

Een verlangen naar onsterfelijkheid

VOOR ECHT VERKLAARD

Bestaat er een verband tussen (leef)tijd en de beleving van authenticiteit?

Na het zien van *Weg* (Kaaitheater) en *Kung Fu* (Victoria) denkt Marleen Baeten van wel.

Beide producties bewegen zich op het grensgebied van autobiografie en fictie. De makers verschillen ongeveer een generatie.

De oefeningen van *Weg* en *Kung Fu*

‘Hallo, ik ben Laura. ’k Zou jullie veel kunnen vertellen maar eigenlijk ben ’k nogal beschaamd maar misschien kom ’k straks wel nog ne keer terug.’ Met kleine trippelpasjes verlaat ze de catwalk, die meteen weer ingenomen wordt door zelfzeker ogende jongeren. Enkele uit de modeblaadjes overgenomen poses later komt Hilde aan het woord: ‘Vroeger was ik echt een grote meeloopster. Ik ging zo naar Thunderdome-fuiven met mijn Johnny-vriendjes en zo, pas op ’k heb mij soms nog goe geamuseerd ze maar ’k was een grove meeloopster. Maar nu, nu probeer ik zo wa persoonlijkker te zijn, ’k zit zo wa in een overgangsfase, maar toch dat is nie zo gemakkelijk hoor om mijn eigen te zijn.’ Echter-dan-echt ontboezemingen op een catwalk met bijhorende belichting, dj’s en achtergrondprojecties. *Kung Fu*, een productie van en met een dertigtal jongeren, confronteert ‘binnen’ en ‘buiten’, persoonlijkheid en imago, verlangens en verwachtingen, intimiteit en openbaarheid.

Wat niet bedoeld is voor de buitenwereld is dikwijls banaal, soms ook gênant. Geen grote woorden dus in *Kung Fu*, geen verheven idealen. Het gebruik van de spreektaal geeft de ontboezemingen helemaal een aureool van ‘echtheid’. Desondanks klinken ze vals. Een gedachte die aan de openbaarheid wordt prijsgegeven verliest immers haar intimiteit. Het sprekende ‘ik’ is niet het belevende ‘ik’. De makers gaan voorbij aan deze gemedieerdheid en plaatsen het ‘echte’ van het doordeweekse en innerlijke leven in contrast met de kunstmatigheid van de catwalk. *Kung Fu* bestaat gelukkig niet alleen uit krampachtig naar ‘echtheid’ strevende ontboezemingen. Sommige jongeren

imiteren naar hartelust clichés en hits uit de muziek- en filmwereld, uit show en reclame. Wat begint als een spel – het nabootsen van een fictieve wereld van ‘modellen’ – bereikt soms al gauw een hoger realiteitsgehalte dan de zogenaamd echte ontboezemingen. Vooral de fragmenten waarin jongeren erotisch geladen lichaamstaal en gevoelsgeladen communicatiepatronen imiteren, bespelen een spannend grensgebied tussen fictie en werkelijkheid.

Ook *Weg* is een uitgesproken persoonlijke productie. De makers (Josse De Pauw, Peter Vermeersch en Pierre Vervloesem) zijn ongeveer een generatie ouder dan de makers van *Kung Fu* en kunnen al een indrukwekkend artistiek oeuvre voorleggen. *Kung Fu* ontstond tijdens het derde Victoria Festival (mei 1997) als *Korstmos*-project, wat per definitie wil zeggen dat het de eersteling is van makers met weinig ervaring. Het is dus zeker niet de bedoeling om beide producties artistiek tegen mekaar af te wegen. De vraag die mij bezighoudt is de volgende: waarom heb ik *Weg* ervaren als veel authentiekere dan *Kung Fu*?

