

# De realiteit opnieuw bekijken

Een epische theatertekst met dertig personages  
en een speelduur van zes uur, pauzes niet inbegrepen.

Het lijkt niets voor Guy Cassiers.

Peter Anthonissen toont aan dat

## Cassiers' regie van *Angels in America*

bij het Ro Theater wel degelijk

in het verlengde ligt

van zijn eerder werk.

In 1992 vertrok Guy Cassiers bij Oud Huis Stekelbees om als onafhankelijk regisseur aan de slag te gaan. Over *Het Liegen in Ontbinding*, zijn debuut bij het Kaaitheater, zei hij toen aan Wim Van Gansbeke: 'Het Liegen in Ontbinding, staat in mijn theaterwerk niet geïsoleerd. De produktie vertelt dus veel over mijn vroegere en, naar ik hoop, ook over mijn toekomstige werk.' (De Morgen 12/1/93) Twee seizoenen later regisseert hij bij het Ro Theater Tony Kushners *Angels in America*. Een verrassende, en toch ook weer logische stap.

Het aan *Angels in America* toegeschreven Broadway-karakter leek niet te rijmen met het beeld dat van Guy Cassiers leeft bij wie hem vooral associeert met Kaaitheater-producties als *Het Liegen in Ontbinding*, (1993) en *De Pijl van de Tijd* (1994). Maar niet daarom was het even wennen in de nieuwe zaal van het Ro Theater, op het eerste gezicht behoorlijk groot uitgevallen voor een produktie van Cassiers. Op enkele vormelijke elementen na, zag ik niet onmiddellijk Cassiers' eigenheid op scène. Een vrij klassiek verhaal met opvallend veel zweempjes realiteit, bij sommige acteurs een speelstijl met een exuberantie die in zijn vroegere regies niet vaak aanwezig was, en beelden die aanvankelijk weinig aan de fantasie overlieten.

Deel twee van het dubbelluik maakte echter veel duidelijk: met de engel sloop gaandeweg de voor Cassiers typische openheid het stuk binnen. Acht uur na aanvang bleek *Angels in America* wel degelijk een voorstelling van Guy Cassiers. Meer zelfs: in menig opzicht komen er elementen uit zijn andere produkties in samen. De rijkdom aan verschillen met en tussen die andere voorstellingen schuif ik nu gemakshalve even terzijde.

### Hype

Eerst even een misvatting rechtzetten: de ontstaansgeschiedenis van *Angels in America* heeft weinig met Broadway te maken. Auteur

Tony Kushner (°New York, 1956) schreef het eerste deel, *Millennium Approaches*, voor de Eureka Theatre Company, een klein gezelschap uit San Francisco dat het, na een incubatieperiode van verschillende jaren, in mei 1991 voor het eerst officieel op de planken bracht. Acht maanden later presenteerde het Royal National Theatre de Londense versie die Broadway het stuk deed opmerken. Het tweede deel, *Perestroika*, beleefde zijn eigenlijke première in november 1992 eveneens aan de Amerikaanse Westkust, in Los Angeles, en belandde al een jaar na datum in Londen en New York, hoewel Kushner tot op het laatste moment nieuwe versies van zijn tekst voor die produkties bleef afleveren. De eerste Belgische encensering werd een coproduktie tussen het Théâtre National en het Théâtre de la Commune Pandora uit het Franse Aubervilliers, die in een regie van Brigitte

Jacques vorig jaar in Avignon in première ging. In Brussel ondernam Franz Marijnen stappen om het stuk in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te brengen. Ondertussen had het Ro Theater zijn oog op *Angels in America* laten vallen om er zijn nieuwe zaal mee te openen.

De theaterhype rond Kushners tekst heeft ondertussen zulke vormen aangenomen dat literaire argumenten niet volstaan om het succes ervan te verklaren. Feit is dat de auteur met *Angels in America* een vlotte, ontzettend slimme, volgens de regels van de kunst geconstrueerde tekst geschreven heeft, ook al draagt het tweede deel de soms hilarische sporen van de produktiedruk waaronder hij stond. Een stuk met megalomane neigingen, waarin hij joodse, mormoonse en homoseksuele karakters met mekaar en met engelen en geesten confronteert, drie verhaallijnen op een soap-achtige manier door mekaar vlecht, en aids en homosexualiteit inbedt in de context van een wild om zich heen slaand, hypocriet fundamentalisme. Dertig personages voert hij ten tonele.

