

# De taal van de schouwburgen

Waait de nieuwe wind  
die de programmaverklaringen  
en seizoenbrochures van  
**KVS, NTG en KNS**  
opfrist  
ook op de planken?  
**Kurt Vanhoutte** zag  
de eerste zes producties  
van dit seizoen.

A-gezelschap, repertoiregezelschap, ensemble-toneel en stadsgezelschap. Het zijn vier steeds weerkerende omschrijvingen voor de nationale theaterhuizen KVS, NTG en KNS. Ze illustreren waar de accenten lagen in een discours dat afwisselend in termen van het theaterdecreet, de stukkeuze, het acteursbestand en het publiek is gevoerd. De wisseling van de wacht in de loop van de laatste twee jaar heeft de huizen in de kijker geplaatst: Franz Marijnen nam het roer over in de KVS, in de KNS volgde Frans Redant Walter Tillemans op, en ook het NTG leek een nieuwe koers aan te kondigen met Hugo van den Berghe en de dramaturgen Wim Van Gansbeke en Stef De Paepe.

Enkele jaren geleden al opende dit tijdschrift een vervolgreeks die uiteenlopende opinies omtrent het repertoirevraagstuk verzamelde. Op de achtergrond van de verschillende stemmen ging de vraag naar zin en onzin van de repertoiregezelschappen steeds luider klinken. Intussen viel ook de idee van een groot nationaal toneel dat de drie stadsgezelschappen zou moeten verenigen weer uit de kast. En onlangs nog liet het theaterfestival in Gent de besproken huizen zelf aan het woord. De toen aangekondigde 'strijd om erkenning en profilering' bleef echter bij gebrek aan eigenzinnig standpunten uit.

Dan maar de de programmaverklaringen voor het nakende seizoen naast elkaar gelegd. En wat blijkt? Een vergelijk van de krachtlijnen laat ook hier in de eerste plaats overeenkomsten noteren. Als willen ze weerwerk bieden aan een verwijt uit het verleden, maken zowel KVS, NTG als KNS gewag van een maatschappelijke betrokkenheid. Een veel gehoorde kritiek op de gevestigde gezelschappen betrof immers de tuinkaboutermentaliteit van de gevestigde gezelschappen, hun onwil over de eigen theatermuren heen te kijken. De Brusselse KVS mikt alvast hoger en plaatst de geschiedenis van Europa centraal. Van het repertoire wordt verwacht dat het de grote historische bewegingen omspant die uitlopen op het brandpunt van het nu. Tegenover dit breedvoerige blikpunt concentreren Hugo van den

Berghe en zijn dramaturgen de aandacht op 'de familie als micromodel voor een maatschappij die er de bolle spiegel van is'. Inzet van de gezinsthematiek is weerom de confrontatie met ons huidige wereldbeeld. Ook Frans Redant bedient zich van de metafoor van de spiegel om uiting te geven aan de alertheid 'voor al wat om en rond ons gebeurt, en niet alleen in ons'.

Een ander item is de verjonging. Doorstroming van jonge acteurs en regisseurs zou de nodige frisse wind moeten opleveren in de traditierijke schouwburgen. Maar de besmette adem van het verleden speelt de grote huizen ook vandaag nog parten. Zelfs al zouden ze hun deuren opengooien, dan nog staat het jong talent niet te drummen om te worden opgenomen in een ensemble dat als verstikend wordt ervaren. De erfenis van Actie Toemaat: achterhaalde vooroordelen of gezond wantrouwen? Feit is dat ook het jonge publiek de zalen niet vult. Misschien werd daarom wel een appel aan de critici gelanceerd, omwille van die kloof die nodig gedicht moet. Franz Marijnen pleitte op zijn persconferentie voor 'een beoordeling, geen veroordeling.' Even veelzeggend was de aanmaning vanwege het NTG 'gepaste aandacht' aan hun producties te willen besteden. En Frans Redant liet in het seizoensmotto een wrokkige Molière aan het woord op een moment dat deze de kritiek op zijn stukken pareert met de verwijzing naar het succes ervan bij het publiek.