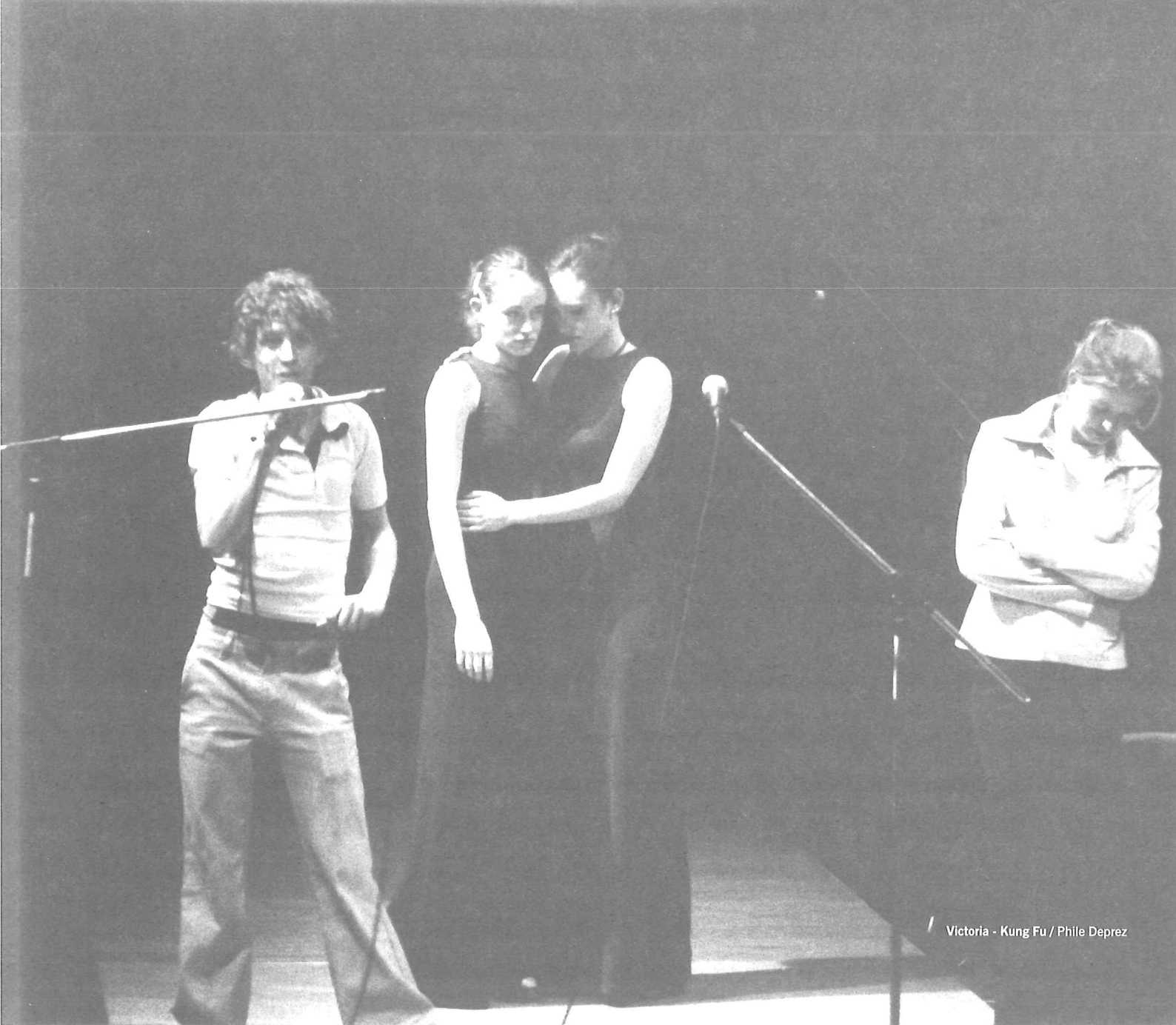
Afstand negeren en creëren

Vooral de *Kung Fu*-fragmenten die het banale van het ‘echte’ leven, het kwetsbare van de ‘echte’ jongere, de ‘authenticiteit’ van de makers tonen hebben me geërgerd. Waarom kwamen ze zo aanstellerig over? De catwalk als scène om zichzelf te tonen is een prachtig idee en ook op de selectie van gedachten en onderwerpen valt niet veel aan te merken. Het grootste euvel bestaat erin dat men over het hoofd zag dat elke verwoording, elke vertolking een zekere kunstmatigheid inhoudt. Elke tekst die

op de scène gebracht wordt, is minstens aan zijn tweede verwoording toe: de eerste toen de beleving in woorden gevat werd – met een tekst als resultaat –, de tweede telkens die tekst vertolkt wordt op de scène. De *Kung Fu*-teksten die het dichtst bij een ongekuiste privéverwoording blijven, werken het slechtst. Ze zouden misschien nog kunnen overkomen indien de acteurs langdurig geoefend hadden om de woorden bij elke voorstelling als het ware opnieuw uit te vinden, een uitgangspunt van Jan Ritsema dat een tiental jongeren met succes toepaste op hun zo goed als doelloze handelingen in de woordeloze voorstelling *Het Heengaan* (1989). Bij *Kung Fu* wordt er echter niet naar gestreefd om de woorden telkens opnieuw uit te vinden, maar om ze telkens zo aannemelijk mogelijk te zeggen: aarzelend, uit de nek kletsend of eindeloos mat. De afstand die geschapen wordt doorheen de twee opeenvolgende verwoordingen maakt het banaal-intieme aanstellerig. De teksten die wél werken hebben een verhalend karakter of kregen een minimum aan dramatische structuur mee. Ze sluiten nauw aan bij de alledaagse communicatie en aangezien die altijd enigszins theatraal is, biedt dat houvast voor een herkenbare vertolking. Zo klinkt het crescendo aan het einde van Freds tekstfragment vanzelfsprekend:

