

de performers alsnog hun best doen om het onmogelijke van iedere vorm van podiumkunst te bereiken: een directe verhouding met het publiek, een door taal noch vierde wand gebroken ontmoeting. Maar juist dansende lichamen zijn altijd ook gesloten monaden, zelfbetrokken bewegers die zichzelf verliezen in een cadans en – in het beste geval – een vreemdsoortig genot waar het publiek fysiek part noch deel aan heeft. Kijken naar dans, dat is kijken naar een alles bij elkaar genomen bijzonder rare vorm van intimiteit – naar een ‘bij zichzelf zijn’ van lichamen die tegelijkertijd wéten dat ze gadeloos aan de keurende blikken van een deels geïnteresseerd, deels verstrooid publiek zijn uitgeleverd. Als toeschouwer besef je dat maar heel zelden, want de meeste hedendaagse dans stelt ofwel nauwelijks, ofwel gedurig vragen bij de verhouding tussen podium en publiek. In het eerste geval wordt er gewoon gedanst zonder meer, in veel performedans moet ‘het dansante’ het integendeel

tegen de geënceneerde reflexiviteit afleggen.

Nu is *A* niet meteen één langgerekt en eenduidig commentaar op de onmogelijke relatie tussen performers en publiek. Heel soms lijkt de voorstelling inderdaad té direct te worden, bijvoorbeeld in de scène waarin Lisa Gunstone lamenteert over het gebrek aan reactie op haar overgave. ‘Ik toon mij hélemaal, jij geeft geen teken van leven’: dat soort retoriek. Maar is het publiek wel de geadresseerde van deze klaagzang? De voorstelling laat dat nogal eens in het midden. Het knappe van *A* is juist deze geënceneerde onduidelijkheid over de ontvanger, de ambivalente status van de gene voor wie de woorden bestemd zijn. Soms is dat zonder veel dubbelzinnigheid het publiek, maar even vaak is het onduidelijk of het geventileerde commentaar slaat op de relatie tussen de performers en het publiek, op de geënceneerde verhouding tussen Gunstone en Effroy, of op beide.

Voor al in de tweede helft van de voorstelling raakt de suggestie van

een intieme relatie tussen de verder onuitgewerkte personages van Gunstone en Effroy onontwarbaar verknoopt met het hunkeren naar een waarachtige verhouding met het publiek. Antoine Effroy heeft het langdurig over een gedroomde relatie met een vrouw, desnoods voor de duur van één vakantie. Wanneer Gunstone zijn persoonlijk geslacht met gesnik beantwoordt, ontstaat er een vreemde kortsluiting met de eerder becommentarieerde publieksrelatie – alsof de, uiteraard gespeelde, relatie tussen de performers al even godsonmogelijk is als de niet minder gespeelde relatie tussen hen en de toeschouwers. Deze ambivalentie culmineert in een bijzonder sterke scène. De huilende Gunstone omhelst eerst een afwerende Effroy, en uit dat wederzijdse gestuntel ontwikkelt zich gaandeweg een duet. Het bevat meerdere knipogen naar de klassieke danstaal, en het loopt mede door het intelligente gebruik van de overbekende song *Summertime* gedurig vol met connotaties. Die vinden hun gedante vluchtpunt

in een paradoxale combinatie van intimiteit en afstandelijkheid, aantrekken en afstoten, aandacht en verstrooidheid, bestudeerdheid en spontaneïteit. Het duet heeft zich meteen in mijn geheugen gegrift: het is een van de sterkste beelden die ik ooit zag van de *gedeelde* eenzaamheid – de ‘tweezaamheid’ – die een performer en een toeschouwer tijdens een voorstelling ervaren wanneer die écht lukt. Tegelijkertijd nabij en veraf – was dat niet al Walter Benjamins definitie van de aura die ieder geslaagd kunstwerk omhult én verhult?

Rudi Laermans

A

REGIE Carlotta Sagna

PERFORMERS Lisa Gunstone, Antoine Effroy, Carlotta Sagna
MUZIEK Paul Hindemith, The Residents, Aphex Twin, Dynamoe, Inuit Games and Songs,...

