

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 lucratievere 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 teweeg bracht: 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 betekenkend 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