‘Ik stond zo gisteren in ’t station hier in Gent te wachten op mijnen trein en ’k was zo wa rond mij aan ’t kijken en ik zie zo achter mij zo een superschoon meiske staan en ik zag da ze zo naar mij kwam en ze vroeg van:

(offscreen) “Sorry, ik heb juist tachtig frank tekort voor mijnen trein, zoude soms geen tachtig frank kunnen missen?”



En ik zeg van kijk, ik ga kijken, en al wa 'k heb van kleingeld is voor u. Ik kijk dus in mijn zakken en 'k heb toch wel just eenentachtig frank zeker!

(Offscreen) "Merci."

Ja, merci, mijn klote, allee zo een schoon meiske, ze heeft alles wa ze moet hebben om te krijgen wa ze wilt. Aan zo een kutwijf geef ik nooit geen tachtig frank meer!

(Offscreen) "Merci."

Heel wat ontboezemingen getuigen van de innerlijke verwarring die het seksuele ontluiken met zich meebrengt. Karen: 'k vind 't echt wel moeilijk om met u vrienden te zijn, ge zij echt zo ne schone gast weetewel. We zitten zo te praten en ge begint te lachen en ik kijk naar u en ik weet gewoon da 'k verliefd word op u en dan wil 'k bevestiging en die komt er nie want we zijn gewoon vrienden en dan voel 'k mij afgewezen en da vind 'k erg. Moest ge nu wa lelijker zijn of zo of nen homo dan was 't in orde maar nu is 't echt te moeilijk.' Ook de op het eerste gezicht ironiserende bijdragen leggen die prikkelende verwarring bloot. Sommige jongeren vertolken romantische en erotische clichés aan de hand van B-filmscènes en songs die de hitlijst haalden. 'Een tikkeltje exhibitionisme met een knipoog', vermeldt de aankondiging van *Kung Fu*. De vertolkingen zijn echter zo goed dat je je al gauw afvraagt wat knipoog is en wat ernst. Wat is spel en wat is 'echt'? En waar gaat het ene over in het andere? Bij nader inzien is dit vage grensgebied tussen fictie en werkelijkheid niet zo verwonderlijk. Smachtende songs en zwoele verleidingsscènes zijn voor tieners wat mama's schoenen en lipstick zijn voor kinderen: niet van jouw (leef)tijd, maar wel aantrekkelijk als spel materiaal aan de hand waarvan je naar hartelust kan experimenteren en oefenen voor later. In eerste instantie is het spel ernst: al spelend maak je je nieuwe bewegingen en omgangsvormen eigen. Pas in tweede instantie wordt het spel een klucht, en zelfs dan blijft de intense ervaring van de eerste 'oefeningen' er lange tijd in doorzinderen. De jonge actrices en acteurs van *Kung Fu* hantieren de ironie om de afstand tussen oefening en spel kunstmatig te vergroten, maar die afstand – en dus de knipoog – blijft klein. Het adrenalinepeil in de zaal stijgt echter en dat is heus niet alleen op rekening te schrijven van de opzweepende technomuziek die de showende jongeren over de catwalk stuwt.

Een oefening in weggaan

Zo groot als *Kung Fu* is opgevat, zo klein is *Weg*. Twee muzikanten en een acteur op een tapijt – heel de voorstelling lang blijven ze op dat tapijt – en een tiental grote foto's aan de

drie wanden rond hen. 'Goeienavond,' zegt Josse De Pauw. 'Er waren eens twee goden. Kleine goden. Godjes. Die zagen voor het eerst een mens en dat ging zo:

Kijk daar.

Waar?

Daar!

Waar?

Kijk dan. Dààr!

Ik kijk. Ik zie niks. Wààr?!

Dààr!

Ik zie niks!

't Is weg.

Wat was het?

Moelijk te zeggen.'

Ook *Weg* is een voorstelling met een knipoog. Niet de knipoog van de ironie, de knipoog die afstand schept tot wat de maker (en de toeschouwer) innerlijk verwacht. De knipoog van *Weg* is die van de medeplichtigheid. *Weg* verzoent de maker (en de toeschouwer) met wat hem innerlijk verwacht.