LICHT Philippe Gladieux

A WERD GEMAAKT MET DE STEUN VAN NEEDCOMPANY (BRUSSEL)

KASPAR / KASPERKASPERKEN (BRAAKLAND/ZHEBILDING)

Een volwassen perspectief op het kind

De strijd om de ontvoogding van het jeugdtheater mag dan al grotendeels gestreden zijn, de discussie over wat ‘theater voor kinderen en jongeren’ nu eigenlijk is, blijft volop woeden. Op alle fronten. Het publiek gonst bij elke jeugdvoorstelling steevast na over het al dan niet kloppen van het aangekondigde leeftijdslabel. Theatercritici worstelen nog altijd met de vraag vanuit welk perspectief ze zo’n voorstelling moeten beoordelen. De jeugd- en volwassenjury’s van Het Theaterfestival scherpen ondertussen met argumenten

voor en tegen een eventuele samensmelting. En de makers zelf? De makers voeren het pleit op het podium. In het geval van Braakland/ZheBilding gebeurt dat zelfs in een dubbelvoorstelling: hun *Kaspar* richt zich tot volwassenen en hun *Kasperkasperken* tot kinderen. Niet alleen het concept is vrijwel uniek, ook het project zelf valt op, temeer omdat de twee producties zich in bijna niets van elkaar onderscheiden. En toch. De verschillen die er zijn, blijken in het licht van bovenstaande discussie meer dan boeiend.

Het tweeluik *Kaspar-Kasperkasperken* kan gezien worden als een soort synthese van de verschillende lijnen die Braakland/ZheBilding sinds zijn ontstaan in 1997 heeft uitgezet. Het koppelt de literaire diepgang van *La Dissection d'un Homme Armé en Mitrajet* aan de bijna cabaretse spektakelsfeer van *Het Ei van Firmin* en vormt tegelijk een vervolg op *Het konijn van Tante Germaine*, de voorstelling waarmee het gezelschap zich in 2001 voor het eerst tot een jonger publiek richtte. Opgevat als een kindervariant op *Het Ei*, heette *Het konijn* toen ‘een uitstap naar het land van de verbeelding’. Dat de reis met *Kasperkasperken* overgedaan wordt, is volgens artistiek leider Stijn Devillé eerder toevallig: ‘Oorspronkelijk wilden we met *Kaspar* gewoon opnieuw teksttheater voor volwassenen maken. Maar bij de kennismaking met het materiaal bleek snel dat het gegeven van de ontroerende Kaspar-

verwondering over een vreemde wereld zich bij uitstek leende voor kinderen. Thema voor de volwassenversie zou dan de agressie van de maatschappij tegenover Kaspar worden, terwijl we van de kinderversie een omgekeerde *Alice in Wonderland* zouden maken. Uiteindelijk vonden we echter niet dat we de gruwel en de wreedheid omwille van een jonger publiek moesten transformeren in stroperige romantiek. Ik zie als een rode draad door ons oeuvre immers de boodschap dat elke mens in staat is om te doen wat onze personages op het podium doen.’

Inspiratiebron voor de dubbele *Kaspar* is natuurlijk Kaspar Hauser, het even historische als mythische adelkind dat meer dan veertien jaar opgesloten zat in een donker hol. Toen het op Pinksteren 1828 plots opdook op het marktplein van Nürnberg, kon het lopen noch spreken en had het nooit de wereld

gezien. Kaspar was waarin hij geze- ten had: een zwart gat. Hij was een blanco blad, waarop in de loop der tijden zowel linguïsten, sociologen als psychologen dankbaar hun theorieën over de aangeboren vermogens van de mens of de invloed van de culturele ontwikkeling neer- gepend hebben. Ook talloze kun- stenaars lieten zich door 'het kind van Europa' inspireren. Peter Handke is met zijn postmoder- nistische en taal filosofische toneel- tekst *Kaspar* (1968) wellicht de be- kendste.