Kushner relateert zelf de omvang van zijn eindprodukt: 'Het voelt aan als een gigantisch episch theaterstuk, maar op de keper beschouwd zijn het 71 scènes met twee personen.' Dat heeft Guy Cassiers zeer goed begrepen. In zijn encensering vermijdt hij, op enkele door Kushner aangegeven momenten na, de licht-decadente bombast die eerdere opvoeringen van *Angels in America* kenmerkte. Binnen het apocalyptische kader kiest hij resoluut voor een menselijke aanpak, en laat tekst en acteurs hun werk doen. 'Het is een stuk dat smeekt om gespeeld te worden,' aldus Cassiers. 'We zijn vertrokken van de tekst, en hebben daar niet aan geknoeid. Het is Kushners tekst, we respecteren hem van begin tot einde.'

In het licht van andere recente produkties van Cassiers is dat niet zo-evident. Een verhaal vertellen van a tot z leek hem niet te kun-

Guy Cassiers in *Maten* / Koen Kampioen



nen bekoren. Zowel voor *Het Liegen in Ontbinding*, als voor *De Pijl van de Tijd* verzamelde hij teksten van verschillende auteurs, die hij naast mekaar plaatste: Samuel Beckett, Julian Barnes, Maurice Maeterlinck, Jan Arends, Martin Amis en Peter Handke. Een gelijkaardig procédé paste hij reeds toe in *Sneeuw* (1986), één van zijn eerste professionele producties, samengesteld uit niet-theaterteksten van Vladimir Maximov, Sylvia Plath, Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson en Robert Walser: een bijna-intuïtief aanvoelen van de mogelijkheden die de combinatie van uitgelezen teksten kan bieden.

Met *Angels in America* belandt hij plots bij een meer klassieke theatertekst. Cassiers weerlegt de polariteit tussen beide invalshoeken: 'De keuze om met *Angels in America* te werken is voor mezelf even emotioneel en onduidelijk als de combinatie van die vijf teksten in *Het Liegen in Ontbinding*. Wat de meerwaarde kan opleveren van zo'n voorstelling, probeer ik zo lang mogelijk open te houden. Voor mij is niet enkel van belang wat de tekst *an sich* zegt, maar ook de ruimte tussen de woorden én de ruimte tussen de teksten die naast mekaar geplaatst worden. Door de interpretatie zo breed mogelijk te houden, kan de toeschouwer zich mee daartussen gooien.'

Het is dus niet zo dat hij een afkeer heeft of had van theaterteksten? 'Nee, helemaal niet. Het is alleen zo dat ik daar weinig mee in contact kwam. Als ik iets lees, ben ik niet geneigd om een theatertekst te lezen. Zo simpel is het in feite. Ik ga niet meteen op zoek naar het volgende stuk dat ik ga spelen. Ik loop rond, en dan zijn er bepaalde dingen die mij iets doen en waar ik van zeg: daar wil ik op doorgaan.'