Josse De Pauw schreef en vertolkt een tekst waarin een man die zijn einde voelt naderen terugblijkt op zijn leven. De drukte van de kinderjaren in een gezin met elf kinderen evoceert hij aan de hand van het zorgende gekijf en de levenswijsheden van de moeder.

'Josken asteblijft doet a schoenen ait.

Ge ziet toch da'k ie gekoishet em...

en den ga me a moeterschoenen da deu...

Zoë kannekik blève koishn!'

Ook hier dus een keuze voor dagelijkse banaliteiten en dialect, maar dan niet ten dienste van een krampachtig nagestreefde authenticiteit. Het gekijf klinkt als een gekend refrein. Josse De Pauw benadrukt de muzikaliteit van de klanken en de ritmiek van de woorden. 'Oeoeoeoe! Daan es groët geweurn. Nog een betteken en ge koeint da gien ruze ne mie mè maken.' Heel zijn lichaam rockt mee met de muziek terwijl hij de clichés die elk kind te horen krijgt over zijn tong laat rollen. Bij momenten gaat zijn stem, die gekijf en commentaar een grote warmte verleent, verloren in het geweld van de muziek. Zoals ook het lawaai van een vol huis de moeder geregeld overstemt.

Over zijn broers en zussen vertelt hij kort en bondig, aan de hand van de geboortes en de ongelukken. Geen dialect hier. De klankrijkdom zou het snelle ritme waarin de ongevallen aaneengeregen worden breken. En zo gaat het verder. De ene tekstflard volgt de andere op. Elk stuk tekst heeft zijn eigen taal. Voorspelbare dialogen van elkaar ontmoetende kennissen, waarbij de hartelijkheid omgekeerd evenredig is met de lengte van de drie-woordzinnen, roepen de jaarlijkse vakanties aan zee op. Dromerige poëzie en speelse versjes geven gestalte aan het verlangen naar nieu-

we horizonten en de roes van de liefde. De ontzuivering van het dagelijkse leven als vader is het gekende kijfrefrein, maar nu in het verkavelingsvlaams van de nieuwe generatie. De draaikolk van het levenseinde is een visioinaire aaneenrijging van poëtische bespiegelingen, metafysische verhalen, humoristische invallen en nuchtere overpeinzingen. Een aantal fragmenten duikt regelmatig opnieuw op, soms in een lichte variatie. Het thema waarop gevarieerd wordt is het leven, in zijn verhevenheid en banaliteit, met zijn komen en gaan. 'Ne Rodenbach mè crevettekes' en borstkancker, in één beweging.

Variaties op een thema. Het leven gevat in een gedachtestroom, een klankstroom, een muziekstroom, die samen een weerbarstige fusie aangaan waarin de ene de andere al eens durft overstemmen. *Weg* is jazz met elektrische gitaar, klarinet, computer en stem; een aandachtig spelend trio – dat, indien de composities van Peter Vermeersch volledig live zouden worden uitgevoerd, een 'big band' zou worden – met kansen tot solowerk voor de verschillende 'muzikanten'. *Weg* is ook theater, en niet alleen omwille van de tekst. Bijgestaan door een subtiele lichtregie transformeert Josse De Pauw zich van jonge man tot 'ouwe peeke'. Het verouderingsproces dat zich onder je ogen voltrekt is verbijsterend. *Weg* is een oefening in 'weggaan'.

Een oefening in blijven

'Ga goit ni beginn è

Ik èm a al dikkes genoeg gezeid

't leiven ès wachtn.

En wachte goide.

Gelèk as alleman!'

(*Weg*)

Ongeduld is eigen aan de jeugd. 'Wachten' is een vies woord. Nú is het te doen. Nú staat het te gebeuren. Fred van *Kung Fu* parafraserend kan je zeggen dat de jongeren van *Kung Fu* alles hebben wat ze moeten hebben om te krijgen wat ze willen. En ze zijn zich daar goed van bewust. Aan een oefening in aftakeling hebben ze geen boodschap. Dat is iets voor hun ouders. De eeuwige jeugd hoort de jeugd toe. An: 'Vrouwen die kinderen gehad hebben zijn geen vrouwen meer, ze hebben het verloren, vrouwen met kinderen hebben niets van seksuele aantrekkingskracht meer, ze hebben allemaal vieze strepen op hunnen buik en hun lijf is gans verzakt. Vrouwen met kinderen zijn ook nooit grappig meer, of interessant, want het enigste da nog in hun hoofd zit da zijn die kinderen, een moeder da is nie "iemand" maar da is een moeder; ze zouden beter allemaal binnenblijven en ne zak over hun hoofd trekken.' Dit is geen knipoog meer, dit is de ogen

stijf dichtknijpen. Eindelijk bijna volwassen geworden is het niet meer zo aantrekkelijk om op de tijd vooruit te lopen.