Het eigenzinnige van de Kaspar- interpretatie van Braakland/Zhe- Bildung ten overstaan van al die eerdere beschrijvingen is dat ze zich niet zozeer concentreert op het kind zelf, maar op de mensen- meute errond. In de volwassenen- versie wordt het podium na een poëtische inleiding over de dood van Kaspar finaal ingenomen door een reeks van kleurrijke opvoeders, die het stomme en kreupele kind elk op hun manier inwijden in de alfa en omega van het menselijke leven. Kaspars onbekende verzor- ger haalt hem uit zijn hol en leert hem lopen. Naar Nürnberg, waar een andere man hem confronteert met de kapitalistische principes van 'arbeiten' en 'money'. De 'hoogwaardigheidsbekleders' van de stad geven hem een bon voor tien lessen Nederlands-voor-begginners en de politicommissaris legt hem associatief de reken- en natuur- kundige basisprincipes van de kos- mos uit. Twee variëteertiesten ten slotte voeren hem op als een mon- sterlijk fenomeen: 'Schouwt, aan- schouwt, 't grootste wonder dezer aard!' De Kaspar-hype is gecreëerd en niet meer te keren.

In wat volgt ontvouwt zich mooi de metaforische idee die schrijvers Stijn Devillé en Adriaan van Aken op de mythe hebben aangelegd. Kaspar wordt in een net pakje gestoken en geëtaleerd als de ziener die door zijn bijzondere af- scherping van de menselijke cul-

tuur de ware boodschap over de zin van het leven komt geven. Wanneer hij voor een immense massa van koningen tot stukadoren echter niets méér weet te vertellen dan wat hem is aangeleerd over discipline en beleefdheid, kantelt de adoratie van het volk in een ge- welddadige woede. De vertelde uit- beelding die *Kaspar* grotendeels is, eindigt met het relaas van de defi- nitieve messteek die Kaspar in het gedrum en awoert-geroep voor zijn huis toegediend krijgt. Onder een bijbelse zondvloed rijdt het men- senkind gewond weg uit de wereld en knalt het veel verder tegen een verlichtingspaal op. 'En nu – is Kaspar dood.' En de cirkel rond.

Specifiek voor de volwassenen- voorstelling is dat de figuur van Kaspar in even poëtische als expli- ciete bewoordingen verbreed wordt tot een rijk betekeniscomplex aan culturele allusies. Hij blijkt zowel de slachtofferkindjes van Dutroux als 'de Waalse pervers' zelf, zowel de profetische Jezus als de gekruisigde voor alle zonden en zowel de ge- hypte BV als de gehate allochtoon. Dat één personage al die contradic- torische tekens kán incorporeren, komt precies door het perspectief van het stuk op de omgeving van Kaspar. 'De mensen' verwachten te- vergeefs dat hij het zwarte gat in hun eigen existentie zal vullen en drijven dan ook hém uit als perso- nificatie van al die frustraties. Het is het zondebokprincipe van de Franse filosoof René Girard. De parabel over de op- en neergang van de maak- en afbreekbare mens is bovendien rigoureuus op het he- den geprojecteerd. Kaspar wordt onthaald in een modern-gemedia- tiseerde wereld van computers, winkelketens en Miss België's. Hij wordt uitgejouwd door 'ons'. Zijn tragiek ontrolt zich tegen een achterdoek van bijeengepuzzelde Michelin-landkaarten van Europa.

Net hetzelfde decor siert *Kasperkas- perken*, terwijl ook sample-muzi- kant Geert Waegeman en acteurs

Sara Vertongen en Stijn van Opstal opnieuw van de partij zijn. Hun speelstijl is onveranderd gebleven in een balans tussen expliciete ko- miek en afstandelijke verstilling. Ook datgene wat ze zeggen, is gro- tendeels overgenomen uit de tekst van de volwassenenversie. En toch is *Kasperkasperken* geen tweede *Metamorphosen*. Terwijl de kinder- voorstelling van de Roovers – in haar meergelaagde verstrengeling van vorm en inhoud en in haar di- verse aanspraken – het verschil tus- sen jeugd- en volwassenentheater volledig leek uit te wissen, trekt Braakland/ZheBilding met een aantal opmerkelijke ingrepen net een duidelijke grens.