En intussen is het herfst. Het jachtseizoen is geopend en er wordt al een tijdje met scherp op de criticus geschoten. Terwijl de eerste bladeren naar beneden kwamen dwarrelen, beklommen acteurs zoals vanouds het lijstto-

neel. Achter de woordinflatie werd de finaliteit van het theater, de voorstelling, weer zichtbaar.

## Potpourri

Het NTG presenteert als eerste grote zaalproductie *Verhalen uit het Weense Woud* van Ödön von Horváth. De titel die aan de gelijknamige wals van Johann Strauss refereert, is op een cynische manier misleidend. Erachter ligt een wereld van gevoelloos en geestdodend egoïsme. De uitzichtloosheid ervan wordt gedemonstreerd aan de hand van de tragische lotgevallen van de aanvankelijk levenshongerige Marianne. Onder de druk van haar omgeving zal ze geleidelijk de kracht uit haar vleugels slaan. 'Ik kan niet meer', zijn haar laatste woorden.

In het NTG is het stuk goed voor een volledige rolbezetting met zestien acteurs en enkele figuranten. Het decor biedt daarbij een ingenieus antwoord op de vele scènewisselingen die de rijkbevolkte tekst vraagt. Het blijft verrassend om zien hoe Niek Kortekaas via ophaalmechanismen vlot wisselt van een winkelstraatje naar een picknickplek aan de Donau en tussendoor nog even een nachtclub uit het proscenium laat oprijzen. Maar hoe indrukwekkend ook, het scènebeeld werkt blijkbaar al te dwingend op een regie die zo al moeilijk houvast kan vinden in de tekst. Op de weidse bühne en in dat grote decor staan de personages vereenzaamd, amper op elkaar ingespeeld naast elkaar heen te praten. Het geeft je de desolate indruk van een overladen circustent die bij gebrek aan degelijke steunpalen in elkaar is gezegen. Onder het gewicht van de grote middelen bolt al eens een beklievende scène of een opvallende acteerprestatie op. Maar het blijkt niet voldoende om de voorstelling de hele tijd overeind te houden.

De ongelijke encenering komt weliswaar voor een groot deel op rekening van de merkwaardige taal waarin de toneelstukken van Horváth geschreven staan. Zijn personages verschijnen als verzamelbekkens waarin uiteenlopende idiomen samenvloeien tot een ge-

kunsteld allegaartje. De bevreemdende potpourri vermenkt ongekuiste omgangstaal met pompeuze frasen en voorgekauwde aforismen. Alsof de taal met de sprekers aan de haal gaat: niet zij spreken de taal, maar de taal spreekt hen. Door deze ontwrichting wou de auteur naar eigen zeggen de kleinburgerlijke moraal van zijn figuren aan het licht brengen.

Hoe krijgen spelers deze dialogen over de lippen? Het blijft de hamvraag in de opvoeringsgeschiedenis van Horváth's teksten. De vertaling van Robin Maeckelbergh bij het NTG trachtte alleszins zo dicht mogelijk op het Duitse origineel te blijven. Gezien Horváth's grillige constructies een niet geringe opzet met een bijwijlen grotesk klinkende, met dialectflarden doorspekte, maar niettemin heldere speeltekst als eindprestatie. De wrijving tussen deze oneigenlijk klinkende speeltekst en het scènegebeuren genereert de voor Horváth's personages zo noodzakelijke ironie. De zachte ondertoon van milde spot wekt hen tot leven, toont hun ware gelaat. Het spreekt voor de regie (Jaak van de Velde) maar vooral voor de acteurs dat deze subtiliteit af en toe bespeeld kon worden.

Daartegenover staan echter ook situaties waarin die moeilijk te bewaren afstand verloren gaat. De taal wordt dan door het spel van de acteurs opgeslorpt of – omgekeerd – het spel probeert de tekst naar zijn hand te zetten. In het eerste geval rijdt de typering klem in de rigiditeit van de karikatuur. Het beste voorbeeld hiervan is een irritante en herhaaldelijk te berde gebrachte bordeelscène die het moet hebben van de zwaarlijvigheid van de showgirls. In het andere geval krijgen we een al te uitdrukkelijke, haast realistisch aandoende invulling. De taal wordt dan vastgeprikt op het standpunt van de verschillende personages zodat we over hun hoofden heen de stem van de auteur niet meer horen. Dit gebrek aan ironie vervlakt de tekstzegging tot een ongelooftwaardige declamatie.