Het personage van *Weg* is de ontnuchtering al voorbij: 'Wij zijn getrouwd en hebben kinderen gekregen. Wij leefden lang niet zo gelukkig als we ooit hadden gedacht. Gehoopt. Maar hoop is iets om af te leren. Het was goed. Of beter nog: het was wat het was. (...) De kinderen waren niet de engelen waarvan we droomden, maar zeggen dat het duivels waren zou overdreven zijn. Het waren mensen.' *Weg* is een oefening in weggaan, maar ook in blijven. Blijven ondanks alles, ook wanneer wat je dierbaar is weggaat of niet helemaal aan je droombeeld beantwoordt. In het oeuvre van Josse De Pauw is het geen nieuw thema, maar totnogtoe klonk het lichter. 'Voorbij', zegt Vinaya, het jongetje in de gelijknamige film van Josse De Pauw en Peter van Kraaij (1992). Het is de titel van een lang gedicht dat hij opzegt voor het slapengaan.

'Voorbij

Er ging iets moois voorbij
Zo aan mijn hoofd voorbij
vlak langs mijn hart voorbij
ik wist niet wat.
Ik deed mijn venster dicht
en deed mijn ogen dicht
en al mijn vingers dicht
of ik het had.
Ik keek mijn venster uit
zag naar de verte uit
zo naar de hemel uit
of het daar stond.
Ik gleed naar buiten toe
heel naar de verte toe
zo naar de hemel toe
of ik het vond.
(...)

Toen dacht ik dat in de schemering
iemand mij riep.
Toen heb ik zacht geschreid
heb ik heel stil geschreid
heb ik zo lang geschreid
totdat ik sliep.'

In *Het Kind van de Smid* (Josse De Pauw en Peter van Kraaij, 1990) beklimt Pomp de hoogste berg in de omgeving en kijkt urenlang in het zonlicht.

'Het Kind wist het.

Hij kende het verhaal.

Van de man die veel gereisd had en veel gekeken.

Nu wou hij zien.

Dat lukte enkel als hij zijn ogen sloot.

Dan doken alle beelden op en regen zich aaneen als kralen aan een snoer en toonden het verband.

Als hij zijn ogen opende brak het snoer.

De kralen kletterden tegen de grond en rolden haastig weg. Het duurde jaren eer hij alles weer teruggevonden had.

Hij had de berg beklommen. De zon stond hoog.

Hij had haar vragend aangekeken. Dagenlang. Tot ze zijn hoofd was binnengedrongen en zijn ogen voorgoed had dichtgeschroeid. Het snoer was heel. De kralen kregen een nooit geziene glans.'

Ook het ik-personage in *Weg* kan pas zien wanneer hij de ogen sluit, maar het klinkt minder idealiserend.

'Hij miste ze.

Niet dat hij het allemaal zou willen herbeginnen.

Voor geen goud.

Maar hij miste ze.

Dat was nieuw.

En dat was niet onprettig. Dat had hij nooit gedacht:

dat het gemis een aangenaam gevoel kon zijn.'

Afscheid nemen is afstand nemen. Dan pas krijgt het leven een onverwachte intensiteit en helderheid.

'Weg,

maar weg als in barnsteen.

Omhelsd door stollend hars.

Het gloeiend amber.

Zo vurig was het leven nooit geweest.

Weg.

En nooit voorheen zo zichtbaar.

Als in barnsteen.'

