

waarbij ze zich geregeld omdraait en opnieuw begint te hollen. De ambachtelijkheid van de luisterspelmiddelen, zichtbaar op de scène gemanipuleerd, zorgt voor een grote directheid en eenvoud. Ook *Naar Macbeth* experimenteerde met de verbeeldende kracht van klank. Daar werd de scène van de nachtelijke moord op koning Duncan als volgt ‘verbeeld’. Vier kinderen nemen naast elkaar plaats, elk achter een muziekstaander. Stilte. Zonder enige beweging maken ze kleine geluidjes, de geluiden die je pas hoort wanneer je het het volledig stil maakt. Dan het geluid van een piepende deur. Gesnurk. Een klap (één kind springt hard met beide voeten op de houten vloer). Een korte schreeuw. Zich snel verwijderende voetstappen (de kinderen kloppen in een snel ritme met de knokels van hun handen op de houten muziekstanders). Een wat langere stilte. Lange, harde schreeuw. Einde van de scène.

Transparantie

In *Naar Macbeth* wordt de verhaallaag, waarin Macbeth de spil is van bloed en moord, doorkruisd door de theaterlaag, waarin de overige acteurs samenzweren om Jef in de rol van Macbeth te duwen. Ook in *Het Kamermeisje* is de theaterlaag minstens even expliciet aanwezig als de verhaallaag. In de latere producties is de theaterlaag minder expliciet aanwezig in het totaalconcept en wordt ze eerder nagestreefd op het niveau van de acteur. Het openbreken van acteurslaag en personage schept altijd enige afstand. Ontroering ontstaat hier niet door inleving in het personage, maar door het aanvoelen van de wrijving tussen het personage en de acteur als verschillende ‘mogelijkheden’ binnen eenzelfde werkelijkheid. Een goed voorbeeld daarvan is het personage Amy in *Andere stemmen, andere kamers*, gespeeld door Jo Roets. Het feit dat de lijdzame en hysterische vrouw door een man gespeeld wordt, geeft haar een zekere kracht. Deze ambiguïteit maakt dat je niet om haar heen kan.

Travestierollen komen regelmatig voor in de producties van Blauw Vier. Greet Vissers: ‘Ik vind het gebruik van de krachten die er hier en nu zijn belangrijk. Ik wou de wereld van homo en travestie, die bij Truman Capote zeer aanwezig is, laten spelen, maar mijn keuze voor travestierollen is toch op de eerste plaats functioneel. Amy door een man laten spelen heeft te maken met haar sexloosheid én met het thetraliseren van haar relatie met Randolph, die haar niet ontziet. Twee mannen man en vrouw laten spelen, geeft een heel specifieke energie. Het kon er keihard aan toe gaan. Frank Dierens, die Randolph speelde, zei dat hij sommige dingen die hij met Jo deed nooit ten opzichte van een actrice zou durven

doen. De confrontatie van twee mannelijke acteurs in die rollen gaf hen allebei een goede voedingsbodem om hun karakter te maken.’

In de loop van de jaren wordt het transparant acteren minder nadrukkelijk en komt er meer ruimte vrij voor humor en ontroering. Vier jaar na *Het Kamermeisje* en *Naar Macbeth* waagt Jo Roets zich in zijn eerste soloregie terug aan een productie die in zijn geheel getekend wordt door een vervreemdend theaterconcept. Het expliciet transparant maken van de theaterlaag door middel van luisterspeltechnieken blijkt bijzonder goed te werken in combinatie met het superromantische repertoirestuk *Cyrano de Bergerac*. *Cyrano* bereikt een verrassende synthese tussen transparantie, humor en ontroering.