Een paar losse voorbeelden. Kasperken (hier vertolkt door Adriaan van Aken) komt myste- rieuus opgedoken als een duiveltje uit een doos, terwijl Kaspar (Ber- nard van Eeghem) tot zijn verschij- ning gewoon als acteur op scène zat. Kleine Kaspar heeft zijn klas- sieke hobbelpaardje in de hand en een jockeyhelmpje op zijn hoofd. De enige zin die hij kent, is niet langer het ironische 'renner worden als Rubens Barrichello', maar net als de historische Kaspar 'ruiter worden als mijn vader'. De inlei- ding over de dood van Kaspar is weggelaten, evenals de illusiebreuk waarin Van Opstal in *Kaspar* uit- weidt over de geboorte van zijn eigen kind. Verschillende maatschap- pijkritische referenties naar Du- troux en de wereldpolitiek zijn ge- schrappt. De opgeroepen woedende mensenmassa op het eind wordt grotendeels gereduceerd tot het personage van madam Van Dam- me. Zij deelt opruiend haar bood- schappen uit, die de kinderen – als de massa – smijtraag naar Kaspars kop mogen keilen. Gewond rijdt Kaspar niet weg in zijn rode BMW, maar op zijn witte paard.

Terwijl *Kaspar* het zwarte gat in de titelfiguur openlaat en het zelfs nog dieper uitgraaft tot allerlei metaforische betekenislagen, sluit *Kasperkasperken* het kind dus eer-

der terug op in zijn historische hol. Alle passages waar de poëzie en de diepte-interpretatie in de volvasse- nenversie de overhand nemen, zijn voor het jonge publiek weggelaten ten voordele van het verhaal op zich. Kasperken wordt zo een spe- cifiek kind: niet direct eendimensi- oneel, maar wel verdicht tot zijn historische grenzen. Het handvol (losgerukte) actuele allusies die in de kinderversie overgebleven zijn, veranderen daar weinig aan. De weg van *Kaspar* naar *Kasperkaspe- ren* gaat van abstract naar con- creet, van 'nu' naar 'toen' en van een appél aan een verstandelijke kijker naar een appél aan een inter- actieve kijker.

Binnen die beweging valt het ook op dat bepaalde momenten van subtiele verbeelding ingeruild zijn voor een expliciete uitleg. Zo worden de adoratie en de woede van de massa ten opzichte van het speechende profetenkind niet lan- ger ingekleed, maar van buitenaf verklaard: 'Wel, het waren donkere tijden daar in dat oude Europa en iedereen verveelde zich een beetje en dat had vanalles tot gevolg en zo.' Zonder ook maar érgens naar stroopromantiek te gaan ruiken, vertoont *Kasperkasperken* boven- dien toch een zekere tendens naar 'filosofisch idealisme/optimisme' – volgens de Amerikaanse onderzoe- ker Moses Goldberg in *Children's Theatre* het unieke kenmerk van kindertheater. De tristesse van *Kas- par* lost in de kinderversie op in een opener en sprookjesachtiger slot. Op scène wordt de neergeke- gelde Kaspar weliswaar ruw terug in zijn doos gedropt, maar volgens de vertelling erna rijdt hij dan op zijn paardje stil terug naar zijn veilige hol, waar hij – anders dan de 'volwassen' Kaspar in zijn BMW – niet expliciet sterft.

Ondanks al deze divergenties blijven de twee versies veeleer op elkaar lij- ken dan van elkaar te verschillen. Een mooie illustratie van de weige- ring van Braakland/ZheBilding om



Kasperkasperken BRAAKLAND/ZHEBILDING FOTO GRIET VLOEBERGH

al te veel toegevingen te doen aan het jongere publiek, is het onveranderd transponeren van het metatheatrale kader van *Kaspar* naar *Kasperkasperken*. Eigenlijk zijn Vertongen en Van Opstal twee toneelspelers, die de hele geschiedenis tot leven wekken vanuit het klassieke verbeeldingsprincipe: 'Stel u voor. Ge zit al jaren in dat hol – wacht – dus ik speel nu Kaspar.' Terwijl dat kader in de volwassenenversie vooral het nuperspectief van de voorstelling ondersteunt, wordt het in de kinderversie eerder een echo van het kinderspel zelf. *Kasperkasperken* past daarmee perfect in de reeks van jeugdvoorstellingen die het theater op zich thematiseren, zoals dat dit seizoen al gebeurde in *Eet mij* van Theater Froe Froe, *Dik Trom* van Wederzijds en *Hobbit* van Toneelschap Beumer & Drost. Tegelijkertijd sluit dat kader ook mooi aan bij de eigenlijke figuur van Kaspar, waarover Robert Baker-White in zijn studie *The Text in Play* immers beweert 'dat zijn vooruitgang van onschuld tot doorleving en van incompetentie tot competentie kan gezien worden als een voorbeeld van