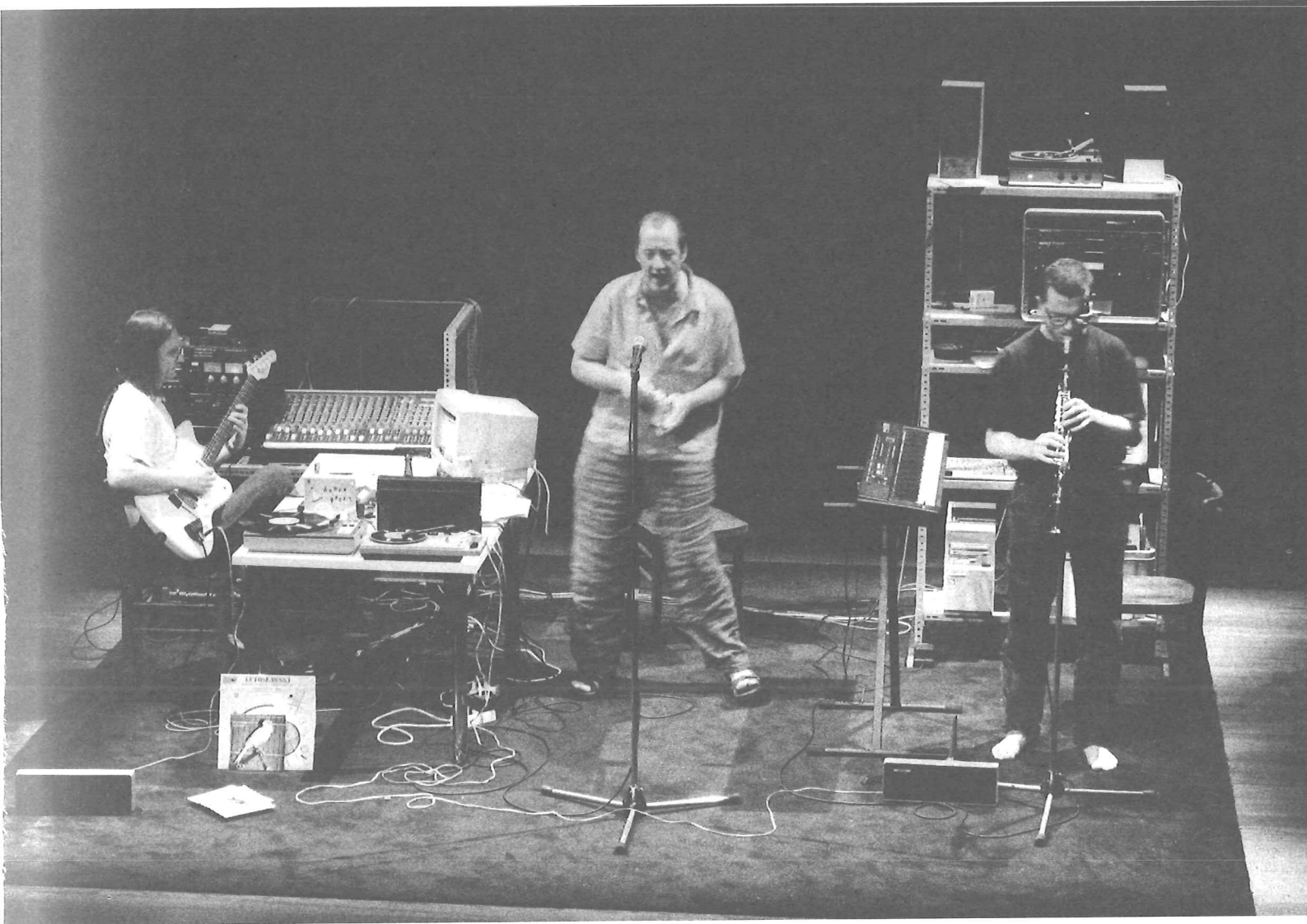
In *wezen* is het verlangen om dood te zijn een verlangen naar onsterfelijkheid, schrijft Patricia de Martelaere in haar essay *De levenskunstenaar. Naar een esthetica van de zelfmoord*, dat verscheen in de essaybundel *Een verlangen naar ontroostbaarheid* (1993, Meulenhoff, Amsterdam). Eén keer je dood bent, kan je immers niet meer doodgaan. 'Ons leven wordt door de dood onderbroken, niet beëindigd.' De dood is geen 'belevenis'. 'Wat een belevenis onderscheidt van een gewone ervaring is namelijk, vooreerst, dat ze een waarachtig einde kent in de vorm van een vervulling – en niet een uitdoven, doodlopen of onderbroken worden – en, vervolgens, dat ze een geheel vormt, een organische eenheid waarin nochtans de onderdelen niet vervagen, maar precies in de geïntegreerde structuur hun identiteit bevestigen.' In tegenstelling tot de natuurlijke dood, die altijd een onderbreking is, is de zelfmoord niet alleen een daad van beëindiging, maar ook van voltooiing. Dit esthetische ideaal dat sommige mensen tot zelfmoord drijft, wordt volgens Patricia de Martelaere ook in het schrijven, of door kunstenaars in het algemeen, gezocht. 'Ook van de kunst – en zelfs in

de eerste plaats van de kunst – kan immers worden gezegd dat zij vóór alles de passie van het beëindigen is.'