### Volkstheater

Meer nog dan bij Horváth constitueren de personages van Werner Schwab zich door taal. In *De Presidentes* ontwerpen drie vrouwen al pratend het met bloed, kots en stront besmeurde beeld van zichzelf. Sinds De Trust kennen de Lage Landen de kracht van Schwab's nauwelijks in te dijken woordenvloed. In zijn nihilistisch universum is het vlees woord geworden en dat heeft regisseur Van den Berghe wel erg letterlijk genomen. In een karig maar voorspelbaar decor van religieuze kitsch hoor je woorden, woorden, woorden. Ze zweven boven een scènebeeld dat voorts opvalt door

zijn statische karakter. Het minste wat je kan zeggen is dat de tekstbehandeling de platitude 'de taal voor zich laten spreken' verwerkelijk.

In de voordracht van wat men het Schwabisch is gaan noemen hoor je anderszins wel ingrepen vanwege de regie. De personages onderscheiden zich met name van elkaar doordat ieder de tekst met een ander dialect gaat inkleuren. Nu legt de auteur zelf zijn figuren al een artificieel taaltje in de mond. Hun verwrongen constructies klinken zoals wanneer mensen wanhopig trachten zich de standaardtaal toe te eigenen, maar daar niet in slagen. In de NTG-productie blijkt de verdubbeling van dit gegeven door dialect niet te werken. De doorwrochte slagzinnen van Schwab wor-

den er alleen maar moeilijker door. De actrices kreunen dan ook hoorbaar onder de zegging van hun tekst. Het blijkt onhaalbaar het effect van moedwillig verkeerd geplaatste accenten consequent vol te houden. De taalgymnastiek doet de tong niet zelden dubbel slaan. Maar een handige regie kan alles verhelpen. Dus zijn de personages in de scène waar ze bij Schwab aan het drinken slaan in het NTG al beschonken nog vóór de fles goed en wel op tafel staat. Dronken is het moeilijk praten. Bijgevolg wordt het gespeelde drinkgelag ingezet als glijmiddel om de tekst het nodige naturel te geven.

De joligheid wordt ten top gedreven wanneer het publiek aan het einde wordt uitgeno-

De presidentes - Nederlands Toneel Gent / Luk Monsaert



digd plaats te nemen in het decor. Op het olijke deuntje van een Tirolese fanfare kan het achter een stevige pot nog 's nalachen over wat tevoren vanuit de zaal werd gesmaakt. Dan wordt duidelijk dat de kiemvrije encenering van dit faecaliëndrama geheel in het teken van de lach hoorde te staan. Het neurotisch realisme van Schwab diende blijkbaar versluierd achter een blozende lach om zoveel onwelvoeglijkheid. Niemand verwacht dat de regie met de wereldverachting van de auteur instemt. Maar de beestachtige banaliteit van zijn volkse figuren verdonkeremanen is ook dat niet.

Het doet hoe dan ook vragen rijzen bij de reikwijdte van volksstukken als die van Schwab. Ödön von Horvath gebruikte deze benaming al voor zijn teksten waarin de heersende mentaliteit van zijn tijd werd geregistreerd. Na Horváth ging het zogenaamde volks-theater zich voornamelijk onder de gordel afspeelen. Sex, alcohol en verdoken perversies, kortom het vermeende drifthuiskhouden van de underdog werd aangegrepen om maatschappijkritisch uit de hoek te komen. Op de speellijsten zien we vandaag de namen van deze heimatdichters: Werner Schwab (in NTG ook nog met *ESCALATIE ordinaire*; in KVS met *Mijn Hondemon*), Thomas Jonigk (*Rottweiler* in KNS) en Franz Xaver Kroetz (*Blommes hof/Spooktrein*, KNS). Hun stem klinkt grim-

miger maar tegelijk ook dunner dan die van Horváth. Het bitterboos realisme dat ze onveranderd spuien laat zich zonder al te veel moeite ontwapenen tot een folkloristische farce. In het verleden werd doorgaans weinig gedaan om deze melodrama's los te wringen uit hun voorspelbare kader. Met de domheid van volkse figuren is het goed lachen. Het zorgde in vele gevallen voor kwalijk voyeurisme dat politiek correct vermaak garandeerde voor een publiek dat zichzelf tot culturele elite stieert.

