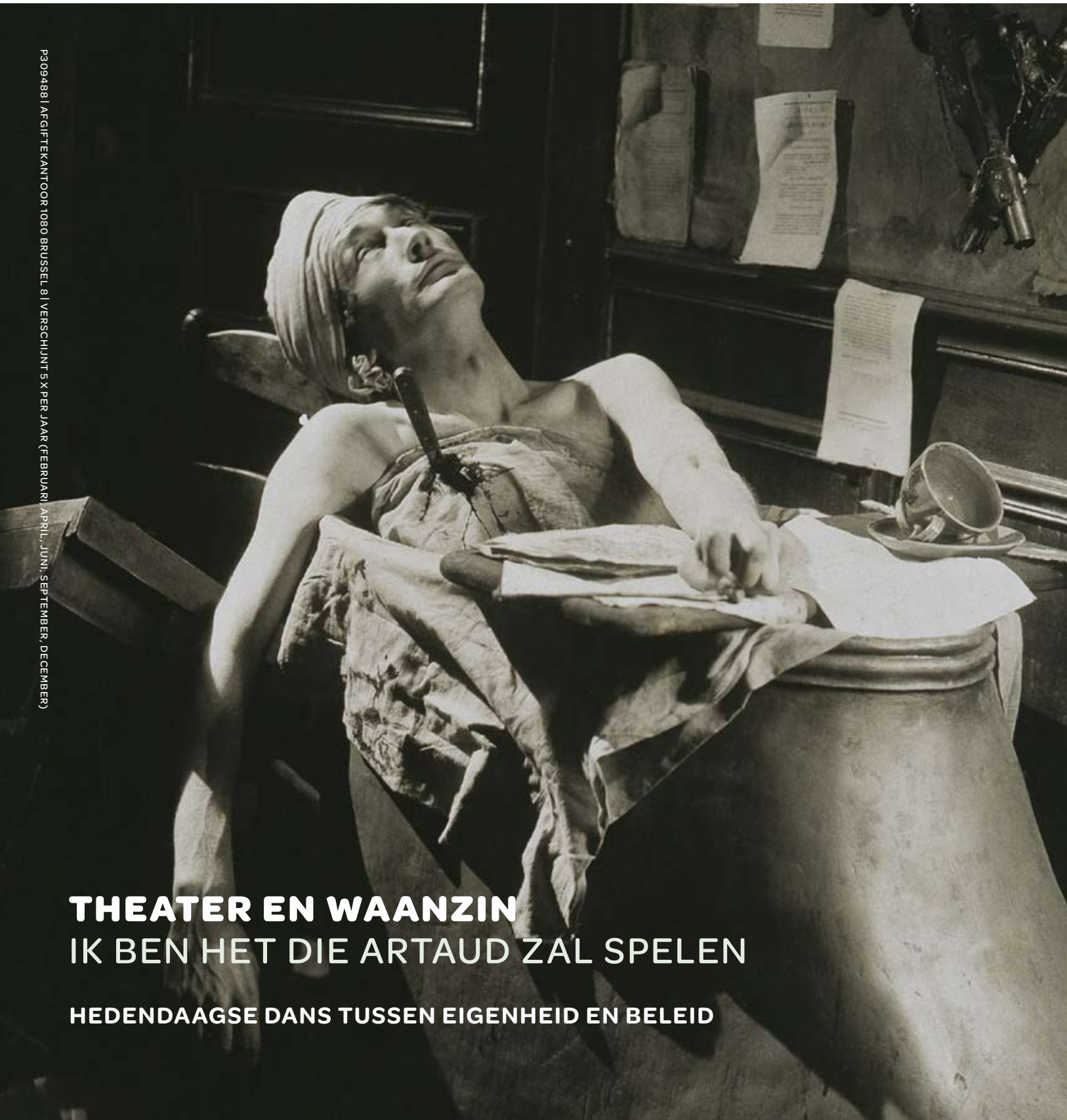


TIJDSCHRIFT VOOR PODIUMKUNSTEN

etcetera 113

JAARGANG 26, NR. 113, SEPTEMBER 2008 | BELGIË: € 7,00 – NEDERLAND: € 9,00

P309488 | AFGIFTEKANTOOR 1080 BRUSSEL 81 | VERSCHIJNT 5 X PER JAAR (FEBRUARI, APRIL, JUNI, SEPTEMBER, DECEMBER)



THEATER EN WAANZIN
IK BEN HET DIE ARTAUD ZAL SPELEN

HEDENDAAGSE DANS TUSSEN EIGENHEID EN BELEID

SACD

Internationale auteursvennootschap

BELGIË | FRANKRIJK | CANADA | NEDERLAND



SACD ondersteunt auteurs

RECHTENBEHEER

SACD garandeert een efficiënt beheer van je auteursrechten in België én internationaal in meer dan 40 landen.

JURIDISCH ADVIES

Onze juristen helpen je met modelcontracten en staan je bij in de onderhandelingen met producenten en coauteurs.

PROJECTBEURZEN

SACD ondersteunt auteurs met beurzen voor repetitieruimte, dossieraanleg, en deelname aan internationale festivals.

VOOR MEER INFO

VIA-SACD

T 02 551 03 42 - F 02 551 03 71

auteursdienst@sacd.be

Toneelauteurs,
choreografen,
componisten van
scènemuziek en
circusauteurs met
internationale
ambitie ?

Laat je bijstaan door VIA-SACD

SACD

Koninklijke Prinsstraat 87
1050 Brussel
www.sacd.be

Binnen de internationale beheervenootschap SACD gaat vanaf 2008 **VIA** van start, speciaal afgestemd op alle Nederlandstalige auteurs.

etcetera 113

- 2 Colofon
- 3 **Hedendaagse dans tussen eigenheid en beleid** – Rudi Laermans pleit voor een financiële inhaalbeweging voor de hedendaagse dans die steunt op een zelfstandig dansbeleid.
- 9 **Ik ben het die Artaud zal spelen** – Was de waanzinnige kunstenaar niet altijd reeds een encensering? Thomas Crombez over Antonin Artaud, waanzin, toneel en de behoefte aan gestoorde genieën.
- 16 **‘Het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.’** – Johan Reyniers sprak met Jan Joris Lamers van Maatschappij Discordia, het enige echte repertoiregezelschap van de Nederlanden.
- 22 **Needcompany’s *Sad Face / Happy Face. Verhalen over menselijkheid*** – Met de creatie van *Het Hertenhuis* maakt Jan Lauwers een trilogie rond. Frederik Le Roy zag de première op de Salzburger Festspiele.
- 30 **Het toeschouwersimperium** – Zoals altijd bij het Frans-Oostenrijkse collectief Superamas moet de boodschap in de vorm worden gezocht. Zo ook bij hun nieuwe *Empire (Art and Politics)*, schrijft Jeroen Peeters, die er Sloterdijks kritiek van de globalisering bij betreft.
- 34 **Een Molière die geen Molière is** – ‘Als er al een geest van een dode toneelschrijver rondwaart in *MOLIÈRE*, dan is het die van Shakespeare.’ Luk Percevals *MOLIÈRE* is dan ook een direct vervolg op *TEN OORLOG* uit 1998, vindt Tobias Kokkelmans.
- 38 **De huid herinnert zich alles** – Manah Depauw en Bernard Van Eeghem hervertellen het genesisverhaal in zinnelijke termen. *How do you like my landscape?* is theater van de onderbuik, schrijft Evelyn Coussens.
- 41 **Het hangt in de lucht** – ‘In het theater,’ zegt de Japanse auteur en theatermaker Oriza Hirata, ‘gaat het juist om wat je niet kunt zien of horen.’ Sara Jansen geeft uitleg bij een schrijver die ons er toe dwingt om tussen de lijnen door te lezen.
- 45 **Zestig minuten per dag** – Een diepgaand cultuurprogramma op televisie zonder dat je de indruk krijgt dat de kunst je in de strot wordt geduwd? In Duitsland bestaat het. Eric de Kuyper over *Kulturzeit*, een dagelijks magazine op 3Sat.
- 50 **Wijken proeven en theater ervaren** – Ive Stevenheids was één van de curatoren van het recentste Festival a/d Werf in Utrecht. Voor Etcetera schreef hij een persoonlijk verslag van zijn ervaringen op één van Nederlands bekendste festivals voor theater, muziek en actuele kunst.



COLUMNS

- 29 Aengespoeld,
John Zwaenepoel
- 48 Bericht uit het buitenland,
Sven Åge Birkeland

THEATERGEDICHT

- 55 *Wim Van Gansbeke*

56

KRONIEK

Lilia Mestre (*g*)*hosts* door
Jeroen Peeters
Stan (e.a.) *We hebben een/het boek (niet)*
gelezen door Christophe Van Gerrewey
Alexander Baervoets *Wachet auf* door
Lieve Dierckx
Laura van Dolron *Laatste Nachtmerrie*
door Anock Nuyens

63

BOEK, DVD

Karel Vanhaesebrouck *Anatomy Live: Performance and the operating theatre*
Ivo Kuyt *Na(ar) het theater – After theatre*
Johan Thielemans *Patrice Chéreau, un trajet*

70

DE GEBEURTENISSEN

etcetera

EEN LOPENDE KRONIEK VAN DE PODIUMKUNSTEN

Abonnement 10 nummers

55 euro (studenten en leraren: 50 euro*)

Abonnement 5 nummers

30,00 euro (studenten en leraren: 27,50 euro*)

* kopie studenten- of lerarenkaart bezorgen aub

Betalingen

Op rekening 433-1185601-92 bij de KBC te 1000 Brussel

Abonnementen en betalingen uit het buitenland

zie colofon



Oude nummers kunnen worden nabesteld

Het volgende nummer verschijnt begin december

www.e-tcetera.be

Coverfoto: Antonin Artaud als Marat, filmstill (detail)
uit Napoléon van Abel Gance (1925)

COLOFON

Etcetera Tijdschrift voor podiumkunsten

Versijnt vijf maal per jaar: in februari, april, juni, september en december. Opgericht in 1982 door Hugo De Greef en Johan Wambacq.

Een uitgave van Theaterpublicaties vzw, Sainctelettesquare 19, B-1000 Brussel, bestuur@e-tcetera.be, www.e-tcetera.be

Redactie

redactie@e-tcetera.be

Johan Reyniers, hoofdredactie; Daniëlle de Regt, Ivo Kuyl, Bart Meuleman, Jeroen Peeters, Karlien Vanhoonacker, redactie; Elke Decoker, eindredactie

Medewerkers aan dit nummer

Sven Åge Birkeland, Evelyne Coussens, Thomas Crombez, Eric de Kuyper, Lieve Dierckx, Sara Jansen, Tobias Kokkermans, Rudi Laermans, Frederik Le Roy, Anoeck Nuyens, Birte Staelens, Ive Stevenhuydens, Johan Thielemans, Christophe Van Gerwey, Karel Vanhaesebrouck, John Zwaenepoel

Abonnementenadministratie

abonnements@e-tcetera.be

Etcetera p/a TWI vzw, Linthoutbosstraat 37, B-1200 Brussel
tel. 02/733 42 25 (ma-wo, 8-12 u)

Abonnement 10 nummers

– België: € 55 (studenten en leraren: € 50*)

– EU: € 71

– Andere landen: € 85

Abonnement 5 nummers

– België: € 30 (studenten en leraren: € 27,5*)

– EU: € 38

– Andere landen: € 45

* kopie studenten- of lerarenkaart bezorgen a.u.b.

Abonnementen gaan in met het eerstvolgende nummer na ontvangst van de betaling. Andere nummers worden geleverd tegen de prijs van een los nummer + verzendkosten.

Abonnementen worden voor dezelfde periode verlengd tenzij één maand voor afloop opgezegd.

Betalingen

Op rekening 433-1185601-92 bij de KBC te 1000 Brussel

Voor betalingen uit het buitenland:

IBAN: BE12 4331 1856 0192

BIC: KREDEBB

KBC Bank Brussel – Dansaert,
Oude Graanmarkt 9, B-1000 Brussel

Losse nummers

België: € 7 - Nederland: € 9

Verkooppunten

zie www.detijdschriften.be

Distributie

EPO, tel. 03 239 68 74 i.s.m. Culturele & Literaire Tijdschriften vzw

Etcetera is lid van

Culturele & Literaire tijdschriften vzw, www.detijdschriften.be

Etcetera wordt gesteund door

Het ministerie van de Vlaamse Gemeenschap –
administratie Cultuur

Participanten van Etcetera

SACD België; Cultuurcentrum Brugge; dans in Limburg en Forte, provincie Limburg; De Munt, Brussel; deSingel, Antwerpen; De Vlaamse Opera, Antwerpen-Gent; HETPALEIS, Antwerpen; Kaaitheater, Brussel; KVS, Brussel; Lod, Gent; NTGent, Gent; Provinciaal Domein Dommelhof, Neerpelt; Rosas, Brussel; Toneelhuis, Antwerpen; Vooruit, Gent

Grafisch ontwerp

Van Looveren & Princen, Brussel

Druk

Artoos, B-1910 Kampenhout

Verantwoordelijke uitgever

Johan Wambacq, Mangelschotsstraat 13, B-1861 Wolvenstem

Wie niet kon worden bereikt voor een regeling inzake copyright, wordt verzocht contact op te nemen met de redactie.

Met steun van de
Vlaamse overheid



culturele en
literaire
tijdschriften

www.detijdschriften.be

Hedendaagse dans tussen eigenheid en beleid

Vlaanderen en Brussel staan hoog genoteerd op de mondiale danskaart. Toch hebben de vele hier aanwezige danskunstenaars het erg moeilijk om hun werk in behoorlijke omstandigheden gemaakt en getoond te krijgen. Rudi Laermans pleit voor een dansplan en een dansbeleid dat nieuwe praktijken honoreert. 'De tijd dat het model van de Grote Auteur en zijn Oeuvre de toon zette, is voorbij.'

1

Zowat alle beschouwingen over hedendaagse dans vertrekken tegenwoordig van de vaststelling dat het om een moeilijk af te lijnen genre gaat. Al snel volgt dan het woordje 'hybride': hedendaagse dans is een bastaardkind, geboren uit de kruisbestuiving tussen verschillende disciplines. Om dat te staven zijn er voorstellingen zat die videokunst, theater, muziek, beeldgerichtheid en, jawel, bewegingen van mensen of zelfs machines onderling combineren. Maar toch: hoe steekhoudend is het ondertussen gestaalde cliché dat de dans van vandaag een inter- of transdisciplinaire zaak is, zich daarom aan verdere definiëring onttrekt, en we dus hooguit *pour le besoin de la cause* grove scheidslijnen kunnen trekken tussen bijvoorbeeld dansdans (Rosas), theaterdans (Alain Platel & co, Meg Stuart) en conceptuele dans (Jerôme Bel, Boris Charmatz)?

Hedendaagse dans is een heterogeen gebeuren, maar die vaststelling gaat ook op voor nogal wat hedendaags theater. Abattoir Fermé, Needcompany of Jan Fabre maken eveneens multimediale voorstellingen, en dan zwijg ik nog over wat er nu al een paar decennia lang als 'nieuwe opera' door het leven gaat. Cross-over is kortom geen waarmerk van de hedendaagse dans alleen. Er is sinds de jaren tachtig gewoon een *podiumkunst in het algemeen* gegroeid (die uitdrukking is een parafrase van de notie 'kunst in het algemeen', waarmee Thierry de Duve de situatie in de beeldende kunsten na Duchamps readymades karakteriseert). Of het om een typisch symptoom van postmoderniteit gaat, doet er hier niet toe. Enkele academische postzegelverzamelaars buiten beschouwing gelaten lijkt dit soort vraag immers nauwelijks nog iemand bezig



Nada Gambier, *Confessions* © George Schreiber

te houden. Ik volsta daarom met de these dat in de 'podiumkunst in het algemeen' de scène een variabel te bespelen dispositief van *liveness* is, dat zijn spreekwoordelijke essentie in de relatie met het aanwezige publiek vindt.¹ Het cultuurbeleid vraagt al een tijdje om meer publieksgerichtheid, maar het ontgaat de beleidsmakers meestal dat precies de publieksrelatie het primaire medium van de 'podiumkunst in het algemeen' is. Het resulteert niet noodzakelijk in toegankelijke voorstellingen, want publieksvriendelijkheid is iets anders dan de soms duivelse regie van de publieke blik of het subtiel affecteren van het toekijkende lichaam. Het is inderdaad een paradox: werken mét het verwachte publiek, wat overigens altijd ook neerkomt op een machtsrelatie, levert nogal eens voorstellingen op die

WIE HET STELLEN VAN PRIORITEITEN OVERLAAT AAN DE CULTUURMINISTER EN DIENS DIRECTE ADVISEURS GAAT STRATEGISCH IN DE FOUT. OF IS HET DANSVELD IN VLAANDEREN EN BRUSSEL SOMS ZODANIG INTERN VERDEELD DAT HET BUNDELEN ÉÉN RANGSCHIKKEN VAN EISEN EEN BRUG TE VER IS?

de publieksdrempel verhogen. Een interessant podiumkunstenbeleid kan deze paradox uithouden, en liefst ook kundig en kunstig bespelen. Het dient trouwens ook nog met iets anders rekening te houden.

Het is namelijk vrij contingent of een voorstelling die zich committeert aan het genre van de 'podiumkunst in het algemeen' als theater dan wel als dans wordt geafficheerd. Nochtans heeft dat bepaald ingrijpende gevolgen voor de publieke receptie. Een voorstelling die als dans – of eigentijdser: als performance – wordt aangekondigd, zal de modale theaterliefhebber wellicht niet interesseren en roept specifieke verwachtingen op. Ze stroomt door naar een apart circuit, en zal in de regel door een dans- en niet een theatercriticus worden gerecenseerd. Daardoor belandt ook de maker of het gezelschap al snel voorgoed in de hoek van de hedendaagse dans, ook als het eigen werk bijvoorbeeld neerkomt op een uitgekiende deconstructie van uiteenlopende vormen van theatraliteit (ik denk aan de *BIG*-trilogie van Superamas of het werk van jonge makers als Tarek Halaby en Nada Gambier).

Er is nog een ander gevolg van de contingente inschaling van een voorstelling of oeuvre als dans dan wel als theater. Want wie in de hoek van de hedendaagse dans belandt, komt helaas in een beleidsmatig verdomhoekje terecht. Er valt veel te zeggen voor de stelling dat de sterke groei aan letterlijk *zogenaamde* hedendaagse dansvoorstellingen deels samenhangt met de grotere receptiviteit voor ‘podiumkunst in het algemeen’ in werkplaatsen of bij programmatoren die graag een dansvlag laten wapperen. Bovendien bieden sommige dansopleidingen, zoals bij ons P.A.R.T.S., een zodanig brede scholing aan dat ze een deel van hun studenten uitnodigen om de podiumkunst eveneens in haar volle breedte te exploreren (overigens wordt wel eens vergeten dat P.A.R.T.S. het acroniem is van Performing Arts Research and Training Studios). Daar komt ook nog eens de ondertussen ingesleten associatie tussen hedendaagse dans en ‘hybriditeit’ bij, ook al is die dus strikt genomen discutabel. De Vlaamse cultuuroverheid lijkt voor dit alles tamelijk tot zeer blind, en dat ondanks de diagnoses van de haar adviserende danscommissie of een met cijfers onderbouwd document als *Kanaries in de koolmijn*². De subsidiepot voor dans is wel stevig vergroot, maar hij blijft een klein broertje naast de officiële theaterkassa. Dat zorgt voor een tweede paradox: het hedendaagse danscircuit fungeert als eerste draagvlak voor de ‘podiumkunst in het algemeen’ maar wordt voor deze rol niet gehonoreerd. Het krijgt te maken met almaar meer makers en producties die zélf ook de band leggen tussen hedendaagse dans en ‘hybriditeit’, zonder dat de middelen evenwel enigszins navenant zijn gestegen.

Moet men de danssector dan laten inbreken op de theatersubsidies, bijvoorbeeld door de dossiers van makers wier werk een onmiskenbaar theatraal karakter bezit naar de theatercommissie door te schuiven? Dat houdt een risico in: zullen de theaterkenners dat werk wel voldoende kénen en kunnen plaatsen? Vandaar de nogal eens gehoorde wens om voor de podiumkunsten, of zelfs voor alle kunstdisciplines, met één schotloze adviescommissie te werken. Het valt nog te bezien of dat strategisch een juiste zet is. Bij een eengemaakt podiumkunstenbeleid kan de cultuurminister



Meg Stuart in MAYBE FOREVER © Chris van der Burght

immers volstaan met het samentellen van de huidige subsidies voor dans en theater, plus een bescheiden extra ‘rugzakje’ – dat is sinds een vorige subsidieronde officiële terminologie – als teken van goede multidisciplinaire wil. Het nettoresultaat is dan enkel een sterkere concurrentie tussen de dans- en de theatersector en hun vertegenwoordigers aan de rand van het cultuurbeleid.

Ik voel zelf meer voor de idee van een masterplan voor de dans in Vlaanderen en Brussel naar Duits voorbeeld. Er is een financiële inhaalbeweging voor de hedendaagse dans nodig die steunt op een zelfstandig dansbeleid. Daarvoor pleit zowel de eigenheid van de hedendaagse dans (jawel, die bestaat, zie hierna) als de bijzonderheid van het dansveld vanuit productioneel en beroepsoogpunt. De werkgroep die onder impuls van het Vlaams Theaterinstituut de basiselementen voor *Kanaries in de koolmijn* aandroeg meent dat ook en heeft de mogelijke ingrediënten van zo een masterplan voor de dans opgesomd. Dat brengt mij meteen bij mijn belangrijkste bezwaar tegen dit degelijke en informatieve werkstuk.

Kanaries in de koolmijn eindigt met een lange waslijst van desiderata en beleidsmogelijkheden, zonder dat het prioriteiten afbakent. Nochtans is juist dát nodig voor een

werkbaar masterplan en dito dansbeleid. ‘De sector’ heeft al haar wensen netjes geaggregeerd, maar haar vertegenwoordigers vergaten blijkbaar dat beleidsvoering synoniem is voor selectiviteit en keuzes maken. Het eerste is inderdaad makkelijker dan het tweede. Wie het stellen van prioriteiten evenwel overlaat aan de cultuurminister en diens directe adviseurs gaat strategisch in de fout. Of is het dansveld in Vlaanderen en Brussel zodanig intern verdeeld dat het bundelen én rangschikken van eisen een brug te ver is? Dan heeft die sector een serieus probleem en beveel ik van harte de lectuur aan van bijvoorbeeld *De Duitse Ideologie* (1845/46) van het illustere duo Marx & Engels, kwestie van opnieuw te leren onderscheiden tussen organisatorisch eigenbelang en algemeen dansbelang.

3

De voorbije maanden voerde ik in het kader van een boekproject langdurige gesprekken – tot nog toe een vijftiental – met dansers van uiteenlopende leeftijden. De meeste van hen combineren, gedeeltelijk uit financiële noodzaak, het maken van eigen werk met een ‘dienende’ rol in dat van anderen (dat ‘dienende’ heb ik overigens van meerdere van mijn respondenten). Eén woord keert in de gesprekken gedurig weer wanneer het over hedendaagse

WAT DUS TE DOEN? OPHOUDEN, VOORAL IN DE DANSSECTOR ZÉLF, OM TE DROMEN VAN EEN NIEUWE DE KEERSMAEKER, VANDEKEYBUS OF PLATEL. DE TIJD DAT HET MODEL VAN DE GROTE AUTEUR EN ZIJN OEUVERE DE TOON ZETTE, IS VOORBIJ. VOORBIJ. VOORGOED.

dans gaat: ‘fysicaliteit’ (inderdaad geen correct Nederlands, maar hoe anders het Engelse *physicality* vertalen?). Het is een uitdrukking die critici of theoretici in hun meer algemene beschouwingen over het genre haast nooit gebruiken. Dat wijst op een ernstige kloof in betekenisgeving tussen dansers of dansmakers en hun directe commentatoren. Helemaal verwonderlijk is dat niet, want een flink deel van de reflectie over hedendaagse dans laaft zich nadrukkelijk aan ideeën afkomstig uit de literatuurtheorie, in het bijzonder die van deconstructivistische snit. Vandaar de vele, voor buitenstaanders nogal eens etherisch aandoende exercities over aan- en afwezigheid, ook van het lichaam, in hedendaagse dansvoorstellingen.

Dansers denken daar dus doorgaans anders over. Hun zelfdefinities suggereren dat de hedendaagse dans wel degelijk een identiteit, of liever: een specifieke inzet, bezit. Veel – niet alle – hedendaagse dans valt onder het bredere genre van ‘podiumkunst in het algemeen’, dat houd ik staande. Tegelijk onderscheidt de dans zich van naburige uitingen door de exploratie van de spreekwoordelijke zone tussen ‘fysicaliteit’ en theatraaliteit. Zo bekeken is hedendaagse dans noch ‘puur theater’, noch ‘pure dans’ (inderdaad problematische uitdrukkingen, maar *passions*). Bewegingen worden onderzocht op hun uitdrukkringskracht en voorstellingskarakter, maar met vermijding van iedere directe zweem van symbolisme of boodschappigheid. Jeroen Peeters noemde dat in dit blad onlangs ‘een hernieuwd, kritisch expressionisme’³. Het resulteert in voorstellingen die, met een verschillende nadruk op een van de polen, een altijd singuliere balans construeren tussen vaak microscopische bewegingen (‘fysicaliteit’, dat is het buiten- én het binnenlichaam) en de theatraaliteit van lichaamscodes, clichés, alledaagse gebaren, enzovoorts. De dans bewoont thans voornamelijk een

tussenzone, waar fysieke presentie en representatie – inclus de paradoxale representatie van presentie – elkaar veronderstellen, doordringen en vaak ook doorkruisen (in de meer-voudige betekenis van het Franse *raturer*: doorstrepen, doorhalen, schrappen, wegstrepen, uitwissen, uitvegen). Het is belangrijk om deze eigenheid te (h)erkennen, niet het minst binnen een (hopelijk) komend dansbeleid.

Een toekomstig beleid en masterplan voor de dans in Vlaanderen en Brussel zouden juist een voorttrekkersrol in het kunstenbeleid kunnen opeisen door ook *inhoudelijke* ijkpunten te hanteren en niet nogmaals een hoofdzakelijk administrerend discours te ontwikkelen. Het kunst- en cultuurbeleid maakt in Vlaanderen ontegenzeggelijk deel uit van een wijdvertakt en, gegeven de kleinheid van de regio, relatief complex bestuurlijk regiem. Deze vaststelling houdt echter geen vrijbrief in om de kunsten voornamelijk vanuit een instrumentele beheerslogica te benaderen, wat merkwaardig genoeg ook veel sectorbewoners uit de podiumkunsten doen (zij hebben de dominante bestuurslogica verinnerlijkt). Tussen administratie en cultuur – en hij bedoelde natuurlijk de ‘hoge’ – bestaat per definitie een spanning, zo stelde T.W. Adorno ooit. Een beetje kunstenbeleid zou deze antinomie tussen administreren en creëren luidop moeten articuleren; een nog te formuleren Vlaams dansbeleid kan dat door in te zetten op de specifieke inzet van hedendaagse dans en op de manier waarop die tegenwoordig veelal tot stand komt en deels ook wordt getoond.

4

Er is inderdaad nog een ander thema dat in gesprekken met dansers voortdurend opborelt. Ook als ze niet aan een eigen productie werken of geen auteurscredit claimen, zijn veruit de meeste dansers vandaag de dag *makers*, omdat creatieprocessen vandaag de dag op samenwerking stoelen. Dansers



Christophe Meierhans en Heike Langsdorf in *Konspiration* van c&h @ various artists

genereren alleen of samen met anderen ‘materiaal’ – nog zo een door mijn gesprekspartners veelgebruikte uitdrukking – dat vervolgens wordt afgetoetst en verder bewerkt, en ten slotte selectief aaneengeschaakt tot een eindcompositie. Daarbij kan een iemand met meer of minder solokracht de positie van choreograaf affirmeren. Maar binnen het dominante communale arbeidsregiem, dat overigens de meeste vormen van creatieve arbeid kenmerkt (ook bijvoorbeeld designwerk of het schrijven van software), is ook een minder democratisch gezinde choreograaf deels coach, deels regisseur van de meewerkende dansers en het door hen aangereikte materiaal. Sommige dansers kiezen trouwens voluit voor het ideaal van een egalitaire artistieke samenwerking zonder eindbeslissers, en ook voor presentatievormen die bewust breken met het gangbare format van de avondlijke zaalvoorstelling (ik kom daar nog op terug).

Zowel danscollectieven als democratisch werkende choreografen roepen regelmatig de hulp van ‘een derde oog’ in. Voorlopige resultaten van een werkproces worden getoond aan bevriende *peers*, coproductanten en werkplaatsverantwoordelijken met wie men een vertrouwensband heeft, geïnteresseerde critici, of mensen die elders als dramaturg aan de slag zijn. Vaak wordt trouwens diezelfde groep, eventueel aangevuld met specifieke deskundigen, al tijdens de initiële fase van een zich uitkristalliserend project geconsulteerd. Uit de polyfonie van commentaren worden selectief lessen getrokken waarmee bijstellingen, doorhalingen, uitdiepingen, ... sporen. Het spreekt allemaal vanzelf in dansland – en deze zin mag letterlijk worden genomen. ‘Het spreekt allemaal’, en dat meervoudige spreken

structureert mee de weg die richting voorstelling wordt afgelegd. Wie is dan nog de auteur daarvan? Een netwerk, juist, met centrale en perifere posities of stemmen – maar desondanks: een collectief of, modieus gesteld, een *multitude*. Hoe verdisconteer je dat in beleid?

Het Vlaamse cultuurbeleid honoreert nadrukkelijk organisatorische liaisons. Die zijn duidelijk en in principe controleerbaar, wat mooi aansluit bij de dominante bestuurslogica. De productieve kracht – in de dubbele zin van ‘vermogen’ en ‘effectiviteit’ – van informele vormen van samenwerking of ‘kunstdemocratische’ collectieven berust echter op losvaste relaties en netwerken. Ze zijn van vitaal belang bij het maken van hedendaagse dans, die van een sociale in een communale kunstvorm aan het veranderen is. Het *minimum minimorum* voor een toekomstig dansplan of dansbeleid is dat het de communale werklogica honoreert. Die valt niet zomaar af te lezen aan een coproductiecredit, want dat is meestal gewoon een zaak van geld, werkruimte of technische assistentie (en in het beste geval van alledrie). Ik stel daarom voor dat de toekomstige subsidieaanvragen van kunstencentra, werkplaatsen of dansfestivals enig uitsluitsel geven over hun omgang met dansmakers. Huizen mogen rustig verder blijven programmeren en coproduceren volgens een eenvoudige boekingslogica, maar wie sociaal kapitaal genereert krijgt in mijn ideale beleidsscenario ook meer economisch kapitaal. Want die maakt tijd en energie vrij voor een artistieke samenspraak met artiesten; die verwacht organisatorisch eigenbelang duidelijk niet met het algemeen dansbelang; die voedt integendeel mee het sociale weefsel dat juist een van de sterkhouders is van de Vlaamse danssector. Waarom wordt dat laatste overigens zo weinig beklemtoond – als het al wordt vermeld! – in observaties van sectorbewoners?

Nu is het communale karakter van veel hedendaagse dans al langer de inzet van reflexieve praktijken. Ze variëren van democratische danscollectieven over netwerken als het net opgedoekte *f.r.o.g.s Open Source* tot allerhande samenwerkingsprojecten die niet uit zijn op een afgewerkt product, maar eerder een improvisatie- of onderzoeksgica volgen (zie bijvoorbeeld het werk en de

WIE MET DANSERS PRAAT, KRIJGT AL SNEL EEN IDEE VAN WAT HET BETEKENT OM ALS EEN PRECAIRE FLEXI-WERKER DOOR HET LEVEN TE GAAN. JE LEEFT EEN LETTERLIJK VERDEELD LEVEN, UITGESTROOID OVER UITEENLOPENDE PLAATSEN IN VLAANDEREN EN DAARBUITEN, OVER VERSCHILLENDE PROJECTEN EN WERKOMSTANDIGHEDEN, EN OOK OVER EEN VEELVOUD VAN ORGANISATORISCHE BINDINGEN.

toonmomenten in *Les Bains::Connective*). Vooral in het Brusselse floreert deze communale instelling, wat gezien de omvang van de daar huizende internationale dansgemeenschap niet verwondert. Ze is de hoeksteen van een kleine maar relatief dichtbevolkte niche met een hoge densiteit aan onderlinge communicatie tussen de deelnemers. Daarbinnen wordt met heel bescheiden of zelfs géén middelen vaak snel gewerkt en kort op de bal gespeeld, zijn toonmomenten nogal eens *site specific*, en is een egalitaire samenwerking tussen dansers en videomakers of muzikanten eerder regel dan uitzondering. Dit communale circuit fungeert niet als directe ‘humus’ of ‘laboratorium’ voor producties of gezelschappen en kan daarom niet zonder meer worden ingeschreven in een algemene groei-logica. Toch gaat het niet om een randverschijnsel of een voorbijgaande opstoot van nostalgie naar *the golden sixties* en haar artistieke experimenten.

Het communale circuit is gewoon een zelfstandige artistieke biotoop die wedt op een andere, primair coöperatieve manier van werken en kunst maken, van tonen en publieke receptie (er wordt bijvoorbeeld van de toeschouwer verwacht dat hij na een toonmoment zijn ervaringen met de performers deelt). Wie deze niche toetst aan de bestaande beleidscategorieën, neemt haar binnen het hedendaagse dansveld direct in een wurggreep. Ze is immers programmerings- noch publieksvriendelijk, en staat niet te zwaaien met virtuele beloftes of nog een project méér. Wat dus te doen? Het communale circuit

(h)erkennen als een autonoom subveld en een voor vele dansmakers cruciale biotoop binnen het eigentijdse danslandschap. En ophouden, vooral in de danssector zélf, om te dromen van een nieuwe De Keersmaecker, Vandekeybus of Platel. Ik schreef het eerder al, maar de boodschap dringt blijkbaar moeilijk door, ook niet bij mensen die beroepshalve regelmatig met jonge dansmakers hebben te maken: de tijd dat het model van de Grote Auteur en zijn Oeuvre de toon zette, is voorbij⁴. Voorbij. Voorgoed. Een toekomstig dansbeleid moet uiteraard meer traditionele, typisch ‘moderne’ artistieke carrières blijven mogelijk maken, zonder dat streven echter als globaal richtsnoer te nemen. Een niet onbelangrijk deel van de hedendaagse danswereld is *bescheiden*, en dat vraagt om een navenant beleid.

5

Tot hier mijn meer speculatieve beschouwingen, het wordt tijd voor een landing op een meer substantiële bodem. Ik vertrek daarvoor opnieuw van *Kanaries in de koolmijn*. Daarin worden een aantal gekende tendensen inzake de productie en tewerkstelling binnen het Vlaamse dansveld cijfermatig onderbouwd. Zo wordt voor de periode 2001-2005 een grote aanwas vastgesteld van het aantal ‘passanten’, dansers die in deze vijfjarige periode slechts één keer in de databank van producties opduiken (de passantengroep is goed voor een kwart van alle personencredits). Deze observatie staat uiteraard niet los van het flink gestegen aantal projectproducties en, algemener, van de beduidend toegenomen flexibilisering van zowat alle artistieke of creatieve arbeid. Daardoor hebben bijvoorbeeld ook meerdere structureel gesubsidieerde theater- of dansgezelschappen nu nog nauwelijks een vaste artistieke kern: ze trekken op maat van ieder individueel project artistieke medewerkers aan.

Wie met dansers praat, krijgt al snel een idee van wat het betekent om als een precaire *flexi-werker* door het leven te gaan. Je leeft een letterlijk verdeeld leven, uitgestrooid over uiteenlopende plaatsen in Vlaanderen en daarbuiten, over verschillende projecten en werkomstandigheden, en ook over een veelvoud van organisatorische bindingen. Je moet zelf de administratieve rommel opkuisen die



Liv Hanne Haugen, Paperman, in Les Bains::Connective © Rebecca Lee

daarvan het gevolg is, wat vooral voor buitenlandse dansers in het algemeen, en niet EU-ingezetenen in het bijzonder, vaak tijdrovend en stresserend is. Je hebt doorgaans niet de backing van een organisatie, zodat je bij ieder nieuw project op zoek moet naar mogelijke residenties, coproductenten, subsidiekanalen,... Je staat daarbij in een zwakke positie, je kan nooit iets claimen in je relaties met 'het veld'. Je bent onderbetaald, je werkt lange en onregelmatige uren, je dient soepel en hypermobiel te zijn, en dat allemaal des te meer wanneer je zonder subsidies werkt of niet bij een betoelagde creatie bent betrokken. Je betaalt zelf ook je medewerkers tijdens een project nogal eens te weinig, en je rekent dan op hun stilzwijgende medeplichtigheid in naam van de Kunst of de Hedendaagse Dans. Je pleegt soms artistieke prostitutie door te gaan werken in dienst van een choreograaf van wie de artistieke visie je niet echt overtuigt omdat je bankrekening al een tijdje in het rood staat. Je leert leven met weinig, en vooral met een inkomen dat fluctueert tussen een beetje, weinig, en niets. Je kunt dus geen lening voor de aanschaf van een huis of appartement aangaan. Je kunt soms enkel dromen van regelmatige pensioencontributies en je ziekteverzekering is lang niet altijd in orde. Je

leert sjoemelen in de zwarte en vooral de grijze zones van het belasting- en sociale zekerheidssysteem. Je buit kortom jezelf, vaak ook je vriend of vriendin uit.

Hoeveel programmatoren, coproductenten of distributeurs van hedendaagse dans zitten eigenlijk in een vergelijkbare positie? Dat is een retorische vraag die niemand persoonlijk viseert maar wel wijst op hét pijnpunt van de danssector. Daarbinnen *gaat er gewoonweg te weinig geld naar de artiesten en hun werk*. Zij beschikken daarom meestal over een te krappe onderzoekstijd, zodat ze maar al te vaak het exploreren (van mogelijkheden) en het produceren (van een publiek toonbaar product) noodgedwongen moeten combineren. Kunst is werken, en het levert een wel of niet geslaagd kunstwerk op – maar zeker in een genre dat zich met ieder nieuw creatieproject opnieuw moet definiëren binnen de zone die 'fysicaliteit' van 'theatraliteit' scheidt, is de tijd voor het werken aan kunst cruciaal. Deze werktijd valt uiteen in onderzoek- en productietijd, maar de meeste dansmakers zijn al blij met dat laatste. Ze leveren in op het vooraf verkennen van mogelijkheden, wat meer dan eens zichtbare gevolgen heeft voor de gemaakte artistieke opties. Of ben ik de enige die na een dansvoorstelling nogmaals verzucht dat ze

wel goed maar niet goed genoeg was, vooral niet in het licht van het geziene artistieke potentieel? Dansmakers weten dat zelf ook best en vragen daarom niet enkel werkplaats maar ook meer werktijd, zodat hun eindproducten beter worden. En *time is money*, als het even kan voldoende geld om alle medewerkers fair te vergoeden en tevens de *time out* te creëren die een creatietraject vereist.

Een en ander is de verantwoordelijkheid van én beleidsmakers, inclusie de adviserende danscommissie, én de danssector. Er is meer geld nodig, in het bijzonder voor projecten en kleine organisatieverbanden van liefst meerdere dansmakers. Gevraagd wordt tevens een groter engagement van *alle* georganiseerde sectorbewoners bij coproducties voor het administratieve, financiële en/of sociale statuut van zowel de gecontracteerde dansmaker(s) als de geëngageerde dansers. Ook dat is bijdragen tot het sociale kapitaal in het dansveld, en het zou eigenlijk vanzelf moeten spreken binnen een sector die zich in cultureel en politiek opzicht graag correct voordoet maar het economisch profijt nogal eens laat primeren op de solidariteit met de getoonde artiesten. Er is echter ook meer artistieke selectiviteit vereist, zodat gehonoreerde projecten of structuren zich verzekerd weten van het soort luwte dat nodig is om zonder al te grote financiële zorgen de tijd te nemen die nodig is om een meer dan modaal eindwerk af te leveren. Voor de goede orde: ik heb het nu dus niet over de communale niche maar over het creatie- en productiegerichte werk, dat nog altijd de hoofdmoot vormt van de hedendaagse dans. Misschien wordt er, zoals soms stilletjes wordt gesuggereerd, inderdaad teveel gecreëerd en geproduceerd? Dat moeten veldbewoners en commissieleden uitmaken, als het even kan in onderlinge samenspraak.

6

Het staat hoe dan ook vast dat men de huidige, financieel meestal precare werkcondities niet kan opvijzelen zonder een grotere, liefst artistiek gemotiveerde selectiviteit. Dat vergt besluitvaardigheid en vooral een heldere visie op het veld van de hedendaagse dans, in Vlaanderen én daarbuiten. Beide zijn ook nodig omdat het dominante regim van

flexi-werk zonder flexi-security deels zorgt voor een (zelf)selectie op niet-artistieke gronden. Daarbinnen haalt de vlotte netwerker die een met modieuze uitdrukkingen doorspekt verhaal kan vertellen het meestal van de introverte en bescheiden dansmaker zonder boekenwijsheid uit de tweede hand, ook al heeft de tweede bij nader toezien artistiek meer in zijn mars dan de eerste. Het verklaart mee de weerstand onder de dansers met wie ik sprak tegenover de als conceptueel ingeschaalde dans (nogal wat gesprekspartners vinden dat subgenre overigens een gepasseerd station).