Voor de dag, niet voor de eeuwigheid

Heel wat mensen die geen kunstenaar zijn – waaronder opvallend veel adolescenten – schrijven dagboeken. Ook aan dit fenomeen wijdt Patricia de Martelaere een behartenswaardig essay in dezelfde bundel: *Het dagboek en de dood*. Het dagboek geldt doorgaans niet als literatuur, schrijft ze, omdat het in zijn zuiverste vorm voldoet aan twee vereisten die onverenigbaar lijken met de kenmerken van literatuur: strikte geheimhouding (niet bestemd zijn voor een lezer) en volkomen waarheidsgetrouwheid. De dagboekschrijver streeft geen geheel na, althans niet terwijl hij schrijft. Het herlezen van een dagboek kan echter wel toelaten 'een structuur terug te vinden in het ongeordende materiaal van het leven, een soort "metafysische eenheid" (Pavese) die het leven omvormt tot een verhaal en dus tot een opeenvolging van per definitie zinvolle momenten.'

Nogal wat tekstfragmenten van *Kung Fu* lijken uit de dagboeken van de makers geplukt te zijn. Ogenscheinlijk zijn ze niet voor de eeuwigheid of voor de openbaarheid geschreven, maar alleen al het feit dat ze geschreven zijn – en dat ze in het openbaar uitgesproken worden – verleent het alledaagse een zekere glans. Patricia de Martelaere citeert Cesare Pavese antwoord op de vraag waarom mensen als hij zich de moeite getroosten om een dagboek bij te houden: 'Voor het nageslacht? Nee. Om aangewezen te worden wanneer we ons in de menigte begeven? Nee. Om onze dagelijkse sleur te kunnen voortzetten in de overtuiging dat alles wat we doen de moeite waard is, iets unieks is. Voor de dag, niet voor de eeuwigheid.' Patricia de Martelaere besluit: 'Het schrijven van een dagboek zou zodoende, vreemd genoeg, een manier kunnen zijn om het leven te beleven alsof het een droom, of een roman was. Dat staat in een merkwaardig contrast met de gedachte van volkomen werkelijkheidsgetrouwheid, zoals die karakteristiek werd geacht voor het echte dagboek. Ofschoon op het narratieve niveau wel degelijk "waar" en in overeenstemming met de feiten, zou het dagboek tegelijk ook een ándere werkelijkheid voor zichzelf creëren, door als het ware de realiteit te sur-realiseren. (...) Het neerschrijven van het werkelijke leven staat dus geenszins in het teken van de aanvaarding, maar vertrekt integendeel uit de revolutie tegen het alleenmaar-gewone-leven. (...) Adolescenten hebben, zoals bekend, een grote behoefte aan intensiteit en pathetiek, ze verzoenen zich niet gemakkelijk met de routinengang van het men-



Kaaitheter - Weg / Lies Willaert

selijk bestaan, ze eisen voor hún leven een absolute waarde en betekenis op. Het bijhouden van een dagboek – waarin de sleur wordt beschreven als die van een personage, en dus als een interessante sleur – kan voor hen imaginair aan deze behoefte voldoen.’

De afstand die de verwoording – al schrijvend en/of vertolkend – schept, maakt het gewone interessant. In *Weg* opent dat een perspectief op verzoening met het leven zoals het is. Als slot van de voorstelling zingt Josse De Pauw een lied van Petula Clark:

‘(...) J’ai envie d’aimer,
j’ai envie de vivre.
Malgré le vide
de tout ce temps passé,
de tout ce temps gaché
et de tout ce temps perdu. (...)’

Zichtbaar worden in een oeuvre

De makers van *Kung Fu* negeren de glans

die de verwoording ongewild geeft aan de beleving, wat leidt tot aanstellerigheid. Is dat de enige reden waarom ik *Weg* als authentiekere ervaren heb: omwille van het bewuster omspringen met de interactie tussen werkelijkheid en fictie, tussen beleving en verwoording/vertolking?

Wanneer we in het theater over authenticiteit spreken, hebben we het meestal over de waarachtigheid van de maker en niet zozeer over het werkelijkheidsgehalte van de voorstelling. Maar op welke basis oordeelt de toeschouwer over de waarachtigheid van de maker? Ik vermoed dat herkenning een belangrijke rol speelt bij de inschatting van authenticiteit. Daarbij gaat het minder om een herkenning van een ervaringswereld dan om een herkenning van levenservaring (en de worsteling die daarmee gepaard gaat). Zo kom ik bij een tweede reden waarom ik *Weg* als authentiekere kon ervaren dan *Kung Fu*: de levenservaring –

en dus ook de leeftijd – van de toeschouwer. Ik herken in grote mate wat de makers van *Kung Fu* bezighoudt – ik ben ook jong geweest – maar op dit ogenblik heb ik meer aan de oefeningen van *Weg*. Terugblikken, een samenhang zoeken doe je pas wanneer je al een eind achter de rug hebt. Je begint pas zelf te oefenen in weggaan wanneer je – meestal via je ouders – geconfronteerd wordt met het onherroepelijke weggaan van anderen. De waarachtigheid van *Weg*, de zekerheid dat de voorstelling aan een behoefte van de maker beantwoordt, kan ik nu beter inschatten dan ik dat twintig jaar geleden had kunnen doen. Wie weet zou ik *Weg* toen gewoon leuk gevonden hebben, net zoals ik me nu bij *Kung Fu* goed geamuseerd heb, maar verder niet kan inschatten hoe ernst en spel zich voor de makers tot elkaar verhouden.