### Denkluheid

Met *Geleerde vrouwen* brengt KNS-Antwerpen 'une pièce comique tout à fait achevée,' zoals Molière dat aan zijn tijdgenoten beloofd had: volledig in rijmvorm (vertaling van Myriam Pernath) en met zin voor het detail *gesoigneerd*. In een klassiek burgerlijk decor wordt gepoogd realistisch uitgetekende personages neer te zetten. De zichtbare inspanningen omtrent de vorm en het acteerwerk kunnen een zekere denkluheid evenwel niet versluieren. De encenering verschijnt als een cocon waarin de strekking van Molières tekst bewaard en gekoesterd wordt. De auteur voerde er een persoonlijke afrekening met een criticus in door en hekelde in één adem de intellectuele emancipatie van de vrouw. Meer dan drie eeuwen en ontelbare enceneringen

later blijkt het tweede gegeven zich in de Bourlaschouwborg te hebben overleefd. Een woordloze scène die vóór het stuk werd gemonteerd veraanschouwelijkt meteen hoe de verhoudingen liggen. Na een tijdje als kip zonder kop te hebben rondgerend vervangen de geleerde bourgeois de ouderwetse zetel van de pater familias door een design-meubel. Waarop de bezitter prompt zijn troon terughaalt en zo zijn positie in het gezin herinstalleert. Dit tafereeltje kondigt gelijk aan dat gezond verstand uiteindelijk zal zegevieren op modieuze grillen. De weg naar deze pseudo-waarheid is er één van morele tableaux die de belachelijke gevolgen van het pedante vrouwelijke intellectualisme moeten demonstreren.

De inhoud van dit gezond verstand laat zich moeiteloos aflezen aan de rol van de meid. Samen met de vader en diens broer vertegenwoordigt ze, chiffrage voor de 'sagesse villageoise', de zin voor authenticiteit. Ze wordt bij het begin door de geleerde vrouwen buitengezet wegens fouten tegen de grammatica, om uiteindelijk – net als de zetel – door de vader weer te worden binnengehaald. In de voorstelling is ze slechts schijnbaar een randfiguur. In plat Antwerps laat men haar onverhuld de reactionaire opvattingen verkondigen waar dit stuk van wemelt. Het boude taaltje van dit provincialistisch typetje contrasteert fel met het babbelzieke snobisme van de ove-