Belangrijker is dat we helemaal niet weten hoeveel mogelijk talent er al verloren is gegaan door de overlevingsstrijd die bij hedendaagse dans ten dele wordt beslecht op basis van persoonlijkheidskenmerken die niet noodzakelijk van artistieke getuigen. ‘Karakter’ is een deugd, alleen is het zeer de vraag of de immer wendbare en altoos babbelende artiest dat wel heeft. Of speelt er een affiniteit in persoonlijkheidstype en scholingsgraad tussen programmatoren of mediators en dansmakers die doelbewust om economisch en symbolisch kapitaal hengelen? Hier spreekt inderdaad de socioloog, en hij is bezorgd om – in goed *sociologes* – de latente exclusie-effecten van het in elkaar haken van vraag en aanbod binnen wat alles welbeschouwd een neoliberaal artistiek regiem is. Ook daarom is het communale circuit zo belangrijk. Het berust op artistieke affiniteiten, en het getuigt van een politiek en maatschappelijk bewustzijn dat wedt op de mogelijkheid *hier en nu* van een samengaan van vrijheid, gelijkheid en solidariteit binnen een artistieke praktijk.

Over solidariteit gesproken: beleidsmakers en danssector dienen samen ook de stil-aan prangende vraag te beantwoorden of ze écht willen dat Vlaanderen en haar hoofdstad de thuisbasis blijven van een kosmopolitisch georiënteerde en internationaal samengestelde dansgemeenschap. Meestal volgt wel een affirmatief antwoord, maar de praktijk oogt anders. Nauwelijks iemand lijkt bijvoorbeeld bekommerd om de ‘papieren’ van de ondersteunde buitenlandse dansers. Voor het Vlaamse beleidsniveau is dat een non-issue omdat het om een federale materie gaat. Het lichtjes hallucinante gevolg is dat soms

illegaal in het land verblijvende dansers indirect worden gesubsidieerd of, wat veel vaker voorkomt, een buitenlandse dansmaker zonder duidelijk administratief statuut een projectsubsidie ontvangt. Kunstencentra of culturele centra malen doorgaans ook niet om de ‘papieren’ van een gecoproduceerde dansmaker of de leden van een gecontracteerd gezelschap. Ik zei het al: je mag als freelancer je administratieve boeltje zelf in orde brengen, vooral wanneer je geen Belgisch paspoort hebt.

Er lijkt op Vlaams niveau ook een weerstand te bestaan tegenover de structurele erkenning en ondersteuning van hier residerende buitenlandse dansmakers en hun compagnies. Meg Stuart heeft dat als eerste kunnen ondervinden, maar Damaged Goods was tevens het eerste gezelschap dat de brug mocht oversteken die nog altijd de Vlaamse cultuuroverheid van het inheemse kosmopolitische dansgebeuren scheidt. Dat de grotere dansgezelschappen van Vlaamse choreografen in meerderheid buitenlandse dansers engageren, is voor de Vlaamse cultuuroverheid geen probleem. Een buitenlander die om een structurele ondersteuning vraagt daarentegen, is een troubleshooter. De Vlaamse cultuuroverheid kent dus een zelfbehoudsreflex die veel te weinig wordt onderkend en publiek gethematiseerd. In de academische of economische wereld is het een must dat je buitenlands gaat. Internationale afzet en het aantrekken van buitenlands talent gelden er daarom als tekens van bekwaamheid. In het kleine wereldje van *decision makers* die in het Vlaamse veld van de hedendaagse dans de dienst uitmaken, hoor je daarentegen geregeld de opmerking dat iemand ‘te veel in het buitenland speelt en hier weinig is te zien’ of een Franse dansmaker ‘toch zou moeten worden ondersteund door een van de nationale danscentra in Frankrijk’, ook al woont en werkt die al jarenlang in Vlaanderen of Brussel. Tegelijkertijd wordt vaak hardop erkend dat de spitsnoteringen van Vlaanderen en Brussel op de mondiale danskaart direct samenhangen met de aanwezigheid en inbreng van een groot contingent buitenlandse dansmakers, waaronder nogal wat afgestudeerden van P.A.R.T.S. Het is inderdaad een schizofreen discours, en de

hier residerende buitenlandse dansers mogen ongevraagd opdraaien voor de gevolgen.

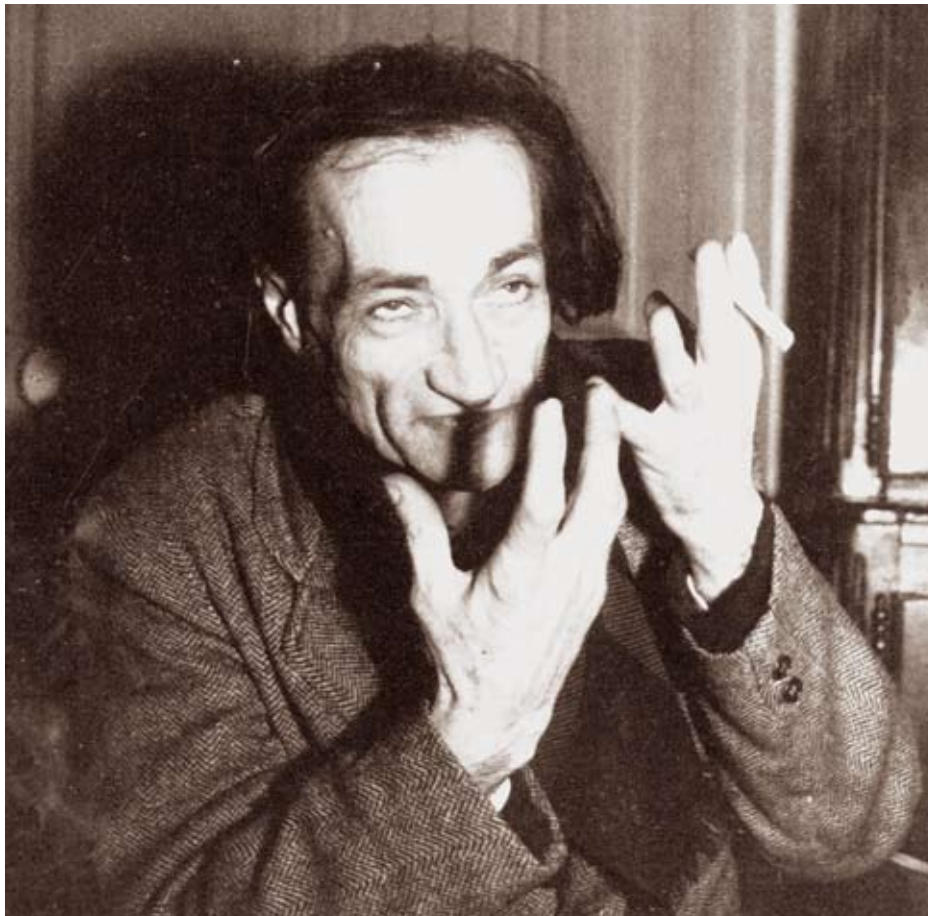
Ik ga hier niet nog eens de loftrompet steken van Brussel als danshoofdstad, dat zou na het zonet gezegde ronduit cynisch zijn. Het voor de hand liggende desideratum dat een Vlaams dansplan en dansbeleid internationaal georiënteerd moeten zijn en daarbij dienen te vertrekken van de kosmopolitische dansgemeenschap in Vlaanderen en haar hoofdstad, mag volstaan. Anders hoeven zo een plan en beleid gewoon niet – maar zeg dan wel hardop dat buitenlandse dansmakers hier niet echt welkom zijn. Duidelijkheid is tenslotte ook een deugd, zeker in beleidszaken. Tegen een helder beleidsdiscours kan je politiek protest aantekenen, al zie ik dat de nogal overheidsgedweë Vlaamse danssector niet direct doen. Die profiteert wel mee van de luxe aan hier residerend buitenlands talent, zonder daar meestal ook echt voor te willen betalen in contanten of gewoonweg administratieve ondersteuning. Soms droom ik van een internationale danservakbond die navelstarend Vlaanderen wijst op de afgewende kosten van haar *free rider* gedrag binnen het veld van de hedendaagse dans... ☹

- 1 Dat mag een boude bewering lijken, maar de plaats ontbreekt mij hier om ze nader te adstrueren. Voor meer tekst en uitleg, zie bijvoorbeeld Laermans Rudi, “Dance in General”, or Choreographing the Public, Making Assemblages, in: *Performance Research*, 2008, 13.2 (in druk).
- 2 De Beoordelingscommissie Dans publiceerde in het voorjaar van 2008 ter voorbereiding van de aankomende structurele subsidieronde het document *De dans anno 2008: een voorzet...* (het vertrekt, jawel, van het trefwoord ‘hybridisering’). De sonderingen en voorstellen in *Kanaries in de koolmijn* zijn gedragen door een sectorale werkgroep en worden gestaafd met cijferanalyses op basis van de databanken van het VTI. Zie *Kanaries in de koolmijn. Masterplan voor dans in Vlaanderen en Brussel*, Vlaams Theaterinstituut, Brussel, 2007 (aflaafbaar via www.vti.be).
- 3 Peeters Jeroen, ‘Hoe zichzelf een houding geven, hoe zichzelf uitspreken? Notities bij Philipp Gehmachers *walk + talk* in Tanzquartier Wien’, in: *Etcetera*, nr. 112, 2008, p. 42.
- 4 Laermans Rudi, ‘Oeuvreloos maar niet werkeloos. Kleine cultuursociologie van de Vlaamse podiumkunst anno 2003’, in: Uytterhoeven Michel (red.), *Pigment. Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap*, Ludion / Vlaams Theaterinstituut, Gent/Brussel, 2003, pp. 51-53.

Ik ben het die Artaud zal spelen

Waanzin, toneel en de behoefte aan gestoorde genieën

Op 3 oktober opent in het Museum Dr. Guislain de tentoonstelling *Het spel van de waanzin*. Daaruit blijkt dat met name vanaf de jaren zestig een positief beeld van waanzin in de cultuur verschijnt. 'De gek, geïdealiseerd als het creatieve maar sociaal onaanvaarde genie, werd het symbool bij uitstek voor de strijd van de 68'ers tegen maatschappelijke repressie.' Thomas Crombez legt uit hoe de Franse theatermaker [Antonin Artaud](#) (1896-1948) hiervan een treffende illustratie is.



Antonin Artaud in Parijs, 1946

Vandaag is het bijna tien jaar geleden dat ik mijn studie naar het leven en werk van Antonin Artaud begon. Sindsdien heb ik zijn verzameld werk methodisch doorworsteld, schreef ik een stuk of vier wetenschappelijke artikels over zijn regies en toneelstukken uit het interbellum, en promoveerde ik op een proefschrift getiteld *Het Antitheater van Antonin Artaud*. Deze zomer is de herwerkte boekversie ervan in druk verschenen in de Ginkgo-reeks van de Gentse uitgeverij Academia Press. Maar nog steeds is de aarzeling niet verdwenen bij de aanhef van een nieuwe tekst over Artaud. Is het, neutraal en gebalanceerd: de Franse dichter, acteur en theatermaker Antonin Artaud? Of gebalder, en meer trouw aan zijn eigenlijke *Nachleben*: de Franse essayist en theatertheoreticus? Generisch: de auteur Artaud? Dat liever niet, want hij merkte zelf toch op: 'toute l'écriture est de la cochonnerie'. Trouwer dan aan de diversiteit van zijn oeuvre: de dichter Artaud, de tekenaar, de stemkunstenaar, de *performance artist* – want zijn laatste publieke optredens, geafficheerd als voordrachtavonden, liepen (net als het luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*) op confronterende krijsperformances uit. Dan maar voluit biografisch: de patiënt Artaud, de hallucinerende en lijdende Artaud, als kleuter ternauwernood een hersenvliesontsteking overleefd, migraine zijn leven lang, en erger, dus schrijf maar op: de psychoot, de esotericus, de zelfverklaarde magiër Artaud.

Corpus

Op zoek naar een definitief oordeel over de persoonsomschrijving van Artaud, dacht ik via Google na te speuren welke termen op het web statistisch het overwicht hebben. Wanneer je een klein computerprogramma laat opsporen welke persoonsaanduidingen in de naaste omgeving van 'artaud' het vaakst voorkomen, komen volgende termen uit de bus. Nabij 'artaud' is het woord *actor* het meest frequent, iets minder wordt er gesproken over *poet*, *director*, *author of playwright*. Bij de artistieke genres die in zijn buurt worden vermeld, weegt theater het zwaarst door, terwijl verderop poëzie het overwicht haalt op cinema, grafiek of radio. Maar echt significant worden de resultaten pas wanneer ze worden vergeleken met het register van woorden dat aan

BEWUST ZOCHT ARTAUD HET DEMONISCHE OP, EN BIJ UITBREIDING HET HELE GEVOELSREGISTER VAN DE DUISTERE ROMANTIEK. EEN VOORLIEFDE VOOR ANGST, ABNORMALITEIT, GRUWEL, HET VERVLOEKTE EN HET SENSATIONELE KEERDE IN ELKE FASE VAN ZIJN CARRIÈRE TERUG. HET GING DAARBIJ NIET ZOMAAR OM EXTERNE HORRORBEELDEN, MAAR OVER DE HELE PSYCHOLOGIE VAN HET ABNORMALE.



Madeleine Roche in *La Marseillaise* bij de Comédie-Française, 1915 © Henri Manuel

waanin en occultisme is gerelateerd. Dan blijkt dat Artaud haast even vaak een *madman* en *genius* als een auteur of dramaschrijver wordt genoemd. Nog half zo vaak duiken *anarchist* en *visionary* op.

Een zoektocht via Mediargus, in de laatste tien jaargangen van *De Standaard*, *De Morgen* en *De Tijd*, geeft gelijkaardige resultaten. Bijzonder prominent blijkt het biografische register rond waanzin en occultisme. De top tien van meest frequente buurwoorden – die gewoonlijk voor erg algemene termen is voorbehouden, in dit geval *theater*, *Antonin*, *tekst*, *Franse* – bevat ook *waanin*. Eveneens zijn er hoge scores voor *ritus*, *gek*, *dokter*, *ritueel*, *opium-verslaafde*, *genie* en *getormenteerde*.

De sterkere nadruk op het vocabularium van de waanzin in de recente Nederlandstalige pers heeft ongetwijfeld te maken met de specificiteit van dat corpus. Artaud wordt door Vlaamse journalisten voornamelijk vermeld wanneer hier te lande een nieuwe (theater) productie te zien is die op zijn oeuvre is geënt. In de nabijheid van Artaud treffen we bijgevolg een aantal bekende kunstenaars aan, zoals Hugo Claus en Jan Fabre, die zich op hem inspireerden. Significanter is de selectie uit Artauds geschreven werk die in dit corpus komt bovendrijven. Het toont welke teksten het vaakst als inspiratiebron dienen voor hedendaagse makers. We krijgen dan een lijst met bovenaan *Voyage au pays des Tarahumaras*, het verslag van Artauds reis naar Mexico, waar hij de Tarahumara-indianen opzocht om deel te nemen aan een ritueel met de hallucinogene peyotl-cactus; zijn scatologische roman *Héliogabale, ou L'Anarchiste couronné*; het obsessieve luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*; en zijn wraaktragedie *Les Cenci*. Artaud wordt dus wel vaak een poëet genoemd in de pers, maar zijn eigenlijk poëtische werk (uit de vroege periode) is merkwaardig afwezig. Bij makers blijkt een sterke voorkeur te bestaan voor de aanstootgevende, obscene en psychologisch aberrante teksten.

De klemtoon op het pathologische aspect in de nationale pers vertoont parallellen met een derde minicorpus dat ik onderzocht: de epitheta die aan Artaud worden toebedeeld in boektitels uit de Collectieve Catalogus van Belgische universiteitsbibliotheken (CCB). Enige citaten maken de teneur snel duidelijk. Artaud wordt omschreven als: *the suffering shaman of the modern theater – ce désespéré qui vous parle – man of vision – torturé par les psychiatres – un insurgé du corps – l'aliéné authentique – ...*



Scènes van alledaagse waanzin komen vaak voor in *Allemaal Indiaan* (1999) van Arne Sierens & Alain Platel © Kurt Van der Elst

De zucht naar transgressie

Hedendaagse webpagina's, recente Vlaamse dagbladartikels, en boektitels over Artaud vertonen ruwweg dezelfde tendens. Artaud wordt ondubbelzinnig in biografische termen geïnterpreteerd, met gretige belangstelling voor zijn ziektegeschiedenis en internering. Dat is het resultaat van een mythificatieproces rond 'het getormenteerde genie' Artaud dat op de dag van zijn overlijden al aanving.² De persistentie van dit discours over een periode van meer dan veertig jaar toont aan dat het beantwoordt aan een welbepaalde maatschappelijke behoefte. Er is in de moderne westerse samenleving een 'Artaudvormige uitsparing', een lege vorm verlangend naar het puzzelstuk met de contouren van het gestoorde genie.

Over deze typisch moderne zucht naar hetgeen de sociale orde doorbreekt, handelt

de tentoonstelling *Het spel van de waanzin* die vanaf oktober 2008 in Museum Dr. Guislain loopt. De gelijknamige catalogus bevat teksten van Gentse en Antwerpse film- en theaterwetenschappers, waaronder Christel Stalpaert, Frank Peeters, en Karel Vanhaesebrouck. Ook deel van hetzelfde traject vormt het wetenschappelijk symposium over waanzin en theatraliteit, dat op 20 februari 2009 in het museum plaatsvindt. De tentoonstelling *Het spel van de waanzin* werd samen met mijn boek *Het Antitheater van Antonin Artaud* op het parallelprogramma van Het Theaterfestival gepresenteerd. Uit de uitzonderlijk rijke verzameling van theater- en filmmateriaal rond 'waanzin', die de ploeg van Patrick Allegaert bijeenbracht, blijkt dat met name vanaf de jaren zestig een positief beeld van waanzin in de cultuur verschijnt.

De gek, geïdealiseerd als het creatieve maar sociaal onaanvaarde genie, werd het symbool bij uitstek voor de strijd van de 68'ers tegen maatschappelijke repressie. Denk aan *One Flew over the Cuckoo's Nest* of *I Never Promised You a Rose Garden*, maar ook theatervoorstellingen als *Toestanden* door het Nederlandse Werkteater. Deze beeldvorming zorgde ervoor dat de denkbeelden van antipsychiaters zoals R.D. Laing of Jan Foudraine diep in het visueel-collectieve geheugen verankerd werden. Zij beschreven de bestaande psychiatrie als een tuchtgeneeskunde die niet het welzijn van de patiënt centraal stelde, maar eerder het onderdrukken van abnormale gedragingen via medicijnen of andere ingrijpende therapieën (zoals elektroshocks, ook bij Artaud herhaaldelijk toegepast). Bewees de *Umnachtung* van zoveel uitmuntende kunstenaars (Hölderlin,



Typische illustraties van waanzinnige personages zoals vormgegeven in het theater van de 19de eeuw: Charles Kean en zijn vrouw als Macbeth and Lady Macbeth, 1858



Jenny Lind als Lucia di Lammermoor (Donizetti), 1848

OP EEN BLOEDHETE ZOMERDAG BIJ DOKTER TOULOUSE VROEG ARTAUD:
'WEET U, DOKTER, WAAR HET GOED VERTOEVEN ZOU ZIJN BIJ DEZE
TEMPERATUUR?' 'IN UW BADKUIP NATUURLIJK', ANTWOORDEDE TOULOUSE.
'NEE, IN UW GRAF!' REPLICEERDE ARTAUD – MET EEN GRAFSTEM.

Nietzsche, Nerval, Van Gogh, Artaud) niet dat waanzin een creatieve overvloed betekende, in plaats van een afwijking of een tekortkoming?

De keerzijde van dit nieuwe culturele construct rond de creatieve gek was dat hij allicht mede een dergelijk krachtig symbool werd, omdat in zijn toestand ook al het falen van de contestatie besloten lag. De meeste pogingen om aan de sociale orde te ontsnappen – via milde wegen zoals rock, vrije liefde en occasioneel drugsgebruik, of via *the hard way* van verslaving, psychose en suïcidale neigingen – liepen met een sisser af (de commune viel uiteen, of erger nog, maatschappelijke instituties namen de zeden van de commune over) of liepen tragisch uit de hand.

De gek Artaud is op die manier een trefende illustratie voor het maatschappelijk mechanisme van de recuperatie van cultureel subversieve bewegingen. Dit wordt, specifiek op de kunstbewegingen rond wo II toegepast, ook als het probleem van de dood van de avant-garde aangeduid. Avant-gardistische kunst betekent dikwijls een transgressie van wat de samenleving als kunst begrijpt, omdat ze ongepaste statements brengt, of het kader van de kunst te buiten gaat. Maar al even snel wordt de artistieke overtreding geïncorporeerd in het verwachtingspatroon van de lichtelijk aandachtsgestoorde en voortdurend op nieuwe modes beluste kunstliefhebber. De 'transgressieve logica' van de avant-garde, die in *Het Antitheater van Antonin Artaud* uitgebreid besproken wordt, cultiveert de verwachting van de shock.

Dat antiekunst een spektakel geworden is, vraagt zeker in de hedendaagse context weinig betoog. Denk aan spotzieke hoogvlieters zoals Jan Fabre, Wim Delvoye of Damien Hirst. Hun transgressie is een transgressie 'van de kunst', maar in de twee betekenissen van het woord. De kunst stemt ermee in zijn eigen vernietiging te ondergaan, indien het zijn eigen vernietiging kan ensceneren. Het

antispektakel wordt ingehaald door zijn eigen gebeurende spectaculariteit. Echter, was anti-kunst niet *ab ovo* aangetast door de theatraliteit van de transgressie? Was de waanzinnige kunstenaar niet 'altijd-reeds' een encensering?

Emotionele oververzadiging

De rijkelijk perverse relatie tussen theater en waanzin in de twintigste eeuw vangt aan bij de acteermethode van Konstantin Stanislavski, of liever, bij de eerste acteur die er ongemakkelijk van werd. De jonge Vsevolod Meyerhold, die zijn leerjaren in het Moskou Kunsttheater doorbracht, vond dat de psychologische benadering ook een aantal psychische gevaren met zich meebracht. Hij had zelf een nare ervaring met inleving achter de rug. In 1895 had hij de monoloog *De gek* (Aleksie Apoechtin) met een dergelijk intense invoeling gebracht dat hij vreesde in de waanzin van zijn rol te verzinken.³ Later zal hij Stanislavski's benadering als een 'narcoticum' afdoen. Het maakt de acteur verslaafd aan zijn eigen gevoelsleven, wat tot een circuit van emotionele feedback kan leiden. Er ontstaat dan een vicieuze cirkel waarin de gespeelde gevoelens versterkt worden door de eigen impulsen en omgekeerd. Meyerhold zag het gevaar van emotionele oververzadiging en misschien zelfs een persoonlijkheids crisis opdoemen. Dit was niet zomaar een straffe formulering: bij hooggevoelige spelers, zoals Ludmilla Pitoëff of Antonin Artaud, was de grens tussen de gespeelde en de reële persoonlijkheid soms vrijwel volledig uitgewist.

Op naam van de Russische inwijkeling Georges Pitoëff staat de Franse première van *Saint Joan* door George Bernard Shaw (1925). Vier jaar later waagde hij zich nog eens aan een historische reconstructie van haar proces volgens de documenten van de Inquisitie (*Le Vray Procès de Jeanne d'Arc*, 1929). In beide producties werd het personage door zijn vrouw Ludmilla vertolkt. Die vertolking bracht een

persoonlijkheids crisis met zich mee die op een bijzondere manier met het toneelspelen zelf samenhangt. Het personage van Jeanne d'Arc, de frêle maar strijdvaardige martelares, door Shaw aangevuld met een bovennatuurlijk aura van onschuld en tegelijk met jeugdige brutaliteit, was Ludmilla op het lijf geschreven. Maar net zoals bij Meyerhold – en ook bij Artaud – vond er een ongehoord sterke echowerking plaats tussen Ludmilla's eigen religieuze sensibele en de mystieke ervaringen van Jeanne d'Arc. Haar inleving ging zo ver dat ze zich absoluut met de middeleeuwse heldin vereenzelvigde. En net zoals Jeannes abnormaal sterke geloof haar van haar omgeving vervreemde, viel de actrice ten prooi aan een crisis die men psychisch of mystiek kan noemen, maar die in elk geval haar bestaan ontworchtte.⁴

J'assiste à Antonin Artaud

Antonin Artaud begon zijn acteercarrière in het jonge maar gereputeerde gezelschap van vernieuwer Charles Dullin, het Théâtre de l'Atelier, dat ook een toneelschool omvatte. Een van de meest opvallende rollen die Artaud in Dullins gezelschap toebedeeld kreeg, was de afvallige marionet Pedro de Urdemalas in *Monsieur de Pygmalion*. 'Artaud speelde die rol op de wijze van een verrader uit het melodrama. Als een aap scheerde hij rakelings langs het decor, achterbaks en gemeen.' Niet alleen wist zijn vertolking de juiste snaar tussen het obsessieve en het vileine te raken. Medeacteurs en vrienden moesten lichtjes verontrust vaststellen dat hij het karakter van de slinkse Urdemalas ook buiten de schouwburg aanhield. 'Opgejaagd keek hij overal rond of hij niet gevolgd werd. Hij schermde met zijn wandelstok (toen al) als een mogelijk verweermiddel, daagde onzichtbare vijanden uit en zocht tegelijk met alle mogelijke middelen aan hen te ontsnappen. Van alle acteurs die we frequenteerden leek hij ons de meest "aangetaste".'⁵

Onder de hoede van Artauds eerste behandelende arts, dokter Toulouse, hadden literatuur en kunst een uitweg geboden om aan aanslepende episodes van depressiviteit, hoofdpijn en stemmingsstoornissen te ontsnappen. Eenmaal onder ambulante

behandeling en in de werksfeer van het theater beland, gaat kunst anders functioneren in relatie tot zijn ziekte toestand. Acteren biedt een publieke uitlaatklep voor zijn artistieke impulsen, maar versterkt ook de pathologische dimensie ervan. Zijn verslaving aan opiaten speelt hierin wellicht een aanscherpende rol. De psychologische onevenwichtigheid van de personages die hij op zijn bord krijgt lokken, als een haast ziekelijke illustratie van Stanislavski's leer over de theatrale emoties, zijn eigen fantomen naar boven. Al behoorlijk gauw krijgen bevriende acteurs (en daarna ook zijn vrienden uit de surrealistische beweging) de indruk dat je bij Artaud niet kunt uitmaken waar de performance stopt en het dagelijkse leven herbegint.

Dat is echter een eerder theoretische lezing van de figuur Artaud, geheel volgens de lijnen van de populaire theorie van de avant-garde die sinds eind jaren zestig ingang vond, en die stelde dat vooruitstrevende kunst poogde om met het dagelijks leven te versmelten. Volgens die interpretatie zou Artaud de über-avant-gardist zijn, bij wie het vitale en het artistieke dermate dooreenlopen, dat hij in de sfeer van het pathologische terecht komt. Maar er is ook de speler Artaud daar op scène, al half in de sardonische demon Urdemalas opgegaan, die met zijn knallende zweep (annex zwiepende wandelstok) indruk maakte op regisseur Dullin, op de toeschouwers én op zijn vrienden op straat. *Bewust* zocht Artaud het demonische op, en bij uitbreiding het hele gevoelsregister van de duistere romantiek. Een voorliefde voor angst, abnormaliteit, gruwel, het vervloekte en het sensationele keerde in elke fase van zijn carrière terug. Het ging daarbij niet zomaar om externe horrorbeelden, maar over de hele psychologie van het abnormale. In de literatuur trof hij uitmuntende gevalstudies aan van wat Baudelaire bij Edgar Allan Poe had geduid als 'het perverse'. Net als Roderick Usher of Arthur Gordon Pym voelde Artaud zich zijn leven lang aangetrokken tot wat hem angst aanjoeg, en werd hij onweerstaanbaar gedreven tot handelingen waarvan hij wist dat ze in zijn eigen nadeel zouden werken.

Artaud zelf schreef over zijn ziekte geschiedenis: 'j'assiste à Antonin Artaud.'⁶ De



Psycho, Alfred Hitchcock, 1960



Frankenstein, James Whale, 1931



Antonin Artaud als Vieublé in *Les Croix de Bois* van Raymond Bernard (1932)

ARTAUD IS ALLESBEHALVE DE ONTHECHTE THEORETICUS DIE, NADAT HIJ EEN LEVEN LANG HET FENOMEEN TONEEL HEEFT GECONTEMPLEERD, MET EEN DOORWROCHTE ANALYSE OP DE PROPPEN KOMT. EVENMIN IS HIJ DE DOOR DE WOL GEVERFDE PRAKTIJKMAN.

bevriende schilder André Masson vond een zo mogelijk nog meer rake uitdrukking. ‘Zijn eigen lijden was reëel maar hij ensceeneerde het voor zichzelf, hij zocht de volheid van zijn lijden. Artaud zei tegen zichzelf: ik ben het die Artaud zal spelen.’⁷ Als de kunst met het leven samenvalt, dan betekent dit niet enkel dat de kunstenaar het geheel van zijn (meestal turbulente) bestaan onophoudelijk tot literatuur opwaardeert. Dat is de klassieke interpretatie van het romantische cliché. Het impliceert ook dat de eigen biografie constant wordt opgeschoond, aangedikt en geïntensifieerd. Op het gevaar af dat dit proces in een mentale feedback eindigt. Via Meyerholds ervaring met de monoloog *De gek* en de religieuze crisis van Ludmilla Pitoëff heb ik al twee voorbeelden besproken van zo een emotionele echowerking, die zelfs in een geestelijke kortsluiting kan uitmonden. Bij Artaud wordt het mentale spiegelpaleis met nog een dimensie uitgebreid. Niet alleen de pathologische impulsen van bepaalde personages resoneren onrustwekkend sterk met zijn eigen bestaan. Ook *het personage van zichzelf* gaat hij in het dagelijkse leven op een theatrale manier kracht bijzetten. Maar wanneer je jezelf onophoudelijk als een klankbord voor je innerlijke leven benut, kom je gevaarlijk snel in een vicieuze cirkel van ‘therapeutisch acteren’ terecht. Je bent voortdurend bezig met het *acting out* van welke impulsen ook aan de oppervlakte komen.

De gestolen persoonlijkheid

De intensiteit van Artauds lijden en zijn psychische troebelen was minstens voor de helft aan een bewuste theatrale verdieping ervan te wijten. Niettemin heeft de receptiegeschiedenis van Artauds psychiatrische

behandelingen, zijn verslaving, de zwerftochten door Mexico en Ierland, de interneringen, en de scabreuze performances uit zijn laatste levensjaren, de populaire Artaudmythe gevoed. Die mythe wordt makkelijk tot een stereotype dat minder bekende aspecten van zijn leven dreigt te overwoekeren. Zo bijvoorbeeld Artauds unieke en morbide gevoel voor humor.

Op een bloedhete zomerdag bij dokter Toulouse vroeg Artaud: ‘Weet u, dokter, waar het goed vertoeven zou zijn bij deze temperatuur?’ ‘In uw badkuip natuurlijk’, antwoordde Toulouse. ‘Nee, in uw graf!’ repliceerde Artaud – met een grafstem.⁸ Als medewerker van het Pitoëffgezelschap woonde Artaud de repetities bij van Pirandello’s *Six personages en quête d’auteur*. Pitoëff vatte het idee op om de groep acteurs die het onderwerp (en tegelijk de uitvoerders) van het stuk vormden, via de lift op de scène te brengen. Toen hij hiervan kennis nam, riep Artaud enthousiast uit: ‘Dat is een vliegend graf!’ (‘C’est un sépulcre volant!’)⁹ Ongetwijfeld heeft men hier met een morbide persoonlijkheid te maken. Maar het is duidelijk dat dit individu zijn eigen neiging onderkent en als het ware van op een meta-niveau (dat van de acteur) nog extra kracht bijzet. Tegelijk maakt hij daarmee een karikatuur van zichzelf. Dat leert de volgende anekdote, verteld door Jean-Louis Barrault. Hij herinnert zich dat hij Artaud graag plaagde door zijn stem en houding na te bootsen. Op een dag reageert hij erg overspannen en vlucht weg met de kreet: ‘On m’a VVolé ma PPersonnalité!’ (‘Ze hebben mijn persoonlijkheid gestolen!’) Bij hun volgende ontmoeting, pas drie dagen later, moeten beiden hartelijk lachen met hun gedeelde *practical joke*.¹⁰

In een kort portret van Georges Pitoëff beschreef Artaud diens vertolking van Nikita, de zwakbegaafde jonge boer uit Tolstoj's *De macht der duisternis*. Maar in de grond leek Artaud ook zijn eigen demonische, zij het humoristisch onderlijnde aard te willen aanduiden. 'En zie naar die onvergetelijke dans van Nikita, de man met de accordeon, in *De macht der duisternis*. "Ik hou van vrouwen als van suiker, maar wee als je met hen zondigt, dan heb je de poppen aan het dansen." Pitoëff spreekt die woorden uit met een gezicht als van een gemeen kind, simpel en toch verdorven, wat er iets wonderbaarlijks van maakt.'¹¹

Satanisch én charmant. De tegenstrijdige uitdrukking past niet enkel Pitoëff's Nikita maar kenmerkt ook Artaud zelf. Meer bepaald is de ambiguïteit die in deze persoonlijkheidsschets naar voren komt doorslaggevend voor de manier waarop hij zijn ideeën over het theater zal uitwerken. Hij is allesbehalve de onthechte theoreticus die, nadat hij een leven lang het fenomeen toneel heeft gecontemplerd, met een doorwrochte analyse op de proppen komt. Evenmin is hij de door de wol geleverde praktijkman. Aan dat type beantwoordt nochtans ook een aanzienlijk gedeelte van de twintigste-eeuwse schrijvers over theater. Denk aan de memoires die grootmeesters als Stanislavski, Antoine of Dullin aan het eind van hun carrière publiek maakten. Artaud valt tussen twee stoelen. De begeestering van een gretig acteur en maker valt aan elke zin af te lezen. Hij wil een zo groot mogelijk publiek met zijn ideeën voor een radicaal nieuw soort toneel besmetten. Maar telkens glijd ook een saboterend element tussen de zinnen. Hij laat zich te extreem uit, weet zich niet door te zetten, zijn teksten grijpen naar de keel maar overtuigen niet.

Ook in de praktijk doet zich hetzelfde voor: geplande samenwerkingen vallen in het water, een conflict ontaardt in een vertrouwensbreuk. De vele moeilijkheden die de geschiedenis van zijn twee theatergezelschappen – het Théâtre Alfred Jarry (1927-1930) en het Théâtre de la Cruauté (1935) – plagen, leggen hier ongetwijfeld voldoende getuigenis

van af.¹² Toch blijft Artaud nieuwe projecten en voorstellen op zijn vrienden en kennissen afvuren. Om zich van de realiteit van zijn eigen denken te overtuigen, moet de materie van het sociale onder hoogspanning staan. Maar die toestand is uiterst precair. Met zijn oproepen wil Artaud het (samen)leven in de richting van een kantelpunt drijven. Het eerste slachtoffer van die uitgelokte crisis is echter vaak hijzelf.

De 'gestolen persoonlijkheid' van Artaud kunnen we dus best letterlijk opvatten. Op de grens tussen spel en waanzin dreigen twee gevaren. Eén, de gekte wordt een masker dat na verloop van tijd, tot mythe gestold, met het eigen aangezicht vergroeid blijkt. Vandaar de stereotiepe epitheta die in de buurt van Artaud's naam stevast opduiken. Twee, de geestelijke kwaal laat zich niet overtroeven door theatrale therapie, maar wordt er integendeel sterker door. Door die twee polen wordt elke poging van de acteur om geestesstoornis te verbeelden, aangezogen. ☹

- *Het antitheater van Antonin Artaud: Een onderzoek naar de veralgemeende artistieke transgressie, toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio* door Thomas Crombez verscheen in de Ginkgo-reeks van de Academia Press (Gent) in 2008.
- De tentoonstelling *Het spel van de waanzin* loopt in het Museum Dr. Guislain van 3 oktober 2008 tot 8 maart 2009.
- Op vrijdag 20 februari 2009 heeft in het Museum Dr. Guislain een internationaal symposium plaats over het thema 'theater, film en waanzin', georganiseerd i.s.m. de Universiteiten van Gent en Antwerpen, de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Gent) en het Koninklijk Conservatorium Gent.
- Patrick Allegaert, Annemie Cailliau, e.a. (reds.), *Het spel van de waanzin: Over gekte in film en theater*. Gent: Roularta Books, 2008. (Met essays van Patrick Allegaert, Annemie Cailliau & Frederik De Preester, Raf Butstraen, Karel Vanhaesebrouck, Frank Peeters en Christel Stalpaert.)



Dirk Braeckman maakt in zijn foto's van de zogenaamde realiteit een theateraal gesticht. I.P.-E.E.-01, 2001

- 1 *Voyage au pays des Tarahumaras* diende als basis voor *Men in Tribulation* van Jan Fabre en Eric Schleim. *Héliogabale* was uitgangspunt voor *Héliogabalus* van Fanny en Alexander. *Pour en finir avec le jugement de dieu* maakte deel uit van het materiaal voor Peter Sellars' *For an end to the judgment of God / Kissing God goodbye*. *Les Cenci* werd gebruikt door Kinkaleri voor *I Cenci / Spettacolo*.
- 2 Crombez Thomas, 'De intrede van Antonin Artaud in België', in: *Toneelstof: Route '66*, themanummer van *Documenta* 25.2, 2007, pp. 163-164 <http://www.zombrec.be/intredeartaud.pdf>
- 3 Leach Robert, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, 1993, p. 4
- 4 Hort Jean, *Les Théâtres du Cartel*, Skira, Genève, 1944 / heruitg. Pierre Cailler, Lausanne, 1976, pp. 109-114; Brasillach Robert, *Onze vooroorlogstijd* (vert. P. Beek), Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1971, pp. 88-89
- 5 Tourret Fernand in: Breton André (red.), *Antonin Artaud: La santé des poètes*, themanummer van *La Tour de feu: Revue internationaliste de création poétique*, vol. 63-64, 1959, p. 123
- 6 Artaud Antonin, *Œuvres complètes* (red. P. Thévenin / 26 vols. tot op heden), vol. 1**, Gallimard, Parijs, 1976-, p. 98
- 7 Masson geciteerd in: Virmaux Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, coll. 10/18, Seghers, Parijs, 1977, p. 51
- 8 Breton André (red.), o.c., p. 128
- 9 Ibid., p. 136
- 10 Barrault geciteerd in: ibid., p. 140
- 11 Artaud geciteerd in: Penot-Lacassagne Olivier (red.), *Artaud en revues, Age d'homme*, Lausanne, 2005, p. 37
- 12 Crombez Thomas, 'Artaud, the Parodist? The Appropriations of the Théâtre Alfred Jarry, 1927-1930', in: *Forum Modernes Theater* 20.1, 2005, pp. 33-51

Jan Joris Lamers: *‘Het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf’*

In Nederland worden de podiumkunsten voor de periode 2009-12 drastisch herschikt: 59 van de 141 erkende structuren verliezen hun subsidie. Daarnaast zijn er 34 nieuwkomers. Even opvallend is de herintrede van een groep die zeven jaar geleden uit het systeem werd geschrapt: [Maatschappij Discordia](#). Etcetera had een gesprek met de frontman van een eigenzinnig gezelschap dat nog lang niet aan het eind van zijn latijn is.

Ik ben geboren in 1968. Vanaf het midden van de jaren tachtig werd ik een actieve theaterkijker. Het was de periode van de ‘Vlaamse golf’, waarin een nieuwe generatie Vlaamse makers als Jan Decorte, Dirk Tanghe en Ivo Van Hove hoge ogen gooide in Nederland.

Omgekeerd zakten ook Nederlandse groepen naar België af. In het circuit van jonge huizen als Monty, Kaaitheater, Stuc en Limelight – die later kunstencentra zouden worden – was één Nederlandse groep *incontournable*. Voor mij, en voor veel mensen van mijn generatie, is de kennismaking met het werk van Maatschappij Discordia een waterscheiding geweest.

Discordia heeft school gemaakt met zijn eigenzinnige omgang met het theaterrepertoire en een collectieve manier van werken, waarbij iedereen voor alles mee verantwoordelijk was. Zonder Maatschappij Discordia geen tg STAN, Dood Paard, De Roovers, ’t Barre Land, Comp.Marius, ... Hun invloed reikt bovendien verder dan het theater: ook voor iemand als Anne Teresa De Keersmaeker is het werk van Discordia van grote betekenis geweest.

De eerste keer dat ik Discordia aan het werk zag, was ook de eerste keer dat ik echt hedendaags theater zag. Ik begreep niet veel van de manier waarop zij *Shakespeare dringend gesucht* van Heinar Kipphardt speelden, een stuk waarin enkele theatermensen wanhopig op zoek zijn naar een nieuwe Shakespeare, bij gebrek aan goede teksten.

‘Dat is niet erg’, zegt Jan Joris Lamers, de frontman van de groep. ‘Toen ik voor het eerst naar de schouwburg ging, begreep ik er ook helemaal niets van. Daar moet je doorheen. Maar als je niet meer wilt gaan kijken, dan is daar niks aan te doen.’

Wie voor het eerst met Discordia te maken krijgt, moet inderdaad een keuze maken. Ofwel reageer je negatief en zeg je, dit is niks voor mij, en blijft het bij die ene keer. Ofwel ben je positief in de war en geraak je gefascineerd. Je gaat opnieuw kijken. Met vallen en opstaan leer je omgaan met wat je te zien krijgt. Je *leert* kijken.

‘De dingen die wij deden en doen,’ vervolgt Lamers, ‘zijn nooit pertinent onbegrijpelijk geweest. Er zitten soms eigenaardige

aspecten aan, maar over het algemeen is het toch zeer volgbaar, en waar het klassieke teksten betreft spelen we volgens de letter. We gaan uit van een bepaald eclecticisme. Als de mensen het nu niet oppikken, dan pikken ze het later wel op.’