De verwevenheid van spel en ernst is essentieel voor een kunstenaar. Voor Josse De Pauw en Peter Vermeersch – bij gebrek aan

kennis kan ik geen uitspraak doen over Pierre Vervloesem – zijn spelen en schrijven/componeren wezenlijke activiteiten. Ze kunnen niet zonder, en hoewel ze allebei een gevarieerd oeuvre kunnen voorleggen, met heel wat partners, is het niet eender wat en met om het even wie ze iets maken. Op die manier ontstaat in de loop der jaren en doorheen een diversiteit aan variaties een specifiek soort herkenning tussen de maker en zijn trouwe publiek, een herkenning die zich situeert op het niveau van het oeuvre van de maker. De trouwe toeschouwer is deelgenoot van de artistieke ontwikkeling van de maker, wat in het geval van Josse De Pauw nog meer een persoonlijke dan een vormelijke ontwikkeling is. In een interview met Veerle Keuppens over *Weg* zegt Josse De Pauw: 'Als ik moet kiezen, dan kies ik absoluut om mij goed te voelen op het toneel en ik heb er mij nog nooit zo goed op gevoeld als tijdens deze productie. Ik zoek echt iets te creëren in een situatie waarin ik zeer graag leef. Ik zoek niet naar een bepaalde vorm van theater; ik zoek echt naar mijn genot en als dat

te delen valt, dan liefst met zoveel mogelijk mensen.' (*Carnet*, september '98)

Zo kom ik bij een derde reden waarom ik *Weg* als erg authentiek ervaar. Vanuit mijn trouwheid met het werk van Josse De Pauw ben ik er zeker van dat *Weg* een belangrijke stap is in zijn oeuvre. In *Weg* smelten thema's en talen – waaronder ook de muziek – die hij al eerder exploreerde samen in een zelden gezien organisch geheel. En om het in een parafrase van zijn eigen tekst te zeggen: zo vurig is Josse De Pauw nooit geweest in zijn werk, maar nooit voorheen zo zichtbaar. In het vermelde *Carnet*-interview zegt hij: 'In *Weg* gaat het niet om iets kunnen, maar wel om iets durven laten gebeuren.'

Beginnende makers missen uiteraard een oeuvre waarin ze stilaan zichtbaar worden voor wie hun werk volgt, maar dat is nog geen reden om zich – in naam van de authenticiteit – maar meteen prijs te geven. Vooral in theater met jongeren is het al geruime tijd in om 'zichzelf' te laten zien en meer dan eens leidt dat tot niet veel meer dan een opzichtige of

gênante flirt met zogenaamde intimiteit en kwetsbaarheid. Vooral met het oog op een potentiële artistieke ontwikkeling is dat spijtig. 'Het dagboek, als begin van literatuur, is meteen het einde ervan', schrijft Patricia de Martelaere. De bezeten dagboekschrijver bereikt nooit het niveau van de echte artistieke vormgeving omdat hij in zijn schrijven niet echt verder komt dan zijn eigen ervaringswereld. 'Dit is de draagwijdte van Anaïs Nins bittere verwijt aan haar "liefste dagboek": "Je hebt mij als kunstenaar tegengewerkt." Want in het dagboekschrijven gaat het altijd in de eerste plaats om de schrijver, en niet om het werk.' De authenticiteit van de kunstenaar toont zich doorheen zijn werk, en dat vraagt tijd.

projecten
producties
premières
smaakmakers
workshops
café-théâtre
tentoonstellingen
surprise

02-21 999 21

info en reserveringen

BRONKS

BRIALMONTSTRAAT 11 1210 BRUSSEL



met : Walpurgis, Wederzijds, Ad van Iersel en Bram Wiersma, Pascale Platel, Dimitri Leue, Tine Reymer en Warre Borgmans, Bart Van Lierde, Gerhard Jäger, Chassez le naturel, Dito'Dito, Mieke Smalle, Anita Daulne, Mieja Hollevoet, Peter Zegveld, Inèz Derksen, Ibycus, de bloedgroep, luxemburg, Speeltheater Gent, Bernard Van Eeghem e.a.