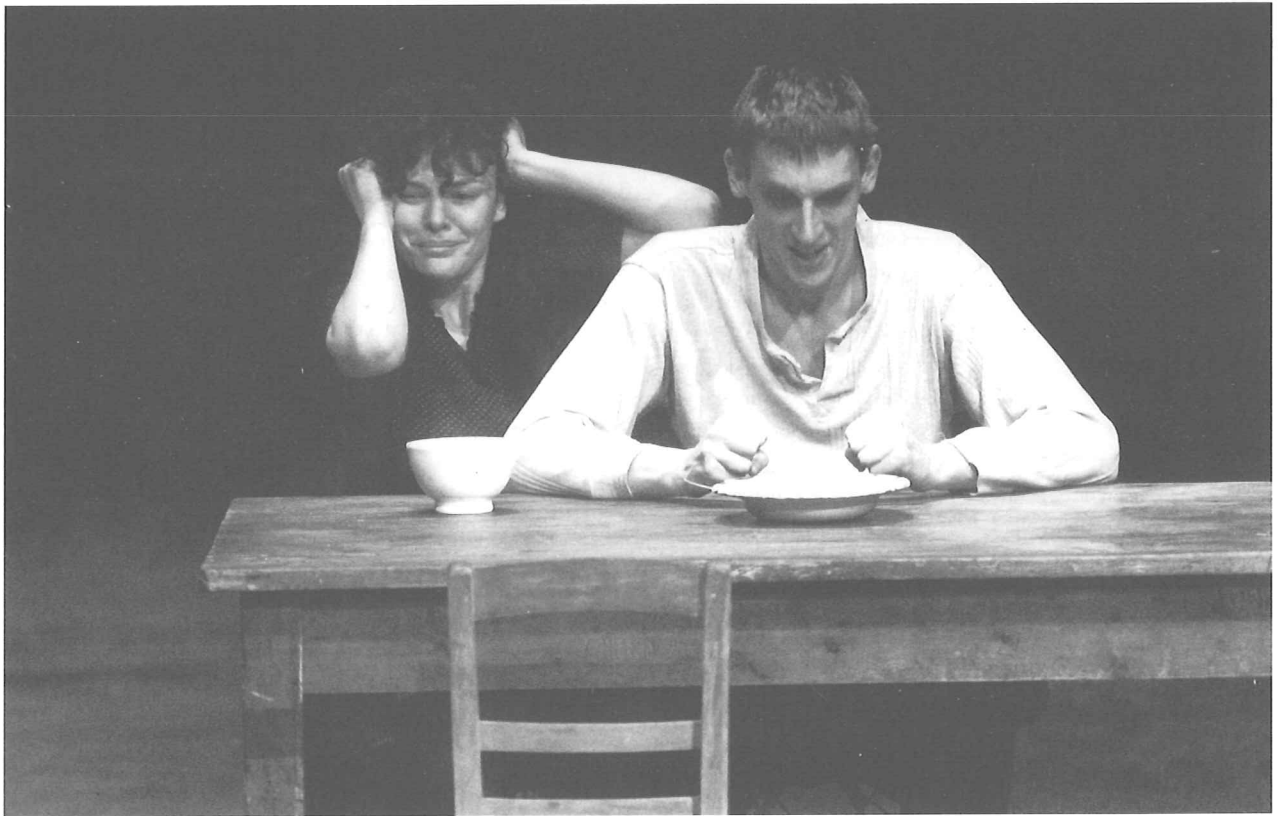
emotionele constanten waarin de conflicten een relevantie voor ons tijdsgewricht behouden. Dit uit zich zowel in de taalbehandeling, de aankleding als het scenografisch ontwerp.

Voor beide stukken werd een jonge vertaler aangetrokken die voeling heeft met een actueel idioom: Arne Sierens ontwikkelde voor *Begeren* een licht-archaïserend Vlaams accent, terwijl Rob De Graaf *Gered* ontdeed van zijn al te expliciete cockney-oorsprong. In beide gevallen ontstaat een herkenbaarder taal die meer van onze tijd is. Een taal die veel minder sociolectisch gekleurd is en er in de eerste plaats op gericht is de gevoelsarmoede en de blokkering in het emotionele leven communicatief uit te drukken.

Dat de actie zich afspeelt in het boerenmilieu van New England (*Begeren onder de olmen*) of de arbeiderswijken in Zuid-Londen (*Gered*), vormt evenmin een uitgangspunt voor de vormgeving. Men weerstaat zowel aan de verleiding om er een naturalistische milieustudie van te maken als een gestileerde tijdeloze vormvariant te bedenken. De scenografie van Jan Versweyveld citeert wel de milieucontext, maar gaat daar tegelijkertijd aan voorbij. Hij doet dat opnieuw in zeer krachtige beelden, zowel oersimpel als sterk geladen. Het boerenepos van O'Neill wordt belichaamd in de aanwezigheid van een achttal koeien die constant op de scène blijven. Hun fysieke overmacht vertelt zeer expliciet het onderhuidse verhaal van bewegingsloosheid, aardse gebondenheid, domme blinde kracht. Ze evoceren het handelingsmilieu in al hun naturalistische overdaad, maar participeren tegelijkertijd in het verhaal.