Typerend voor hun omgang met teksten is wat groepslid Annet Kouwenhoven onlangs zei naar aanleiding van *Impromptu*, de recentste productie van Discordia waarin onder meer wordt gewerkt met materiaal uit de jaren dertig van de Franse schrijver Jean Giraudoux: ‘De plots van die stukken zijn zo overdreven geconstrueerd, het is sowieso niet nodig om die te begrijpen. Het zijn slechts vervoermiddelen, het eigenlijke onderwerp is het spelen van de voorstelling.’ (www.simber.nl)

Het gesprek met Jan Joris Lamers vindt plaats op een zolderverdieping in het enorme pakhuis in het centrum van Amsterdam waar Maatschappij Discordia zijn vaste stek heeft. Om er te geraken, moet je enkele smalle trappen op. Onderweg passeer je rijen vol kisten, kasten, stoelen, wanden,... allerlei zaken die ooit voor decors hebben gediend en nog meer



Frieda Pittoors, Jan Joris Lamers in *Wanja*, seizoen 1988-89 © Bert Nienhuis

zaken die er ooit en misschien ook wel nooit voor zullen dienen.

‘Ik ben helemaal geen verzamelaar’, zegt Lamers. ‘Wat ik wel doe, is dingen bewaren. Zo is Amsterdam gegroeid. Je hebt hier overal pakhuizen. De mensen kochten allerlei dingen, zelfs als ze niet wisten waar het voor was, en die kwamen in die pakhuizen terecht. Omdat ze dachten: daar is altijd wel iemand voor te vinden.’

Maatschappij Discordia heeft, een uitzondering daargelaten, altijd in kleine tot middelgrote zalen gespeeld. Je hebt ooit gezegd: het grote toneel is het ergste wat er bestaat. Zijn jullie daar bewust uit weggebleven?

Dat we in kleine zalen spelen, is meer vanwege het feit dat je het contact met het publiek niet kwijtraakt. Het is toch net dat wat toneelspelelen zo mooi maakt? In grote zalen kan het publiek heel vaak de *expressie* van de acteurs niet zien. Zulke zalen zijn te groot, niet alleen voor het soort toneel dat wij maken, maar überhaupt. Maar een achttiende-eeuwse zaal als de Bourla is eigenlijk helemaal geen groot ding. Tot aan het derde balkon is dat best oké.

De Monty in Antwerpen is best wel een grote en hoge zaal, niet kleiner dan de Stadsschouwburg in Amsterdam. Maar hij is wel *anders*, in die zin dat je als acteur naar beneden kijkt in plaats van naar boven. Daaraan pas je je aan. Of je door publiek omringd wordt of niet heeft natuurlijk een invloed op hoe je iets doet.

In de periode waarin ik die uitspraak deed, was het grote toneel zijn kompas verloren. Ik heb er nog altijd niet zoveel mee. Nu bedient men er zich van geluidsapparatuur. Daarmee wordt de afstand tot het publiek toch alleen maar groter? Ik erger me er ongelooflijk aan dat alles uit een paar luidsprekers komt en je niet meer kunt bepalen waar iemand staat. Zogenaamd brengt het de speler dichterbij omdat je hem goed kunt verstaan, maar het heeft geen akoestische waarde meer.

Het eerste wat wij als jonge toneelspelers wilden doen, was het contact met het publiek herstellen. Want wij werden met een bus gedropt ergens in de provincie, je ging op scène, en dan keek je dat zwarte gat in, want je zag niks. Je speelde het stuk en dan ging je

terug die bus in. Verder wist je niets van wat er gebeurde.

Het probleem met het toneel dat wij met Discordia brengen is dat je je niet aan één zaal kunt houden, want wij hebben die zaal zelf helemaal niet. Bij de Comédie Française of in een groot theater in Berlijn is dat niet het geval. Je speelt er als acteur in je eigen zaal, je publiek komt er naar je repertoire kijken, en stukken hebben er een looptijd van jaren. Niet alleen speel je dus altijd in dezelfde akoestiek, je hebt ook nog eens een open en constant gesprek met je publiek. Dat is iets wat wij niet kennen.

Onder dat grote toneel versta je niet enkel een infrastructuur, maar ook een bepaalde vorm van organisatie. Die is vandaag heel anders dan hij geweest is.

Het grote toneel is iets wat ooit heeft bestaan, maar het is er niet meer. Toen ik eind jaren zestig begon, had je de Nederlandse Comedie en nog een aantal andere groepen. Daar waren de toneelspelers in de meerderheid, niet de technici en het andere personeel.

Het aantal stukken dat per seizoen werd gespeeld, was veel groter dan nu. De KNS in Antwerpen deed er tien per jaar, dat was een beetje veel, maar goed. Er was tenminste een onderling gesprek waarbij veel werd gespeeld, en daar had je het dan met elkaar over. Nu worden er concepten gemaakt die van te voren worden aangekondigd en vervolgens uitgevoerd. Het betekent dat de actualiteit nauwelijks of geen ingang vindt. Het wordt wel beoogd, maar dat is eigenlijk hypocriet, want er kan niet vandaag worden beslist en morgen gedaan.

Toneelspelers zijn zich in onze grote huizen erg eenzaam gaan voelen. Ze hebben wel allerlei mensen die voor hen zorgen. Maar hebben zij daarom gevraagd? Ik weet het niet. Ze zijn gewoon inzetbaar geworden.

In Duitsland gaat het anders. Daar wordt een toneelspeler nog geapprecieerd. Men spreekt er over carrières van spelers, en niet alleen maar over regisseurs. Ook daar is de regisseur wel iemand met een bepaald aanzien, maar hij is niet de belangrijkste man, waar je alles aan ophangt.

Dus ja, ik stel me vragen bij een systeem als het onze. Ik wil daar niet bij horen, en ik heb voor die ontwikkeling ook nooit mee verantwoordelijk willen zijn. Toen we met Discordia zeven jaar geleden zonder subsidie vielen, hadden we overal naartoe kunnen gaan, want we zijn goede vakmensen. Maar ik wil me niet in een bedrijf inschakelen. Ik zou me daar niet thuis voelen. Voor ons zijn toneelspelers toch de baas.

Ik vraag me werkelijk af waar die organisaties zo voor nodig zijn. Het is natuurlijk wel prettig als het een beetje georganiseerd is, maar nu lijkt het me toch echt wel overgeorganiseerd. En dan hebben we het nog niet eens over het operabedrijf, waar ik helemaal gek van word. Er is niets waar zo weinig kan als in de opera. Hoe meer mensen, hoe minder er mogelijk is.

Je bent eind jaren zestig aan het toneel gekomen. Hoe heb je daar mei '68 ervaren?

Mei '68 was een vraagstelling. Er was een generatie die geen antwoord kreeg op de vraag wat er in de oorlog was gebeurd. Het ging met andere woorden om verwerking, en meer bepaald om het oorlogstrauma.

De Nederlandse Comedie bestond in die tijd voor een goed deel uit mensen die tijdens de oorlog hadden doorgespeeld en ook daarna hadden gedaan alsof er niets aan de hand was. Ze hadden zich toch wel kunnen realiseren dat daar op een gegeven moment een vraag over zou worden gesteld.

Maar mensen wilden dus niet meer weten wat er gebeurd was. Ik herinner me dat mijn vader dat al opmerkte toen *Voyageurs sans bagage* werd gespeeld. Hij zei: dat is een stuk over dingen die je niet meer moet weten, vanwege de oorlog. En dat is helemaal waar. Al die zogenaamde absurdistische stukken van Anouilh, van Beckett: die *amnesia*. Wat zou ik me ook willen herinneren van een periode die zo treurig was?

Mijn vader ging kijken en zei: godverdomme, ze hebben het gewoon weer gespeeld, en niet gelezen. Terwijl hij best wel mooi vond wat ze deden. Later zei ik hem: maar wat was er dan gebeurd als ze het wel hadden gelezen? Dan hadden ze het toch niet kunnen spelen? Daar hadden ze geen vorm voor gevonden.

De reden waarom we nog wel dat grote toneel spelen maar het eigenlijk niet meer hebben, is omdat de grote verhalen er niet meer zijn. Handke beklaagt zich daarover. Hij doet dat heel mooi. Maar we hebben een geschiedenis van verschrikkelijke oorlogen achter ons. Er zijn te veel dingen gebeurd waardoor we liever niet meer zulke grote verhalen hebben.

Het publiek van vandaag is niet meer zo verbouwd met de canon. Hoe gaan jullie daar mee om?

De wereld is heel erg veranderd, en daarmee ook de sociale functie van het toneel. Mensen zitten nu voor de buis en ook daarnaast hebben ze heel wat meer bezigheden dan vroeger. Ik heb vaak het idee dat wij hele ouderwetse mensen zijn die er genoeg in hebben om dat soort eigenaardige dingen te doen.

Er zijn een aantal dingen waarvan je denkt dat ze te ver af liggen van wat mensen vandaag weten. Dan pas je dat aan, je versimpelt. Er zijn ook dingen die je niet eens meer doet omdat je denkt dat ze niet begrepen zullen worden. Je zoekt een andere weg.

Je kunt vandaag inderdaad niet van de

ER IS NIETS WAAR ZO WEINIG KAN ALS IN DE OPERA. HOE MEER MENSEN, HOE MINDER ER MOGELIJK IS.

mensen vragen dat ze al die teksten gelezen hebben. Mensen weten er misschien niet veel van, maar ze hebben er wel van gehoord. Ze zijn ook veel beter opgeleid. Ze weten dan wel minder, maar ze leggen beter verbanden. Dus ik ben er niet zo bang voor dat dat een probleem oplevert. Mensen zeggen wel eens: met Google zijn we ons leven verloren. Waar heb je het over, denk ik dan. Ik lag als kind toch ook met de Winkler Prins Encyclopedie op de grond?

Op een keer speelde je in de Kaaitheaterstudio's *Kras* van Judith Herzberg. 's Middags was dat voor een publiek van jongeren, 's avonds voor volwassenen. Ik vroeg je of er een verschil was in hoe je dat deed, en je zei: nou, nee, ik speel toch altijd alleen maar voor mezelf.

Ja, natuurlijk. Nou ja. Het is ook zo. Je trekt je niks aan van die mensen. Maar je voelt hen wel en je hoort hen ook, je ruikt hen, en er is ongetwijfeld een verschil, maar je denkt daar niet over na. Je doet het gewoon. Zoiets heeft niets met je hersenen te maken, het heeft te maken met al die andere bewustzijnsmachines waarmee je leeft. Hersenen, moet je weten, zijn heel traag tot stand gekomen. Als je iets ruikt, wordt dat door je grote hersenen wel begrepen. Maar er is geen direct verband tussen je grote hersenen en dat wat ruikt. Het is echt helemaal geïsoleerd. Dingen als luisteren, kijken, achtervoelen, voorvoelen en aanvoelen zijn niet aan het verstand gebonden.

Als je niet voor jezelf speelt, dan verlies je je, en bedrieg je de mensen, want wat ze willen zien is iets oorspronkelijks, en het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.

Mensen hebben al te makkelijk het idee dat ze iets moeten begrijpen. Dat is eigenlijk een onzinnig iets. Als kijker ben je dan zo bezig met begrijpen dat je uiteindelijk heel conventioneel bent in je invulling daarvan. Het is bij het interpreteren zaak om zo min mogelijk scrupuleus te zijn – ik wil niet zeggen onvoorzichtig.



V.l.n.r. Miranda Prein, Annet Kouwenhoven, Matthias de Koning, Jan Joris Lamers, Jorn Heijdenrijk
in *Ad memoriam revocare*, 2008 © Bert Nienhuis

Discordia staat bekend om zijn zeer uitgebreid en divers repertoire. Hoe kiezen jullie de stukken die jullie spelen?

Je kiest teksten waarvan je denkt dat ze je aanstaan en dat ze het publiek zullen aanstaan. Ik hou geen rekening met de smaak van het publiek, want je weet toch niet wie je publiek is en je wilt toch ook niet weten wie zal komen. Want anders speel je alleen maar voor wie je kent. Een publiek moet groeien, veranderen ook, in de loop van de tijd.

We lezen heel veel. We geven elkaar boeken aan en bespreken wat we ervan vinden. Soms lezen we ook samen, dat is gezellig. Lezen is het interessantste. Je moet ook blijven lezen nadat je het te spelen stuk gekozen hebt, omdat je anders de muzische band niet bereikt. Immers, één van de belangrijkste dingen waarmee je het publiek boeit, is wat niet aan de tekst gebonden is. Het is wat er onder zit. Het kan nog zo prachtig gezegd zijn, maar je voelt dat het niet goed is, en je wilt het niet horen.

Ondertussen leer je ook tekst. Je denkt aan mogelijke mises-en-scène, aan een vormgeving die zich aandient. Dit of dat moet ik laten maken, of ergens vandaan halen. Tijdens het lezen worden voortdurend dingen veranderd. Dat moet, want anders verlies je het contact met die dingen.

Herlezen doe je ook als het te goed gaat. Je denkt over een bepaalde passage: maar is dat wel zo? Dat ga je dan nakijken. Wat staat er nou eigenlijk? Dan kom ik zonder meer op totaal andere ideeën. Het verandert niet letterlijk, maar wel qua intentie.

Toen ik aan het toneel kwam, werd er helemaal niet gelezen en gerepeteerd. Iedereen kreeg zijn tekst, en dat werd dan een keer gecheckt. De hoofdrolspelers stonden in de hoek wel eens wat te proberen, maar dat was het. Hoogstens twee weken. Daar werd enorm over geklaagd, zo van: repetities, wat een onzin, straks raak ik het helemaal kwijt, ga ik het te goed kennen, en dan wordt het niks. Het repeteren en produceren zoals wij het kennen, dat is heel nieuw.

Vroeger had je onder toneelspelers mensen die werkelijk nooit lazen, maar wel onvoorstelbare opmerkingen konden maken naar aanleiding van een tekst. Er was heel veel *memorie*. Ze waren niet intelligent, maar wel heel goed in staat om zich oude teksten en methodes te herinneren. De dramaturgen die erbij zaten hadden het nakijken. Waarom doe je dat zo, vroegen ze dan. Welja, was het antwoord, we hebben dat indertijd zo opgelost, maar dat lijkt me toch wat aan de lullige kant, dus laten we het nu zo maar eens proberen.

Jan Joris Lamers (*1942) is acteur, regisseur, vormgever, lichtontwerper,... en dit alles naast en door elkaar. Doordat zijn vader recensent was, kwam hij al vroeg met het theater in aanraking. Hij studeerde aan de acteurs- en vervolgens ook de regieopleiding van de Amsterdamse Toneelschool. Eind jaren zestig was hij actief bij het Werkteater. In 1971 lag hij aan de basis van het Onafhankelijk Toneel in Rotterdam. In 1981 richtte hij samen met Titus Muizelaar en Matthias De Koning Maatschappij Discordia op.

Van in de vroege jaren tachtig tot een stuk in de jaren negentig was Discordia een hype. Hun werk fungeerde als een ijkpunt, een latje waar de prestaties van anderen tegenaan werden gelegd. Discordia profileerde zich als het enige gezelschap in het Nederlandse taalgebied dat met recht en reden een repertoiregezelschap kan worden genoemd, dat wil zeggen een groep die stukken creëert en ze ook in voorraad houdt om ze – in combinatie met nieuw werk – opnieuw te kunnen spelen als het moment zich aandient.

Essentieel daarbij was de flexibiliteit. Rond de eeuwwisseling omschreef de groep dit zelf als volgt: 'Maatschappij Discordia is altijd een fervent voorstander geweest van korte termijn programmering. In een landschap waar theaters, gezelschappen, festivals en zelfs werkplaatsen hun plannings vaak minimaal een jaar van te voren hermetisch rond maken is dat des te noodzakelijker; een toneelvoorstelling bestaat pas als hij gemaakt is en pas dan kan nog niet eens echt met ultieme zekerheid worden vastgesteld hoelang en hoe vaak en waar hij het best gespeeld kan worden.'

Eind jaren negentig keerde het tij. Heette de groep eerst een 'voortrekkersfunctie' te hebben, dan werd ze later verweten een achterhoedegevecht te leveren. Had Discordia niet langer de vinger aan de pols van de tijd? De eigengereide manier van werken keerde zich tegen de groep. Felix Meritis, waar het gezelschap resideerde, zette Discordia op straat. Ook de subsidies werden stopgezet.

De groep kwam in de woestijn terecht. Desondanks werd voortgewerkt. Op een laag pitje, maar toch. Nu, zeven jaar later, wordt Discordia (voor de kunstenplanperiode 2009-2012) opnieuw door de overheid erkend. De vijfjarenplanning van de groep, waarin de wildste plannen worden opgesomd, getuigt van een ongebroken werklust.



Das Spiel vom Fragen, seizoen 1989-90 © Bert Nienhuis

Jan Joris Lamers heeft altijd graag en honderduit gepraat over alle mogelijke aspecten van het theater. Een greep uit meer dan twintig jaar interviews:

Rol

‘De oude leraren zeiden altijd tegen me: de toneelspeler in zijn ene of zijn andere rol verschilt maar heel weinig. Hij staat daar met zijn hele hebben en houden en daar kom je voor.’ – DE VOLKSKRANT, 22 JANUARI 1986

Claus

‘In de ruim dertig jaar dat Claus toneel maakt is het Nederlands toneel doordrongen geraakt van Claus. Hij is één van de weinige kontinu producerende toneelschrijvers. Hij heeft dan ook een geweldige invloed gehad in het Nederlandse taalgebied. Voor mijn generatie is Claus een begrip. Niet zomaar een Vlaming, maar een man die toneelstukken schrijft in het Nederlands.’ – KNACK, 24 JANUARI 1988

Repeteren

‘Wat doorgaans gebeurt binnen een repertoiregezelschap, namelijk dat er al een decor staat en de regisseur binnenkomt met een regieconcept, zou bij ons precies andersom werken. Het zou met de grond gelijk worden gemaakt. Ik heb heel vaak mooie interpretaties teniet zien doen doordat ze te vroeg werden gezegd.’ – THEATERSCHRIFT 2, 1991

Televisie

‘Voor het grote publiek is de toneelspeler een diersoort die misschien niet uitgestorven is, maar opgesloten werd in een veel grotere dierentuin die televisie heet. Moderne toneelvormen, zoals wij die zouden moeten ontdekken, worden stuk voor stuk door de massamedia overgenomen. Daar zit precies ons belang.’ – VETO, 8 MAART 1993

Dramaturgie

‘Dramaturgie gaat over verbindingen. In de meest autoritaire vorm wordt de regisseur over het algemeen gezien als een generaal. De dramaturg is dan natuurlijk de verbindingsofficier die overal contacten heeft, ook met de geheime dienst.’ – THEATERSCHRIFT 5-6, 1994

Duel

‘Ik heb mij in een aantal gevallen gesmaad gevoeld. Vroeger bestond het duel, misschien een eigenaardige gewoonte, maar er is een aantal journalisten met wie ik graag zou duelleren, omdat ik geen andere mogelijkheid heb om te reageren.’ – DE VOLKSKRANT, 13 DECEMBER 1996

Citaat

‘Je kunt geen Shakespeare lezen zonder de bijbel, Montaigne of Seneca. Elk stuk van Handke begint met een citaat waarin hij aangeeft binnen welke traditie hij zijn stuk wil plaatsen.’ – DE MORGEN, 18 DECEMBER 2004

Dat soort gesprekken dus. Mooi hoor. Vroeger, toen mensen niet konden schrijven, moest je luisteren en onthouden. Dat is daar een overblijfsel van.

Hoe ga je om met het feit dat je veertig, vijftig jaar lang intensief zit te lezen en te herlezen?

Word je daar niet stapel van?

Je probeert daar mee om te gaan door zo veel mogelijk te vergeten. Dat is belangrijk om het te kunnen blijven doen. Het is een ander soort vergeten dan het kwijt zijn. Ze zeggen dat je niks vergeet, maar dat moet ik nog merken. *(lacht)*

Als je romans leest, moet je heel goed opletten om er bij te blijven. Bij toneelstukken is het net goed als je er bij wegdroomt, want het grootste gedeelte staat tussen de regels. Het zijn de pauzes die het maken.

Door de komst van televisie is het toneel erg veranderd.

En ook door film. Toen we komedies wilden spelen, zijn we in films gaan kijken hoe men dat in het algemeen doet. De Engelsen doen dat erg mooi. Van Frans toneel begrijp ik nooit wat. Dat komt door de sterke nadruk op het understatement, denk ik.

Hier bij ons werden komedies heel erg langzaam gespeeld. In Amerikaanse films zag ik dat ze dat heel snel doen. Wij zijn dat vervolgens ook gaan proberen, en het kan. Het is niet zo dat het Engels als taal daar geschikter voor is dan het Nederlands.

Film en televisie hebben mogelijkheden die het toneel niet heeft. Wat echt jaloers maakt bij film is dat je zo makkelijk de volgorde kunt omdraaien. Moderne dramaturgen zijn sterk door film beïnvloed. Beckett zit vol met filmfragmenten.

Als toneelmakers heel slim zijn, heb je eens gezegd, dan pakken ze ook de geest van de tijd mee. Ben je daar bewust mee bezig?

Neen. Je bent geen echte toneelspeler als je niet in je eigen tijd staat. Als voorbeeld stel ik me altijd de grote Nestroy uit de negentiende eeuw voor. Hij deed zowel toneel als opera, schreef stukken. Niets was origineel, het waren altijd bewerkingen, maar ze stonden in hun tijd. Hij probeerde altijd zo inzichtbaar

mogelijk die tijd aan de orde te stellen, en vaak zo dat de censuur dat niet zag.

Daarom is toneel zo interessant. Het is ooit een keer begonnen en het gaat maar door. Het maakt ook helemaal niet uit waar je je materiaal vandaan haalt; of het tweeduizend jaar oud is, of tweehonderd, of het komt uit de krant van gisteren. Daardoor kun je in toneel ook vrijwel nooit spreken van plagiaat, want alles heeft met elkaar te maken.

Als je je als toneelspeler een beetje bewust blijft van wat er in de maatschappij om je heen gebeurt, dan kom je volgens mij altijd bij de juiste stukken uit. Dat is toch veel interessanter dan wanneer de repertoirekeuze alleen maar in een dramaturgenbureau of bij de regisseur tot stand komt. Dat is eigenlijk toch een ontwikkeling waarvan ik denk: is dat nou zinvol?

Een grote vanzelfsprekendheid is voor mij dat je persoonlijkheden hebt. Dat zijn toneelspelers die heel veel invloed hebben op de vorm van het te spelen stuk. Zoiets interesseert mij.

Het product an sich interesseert ons helemaal niet, wel als statement dat in de tijd wordt geplaatst en dat je dan op een gegeven moment *voorstelling* noemt.

Oude stukken worden door theatermakers vaak geactualiseerd, precies opdat ze in hun tijd zouden staan.

Ik ben niet tegen actualiseren, ik vind alleen niet dat je het er op moet plakken. Een toneelspeler is als een diplomaat, die laat ook nooit het achterste van zijn tong zien. Hij laat nooit zien dat hij iets heeft bereikt, het liefst heeft hij dat zijn werk onzichtbaar is. 'Dat was het! Ik weet wat ze bedoelen.' Het opplakken van een politieke bedoeling is meestal contraproductief, of is wat je vroeger noemde: activerend toneel. Kijk naar Brecht: hij liet zijn stukken in Chicago spelen, en niet in Berlijn waar hij woonde. En *Les justes* van Camus is eigenlijk een abstract stuk.

Je was bij Discordia altijd al bezig met vormgeving. De laatste jaren heb je als scenograaf vaak met Anne Teresa De Keersmaeker gewerkt. Hoe is het om voor een ander gezelschap en op een andere schaal te werken?

Niet zo erg anders. Ik doe het ook niet op een andere manier. Ik maak nooit vooraf maquettes, maar wacht altijd tot er een aanleiding is om iets te doen. Anne Teresa is een sterke persoonlijkheid die zich sterk maakt voor bepaalde ideeën die ik dan uitprobeer, of ik verwerp ze om er iets anders voor in de plaats te stellen. Het is een constante dialoog. Als ik niet een direct contact met een regisseur en spelersgroep zou hebben, dan zou ik het niet doen. Want ik kan niet vooraf een concept maken dat dan op het stuk wordt geplakt.

Daarbij wil ik graag benadrukken dat ik het werk van Anne Teresa uitermate belangrijk vind en dat vooral dát mij motiveert om met haar aan iets te werken. Vriendschap en verwantschap spelen daarin zeker ook een belangrijke rol.

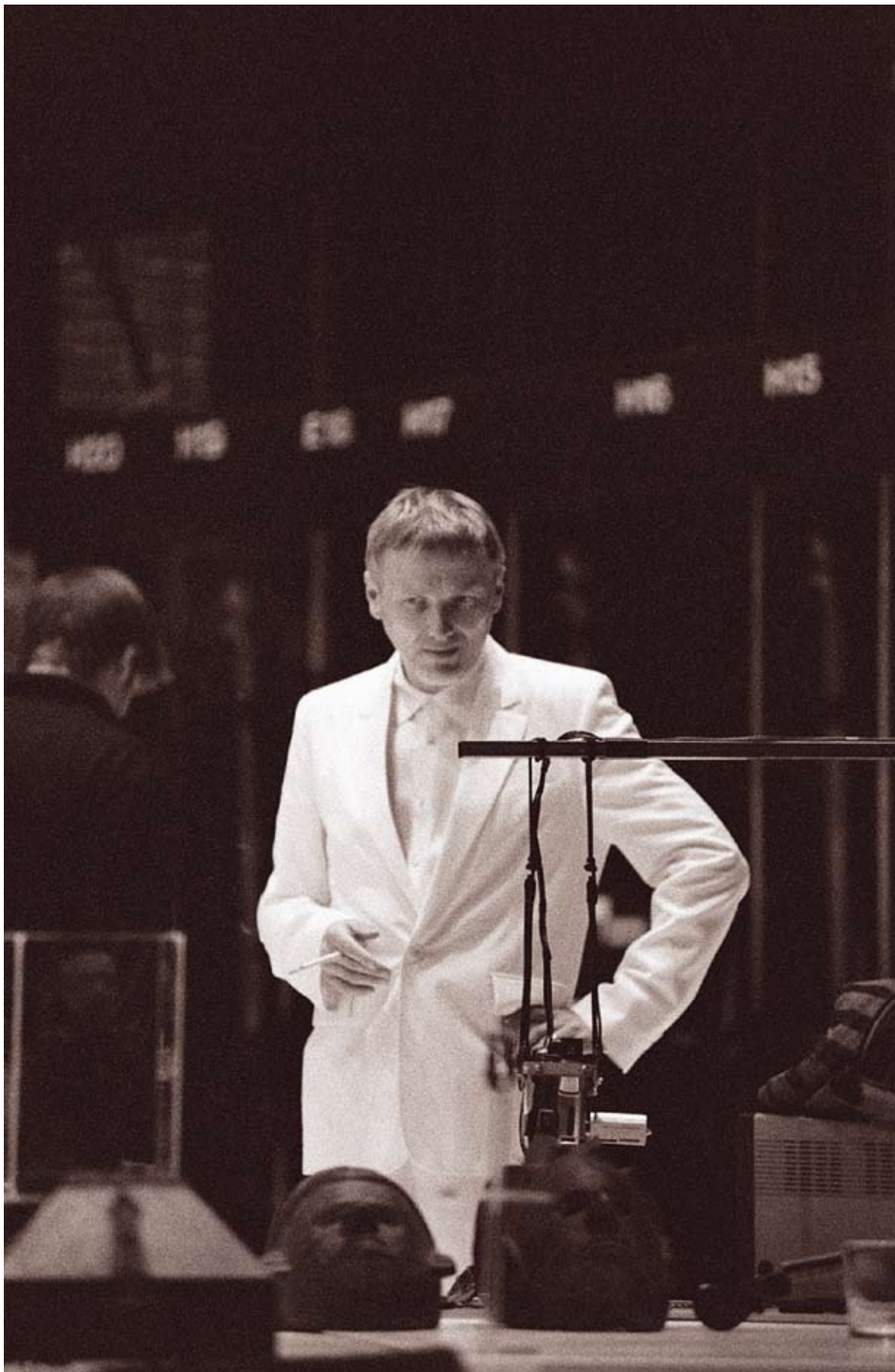
Anne Teresa zelf gaat altijd wel uit van een patroon, en daarvan wordt niet zo heel erg afgeweken. Dus die beperking is er wel, en ik aanvaard ze.

Eigenlijk ben ik toch vooral met licht bezig. Soms ga je met de beweging mee, dan weer werk je contra. Nu eens werk je om de beweging heen, dan weer ervoor. Je kunt ritmeren en antiritmeren. Ik heb de neiging om scherp af te zetten.

De grotere schaal ervaar ik niet als een moeilijkheid. Rosas is een erg moderne structuur en absoluut niet vergelijkbaar met bijvoorbeeld de opera. Er is een grote binding met de zaak en mensen werken er in wisselende functies. Het is dus niet zo anders als hoe wij het doen bij Discordia.

De parameters zijn natuurlijk wel verschillend. In plaats van tekst is er muziek en beweging. Ik denk soms: wat zou ik doen als ik het voor het toneel zou maken? En hoe zal ik het nu doen?

Ik ga regelmatig als ik een voorstelling heb gezien het toneel op om te zien hoe het licht hangt. Ik word wel gezien als specialist van het lege toneel. ©



Jan Lauwers in *De kamer van Isabella*, 2004 © Maarten Vanden Abeele

Needcompany's *Sad Face / Happy Face*

Over het heden vandaag, indiscretie en de macht en onmacht van de verbeelding

Het begon met de creatie van *De kamer van Isabella* tijdens het Festival d'Avignon in juli 2004. Vervolgens was er *De Lobstershop*. Beide stukken reisden de wereld rond. Deze zomer voltooiden Jan Lauwers & Needcompany op de Salzburger Festspiele met het sluitstuk *Het Hertenhuis* een trilogie waarvan de drie delen respectievelijk over het verleden, de toekomst en het heden blijken te reflecteren. 'Als je de voorstellingen samen kan zien, zoals in Salzburg het geval was,' schrijft Frederik Le Roy, 'openen zich verbanden die zich in de mist van de herinnering niet hadden kunnen aftekenen.'

Het stadje Hallein, dat in een smalle vallei van de Oostenrijkse voor-alpen ligt, op enkele kilometers van Salzburg, beantwoordt moeiteloos aan het beeld dat we van het idyllische Oostenrijk hebben. De bijbelcitaten die hoog op de bepleisterde voorgevels staan geschilderd herinneren bezoekers aan het belang dat gehecht wordt aan traditionele waarden. De toeristische hoofdattractie van Hallein staat in de schaduw van de hoofdkerk, naast de netjes onderhouden Toteskapel die opgedragen is aan 'den Helden der beiden Weltkriege'. Het is het Stille-Nacht-museum, waar de geschiedenis wordt verteld van het kerstlied en van zijn componist Franz Grüber, die hier woonde, stierf en op het marktplein werd begraven. Er lijkt geen betere plek denkbaar voor de première tijdens de Salzburger Festspiele van *Het Hertenhuis*, en van de trilogie *Sad Face / Happy Face*, waarvan *De kamer van Isabella* (2004) en *De Lobstershop* (2006) deel een en twee, en *Het Hertenhuis* deel drie is. Het 'Hertenhuis' uit de titel is immers een fabelachtig huis op de flanken van een vallei, waar een familie herten kweekt om van de geweien afrodisiaca te maken die aan rijke Aziaten worden verkocht. De handel ligt echter stil want in het land woedt oorlog. Hoewel het Hertenhuis een sprookjesachtige plek lijkt, ver weg van de gruwel van de oorlog, breekt de realiteit van de buitenwereld toch binnen, wanneer de familie op kerstavond bezoek krijgt van een oorlogsfotograaf die het dode lichaam van een van de dochters bij zich heeft. Hij had haar zelf gedood.



Grace Ellen Barkey, Hans Petter Dahl in *De Lobstershop*, 2006 © Eveline Vanassche

Het heden van *Sad Face / Happy Face*

De Kamer van Isabella, *De Lobstershop* en *Het Hertenhuis* werden als afzonderlijke voorstellingen geconcipieerd en kunnen perfect in hun autonomie benaderd worden. Wanneer ze als trilogie gepresenteerd worden, blijkt meteen dat Jan Lauwers de afgelopen jaren de nieuwe esthetische en dramaturgische taal die sinds *Images of affection* werd ingezet op een consequente manier verder heeft ontwikkeld. Uit de trilogie spreekt Lauwers' weigering om

sentimentaliteit en entertainment over te laten aan de commercie. Hij zoekt een evenwicht tussen het intellectualistische pessimisme dat soms kenmerkend was voor het vroegere werk van Needcompany en de emotionaliteit en levenslust van bijvoorbeeld musical of pop. *Duchamp meets Warhol*. Als je de voorstellingen samen kan zien, zoals in Salzburg het geval was, openen zich verbanden die zich in de mist van de herinnering niet hadden kunnen aftekenen.



Inge Van Bruystegem, Misha Downey in *Het Hertenhuis*, 2008 © Maarten Vanden Abeele

Een van de sleutels tot de onderlinge samenhang van de trilogie wordt gegeven door de ondertitels die de verschillende delen hebben gekregen. *De kamer van Isabella* heet een reflectie op 'het verleden' te zijn, *De Lobstershop* gaat over 'de toekomst', en *Het Hertenhuis* situeert zich in 'het heden'. Of moeten we schrijven: situeert het heden? Want wat is het heden van *Sad Face / Happy Face*? En waar ligt het? In het Hertenhuis? Of bij de toeschouwer?

Volgens de Franse filosoof François Hartog is het heden vandaag niet langer het heden van vroeger. Een citaat van Paul Valéry vat volgens hem de temporele crisis samen waarin we ons aan het begin van het nieuwe millennium bevinden: 'Aan de ene kant is er een verleden dat noch voorbij noch vergeten is, maar een verleden waaruit we niets kunnen halen om ons heden te oriënteren en onze toekomst te verbeelden. Aan de andere kant, een vormeloze toekomst.'¹

Achteromkijkend verschijnt de twintigste eeuw als een aaneenschakeling van oorlogen en conflicten die het geloof in de moderne humanistische waarden onderuit haalden en elk ideologisch project verdacht maakten. De eeuw is inert geworden: we moeten de herinnering aan de horror van de twintigste eeuw behouden maar kunnen er geen lering meer uit trekken. Het is tegen deze achtergrond van opeenvolgende historische trauma's dat de verhaallijn van *De kamer van Isabella* zich aftekent.

Achter ons een opeenstapeling van catastrofes. Voor ons enkel 'disasters waiting to happen'. In onze richtingloze tijd heeft de toekomst dan ook zijn aantrekkingskracht verloren. *De Lobstershop* schetst deze onvoorspelbare en dreigende toekomst op een bijna opzichtige manier als een postapocalyptische wereld waarin alle denkbare rampen de samenleving hebben verwoest. Het hoofdpersonage Axel,

een professor genetica, staat symbool voor het geloof in de maakbaarheid van mens en geschiedenis. Hij ziet wetenschap als een instrument om de werkelijkheid van het onbeheersbare en onvoorspelbare te zuiveren. De ontijdelijke dood van zijn zoon past dan ook niet in zijn wereldbeeld. Het is hoogstens een ongemak. Zoiets als jeuk of ros haar – de genetica werkt het de wereld uit. Salman, de eerste menselijke kloon die hij brouwt uit het DNA van zijn gestorven zoon (en dat van Jimmy Hendrix), blijkt echter een losgeslagen kogel, de leider van een bende nihilistische jongeren die een spoor van vernieling trekt door de stad. Zijn anarchisme is onvermijdelijk, omdat hij in een wereld wordt geworpen zonder fundamenteën of idealen om na te streven of tegen te rebelleren. Hij is een kind van een tijd na het einde van de geschiedenis. De zoektocht naar maximale controle over de werkelijkheid slaat om in maximale wanorde.



Het is in deze gedesoriënteerde tijd, waarin verleden en toekomst hun betekenis voor het heden hebben verloren, dat we *Sad Face / Happy Face* moeten situeren. Lauwers wil er weerstand aan bieden en zich niet inlaten met het defaitisme van een heden dat gekneld zit tussen verleden en toekomst. Met de tijd uit zijn hengels wil hij op zoek naar nieuwe ankerpunten. De grote betekenisgevende verhalen zijn daarmee niet terug – tenminste, als met die verhalen de overkoepelende systemen bedoeld worden die ons in staat moeten stellen een eenduidig beeld te plotten van de werkelijkheid zoals die was, is en zal zijn. Wel spreekt uit *Sad Face / Happy Face* de erkenning dat de grote verhalen op zijn minst symptomen zijn van een menselijk verlangen om grip te krijgen op de werkelijkheid. Volgens Nicolas Truong is het werk van Lauwers ‘een poging om modern te zijn ondanks het echec van de moderniteit’, net zoals de personages in de trilogie levensenergie

LAUWERS ZOEKT DE GRENS OP VAN WAT VOOR DE TOESCHOUWER DRAGELIJK IS, NIET DOOR VISCERAAL THEATER TE MAKEN, MAAR DOOR DE TOESCHOUWER IN EEN POSITIE VAN INDISCRETE KIJKER TE PLAATSEN. OP EEN AANTAL CRUCIALE MOMENTEN IN DE VOORSTELLING WORDT DE TOESCHOUWER ONGEMAKKELIJK DOOR EEN OVERSCHOT AAN INTIMITEIT.

putten uit verdriet en wanhoop, en beseffen dat geluk altijd geluk *ondanks alles* is.² Het is een van de kerngedachten van Needcompany's trilogie, waarvan de ondertitel niet toevallig ‘drie verhalen over menselijkheid’ luidt. De act van het vertellen speelt daarbij een cruciale rol.

Verhalen over menselijkheid

De meest krachtige affirmatie van de noodzaak aan verhalen was ongetwijfeld *De kamer van Isabella*. Het meanderende leven van de blinde Isabella Morandi wordt er gekanaliseerd in een strak lineair en chronologisch gestructureerd verhaal. Het vertellen neemt er bijna premoderne vormen aan: de verteller staat er in levende lijve, tegelijk onderwerp als brenger van het verhaal. Het verleden van *De kamer van Isabella* is in de eerste plaats beleefde geschiedenis. Isabella vertaalt de geprojecteerde jaartallen naar het verhaal van ‘haar’ twintigste eeuw, terugblikkend op een leven vol leugens, liefdes en passies. Ze wordt bijgestaan door mensen die haar leven kleurden, levenden én doden. Maar ook door Jan Lauwers, die de voorstelling inleidt en mee op scène staat als ‘de man in het witte pak’. Hij staat er niet als de demiurgische auteur of regisseur, integendeel: door zichzelf prominent op het podium te plaatsen en mee te zingen en te wiegen, affirmeert Lauwers dat *De kamer van Isabella* een ensemblestuk is.³

Als *De Kamer van Isabella* middelpuntsoekend was – met als spil en aantrekkingspool Isabella en haar grote fantasma, de Afrikaanse woestijnprins – dan is het verhaal van *De Lobstershop* middelpuntvliedend. Dit toekomstvisioen wordt niet door één centrale figuur uiteengezet maar door het hele ensemble, dat de brokstukken van het verhaal opeenstapelt. De structuur (of het gebrek daaraan) lijkt ontleend aan de logica van de droom. De verhaallijnen zijn aaneengeregen volgens een associatieve, haast surrealistische logica, waarbij geen

rekening wordt gehouden met chronologie noch met elementaire natuurwetten (personages blijken op twee verschillende plaatsen tegelijk te zijn of veranderen in kreeften). Het is een structuur die Jan Lauwers vroeger al beproefde, in het onderschatte *Images of Affection*, waarin de leegte na het verlies van een geliefde eveneens, als een zwart gat, de draad van het verhaal en de grens tussen feit en fictie opzoog. Vorm en inhoud vallen hier samen en de toeschouwer wordt meegenomen in de mentale verwarring van de door schuldgevoel verteerde Axel.

De Kamer van Isabella en *De Lobstershop* zijn in zekere zin elkaars spiegelbeeld. In de eerste voorstelling neemt het plezier van het samen zingen de bovenhand op de melancholie, om te eindigen in een celebratie van de levensfilosofie die ‘Budhanton’ heet – een contractie van de zenhouding van Boeddha en de onverschrokkenheid van Marcus Antonius. *De Lobstershop* maakt de omgekeerde beweging. De lichte, optimistische fabel wordt een donker treurspel over de onmogelijke rouwarbeid van Axel en Catherine. De samenhang uit het begin van de voorstelling vervelt steeds meer in een woordeloze lamentatie die om loutering vraagt eerder dan om Budhanton.

In het sluitstuk van de trilogie, dat zonder twijfel het meest gelaagde en radicale deel is, staat niet het verleden of de toekomst centraal, maar het moment waarop deze beide elkaar raken: het heden. Dit heden kan je op zijn minst op drie manieren opvatten, steeds verbonden met een bepaalde ruimte: 1. de acteursloge: het heden van de theatrale gebeurtenis; 2. het Hertenhuis: het heden van het sprookje; 3. de buitenwereld: het heden van de tijd vandaag of het historische en politieke heden.

Wat *Het Hertenhuis* zo fascinerend maakt, is dat deze ruimtes, hoewel ze afgebakend worden, toch voortdurend met elkaar in verband treden. De ene ruimte wordt gezien doorheen de andere ruimte en omgekeerd.