Geleerde vrouwen - Koninklijke Nederlandse Schouwburg / Herman Selleslags

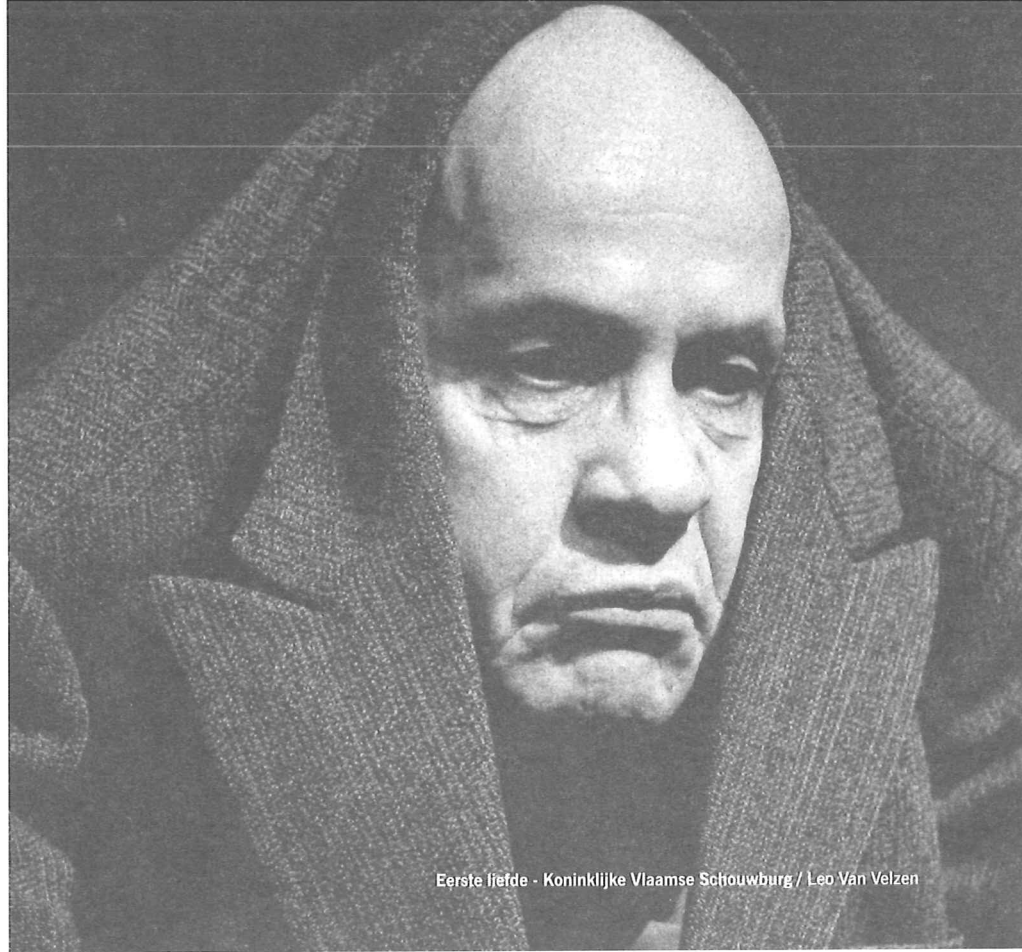


rige vrouwen. Het verwondert dan ook niet dat deze figuur onmiddellijk de sympathie van het publiek kaapt. *Geleerde vrouwen* slaagt er zo feilloos in de klassiek-burgerlijke idee van de komedie als grenswachter van goede maat en evenwicht te restaureren. Al wat de grens overschrijdt, i.c. de geleerdheid van een vrouw, wordt als exces geïdentificeerd en onherroepelijk geridiculiseerd.

### Franjes

Dialect verwacht je niet zo gauw in een productie van Franz Marijnen. De intendant van de kvs kan zich al wel eens opwinden over onbetamelijk taalgebruik en een onverzorgde dictie. Die eerbied voor het woord tekent mee het profiel van de multi-disciplinaire programmering (zie onder meer de *Ars Poetica*-reeks). Voor het theater blijkt deze belangstelling evenwel eerder een last te zijn. Getuige daarvan *Freuds laatste droom*, Marijnens scharniervoorstelling tussen vorig en dit seizoen. Op papier articuleert de theatertekst van Miklós Hubay perfect de reflectie op geschiedenis en cultuur waarvan de kvs het theater wil voorzien. Maar op de toneelplanken blijft het vehikel voor deze alleszins respectabele opzet het geschreven woord.

Met Sigmund Freud en keizer Frans Jozef als hoofdpersonages ontwerpt de auteur een mythische geschiedenisvisie die suggereert dat de oorlogen van de twintigste eeuw reeds besloten lagen in het uiteenvallen van de Hongaars-Oostenrijkse dubbelmonarchie. Door Hubays optimistische epiloog te elimineren trekt de regie deze lijn door naar de huidige conflicten in de Balkan. Met een metalen klap sluit zich de duivelse cirkel die begon en eindigt in Sarajevo: de doodsmachinerie van de concentratiekampen als voorlopige climax van de Europese ontwikkeling. Het is een duister en indrukwekkend eindbeeld dat je nog lang na de voorstelling achtervolgt. Des te spijtiger is het dan dat de regie zich niet méér structurele en verhelderende ingrepen heeft veroorloofd. Hubays tekst wil een volledige eeuw omspannen, maar schiet onder de thematische veelheid alle kanten op. De ensceering van die complexiteit was zeker gebaat bij een vaste, sturende regisseurhand. Maar wie in deze voorstelling opheldering zoekt, krijgt illustratie. De glanzende acteerprestaties van gastacteurs Wim van der Grijn en André van den Heuvel ten spijt krijgt het geheel bijgevolg een opgedoft en enigszins *overdone* elan: een betamende taal krijgt een lijstje met franjes, zonder ruwe kantjes, proper maar zielloos. Riscicoloos vakmanschap wegens een al te grote dienstbaarheid aan het geschreven woord – een vaker gehoorde kritiek aan het



Eerste liefde - Koninklijke Vlaamse Schouwburg / Leo Van Velzen

adres van Marijnen. Wie – zoals ik – het vroegere, ophefmakende theaterwerk van deze regisseur slechts kent van horen zeggen vraagt zich vandaag al eens af waar die spirit gebleven is.