Codes en clichés

Cyrano is een glasheldere deconstructie van theatermiddelen. Tekst, beeld, klank en beweging worden elk op zich en in hun onderlinge samenhang zichtbaar gemaakt. Maar behalve de middelen accentueert *Cyrano* ook de codes. Naargelang het genre en de tijdsgeest genieten bepaalde klanken of bewegingen de voorkeur om bepaalde gevoelens weer te geven. De romantiek kenmerkt zich door een metaforische versterking van emoties: een donderslag wanneer spanning en tragedie in de lucht hangen, heen en weer rennen om de innerlijke getormenteerdheid weer te geven. Dergelijke codes zijn intussen al geruime tijd verworden tot clichés en worden dan ook doorgaans gemeden in het betere theater of de betere film. Jo Roets haalt de donderplaat van onder het stof en zet ze in op de meest spannende en tragische momenten in het verhaal. Net zoals vroeger, met het verschil dat de plaat nu zichtbaar op de scène hangt en door één van de acteurs ‘bespeeld’ wordt. In dezelfde lijn worden een aantal typische sleutelplekken uit het oorspronkelijke stuk behouden, zij het dat ze vooral in de verbeelding worden opgeroepen: een stuk draaitrap verbeeldt het balkon, een klepend klokje (in feite twee metalen staafjes die op mekaar geslagen worden) het klooster.

De samenhang tussen vormtaal en betekenis wordt dus niet gedeconstrueerd, maar bevestigd in zijn clichématige vorm. Dat het spel met donderplaat, grindbak, enzovoort nooit vervalt in ironie of pastiche is te danken aan de zuinigheid en functionaliteit waarmee er met de luisterspeltechnieken wordt omgesprongen. De conflicten tussen de personages en de spanning van het verhaal staan voorop. Ook de tekstbehandeling is transparant en functioneel: het expliciet aangeven van de vijf bedrijven maakt decorwisselingen overbodig, de verschillen in rijm leggen de karakters

bloot, de frisse poëtische tekstpassages van *Cyrano* wekken de liefde voor taal op en maken het verhaal aannemelijk.

De scherpe keuzes van tekstbewerker en regisseur Jo Roets vinden hun pendant in het sérieux en de precisie waarmee de acteurs hun rol(len) op zich nemen. De voorstelling vraagt een scherpe dosering en timing van de acteurs. Maar bovenal geven de acteurs ‘een ziel’ aan hun personages, waarmee ik geen inlevend acteren bedoel, maar het tonen van het personage als een reële ‘mogelijkheid’. Mar-nick Bardyn gaat daarin het verst. Of hij nu *Cyrano*, Metternich of *Cantecleir* speelt, hij toont zijn personage als een mogelijkheid van zichzelf.

Tragedie

De combinatie van een zichzelf wegcijferend idealisme met een niet gerealiseerd verlangen maakt van *Cyrano* een tragische held bij uitstek. Anderzijds zouden de pathetische taal en de vele gevechtsscènes in hun contrast met de letterlijk kleine afmetingen van het obstakel naar het geluk – de neus – aanleiding kunnen geven tot groteske. Jo Roets houdt zich daar ver van: de humor krijgt heel wat ruimte in de taal, maar niet daarbuiten. *Cyrano* blijft een tragische held. Wel komt er – door het afschrapen van bombast aan taal en gevechtsscènes – meer nadruk te liggen op dat ene kleine ding waardoor hij zijn hele leven omver laat gooien. Jo Roets’ held wint dus aan menselijkheid. Tegelijk bestaat hij in zijn morele perfectie en in zijn vurige, maar ingehouden emotionaliteit slechts als theaterpersonage. In deze fictieve bestaanswijze heeft hij alles van de afwezige minnaar: hoe afweziger hoe perfecter het beeld, en hoe intenser het verlangen. Evenals het oorspronkelijke stuk stelt *Cyrano* de ambiguïteit van het onderscheid tussen zijn en niet zijn, tussen theater en werkelijkheid aan de orde.

Verlangen en idealisering, realiteit en droom. Ook in *L’Aiglon* zijn het basisthema’s. Evenals *Cyrano* is de zoon van Napoleon een als winnaar geboren verliezer, maar dan nog een graadje erger. Edmond Rostand gaf *L’Aiglon* veel tragedie mee en weinig heldhaftigheid. Het stuk ademt Weltschmerz en (grootheids)waan uit. Is het zoveel sentimenteler omdat hij het schreef voor Sarah Bernhardt in de rol van het negentienjarige hoofdpersonage? Of gebruikte hij de zoon van Napoleon als metafoor voor het romantisch-universele thema van het zielige kind wiens dromen geen kans krijgen in de volwassenenwereld? Voor dit sentimentele drama hebben Jo Roets en Greet Vissers uitdrukkelijk gekozen voor injecties met elementen uit de komedie. De situatie van Franz wordt er niet minder tragisch door, net zomin als de le-