Yumiko Funaya, Het Hertenhuis © Maarten Vanden Abeele

De acteursloge – Allereerst verwijst het heden naar het gebeuren van het theater zelf, of, zoals Lauwers het stelt, ‘het heden van de wereld die we waarnemen als we kijken naar iemand die iets doet en weet dat hij bekeken wordt’. Het eerste heden is met andere woorden het heden van de acteur en van de theatrale gebeurtenis. De openingsscène van *Het Hertenhuis* wijst expliciet terug naar het medium theater door de realiteit te evoceren van de performers van Needcompany. In de acteursloges maken zij zich klaar voor een voorstelling. Enkelen rollebollen speels met handdoeken en kostuums, anderen zijn prikkelbaar of zoeken hun concentratie. ‘Wij zijn vorig jaar 146 dagen op reis geweest. Hebben 103 voorstellingen gespeeld in 16 verschillende landen’, zegt Benoît. De acteurs in de theaterloge dragen dezelfde naam als de performers van Needcompany. Julien is Julien. Hans Petter is Hans Petter. Belangrijk is dat de performers niet zichzelf zijn maar zichzelf spelen. Toch suggereert de naamgeving dat de afstand tussen spel en speler niet zo groot is. Wanneer de acteurs ook tijdens het duidelijk ‘fictieve’ verhaal over het Hertenhuis hun naam behouden, wordt de verwarring moedwillig verder gezet.

IN DER ERZÄHLER STELT WALTER BENJAMIN DAT HET LUISTEREN NAAR VERHALEN EEN GEMEENSCHAP SCHEPT TUSSEN VERTELLER EN TOEHOORDER. VOOR NEEDCOMPANY LIJKT THEATER VANDAAG DE PLEK TE ZIJN WAAR ZO EEN GEMEENSCHAP VAN LUISTERAARS EN VERTELLERS KAN ONTSTAAN.

Deze opeenstapeling van ‘personae’ werpt een interessant licht op de specifieke vorm van acteren die eigen is aan het theater dat Needcompany sinds haar stichting maakt. Bij Needcompany belichamen de acteurs hun personage niet maar lijken zij er naast te staan, enigszins onthecht van het gebeuren waarin hun personage verwickeld zit. De acteurs ‘spatiëren’ hun spel: ze creëren een spouw tussen zichzelf en de rol die ze spelen. Volgens Hans-Thies Lehmann leidt deze onthechting (hij noemt het ‘détachement’) tot de verzelfstandiging van de acteur tot zelfbewuste, autoreferentiële performer, maar ook tot de verzelfstandiging van de toeschouwer, die uitgedaagd wordt zijn eigen interpretatie te ontwikkelen, zich bewust van de theatraliteit van de voorstelling.⁴

Dit onthechte spelen kenmerkt ook *Sad Face / Happy Face* – de openingsscène is er een explicitering van – maar er lijkt zich een accentverschuiving te hebben voltrokken. Terwijl in het werk vóór de trilogie de acteur zich losmaakte van zijn rol, lijkt nu het omgekeerde het geval te zijn. De voorstellingen zijn dan ook geen bewerkingen van bestaande theaterteksten (*Julius Caesar*, *Caligula*, *Needcompany's King Lear*, ...), noch zijn ze gebaseerd op literatuur (*The Snakesong Trilogy*). Ze zijn geschreven voor de compagnie, op het lijf van de acteurs. In het *Het Hertenhuis* is dit bij uitstek het geval. De aanleiding voor de tekst van *Het Hertenhuis* was bijvoorbeeld een tragische gebeurtenis binnen de schoot van Needcompany. Tijdens een tournee vernam een van de performers, Tijen Lawton, dat haar broer Kerem Lawton, die in Kosovo als oorlogsjournalist werkte, doodgeschoten was. Aan het begin van de voorstelling wordt de toeschouwer daarover ingelicht. De openingsscène en het verhaal over het Hertenhuis zijn echter fictie. Ook al speelt Tijen Lawton de zus (Tijen genaamd) van een gedode oorlogsfotograaf (Benoît, gespeeld door Benoît Gob).

Zijn verhaal, net als zijn dagboek, dat Tijen uit ex-Joegoslavië heeft meegebracht nadat ze er haar broer heeft geïdentificeerd, zijn een hersenspinsel van Lauwers. De naamgeving werkt de verwarring in de hand en creëert een specifieke manier van kijken die grenst aan indiscretie. Zoals we straks zullen tonen, dwingt het de toeschouwer tot een bewustwording van zijn eigen positie als toeschouwer, waardoor paradoxaal genoeg de intimiteit steeds een gespeelde intimiteit moet worden.

Het Hertenhuis – Tijdens de openings-scène trekken de acteurs kostuums aan en zetten ze elfenootjes op. Wanneer de wanden van de loge open worden geschoven stapten ze een andere wereld binnen. Op scène verschijnt een stoet herten, in alle maten en in vele tinten pastel. Aan de wanden hangen trossen witte geweien, waardoor het scènebeeld lijkt op een feeërieke uitvoering van het interieur van het Great Northern Hotel uit David Lynch's *Twin Peaks*. In dit tweede heden speelt het verhaal van het Hertenhuis zich af. Het is een reconstructie van het verhaal van de oorlogsfotograaf Benoît en van waarom hij naar het Hertenhuis is gekomen. Is hij er welkom of niet? Het verhaal lijkt echter geen vaste leidraad te hebben en voortdurend alle kanten te kunnen opschieten. In *De kamer van Isabella* stond de vertelster in het centrum van haar verhaal, een beleefde geschiedenis waarvan het verloop vastlag. In *De Lobstershop* heeft de verteller zijn aura verloren en versnippert het centrale vertelperspectief tot een complex koor van vertellers. *Het Hertenhuis* lijkt het midden te houden tussen beide: dialogen worden afgewisseld met vertellende monologen, gebracht door Viviane. Toch is het verhaal niet langer dwingend. De acteurs vragen zich voortdurend af of en hoe hun verhaal anders zou kunnen lopen. Er worden terloops alternatieve scenario's en verhaallijnen bedacht. De *troupe* neemt het heft schijnbaar zelf in handen, als autonome scheppers van de verhalen

die ze willen worden. Maar verhalen zijn slechts verhalen en de verbeelding stuit, net als het verlangen, altijd op de werkelijkheid. De verbeelding is essentieel om met de werkelijkheid om te kunnen gaan, maar ze kan die werkelijkheid nooit veranderen.

De wereld – In het Hertenhuis willen de bewoners zich losmaken van de dwingende verhalen in de buitenwereld en *zelf* het verhaal worden, maar ze kunnen het heden van de oorlog niet buitensluiten. Het huiselijke ‘binnen’ staat in contrast met een dreigende wereld buiten, waar een oorlog woedt en een opzettende ijsstorm de herten bedreigt. Viviane laat er geen twijfel over bestaan. Als een bom op het huis zou vallen en het huis zou ontploffen, dan worden alle verhalen weggeblazen. ‘Oorlog heeft die kracht. Oorlog kan verhalen vernietigen en voortbrengen.’

Indiscreties?

Misschien schuilt in deze laatste opmerking ook een verholen commentaar op de andere hoofdstukken van de trilogie. *De Kamer van Isabella* en *De Lobstershop* zijn elk op hun manier meeslepende voorstellingen, die de toeschouwer voortdurend verleiden met een mix van narrativiteit en muzikaliteit. Hoewel dit tot op zekere hoogte ook voor *Het Hertenhuis* opgaat, exploreert Lauwers in deze voorstelling een meer radicale vorm van performativiteit. Lauwers zoekt de grens op van wat voor de toeschouwer dragelijk is, niet door visceraal theater te maken, maar door de toeschouwer in een positie van indiscrete kijker te plaatsen. Op een aantal cruciale momenten in de voorstelling wordt de toeschouwer ongemakkelijk door een overschot aan intimiteit.

Een eerste moment doet zich voor wanneer Benoît in het Hertenhuis aankomt met het dode lichaam van Inge. Hij beweert dat hij door soldaten gedwongen werd haar neer te schieten. Ze wordt naakt op een verhoog centraal op de scène gelegd – een verhoog dat doorheen de voorstelling zowel als lijkbaar en als feestdis zal dienstdoen. We zien de schok, en dan het verdriet dat dit teweegbrengt bij haar moeder Viviane, haar zussen Anneke en Grace, haar echtgenoot Julien. In de hierop volgende scène tracht de moeder haar dochter mooi te maken, haar netjes aan

te kleden om haar op te baren. Bij het afleggen biedt het lichaam echter weerstand. Het is een lijk geworden, koud, bleek en stijf door de rigor mortis. Hang er al een reukje aan? Het is ongemakkelijk kijken naar een moeder die klungelt met de weerbarstige ledematen van haar dode kind. Het spel met vervreemding dat eigen is aan de acteerstijl van Viviane De Muynck, lijkt achterwege gelaten. Daarenboven duurt de scène lang, langer dan dragelijk is, maar je moet blijven kijken. Als toeschouwer word je overvallen door het gevoel een grens te overschrijden en getuige te worden van een moment waarvan je als buitenstaander geen getuige zou mogen zijn.

De dubbelzinnige maar intrigerende rol van Tijen Lawton creëert een tweede moment. Hoewel haar verlies het uitgangspunt was van *Het Hertenhuis*, houdt ze zich aanvankelijk op het achterplan op. Daar danst ze. Voortdurend. Op gezette tijden laat ze de voorstelling haperen door met een luide knal een enorme sporttas op de scène te gooien, waarna de actie stopt en ze een korte maar breekbare frase danst. Alsof ze de toeschouwer eraan wil herinneren dat achter het sprookjesachtige hertenhuis de brutale werkelijkheid van haar verlies schuilgaat, maar als antwoord op de blikken die nu plots op haar gevestigd zijn,

slechts woordeloos kan dansen. Zij, of beter: haar dansende lichaam, is het punctum van *Het Hertenhuis*, een korstige wonde die bij elke beweging blijft tegentrekken. Wanneer ze het Hertenhuis uiteindelijk toch betreedt, zowel letterlijk als figuurlijk, wordt de grens tussen de danseres en haar personage, tussen haar verhaal en de fictieve plot, haast ondraaglijk dun. Ze speelt de zus van de fotograaf Benoît, die ontdekt dat haar broer in het Hertenhuis door Julien werd gedood. In ongeloof richt ze zich tot het dode lichaam dat midden op de scène naast dat van Inge ligt: ‘Benoît, zeg dat het niet waar is. Zeg me dat dit niet het juiste verhaal is. [...] Benoît, het is niet jouw oorlog. Waarom moest het jouw oorlog zijn? Kom, zeg iets tegen me. Kijk me aan. Ik ben het, je zus.’ Benoît beantwoordt de vragen van zijn zus. Zoals in alle delen van de trilogie spreken ook in *Het Hertenhuis* de doden. Benoît is een geest op de scène, die het verleden onvoltooid laat door steeds opnieuw op scène te verschijnen.

Voor de toeschouwer is het bijna onmogelijk om in de dialoog die zich ontspint tussen de dode broer en zijn zus geen *re-enactment* te zien van het verscheurende verlies dat zich in het leven van Tijen Lawton moet hebben genesteld. Gedurende een kort moment staan realiteit en fictie in superpositie. Het is zonder



Misha Downey in *Het Hertenhuis* © Maarten Vanden Abeele

twijfel het meest ontroerende moment in de voorstelling, terwijl de toeschouwer zich tegelijk een indringer voelt.

Toch daagt het snel dat deze suggestie van authenticiteit theateraard moet blijven. Hoewel Lauwers geen speciale effecten gebruikt en de dialoog met de doden in het theater de normaalste zaak van de wereld lijkt, blijft het een kunstgreep die enkel het theater kan waarmaken. Benoît is in alle opzichten een ‘revenant’: hij is een geest uit het verleden die spreekt met hen die hem overleefden, maar hij is ook een rol die avond na avond opnieuw wordt gespeeld. Hij is wat dat betreft niet anders dan de vermoorde Hamlet die avond na avond in Shakespeare-ensceneringen aan zijn zoon verschijnt. De dialoog tussen Tijen en haar dode broer herhaalt dezelfde scène uit vroegere opvoeringen van *Het Hertenhuis* en zal nog ettelijke keren herhaald worden. Het is op dit moment dat de voorstelling van Lauwers op de meest beklijvende manier het theater als een rouwspel en dialoog met de doden weet te materialiseren. Het is dus niet zozeer de scène zelf maar de accentuering van de theatrale gebeurtenis die daarvoor zorgt. Het theater zelf wordt een efemeer herinneringsritueel. *Het Hertenhuis* krijgt hier zijn ware gedaante: een cenotaaf voor de afwezige dode.

Ook al speelt Lauwers met een teveel aan intimiteit op scène, toch wordt *Het Hertenhuis* nooit exhibitionistisch. Dit is geen reality-tv, waarin een camera zijn onderwerp voor de lens als het ware in één keer uitzuigt en leeg achterlaat. In *Het Hertenhuis* word je als toeschouwer op jezelf teruggeworpen en gedwongen je positie als toeschouwer te bekijken. Niet alleen in het theater maar ook in de werkelijkheid buiten het theater. Daarenboven wordt het ondraaglijke steeds geamendeerd door de lichtheid zo eigen aan *Sad Face / Happy Face*. ‘Zorg ervoor dat ze me fatsoenlijk opeten’, is de laatste wens van Benoît. In stukken gesneden kunnen de lichamen immers als kerstballen in de dennen gehangen worden – een prima substituuut voor de kerstboom – en de kraaien doen de rest. De humor is morbide en absurd maar ook vrolijk.

Toch blijft de emotie steeds overeind. De trilogie, en dan vooral *Het Hertenhuis*, is daarom relevant vandaag. Hoewel de verhalen die worden opgevoerd steeds duidelijk worden omkaderd, waardoor de theatrale illusie wordt benadrukt, tracht Lauwers de menselijke emotie in al zijn ontroerende rauwheid te tonen, zonder ze voortdurend met ironische afstandelijkheid te ondergraven.

Watch out, the world is not behind you!

Een leidmotief van de voorstelling is een citaat uit een song van The Velvet Underground: ‘watch out, the world is not behind you!’ Het is te lezen op een muur die Benoît fotografeerde, op een uitgebrand café in de fictie van *Het Hertenhuis*, in graffiti op een brug in een van de landen waar Needcompany speelde. Ongetwijfeld waarschuwt de zin voor een te melancholische levenshouding die blijft vasthouden aan de verloren liefdesobjecten uit het verleden. De zinsnede zegt echter ook iets over de positie van de toeschouwer. Door het citaat kijkt de voorstelling als het ware terug. Het citaat heeft een eigen ruimtewerking: de blikrichting van toeschouwers en acteurs is toch tegengesteld. ‘Watch out, the world is not behind you’: voor de acteurs het publiek. Voor het publiek de acteurs. Beide kunnen niet zonder elkaar en zijn van elkaar afhankelijk.

In *Der Erzähler* stelt Walter Benjamin dat het luisteren naar verhalen een gemeenschap schept tussen verteller en toehoorder. Voor Needcompany lijkt theater vandaag de plek te zijn waar zo een gemeenschap van luisteraars en vertellers kan ontstaan. Het is de zoektocht van *Sad Face / Happy Face*. Nog Volgens Benjamin luisteren we naar verhalen om ze verder te kunnen vertellen. De act van het vertellen en die van het luisteren (de verteller en luisteraar zijn van elkaar afhankelijk) zijn dan ook intiem verbonden met de faculteit van het geheugen. Verhalen leven verder in de herinnering om vervolgens opnieuw opgeroepen en verteld te kunnen worden. Wat het vertellen weet te realiseren, is het scheppen van ervaring, en ervaring impliceert het smeden van

een nauwe verbintenis tussen het verleden, het heden en de toekomst. De temporaliteit van het vertellen is dan ook helemaal anders dan die van de historiografie of de grote metaverhalen van de moderniteit. Met zijn *Sad Face / Happy Face* wil Needcompany iets gelijkaardigs betrachten. ‘Grensbeelden creëren’, zo noemt Lauwers zijn eigen beeldtaal. Wat grensbeelden kenmerkt, is dat ze zich onttrekken aan het vluchtige heden en zich vastzetten in het geheugen. In de gemeenschap die wordt gecreëerd tussen de performers onderling, tussen de performers en het publiek, en tussen de toeschouwers, is er plaats om de grenzen van het dragelijke te exploreren, om te onderzoeken hoe we naar elkaar kijken, welke positie we innemen ten aanzien van de wereld, waar de realiteit en de verbeelding noodzakelijk op elkaar steunen. ©

Het Hertenhuis is in België te zien op 25, 26 en 27 september in het Kaaitheater (Brussel) en in de Singel (Antwerpen) op 9, 10, 11 oktober. Alle info op www.needcompany.org.

- 1 Hartog François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Parijs, 2003, p. 13. Hartog citeert uit *Essai quasi politique* van Paul Valéry.
- 2 Cf. Truong Nicolas, ‘On [One?] must Imagine Einstein Happy. The Lobster Shop as Postmodernity’s Mega-Shop’, in: Stalpaert Christel, Le Roy Frederik, Bousset Sigrid (eds.), *No beauty for me there where human life is rare. On Jan Lauwers’ theatre work with Needcompany*, Academia Press / International Theatre & Film Books, Gent / Amsterdam, 2007, pp. 91-99.
- 3 Hoewel het verhaal van *De kamer van Isabella* chronologisch gestructureerd is, blijft de voorstelling verheven van anachronistische elementen. Niet alleen spelen de doden naast de levenden, ook de hybride collectie Afrikaanse objecten (de collectie die Jan Lauwers erfde bij het overlijden van zijn vader naar aanleiding waarvan de tekst voor deze voorstelling werd geschreven) maakt van Isabella’s kamer en van de voorstelling een vreemde (post)kolonialistische ‘chambre des merveilles’: een heterogene opeenstapeling artefacten die wars van chronologie of geografische situering opgesteld worden.
- 4 Lehmann wijst er terecht op dat deze verzelfstandiging ook de aandacht vestigt op de lichamelijkheid van de acteurs. Hieruit vloeit de erotische spankracht en kwetsbaarheid voort die vaak toegeschreven wordt aan het spel van Needcompany. Cf. Lehmann Hans-Thies, ‘Détachement. On Acting in Jan Lauwers’ work’, in: Stalpaert Christel e.a., o.c., pp. 70-80.

Preventie!

Net voor de zomer maakte het Vlaams Syndicaat van Preventieadviseurs (VSP) in zijn jaarverslag van 2007 een bilan op van de preventiesituatie in de podiumkunstensector. Een document dat toch wat fijn stof deed opwaaien in onze theaters en gezelschappen.

Voorzitter Karel Gheysen (°1948, Ieper) licht toe: 'Op dit moment telt Vlaanderen 217 door het VSP erkende preventieadviseurs, waarvan er 16,5 actief zijn binnen de sector van de podiumkunsten. In 1982, het jaar van de eerste officiële waarnemingen en registraties, waren er nog maar drie, waaronder ikzelf. Tijdens ons eerste congres, in 1987, werd door de Vlaamse theaters en door het VSP het zogenaamde "verdrag van Westouter" ondertekend. Daarin werden de krachtlijnen van een preventiebeleid uitgezet. Na twintig jaar is het tijd voor een evaluatie.'

De opleiding van professionele veiligheidsadviseurs voor het theater heeft bij het VSP in de loop der jaren een grote evolutie doorgemaakt. Aanvankelijk bestond die uit de tweedaagse cursus *Van brandblusapparaat tot nooduitgang* en een workshop brandschermen (sic!). Wie deelnam kreeg een attest en genoot in het beste geval enig aanzien als vrijwilliger bij een lokaal amateurgezelschap.

'Verloning was er meestal niet,' herinnert Gheysen zich, 'en de risico's waren veel kleiner dan nu het geval is. Ik herinner mij een enkel incident in Maldegem in 1990, toen het stadsbestuur met een mimevoorstelling de plaatselijke meteorietinslag van tien jaar daarvoor in herinnering wou brengen. Alles werd afgeblazen op basis van een negatief veiligheidsrapport van wijlen Roger Van Impe, onze specialist in openluchtspetakels. De afgelasting van het pausbezoek in 1994 was voor ons uiteraard ook een zwarte periode. Dat heeft ons veel potentiële leden gekost.'

De kentering kwam in 2002, na het bekende gijzelingsdrama in een theater in Moskou. Karel Gheysen blikt met gemengde gevoelens terug. 'Het hek was toen echt van de dam. De vraag naar adviseurs was veel groter dan het aanbod en ik geef toe dat we toen wat fouten gemaakt hebben. De mensen die op dat moment de theaters moesten bijstaan qua veiligheid waren niet altijd voldoende door ons gescreend. Sommige huizen hebben nu nog altijd een ex-paracommando, een bodybuilder of een ontslagen Securitasmedewerker in dienst. Dat aantal neemt gelukkig jaarlijks af.'

Maar er is nog meer kritiek. Veel kandidaat-adviseurs haken af omdat ze het schriftelijk examen te zwaar vinden en het praktijkgedeelte (in een geblokkeerde lift) te stresserend. Gheysen relativiseert: 'Het klopt dat de cursus *Diverse risico's en calamiteiten* bij grondig instuderen tot eetstoornissen kan leiden. Die wordt dus volgend jaar vervangen door een hoorboek over ziekteverzuim. Ik vermeld hierbij in één adem ook onze brochure over elektrosmog, die men als VSP-lid gratis kan downloaden via onze website.'



Opvallend in het jaarverslag is de aandacht voor 'groene' preventie. Het Syndicaat werkt samen met hun informaticus en webmaster Karel Gheysen jr. (°1970, Ieper) aan een computerprogramma dat de CO₂-uitstoot van een voorstelling berekent. Het project zou al met succes proefdraaien in een aantal theaters in het Ruhrgebied.

Het VSP probeert al sinds jaar en dag een beter statuut voor zijn adviseurs af te dwingen. De voorzitter betreurt de huidige situatie: 'De CAO Podiumkunsten heeft nog altijd geen functieclassificatie voor onze mensen. Ze zitten gewurgd tussen gebouwbeheer, grime en horeca. Deze toestanden versterken eenduidig het toenemend onveiligheidsgevoel bij het theaterpersoneel, het publiek en de artiesten. Dit moet door sociaal overleg opgelost worden. oKo heeft zich al bereid verklaard tot een verkennend gesprek, bij voorkeur aan de kust.'

De organisatie is ten slotte ook vragende partij om nauwer betrokken te worden bij het kunstenbeleid. Het meest opgemerkte voorstel is om bij iedere adviescommissie een preventieadviseur te benoemen. 'We stellen vast dat er bij elke recente advies- en beslissingsronde grote en vaak ondoordachte risico's worden genomen naar de artistieke praktijk toe. Het VSP kan daarbij een constructieve en bemiddelende rol spelen. Onze ervaringsdeskundigen zouden als een soort airbag kunnen functioneren tussen de commissies en de minister. Voorlopig houdt men de boot af, maar wij zijn, zoals het hoort, standby', aldus een glunderende VSP-voorzitter. ©

Het toeschouwersimperium

Notities bij *Empire (Art & Politics)* van Superamas

Het Frans-Oostenrijkse collectief Superamas gooide de afgelopen jaren in heel Europa hoge ogen met zijn *BIG*-trilogie. Rond de jaarwisseling is hun nieuwste stuk *Empire (Art & Politics)* in Vlaanderen en Brussel te zien. Het begint met een re-enactment van een historische veldslag, en vervolgt met een feestje. Jeroen Peeters ging in juni alvast kijken naar de première in Parijs. Zoals altijd bij Superamas moet de boodschap in de vorm worden gezocht.

1

De Espace Charlie Parker in het Parijse La Villette is allesbehalve een intiem theater: in een gigantische hal is een tribune neergepoot op een afstand van het podium, een speelveld achter een groot raam uitgespaard in een zwarte wand. Afstand, kadring, vlakheid: nog voor de voorstelling aanvangt wordt er al een en ander gesuggereerd. Wat volgt is een *re-enactment* van scènes en intriges uit een napoleontische veldslag, telkens met een wit paneel als achtergrond. Er is de heroïsche stijl, compleet met indrukwekkende kostuums en licht, maar ook stuitend geweld, verachting, racisme, lust, verkrachting: dat alles samenge-drukt tot enkele expressionistische tableaux vivants, ansichtkaarten haast. Een commentaarstem verhaalt de veldslag bij Aspern-Essling in 1809, waarin 40.000 manschappen het leven lieten in amper twee dagen tijd. 'It is the bloodiest battle of its time and even to this day the Austrian and French military both claim victory on the field.' Bloedig en onopgelost is deze veldslag een ongemakkelijke metafoor voor de conflicten die representaties van het nieuwe Europa schragen, als een alternatieve stichtingsmythe, zo ergens tussen de Franse Revolutie en het Weens Congres, plompverloren in het stof van de geschiedenis.

Geschiedenis, politiek en representatie zijn weerkerende thema's in het werk van het Frans-Oostenrijkse (!) collectief Superamas, dat met het grootschalige en complexe *Empire (Art & Politics)* voor een even indrukwekkende als verontrustende seizoensafsluiter zorgde (première op 19 juni). De napoleontische *re-enactment* is slechts de opmaat tot het gestadig opwerpen van lastige kwesties – is Superamas erop uit een tegengeschiedenis van Europa's moderniteit te schrijven? Ja, maar de bedenking dat het nieuwe Europa, de burgermaatschappij en een democratisch kunstbegrip rond dezelfde tijd tot stand kwamen, is vooral achtergrond bij de vraag hoe verschillende opvattingen over geschiedenis onze huidige blik op de wereld en onszelf beïnvloeden. De boodschap moet dus ook in de vorm worden gezocht, in de subtiële deconstructie van representationele regimes, in de reflecties over de *plaats* waar het stof van de geschiedenis wordt opgepookt. Een theater in Parijs?

De *re-enactment* van de veldslag bij Aspern-Essling door Superamas is behoorlijk geladen, omdat er zoveel details in zijn verwerkt die het heroïsche beeld van de oorlog doorprieken. Dat levert misschien nog geen authentiek verslag op, wel een interessant contrast met de

historische *re-enactments* van de talrijke napoleontische verenigingen voor *living history*. Uit de intentieverklaring van het gezelschap Forum Aspern 1809: 'Iedereen die altijd al met prangende vragen zat over historische gebeurtenissen waarop geen boek een antwoord kon bieden, is wellicht in staat om samen met ons het juiste antwoord te vinden in de praktijk. Met levende geschiedenis is het mogelijk zichzelf in de atmosfeer van de napoleontische periode te plaatsen.' En: 'Voor alle duidelijkheid: het Forum Aspern is geen rechts gezelschap en al evenmin een schuttersgild voor drinkebroers. Er is hoegenaamd geen politieke activiteit aan de orde in het FA.'¹

Anders dan in een *living history re-enactment* bevinden we ons als toeschouwers niet in hetzelfde landschap als de deelnemers – de logica van processie en participatie heeft bij Superamas plaatsgemaakt voor afstand. De afstandelijkheid van een al te grote theaterzaal, van twee eeuwen geschiedenis, van twijfel aan grote verhalen, maar ook van een zekere onverschilligheid tegenover blootstelling aan al dat geweld en de betekenis ervan. Wat zegt een en ander over ons, toeschouwers? Met een parafrase: waar bevinden we ons, wanneer we kijken?



© Superamas

2

Even later blijkt de *re-enactment* een ensce-
ring van Superamas (als personages in *Empire*)
op uitnodiging van de Franse ambassadeur,
die we ontmoeten op het aansluitende feest,
waar de voorstelling en de vraag naar een
authentieke evocatie van de geschiedenis
ook onderwerp van gesprek zijn. Een bonte
menigte komt op het feest samen, eigentijds
en bepaald jetset, maar niet verstoken van
dissensus. Naast politici en diplomatieke
gasten zijn er *celebrities* en kunstenaars (de
re-enactment-ploeg van Superamas, voor de gele-
genheid aangevoerd door de homoseksuele
Vlaamse regisseur Johan Janssens), allemaal
met hun hebbeligheden en kleine kantjes.
Superamas plaatst hun verhalen naast en door
elkaar, en haalt zo tegenstrijdigheden en veel-
duidigheid naar voren op een haast literaire
manier, al is het niet zozeer de psychologische
uitdieping dan wel scherpzinnige humor en
de ontvlambare cocktail van clichés die de
leden van Superamas interesseert.

Onze globale conditie wordt letterlijk
gevat in de mix van Engels, Frans, Arabisch,
Portugees en Farsi – die niet altijd ondertiteld
wordt, waarmee ook onwetendheid een thema
is, dat zich uitspreidt tot cultuur en politiek in
breder zin. Maar op het feest is taal ook

officiële speeches (de ambassadeur), slechte
moppen die zogenaamd een gedeelde horizon
creëren (gasten die een gesprekje trachten
aan te knopen), persoonlijke drama's ver-
pakt als *human interest* zoals de emobiljages
van de kranten het voorschrijven, of onver-
schilligheid ten overstaan van andermans
naam (Ibrahim wordt systematisch Abraham
genoemd). Allerhande details verraden
geweld, onwetendheid en neerbuigendheid
die in eenvoudige handelingen sluimeren. In
een context opgeblazen tot een wervelwind
van clichés is die ruis des te opvallender.
Tastbaar als onderstroom in de speeches, het
gebabbel, de roddels en de grappen op het
feest is een tegengeschiedenis van het kapita-
listische imperium, met zijn globale financiële
stromen, zijn koloniale geschiedenis, migratie
en racisme, oprispingen van nationale repre-
sentatieloga's, enzovoort.

Maar op het feest komen in de eerste plaats
mensen samen, een gemeenschap van zelfver-
klaarde vrije individuen, allen bewoners van
wat Peter Sloterdijk het 'kristalpaleis' noemt.
Ze leven in een posthistorische wereld, hebben
geen gebrek aan comfort, kunnen zichzelf ein-
deloos als consumenten verwerkelijken en ver-
meien zich in de cultus van beroemdheden. Ook

TASTBAAR ALS ONDERSTROOM
IN DE SPEECHES, HET GEBABBEL,
DE RODDELS EN DE GRAPPEN
OP HET FEEST IS EEN TEGEN-
GESCHIEDENIS VAN HET KAPITA-
LISTISCHE IMPERIUM, MET ZIJN
GLOBALE FINANCIËLE STROMEN,
ZIJN KOLONIALE GESCHIEDENIS,
MIGRATIE EN RACISME, OPRISPIN-
GEN VAN NATIONALE REPRESENTATIELOGICA'S, ENZOVООRT.

hun mobiliteit is onbegrensd, wat hun toelaat
gretig aan netwerkvorming te doen, zich met
bewapende democratiseringsdrang in te laten
dan wel het droombeeld van een multicultu-
rele samenleving te koesteren. Over dat andere
imperium gaat *Empire (Art & Politics)*: de elite van
toeschouwers die in het kristalpaleis wonen en
die o zo graag méér dan toeschouwers willen
zijn – maar dan zonder te moeten tornen aan de
perverse uitsluitingslogica van hun welvaarts-
systeem en het comfort dat ze er genieten.

Het afstandelijke getuigen en het para-
doxale karakter van hun morele comfort mag
blijken uit allerhande verhalen en activiteiten
van de gasten op het feest: het naïeve huma-
nisme van de ambassadeur, de liefdadigheid van
de *celebrities*, het politiek-correcte discours van de
kunstenaars, het studeerkameractivisme van de
geëngageerde studente. Om hun goede bedoe-
lingen aan te wakkeren heeft de ambassadeur
ook een Somalische vluchteling uitgenodigd
om als ervaringsexpert een oprecht en doorleefd
verslag van 'buiten' te brengen.

Het ontbreekt de bewoners van het kris-
talpaleis aan een horizon, ze zijn eeuwige
toeristen geworden, geplaagd door verveling.
De wereld is volledig als beeld veroverd, de
globale blik verzadigd, overstuurd zelfs door
de bemiddeling van beelden, informatie en
formats allerhande. Onzekere situaties wor-
den schaars, schrijft Sloterdijk, 'de vraag naar
verschilbelevissen overstroomt de markten.
Alleen de door en door verzekerde "samenle-
vingen" hebben een begin kunnen maken met
deze esthetisering van de onzekerheden en
valkuilen, die het criterium vormt van de post-
moderne levensvormen en hun filosofieën.'²

OVER DAT ANDERE IMPERIUM GAAT EMPIRE (ART & POLITICS): DE ELITE VAN TOESCHOUWERS DIE IN HET KRISTALPALEIS WONEN EN DIE O ZO GRAAG MÉÉR DAN TOESCHOUWERS WILLEN ZIJN – MAAR DAN ZONDER TE MOETEN TORNEN AAN DE PERVERSE UITSLUITINGSLOGICA VAN HUN WELVAARTSSYSTEEM EN HET COMFORT DAT ZE ER GENIETEN.

3

De hang naar verschilbelevissen is niet zelden de inzet van hedendaagse kunst, al dan niet gekoppeld aan een bezinning op de luxe van het eigen toeschouwerschap. Heeft die kunst dan een beter – authentiekere, waarachtiger, complexere, ontstellender, betekenisvoller... – zicht op onze geglobaliseerde wereld dan pakweg het tv-journaal of de intercontinentale toerist?

Er is nog een protagonist in *Empire (Art & Politics)*, die de verschillende scènes en niveaus met elkaar verbindt: een camera, bediend door een cameraman met assistent en geluidsman. Wanneer de *re-enactment* ten einde loopt, rolt de camera het duistere speelveld op om er dode lichamen af te tasten met een zoeklicht. Nadien is de camera present op het feest van de ambassadeur om er het doen en laten van de gasten te registreren – of hebben ze de camera nodig om hun act op te voeren? De eigenlijke film krijgen we niet te zien. De focus ligt op de camera zelf, als symbool voor de comfortabele positie van het afstandelijke getuigen, dat hier mag schitteren in zijn obscene zwijgzaamheid. De camera herinnert aan het onthechte oog van het tv-journaal, dat ons voortdurend de fictie van een omnipresente blik op de wereld voorschotelt met de hulp van een onverstoorbare ‘getuigenismachine’.³ De camera plaatst het morele comfort van de toeschouwerselite in perspectief, is misschien zelfs een *stand-in* van de kijker op de Bühne, als garantie dat alles uiteindelijk toegankelijk en begrijpelijk zal zijn in een compacte vorm.

Dat ook het waarheidsverlangen van de kunst niet zonder paradoxen is, beseft Superamas maar al te goed. Door als personages in hun eigen voorstelling aan te treden, maken de Superamasleden zonder meer deel uit van het imperium dat ze trachten te evoceren. Maar ook als kunstenaarscollectief ziet Superamas de nood om ‘kunst

als probleemtoerisme’ te thematiseren.

Halverwege *Empire (Art & Politics)* worden we getraakteerd op een gefingeerde documentaire die hen met de camera naar Afghanistan voert om er met een collega in dialoog te treden, de Iraanse filmmaker Samira Makhmalbaf. Het idee voor die film ontstond overigens ook al op een feestje, waar de artistieke jetset verzamelen blies. De getoonde film is uiteindelijk geenszins de verwachte documentaire of de politiek-correcte kunstfilm – al verhoudt hij zich expliciet tot die genres.⁴ Eerder een ironisch zelfportret: de leden van Superamas tonen zich letterlijk als cowboys, gedreven door een exotisch en pornografisch verlangen naar het ‘reële’, gekruid met een stevige portie machismo.

Fantasma's van nabijheid zijn niet meteen een alternatief voor hun erkenning dat ze als kunstenaars deel uitmaken van het toeschouwersimperium en zich daar op een of andere manier toe dienen te verhouden. Hoe dat bewustzijn van het eigen perspectief aankaarten voorbij een christelijke zelfculpabilisering en voorbij de ironie?

4

Terug naar het feest. Het consensusverlangen en de eenduidige interpretatieschema's van een linkse kunstwereld en dito kritische theorie met ironie te lijf gaan is niet het enige waar Superamas op uit is in *Empire (Art & Politics)*. Alle personages worden uiteindelijk gevormd en achtervolgd door hun toeschouwerschap, door de contradicties van hun globale conditie en van hun persoonlijke levens en verlangens. Die persoonlijke trekken en individuele levens maken van elk personage een vat vol tegenstrijdigheden, die de clichés waar ze op het eerste zicht voor lijken te staan ook vertroebelen. De al te gortige stereotypering doet in het bijzonder de vraag naar belichaming rijzen,

waarmee het onverstoorde toeschouwerschap van de personages op de helling komt te staan – en anders dan de lichaamsloze camera zijn mensen natuurlijk geen machines, net zomin als ze plaatjes zijn. Welke taal doorprijkt de vlakheid van de karakters en resoneert met hun lichamen, heeft zich in hun geschiedenis ingeschreven? In minstens drie scènes is de relatie tussen lichamelijke en waarheidsverlangen expliciet aan de orde.

Alle personages hebben last van een overspannen seksuele begeerte, die zich maar laat inperken naarmate het feest vordert en de drank vloeit. Hun impulsieve daden sluiten niet langer aan bij hun nobele woorden. Zonder enige moeite lijken alle gasten op het feest zich op dat punt te kunnen vinden. Die zogenaamd ‘universele’ taal van lichamelijke verlangen wordt even later ook getoond als een groteske waarheid wanneer alle gasten deelnemen aan een Braziliaanse dans. De scène herinnert onwillekeurig aan het reclamefilmpje ‘Do the mojito with Bacardi’, waarin dans als universeel communicatiemiddel de begeerte kanaliseert en sublimeert tot globaal exotisme.⁵ Uiteindelijk staan hier twee waarheden op gespannen voet: de onstuimige seksualiteit knaagt aan het decorum, maar plooit zich met eenzelfde gemak naar een gladde culturele verbeelding, is er zelfs de motor van.

Hoewel de personages stereotiep zijn, is het acteerwerk in *Empire (Art & Politics)* op geen enkele manier overdreven – dit in tegenstelling tot Superamas' *BIG*-trilogie. Bovendien staan professionele acteurs en dansers er naast amateurs en ‘ervaringsdeskundigen’, maar zonder onderscheid in behandeling. Op het niveau van casting en regie is de persoonlijke geschiedenis van de performers en de narrativiteit van hun lichaam daardoor aan de orde op een dubbelzinnige manier. Merk op dat, zoals de ambassadeur een Somalische vluchteling heeft uitgenodigd op zijn feest, de leden van Superamas (als personages) Arabische acteurs hebben ingehuurd voor hun napoleontische *re-enactment* – maar zij werden natuurlijk in de eerste plaats door Superamas zelf gecast voor *Empire (Art & Politics)*. Ontmoetingen met anderen en de wereld, die zich soms met geweld aan het lichaam hebben gehecht en het omvormen tot een singulier

verhaal, maken niet enkel de personages maar ook de acteurs tot wie ze zijn – en er is enige verglijding tussen beide.

Op het feest van de ambassadeur doet de Somalische vluchteling geëmotioneerd zijn verhaal, een traumatische geschiedenis door drongen van geweld. Het is een beklijvend moment, waarop hij toch de buitenstaander blijkt te midden van de toeschouwerselite, omdat hij anders in de wereld staat. Het verhaal springt uit de band en stelt een grens aan het eeuwige nevenschikken van perspectieven in *Empire (Art & Politics)*, maar is dit het moment van de waarheid? Jamal Mataan mag dan al in het echte leven een Somalische vluchteling zijn die een gefictionaliseerde versie van zijn levensverhaal op de planken brengt, die achtergrond blijkt niet als dusdanig uit de voorstelling. Als we die gedachtegang omdraaien, zorgt dat overigens voor een onverwachte kijk op de andere personages en acteurs. De Amerikaanse acteur Davis Freeman bijvoorbeeld speelt een Amerikaanse wapenfreak, en die rol lijkt hem op het lijf geschreven – is dit enkel métier of reikt die vaststelling dieper? Er ontstaat dus geregeld een onbestemde zone tussen belichaming, fictionalisering en botte stereotypering, waarbij de zorgvuldige casting ook de ‘eigen’ taal van de acteurs subtiel aanwendt om duidelijk te maken hoe *unheimlich* nabij de realiteit van het globale kapitalisme eigenlijk is – het speelt onverwacht op in het lichaam, ook bij de toeschouwers die zich in het kristalpaleis bevinden.

Terwijl het feest ten einde loopt, krijgt de ambassadeur via zijn vrouw een bericht van de dokter – hij heeft prostaatkanker. Door die plotse nabijheid van de dood valt hij voor een ogenblik uit alle rollen die hij voordien met verve speelde, van ambassadeur en gastheer over vader en echtgenoot tot filantroop en aanhanger van de lijfstijlcultus. Brengt het persoonlijke drama en het besef van eindigheid ook bescheidenheid ten aanzien van het eigen perspectief op de wereld en ten aanzien van de pijn van anderen?

5

Waar bevinden we ons, wanneer we kijken? Als toeschouwer kun je niet anders dan surfen op de verwarrende vloed aan situaties



© Superamas

en opinies, gevoelens en gedachten die Superamas in *Empire (Art & Politics)* voorschotelt, waarbij de weerstand tegenover clichés een treffende motor voor zelfobservatie blijkt. Niet het overzicht is waar Superamas op aanstuurt, maar tijdsdiagnostiek als onderdompeling in talrijke tegenstrijdige ervaringen, met de kleine waarheden en vele vragen die ze oproepen. De leden van Superamas zijn geen *believers*, ze hebben lak aan transparantie, gestolde waarheden of een afgelijnd ideologisch kader – kunst is voor hen pas kritisch wanneer ze analyse koppelt aan een niet-reduceerbare heterogeniteit. Met *Empire (Art & Politics)* weten ze die opvatting ook voorbij de ironische pose en zijn eeuwige relativeering te duwen – of toch net tot aan de rand ervan. Is het theater daarmee een plek voor verschilbelevissen?