Maar het vuur was pas echt zoek in de andere seizoensoopener van de kvs, *Kwartet* van Heiner Müller. De opvoering deed je bijna het gevoel krijgen dat de voorbereidingen voor het stuk voortijdig waren afgebroken. Het mooie decor van blauw-grijze wolken herinnerde nochtans aan de 'loden hemel' uit een gedicht van Hölderlin en leek zo – met wat goodwill – de juiste toon te zetten. Valmont verschijnt er gehuld in de tekenen van zijn ouderdom, met lange grijze haren en een huiselijke kamerjas. De decadente machtsstrijd is bij Roothaan al van bij het begin beslecht in het voordeel van Merteuil. Deze aparte interpretatie, die in de openingsscène even oplicht, wekt verwachtingen die door het verdere verloop evenwel geenszins worden ingelost. Het verraderlijke verleidingsspel van de adellijke libertijnen is bij Müller een 'cosa mentale', een noodgedwongen spel van simulatie met enkel een gemeenschappelijke herinnering als prikkel. Maar onder leiding van Roothaan manifesteren de spelers in de eerste plaats zichzelf. De scabreuze erotiek en de obscene speelsheid van *Kwartet* krijgt daarentegen geen stem. De regie verliest haar greep op de tekst en haalt uiteindelijk slechts nog het niveau van een eerste lezing.

### Ontroostbaarheid

Wat een opluchting dan om een Beckett door Bert André mee te maken, om vertederd, afgestoten, uitgedaagd en aan het lachen gebracht te worden door het relaas van deze rasverteller! *Eerste liefde* is niet meteen Becketts bekendste werk. Pas toen de auteur in 1969 de Nobelprijs voor Literatuur kreeg, haalde hij de meer dan twintig jaar oude tekst uit de la. In de handen van vertaler Ger Thijs is *Eerste liefde* het literaire pareltje gebleven zoals Beckett het ontworpen heeft: helder, gebald en uiterst trefzeker. In het Berliner Ensemble was de monoloog vorig seizoen nog te zien in een theaterlezing door Martin Wuttke. Op een stoel tussen hyacinten praatte hij ietwat verweesd de herinnering wakker aan zijn eerste liefde, die begon toen een onbekende vrouw naast hem op een bank kwam zitten om zich te verwarmen. Met deze voorstelling voor ogen is het even schrikken van de krachtige dynamiek waarmee Bert André in de regie van Albert Lubbers zijn verhaal doet. Met vurige stem en flamboyante bewegingen speelt hij zijn fratsen op het scherp tussen voorstelling en publiek. Dat hij daarbij soms tot aan de grens van het schmieren gaat, doet niets af aan de briljante acteerprestatie die hij hier neerzet.

De invalshoek van regisseur Albert Lubbers geeft gestalte aan de tirannie van het bewustzijn dat door Becketts oeuvre waart. Want ook dit personage wordt ingenomen door die

bezetenheid die hem verplicht het bijtende verleden te temmen door de herinnering, het pijnlijke heden te ritmeren door woorden. Het spel waarmee André die existentiële wanhoopsstrijd in theater omzet, krijgt een absoluut karakter. Het reikt een interpretatie aan die misschien nog het dichtst in de buurt komt van wat Patricia de Martelaere 'Een verlangen naar ontroostbaarheid' heeft genoemd. De lyrische uitdrukking had voor mijn part het motto voor de hartverscheurend mooie voorstelling kunnen zijn. In haar gelijknamige essaybundel tast De Martelaere de raakvlakken af tussen rouw en melancholie. Soms lijkt het wel alsof ze de hardvochtige eenzaat uit *Eerste liefde* portretteert. We zien dan een man die liefde opvat als een bedreiging voor zijn eenzame zelfgenoegzaamheid. Het tegengif van de haat en het misprijzen jegens die liefde moeten zijn gevoelswereld in balans houden. Eens verliefd en verlaten, lijkt bij Beckett deze reactie uit zelfbehoud om te slaan in een melancholische gehechtheid aan de verloren liefde. Die gehechtheid moet volgens De Martelaere de absoluteheid en de onverwisselbaarheid bewijzen van wat werd verloren.