### Spelplezier

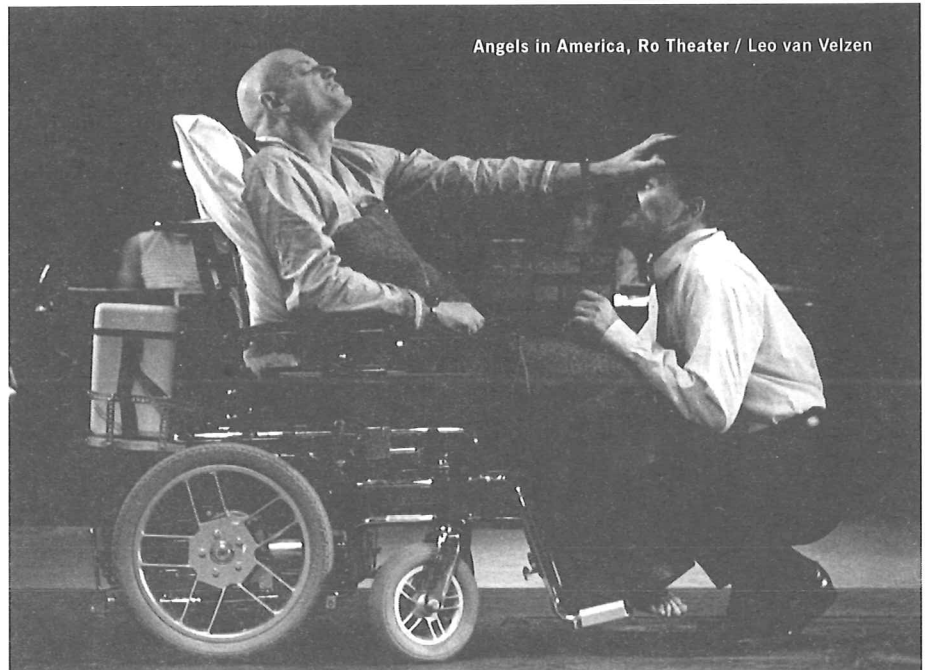
Evenmin is het zo dat de aantrekkelijke vertelvaart die *Angels in America*, mede dank zij de acteurs, uitstraalt, binnen Cassiers' oeuvre uit de lucht komt vallen. De Barnes-passages in *Het Liegen in Ontbinding*, twee uiteenlopende staaltjes van vertelkunst naar het publiek toe, bewijzen dit. Dirk Roofthoof en Carly Wijs zorgen na Becketts *Cascando* voor een ommezwaai met een badinerende, didactische uiteenzetting bij een projectie van Théodore Géricaults schilderij *Vlot van de Medusa*. Nadien vertelt Carly Wijs het verhaal van een vrouw die eenzaam in een bootje meent rond te dobberen. Ze illustreert daarbij de draagwijdte van het fenomeen 'fabuleren'. In de producties waarin Guy Cassiers als acteur aantreedt, kiest hij trouwens nog nadrukkelijker voor spel- en vertelplezier. Daarvan getuigen *Het Theater van het Geheugen* (1993), een productie die hij met Riex

Swarte maakte in de Haarlemse Toneelschuur, en *Maten* (1994) van Tg STAN, een hectische bewerking van Shakespeares *Measure for Measure*, waaruit het gelijknamige Antwerpse acteurscollectief *Maten* groeide. De hand achter *Het Liegen in Ontbinding*, schrikt er hier niet voor terug om te scoren met luchtige, flitsende Travolta- of Batman-persiflages.

In *Angels in America* heeft hij dat spelplezier op zijn acteurs geprojecteerd. Die gaan hierin zo overtuigend te werk dat de voorstelling alles in zich heeft om een referentiepunt te worden voor wat een regisseur en acteurs

### Samenwerking

De democratische invulling van een werkproces is voor Guy Cassiers steeds belangrijk geweest. Geen wonder dat hij, zowel tijdens als na zijn periode bij Oud Huis Stekelbees, regelmatig de mogelijkheid greep om met jongeren theaterinitiatieven op touw te zetten. Eén van die voorstellingen, *La Cifra* (1990), krijgt binnenkort een vervolg in *Kahaani*, een nieuw theaterproject met migrantenkinderen dat hij zal realiseren in samenwerking met Foyer Brussel, Het muziek Lod en De Munt. Dergelijke democratische samenwerkingsverbanden verschijnen ook in



Angels in America, Ro Theater / Leo van Velzen

met mekaar kunnen verwezenlijken. De kracht ligt in het wonderlijke evenwicht dat Cassiers weet te bereiken met een enerzijds terughoudende regie, die anderzijds gericht genoeg is om acteurs die hun eigenheid mogen en kunnen uitspelen, op eenzelfde inhoudelijke lijn te krijgen. Joop Keesmaat, Ruurt de Maesschalck en Stefan de Walle plukte hij uit het vaste ro-ensemble. Catherine ten Bruggencate, Richard Gonlag, Carly Wijs, Ingeborg Elzevier en Victor Löw vond hij in vaak totaal verschillende milieus. 'Ik kies in de eerste plaats voor de mensen,' verduidelijkt Cassiers, 'niet voor wat ik hen al heb zien doen binnen het theater. Als ik naar theater ga, zit ik te vaak te kijken naar een regieconcept dat door acteurs wordt ingevuld. Wat ik in mijn voorstellingen probeer te verkrijgen, is dat je de regisseur vergeet. Juist het feit dat de acteurs in *Angels in America* zo sterk van mekaar verschillen, geeft een meerwaarde aan de voorstelling.'

zijn werk met professionelen. *Maten* is hier een duidelijk voorbeeld van. In *De Zeven Hoofdzonden* (1995) bij Het muziek Lod fungeerde nu eens de oorspronkelijke tekst van Bertolt Brecht als uitgangspunt, dan weer de originele muziek van Dick Van der Harst of de choreografie van Tony Thatcher met vijf jonge danseressen van het European Dance Development Center uit Arnhem. In *De Pijl van de Tijd* was de inbreng van videast Walter Verdin en actrice Viviane De Muynck evenzeer bepalend voor het eindresultaat.