De voorstelling eindigt met vuurwerk, een verbluffende reeks configuraties van licht en kleur. Het zoeklicht van de camera en de lichtgevendende globes die het feest van de ambassadeur decoreerden – als symbolen voor de ont-hechting, het overzicht en de universaliteit die we met de Verlichting associëren – transformeren in duizend splinters, om op hun beurt als een afstandelijk spektakel neer te dalen in het theater. Alsof de aanblik hen buiten de tijd plaatst, verstijven de veertien performers, terwijl ze zich samen met de toeschouwers in de zaal vergapen aan die schitterende hemel boven hun kristalpaleis. ☹

DE ZOGENAAMD ‘UNIVERSELE’
TAAL VAN LICHAAMELIJK
VERLANGEN WORDT GETOOND
ALS EEN GROTESKE WAARHEID
WANNEER ALLE GASTEN DEEL-
NEMEN AAN EEN BRAZILIAANSE
DANS. DE SCÈNE HERINNERT
ONWILLEKEURIG AAN HET
RECLAMEFILMPJE ‘DO THE MOJITO
WITH BACARDI’, WAARIN DANS ALS
UNIVERSEEL COMMUNICATIE-
MIDDEL DE BEGEERTE KANALI-
SEERT EN SUBLIMEERT TOT
GLOBAAL EXOTISME.

Empire (Art & Politics) speelt in Buda op 5-6 december, in het Kaaitheater op 23-24, en in Vooruit op 30-31 januari. Info op www.superamas.com

- 1 <http://www.baulesch.at/fa1809/2003/index-e.htm>
- 2 Sloterdijk Peter, *Het Kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*, Amsterdam, 2006, p. 103
- 3 Cf. Frank Vande Veires analyse van het journaal als christelijk ritueel, in: *Neem en eet, dit is je lichaam. Fascinatie en intimidatie in de hedendaagse cultuur*, Amsterdam, 2005, pp. 209-210 en 224-225
- 4 Over de relatie tussen waarheidsverlangen en het documentaire in een artistieke context, cf. Holert Tom, ‘De verschijning van het documentaire’, *De Witte Raaf*, nr. 107, jan.-feb. 2004, pp. 17-20
- 5 Het reclamefilmpje is te zien op <http://www.youtube.com/watch?v=5RFxGn6C6ak>

In juni was op het Holland Festival de *MOLIÈRE* te zien die [Luk Perceval](#) een jaar eerder voor de Berlijnse Schaubühne am Lehniner Platz maakte. Acteur [Thomas Thieme](#) speelt daarbij zowel de toneelschrijver zelf als zijn meest bekende personages. Een direct vervolg op het legendarische *TEN OORLOG* uit 1998, vindt Tobias Kokkelmans.

Een Molière die geen Molière is

De Misanthrop, Don Juan, Tartuffe en *De Vrek*: maar liefst vier toneelstukken vormen de basis voor *MOLIÈRE*, Luk Percevals marathonproductie bij de Berliner Schaubühne. Samen met co-auteurs Feridun Zaimoglu en Günter Senkel heeft hij de teksten van de Franse toneelschrijver *MOLIÈRE* (1622-1673) zo herschreven en hertaald dat hun vier hoofdpersonages zijn samengesmolten tot één figuur. Het publiek volgt de sombere *Werdegang* van een declamerende antiheld op zoek naar liefde. Alleen, heeft de voorstelling wel nog iets te maken met Molière of met zijn werk? En zo niet, waarmee dan wel?

Perceval lijkt een blauwdruk te willen maken van Molière, als iemand die aan zijn eigen non-conformisme ten onder is gegaan. Centraal in de voorstelling staat de vertolking van acteur Thomas Thieme, die alle registers opentrekt om een stuurloze, getergde, niet nader genoemde 'hij'-figuur te portretteren. Noodlijdend zoekt deze 'hij' naar vervulling en geborgenheid door voortdurend de ene na de andere levensbeschouwing na te jagen. Van de ascetische mensenhater schakelt hij over

naar de genotzuchtige Don Juan, om vervolgens via het religieus fanatisme van Tartuffe aan te belanden in de lethargie en het misprijzen van de Vrek. 'Liebe sind die verdammten Bilder, die meinen Schädel sprengen' (*Liefde zijn de waanbeelden die mijn kop doen barsten*), declameert Thieme. Hij klampt zich vast aan de eerstvolgende desillusie, die alle eerdere teleurstellingen moet doen vergeten.

MOLIÈRE is, in de bewoordingen van Feridun Zaimoglu, een soort kroniek van een aangekondigde dood. Aan het einde stort de 'hij'-figuur, uitgeput door zijn eigen geraas, neer op het podium. Daarmee verwijst de voorstelling naar de populaire mythe over Molières eigen einde. Stierf ook hij niet 'in het harnas' tijdens een uitvoering van *De ingebeelde zieke*? In werkelijkheid was zijn dood net iets minder romantisch. Al spelend kreeg Molière een aanval van zijn chronische longziekte. Hij werd van het podium gesleept en stierf thuis in zijn eigen bed. Dit nuanceverschil lijkt onbeduidend, maar is symptomatisch voor de manier waarop Molières biografie in de loop der



MOLIÈRE, met op de voorgrond Patricia Ziolkowska, Thomas Bading © Matthias Horn

eeuwen tot mythische proporties is opgeblazen. Ook op het vermeende non-conformisme van Molière valt zeker een en ander af te dingen. Dat hij een revolutionaire dwarsdenker zou zijn geweest, was vooral de wensgedachte van de Franse Revolutie zelf, die hem ruim een eeuw na zijn dood als dichter des vaderlands wou propagieren. In de eerste helft van de twintigste eeuw deed de Rus Michail Boelgakov in principe hetzelfde, toen hij op zijn spraakmakende biografie *Het leven van de Heer Molière* deels ook zijn eigen botsingen met de Sovjetcensuur projecteerde. In werkelijkheid is het werk van Molière gelaagder en uitgekookter dan gewoonweg 'anti-consensus' of 'anti-establishment'. Ondanks de bij zijn leven herhaaldelijk opgelegde speelverboden, is Molière er immers altijd in geslaagd om binnen de stippellijnen van de koninklijke gunst te blijven.

Hoofd- en bijrollen

Ook Luk Perceval blijkt niet ongevoelig voor het geromantiseerde beeld van Molière als dwarse individualist. 'Molière heeft zichzelf

in al zijn hoofdpersonages opgedeeld, en zichzelf tot onderwerp van spot gemaakt', vertelt hij in een interview met de Volkskrant. In een online dagboek gaat hij nog een stap verder en schrijft hij dat Molière zijn titelrollen hoogstwaarschijnlijk zelf heeft vertolkt. Dat is niet helemaal waar. Zo speelde Molière nooit de vrouwenversierder Don Juan maar juist zijn trouwe, laffe knecht Sganarelle. Ook kroop hij nooit in de huid van de nepgoeroe Tartuffe, maar wel in die van zijn domme slachtoffer Orgon. Het geeft te denken. Als Molière zich al identificeerde met zijn protagonisten, dan met hun antagonististen net zozeer.

Molières personages zijn geen onafhankelijke individuen. Ze zijn schematischer, abstracter, zoals tandwielen die pas functioneren binnen een groter raderwerk. Zo belichaamt Harpagon, het hoofdpersonage in *De Vrek*, niet op zichzelf het thematische brandpunt maar pas in combinatie met zijn omgeving: zijn knechten en zijn kroost. Deze bijfiguren zijn van wezenlijk belang. De kracht van Molières toneelwerk ligt dan ook niet in een commentaar

'MOLIÈRE HEEFT ZICHZELF IN AL ZIJN HOOFDPERSONAGES OPGEDEELD, EN ZICHZELF TOT ONDERWERP VAN SPOT GEMAAKT', VERTELT LUK PERCEVAL IN EEN INTERVIEW MET DE VOLKSKRANT.

op de mens in zijn relatie tot de wereld, maar eerder op de relatie tussen mensen onderling.

Dit principe wordt duidelijk bij een herlezing van de originele *Don Juan*. Natuurlijk zou je de hedonistische levensstijl van deze vrijbuiters kunnen koppelen aan de buitenechtelijke escapades van Molière zelf – een interpretatie waar menig regisseur zich aan waagde – maar dat zou afbreuk doen aan de complexiteit van het personage. Don Juan is eerder een filosofisch mechanisme, een uitvergroting van de heersende omgangsvormen en taboes in de samenleving. Als een door het systeem zelf gegenereerd en gemuteerd virus legt hij het sociale netwerk volledig plat.



Karin Neuhäuser, Patricia Ziolkwska © Matthias Horn

SGANARELLE *Wat! U gelooft dus nergens in en u wilt u niettemin opwerpen als een eerzaam mens?*

DON JUAN *En waarom niet? Er zijn er zoveel die net als ik dat spel spelen en zich van datzelfde masker bedienen om de wereld te misleiden!*

SGANARELLE (terzijde) *Oh! Wat een kerel, wat een kerel!*

DON JUAN *Daar is tegenwoordig niets schandelijks meer aan: huichelarij is een ondeugd die in zwang is, en alle ondeugden die in zwang zijn,*

gaan door voor deugden. De rol van eerzaam mens is de beste van alle rollen die je heden ten dage spelen kunt, en het vak van huichelaar biedt schitterende perspectieven. Het is een kunst waarvan het bedrog altijd met rust gelaten wordt; al kijkt men er ook doorheen, niemand die iets durft te zeggen. Veinzerij smeedt al diegenen die in het complot zitten tot een hechte gemeenschap aaneen. Wie er één bruuskeert, haalt zich de woede van alle anderen op de hals.

Tegen het einde van het stuk speelt Don Juan open kaart. Leek zijn vrijheidsdrang eerder nog een muiterij tegen de bekrompenheid van zijn omgeving, geeft hij dan toe niets anders gedaan te hebben dan die omgeving schaamteloos te imiteren en te parodiëren. Don Juan is de ultieme consequentie van de huichelachtige mores in Molières tijd, een duivel die door zijn slachtoffers is gebaard. Hij bestaat alleen bij gratie van de hem omringende personages.

Don Juans knecht Sganarelle (vertolkt door Molière) is zo een personage. Hij fungeert als het geweten van zijn meester: trapt Don Juan een heilig huisje omver, dan slaakt zijn hulpje een diepe zucht. Sganarelle wil oprecht geloven in het goede, in compassie, in respect. Als uiteindelijk de aarde opensplijt en Don Juan door het hellevuur wordt opgeslokt, kan de wereld weer opgelucht ademen. Behalve Sganarelle.

SGANARELLE *Ah! M'n loon! M'n loon! Hij is dood, en iedereen is voldaan: de Hemel die hij getart heeft, de wetten die hij geschonden heeft, de meisjes die hij heeft verleid, de onteerde families, de gekrenkte ouders, de bedrogen vrouwen, de echtgenoten die hij tot wanhoop heeft gebracht, de hele wereld tevreden! Alleen ik ben degene die met lege handen staat. M'n loon, m'n loon, m'n loon!*

Eindelijk heeft ook Sganarelle zijn masker afgelegd. Hij betreurt de dood van zijn meester, want hoe komt hij nu aan geld? Als het erop aankomt, is ook Sganarelle egoïstisch en hypocriet. Hij en zijn meester vormen elk een zijde van dezelfde medaille. Molière kiest in die zin geen partij, ook al verdwijnt Don Juan in de hel. Zonder een oplossing aan te dragen laat Molière slechts een sociaal mechanisme zien waar niemand van gevrijwaard is, niet zijn personages, niet hijzelf en ook niet de toeschouwer. Hij geeft de figuur Sganarelle zo vorm dat de toeschouwer zich met hem kan identificeren. Beiden zijn getuige van Don Juans ondeugden. Sganarelle is in die zin ook de woordvoerder van het publiek. Als Molière Sganarelle ontmaskert, krijgt ook het publiek een venijnige steek toebedeeld.

In Luk Percevals *MOLIÈRE* is Sganarelle als sprekend personage geschraapt. Het script laat de naam wel terugkomen, maar als een

figurerend speelgoedhondje op wielmpjes. Aangelijnd – dat wel, de machtsverhouding blijft dezelfde – maar monddood. Die invalshoek laat weinig ruimte voor het bevragen van de sociale rol en de verantwoordelijkheid van de toeschouwer. Bij Perceval is die niet zozeer getuige van zijn eigen hypocriete omgangsvormen, maar eerder van de zoektocht van de protagonist. Het toneelbeeld van de voorstelling bekrachtigt die afspraak met de zaal. Afgezien van de onophoudelijk dwarrelende kunstsneeuw op de Bühne, kijkt het publiek voortdurend in de richting van de imposante speakers. Acteur Thomas Thieme is onafscheidelijk van zijn microfoon. Zijn woordenstroom wordt versterkt de zaal in geslingerd. De toeschouwer is niet meer via een Sganarellefiguur medeplichtig aan het verhaal, maar krijgt de rol van passieve luisteraar toebedeeld.

Molière versus Shakespeare

Om Percevals *MOLIÈRE* op waarde te kunnen schatten, moet de schrijver Molière worden vergeten. De voorstelling verwijst wel naar thema's en personages uit zijn oeuvre, maar een zekere essentie ontbreekt. Perceval sluit zich niet aan bij een bestaande opvoeringstraditie van Molière, noch zet hij zich er tegen af. Hij doet iets anders. Dat kan hij ook, omdat de Molièrere traditie in Noord-Europa quasi verwaarloosbaar is. Als er al een geest van een dode toneelschrijver rondwaart in *MOLIÈRE*, dan is het die van Shakespeare.

Duitsland, Nederland en Vlaanderen hebben meer affiniteit met Shakespeare dan met Molière. In het Theater Instituut Nederland zijn tegenover elke Molièrebron ruim drie Shakespearebronnen te vinden. In het Vlaams Theaterinstituut is die verhouding zelfs één op vijf. De wereld van de Fransman Molière en die van de Brit Shakespeare zijn dan ook uitersten. Ook al speelden de hoogtijdagen van Shakespeare (1564-1616) zich slechts een halve eeuw vóór die van Molière af, cultureel was de afstand tussen Calais en Dover destijds enorm. Was Molière schatplichtig aan de Franse farcetraditie, de Italiaanse *commedia dell'arte* en het classicisme, dan stonden Shakespeare en het Elizabethaanse theater vrijwel los van deze ontwikkelingen op het Europese vasteland. Op eigen voorwaarden

OM PERCEVALS MOLIÈRE OP WAARDE TE KUNNEN SCHATTEN, MOET DE SCHRIJVER MOLIÈRE WORDEN VERGETEN. DE VOORSTELLING VERWIJST WEL NAAR THEMA'S EN PERSONAGES UIT ZIJN OEUVER, MAAR EEN ZEKERE ESSENTIE ONTBREEKT. PERCEVAL SLUIT ZICH NIET AAN BIJ EEN BESTAANDE OPVOERINGSTRADITIE VAN MOLIÈRE, NOCH ZET HIJ ZICH ER TEGEN AF. HIJ DOET IETS ANDERS.

heeft Shakespeare de autonomie en de psychologie van het dramatisch karakter in een stroomversnelling gebracht. Hamlet, Koning Lear, Othello, Macbeth: deze personages zijn het absolute middelpunt van het drama. Met hun wispelturigheden en gewetensconflicten lijken ze van vlees en bloed. Hun conflicten zijn inwendig, naar binnen gericht. In vergelijking daarmee zijn de figuren van Molière conceptueel en *larger than life*.

De 'hij'-figuur in *MOLIÈRE* heeft veel weg van Shakespeares Richard de Derde. Thomas Thieme leidt het publiek door de krochten van de individuele ziel: elke keuze die 'hij' maakt, is tekenend voor zijn karakter. Aan het slot van de voorstelling portretteert Thieme de vrek: een brallende oude man met een incontinentieluier, een vat vol opgekropte darmgassen, een orakelende composthoop waar niemand nog naar luistert. Zijn ondergang heeft hij over zichzelf uitgeroepen. Bij Molière is de vrek een eeuwig en onveranderlijk personage: waarom hij een gierigaard is geworden, is niet van belang. In de bewerking van Luk Perceval daarentegen is de vrek het resultaat van een reeks decepties, innerlijke twijfels en noodlottige keuzes. Gedurende de voorstelling geeft Thieme steeds nieuwe definities van de liefde. 'Ohne Liebe hat der Mann seine Lebenszeit verdöst.' (*Zonder liefde heeft de man zijn leven verslapen*.) In een lange eindmonoloog herhaalt Thieme keer op keer het halve zinnetje 'Liebe ist...', tot uiteindelijk de totale uitputting volgt. Ondanks zijn tirannieke geweld en ondanks het feit dat hij weinig meer is dan een hoopje ellende, ijvert hij nog steeds voor persoonlijke verlossing. Net zoals Richard de Derde, die zelfs wanneer hij volledig in de hoek gedreven is blijft zoeken naar een uitweg.

Voor wie het werk van Luk Perceval volgt, is het zonde dat *MOLIÈRE* vooralsnog alleen te zien was in Salzburg, Berlijn en Amsterdam.

De voorstelling is onmiskenbaar verankerd in Percevals regie-oeuvre. Zo wordt voortdurend *TEN OORLOG* in herinnering geroepen, de inmiddels legendarische, negen uur durende Shakespearemarathon van Perceval en Tom Lanoye. Sterker nog: *MOLIÈRE* kan gezien worden als een direct vervolg erop. In de tekst is er zelfs een onverbloemde verwijzing. Van de vele liefdesdefinities die de revue passeren, is de opmerkelijkste misschien wel: 'Liebe ist nachm Rosenkrieg, das Scheißenein der Verdammten' (*Liefde is na de Rozenoorlog het verdomde 'neen' van de vervloekten*). Het is de Engelse Rozenoorlog (1455-1485) die de rode draad vormt in *TEN OORLOG*. In *MOLIÈRE* is de 'hij'-figuur de vervloekte die neen zegt tegen het *comme il faut* van de maatschappij. Dit 'neen' blijkt een roep in de woestijn, het braakland van een door oorlog vernietigde wereld, waarin de mens ontworteld en stuurlaars rondloopt. Vervloekt is ook Richard de Derde, die aan het eind van *TEN OORLOG* als 'Risjaar Modderfokker den Derde' net zomin vaste grond onder de voeten heeft en zich even hard blijft verzetten tegen het noodlot. 'A horse!', roept Risjaar. 'Mijn fokking kroon voor maar één paard.' 'De liefde', roept de 'hij' uit *MOLIÈRE*. 'Mijn ziel en zaligheid voor de liefde.' ©

BRONNEN

- Herzel Roger W., *The Original Casting of Molière's Plays*, UMI Research Press, 1981
- Janssen Hein, 'Molière is voor mij een dodendans', *de Volkskrant*, 4 juni 2008
- Lanoye Tom & Perceval Luk, *Ten Oorlog*, Prometheus, Amsterdam, 1999
- Molière, *Don Juan of de Stenen Gast* (vert. Hans W. Bakx), International Theatre Bookshop / Haagse Comedie, 1986
- Perceval Luk, *Molière, oder die Wut der Sehnsuchtigen*, www.lukperceval.info
- www.vti.be
- Zaimoglu Feridun, Senkel Günter & Perceval Luk, *MOLIÈRE*, onuitgegeven script van de Schaubühne am Lehniner Platz, versie 7 december 2007

De huid herinnert zich alles

How do you like my landscape? is theater van de onderbuik

In hun tweede samenwerking hervertellen [Manah Depauw](#) en [Bernard Van Eeghem](#) het genesisverhaal in zinnelijke termen. 'Geen van beiden is onbekend met de weg van alle vlees,' schrijft Evelyn Coussens.



© Maya Wilsens

Naar theater kijken is in eerste instantie een rationele bezigheid. Beeldend of talig komt een voorstelling het hoofd binnen om dan, als het goed zit, door te stromen naar het hart en heel soms zelfs naar de onderbuik. Theater is wat dat betreft de antipode van muziek, die de omgekeerde weg volgt: voluit treffend in de buik, opstijgend naar het hart, bereikt muziek het stadium van reflectie – het antwoord op de vraag waarom je zit te *bleiten* betekent vaak het einde van diezelfde emotie.

Een zeldzame keer gedraagt theater zich als muziek. Het spreekt eerst het lijf aan, woelt daarin iets om dat al eeuwenlang ingeschreven lijkt te zijn, veroorzaakt een *unheimliche* sensatie, die nog het meest aanvoelt als een flashback de geschiedenis in – alsof je heel even een blik hebt kunnen werpen op het alfa en omega van je mens-zijn. *How do you like my landscape?*, de tweede samenwerking tussen Manah Depauw en Bernard Van Eeghem, is zo een voorstelling. Rijk aan betekenislagen, kunnen de buitenste

daarvan (de maatschappijkritische, de psychologische) netjes worden afgepeld en geduid, volgens de weg van de ratio. Maar deze keer is het lichaam sneller. Een vreemde hartklop trekt door dat lijf, als een bijna onhoorbare basso continuo van iets wat normaal gezien verborgen blijft – het gloeiende binnenste van een kooltje, dat plotseling oplicht en getuigt van vuur. Er wordt wel eens gezegd dat de huid zich alles herinnert – misschien herkende de mijne zich even in een oeroude, vrouwelijke geschiedenis.

In *How do you like my landscape?* hervertellen Manah Depauw en Bernard Van Eeghem het genesisverhaal in zinnelijke termen, waarbij niet het Woord maar het Lijf de bouwsteen vormt van de schepping. Geen van beiden is onbekend met de weg van alle vlees. Depauw maakte samen met Marijs Boulogne *Endless Medication*, een voorstelling waarin zich tussen geboorte en dood een even gewelddadige als hilarische reeks verkrachtingen, mystieke openbaringen en abortussen situeerde. Sindsdien heeft ze haar parcours verdergezet met brutaal-rituele voorstellingen als *Good Habits*, *Het Lichaamshof* en *All along the watchtower*. Deze laatste, beeldende productie betekende de eerste samenwerking met Bernard Van Eeghem, van wie het grillige spoor langs diverse gezelschappen als Zuidpool, Leporello en Tristero loopt. Een gedeelde fascinatie voor art brut en de outsiderbeweging vertaalt zich in de vaak 'naïeve' insteek van beider werk. Taboes – 'wat niet mag aangeraakt worden' – worden enthousiast met het hele lijf aangevat.

Freakshow

Een uurtje, zo lang hebben Depauw en Van Eeghem nodig om het ontstaan van de wereld, de geboorte van de mens, de intrede van het taboe en de uiteindelijke apocalyps te verhalen. Ze doen dat netjes onderverdeeld in vier fases, telkens gemarkeerd door een pauze van vijf minuten, waarin de performers hun decor eigenhandig aanpassen. Maar nog voor het eerste Woord valt, is er... muziek. In het duister weerklinkt niet de volmaakte eenvoud van Mozart of de getormenteerde romantiek van Rachmaninov, maar de speelse ironie van Satie, wiens *Gymnopedie nr. 1* regelmatig wordt gecoupeerd door violente uitschuivers. Onnodig, aangezien de avant-gardist dit soort brutaliteiten zelf wel inbouwt – die ene te lage noot waarmee hij de liefelijkheid van *Gymnopedie nr. 1* onderuithaalt zet welsprekend de toon voor dit scheppingsverhaal.

‘In the beginning of the beginning, there was nothing.’ De zware mannenstem (Van Eeghem) met het dik aangezette accent verhaalt hoe God (Depauw), een frêle meisje in een groen chirurgenpak, met grote, kinderlijke ogen en aarzelende handen, haar schepping begint. In een glazen kooi die haar hermetisch scheidt van het publiek bouwt ze met duidelijk plezier een maquette-landschap met heuvels, bomen, planten en dieren – een aards paradijs. De plechtige verteller beschrijft haar creaties in termen van Genesis, Lennon, Leone, Keats en kolder: ‘He saw that it was good, not bad, not ugly.’

Tweeduizend jaar later baart dit zorgvuldig geconstrueerde landschap vol vrouwelijke glooiingen een enigszins verwaasd hoofd, dat uit de schoot van de aarde opduikt en met kleine oogjes de gekke wereld aanschouwt. Maar deze mensenzoon zal een onverzagbare en gewelddadige aard hebben, zo voorspelt de gretige manier waarop hij met ketchup gedoopt wordt. Nog maar net ter wereld moet de mens al lijden: hij krijgt een doornenkroon op het hoofd en wordt gekruisigd. Pontius Pilatus’ smalende *ecce homo* wordt daarbij wel erg tastbaar verbeeld. Naast het treurige gezicht verschijnen immers affiches van dat gezicht – met als bizarre consequentie dat we meer naar het lijdende *beeld* kijken dan

naar het lijdende zelf. De lijdende mens is een gemediatiseerde mens: Christus’ *redemption* – een woord dat naast ‘verlossing’ of ‘afkoop’ ook de commerciële belofte van ‘zaligheid’ of ‘geluk’ inhoudt – wordt te gelde gemaakt in *Redemption Land*, met de gekruisigde Heiland als topattractie van de freakshow. De iconen Jupiler, Coca-Cola en McDonald’s ontbreken uiteraard niet in het landschap. ‘It is not what you think – I can explain everything’, probeert de Heiland nog wanhopig, maar naar zijn Woord is er geen oor in een beeldvervuilde wereld.

Nog eens tweeduizend jaar later is het ook met de hemelse schepper slecht gesteld. God verschijnt naakt onder haar chirurgische pakje – is ze nog niet dood, dan toch al *stripped bare*. Het paradijselijke landschap is intussen versnipperd geraakt; ‘soevereine staten’ bakenen hun grenzen frenetiek af met soldaatjes, prikkeldraad en vlaggen. Het visioen verbeeld door de ketchup werd bewaarheid: de mens heeft bloed in de mond. Het helwitte operatielicht voorspelt niet veel goeds. Centraal in het landschap ligt een grote keienheuvel, pregnant als een tumulus, waaronder zich ‘het beest’ bevindt, misschien wel de bron van dit kwaad: het mannelijk lid. God is ook niet van gisteren. Deze bron van mannelijk machismo wordt terstond door de plasticen handlangers omsingeld en afgemaakt met een gericht, euh, nekschot. Wat boven dreigde te komen wordt netjes weer bedekt, de keienheuvel hersteld. Op de top komt, als teken van triomfantelijke overwinning, een Amerikaanse vlag.

We schrijven vierduizend jaar later. God is de decadente capriolen van haar schepping moe. Van de eens zo vruchtbare tuin blijft enkel een vuil, zwartgeblakerd landschap over, de resten van een verwoest lichaam. Toch ontrolt zich net ‘on the eve of the supreme destruction’ de tederste en meest ontroerende scène van de voorstelling. Met voorzichtige handen haalt God de korst van corruptie en bederf weg – kijk, eronder schuilt nog steeds de zuivere mens, onschuldig als een slapend kind. Behoedzaam wordt het menselijk lichaam ontmanteld, gewassen en opgebaard: klaar voor een terugkeer naar de ruimte, in een volmaakte staat van onschuld.

Het beest

Op een eerste niveau kan *How do you like my landscape?* gelezen worden als een kritische noot bij een aantal maatschappelijke fenomenen. In de traditie van een antropomorfe geschiedschrijving, die loopt van in de Griekse oudheid (Polybios) tot in de twintigste eeuw (Oswald Spengler), gebruiken Depauw en Van Eeghem het lichaam als metafoor voor de menselijke beschaving, waarbij vervuiling en corruptie van dat lijf leiden tot de ondergang van het organisme. De verwijzingen naar mediatisering, globalisering, oorlog en nationalisme zijn legio. Het derde taferel spreekt in dat opzicht het sterkst, wanneer de dreiging van ‘het beest’ – perfect inwissel-

MET EEN KLEINE SCHOK WORD JE JE BEWUST VAN DE AFSTAND DIE JE TEGENOVER DEZE TOCH VRIJ FUNDAMENTELE GESCHIEDENIS ERVAART. DE NAKENDE APOCALYPS BLIJFT VER VAN ONS BED, NET ZOALS WE OOK DOOR BERICHTEN IN KRANTEN OF OP TV OVER ECOLOGISCHE RAMPEN, MASSAVERKRACHTINGEN OF VERVUILING NAUWELIJKS NOG WORDEN GERAAKT.

baar met ‘het moslimgevaar’, ‘de terreur’, ‘de as van het kwaad’ – wordt ontluisd als een kinderachtig spel over wie de ‘grootste’ heeft. De kinderlijke vraag om bevestiging uit de titel – ‘Wat vind je van mijn kunstwerkje, heb ik het goed gedaan?’ – wordt op dit niveau een keihard terugspelen van de verantwoordelijkheid: *How do you like your landscape*, waar moet het heen met dat aftakelende organisme? De waarheid komt uit een kindermond, terwijl de kinderen misschien net vóór de glazen poppenkast zitten: mondje halfopen, op veilige afstand kijkend naar de *rise and fall* van hun eigen wereld. Met een kleine schok word je je bewust van de afstand die je tegenover deze toch vrij fundamentele geschiedenis ervaart. De nakende apocalyps blijft ver van ons bed, net zoals we ook door berichten in kranten of op tv over ecologische rampen,



© Maya Wilsens

massaverkrachtingen of vervuiling nauwelijks nog worden geraakt.

Een tweede zienswijze vernauwt de focus van deze brede maatschappelijke insteek tot individueel-menselijke mechanismen als verlangen, angst en schuld. Het is een universum dat zich beneden de gordel bevindt en waarin seks, dood, religie, incest en scatalogie de boventoon voeren. Op dit niveau is het lichaam geen metafoor meer maar valt het samen met de betekenis, de mens wordt lichaams-eigen, overgeleverd aan de processen die zich bewust of onbewust in dat lichaam voordoen. Opnieuw biedt het derde tafereel de mooiste lezing. De castratie van het seksuele verlangen, als een bedreigend dier onder de oppervlakte, wijst erop hoe vervreemd de mens is van zijn lichaam, hoe slecht hij om kan met dat oncontroleerbare en peilloze deel van zichzelf. En wat 'lichaamsvreemd' is, moet vernietigd worden – terugkoppelend naar de eerste interpretatie zou dit evenzeer een politiek statement kunnen zijn. Depauw en Van Eeghem grossieren hiermee in materiaal

HET HELWITTE OPERATIELICHT VOORSPELT NIET VEEL GOEDS. CENTRAAL IN HET LANDSCHAP LIGT EEN GROTE KEIENHEUVEL, PREGNANT ALS EEN TUMULUS, WAARONDER ZICH 'HET BEEST' BEVINDT, MISSCHIEN WEL DE BRON VAN DIT KWAAD: HET MANNELIJK LID.

dat ook bespeeld wordt in het 'theater van de angst' van Abattoir Fermé, het enige gezelschap dat mij ooit werkelijk de nooduitgang van de theaterzaal deed zoeken. De pancartes met 'Please, don't go away', die tijdens de korte pauzes worden opgehangen, zijn welsprekend. Want waarvan zou het publiek wegelopen, tenzij van zichzelf? Van zijn angsten en verlangens, door Depauw zo schijnbaar onschuldig verbeeld? In die optiek lees ik ook de afstand die door de glazen poppenkast wordt ingebouwd als een 'veiligheidspin' waarmee de theatrale illusie (en dus de bereidheid om te blijven kijken) wordt beschermd tegen een te hoge mate van 'zinnelijk weten'. Een publiek dat letterlijk 'geraakt wordt' door angst – die ene seconde bij Abattoir Fermé dat je twijfelt aan Chiel Van Berkels bedoelingen met de kettingzaag – sluit zich mentaal, en wordt dus onbereikbaar. Je ziet Medusa, maar in de weerspiegeling van een schild, niet door haar rechtstreeks in de ogen te kijken.

Lam Gods

Ten slotte blijft nog de meest persoonlijke interpretatie, die het accent verlegt van het algemeen-menselijke naar het exclusief vrouwelijke. Hierin staat God centraal als levenscheppend beginsel dat zalft en slaat, baart maar ook verslindt. Want de almoe-der die *How do you like my landscape?* opvoert, heeft een weinig geruststellend gezicht. Het begint al bij de geboorte van de mens (lees: de man). Geboren worden belaadt deze ongelukkige meteen met schuld, want zich losmaken uit de symbiose met de moeder is een

ongepermitteerde daad van hybris. Dat het kind zich emancipeert als een zelfstandig denkend wezen – het mannelijk-apollinische 'hoofd' dat tussen de landschapsplooien uitsteekt – belaadt dit Lam Gods met de 'zonden van de wereld' en installeert het tekort, motor van het seksuele verlangen. Maar wanneer dat verlangen in het derde tafereel al te letterlijk de kop opsteekt wordt het door de wrede moeder beteugeld met een letterlijke castratie. (Bij het pistoolschot zien we meer dan een mannelijke toeschouwer onbewust de billen dichtknijpen.) Uiteindelijk keert de mens, ontmand en verslagen, terug naar het zwarte gat van de moederschoot, om opnieuw één te worden met Haar.

Al die tijd draagt God het masker van maagdelijke verlegenheid, maar eronder schuilt *man's worst nightmare*: de samenvatting van al wat vrouw is. *How do you like my landscape?* is in deze optiek geen kinderlijke maar wel een kokette vraag: wat vind je van mijn lichaam? Een retorische vraag ook, want deze God is zich ten volle bewust van haar macht. Daarom kan ze ook zo onbekommerd spelen, op een bijna achteloze manier: op geen enkel ogenblik wordt haar positie werkelijk bedreigd. *She calls the shots*. In een maatschappij die de rede hoger acht dan de drift en waarin vrouwen gewild of ongewild meehollen in mannelijke *ratraces* is het iets van dat oeroude weten, van die trots en dat zelfbewustzijn, dat tijdens *How do you like my landscape?* in het lijf ontwaakt. Noem het gerust een wellustig gevoel van macht. Daar kan geen verscheurde bh tegenop. ©

‘Het hangt in de lucht’

Over verstilling en vervreemding in het werk van **Oriza Hirata**

Vorig seizoen was in Brussel op verschillende plaatsen werk te zien van de Japanse auteur en theatermaker Oriza Hirata. In opdracht van de KVS en Transquiquennal schreef hij *In het bos*, zijn eerste theaterstuk voor een volledig niet-Japanse cast. Sara Jansen vertaalde de tekst van Hirata en deed de dramaturgie bij de productie. Ze geeft uitleg bij een schrijver die ons er toe dwingt om tussen de lijnen door te lezen. ‘In het theater,’ zegt Hirata, ‘gaat het juist om wat je niet kunt zien of horen.’



© Hans Roels

Een tijd geleden zag ik in het Londense Tate Modern de grootschalige sculptuur *Embankment* van Rachel Whiteread. Terwijl ik dit schrijf krijg ik het beeld van die installatie, een constructie van duizenden op elkaar gestapelde witte blokken, moeilijk uit mijn hoofd. De op het eerste zicht abstracte

identieke kubussen blijken afgietsels te zijn van de binnenkant van een doodgewone kartonnen doos. Ze vormen een soort gematerialiseerde leegtes. Whiteread verwierf vooral bekendheid met haar afgietsels van de lege ruimtes onder stoelen of tafels, van de inhoud van een badkuip, of van een heel huis. Haar

ORIZA HIRATA: ‘THEATER MOET ZICH NIET BEZIG HOUDEN MET GROTE EMOTIES ZOALS VREUGDE OF VERDRIET. IK BEN MEER GEINTERESSEERD IN DE TWIJFEL, DE ANGST, DE HUIVERING EN HET BEVEN. IK WIL DAT HET PUBLIEK OOK TWIJFELT.’

sculpturen maken zichtbaar (tastbaar) wat anders onzichtbaar (ontastbaar) blijft: de ruimte tussen, op, onder, of rond alledaagse objecten. Oog in oog met de ruimte rond een voorwerp (*‘negative space’*) als tastbaar object, worden we ertoe aangezet dit vertrouwde object en de ruimten waarin we ons elke dag begeven anders te bekijken. Bij Whitereads werk gaat het uiteraard om de sculpturen, de tentoongestelde objecten zelf, en om de (directe, fysieke) relatie die we er als kijker mee aangaan. Maar het gaat vooral ook over wat er niet staat. We zien de ruimte onder de stoel, maar beelden ons de stoel in. Het object is herkenbaar, wat een directe betrokkenheid creëert. Tegelijkertijd ontwricht het beeld ook en heeft het iets vervreemdends.



© Hans Roels

HIRATA SCHRIJFT HOE ZIJN TEKSTEN VERTREKKEN VANUIT DE STILTE, ZOALS ER OOK IN HET DAGELIJKS LEVEN VEEL STILLE MOMENTEN ZIJN. OP DEZELFDE MANIER, SCHRIJFT HIJ, MOETEN DE BEWEGINGEN VAN DE ACTEURS VOORTKOMEN UIT RUST. EN UIT DE RELATIE MET DE RUIMTE, DE CONTEXT WAARIN ZE ZICH BEVINDEN.

In de voorstellingen van Oriza Hirata (°1962, Tokyo) stellen we iets gelijkaardigs vast. Zowel in zijn schriftuur als in zijn regie past Hirata een soort 'esthetiek van de eliminatie' toe. De schrijver zelf heeft het over een 'theater van de inactie' en een 'expressie van het niets'. Hij draait de conventies van het Japanse moderne theater om en stript het van alles wat hij als onnatuurlijk beschouwt. Hirata maakt gebruik van een uitgepuurde Japanse spreektaal, minimalistische alledaagse dialogen, naturalistische decors en on-theatrale vertolkingen, om op de scène een concrete situatie neer te zetten die 'in real time' met het publiek wordt gedeeld. Maar terwijl de details van zijn rustig voortkabelend theater concreet zijn in hun realisme, is het geheel abstract en vervreemdend. Over *Nouvelles du Plateau S (S kôgen kara)*, dat in maart van dit jaar in Brussel werd opgevoerd door Hirata's eigen gezelschap Seinendan, schreef Wouter Hillaert: 'Op zijn best heeft die onttheatralisering een even vervreemdend als ontwapenend effect op het publiek.'¹

Jungle

Voor de KVS en Transquiquennal schreef Hirata *In het bos/dans les bois*, zijn eerste

theaterstuk voor een volledig niet-Japanse cast. In *In het bos* is het publiek getuige van een uur en een half uit het leven van een groep wetenschappers (een gedragswetenschapper, een biochemicus, een sociolinguïst, een psycholoog, een landbouwkundige) en een projectontwikkelaar, die zich in een oud (koloniaal) onderzoekscentrum ergens diep in de Congolese jungle bezighouden met het bestuderen van de bonobo, de dichtst aan de mens verwante aap. We observeren hen in hun dagelijkse rituelen. Ze drinken koffie, lezen een tijdschrift, maken een opmerking over de lunch,... 'alsof ze thuis in de keuken zitten'.² Er wordt soms niets gezegd, door elkaar gepraat, en af en toe zit men met de rug naar het publiek. Niet alles is even hoorbaar. 'In het theater gaat het juist om wat je niet kunt zien of horen. Die verbeelding bij een publiek blijven aanspreken is belangrijk.'³

Hirata trekt dit idee door naar de tekst als geheel, die geen expliciet conflict of duidelijk lineair verhaal heeft, en waarbij we gedwongen worden om tussen de lijnen door te lezen. *In het bos* is opgebouwd rond een serie korte scènes, geritmeerd door de entree of exit van een personage. Ze worden met elkaar verbonden door een aantal onderwerpen die op

regelmatige intervallen terugkeren, zoals een thema in een muziekcompositie. Die thema's bouwen langzaam op, ontdebelen, en gaan onderling resoneren. Het geheel wordt gelaagder en uiteindelijk ook meer geladen. Stilaan tekent zich een (vage) vorm af. Het resultaat is een quasi onderhuidse spanning, een effect, eerder dan een verhaal of conclusie.

Zoals steeds is Hirata's theatertekst erg gedocumenteerd (zelfs té, volgens een recensente*). Via de dialogen tussen de wetenschappers krijgen we een overvloed aan (schijnbaar correcte) informatie mee over het seksleven van de bonobo, infanticide bij de chimpansee, evolutietheorie, genetische manipulatie, inheemse diersoorten op Madagascar, primatologie,... Maar de kern van het verhaal blijft nagenoeg ontastbaar. De voorstelling draait rond een aantal controversiële kwesties en ethische vragen (over het verschil tussen mens en aap, kolonialisme, discriminatie,...), maar die worden enkel terloops vermeld. Er wordt niet op ingegaan en geen uitleg of mening gegeven. De zogenaamde waarheid wordt in het midden gelaten.

Elk van de personages heeft een ander motief voor zijn aanwezigheid in Congo. Ieder vertegenwoordigt een andere wereldvisie. Het

zijn precies de tegenstellingen in hun perspectieven en de conflicten tussen hun uiteenlopende persoonlijke en professionele drijfveren die het drama van *In het bos* vormen. Het eigenlijke thema van de voorstelling ligt ergens in de ruimte tussen de standpunten die aan bod komen – het ‘hangt in de lucht’. Hirata zet alleen de krijtlijnen uit en geeft vooral vorm aan wat zich rondom deze kern afspeelt. De theatertekst licht het ‘negatief’ (*negative space*) uit. Niet het object zelf wordt weergegeven, maar de ruimte erboven, eronder, eromd. We krijgen enkel allusies of sporen te zien.