Het heftige spel van Bert André geeft uitdrukking aan die halsstarrigheid waarmee aan de pijnlijke herinnering wordt vastgehouden.

De hele monoloog kan worden gezien als het resultaat van zo'n geheugenarbeid. In *Krapp's last tape* liet Beckett de verteller niet samenvallen met de identiteit van de persoon die hij vroeger was. In *Eerste liefde* slijt Bert André de tijd door met enkele gebaren beide identiteiten te vertolken. Daarnaast zien we hem ook nog met verve de rol van de beminde vrouw voor zijn rekening nemen. Met de drie personages onder de arm slaat de acteur in het slotbeeld de deur achter zich dicht. Een kraai krast. Je hoort er het krijsen van de pasgeborene in die het hoofdpersonage op de vlucht dreef en beseft dat het heftige spel, dat eraan voorafging, niets anders was dan de echo van dat gehuil.

Toegegeven, het is maar een persoonlijke interpretatie, één van de mogelijke invalswegen waarlangs de voorstelling kan benaderd worden. Maar misschien ligt juist hier één van de grote verdiensten van *Eerste liefde*: in de openingen die het theaterspel in de tekst creëert. Ze zetten de toeschouwer ertoe aan de

voorstelling aan te vullen met individuele associaties. Een uitnodiging die er een solitaire voorstelling van maakte temidden van het voor het overige eerder matte grote-zaaltooneel. Obsoleete theaterconventies belemmerden al te vaak het zicht op een bredere horizon. Van de geproclameerde belangstelling voor maatschappelijke thema's was op de bühne dan ook weinig meer dan een schaduw te zien. Is dit gebrek aan flexibiliteit te wijten aan de logge organisatiestructuren van de grote huizen? Misschien keerde de monoloog van Bert André niet toevallig de ruimtelijke verhoudingen van de schouwburg om: het publiek zat in een donkere uithoek van het podium. Wanneer de acteur aan het begin opkwam, waren de zetels in de toeschouwerszaal overtrokken met wit laken. Het stof op het rode pluche eronder werd wat de overige opvoeringen betreft niet uitgeklopt.

In de verte klinkt een oude wals. De plaat hapert.

Kurt Vanhoutte

DE MUNT / LA MONNAIE en KAAITHEATER  
stellen voor

*Rosas*

**Toccata**

Choreografie  
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

Muziek  
J.S. BACH

Uitgevoerd door  
JOS VAN IMMERSEEL

LAATSTE VOORSTELLINGEN IN BELGIË

LUNATHEATER  
Saintelettessquare 18-20 · 1210 Brussel  
24, 25, 26, 27 \01\1996 20:00

Plaatsbespreking  
De Munt / La Monnaie : 02/218.12.11  
Kaaitheater : 02/201.59.59

KAAITHEATER

LA MONNAIE  
DE MUNT

VLAAMS THEATER INSTITUUT  
[ SAINTELETTESSQUARE 19 - B 1210 BRUSSEL | TEL 02 / 201.09.06 • FAX 02 / 203.02.05 ]

**DEBAT: DE DINGEN OP TAFEL III**  
De stem van de kunstenaar

Het podiumkunstendecreet door het oog van de  
individuele kunstenaar.

31 januari 1996 in het Lunatheater Brussel, 1e verd.

**PUBLIKATIE: CITY OF CULTURES**  
Een nieuw boek in de IJsbereeks

Een boek over de relatie tussen theater en de  
interculturele omgeving in de grote steden.  
Met bijdragen van o.a. Peter Sellars, Norman  
Frisch, Michael Mc Millan, Everlyn Nicodemus.

Redactie: Geert Opsomer

VLAAMS  
THEATER  
INSTITUUT