'Vooraf probeer ik zoveel mogelijk informatie te geven aan de mensen die in het repetitieproces betrokken raken. Bij *Het Liegen in Ontbinding*, was me vooraf duidelijk wat de verhouding tussen beeld en woord zou zijn. Dat is dan wat ik de acteur wil aanbieden. Dat zou je kunnen bekijken als een beperking, maar meestal, als die keuze juist is, geeft dat stabiliteit aan de acteur om zich daar tegenover te plaatsen, en dan heb ik niets liever dan dat hij alle vrijheden opzoekt. Het repetitie-

proces wordt dan een onderzoek waar alle mensen mekaar kunnen vinden, en daar beschouw ik mij als één van hen.' Ondanks deze werkmethode duikt op scène stevast de handtekening van de regisseur Guy Cassiers op. 'Dat heeft net met de voorbereiding te maken. Ik ben ervan overtuigd dat vijftig procent van het staan of vallen van een voorstelling te situeren is voor de eerste repetitiedag. Als dat juist verloopt, als daar de juiste keuzes zijn gemaakt, dan heb je al vijftig procent van je voorstelling.' Het valt zelfs op bij de Kaaitheaterproductie *Momentum* (1994), een platform van saxofonist Eric Sleichim voor een confrontatie tussen zijn Blindman Kwartet, teksten van Josse De Pauw en Junichiro Tanizaki, en het werk van beeldend kunstenaar Trudo Engels: Cassiers stond in voor de 'spelbegeleiding', maar het eindproduct droeg niettemin zijn esthetische stempel.

### Abstractie

Typisch voor die esthetiek zijn het spel tussen licht en donker, de dialoog tussen het voor- en het achterplan van de bühne, de interactie tussen acteur, woord (één of meerdere teksten) en beeld (video, dansprojectie), eventueel dans en muziek. Elementen die het inhoudelijke in zich dragen, maar soms, zoals in *De Zeven Hoofdzonden*, het gevaar lopen overwegend esthetiserend over te komen. Hana Bobkova schreef over *De Pijl van de Tijd*: 'De voorstelling manipuleert haar publiek door het scheppen van een esthetische werkelijkheid en gaat daarin, gezien het onderwerp, heel ver.' (Het Financieele Dagblad, 12/11/94) Deels is die strategie bewust.

In zijn voorstellingen zoekt Cassiers doelgericht een graad van abstractie op. De lichtbeelden van Walter Verdin in *Angels in America* situeren de actie, maar maken, naarmate de voorstelling vordert, een onwezenlijke indruk doordat er geen levende ziel op te bespeuren is. Cassiers is hierover zeer expliciet: 'Hoe reëler een kunstwerk is, hoe beperk-

ter het wordt, hoe minder kracht het heeft voor het grote publiek. Een toeschouwer kan zijn eigen realiteit het best bekijken vanuit een kunstwerk dat niets met de werkelijkheid te maken heeft. Dan is de impact het grootst.' (De Morgen 23/1/93)

Een realistische, sociaal-politieke mokerslag als *Faust* van De Trust moet je van Cassiers niet verwachten. Zijn betrokkenheid is er niet minder om, maar zijn instrumentarium verschilt. 'De kracht van theater is de suggestie. Het mooie is dat het vertrekt vanuit een leugen. Daarom kan ik niet zeggen dat ik probeer een waarheid te vertellen. Een toeschouwer kan voor zichzelf waarheden formuleren, maar ik denk niet dat het binnen het theater mijn functie is om dat te pretenderen. Ik geloof niet in nieuwe dingen, wel in het anders bekijken van dezelfde dingen, van de informatie die een toeschouwer al heeft. Theater heeft voor mij veel meer te maken met het weglaten, met het uitzuiveren van wat er buiten gebeurt, dan met creëren.'

*Angels in America* suggereert realisme, maar toont de realiteit niet. Naast de beelden van Verdin blijft het speelveld zo goed als leeg. De acteurs wachten achteraan op de scène af, kijken toe, en gooien zich om beurten in de arena. Het laat Cassiers de ruimte om de toeschouwer tot openheid en zelfactiviteit te stimuleren, en dat blijft hij doen, of hij nu met een tekst als *Angels in America* werkt of met eigen montages als *Het Liegen in Ontbinding*. Hij hoeft er zich wel voor de keuzes die hij van de toeschouwer verwacht, te sturen.