De vele pauzes en stiltes waarmee Hirata zijn theaterstukken ritmeert maken het publiek van deze leegte bewust. Ze plaatsen de woorden en handelingen van de personages in reliëf. Er wordt ruimte gecreëerd voor het publiek om associaties te maken en zelf het verhaal verder in te vullen. ‘Het is vreselijk als iedereen in de zaal hetzelfde gevoel heeft bij wat hem voorgeschoteld wordt. Mensen zijn allemaal verschillend, en ik vertrouw heel erg op hun inbeeldingsvermogen.’⁵

Realisme

In de reacties die *In het bos*/*Dans les bois* in de pers kreeg werd veel aandacht besteed aan de alledaagse sfeer, het naturalistisch scènebeeld en de realistische vertolking. ‘Het minste wat je van diens stuk kunt zeggen is dat het van een ongewone gewoonte is die je nog zelden in het Vlaamse theaterland tegenkomt.’⁶ In *La libre Belgique* wordt het tweetalige spel van de kvs- en Transquinquennialacteurs beschreven als ‘apparemment si peu “joué”’, als ‘si plein d’humanité parce que si dépouillé de certains des artifices de la scène.’⁷

Oriza Hirata’s ‘terugkeer’ naar het realisme in het begin van de jaren negentig moet in de eerste plaats in zijn Japanse historische context gezien worden. De realistische stijl van zijn voorstellingen en zijn aandacht voor de theatertekst doen vermoeden dat Hirata’s theater dicht bij het eerste Japanse moderne theater, *shingeki* (nieuw theater), dan bij het avant-gardetheater dat volgde. Maar Hirata’s invloedrijke *Gendai kôgo engeki* (Contemporary Colloquial Theatre), zoals hij zijn eigen stijl noemt, verschilt sterk van het conventioneel realisme zoals dat vanaf de

jaren 1920 (rechtstreeks) uit het westen werd geïmporteerd als alternatief voor het traditionele theater zoals *nô* en *kabuki*. Modern theater kreeg, volgens Hirata, in Japan nooit een interessante vorm. Bovendien werd het ingelijfd voor politieke en propagandadoeleinden en heeft het zich nooit kunnen losmaken van ideologie. Hirata wil het moderne theater herschrijven en ‘het eerste moderne theater in Japan creëren.’⁸ Hij doet dit in de eerste plaats vanuit de geschreven tekst. Terwijl de inhoud van zijn theaterstukken universeel is, is de vorm (het taalgebruik en de structuur) van zijn werk eerder Japans. Die vorm moet vooral een realistische vertolking mogelijk maken. De literaire taal van *shingeki* bracht ook een onnatuurlijke acteerstijl met zich mee. Hirata ontwikkelt dialogen (*taiwa*) in spreektaal, opdat zijn acteurs op de scène ‘gewoon zouden kunnen spreken’. Hij legt hierbij vooral de klemtoon op kenmerken eigen aan de Japanse

verschuivingen. ‘Theater moet zich niet bezig houden met grote emoties zoals vreugde of verdriet. Ik ben meer geïnteresseerd in de twijfel, de angst, de huivering en het beven. Ik wil dat het publiek ook twijfelt.’⁹ Hirata wil het theater ‘bevrijden’ van elke ideologie en moraal. In de wereld van vandaag, stelt hij, is het onmogelijk om alles te begrijpen, laat staan het in één verhaal samen te vatten. Het is niet de taak van het theater om ideeën te verkondigen. ‘Als het theater de mens, de wereld, op een directe manier kan weergeven, dan is het goed.’¹⁰ Hij wil enkel de ‘essentie’ van een gebeurtenis weergeven.

Terwijl in het conventionele realisme acties (en de achterliggende emoties en psychologie) een centrale rol spelen, wil Hirata ‘situaties’ (*jôtai*) neerzetten. ‘Wat ik wil tonen, is wat zich onder het niveau van de emoties bevindt, wat men “bewustzijn” zou kunnen noemen, en de relatie tussen dit bewustzijn en

DE DETAILS ZIJN ERG REALISTISCH, MAAR ZODRA MEN WAT AFSTAND NEEMT, ZIET MEN DAT HET GEHEEL FICTIEF EN ABSTRACT IS. IN ZIJN VOORSTELLINGEN WIL HIRATA DE WERKELIJKE WERELD MET EEN VERTEKENING VAN VIJF CENTIMETER WEERGEVEN, OPDAT WE ER MET IETS ANDERE OGEN NAAR ZOUDEN KIJKEN.

taal. Hij laat het onderwerp van de zin weg, speelt het relationele van het Japans uit, vangt replieken door simpele klanken (ah, euh, hm). De beknopte en vaak onderbroken dialogen bevatten veel indirecte zinswendingen (ik heb gehoord, het schijnt,...) zodat ook gevoelens uitdrukken en een (ongeloofwaardige) rol spelen niet nodig is. Alles wat een acteur moet weten zit vervat in de tekst en interpretatie. Analyse en inleving zijn overbodig.

Hirata’s hyperrealisme laat toe om de dingen weer te geven ‘zoals ze zijn’. Hij wil de Japanner en Japan, de mens en de wereld, recht in de ogen kijken (*sutoreeto ni mitsumeru*). Hij is vooral geïnteresseerd in wat zich aan de oppervlakte afspeelt. De diepte, zegt hij in een interview, ‘is voor de romanschrijver’.⁹ Het leven bestaat niet uit grote veranderingen, maar is een aaneenschakeling van kleine

de ander.’¹² Hij doet dit door aan de hand van concrete woorden en objecten ‘reële’ situaties op de scène te zetten, zoals ze ‘zich voordoen’.

Hirata spreekt van een theater van de ‘inactie’ (*mui no engeki*) en van het ‘niets’ of het ‘ledige’ (*mu*). *Mu* is een concept uit het Japanse zenboeddhisme, dat ‘niets’ wil zeggen, maar tegelijkertijd alles omvat. Het heeft geen pejoratieve betekenis, maar is een staat of een situatie (het betekent ook *satori*, ‘verlichting’). Deze minimalistische benadering van het theater houdt niet in dat Hirata’s voorstellingen niet precies gestructureerd en getimed zouden zijn of dat er werkelijk niets gebeurt. Het artificiële/theatrale moet echter volledig in functie staan van het direct weergeven van een objectieve werkelijkheid (en van het onzichtbaar maken van het subjectieve).¹³

Hirata’s hyperrealisme is gebaseerd op een soort eliminatieproces. Hij ontdoet het

conventionele realisme van wat hij onnatuurlijk vindt en benadrukt eerder wat ‘onzichtbaar’ bleef – het ‘negatief’: het alledaagse, het onbeduidende, de rust en de stilte. Hirata schrijft hoe zijn teksten vertrekken vanuit de stilte, zoals er ook in het dagelijks leven veel stille momenten zijn. Op dezelfde manier, schrijft hij, moeten de bewegingen van de acteurs voortkomen uit rust. En uit de relatie met de ruimte, de context waarin ze zich bevinden.¹⁴

Wat het theater van de jaren negentig, dat in de pers al gauw de bijnaam *Shizuka na engeki* (Quiet Theater) kreeg, onderscheidt van dat van de jaren tachtig, aldus Hirata, is dat het zich bewust is van de aanwezigheid van de ander (*tasha*) en van de wereld. Wat woorden betekenen heeft alles te maken met de context waarin ze uitgesproken worden en met wat ervoor en erna komt. Dikwijls worden we aangesproken door deze context, door de omgeving. Het is mijn project, zegt Hirata, om ‘het theater opnieuw te bekijken vanuit het standpunt van de relatie tussen mezelf en de ander en de relatie tussen mezelf en wereld’. In de jaren tachtig werden het individu en het subjectieve op de voorgrond geplaatst. Hirata beoogt een ‘situatietheater’ (*kankeisei no engeki*) en verschuift de klemtoon naar de andere, de wereld, het sociale.¹⁵ Deze benadering verklaart waarom zijn oeuvre een politieke en een ‘open’ kant heeft die het extravagante theater van de jaren tachtig niet had. Ze ligt ook aan de basis van zijn interesse in producties in meerdere talen en in internationale samenwerkingen. In de voorbije jaren heeft Hirata veelvuldig samengewerkt met theatermakers in voornamelijk Frankrijk, Korea en China.

Vertekening

In *het bos* is een momentopname. De voorstelling is al begonnen wanneer het publiek binnenkomt en heeft geen duidelijk einde. Het publiek maakt deel uit van een *event* (*dekigoto*).¹⁶ Het deelt tijd en ruimte, een nieuwe context, met de acteurs. Met elke kijker wordt een andere, individuele context opgebouwd. ‘De ervaringen die ontstaan’ door het delen van die nieuwe context, noemt Hirata ‘*real*’.¹⁷ Het trage verloop van de voorstelling is noodzakelijk om deze uitwisseling mogelijk te maken.¹⁸

De ‘reële’ situaties die Hirata op het podium neerzet hebben een vervreemdend effect. Hirata vergelijkt zijn benadering met die van de surrealisten. De details zijn erg realistisch, maar zodra men wat afstand neemt, ziet men dat het geheel fictief en abstract is. In zijn voorstellingen wil Hirata de werkelijke wereld met een vertekening van vijf centimeter weergeven, opdat we er met iets andere ogen naar zouden kijken.

In *het bos* toont hoe de wetenschappers ‘even dicht op elkaar leven als de apen die ze bestuderen’¹⁹ en het gedrag van de bonobo’s beginnen over te nemen. We zien hoe de insiders reageren op een nieuwe onderzoeker, van wie de komst het evenwicht en de relaties binnen de groep dreigt te verstoren. Ze observeren elkaars gedrag zoals ze dat bij de bonobo’s doen. Terwijl de grens tussen onderzoekers en bonobo’s vervaagt, komen het overschrijden van grenzen en het verschil tussen mens en aap – dat ontdubbeld wordt in een hele reeks andere verschillen, zelfs die tussen Waal en Vlaming – regelmatig ter sprake in de conversaties tussen de personages.

Die personages vertonen weinig interesse in hun omgeving, waarvan ze duidelijk vervreemd zijn. Zoals in de meeste van Hirata’s theatervoorstellingen bevinden ze zich in een machtspositie, maar die blijkt enkel tot verveling en onverschilligheid te leiden. Hun houding wordt ontdubbeld in de vluchtige manier waarop in *In het bos* een aantal gevoelige thema’s worden aangesneden. Ze weerspiegelt de houding die wij in ons dagelijks leven aannemen tegenover de onderwerpen die in de voorstelling door de onderzoekers worden besproken. We krijgen elke dag een overvloed aan informatie, maar staan er vaak niet bij stil.

‘Hirata’s tekst is geestig, maar over hoe diepzinnig hij werkelijk is, zijn we nog met onszelf in discussie’, schrijft Michaël Bellon. ‘Maar dat de Japanner ook met zijn meest prominente thema (zijn er relevante verschillen tussen bonobo en bonobo, bonobo en mens, Japanner en westerling, Vlaming en Waal?) zo laconiek omging dat hij ons aan ons lot overliet, was dan wel weer spannend.’²⁰ Het publiek wordt gedwongen de dingen anders te zien, opnieuw te bekijken. In *het bos* houdt het publiek een spiegel voor. De voorstelling

dwingt ons om afstand te nemen en ons eigen kijkgedrag te evalueren. De tekst bevat aanwijzingen over hoe we ze moeten lezen. De vele referenties aan observeren, kijken en bekeken worden, voyeurisme, ensceneren,... spreken uiteraard ook over het theater. Er wordt ingezoomd en uitgezoomd. Uiteindelijk worden er zoveel spiegels opgehouden dat ze elkaar lijken op te heffen. ©

- 1 Hillaert Wouter, ‘Ik krijg nog altijd geen vat op de toestand in België’, *De Morgen*, 4 april 2008
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Makereel Catherine, ‘Des Belges et des bonobos’, *Le Soir*, 8 april 2008
- 5 Sels Geert, ‘Japanner stuurt kvs het bos in’, *De Standaard*, 2 april 2008
- 6 Laveyne Liv, ‘Een ongewoon gewone stilte in het bos’, *De Morgen*, 9 april 2008
- 7 Baudet Marie, ‘Loi de la jungle et lieu de passage’, *La Libre Belgique*, 8 april 2008
- 8 Hirata Oriza, «*Riaru*» *dake ga ikinobiru*, Ways [Wyatt?], Tokyo, 2003, p. 30
- 9 Sels Geert, o.c.
- 10 Ibid.
- 11 Hirata Oriza, *Gendai kôgo engeki no tame ni*, uitg.?, Tokyo, 1995, p. 25
- 12 Ibid., pp. 35-36
- 13 Ibid., pp. 32-34
- 14 Hirata spreekt over ‘gespleten bewustzijn’. Terwijl de acteurs spreken, concentreren ze zich niet op hun tekst maar op hun omgeving: de ruimte, een object, een andere acteur. Handelingen en woorden worden van elkaar losgekoppeld.
- 15 Oriza Hirata, *Engeki nyûmon*, Wyatt, Tokyo, 1998, pp. 184-185
- 16 Oriza Hirata, *Gendai kôgo engeki no tame ni*, uitg.?, Tokyo, 1995, p. 22
- 17 Oriza Hirata, *Engeki nyûmon*, Kôdansha [in voetnoot 15 is het ‘Wyatt?’], Tokyo, 1998, p. 194
- 18 Ibid., p. 192
- 19 Hillaert Wouter, o.c.
- 20 Bellon Michaël, ‘Belgenmop met bonobo’s’, *Brussel Deze Week*, 9 april 2008

Zestig minuten per dag

Over zin en onzin, wenselijkheid en noodzakelijkheid van cultuurprogramma's op de openbare televisie is in Vlaanderen al veel inkt gevloeid – onlangs nog was er een uitgebreide discussie rond een nieuw boekenprogramma. Eric de Kuyper levert een bijdrage tot het debat vanuit zijn kijkzetel thuis, in Duitsland.

Eén uur nagenoeg perfecte televisie per dag, kan dat? Tussen 19 en 20 uur kijk ik – als ik thuis ben – naar 3Sat. Mijn schotelantenne beperkt zich (?) tot een hele resem Duitse en Turkse zenders. Maar 3Sat, een reclamevrije televisiezender die sinds 1984 bestaat en door de Duitse ARD en ZDF, het Oostenrijkse ORF en het Zwitserse Schweizer Fernsehen wordt mogelijk gemaakt, volstaat voor mij.

Om 19 uur is er het journaal van het ZDF. Twintig minuten duurt het, sport en weerberichten inclusief. Binnen- en buitenlands nieuws worden behoorlijk gedoseerd en er is niet te veel gedoe met correspondenten. Ook het zogezegd gemengde nieuws wordt strak in banen gehouden.

Om 20 uur volgt dan het ARD-journaal. Dat is nog beknopter. Nauwelijks een kwartier duurt het, en soms met meer onderwerpen dan het journaal van het tweede net. De anchorman of -woman is nog een echte journalist(e) die degelijk en op ouderwetse wijze van het blad afleest; het is de formule van de 'korte pijn'. Ik hou daar wel van: naar het nieuws kijk je nu eenmaal niet voor je plezier of voor de gemakkelijke sensatie, maar voor de informatie.

Ik heb het afgeleerd om in Nederland, Frankrijk, België-Noord of België-Zuid naar

het nieuws te kijken wanneer ik er vertoef. Het pseudo-ernstige populisme deprimeert mij. Gedurende veertig minuten of meer heb ik het gevoel niet naar informatie te kijken, maar naar een programma over 'la France profonde', of de equivalenten hiervan voor Nederland en België. Kan dat gezwam werkelijk voor journaal doorgaan?

Maar ik wilde het hier niet over politieke informatie hebben, wel over cultuur op de televisie.

Feuilleton

Op 3Sat heb je dagelijks – behalve op zaterdag en zondag – tussen beide journaals een cultuurmagazine, dat eenvoudigweg Kulturzeit heet. Veertig minuten informatie over kunst en cultuur. Zonder onderbreking tijdens de vakantiemaanden, want dan is er niet minder te doen op cultureel vlak.

Kulturzeit bestaat nu zo een jaar of twaalf, meen ik. Het zal tijdens al die jaren niet zo veel zijn veranderd, want nu pas werd het studiodecor gewijzigd: een afschuwelijk ontwerp werd ingeruild voor iets wat nauwelijks beter is. Ach, wat toch voor televisiedesign kan doorgaan! De presentatoren zijn afwisselend Duits, Zwitsers of Oostenrijks. Hun uitstraling wisselt, maar allen weten ze waarover ze het hebben. Ook zijn

BIJ KULTURZEIT KRIJG JE NIET DE INDRUK DAT 'KUNST EN CULTUUR' JE IN DE STROT WORDEN GEDUWD. KUNST EN CULTUUR DIENEN NIET AAN DE KIJKER VERKOCHT.

ze niet bang eigen meningen of persoonlijke nuances aan te brengen. De naar mijn oordeel topmoderator, Gert Scobel, presenteerde met een soort humor die vaak aan het politieke cabaret grensde. Jammer genoeg werd hij weggepromoveerd of vond hij het prettig om na zoveel jaren eens iets anders te doen. Maar ook hij presenteerde het programma op een bescheiden manier: bij Kulturzeit gaat het immers om de cultuur en niet om de presentatie.

Ik kijk nu al meer dan acht jaar en het programma blijft me verbazen. Nochtans is de 'formule' eenvoudig. Per uitzending zijn er vier à vijf onderwerpen, die nooit langer dan tien minuten duren. Het zijn goed verzorgde kleine filmpjes, waarvan het commentaar steeds door de filmmakers zelf wordt geschreven. Tussendoor zijn er twee vaste rubrieken met, als flits, de culturele informatie van de dag en de zogenaamde 'tips'.



Foto's: Philipp Koch



Wat in Duitsland onder kunst en cultuur wordt verstaan is bijzonder ruim. Niet zelden wordt een onderwerp dat net tevoren in het 7 uurjournaal aan de orde was, in Kulturzeit nog eens besproken of uitgediept. Zo bijvoorbeeld (op 29 juli dit jaar) de kwestie van de censuur op internet voor buitenlandse journalisten in China en die van de uit de SPD gezette ex-minister Wolfgang Clement. Diezelfde dag waren er ook nog reportages over de opvoering van *Roméo et Juliette* in Salzburg en over de schrijver Henning Mankell, en een interview met een psycholoog over hoogbegaafden.

Het interview is een vast onderdeel van het programma. Het gaat daarbij altijd om een (academische) deskundige, nooit om een of andere beroemdheid. Zelden bevindt de gast zich in de studio. Het is het soort gesprek waar ik in principe geen voorkeur aan geef. Tegen en met een persoon op monitor praten blijft

iets kunstmatigs en 'onmenselijks' hebben. Maar in dit geval biedt het voordelen: je kunt veel zakelijker zijn dan wanneer je tegenover elkaar in dezelfde ruimte zit. Onvermijdelijk speelt daar het sociale contact mee, en nog zoveel andere (ook boeiende) aspecten. Hier draait alles om degelijke informatie. Wanneer het om niet-Duitstalige deskundigen gaat, wordt het gesprek, zoals gebruikelijk in Duitsland, live van een Duitse vertaling voorzien. Geen enkele van deze deskundigen treedt meer dan eens op in het programma; Kulturzeit speelt zo weinig mogelijk in op het kweken en onderhouden van 'beroemdheid'.

Dat er ook vaak onderwerpen aan bod komen die elders 'politiek' zouden worden genoemd, heeft te maken met de Duitse journalistieke traditie van het 'Feuilleton', zoals de kunstpagina's in de krant worden genoemd. In de belangrijke nationale kranten kunnen

die vier à vijf pagina's (klein gedrukte!) tekst bevatten. Stevige recensies, korte essays en opiniestukken geven de lezer dagelijks de nodige intellectuele prikkels. En ook daar zijn politieke commentaren niet zeldzaam. (Onlangs vroeg een politicus zich af of dat wel de plek was om in een krant aan politiek te doen. Uiteraard zijn deze commentaren vaak minder voorspelbaar dan in het zuiver politieke deel van de krant – zonder daarom in de categorie 'column' te vervallen, een genre dat hier overigens spaarzaam wordt beoefend, godzijdank!)

In Kulturzeit komt dus zowat alles aan bod, al blijven enkele gebieden – zo lijkt het mij – onderbelicht. Wat literatuur betreft wordt bijvoorbeeld meer aandacht ingeruimd voor non-fictie dan voor fictie. Prettig is wel dat je dagelijks ook informatie krijgt over de Duitstalige buurlanden, Zwitserland en Oostenrijk.

Leuk, leuk!

Hoe komt het dat met Kulturzeit een eenvoudige manier werd gevonden om het probleem van het cultuurmagazine op te lossen terwijl andere openbare omroepen aanhoudend zitten te knoeien met en te knutselen aan 'formules' om dit genre toch maar televisiegeniek

HET IS VERBAZINGWEKKEND HOEVEEL JE NA ELK KORT ITEM HEBT BIJGELEERD. BIJ TELEVISIE EEN ZELDZAAM GEVOEL: MEESTAL STAAT DE TIJD – DE DUUR VAN EEN ITEM OF EEN PROGRAMMA – NIET IN VERHOUDING TOT WAT JE ALS KIJKER AAN INFORMATIE HEBT MEEGEKREGEN. TELEVISIE LEEFT VAN VULSEL.



te maken? Die vraag valt niet gemakkelijk te beantwoorden. En omdat ik zelf Kulturzeit zo waardeerde, maar tegelijk niet precies kon zeggen waarom ik gelijksoortige programma's op andere zenders doorgaans onuitstaanbaar vind, heb ik eens gedurende een dikke week een schoolse 'inhoudsanalyse' van het programma gemaakt (ik heb tenslotte ooit massacommunicatie gestudeerd!).

Waarom ik bij het kijken naar Kulturzeit niet gefrustreerd of geïrriteerd word, heeft in de eerste plaats te maken met het feit dat het een vrij *lang* (veertig minuten) en een *dagelijks* programma is. Doordat er bijna drie keer zoveel tijd wordt ingeruimd als wat Arte ter beschikking stelt voor zijn dagelijkse cultuurrubriek, heb je niet – of althans veel minder – de indruk dat er vooraf aan 'cultural correctness' wordt gedaan. Natuurlijk kunnen niet alle circa 5800 premières aan bod komen van de 150 gesubsidieerde theatergezelschappen – naast de 280 privétheaters – die Duitsland telt. Maar je krijgt niet de indruk dat er enkel onverbiddelijk en drastisch 'topevenementen' worden geselecteerd.

Bovendien is het verbazingwekkend hoeveel je na elk kort item hebt bijgeleerd. Bij televisie een zeldzaam gevoel: meestal staat de tijd – de duur van een item of een programma

– niet in verhouding tot wat je als kijker aan informatie hebt meegekregen. Televisie leeft van vulsel. Mijn dagelijkse veertig minuten ervaar ik echter nooit als 'verloren tijd', integendeel.

Iets – en dat hangt daar nauw mee samen – heeft ook te maken met de *toon* waarin alles verloopt. Bij Kulturzeit krijg je niet de indruk dat 'kunst en cultuur' je in de strot worden geduwd. Kunst en cultuur dienen niet aan de kijker verkocht. Het contrast is bijzonder opvallend met bijvoorbeeld het theaternieuws 'Foyer' op dezelfde zender. Hier worden, om de zoveel weken, zoals gebruikelijk bij het medium wanneer het om cultuur gaat, alle registers opengetrokken om de kijker te verleiden, te charmeren, en zogezegd te prikkelen. Exotische locaties, opgewonden presentatoren, en een toon van 'leuk, leuk, mensen! Ga dat zien!' Als volwassen kijker die in theater is geïnteresseerd, voel ik mij als kleuter behandeld.

Kulturzeit doet geen enkele inspanning om de kijker naar zich toe te halen (geen cadeaubonnen, nooit een wedstrijd!). Geen hysterisch charmeoffensief dus, zoals dat bij Arte *bon ton* is. Het geven van degelijke, duidelijke en verzorgd in beeld en geluid gebrachte informatie over kunst en cultuur volstaat.

Daarbij wordt accuraat en beknopt de context geschetst waarin je het onderwerp moet plaatsen. Kortom: Kulturzeit neemt mij als kijker au sérieux, ik ben een gelijke. En dat wij, kijkers van Kulturzeit, zonder twijfel tot de categorie van intellectuelen, kunstenaars en cultuurprofessionelen behoren, wordt door de makers niet als een last maar als een vanzelfsprekend gegeven beschouwd. Intellectuelen, kunstenaars, enzovoorts zijn toch ook potentiële kijkers? Als mensen die niet tot deze doelgroep behoren toevallig ook eens kijken, krijgen zij een verzorgd en eerlijk beeld van wat 'kunst en cultuur' kan zijn. En niet een parodie ervan, die hapklaar door de tv-magneetron werd klaargestoomd.

Meer televisie heb ik niet nodig. Soms kijk ik ook wel eens op zaterdagavond naar 3Sat. Dan wordt een opera of theateropvoering uitgezonden. Vorig jaar zag ik drie van de vijf premières uit Salzburg, en ook van het Berlijnse Theatertreffen wordt steeds een ruime selectie aangeboden. Geregeld komen de producties van de Zürcher Oper aan bod, waar Cecilia Bartoli en Nicolas Harnoncourt vaste gasten zijn.

Dan heb je ook nog een andere zender, het Theaterkanal... maar dat is me te veel van het goede. Ik wil 's avonds ook nog wel eens lezen, of naar de opera of schouwburg. ☺

Een soort reisverslag

Deze zomer heb ik rondreizend doorgebracht. Het was spannend, zwaar, amusant, soms ook frustrerend en een tikkeltje vermoeiend. De komende vier jaar in Bit Teatergarasjen zullen gelijkaardig verlopen, geloof ik.

Begin juli vertrok ik in mijn oude Volvo uit Bergen. Ik reed een goede vierhonderd kilometer zuidwaarts naar Kristiansand, waar ik ben opgegroeid. Ik bezocht mijn oude school in het bos nabij Tronstad-vannet, en ook de familie, bij wie ik twaalf creatieve dagen doorbracht met het opknappen en schilderen van het huis, met zwemmen en genieten van het goede lokale bier. Van daaruit nam ik het vliegtuig naar Athene, nog meer naar het zuiden, waar ik met een van mijn oudste vrienden de eerste de beste ferry richting Egeïsche Zee op sprong. Toeristenvaartstrikken en droomeilanden volgden elkaar in een hoog tempo op: Santorini, Anafi, Sikinos, Iraklia, Folegandros, Ios, Naxos, Paros, Syros, Schinoussa en nog enkele onbewoonde parels. Alle transport over water werd uitgetest en gebruikt met een groot gevoel voor proef-ondervindelijkheid, van mini- tot cruiseschip, een belevenis die ons een fantastische tijd op zee en een portie frustraties bezorgde. Samen met ongeveer honderdvijftig andere min of meer vertwijfelde passagiers werden we op een bepaald moment ontvoerd door een soort moderne Kapitein Haak op een oud wrak dat voor een ferry moest doorgaan. Ik zal niet uitweiden over de illegale praktijken van de bemanning aan boord van het schip. Na uren op zee en vergeefse pogingen om aan wal te geraken, werden we – om het diplomatisch uit te drukken – gedwongen aan te meren, waarop de kapitein en zijn crew onmiddellijk werden gearresteerd. We meerden aan op het eiland Syros, in de prachtigste stad die je

je maar kan inbeelden. Deze stad, een soort geboende, Griekse versie van Palermo, was groot genoeg om de stroom toeristen op te vangen en tegelijk kalmte en rust te bieden. Voor ons, gekidnapten, was ze een soort veilige haven. Fantastische meerwaarde met andere woorden en bovendien helemaal onverwacht. Na mijn zuidelijk eilandavontuur en aan het einde van mijn reis, begon ik te werken in Salzburg, Oostenrijk. Enerzijds duizend zingende cicaden, mekkerende geiten, knapperige calamares en tijmaroma's, anderzijds Mozartbonbons, een groter contrast is nauwelijks denkbaar. Salzburg is een hippe stad en wordt overspoeld met toeristen, maar als je zoekt, vind je er ook rustige oorden en inspirende plekken. Ik vond er een paar. Wat al deze bestemmingen met elkaar gemeen hebben, is de kans om mensen te ontmoeten, fantastische mensen, en om situaties te beleven die ik voor de rest van mijn leven meedraag. Om te besluiten: de zomer van 2008 was *good, good, very good!*

Stilaan kom ik bij de plot van mijn verhaal. Vóór ik aan deze culinaire en belevenisvolle reis begon, vierde ik in Bergen, samen met het team van Bit Teatergarasjen en zevenhonderd licht wanhopige maar feestgrage toeschouwers en vrienden, een gigantisch 'afbraakfeest'. Van bij het begin, sinds het seizoen 1990-1991, is Bit Teatergarasjen niet zomaar een theater, maar een arena, en op vele manieren een huis voor ontzettend veel mensen. Op het moment dat ik dit schrijf, wordt het gebouw beetje bij beetje ontruimd en met de grond gelijk gemaakt. Op dezelfde plek wordt binnenkort een nieuw theater gebouwd: onze nieuwe basis, ons nieuwe Bit Teatergarasjen. Het nieuwe complex zal meer, mooiere en grotere faciliteiten bieden dan het oude Teatergarasjen en hopelijk in 2012 klaar

zijn voor gebruik. Ik wil niet discriminerend overkomen wanneer ik zeg dat we met deze operatie zeer waarschijnlijk van mekkerende geiten en tijmaroma's vliegensvlug naar een grote ronde Mozartbonbons zullen overgaan. Soms, of eerder vaak, wil ik zulke metaforen omdraaien... Ik zal niet ingaan op de vraag waarom dit alles gebeurt (stadsvernieuwing), welke middelen we aanwenden om het nieuwe theater te realiseren (privékapitaal) of hoe we alles aan het rollen krijgen voor onze medewerkers, voor een reeks geëngageerde kunstenaars uit binnen- en buitenland, en voor ons veelzijdige publiek. Ik wil liever een stap dichterbij komen bij de plot van dit verhaal, namelijk ons vier jaar lange bestaan als kunstnomaden. Dat kan een eindeloos interessante en uitdagende reis worden voor ons allen. In welk avontuur zullen wij ons – deels vrijwillig – storten? Wat wordt van ons verwacht, onderweg en nadat we in ons nieuwe huis zijn ingetrokken? Hoe gaan we de dingen aanpakken die nu voor ons triviale, alledaagse problemen lijken? En hoe zullen we de komende vier jaar omgaan met meer aanhoudende uitdagingen? We zijn lang niet de eersten die in een dergelijke situatie terechtkomen, dus wat kunnen we leren – als we als iets kunnen leren – van enerzijds onze voorgangers die de nomadische fase niet waardevol genoeg vonden, anderzijds van hen die langzaam beseften dat de nieuwe situatie niet helemaal rozengeur en maneschijn bleek te zijn, in tegenstelling tot wat ze oorspronkelijk gedacht hadden? Sommigen vonden de voortdurend veranderende reis interessanter dan het nieuwe theater.

We willen onderweg goede ervaringen opdoen en hopen op een mooi leven in het nieuwe theatergebouw (uiteraard). De vraag is: hoe kunnen we beide doelen bereiken?



Sven Age Birkeland (vijfde van links) en het team van Bit Teatergarasjen © Elsebeth Rahlff

We wensen dat het team zich door het hele proces goed heen zal kunnen slaan en we hopen op hetzelfde grote, jonge, talentvolle en nieuwsgierige publiek als vroeger. We begroeten elke dag als een nieuwe dag en niet als een vervelende heruitzending van de dag ervoor. Het zou een understatement zijn te zeggen dat we grote verwachtingen koesteren voor de toekomst. Hoe kunnen we gebruik maken van de kwaliteiten van het veranderlijke, vluchtige, ontembare en vaak onzichtbare proces? Is datgene waarover wij zelden of nooit reflecteren iets wat ons publiek uitgerekend *wel* wil? Wat in hemelsnaam moeten we dan doen om in dit veranderingsproces niet gewoon te overleven, maar er groter en sterker uit te komen?

Nog niet zo lang geleden was het de gewoonte in Noorwegen om te zeggen: 'Neem je mijn job af, dan neem je mijn leven.' Dat is nu veranderd... of toch niet helemaal? Ik ben zeer tevreden met mijn job, die een belangrijk deel van mijn leven is geworden. Het aantal uren dat ik aan het werk ben, stapelt zich met de dag op, zodat dat ik veel meer werk dan strikt noodzakelijk is, zo durven sommigen

beweren. Enkele jaren geleden heb ik ingezien dat mijn kantoor mijn toevluchtsoord is geworden, weg van de beschaafde buitenwereld. Ik heb geprobeerd te achterhalen waarom ik het als zodanig beschouw en vind geen andere reden dan mijn zogenaamde kantooraccessoires, die zich nog steeds in aantal vermenigvuldigen. Een overzicht: de voetbal van de *Football Match Between Ibsen's Women And Strindberg's Men* (Baktruppen, Berlijn 1990), een 'genuine canned Florida Sunshine', een halfvolle fles Unicum, tennisballen, halfdode kamerplanten, bokshandschoenen en een boksbal, een Lambadapop op batterijen, de elpee *Freedom's Finest Hour* (hoogtepunten uit de speeches van Ronald Reagan), vier flesjes gevuld met urine van de Pre Essens-actrices (Bergen, 2001), twee flessen rode wijn (Umbrië 2001), een Swatch-horlogearmbandje, een Adidasklok, plastic bloemen, een trainingspak, twee Alarm Awards, twee oude gsm's, een wereldvlag (Georgië), een poster van Jeanette Christensen (1984), een melkkop, een Casio fx-180Pv rekenmachine, twee kostuums, drie paar schoenen, een Samsonite laptoptas,

Radionette Studio 3D (een grote radio uit de jaren zestig met fantastisch geluid, gevonden op straat, op een kilometer van mijn kantoor), een dinosaurusdimlicht en nog ontelbare andere kleine en grote dingen van verschillende kwaliteit... Jeetje!

Als je nu denkt dat ik een klassiek Doctor Jekyll and Mister Hyde-type ben, dan kan ik dat onmiddellijk bevestigen. Mijn kantoor vol bureauaccessoires is mijn labo, waar ik me volledig kan ontplooiën. Ik ben in ieder geval, net als de anderen van het Bit Teatergarasjenteam, en om even terug te komen op mijn Grieks uitgangspunt, zowel *iponomi* (geduldig) als *epimoni* (eigenwijs); de komende vier jaar zullen we rocken, en met deze ingesteldheid beginnen we in 2012 aan een nieuw leven in Bit Teatergarasjen. En daarna... blijven we gewoon doorrocken. ☺

vertaald uit het Noors door Birte Staelens

Sven Åge Birkeland is artistiek leider van Bit Teatergarasjen in Bergen (Noorwegen).

Wijken proeven en theater ervaren

Festival a/d Werf 2008

In mei van dit jaar woonde Ive Stevenheydens de 23ste editie van het Utrechtse Festival a/d Werf bij. Niet zomaar als bezoeker. Als curator beeldende kunst stelde hij mee het programma samen. Voor Etcetera schreef hij een persoonlijk relaas over zijn eerste actieve ervaring op een van Nederlands bekendste festivals voor theater, muziek en actuele kunst.

Vandaag is het de dag waar je als programmator het hele jaar naar toe leeft: de opening van het festival waar je, samen met je team, een lange tijd aan gezwoegd en voor gezweet hebt. De afgelopen dagen zakten tientallen (inter) nationale artiesten met hun gevolg naar de Domstad af. Niet zelden maakten we voor het eerst ‘live’ kennis met die mensen waarmee we het hele jaar druk over en weer belden en mailden. Ook – en vooral – werden de laatste kreuk en problemen, vaak onder hoge druk, uit producties en projecten gestreken. Maar vandaag is het festival dus klaar voor het publiek. Wij zijn klaar om erin te vliegen.

Als een bezetene fiets ik van het oosten van Utrecht – mijn tijdelijke verblijfplaats in de stad – naar het centrum. Daar maakt Olivier Darné zijn opwachting voor de opening van *De Zoete Inval*, een van de meest ambitieuze projecten die het festival in 2008 produceert. Een jarenlange onderzoeks- en onderhandelingsfase ging aan dit sociaal-cultureel-filosofisch-culinaire-architecturaal-enzovoort corvee vooraf. En voor deze Parijse imker, grafisch ontwerper en kunstenaar is het de eerste keer dat hij buiten Frankrijk een project op poten zet.

De Zoete Inval nam publiekelijk al een start op 24 april. Na eerdere meetings met lokale imkers plaatste Darné die dag bijenkasten in vier, op het vlak van culturele, sociale en etnische samenstelling zeer gediversifieerde delen van de stad: de nieuwbouwlocatie Leidsche Rijn, het uitentreuren als ‘probleemwijk’ bestempelde Kanaleneiland, het centraal gelegen shoppings- en uitgangsdistrict Wittevrouwen en de noordwesterse volksbuurt Ondiep/Zuilen. Een vijfde bijenkast zette hij die dag op het dak van het stadhuis. Uit de in die wijken geplaatste bijenkasten puurt Darné vervolgens honing. Zijn theorie is dat stadshoning – of in zijn woorden: ‘Miel Béton’ – omwille van de grote diversiteit aan bomen, planten en bloemen in de verschillende stadstuinen een rijkere smaak heeft dan honing van het platteland, waar de landbouw vaak opteert voor monoculturen. Hij zal ons vandaag de diversiteit van de stad en haar wijken laten proeven, voortgebracht door om en bij de 150.000 kleine werkbeestjes. Dat gebeurt niet zonder spektakel. In imkerpak trekken Darné en de zijnen door de binnenstad – het is als een soort profane processie.

Een verzegelde geldtransportwagen bevat de verschillende honingraten. Hun optocht loopt van de Neude (zeg maar de grote markt van Utrecht) onder de Domtoren door tot de Mariaplaats. Het heeft iets *spacy*, het lijkt buitenaards. De helblauwe transportwagen en de glimmende imkerpakken doen eerder denken aan een ruimteschip en zijn bemanning dan aan het lokale clubje bijenliefhebbers. Op de Mariaplaats zelf wacht Darnés constructie, het geraamte van een uit de kluiten gewassen huis. In de loop van het festival biedt het spreekwoordelijk onderdak aan menselijke gasten; in de transparante haard van het huis wonen ook bijen. Via een drie meter hoge schoorsteen zwermen ze in en uit dat nest, naarstig werkend aan meer Utrechtse honing.

Na speeches van burgemeester Aleid Wolfsen en artistiek directrice van Festival en Huis a/d Werf Yvonne Franquinet mogen de honingraten uit hun versterkt vervoer worden gehaald. Soepel en met veel zwier perst en wringt Darné de honing door aan het plafond bungelende filters in champagne-emmers, begeleid door de celloklanken van muzikant Didier Petit. Na amper een kwartiertje persen/performen is de honing klaar om te proeven. Het sceptische publiek reageert verrast: hij smaakt inderdaad verschillend per wijk. Het publiek bestempelt die van Zuilen, met een lichte munttoets, als de lekkerste; de meest fletse wordt die van Leidsche Rijn. Gulzig spoelt iedereen door met schuimwijn en aperitieven: het festival is geopend. Op deze plek zullen de komende dagen nog tal van andere activiteiten rond het zoete goud plaatsvinden. De exquise chef-kok van het nabijgelegen restaurant Luce – in mijn ervaring het beste van Nederland – stelt een democratisch geprijsd vijfgangendiner voor waarin de Utrechtse oogst centraal staat. Tumult organiseert er debatten rond onder meer de *slow food*-beweging en haar belang in Nederland, de natuur in de stad en de problemen in Utrechtse wijken.

Het Festival a/d Werf vindt in 2008 voor de 23ste keer plaats en programmeert de disciplines theater, muziek en beeldende kunst in 21 kunstencentra en buitenlocaties in de stad. Bovenal streeft de organisatie naar een vervlechting: makers uit de verschillende

disciplines worden in het Huis aan elkaar voorgesteld en ontwikkelen hun werk binnen het kader van het productiehuis. Het artistieke team van vier aan het Huis verbonden programmatoren (Yvonne Franquinet voor algemene programmering en theater; Kevin Moens voor het muziekprogramma op de Neude; Roland Spekle voor nieuwe muziek; ikzelf voor beeldende kunst) draagt in 2008 een dikke boterham aan. Op het festival staan meer dan vijftig voorstellingen, een twintigtal concerten en een reeks ontmoetingen, debatten en andere evenementen. Het programma is opgedeeld in vijf thematische clusters, de ene al wat losser opgevat dan de andere. Zo maakt Darnés *Zoete Inval* deel uit van 'Slow Food – Slow City – Slow Motion', een festivalonderdeel waarin het trage moment, de eetcultuur en – op een dieperliggend plan – de eraan verbonden sociaaleconomische ontwikkelingen centraal staan. 'A/V Maria' bundelt voorstellingen waarvan beeld en geluid de belangrijkste ingrediënten vormen, 'Go Ahead Utrecht' brengt theater van veelal jonge makers uit de stad en 'Neude verleidt' belooft een caleidoscoop van gratis concerten en deejaysets te worden. Ik programmeerde mee binnen de diverse thematische luiken en nam het beeldende kunstenprogramma voor mijn rekening. 'Those Are Not Oranges You Found' vindt – met een tentoonstelling, voorstellingen, film- en videoscreenings en contextualisering – aansluiting met de huispolitiek: het verweeft actief diverse kunstakten en zoekt naar frisse expressievormen. Centraal staat de figuur en het werk van wijlen Guy de Cointet, een tijdens zijn leven weinig bekend doch retrospectief beschouwd erg invloedrijk kunstenaar.

Coup de foudre

Terwijl op de Mariaplaats de openingsreceptie onder de avondzon gemoedelijk voortkabbelt, heb ik geen tijd om te blijven hangen: op mij wachten Gaëtan Bulourde en Olivier Toulemonde. In het Huis a/d Werf vindt vanavond de eerste publieke opvoering plaats van hun *Not Every Object Used to Nail is A Hammer*. Bulourde en Toulemonde, twee Franse performers/muzikanten met Brussel als thuisbasis, sleutelden een zestal weken in het Huis aan



Maria Tarantino, 'SAP'

hun nieuwe productie. Ik nodigde Bulourde uit een antwoord te formuleren op *Tell Me*, de semilegendarische performance uit 1979 van Cointet, die op het festival haar Nederlandse première zal beleven. Na bijna dertig jaar werd *Tell Me* eerder opnieuw opgevoerd in de Tate Modern (Londen, juni 2007) en in het STUK (Leuven, november 2007, in het kader van het festival Playground). Ik werd op slag verliefd op de wervelende mix van beeldende kunst (in de vorm van popartobjecten die het podium uitmaken) en literatuur (Cointet maakt gebruik van 'readymade language' en speelt ampel met de relatie object-taal-betekenis), opgediend in een revolutionaire podiumtaal die refereert aan *soap opera* en andere vormen van de zogeheten 'lage cultuur' (wel, die term was in de jaren zeventig tenminste nog in zwang). Zelden bezorgde een voorstelling me een dergelijke 'coup de foudre'; ook met de drie oorspronkelijke actrices – ondertussen al flink in de zestig – klikte het meteen. De uiterst charmante actrice Jane Zingale logeerde in het najaar van 2007 een weekje bij mij in Brussel. Dat gaf me de tijd om de context van de voorstelling en het oeuvre van Guy de Cointet te begrijpen en te bespreken. In die week maakten we plannen om *Tell Me* naar Utrecht te halen en startte ik mijn research naar een kaderprogramma.