Ook *Gered* stijgt boven de couleur locale van het sociale milieu uit in een ruimteontwerp dat wel elementen van die sociale bepaaldheid van de personages gebruikt, maar ze zo schikt dat ze niet langer als huiskamerrealisme dienst doen: de koeien zijn hier als coulissen vervangen door een batterij huishoudapparaten die het speelveld flankeren. Ze funderen het materialisme waarmee het waardensysteem van de personages behangen is; het immense speelveld daartussen geldt dan als emotioneel braakland, een grote sprakeloze leegte.

Versweyveld slaagt er op die manier in de dramaturgie te stollen in een eenvoudighelder beeld. De scenografie biedt zich hier aan als een interpretatorisch kader, een betekenen raster. Dat dan verder uitgewerkt wordt door nuancering in de belichting en ingevuld door het spel van de acteurs. Geen gedoe met decorwisselingen meer, geen tape-à-l'oeil changementen zoals in het imposante *Lulu* b.v. Het zijn in beide gevallen eenheidsdecors waarin de zeer disparate ruimtes die beide



Het begeren onder de olmen, Zuidelijk Toneel / Keon

stukken voorschrijven, opgenomen zijn. Moeiteloos kan er geswitched worden tussen keuken, stal en slaapkamer in *Begeren*, of tussen zolderkamer, vijver en park in *Gered*. Toch zal het scenografisch kader in het verloop van het stuk ook een enkele keer op een meer actieve manier tussenkomen: in *Begeren* wanneer de huizenhoge passie tussen zoon en stiefmoeder eindelijk zijn seksuele ontlading krijgt, gebeurt dit op een vloerkleed voor de eenheidsruimte, waardoor de grenzen van het kader letterlijk overschreden worden. En *Gered* eindigt in een troosteloos slottableau waarbij de vloerpanelen dichtklappen rond de familiecel: voor de duur van de voorstelling hebben we inkijk gehad in hun wereld vol frustraties en ellende, nu kijken we weer op de façade van het gezinsleven die zich getooid heeft met een rood gordijnstofje. De bekrompen uitsnede in een eindeloze reeks.

Schreeuwen

De artistieke kern van het Zuidelijk Toneel (in *Gered* werd de vaste dramaturg Tindemans vervangen door Erwin Jans) heeft in beide producties erg interessant werk afgeleverd, hoewel ik van de tekstkeuze, zeker in het geval van *Gered*, niet kapot ben. Het kwalitatieve verschil in beide producties, en daar doet het gemis aan een ensemble zich het meest kwetsbaar gelden, situeert zich op het vlak van het acteren. In *Begeren* wordt een erg spannend spelequivalent gevonden voor

de aarzeling tussen naturalistisch detail en emotionele demonstratie. In een reeks van dagelijkse handelingen (eten, zich uitkleden, zich wassen, plassen) vindt de emotionele woestenis waaruit de wereld van de personages opgebouwd is, een direct fysieke vorm: de opgekropte frustraties, de onderhuidse spanningen, de communicatieve stoornissen, verdichten zich in lichamelijke erupties die het realisme kader net overstijgen. De woelige binnenkant van de personages spoelt aan in golfbewegingen van ingehouden stiltes en plotse uitbarstingen, waardoor de voorstelling een constant alerte spanning meekrijgt. Hoewel ook hier een verschillend debiet bereikt wordt, dat minder met een inherente acteerkwaliteit dan met een verschil in stijlopvatting en achtergrond te maken heeft. Een acteur als Gerard Thoolen b.v. slaagt er niet in dit fysiek-demonstratieve spel zelfstandig creatief in te vullen; daartegenover barst Peter Van den Begin van kleur en energie wat in de voorstelling die lichte graad van koorts, overspannenheid en intensiteit teweeg brengt.

In *Gered* is het net andersom. Ouwe rotten als Frieda Pittoors vinden een perfecte spelbeheersing voor de theatrale intenties van de regie, terwijl de jonge honden niet tot veel meer in staat zijn dan een onophoudelijk en irriterend gekef. *Gered* wil een verdere stap zijn in Van Hoves zoektocht naar een meer strakke, haast geometrische vormtaal.

Tussentonen worden weggelaten, rondingen uitgevlakt om te komen tot een helder, kraakrecht lijnenpatroon. De soberheid en tegelijkertijd gelaagdheid waarin dit principe in de vormgeving resulteert (b.v. de strakke belichting) wordt echter in het acteespel nauwelijks benaderd. Af en toe zie je een glimp van wat het had kunnen worden: een speelstijl die in de buurt komt van de verhevigde, geëxalteerde staat van Wooster Group acteurs. Bij de meeste spelers verwordt het lijnenpatroon echter tot eentonigheid die op de duur zeurderig gaat klinken. Vooral de twee hoofdacteurs, Camilla Siegertz en Erik De Visser vinden, ondanks hun felheid, geen interessante vorm voor hun personages. De ijzingwekkende schreeuw die deze *Gered* had willen zijn, blijft dan ook in de keel van deze productie steken. Je hoort het aan de housemuziek, je ziet het aan het beklemmende slotbeeld, maar je voelt het in onvoldoende mate aan het spel.

Luk Van den Dries