het repetitieproces van een acteur'. En toch schuilt in die identieke metatheatrale ingang op het Kaspargegeven precies het basisverschil tussen de volwassenen- en de kinderversie. In *Kaspar* creëren de toneelspelers een inclusief wij-gevoel tussen personages en publiek, bijvoorbeeld in de verbeelding van de woedende massa: 'Vooraan staan wij, dat zijn u en ik, dames en heren.' Dezelfde passage vertolken ze in *Kasperkasperken* op eerder exclusieve wijze. Ze spreken de jonge toeschouwer aan als een 'jij': 'Allee, ik zal het u uitleggen: aan de ene kant die massa volk, ziet ge ze staan, aan de andere kant moederziel alleen, het kaspar hauser-kind.' De inclusie moet alsnog bereikt worden via de collectieve smijtsce, maar uit een nagesprek met de Leuvense kinderjury bleek dat de kinderen zich misschien wel schaamden voor het 'pijn doen' van de acteur, maar zich niet of amper medeplichtig hadden gevoeld bij hun vernedering van de figuur van Kaspar. Waaraan dat ligt, dat verschil in identificatie? Voor een groot stuk precies aan het feit dat de focalisatie niet op de titelfiguur zelf ligt, maar

op de vertellende toneelspelers, alias opvoeders, rond hem. Het is door hun (exclusief volwassen) blik dat het kinderspubliek het kind Kaspar gepresenteerd krijgt.

Een volwassen perspectief op het kind, dat is wat *Kasperkasperken* uiteindelijk ook als *product* is. Cru gesteld lijken de subtiele ingrepen in de kinderversie namelijk het resultaat van een grotemensvisie waarin de jonge kijker wat onderschat wordt als een onvolledige variant, die minder tragiek en boodschap aankan en alleen maar onderhouden kan worden met een 'simpelere' verhaalvorm. In echo op de erg relevante analyse die Bruno Vanobbergen in het maartnummer van de VTI-Courant maakte over de jammerlijke cesuur tussen kind en volwassene in de hedendaagse cultuur, kan gesteld worden dat ook Braakland/ZheBilding – ondanks alle moedige gelijkenissen tussen *Kaspar* en *Kasperkasperken* – soms spijtig vervalt in een concept van 'kindelijke onschuld' en daarmee uitkomt op 'een bevoogding die gebaseerd is op exclusie'. Net als de Kaspar-op-

voeders, dus.

Kinderen hebben recht op de diepgravender interpretatielagen van de volwassenenversie, om het wat pamphletterig te zeggen. Geboeid werden ze zeker door hun mooie en frisse *Kasperkasperken*, maar zouden ze zich als volwaardig zinzoekend mens niet evenzeer aangesproken weten door *Kaspar*? Een alternatief voor één samengevoegde voorstelling uit een volwassen perspectief had natuurlijk ook een dubbelvoorstelling kunnen zijn waarin de kinderversie dezelfde boodschap en problematiek zou presenteren vanuit een kinderspectief, bij voorkeur in identificatie met Kaspar zelf. Net zoals dat gebeurde in kaspar-eske jeugdvoorstellingen als *Een lek in het zwijgen* (Roel Adam) of *B is A in Bubbles* (Oud Huis Stekelbees). Misschien is dit nog wel het meest onderscheidende kenmerk van kindertheater ten opzichte van volwassenentheater: dat de vorm en de inhoud ervan bepaald wordt door een kindersblik. De discussie blijft aan de gang.

Wouter Hillaert
en Els van Steenberghe

KASPAR

TEKST EN REGIE Stijn Devillé
en Adriaan van Aken
SPEL Sara Vertongen,
Stijn van Opstal en
Bernard van Eeghem
MUZIEK Geert Waegeman
DRAMATURGIE Els Theunis
PRODUCTIE
Braakland/ZheBilding
PREMIERE 20 februari 2003

KASPERKASPERKEN

TEKST EN REGIE Stijn Devillé
en Adriaan van Aken
SPEL Sara Vertongen, Stijn van
Opstal en Adriaan van Aken
MUZIEK Geert Waegeman
DRAMATURGIE Els Theunis
PRODUCTIE
Braakland/ZheBilding
PREMIERE 23 maart 2003