Maar op dit moment sta ik voor de nog gesloten deuren van Bulourdes en Toulemondes verse productie. Bulourde, de choreograaf en performer die eerder danste bij onder meer Meg Stuart, Marco Berrettini en Maria Clara Villa Lobos (zijn eega en de moeder van zijn twee kinderen) en van wie ik eerder de voorstelling *TV News* produceerde, was ook meteen verkocht voor *Tell Me*. In de loop van het maak- en overlegproces van zijn *Not Every Object Used to Nail is A Hammer* nodigde hij zijn landgenoot Olivier Toulemonde uit, een improvisatorisch muzikant die geregeld samenwerkt met Mathias Forge, Christine Sehnaoui en Nathalie Chazeau. Net zoals *Tell Me* draait de voorstelling van deze tandem ook rond object, betekenaar, teken, betekenis, en hoe die theoretische begrippen zich in realiteit (kunnen) verhouden. Als ankerpunt diepten de twee een theorie van Robert Filliou op over het object. Volgens een tekst van deze overleden Franse kunstenaar komt een voorwerp (of beter in deze context: een kunstwerk) in drie vormen: 'goed gedaan', 'slecht gedaan' of 'niet gedaan'. Deze drie vormen zijn gelijk aan elkaar en onlosmakelijk met elkaar verbonden: ze maken samen het werk. Met niet meer dan twee tafels, wat planken, een stel hamers en nagels brouwen de twee een performance die de notie van 'werk' wil bevragen. Daartoe gaan zij letterlijk aan de slag (de hamer staat voorts ook symbool voor constructie en destructie, arbeid, revolutie, kracht, autoriteit, rebellie, macht, enzovoort).

Het is niet echt drummen aan de ingang van de zaal, maar dat was ook te verwachten. Op deze openingsavond van het festival staan immers meer dan vijftien voorstellingen en nog wat andere activiteiten op het programma, waaronder een boel gratis evenementen. Festival a/d Werf verwent Utrecht overdadig. De ervaren equipe troost me door me te verzekeren dat de opkomst naar het eind van het festival wel los loopt; het gevolg van mond-tot-mondreclame. Na afloop van de voorstelling toont het weinige publiek zich niet teleurgesteld. In drie kwartier zetten Bulourde en Toulemonde een inhoudelijk rijke en bijzonder grappige performance neer die Fillious theorie uitlegt, bespiegelt, weerlegt en bediscussieert, daarbij veel invulling aan



'De alp' in het Festival a/d Werf © Jochem Jurgens

de kijker latend. Formeel laveert dit spektakel tussen een installatie, een klucht en een concert in de geest van George Maciunas (denk aan diens *Piano #13 for Nam June Paik* uit 1962, waarin een piano met hamers en nagels bewerkt/vernietigd wordt) of in de conceptuele lijn van La Monte Young (*Poem for Chairs, Tables, Benches, etc.* uit 1960).

Dé kracht van Bulourde en Toulemonde is echter hun présence. Als ietwat slungelachtige werkmannen treden ze aan in een spaarzame setting, die wat weg heeft van een timmeratelier. De stelling van Filliou tot in het absurde uitleggend en illustrerend, knutselen ze objecten ineen die het podium gaandeweg omturnen tot één monumentale sculptuur. Tijdens de voorstelling kloppen, wrijven en schuren Bulourde en Toulemonde met verschillende soorten hamers, nagels, planken en houtblokken, die materialen zodanig hanteerend dat de ene verbazingwekkende sonoriteit de andere opvolgt. Tijdens het maakproces experimenteerden de twee zo met hun materialen (tot afgrijzen van sommige van mijn collega's; de repetitiezaal ligt namelijk vlak naast de bureaus en soms was het geluid effectief ondraaglijk) dat ze vandaag hun objecten als zorgvuldig ingeëfde instrumenten

hanteren. 'Beeldende kunst die begrijpelijk is', horen we in het publiek en dat is – vergeef het me in deze context – de nagel op de kop. Mede dankzij de naar slapstick neigende humor eet het publiek uit hun handen. De volgende dagen blijkt overigens dat mond-tot-mondreclame in Utrecht effectief werkt: voor de komende voorstellingen van *Not Every Object Used to Nail is A Hammer* tekent het publiek talrijker present.

Niemandsland

De eerste festivaldag zit er zowat op. De bar van het Huis a/d Werf fungeert als *late night meeting point* waar artiesten, professionelen en genodigden van het festival elkaar vinden. (In de tuin hebben we ook een tent gebouwd die overdag dezelfde functie vervult.) Elke avond draait er een aan het festival meewerkende artiest zijn of haar lievelingsmuziek, kwestie van een andere kant van die persoon te ontdekken. Vanavond staat Dries Verhoeven achter de installatie, zowat de 'ster' van ons productiehuis (ook Roos van Geffen en Matthias Mooij doen het goed). Voor dit festival ontwikkelde hij de 'ervaringsvoorstelling' *Niemandsland* – 'ervaringstheater' is één van de stokpaardjes van Huis & Festival a/d Werf. In *Niemandsland*

trek je met een onbekende gids door Utrecht. De productie is lang op voorhand volledig uitverkocht. Wanneer ik ze ‘beleef’, zijn de bezoekers tot tranen toe geroerd. *Niemandland* vertrekt in de hal van het Centraal Station, waar een ‘gids’ je mee op pad neemt. Met een koptelefoon en MP3-speler hoor je het mogelijke verhaal van je begeleider/ster, terwijl die je door de migrantenwijk Lombok leidt. Verhoeven baseerde zich voor de tekst op tientallen interviews met Nederlandse *sans papiers*. Het rechtstreeks in je oren vertelde verhaal is rauw, schokkend, confronterend en vaak gênant: het werpt alle clichés recht in je gezicht, speelt een slim spel met je eigen vooroordelen en drukt je meermaals op die pijnlijkheden. Mijn gids volg ik op een afstand – aanraken, gebarentaal of mondeling contact is niet toegestaan. Enkel op cruciale momenten stopt ze om me doordringend in de ogen te kijken. De nijpende zwaarte van haar verhaal wordt doorsneden met muzikale intermezzo’s van volksmuziek, waarop ze vrolijk door de straten voor me uit hotst. Grappig is ook het contact met de buurtbewoners. Zo spreken spelende meisjes me aan, niet begrijpend waarom al die mensen met hoofdtelefoons voorbijtrekken. Door tijdnoed beperkt, krijg ik niet uitgelegd dat het om een voorstelling gaat (‘Dat kan toch niet meneer! Theater is in een zaal!’). Grinnikend gaan de gehooft-doekte kinderen dan maar voort met hun balspel. *Niemandland* eindigt op een verlaten terrein in de stad, waar de confrontatie met de gids uitloopt in een zalvende apotheose, om je vervolgens weer op je plaats te zetten. De voorstelling blijft dagenlang knagen.

Eten en drinken

Op mijn tweede festivaldag begeleid ik Maria Tarantino, een dame waar ik eveneens eerder mee werkte². Tarantino noemt zichzelf een *grassroot philosopher* en experimenteert met journalistieke paradigma’s en wetten uit de (massa)media. Voor Utrecht nodigde ik haar uit een bijdrage te leveren aan het festivalonderdeel ‘Slow Food – Slow City – Slow Motion’. De publiciste voor Slow Food Italia en a(r/c)tiviste was meteen voor een tweede samenwerking te vinden, zeker binnen deze context. Ze verruilde haar carte blanche voor

een ambitieus en fysiek zwaar project: ‘SAP’ of Sociaal Autonoom Product. Met een bakfiets doorkruist ze vijf dagen lang de stad, voorzien van een machine die kruiden, groenten en fruit tot sapjes prepareert. De gratis dienstverlening ‘SAP’ staat voor een uitwisseling van smaken, ideeën en culturen. De bezoeker brengt zelf de ingrediënten mee, Tarantino perst en houdt overschotjes, zodat er in de loop van de dag een collectie sappen en smaken ontstaat die andere bezoekers kunnen proeven (samen met de bijhorende verhalen). De uitwisseling vindt niet enkel op straat plaats, maar ook in diverse Utrechtse instellingen. Zo werkt de middenstand mee (buurten biowinkels leveren ingrediënten, hun overschotten worden op die manier onder de bevolking verdeeld), maar ook bioscoop Louis Hartlooper Complex, diverse afhaalzaken, het Nederlandse Waterleidingmuseum, het postkantoor, de Ulu Moskee en het Centraal Museum. ‘SAP’ doet dus de vier windstreken van de stad aan en wil diverse lagen van de bevolking bereiken. Naast sappen worden er – afhankelijk van de locatie – ook bitterballen, Marokkaanse gehaktballetjes of Iraanse specialiteiten aangeboden. Voorts organiseert Tarantino een quiz, een wandeling en lezingen rond voedsel. Via de ‘SAP’-telefoonlijn kunnen mensen ook zelf een voorstel doen: Tarantino belooft verjaardagsfeestjes, vergaderingen, scrabbleavonden of Capoeiralessen te voorzien van verse *sjuutjes*.

In de vroege namiddag begeef ik me naar het centrale stadsdeel Vredenburg, waar de wekelijkse biomarkt plaatsvindt. Uit seizoensgebonden overwegingen heb ik een bakje aardbeien mee. Tarantino ondervindt ter plekke problemen. De opzichter van de markt, een stuurse man van gezegende leeftijd, wil dat we ogenblikkelijk de plek verlaten. Hoewel we de nodige formulieren in handen hebben – het akkoord van de stad, van de wethouders én van de marktkramersorganisatie – worden we na een onmogelijke onderhandeling toch van het plein gestoten. Mijn aardbeiensapje zal voor naderhand zijn. Later die week hoor ik van Tarantino dat de passages bij de moskee, in de bioscoop en in het postkantoor geslaagd waren: het experimenteren met voedsel brengt moeiteloos een dialoog op gang tussen de

SPELENDE MEISJES SPREKEN ME AAN, NIET BEGRIJPEND WAAROM AL DIE MENSEN MET HOOFD-TELEFOONS VOORBIJTREKKEN. DOOR TIJDNOED BEPERKT, KRIJG IK NIET UITGELEGD DAT HET OM EEN VOORSTELLING GAAT (‘DAT KAN TOCH NIET MENEER! THEATER IS IN EEN ZAAL!’).

uiteenlopende bezoekers. Hier katalyseert de maag humane uitwisselingen.

’s Avonds maak ik me op voor *Blind!*, ‘een voorstelling waar letterlijk niets te zien valt, maar te horen, te voelen en te proeven des te meer’. Experimenteel theatermaker Kees Roorda werkt samen met de componisten/muzikanten/zangers Anne Parlevliet, Barbara van den Eerenbeemt, Jeroen Strijbos en Rob van Rijswijk. Polonaisegewijs trekken we met onze begeleiders de zaal in. Binnen is het echt pikkedonker. Zachtjes word ik naar mijn stoel aan een tafel begeleid; deze voorstelling van 150 minuten omsluit immers ook een uitgebreid diner. Het aftasten van de spullen die zich op tafel bevinden – borden, bestek, glazen en ook bloemen – leidt tot hilariteit in de zaal. Gedurende de ‘voorstelling’ zal een kreet hier of daar van het publiek nog vaker voor beroering zorgen. Maar veel praten kan niet. Het aperitief is er immers al, en ook gastvrouw ‘Madame’ zal ons in een warm Brabants accent meerdere malen toespreken in de vorm van gedichten of sexy, dubbelzinnige toesprekingen. Effectierige elektronische muziek en gezangen doorspekken de avond. De grote verrassing blijkt echter het eten. Bij het buitenkomen uit de zaal krijgen we het menu, en slechts weinig ingrediënten blijken in het donker herkenbaar geweest te zijn.

Later die avond zak ik af naar de Neude, de bekendste plek van het hele festival, waar dagelijks een drietal gratis concerten en deejaysessies plaatsvinden, goed voor telkens om en bij de duizend bezoekers. Het plein wordt aan één kant gedomineerd door een groot podium. Aan de andere kant torent bar/restaurant ‘Alp’ erboven uit. Die installatie van Theun Mosken en FLATarchitects staat voor

MARIA TARANTINO VERRUILDE HAAR CARTE BLANCHE VOOR EEN AMBITIEUS EN FYSIEK ZWAAR PROJECT: 'SAP' OF SOCIAAL AUTONOMO PRODUCT. MET EEN BAKFIETS DOORKRUIST ZE VIJF DAGEN LANG DE STAD, VOORZIEN VAN EEN MACHINE DIE KRUIDEN, GROENTEN EN FRUIT TOT SAPJES PREPAREERT.

een artificieel berglandschap. Verschillende etages, tot wel vijf verdiepingen hoog, zijn volledig met weidegras bedekt. Her en der bevinden zich schattige alpenhuisjes waar kunstenaars de zintuigen bespelen: er is muziek van het ensemble de Veenfabriek, film van Joris Hoebe en gezonde hapjes en drankjes van Anna's Kooklaboratorium. Maar wij komen om te feesten! Aan de draaitafels staan djuul & djoyce, Utrechts hipste deejayduo. Hun cocktail van frisse pophits en alternatieve klassiekers draait ons de nacht in. Ik check bij het publiek de bekendheid van het festival, en heel wat mensen weten niet wat er precies gaande is – enorme affiches rond het plein en projecties boven het podium ten spijt. Ook blijken enkelen de naam Festival a/d Werf niet te kennen – zelfs na 23 edities. In feite zouden de activiteiten op de Neude het publiek ervan moeten overtuigen van andere festivalluiken te proeven. Een balie, een pershoek en promotiestanden bieden rijklijk informatie over alle activiteiten. Qua naam bekendheid en controle van publieksstromen hebben we nog werk voor de boeg.

Schoonheidsfouten

De volgende dagen lopen er steeds meer artiesten en buitenlandse gasten op het festival rond. In het Huis heerst een drukte van jewelste. Ook voor mij komen de meest actieve dagen er aan. *Tell Me*-actrices Jane Zingale, Denise Domergue en Helen Berlant zijn gearriveerd, alsook de Frans-Amerikaanse kunstenaar Julien J. Bismuth (die een tentoonstelling en performance brengt rond zijn boek/luisterspel *Monologues for Minerals*) en de Franse kunsthistorica Marie de Bruggerolle



Gaetan Bulourde, Olivier Toulemonde in *Not Every Object Used to Nail is A Hammer* © Anna van Kooij

(die in een lezing het werk van Guy de Cointet en het belang ervan komt toelichten). *Tell Me* is onstuitbaar en vangt een groot succes: naarmate de dames ouder worden, raken ze meer ingeleefd in hun rol, en zoeken ze een sterkere interactie op met het publiek. Ook het dubbele kunstfilm- en experimentele videoprogramma dat ik voor bioscoop 't Hoogt bedacht, loopt. Voorts vlogen de laatste dagen uit verschillende hoeken van Amerika zeven cabaretartiesten in. Zij brengen *Cabaret New Burlesque*, de slotvoorstelling annex party die sensualiteit en strippen aan zingen, dansen en satire lijmt. Daartoe is het hele Huis omgetoverd tot een nachtclub in de stijl van de jaren dertig, roulette en chocoladefonteinen inclusief.

Zondagmiddag bubbelt de champagne nog na in mijn hoofd als ik naar kunstenplatform de Appel in Amsterdam trek, samen met de kunstenaars van het programma rond de Cointet. Daar opent *The Artist is A Mysterious Entertainer*, een tentoonstelling en performanceprogramma die aansluiten bij het Utrechtse 'Those Are Not Oranges You Found', samengesteld door Vanessa Desclaux van het Tate Modern (met De Appel werkten we samen rond planning, afstemming en publiciteit). De performances *Two Drawings* en *My Father's*

Diary, solowerken van de Cointet gebracht door Mary Ann Glicksman, verruimen de blik op *Tell Me*, alsook in de tentoonstelling opgenomen werken van tijdgenoten onder wie Trisha Donnelly en Allen Ruppersberg.

En hoe voel ik me nu na deze eerste Festival a/d Werf-ervaring, eentje die ik nota bene van zeer dichtbij opvolgde? Op enkele schoonheidsfouten na – soms bleek het programma té uitgebreid voor deze middelgrote stad en ook het publiek mag nog beter bekend worden met het festival – blijft een erg positief gevoel hangen.

In mijn praktijk als curator interesseren mij de formele raakvlakken tussen disciplines en media, maar ook de inhoudelijke overlappen en raakpunten van de kunsten met andere 'praktijken' (dat kan uiteenlopen van logica en filosofie tot een string van erg diverse wetenschappen). Kortom: het interesseert mij om, steeds in nauw overleg met de artiesten, programma's, formules en producties te bedenken en uit te werken die een onderzoekende positie innemen, die testcases vormen, die het experiment omarmen. Als beeldende kunstcurator een tentoonstelling samenstellen in een 'white cube' vind ik oké. Maar het wordt boeiender als bijvoorbeeld de locatie

ongewoon is, als de context uitdaagt, of als het programmabestek zich niet louter tot beeldende kunstenaars beperkt. Na eerder al aan projecten met media te hebben meegewerkt (onder meer als programmator van geluid en performances binnen een context van audiovisuele kunsten in het Brusselse argos), en ook aan een aantal projecten op buitenlocaties (in de Brusselse binnenstad, maar vooral in de provincie Limburg – en daarbuiten – met het project ‘Power Plays’), bood Huis & Festival a/d Werf mij de kans te opereren binnen een, opnieuw, heel andere context, die van het theater.

Festival a/d Werf bewees een zeer gediversifieerd publiek te bereiken, door verschillende vormen aan te bieden, maar ook door te variëren in manieren van benaderen, inclusief rijk gestoffeerde achtergronden. Mooi vind ik de ‘getrapte’ structuur van het programma: naast de fysieke sensatie (als voorbeeld het honingproeven bij Darné), is er ook inhoud (in dit geval de metafoor voor de stad en de rijke pseudofilosofische parallellen tussen bevolking en bijen) plus verdieping (de debatten). Tot slot beviel de *rock ‘n’ roll drive* die het hele gebeuren uitstraalt uitermate. Weinig festivals weten een dermate uitgebreid programma te koppelen aan een feestgevoel dat het centrum van de stad tien dagen inpalmt. ☺

Met dank aan het hele team van Huis & Festival a/d Werf

- 1 TV News vond plaats in het kader van ‘Media Works’, een collaboratie van ‘Power Plays – Interior Desires, Exterior Spaces’ (Platform Limburg Beeldende Kunsten), ‘Facelifters 2006’ (kunstwerkplaats Tor) en Kunstencentrum België in november 2006, Hasselt.
- 2 ‘Choose Choice – België aan de vooravond van de verkiezingen: vijf standpunten (Choose Choice – Belgium facing the elections: five stances)’, een tentoonstelling die ik samenstelde in september-oktober 2006 voor De Brakke Grond, Amsterdam.

Volkstheater

Einde derde bedrijf *Oom Vanja*:
in de coulissen klinkt een schot.
Toch zijn we niet in de Campagna
maar in Nijinsky-Novgorod.

Nog net tevoren dronk men ranja,
maar toen riep iemand *Krijg het snot*
en in de plaats van *Rule Britannia*
davert een knal door heel het kot.

Wat is dat toch met al dat schieten
in Omsk en Tomsk en Leningrad?
Zo valt er niet meer te genieten

van popcorn of programmablad,
pralines of een puntzak frieten.
Tsjechovs toneel: ’t is altijd wàt!

Op 26 augustus werd op het Theaterfestival de postume sonnettenbundel *God is een constructiefout* (Editions de la Gare, Mauzac, 2008) van de eerder dit jaar overleden theatercriticus en dramaturg Wim Van Gansbeke gepresenteerd. Verkooppunten zijn de boekhandels Walry (Gent), De Groene Waterman (Antwerpen), en café Monk (Brussel).

© Herman Sorgeloos

Rosas / De Munt La Monnaie / Kaaaitheater presenteren



Steve Reich

Evening /

Rosas & Ictus

Productie Rosas, De Munt / La Monnaie
Coproductie Grand Théâtre de Luxembourg,
Théâtre de la Ville Paris

Choreografie: Anne Teresa De Keersmaecker
Muziek: Steve Reich, György Ligeti

15-16, 18-22 november
Kaaitheater Brussel

Info & tickets

```
070 23 39 39 www.demunt.be www.lamonnaie.be
02 201 59 59 www.kaaitheater.be
```

Een speellijst van alle Rosasvoorstellingen vindt u op www.rosas.be

KVS
De radicale
verliezers/
Les perdants
radicaux

18 okt.
>01 nov.

KVS_BOL
regie
Raven
Ruëll



Première

regie Raven Brühl

De radicale verliezers/
Les perdants radicaux



KVA

www.kvs.be/02 210 11 12

KVS/Arduinkaai 9 Q. aux Pierres de taille
1000 Brussel/Bruxelles

© Leo De Nijs

Rosas

De Munt
La MonnaieKAI
THEATER

Met steun van de
Vlaamse overheid



(g)hosts

LILIA MESTRE

‘How much myth do we build into our experience of time?’ Deze woorden van Don DeLillo weerklinken in het theater terwijl de bühne wordt afgesloten met een wit gordijn, dat af en toe zal wapperen als een laken. Hoeveel mythe laten we toe in ons leven? Van hoeveel mythe zijn we ons bewust? En over welke mythes gaat het?

Verwijzend naar Avery Gordons sociologische studie *Ghostly Matters* benadert André Lepecki ‘het spookachtige’ als een kritische agent, werkzaam aan de uiterste randen van de maatschappelijke en culturele intelligibiliteit, als souffleur van een aangescherpt bewustzijn, van een alternatieve zintuiglijke modus – zelfs van ‘a whole new epistemology and a radical politics of experiencing’. ‘The latter has important consequences for the aesthetic experience, moving away from notions of plot and meaning, and into modes of experiencing sensations and atmospheres. (...) Such capacity to experience what should not belong to experience proper should not be confused with any sort of hysteria or histrionics. It is just a mode of composing perception initiated by the ghostly.’

Het is een gepast citaat uit het programmablaadje van *(g)hosts*, zij het dat de Brussels-Portugese choreografe Lilia Mestre niet terugschrikt voor ‘oneigenlijke’ manifestaties van het spookachtige, die uiteindelijk toch een goed deel van onze culturele verbeelding uitmaken. Niet het pathologische maar het histrionische trekt haar aan – we bevinden ons tenslotte in het theater. En inderdaad, wat valt er eigenlijk te *tonen* of te *zeggen* over die plek waar het spookachtige gewaardeerd wordt om wat het is? De onzichtbare structureren en verlangens die het samenleven schragen zijn nog steeds Mestres grote thema en sommige van haar motieven en strategieën om die bloot te leggen zijn onderhand vertrouwd – slow motion, entropie, discursief afval, clowns. Maar wat *(g)hosts* eigenzinnig, boeiend en, jawel, spookachtig maakt is de hybride vorm die een dansvoorstelling koppelt aan een hoorspel en een radio-uitzending. *Luister!*

Het is pikdonker in het theater en er gebeurt niets. Behalve dan de vele gedachten die door het hoofd schieten – zullen we ooit ophouden onze eigen stem te horen? Op de scène echter, is het stil. En voor een tijdje gebeurt er niets. Plots verschijnt een lichtbundel

die de ruimte verkent en weerklinkt een stem: ‘Hello? Hello? Are you already there? I know you can hear me. I’m ready!’ Nog steeds gebeurt er niets. Of beter: er is niets te zien of te horen, laat staan dat er zich iets openbaart. Daarvoor is ongetwijfeld meer *tuning in* vereist – al zal uiteindelijk blijken dat er inderdaad niets te zien, te horen of te ontdekken valt. Toch laten zich onderweg enkele illusies en hun deconstructie koesteren

Nu gloeit een zwak, wit schijnsel in de duisternis. Terwijl het licht langzaam aan toeneemt, tekenen zich enkele lijnen af. Twee figuren, dan twee skeletten die een spiegeldans uitvoeren. Die trage contemplatieve dans wordt ondersteund door een soundtrack die doorheen de tijd reist, zowel modernistische muziek als elektronica omarmt en een sfeer van mysterie en sciencefiction evocert. Om vooraan te eindigen, nu in het volle licht. We zien twee vrouwen (performers Lilia Mestre en Michel Yang) in zwarte pakjes bekleefd met witte tape, die zich vlot laat verwijderen. Ja, we bevinden ons tenslotte in het theater: wat je ziet is niets dan opgezet spel, toch? Maar de proloog heeft ons gestemd en uitgenodigd deel te nemen aan een spiegeldans met onze gedachten, bewegend voorbij het visuele naar het akoestisch imaginaire, geleid door onze oren.

Michel Yang kondigt *(g)hosts* aan, een wekelijks radioprogramma ‘about the other side’. Haar lichaam lijkt in een bezeten toestand, maar ze gaat onverstoord verder met presenteren, na een korte waarschuwing aan de luisteraars. Alle ingrediënten zijn aanwezig, hun constructie is duidelijk. Maar *(g)hosts* stuurt geenszins aan op transparantie: hoewel het allemaal overduidelijk ‘nep’ is, draait de theatrale constructie toch behoorlijk vreemd en verwarrend uit. De voorstelling blijft transformeren en neemt je mee op een trip door een effectieve geluids-dramaturgie (in samenwerking met David Elchardus), die vertrekt van Orson Welles’ hoorspel *The Black Museum* (1951). Beeld en geluid ontwikkelen zich naast elkaar, de taal is meestal losgekoppeld van de lichamen die haar uitspreken, ten einde de akoestische verbeelding vrij spel te geven. Wanneer en hoe de vele transformaties zich precies voltrekken – zowel op de scène als in je eigen perceptie – is zelden duidelijk.

We volgen bezochte lichamen, verstomd hoewel hun lippen op en neer gaan. Ze worden bewogen door

energievelden, geplaagd door tics en zenuwtrekkingen – niet meer dan aanzetten, het bewegingsmateriaal ontwikkelt zich nooit tot een demonologie à la Meg Stuart. Deze lichamen zijn *hosts*, ze hebben hun oren gespist tot antennes. Een kleine radio wordt op de bühne geplaatst, zodat we het programma kunnen volgen terwijl er luisteraars inbellen. Meer stemmen vullen het theater. De performers construeren nu een verlaten woonkamer rondom de radio, om die vervolgens weer nauwgezet te deconstrueren in slow motion. De scène doet aan als een verwelkend stillevens, een *memento mori*. Wanneer Mestre uiteindelijk het snoer van de radio uittrekt, is de magie verbroken en het onechte karakter van de scène weerom duidelijk – hoewel we natuurlijk al lang wisten dat het radio-programma vooraf opgenomen was.

En toch is de deconstructie van de machinerie niet meteen rustgevend, omdat het geluid zich intussen over het gehele theater heeft verspreid en via onze oren sluipwegen naar onpeilbare dieptes heeft gevolgd. De weinige transformaties die je op het spoor komt in de atmosferen die *(g)hosts* oproept, dekken ternaauwer nood een menigte aan gebeurtenissen, ervaringen en herinneringen af die zich nauwelijks of niet laten traceren. Afgestemd op en bewegend doorheen een alternatieve zintuiglijke ruimte zullen we altijd te laat komen om dat spookachtige ruisen vast te pinnen en zorgvuldig te beluisteren – of het zich nu elders dan wel in onszelf ophoudt. Het geluid herinnert ons aan de heteronome aard van onze subjectiviteit, het cirkelt rond de dove vlek van het sonore *cogito*, en die is *unheimlich*. Met Peter Sloterdijk: ‘Aandacht voor innerlijke stemmen en klanken betekent

pure *Erschütterbarkeit* – beschikbaarheid voor aankomende akoestische presenties; daardoor bekom ik geen fundament, maar ben ik aan hun weerklinken onderworpen. Wie naar de stem van het denken luistert, is in een altijd reeds door anderen tot even gebrachte sfeer ondergedompeld.’¹

‘How much myth do we build into our experience of time?’ Een wit gordijn wappert en beeft – spookachtig, jawel! *(g)hosts* buitelt naar het groteske en is nu helemaal klaar om er een feest van te maken, aangespoord door een heuse show van licht en muziek. Spektakel om het gat af te dekken! Twee gemaskerde clowns bewegen spastisch op en neer voor het gordijn en verscheuren daarbij vooraanstaande kranten – sterkhouders én aandeelhouders van dat al te humanistische verlangen naar een omvattende en transparante kijk op de wereld waarin we leven. Mythes, verklontert en volgestouwd met onze eigen verlangens.

Yang neemt haar masker af, herinnert ons eraan dat we nog steeds *on air* zijn, beëindigt het radioprogramma en doet ons voor een afsluitende ‘137’ luisteren naar het gedicht *Aliens* van Charles Bukowski – die vooral bijzonder goed blijkt te weten waar hij *niet* naar zichzelf moet zoeken. En dan is het weer pikdonker in het theater.

JEROEN PEETERS

Herneming in november op WorkSpaceFest (www.workspacebrussels.be).

1 Sloterdijk Peter, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Hamburg, 2007, p. 68



(g)hosts © Random Scream

dans
in Limburg

dans in Limburg staat garant voor de programmering van een 30-tal voorstellingen hedendaagse dans op 4 podia. dans in Limburg coproduceert, zet projecten op & geeft danspublicaties uit.

Eric Raeves – Sterk Water 21, 22 en 23 september 2008 om 20.15u.	Cultuurcentrum Genk
Cie Listopadance/ Michael Lazić – A Body in Translation Wo. 15 oktober 2008 om 20.15u. Za 18 oktober 2008 om 20.15u.	cc maasmechelen Cultuurcentrum Genk
Australian Dance Theatre – G Di. 18 november 2008 om 20.00u.	Cultuurcentrum Hasselt
Grace Ellen Barkey & Needcompany – The Porcelain Project Wo. 19 november 2008 om 20.30u.	De Velinx Tongeren
Vincent Dunoyer / Rosas – Sister Za. 6 december 2008 om 20.15u.	Cultuurcentrum Genk
Voetvolk – Birth of Prey Wo. 10 december 2008 om 20.30u.	De Velinx Tongeren
La La La Human Steps – Amjad Wo. 17 december 2008 om 20.00u.	Cultuurcentrum Hasselt

meer voorstellingen & info op www.limburg.be/dansinlimburg/






Een initiatief van de provincie Limburg
Universiteitslaan 1, B-3500 HASSELT




a non spoken TRISTERO performance

LIVING

13 | 14 | 15 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 NOVEMBER

KAAT THEATER INFO & TICKETS 02 / 201 59 59
www.kaaitheater.be | www.tristero.be




We hebben een/het boek (niet) gelezen

STAN, DISCORDIA, DE KOE,
DOOD PAARD & WILLEM DE WOLF

Thomas Mann zou het ongeveer zo omschrijven: 'om een doodsimplen toedracht niet kunstmatig te vertroebelen, en een eenvoudig oordeel niet oneindig in te wikkelen, is het niet nodig om meer ruimte in beslag te nemen voor iets dat niet veel tijd nodig heeft: de makers van deze theatrale bewerking van *De Toverberg* hebben het boek wel degelijk erg goed gelezen.' Als de toeschouwers dat ook hebben gedaan – en het gaat tenslotte om één van die boeken die men gelezen moet hebben – valt er voor alle betrokken partijen erg tegenstrijdig plezier te beleven aan *We hebben een/het boek (niet) gelezen*.

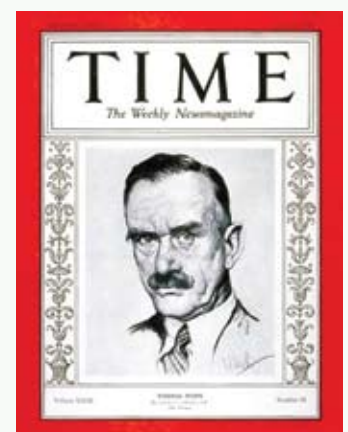
Er is maar één mogelijkheid om echt trouw te blijven aan een ironische roman als *De Toverberg*: de tekst moet verraden worden. Alleen een dergelijke bewerking is geloofwaardig. Als een auteur *niet* herhaald wordt, maar bekritiseerd, geïroniseerd, omgekeerd, verplaatst – betekent dat inderdaad dat de bewerking zich ophoudt binnen de horizon van het ironische boek. Dus, opnieuw: 'wij hebben het boek niet gelezen' – en handelen naar die uitspraak – is de beste manier om te zeggen: 'wij hebben het boek wel gelezen en wij hopen van u hetzelfde.' Daarom is deze romanbewerking door Willem de Wolf en leden van Dood paard, De Koe, Discordia en Stan zonder twijfel de beste romanbewerking van de laatste jaren – en het zijn wat dat betreft rijke jaren geweest. *De asielzoeker*, *Platform*, *De Geruchten*, *Bezonken Rood*, *Auster* – wat zij bovenal gemeen hadden was een trouwe, herkenbare, realistische bewerking van de literaire tekst, met hier en daar wat afwijkingen, grapjes, postdramatische stukjes. *We hebben een/het boek (niet) gelezen* gooit *De Toverberg* van Thomas Mann schijnbaar achteloos weg – de tekst keert op het eind als een boemerang terug, maar het is de vlucht van de boemerang waar het om gaat. De acteerprestaties, de nieuwe tekst, de theatrale codes, maar vooral de conceptuele keuzes zijn in staat om die vlucht tot een interval van de tijd te maken dat een heel precieze ruimte vormt.

En toch gebeurt er – en dat hebben *De Toverberg* en *We hebben een/het boek (niet) gelezen* gemeen – bijna niets. Net zoals bijna alle modernistische literatuur is bij uitstek dit boek van Thomas Mann uit 1924 erop gericht

om vast te stellen dat er naarmate de moderne geschiedenis vordert, in burgerlijke levens steeds minder gebeurt. De Eerste Wereldoorlog (waarin *De Toverberg* uitmondt) was een laatste poging tot een 'major event' dat alles nieuw zou maken, de Tweede Wereldoorlog zou een krankzinnig en afschuwelijk punt achter de geschiedenis zetten. In *De Toverberg* wordt aan de hand van enigszins bordkartonnen literaire figuren onderzocht hoe de wenteling in afgezonderde ledigheid toch tot een dik, spannend en mooi boek kan worden gemaakt. Daartoe worden het gebeuzel, het gepraat, de beschrijvingen, het gefilosofeer, de wandelingen, de schranspartijen, de drinkgelagen en de medische onderzoeken van de vroege twintigste-eeuwse burgerij overgenomen in het boek zelf, maar met de nodige kritische afstand – het is zo dat ironie ontstaat.

Hetzelfde geldt voor *We hebben een/het boek (niet) gelezen*. De nieuwe theatertekst is opgebouwd uit enerzijds deconstructivistische, eigentijdse, diepgang suggererende maar uiteindelijk ondoorgroondelijke dubbelzinnigheid (zoals in de titel), en anderzijds populistische, vervlakkende, lekker klinkende, pseudo-ironische en wegwerpbare blasé oneliners (zoals op Canvas of in *De Standaard*). Het merkwaardige aan zowel de roman als de theatervoorstelling is dat de auteur en de acteurs zich die uitspraken zo eigen maken (en zo vertrouwd naar de lezer of het publiek brengen), dat niemand nog precies weet wat spel is en wat ernst.

Is, bijvoorbeeld, *De Toverberg* werkelijk zo dik en onleesbaar? Al snel een vijftigtal keer wordt het in deze voorstelling bevoord of althans in vraag gesteld. Zoals de bewoners van het sanatorium in de roman eindeloos



Cover van 11 juni 1934 © Time Magazine

reflecteren over hun lichaamstemperatuur, zo wordt op scène de dikte van het boek gemeten en het paginanummer genoemd. Maar geleefd (met het lichaam) of gelezen (in het boek) wordt er in geen van beide gevallen. Het levert de mooiste humor op: die van een lichaam dat niet beweegt, maar languit achterover in een zetel ligt, wachtend op niets in het bijzonder, maar toch prattend, te moe of te verveeld om nog met praten te stoppen.

De personages in het sanatorium van *De Toverberg* wachten zogezegd op genezing, maar eigenlijk is het hun vroege twintigste-eeuwse cultuur die wacht op de verlossing en de zuivering van de Eerste Wereldoorlog. De personages in *We hebben een/het boek (niet) gelezen* wachten tot ze een ingang vinden in *De Toverberg*, een manier om eindelijk eens aan die aangekondigde theaterbewerking van deze vervloekte roman te kunnen beginnen, maar eigenlijk wachten ze met de acteurs die hen vertolken op het einde van het stuk, en wachten ze samen met het publiek op een uitgang voor de kunstvorm die theater heet, en een weg voor een wereld die geen blijf weet met een nieuw oneindig millennium.

Het is mogelijk om de acteurs aan personages te koppelen. Gillis Biesheuvel speelt een slanke, toch wel vastberaden Hans Castorp; Sara de Roo vertolkt een eigenwijze, met deuren slaande en aandacht opeisende Claudia Cauchat; Damiaan de Schrijver is de dikke decadente dokter Behrens; Peter Van den Eede de altijd wat schoolmeesterachtige humanist Settembrini; Matthias de Koning zijn hysterische en nihilistische tegenhanger Naphtha; Willem de Wolf een soort van verteller in wit maatpak, die misschien samenvalt met de patiënt en burgerman Peeperkorn. Maar zelfs de acteurs kunnen hun rol niet tot bij de wortels van de haren pakken: meningen verschuiven, stemmen wisselen van medium, Claudia gaat skiën en valt (en niet Hans, zoals in de roman), de humanist is een nihilist en omgekeerd.

Ze praten, lezen voor, denken na, roken, drinken en eten, gezellig op een rommelig rijtje, een leesclub in een huiskamer, een laagdrempelig boekenprogramma op televisie. Artificieel maar zonnig licht overstroomt het podium, dat vol melancholische, oude voorwerpen staat. Toch is het vooral *De Toverberg* die het moet ontgelden, en dan vooral de uitvoerigheid van de beschrijvingen – zoals in ‘zij kochten in een fraaie, welvoorzien zaak in de Engelse

wijk twee van die kameelharen dekens’. Maar is de uitvoerigheid waarmee bijvoorbeeld Damiaan De Schrijver dit werkelijkheidseffect bekritiseert – en al snel overstemmen andere personages hem in hun afwijzing – niet zelf ook overdadig? Waarmee lacht het publiek zo uitbundig? Met dat logge, burgerlijke, hypersensitieve van Thomas Mann? Of met het oneerbiedige, koppige en aanhoudende van De Schrijver? Of is de lach een masker van de schaamte, plaatsvervangend (‘wie lacht er nu met *De Toverberg*!’) of volstrekt zelfbewust (‘hij heeft gelijk als hij met *De Toverberg* lacht!’)?

Er zitten een paar breukmomenten in de voorstelling. Iets over de helft lijkt het stuk, dat nog niet begonnen is, toch weer opnieuw te beginnen, wanneer geluiden van een treinstel door de zaal suizen, samen met geprojecteerde filmflarden, en de personages verdwijnen en weer terugkeren. Is het nu pas dat Hans Castorp in het sanatorium arriveert? Maar nee hoor, daar zitten de zes weer vooraan en beginnen ze ook weer van voor af aan. En dan is er de grote danspartij waarmee het stuk lijkt te eindigen, na de pogingen van Hans om Claudia te kussen. Een ‘wereldfeest des doods’, zoals Mann het noemt in de laatste zin van *De Toverberg*. Eindelijk een catharsis, nadat de acteurs met elkaar hebben rondgehost, confetti hebben afgevuurd, en Van den Eede zelfs op een berrie voor dood en ondergesneeuwd is weggedragen?

Toch niet – weer is er een wederkeer, en de acteurs lachen het publiek zowaar uit, omdat het vroegtijdig heeft geapplaudiseerd. Honend en spottend lacht Claudia Cauchat: het is nog niet gedaan, er moet nog oneindig veel verteld worden, hoe onuitputtelijk is de rijkdom van *De Toverberg*, hoe onoplosbaar de wereld – en hoe diep de kwaliteiten van *We hebben een/het boek (niet) gelezen*.

Deze eerste reeks voorstellingen in de Kaaitheaterstudio's is aangekondigd als een reeks ‘proefvoorstellingen’ – geen première dus! En op het internet wordt er zelfs gesuggereerd dat er nog drie andere voorstellingen volgen, waarin (misschien) telkens de relatie van Castorp met een ander personage centraal staat. Ik geloof dat niet, of ik wil dat niet geloven. *De Toverberg* is een *toverput*, wordt er tijdens de voorstelling gezegd. De onuitvoerbaarheid van dit stuk is ook gewiekst in de echte wereld van intenties en programmagidsen (en exclusiviteitscontracten) naar binnen

gesloten. Het is niet nodig dat er nog drie vervolgen komen – en het zou bovenstaande interpretatie grotere tegenspreken. Dus: we zijn grandioos bedrogen; het ironische bedrog is al begonnen nog voor het stuk begon, en na afloop gaat het nog lange tijd door. Of het nu intentioneel is of niet, of slechts een gevolg van de afwezigheid van een regisseur en van het gelukkige toeval *De Toverberg* als uitgangspunt gekozen te hebben (en niet, bijvoorbeeld, *De man zonder eigenschappen*) – het doet er niet toe: *We hebben een/het boek (niet) gelezen* presenteert een zelden geziene, fantastische vorm van theatrale ironie.