Op dat punt vallen de ideale kijkervaring en de getoonde thematiek in veel van zijn producties samen. De realiteit waarin de toeschouwer zich in de buitenwereld beweegt en de wereld waarmee de personages op de scène in aanraking komen, zijn evenzeer individuele, gefantaseerde constructies als de wereld van het theater. Voor Cassiers heeft ieder zijn waarheid, een stellingname met ook maatschappelijke gevolgen. In de eerste droom-

scène uit *Angels in America*, tussen het neurotische mormonenvrouwtje Harper en de door AIDS getroffen Prior klinkt dat zo:

PRIOR I'm a homosexual.

HARPER Oh! In my church we don't believe in homosexuals.

PRIOR In my church we don't believe in Mormons.

De afstand tussen *Het Liegen in Ontbinding*, en *Angels in America* wordt op dat moment wel erg klein: 'Ik zie niet zo'n groot verschil tussen *Angels in America* en de afsluitende stukken van Arends en Barnes in *Het Liegen in Ontbinding*. Al de mensen in *Angels in America* worden geconfronteerd met een verleden, met een cultuur, met een samenleving, waar ze in het begin denken een eenheid mee te vormen, die voor hen reëel is, maar waar niets van klopt. In dat opzicht is heel dat stuk een nadenken over hoe je als individu tracht te overleven binnen een context die je langs alle kanten wordt opgedrongen.' Die thematiek is eveneens aanwezig in *De Zeven Hoofdzonden*, waar de danseres Anna, de kunstenaar als individu, verstrikt raakt in de wetmatigheden die de sociaal-culturele context haar opdringt.

### Andere wereld

Fictie, fantasie, kunst, leugen, droom of hallucinatie: het zijn allemaal vormen van die andere wereld die Cassiers in zijn werk opzoekt. Bij Oud Huis Stekelbees vertoefde hij daar reeds, zoals An-Marie Lambrechts verklaart in de bundel *Klein Geschut*: 'Deze voor-wereld, tussenwereld wordt voor ons gecreëerd net voor de intrede in de talige werkelijkheid en dat impliceert dat de theaterproducties die deze wereld gestalte geven, een van de belangrijkste momenten in de ontwikkeling van het kind tot onderwerp maken, namelijk de overgang van het pre-oedipale naar het oedipale, een overgang waarin de intrede in taal een centrale rol speelt.'

In *Angels in America* is taal voor advocaat



# alleeyes

De pijl van de tijd, Kaaitheater / Johan Jacobs



Roy Cohn een wapen in het machtsspel waarin hij uitblinkt. Wanneer zijn dokter hem probeert duidelijk te maken dat hij aids heeft, weigert Cohn te erkennen dat hij homoseksueel is: 'Not who I fuck or who fucks me, but who will pick up the phone when I call, who owes me favours. This is what a label refers to. Now to someone who does not understand this, homosexual is what I am because I have sex with men. But really this is wrong. Homosexuals are not men who sleep with other men. Homosexuals are men who in fifteen years of trying cannot get a puissante anti-discrimination bill through City Council. Homosexuals are men who know nobody and who nobody knows.'

Na Oud Huis Stekelbees heeft Cassiers zijn actieterrein niet verlegd, maar bijgestuurd. Niet alleen taal, wel de verbeelding als geheel kleurt de perceptie van de werkelijkheid. *De Pijl van de Tijd* gaat hierin het verst: de omkering van de geschiedenis weet zelfs Auschwitz in een positief daglicht te stellen. In zijn onderzoek naar de werking en de zin van die fictieve werelden (en van het brein achter die werelden, vaak de kunstenaar) is het werk van Cassiers er zo alsmaar politieker op geworden.

Voor Cassiers is fictie geen reddingsboei, maar een bril om de realiteit te kunnen herbekijken, te kunnen re-creëren. Zijn werk biedt daartoe, in zijn eenheid en in zijn diver-

siteit, mogelijkheden te over. Tussen zijn voorstellingen zie ik dezelfde ruimte als tussen de teksten die hij in *Het Liegen in Ontbinding*, gebruikte. Waar ik me als toeschouwer kan tussengooien.

Peter Anthonissen

---

Angels in America is tot 15 oktober te zien in het Ro Theater



Het Liegen in ontbinding, Kaaitheater / Jan Simoen