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Gezien op 25 juni 2008 in de Kaaitheaterstudio's (Brussel)

Laatste Nachtmerrie

LAURA VAN DOLRON

Ze begon ooit in België, waar ze samen met Steve Aernouts en Joke Debaere in 2002 het theatercollectief Het Zesde Bedrijf oprichtte. Met de voorstelling *In the prime of their lives* (2003) gooide ze hoge ogen op het festival Theater aan Zee. Toch besloot de Nederlandse theatermaakster Laura van Dolron alleen verder te gaan, en intussen heeft ze een tiental voorstellingen op haar naam staan. Dit jaar werd ze met *Laatste Nachtmerrie* geselecteerd voor Het Theaterfestival.

Laatste Nachtmerrie opent met een korte uitleg en aankondiging. Van Dolron staat vlak voor het publiek, nog na te denken over de beste manier om de situatie aan te pakken. ‘Het wordt heel moeilijk en ingewikkeld.

Ik wil het namelijk over politiek hebben, dat blijkt nog best lastig.’ De voorstelling draait om het begrijpen en doorgronden van ‘nobile’ leugens, en van de neoconservatieve gedachten die erachter schuilgaan. Nobile leugens om de mensen opnieuw ergens in te laten geloven, wat moeten wij daar als betrokken burgers van denken? En kunnen wij er überhaupt over oordelen?

Hoewel het lijkt alsof van Dolron erop uit is om de absolute waarheid op tafel te krijgen, creëert ze vooral een stroom aan tegenstrijdigheden, fragmentarische anekdotes en persoonlijke verhalen. De hele voorstelling door breekt ze iedere opbouw stelselmatig af. Dit doet ze door haar medespelers Dion Vincken en Wouter de Jong te wijzen op hun gedrag of door kritisch over zichzelf en de wereld om haar heen te reflecteren.

De fragmenten volgen elkaar in razendsnel tempo op. Of het nu gaat over de Nederlandse premier Balkenende, de Postbankreclame met Jan Mulder of de verhouding tussen de VS en Nederland: als een opgejaagd dier springt van Dolron van de ene in de andere situatie. Het is alsof ze op de hiel wordt gezeten door stropen, lome gedachten en er alles aan doet om daar niet in weg te zinken.

Het idee voor *Laatste Nachtmerrie* is ontstaan naar aanleiding van de controversiële documentairereeks *The Power of Nightmares* (2004) van de Britse documentairemaker Adam Curtis. Daarin analyseert Curtis waarom politici bewust leugens de wereld in helpen. Nobile leugens, zoals ze het zelf noemen.

Een van ode bedenkers van dergelijke nobile leugens, en tevens een centrale persoon in de voorstelling, is de Duitse



Laatste Nachtmerrie © Pieter Boersma

politiek filosoof Leo Strauss (1899-1973). Strauss wordt vaak gezien als een van de inspiratiebronnen van de neoconservatieve beweging, die sinds de jaren zeventig belangrijk is in de Amerikaanse politiek. Zelf hield hij zich echter niet bezig met praktische politiek: hij concentreerde zich volledig op het schrijven. Van Dolron introduceert bij het publiek een aantal algemene denkbeelden en gedachten van Strauss, die ze vervolgens reduceert tot subjectieve gesprekken met de toeschouwers, haar medespelers en Strauss zelf.

Na *Lieg ik soms?* (2006) en *Walden Revisited* (2007) is *Laatste Nachtmerrie* de derde en laatste voorstelling in van Dolrons serie *Stand-up Philosophy*. Die zelfverzonnen titel is een knipoog naar stand-upcomedy. Van Dolron in een interview met iemand van het Jonge Harten Festival: 'Ik maak theater zonder personages. Acteurs staan als zichzelf op toneel en geven hun visie op de wereld. Daardoor vraagt men zich vaak af of ik wel theater maak. Om aan die verwarring te ontkomen, bedacht ik een nieuw woord: "stand-up philosophy". De term ontkomt niet aan de nodige zelfkritiek. In *Laatste Nachtmerrie* benadrukt van Dolron de

inhoudsloze betekenis ervan.

Uiteraard is de titel niet helemaal uit de lucht gegrepen. Het nagenoeg lege podium, het eenvoudig gebruik van licht en de alledaagse kleren van de drie acteurs doen denken aan een traditionele cabaretsetting, waarbij de focus ligt op het directe contact tussen het publiek en de cabaretier op het podium. Van Dolron houdt dit contact op een persoonlijke manier in stand door een snel verteltempo, het inzetten van zichzelf als analyseobject en het indeloos uitleggen van spelsituaties. Ze is als een eigenaardige goochelaar, eentje die in sneltempo trucs uitvoert, zelf ook in de truc optreedt, en het publiek elke illusie ontnemt door meteen na de truc het wat en hoe te verklappen.

Het laatste onderdeel van de truc zorgt voor een breekpunt. Tussen de grappen door ontvouwen zich steeds meer vragen van existentiële waarde, die onbeantwoord blijven liggen. Er wordt echter niet benadrukt dat dat fout is, of goed. Van Dolron blijft verder zoeken en gesprekken aanknopen met belangrijke, vaak historische figuren, die licht werpen op eerder gestelde vragen. Deze elementen zie je in het werk van van Dolron regelmatig

terugkeren. Ze geven haar voorstellingen een sterk persoonlijk karakter.

Van Dolron heeft de afgelopen jaren verschillende prijzen ontvangen voor haar werk. Deze maand nog kreeg ze de Erik Vos Prijs en een jaar eerder nam ze de Charlotte Köhler prijs 2007 in ontvangst, samen met theatermaakster Ivana Müller en scenograaf Theun Mosk. De jury van de laatstgenoemde prijs prees van Dolron om de opvallende grondigheid en nuancering waarmee ze onderwerpen uitdiept. Een combinatie van keiharde humor en ironie, en innemende, oprechte vragen, oordeelde ze. Verder beschreef de jury haar werk als maatschappelijk geëngageerd theater dat door de grote concentratie op de inhoud een nieuwe richting in het theater van de Nederlandse kleine zalen inslaat.

Van Dolron werd niet alleen door deze jury in verband gebracht met maatschappelijk engagement. Ook in het artikel *It's time to meet the real you* (2006) van Marieke Nooren, dat het hedendaagse Nederlandse debat over maatschappelijk engagement in kaart brengt, wordt haar naam genoemd. De titel van het artikel is zelfs een verwijzing naar een aankondiging uit haar voorstelling *Existential make-over* (2004). Het geeft aan dat haar werk in dit debat een belangrijke plaats inneemt. Behalve Laura van Dolron worden onder andere ook de Nederlandse makers Olivier Provily, Sanne van Rijn en Eric de Vroedt genoemd.

In het hedendaagse debat spelen twee vormen van maatschappelijk engagement een belangrijke rol: het 'oude' maatschappelijk engagement uit de jaren zeventig en het 'nieuwe' maatschappelijk engagement, ook wel omschreven als een subjectieve en persoonlijke manier van kritiek leveren. Vanuit het individu wordt de verbinding met cultuur en maatschappij gelegd.

Het 'oude' maatschappelijk engagement ontstond in de jaren zeventig, vanuit het idee dat men op grote schaal via kunst de wereld kon verbeteren. In die tijd sprak je als maatschappelijk geëngageerde kunstenaar een duidelijke politieke voorkeur uit en liet je deze vanzelfsprekend doorvloeien in je werk. De Duitse theaterwetenschapster Miriam Dreysse beweert in haar artikel *Theatre and social reality - is there a political theatre today?* (2006) echter dat het tegenwoordig steeds moeilijker is om vanuit het theater de politiek te bekritisieren.

Buiten de sociale realiteit treden en een kritische blik werpen op politieke situaties is niet evident, omdat deze tijd zich juist meer en meer kenmerkt door het wegvallen van dit soort posities. Het uitsmeren van je eigen mening als maker wordt tegenwoordig soms zelfs geassocieerd met een vorm van egoïsme, want zit een toeschouwer nu werkelijk op een specifieke mening van een theatermaker te wachten?

Het is een vraag die ook van Dolron bezighoudt. Zo betoogde zij in *Laatste Nachtmerrie*: 'Wij willen niet egocentrisch zijn, wij zijn als ijdele acteurs bij gebrek aan een bevlogen regisseur. Maar we willen dat niet en dat is genoeg om te weten dat we het niet willen. Dat is een eerste stap. Een eerste stap voorbij de zelfhaat die een gesprek met onszelf onmogelijk maakt.'

Het gaat er dus niet om om iemand anders op een persoonlijke manier te overtuigen van je eigen mening. Dat zou niet alleen egoïstisch zijn, maar ook impliceren dat er één waarheid bestaat. Dit wordt op het einde van de voorstelling duidelijk. Van Dolron neemt namelijk geen stelling vanuit een bepaalde ideologie, maar vanuit de postmoderne gedachte dat er niet één waarheid bestaat, maar meerdere. Dat brengt ons terug bij de nobele leugen, want wat we hier leren is dat zelfs achter een nobele leugen een reële gedachte schuilt kan gaan.

Om dat te accepteren is het nodig om tot jezelf te komen, om je van daaruit open te vouwen naar de buitenwereld. Eigenlijk is dat de hoogst haalbare waarheid; je openstellen voor je omgeving en jezelf dingen durven afvragen, om zo tot een gesprek met jezelf te komen. Het vinden van antwoorden doet er dan minder toe. Als je maar bereid bent te vragen. En daar gaan heel wat kritische zelfreflecties aan vooraf.

ANOEK NUYENS

Laura van Dolron was met de voorstelling *Laatste Nachtmerrie* te zien op Het Theaterfestival '08, zowel in België als in Nederland. Dit seizoen gaan vier van haar voorstellingen in reprise: *Laura en Lars* toert door Nederland en België, *Mijn naam is Rachel Corrie*, *Walden Revisited* en *Lieg ik soms?* toeren door Nederland. Laura van Dolron neemt deel aan Het Schrijversgevang (Monty) en werkt daarnaast aan de nieuwe voorstelling *Welk stuk*.



KAAI THEATER

Jonger dan 26?
Met een K-kaart (€ 5)
krijgt u uw tickets
tegen halve prijs.

Nature Theatre of Oklahoma (New York)
Rambo Solo
15 & 17/10 — 20:30 — KAAISTUDIO'S
Romeo and Juliet
16 & 18/10 — 20:30 — KAAITHEATER

Nature Theatre of Oklahoma was dé revelatie van vorig seizoen. De New Yorkers komen met twee klassiekers die zij vakkundig strippen: *Rambo: First Blood* en *Romeo and Juliet*.

KAAITHEATER & KAAISTUDIO'S: TWEE FIJNE ADRESSEN IN BRUSSEL
T 02 201 59 59 | www.kaaitheater.be

Wachet auf

ALEXANDER BAERVOETS

Met zijn nieuwste voorstelling *Wachet auf* gaat choreograaf Alexander Baervoets op zoek naar de stap voorbij *Blind* (2003). In die voorstelling elimineerde hij elk mogelijk oriëntatiepunt voor de dansers door middel van blinddoeken, verplaatsbare objecten en loeiharde, ter plekke geïmproviseerde muziek. Vier jaar gaf hij zich de tijd om te laten bezinken wat hij toen omschreef als het eindpunt van zijn werkpremissie, namelijk: het maximaal loslaten van controle over de choreografie. *Wachet auf* is een verdere zoektocht naar uitpuring geworden – met theatraliteit als zelfopgelegde hindernis. Daarnaast leverde het proces ook ongevaagd een interessant communicatief obstakel op. Dit najaar wordt het werkproces verder uitgediept en volgen enkele hernemingen.¹

De letterlijke blindheid uit *Blind* ruimt in *Wachet auf* plaats voor een blindheid die aan de orde is wanneer je aftast wat ongrijpbaar is, en dat is hier het onzichtbare en onzegbare achter de choreografie. Gratie staat daarvoor symbool. Het thema gratie dook al op in een onderzoeksproject dat de choreograaf organiseerde in Potsdam in de zomer van 2007. Samen met een werktekst rond Friedrich Schiller en gratie, werden daarmee de bakens uitgezet voor de nieuwe productie.

Wachet auf, première. De Bühne van de Monty is zwart en naakt. Op witgedrapeerde zetels zitten of liggen vier danseressen in tijdloze poses. Met gracieuze armen zetten ze op de tonen van een clavcimbelconcerto van J.S. Bach een salonfähige reidans in. Nadat ze zich opnieuw hebben neergevlijd, verschijnt op het podium een man, Baervoets zelf, in ontbloot bovenlijf. Traag en plechtstatig omgordt hij een stel engelen vleugels dat hij afhaakt van de verste wand van de scène. Op het ritme van maniëristische armbewegingen bakent de man, een engel nu, met afgemeten schreden de ruimte af. Vooraan staat hij stil – zijn sombere blik lijkt onheil te voorspellen. Hij blaast een plosief en een sisklank in een van de vier microfoons die naast elkaar staan opgesteld. Voor de volgende microfoon zet hij een hoge toon in die hij even aanhoudt. Zijn eindpunt is de zijwand waar hij een wit laken wegtrekt van een harmonium. Hij zijgt voorzichtig neer en houdt met de rug naar het podium een lage do aan. Het grootste deel van de voorstelling zullen we enkel nog zijn vleugels zien.

In deze kernscène wordt de gratie choreografisch bijeengedreven, gratie als in universeel, onaanraakbaar, en in mensen de veruitwendiging van harmonie. Volgens Friedrich Schiller is gratie weg zodra je ze probeert na te bootsen. En: als een podiumkunstenaar al gratie toont, is het zijn menselijke kant die zich toont, niet zijn acteerkunst.² Met het compromisloze cool dat hem typeert onderneemt Baervoets met *Wachet auf* een poging om toch Schillers stelling naar het podium te positioneren. Hij puurt daarvoor opnieuw uit de zelfordenende kracht van 'blinde' choreografie waarin hij heilig gelooft.

Als contrapunt én als vehikel voor de gratie zit er in *Wachet auf* een uitgesproken theatraaliteit die nieuw is in het werk van Baervoets. Naast de maniëristische armbewegingen springen daarvan de engelen vleugels het meest in het oog. Niet voor niets is het de choreograaf zelf die ze aangespt, want zijn rol valt perfect samen met die van de engel als boodschapper, als tussenwezen. Op het harmonium – instrument bij uitstek dat beweging brengt in toon – zet de engel een ut in, de eerste toon uit de natuurlijke toonschaal. En ook de choreograaf wil niet meer dan de toon zetten. Net als de engel beperkt hij zich tot het afbakenen van de ruimte, tijd en materie, hij blaast de voorstelling figuurlijk leven in. Dan keren zowel engel als choreograaf zich af van het gebeuren om het ding zijn ding te laten doen.

Die beslissing, of beter: onvoorwaardelijke trouw aan de 'blindheid' van de werkmethode, vormt de nexus en de achillespees van de voorstelling. De choreograaf stuit er op een patstelling: hij gaat zo schroomvallig om met het aanraken van het onaanraakbare – de gratie – dat er een communicatieprobleem ontstaat. Hij vraagt van de medewerkers een dubbel blindelings vertrouwen: zij moeten evenzeer als hijzelf geloven in de zelfordenende principes van de vrijheid die hij hun biedt en bovendien vertrouwen in doorden niet gekende want niet gecommuniceerde motieven. Dat vergt een even haarfijn woordeloos aanvoelen van elkaar en van de situatie als zeg maar, een horde in een liefdevol huwelijk van tien jaren. Niet vanzelfsprekend, en het afkeren van de engel laat vooral de danseressen aan hun lot over. Af en toe lijken ze zich te gaan verliezen in de vooropgezette lijnen die ze per se willen opvullen. Hun last vertaalt zich in hun bewegingsmateriaal. Enkele



Wachet auf © Ilke Christiaens

dansers in het publiek vertellen na de première dat ze het ongemak van de danseressen haarscherp aanvoelden. Een toeschouwer maakt de vergelijking tussen de engel/choreograaf en Walter Benjamins apocalyptische 'engel van de geschiedenis' die onherroepelijk weggestuwd wordt, weg van de puinhopen uit het verleden. Ikzelf moet denken aan een eerdere versie uit Benjamins werk, de engel die verkiest 'to free men by taking from them' dan 'to make them happy by giving to them'.³ De combi engel/choreograaf werpt de dansers en medewerkers terug op de vrijheid van hun *authorship* en ontvangt wat ze geven om dat in 't belang van 't algemeen in gratie om te zetten. Maar het evenwicht tussen geven en nemen luistert erg nauw en daaraan kan na de eerste voorstellingenreeks nog gesleuteld worden. Tegelijk legt dit ongevaagde obstakel een vast gegeven bloot in het werk van Baervoets: het viscerale. Sowieso is er geen plaats voor geïconiseerde en geïdealiseerde dans, en ook de worsteling van de danseressen met hun opdracht mag zichtbaar zijn. In die zin vormt Schillers visie op gratie – de mens in de kunstenaar als generator van gratie – een uitstekend raster voor *Wachet auf*.

De spanning tussen lichamen van vlees en bloed en tijdloze gratie zorgt elders in de voorstelling voor een mooie gelaagdheid. Dat gebeurt wanneer de macht van vrouwelijkheid al te aards wordt en de danseressen uit hun voorbeschikte rol breken. Een van hen verlaat de strakke verticale lijn om plots een dwarse richting op te gaan. De anderen volgen, eerst langzaam maar een keer ze de smaak te pakken hebben steeds sneller en chaotischer. Higgend staan ze stil en komen voor de microfoons via losse tekstflarden tot een harmonische samen-zang. *Femme Fatale*, een song van Nico, doorkruist hun verticale pad naar tijdloze gratie. Gesublimeerde vrouwelijkheid maakt plaats voor lijven van vlees

en bloed en duivelse spelletjes. Gratie is plots een gevaarlijk wapen. En opnieuw: wat je aanraakt, verdwijnt. Erger nog in dit geval: je zal je eraan branden. De engel wil er zijn afstandelijkheid zelfs even voor opzietten. Hij komt tussen de danseressen in staan en leidt hen opnieuw naar de verticale as, van tijdloos gevaar naar universele gratie. Dans is voor even gered van lust en voyeurisme.

Op zoek naar zuiverheid zet *Wachet auf* op de assen van blindheid, vrijheid en gratie een voortdurende pendulumbeweging in gang: tussen het viscerale en het ongrijpbare, tussen chaos en harmonie, tussen ingesleten patronen en intuïtie, tussen vasthouden en loslaten. Wanneer het eerste medium is voor het tweede, wanneer de naald het precieze midden aanwijst, ontstaat magie. Het werkproces voor *Wachet auf* was mee door het vrije zoekende en enkele praktische obstakels net iets te kort om de mogelijkheden van de nieuwe aanpak helemaal tot hun recht te laten komen. Voor de geplande heropvoeringen is met alle medewerkers een korte uitloop van het werkproces voorzien binnen een toch iets strakker werkkader. Heel benieuwd hoe de gratie zich daarna zal aandienen.

LIEVE DIERCKX

Wachet auf speelt op 3 oktober in Cultuurcentrum Brugge en op 8 oktober in Cultuurcentrum Dilbeek.

- 1 Deze tekst is gebaseerd op een aantal repetitiemomenten, try-outs en opvoeringen die ik in het najaar van 2007 bijwoonde.
- 2 Schiller Friedrich, *Über Anmut und Würde*, 1793
- 3 Jennings Michael W., Eiland Howard & Smith Gary (eds.), 'Karl Krauss', in *Selected Writings*, vol. 2 (vert. Rodney Livingstone et al), Cambridge/Harvard University Press, 2003

"One of the most sought-after companies on the international performance scene"

THE SCOTSMAN, AUG 2008



beeld: Frieda Van Esbroeck

muziektheater *transparant* nieuw in 08|09

nieuw

Babar / Le Fils des Etoiles

Francis Poulenc / Erik Satie

Première: Brugge,
Concertgebouw 28.09.08

L'Esprit Messiaen

100 jaar Olivier Messiaen

Première: Antwerpen,
deSingel 06.12.08

(after) The Fairy Queen

Henry Purcell / William Shakespeare

Première: Calais,
Théâtre Municipal 12.12.08

Pour vos Beaux Yeux

Joachim Brackx / Eric Sleichim /
Jan Van Outryve / Annelies Van Parys /
Hermes Ensemble – Henri Storck /
Charles Dekeukeleire

Première: Brussel,
Beursschouwburg 21.01.09

Lamentations & Whispers

Orlandus Lassus / Joachim Brackx /
Ramsey Nasr

Première: Brugge,
Concertgebouw 13.02.09

Die Entführung aus dem Paradies

Joachim Brackx / Oscar van den
Boogaard / Steven Van Watermeulen /
Spectra Ensemble

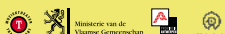
Première: Antwerpen,
Vlaamse Opera 23.06.09

op toernee

RUHE (Franz Schubert / Annelies Van
Parys / Armando / Hans Sleutelaar), **Wolpe!**
(Stefan Wolpe), **Waar is mijn ziel?** (Claudio
Monteverdi), **Void** (Wim Henderickx /
Hans Op de Beeck / Wouter Van Looy),
Feedback (Bert Bernaerts)

meer info op www.transparant.be

met de steun van



ULTIMA VEZ

WIM VANDEKEYBUS



SPIEGEL (2006)

15.11.08 CULTUURCENTRUM WESTRAND, DILBEEK

25, 26, 29, 30.11.2008 KVS_BOL, BRUSSEL

VOLLEDIGE SPEELLIJST WWW.ULTIMAVEZ.COM

In 2006 vierde Ultima Vez / Wim Vandekeybus zijn twintigste verjaardag. Het publiek deelde in de festiviteiten met *Spiegel*, een voorstelling gebaseerd op opmerkelijke scènes uit Vandekeybus' werk... Allerlaatste voorstellingen!

PRODUCTIE ULTIMA VEZ IN COPRODUCTIE MET KVS, PACT ZOLLVEREIN/CZNRW,
THÉÂTRE DE LA VILLE-PARIS

MENSKE (2007)

3, 4, 6, 7.12.2008 KVS_BOL, BRUSSEL

VOLLEDIGE SPEELLIJST WWW.ULTIMAVEZ.COM

De jongste Ultima Vez / Wim Vandekeybus toont tien personages die worden geconfronteerd met een persoonlijke crisis in een veranderde wereld. Nostalgie en trauma, heerlijke visioenen en halsstarrige blokkades, slachtoffers en manipulators... ze passeren allemaal de revue. Voor de muziek dook niemand minder dan Daan de geluidsstudio in. Laatste voorstellingen in België!

PRODUCTIE ULTIMA VEZ IN COPRODUCTIE MET KVS, ARTS 276 - AUTOMNE EN NORMANDIE /
OPÉRA DE ROUEN - HAUTE NORMANDIE, MUSICA PER ROMA, CENTRE D'ARTS ESCÉNIQUES
REUS - CAER, MERCAT DE LES FLORS, IMPULSTANZ

WORKSHOPS

SEPTEMBER / OKTOBER

INFO & INSCHRIJVINGEN WWW.ULTIMAVEZ.COM

Dansworkshops voor professionals en
niet-professionals in de Ultima Vez studio

Met steun van de
Vlaamse overheid



VLAAMSE
GEMEENSCHAPSGEMEINSCHAP
MUNICIPALITEIT



VLAAMSE
GEMEENSCHAPSGEMEINSCHAP
MUNICIPALITEIT

Anatomy live. Performance and the operating theatre

MAAIKE BLEEKER (ED.)

In Rembrandt van Rijns befaamde schilderij *De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp* kijken een groep chirurgijns gretig toe hoe Dr. Tulp de arm van de 41-jarige Aris Kindt dissecteert. Kindt was eerder die dag opgehangen voor diefstal. Wat we te zien krijgen is zowel een leermoment – Tulp toont zijn toeschouwers hoe de arm ‘werkelijk’ functioneert – als een minispektakel: er zijn toeschouwers, een ‘performer’ en een ‘special effect’. Vier eeuwen later appelleert de Duitse arts Gunther von Hagens in zijn televisiereeks *Anatomy for beginners* aan dezelfde kijkdrang: in 2002 voert hij, met de nodige zin voor theatraliteit en drama, de eerste publieke autopsie in 170 jaar uit. Precies die transhistorische lijn, van de vroegmoderne periode tot vandaag, staat centraal in *Anatomy live. Performance and the operating theatre*, een intrigerende bundel essays samengesteld door de Nederlandse theaterwetenschapster Maaike Bleeker.

Hét referentiepunt voor zowat alle bijdragen in dit boek is *The Body Emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture* van Jonathan Sawday. In dat ongemeen boeiende werk traceert de auteur de wortels van wat hij de ‘culture of dissection’ noemt. Met de geboorte van het anatomische lichaam wordt volgens hem ook het moderne subject geboren. Het menselijke lichaam is niet langer een ondoorgrondelijke want fundamenteel goddelijke creatie, maar ontvouwt zich op de dissectietafel als een te ontginnen en te ontdekken terrein. In de bundel laten de auteurs elk op hun manier zien hoe het anatomische lichaam in eerste instantie een culturele constructie is, een product van onze wetenschappelijke en culturele verbeelding. Sommige schrijvers tonen aan hoe de anatomische les als theatraal dispositief op diverse momenten in de theatergeschiedenis blijft opduiken, anderen gebruiken die les als een metafoer, als een theoretische toolbox die hun toelaat een eigen dissectie op een specifieke theatrale praktijk uit te voeren. Het resultaat is in elk geval een rijke en gevarieerde bundel, ook al dreigt die hier en daar net iets te breed uit te waaien. Heel interessant zijn de *Performance Documentations*, korte artikels over artiesten als Eric Joris, Ivana Müller en Marijs Boulogne, die Bleeker



Marijs Boulogne in *Excavations* © Giannina Urmeneta Ottiker

doorheen de bundel weefde en waarin theorie en praktijk op een spannende manier tegen elkaar aan schurken.

Bij een dissectie haal je niet alleen het menselijk lichaam letterlijk uit elkaar, je toont ook hoe het geconstrueerd is, je legt uit hoe het werkt, hoe de anatomische werkelijkheid in elkaar zit. Een dissectie is daarom niet alleen een theatraal moment maar ook een uitgesproken performatief gegeven, dat onmiddellijk ingrijpt in de werkelijkheid, of beter nog: dat een anatomische werkelijkheid *construeert*. Anatomie vormt zo een ideale springplank om het over historische én actuele vormen van theatraliteit te hebben. Gianna Bouchard maakt in haar artikel bijvoorbeeld een scherpe vergelijking tussen *De ongelovige Thomas* (1603) en *Giulio Cesare* van de Societas Raffaello Sanzio.

Die transhistorische lijn, van de vroegmoderne periode tot onze *digital era*, wordt mooi geïllustreerd in de bijdrage van José Van Dijk, *Digital Cadavers and Virtual Dissection*. Centraal in haar tekst staat het befaamde Visible Human Project van de University of Colorado, Boulder. Kort gezegd komt het project hierop neer: je neemt een lijk, vriest het in en snijdt het in flinterdunne plakjes, net als carpaccio. Nadat je elk sneetje digitaal gefotografeerd hebt, kleef je alles weer samen. Je krijgt een perfecte kopie van een menselijk anatomisch lichaam, dat je naar believen in en uit elkaar kunt halen. Om de ingewikkelde implicaties van een dergelijk project te duiden, keert ook Van Dijk terug naar het begin van de zestiende eeuw, naar het moment waarop de anatomische theaters in Europa als paddenstoelen uit de grond schieten. In die periode evolueert de anatomische les immers van een private, louter educatieve praktijk naar een sociaal moment dat het midden houdt tussen een open les en een publieke

performance. Daarbij is eerder de kwaliteit van de performer-anatoom van cruciaal belang dan die van de aangeleverde kennis: hij, en niet het lijk, is het centrum van het spektakel. Daarenboven heeft de anatoom in die tijd ook een disciplinerende functie: hij verkiest stevast lijken van geëxecuteerde criminelen. Die zijn in het beste geval niet aangetast door ziekte of ouderdom. De anatomische les wordt zo een straf bovenop de straf, en speelt zich dus voortdurend af op de dunne grens tussen wetenschap (waarbij de anonimiteit van het subject cruciaal is) en rechtspraak (die veronderstelt dat het subject als crimineel geïdentificeerd wordt). Die spanning nestelde zich bovendien in het hart van de toenmalige spektakelcultuur, waarin terechtstellingen, anatomische lessen en theatervoorstellingen vaak hetzelfde publiek deelden. Een dergelijke grensvervaging kenmerkt ook het Visible Human Project, waarvoor een 39-jarige Texaanse ter dood veroordeelde aan plakjes gesneden werd (hoewel anoniem werd zijn identiteit snel achterhaald door journalisten): rechtspraak wordt uitgeoefend doorheen de ogen van de wetenschap en omgekeerd, en wordt tegelijk, via afgeleide producten als internetsites en cd-roms, ingebed in de hedendaagse spektakelcultuur.

Ook in de andere bijdragen staan de intersecties tussen theater, lichamelijkheid, kennis, wetenschap en visuele cultuur centraal. In de anatomische les gaat het immers om het kijken, niet als een op zichzelf staande activiteit, maar als een voortdurend spel tussen de kijker, de bredere culturele context van waaruit hij kijkt en dat wat bekeken wordt. Door die preoccupatie met visualiteit en perceptie vormt *Anatomy live* een interessante aanvulling op *Visuality in the theatre. The locus of looking*, Maaike Bleekers recent uitgegeven proefschrift (Palgrave Macmillan). Met deze bundel

laat zij in elk geval zien hoe cultuurhistorisch onderzoek op een spannende manier ingezet kan worden om de actuele theater-, dans- en performance-praktijken beter te begrijpen.

KAREL VANHAESEBROUCK

Maaike Bleeker (ed.), *Anatomy live. Performance and the operating theatre*, Amsterdam University Press, 2008

Na(ar) het theater – After theatre?

MARIJKE HOOGENBOOM, ALEXANDER KARSCHNIA (RED.)

Na(ar) het theater – After Theatre bundelt een aantal teksten over postdramatisch theater. Twee ervan (*Stones in the Stream* en *War, Silence*, beide van Marianne Van Kerkhoven) werden reeds elders gepubliceerd, de andere bijdragen vormen de neerslag van een congres over postdramatisch theater dat in 2007 in Amsterdam werd georganiseerd. Hiervoor waren verschillende aanleidingen. Allereerst het verschijnen van de Engelse vertaling van *Postdramatisches Theater* van Hans-Thies Lehmann (1999). Voorts de overweging dat dit boek relatief weinig weerklink heeft gevonden in de Lage Landen. Nogal vreemd als je bedenkt dat Lehmann het Vlaamse en Nederlandse theater van de jaren tachtig en negentig als een van de belangrijkste motoren van de vernieuwing binnen de podiumkunsten beschouwt. Ten slotte wilde men ook herinneren aan de belangrijke rol die Ritsaert ten Cate en Mickery in dit vernieuwingsproces gespeeld hebben.

Je zou het boek van Lehmann kunnen zien als een kritisch vervolg op *Theorie des Modernen Dramas - 1880-1950* van Peter Szondi (1956). Daarin bespreekt Szondi het theater van de renaissance tot de tweede helft van de twintigste eeuw. Volgens hem kun je het theater uit die periode beschrijven aan de hand van drie basiscategorieën: de tegenwoordigheid van het gebeuren, het tussenmenselijke en de handeling. Inderdaad gaat het om een tekstgericht theater dat zich in het nu afspeelt en de relatie tussen mensen tracht weer te geven. Het wordt gekenmerkt door een handelingsverloop en kiest voor de dialoog als dominant expressiemiddel. Rond het einde van de negentiende eeuw worden die basiscategorieën in vraag gesteld. De

stukken van Ibsen gaan niet langer over het heden, maar over het verleden. Strindberg probeert vat te krijgen op het innerlijk leven van de mens en Maeterlinck speelt met de mogelijkheden van het niet-gebeuren op de scène. Szondi ziet het naturalisme, het conversatiestuk, de eenakters en het existentialisme allemaal als pogingen om deze crisis van het drama te bezweren. Maar vooral ziet hij heil in een versterking van het epische element, wat niet alleen gebeurt bij een theatermaker als Piscator, maar ook bij auteurs als Pirandello, Brecht en O'Neill. Later zal hij ook het lyrische drama als een mogelijk antwoord beschouwen.

In de ogen van Lehmann zijn al deze reddingspogingen echter niets anders dan fases in een beweging die enerzijds leidt tot de ontmanteling van het dramatische theater en anderzijds tot het ontstaan van een nieuw paradigma, het postdramatische theater. Dat theater is 'meer presentie dan representatie; meer gedeelde ervaring dan meegedeelde ervaring; meer proces dan resultaat; meer manifestatie dan significantie; meer energie dan informatie.' Het sluit aan bij een traditie die gaat van Artaud over

Grotowski naar The Living Theatre tot Robert Wilson, al wijst Lehmann erop dat die traditie nauwelijks aandacht of kansen kreeg zolang de autoriteit van Brecht allesoverheersend was. Ten slotte laat hij zien dat je het werk van makers als Jan Fabre, Jan Lauwers, STAN, Dito'Dito, Maatschappij Discordia, Dood Paard en Hollandia beter aan de hand van postdramatische dan van dramatische categorieën kunt beschrijven.

De titel van de bundel speelt met noties van tijd en plaats: 'na' het theater verwijst naar een opeenvolging in de tijd; 'naar' het theater heeft betrekking op een plek die je kunt bezoeken. Er worden dan ook vragen gesteld zoals: hoe is het postdramatische theater ontstaan? Hoe functioneert het in de praktijk? Wat komt er na het postdramatische theater? En voorts: wat is het dat ons naar het theater doet terugkeren, nu het vertrouwde model van het dramatische theater niet langer dominant is?

Je zou het boek in zes secties kunnen opdelen. De eerste sectie bevat een inleiding van Marijke Hoogenboom en Alexander Karschnia, doorsneden met een

selectie uitspraken die werden opgetekend tijdens de discussies op het congres. Interessant zijn twee bedenkingen van Ivana Müller en Edith Kaldor, die door Hoogenboom en Karschnia geciteerd worden. Müller vraagt zich af of het onderscheid tussen 'mainstream' en postdramatisch theater wel zinvol is. En Edith Kaldor stelt dat zowel de traditie van het dramatische als van het postdramatische theater al geschiedenis zijn voor haar, en beide even relevant of irrelevant voor haar werk als theatermaker.

De tweede sectie is gewijd aan organisatie- en productiemodellen. Het opent met *Who needs responsibility* van Katrin Tiedemann, die de moeilijkheden beschrijft waarmee de zogenaamde onafhankelijke scène in Duitsland af te rekenen heeft. Het onafhankelijk theater behoort noch tot het commerciële circuit, noch tot het circuit van de grote stadstheaters. Toch is het belangrijk, omdat het midden in de samenleving staat en veel plaats inruimt voor onderzoek en experiment. Tiedemann pleit voor meer financiële armslag en autonomie voor deze huizen. In haar bijdrage *Stones in the stream* lijkt Marianne Van

Kerkhoven die conclusie te bevestigen. Ze toont aan dat het Vlaamse theater vanaf de jaren tachtig zijn succes vooral te danken heeft aan het feit dat artiesten en groepen toen (en ook nu nog) zelf konden beslissen hoe ze hun geld wilden besteden en met wie ze wilden samenwerken. Uit haar artikel blijkt niet alleen dat de werk- en productiewijze bepalend zijn voor het artistiek profiel, maar ook omgekeerd, dat elk artistiek profiel vraagt om een bepaalde manier van produceren en organiseren.

Sectie drie opent met *The Drama of Drama*, waarin Alexander Karschnia de overgang van dramatisch naar postdramatisch beschrijft vanuit het perspectief van de maker/productent. Hij laat zien dat daarbij niet alleen formele, maar ook ethische en politieke factoren een rol hebben gespeeld. In *Theater after Theater* behandelt Hans-Thies Lehmann hetzelfde gegeven, maar dan vanuit het perspectief van de toeschouwer. Hij stelt zich de vraag: hoe kunnen we in de context van het postdramatische theater reflecteren over de werkelijkheid? Hij betoogt dat reflectie hier nooit van interactie gescheiden kan worden, aangezien het

NTGent produceert...

VERGETEN STRAAT

OPENINGS-
PRODUCTIE
NIEUW
SEIZOEN

naar Louis Paul Boon | **bewerking** Koen Haagdorens & Paul Slangen | **regie** Johan Simons

muziek Wim Opbrouck & Ron Reuman | **spel** Elsie de Brauw, Aus Greidanus jr., Servé Hermans, Kristof Van Boven, Oscar Van Rompay, Steven Van Watermeulen | **dramaturgie** Paul Slangen | **productie** NTGent en RuhrTriennale

première op 18 september 2008 in NTGent schouwburg

voorstellingen op 19, 20, 23, 24, 26, 27, 28/09 en op 1, 2, 3, 4, 6, 7/10



Knack

ds De Standaard

www.ntgent.be | +32 9 225 01 01

publiek in het postdramatisch theater actief bij het maakproces betrokken wordt. Ten slotte onderzoekt hij in hoeverre je de notie 'spel' kunt gebruiken voor het beschrijven van bepaalde aspecten van de relatie tussen toeschouwer en voorstelling.

In de vierde sectie wordt nagedacht over de relatie tussen theater en werkelijkheid, vanuit het besef dat de realiteit gefragmenteerd is en vanuit talloze perspectieven kan worden waargenomen. Marianne Van Kerkhoven (*War, Silence*) verzamelt enkele beschouwingen over tragedie, politiek en theater. Ze knoopt onder meer aan bij een opmerking van Tom Blokdijk, die zegt dat je het lijden alleen maar kunt uitbeelden voor zover het zich als een individueel lijden presenteert. Vandaar haar vraag: hoe kun je mensen op een scène brengen zonder hen te reduceren tot abstracte, sociologische stereotypen? Merkwaardig is de vanzelfsprekendheid waarmee Van Kerkhoven ervan uitgaat dat theater een politieke functie moet hebben. Voor de zoveel jongere Lotte van den Berg (*Silent Revolution*) is dat minder evident, hoewel ook zij positie wil innemen. Zij geeft er zich rekenschap van dat haar generatie nauwelijks heeft moeten vechten voor haar plaats in het theaterbestel. Beide auteurs vinden elkaar dan weer in hun pleidooi voor rust, kalmte en stilte als voorwaarde voor een grotere intensiteit en verscherpte waarneming.

Sectie vijf bevat een verzameling statements van kunstenaars die aan het congres hebben deelgenomen: Bill Aitchison, Andrea Bozic, Jetse Batelaan, Edith Kaldor, Ivana Müller, Nicola Nord, Joachim Robbrecht, David Weber-Krebs, Ritsaert ten Cate en nog eens Lotte van den Berg. Sommige van die statements gaan niet verder dan het intrappen van open deuren, zoals bijvoorbeeld 'I believe identity is a construction you can project on somebody' (Joachim Robbrecht).

In de zesde sectie krijgen we de presentatie van <Anarchiv>, het werk van twee grafisch kunstenaars, Louise Moana Kolff en Niels Schrader. Zij inspireerden zich op de volgende vraag van Lehmann, in zijn boek *Postdramatisches Theater*: als er theater zonder drama bestaat, zou er dan ook een spreken zonder hiërarchie bestaan? Tijdens het congres legden zij een database aan van 2.441 steekwoorden van de sprekers. Via bepaalde computerprogramma's ondergingen

die woorden een aantal bewerkingen (onder meer van statistische aard) die resulteerden in een visueel archief van gekleurde diagrammen. Zo ontstond een niet-hiërarchische representatie van de bijdragen van de deelnemers aan het congres en van hun gesprekken. Ze fungeert ook als een open navigatiesysteem doorheen het boek. Eerlijk gezegd vraag ik mij af of het sop hier de kool waard is. Want ik zie niet goed in wat dit experiment concreet oplevert.

Hoewel ik sommige teksten uit deze bundel graag gelezen heb (vooral dan de bijdragen van Karschnia en Lehmann, omdat ze goed de esthetische logica van het postdramatisch theater blootleggen), bleef ik toch wat op mijn honger zitten. Het boekje heeft een ietwat pretentieuze uitstraling – erg *incrowd*, onder meer door de talloze foto's waarop je de congresdeelnemers bezig ziet. Tegelijk is het niet bijzonder kritisch, wat je toch zou mogen verwachten van een bundel die vooral voor theoretici, dramaturgen en theatermakers bestemd lijkt te zijn. Temeer daar de theorievorming rond het postdramatisch theater zich nu al over meer dan een decennium uitstrekt. Wordt het niet eens tijd om ernstig in te gaan op sommige bezwaren van auteurs, zoals die van Dea Loher? Volgens haar heeft het postdramatisch theater de neiging om het subject te reduceren tot een spreekbuis van anonieme taal- en machtsstructuren. Dat gebeurt bijvoorbeeld in de teksten van Heiner Müller vanaf *Die Hamletmaschine* (1977) of in bepaalde theaterexperimenten uit de jaren tachtig, waarin mensen als machines worden gepresenteerd en als sprekende tweedimensionale figuren opgevoerd. Zij blijft echter geloven in de menselijke vrijheid en in de mogelijkheid om de realiteit binnen bepaalde limieten als veranderbaar voor te stellen. Daarom pleit zij voor een 'creatieve terugkeer' naar het dramatisch theater. Zij behoudt de postdramatische idee van de multiperspectiviteit, maar maakt in haar stukken opnieuw gebruik van vormelementen zoals plot en dialoog.² Is ze daarom reactionair? Of valt er iets te zeggen voor haar stelling dat het postdramatisch theater in bepaalde opzichten in een impasse is geraakt? Om maar aan te tonen: er is veel meer stof voor discussie dan uit deze bundel blijkt. Op hier en daar een kritische kanttekening na (zoals de al genoemde uitspraken van Ivana Müller en Edith

Kaldor) werd de kans om deze discussie te voeren nauwelijks aangegrepen.

IVO KUYL

Marijke Hoogenboom, Alexander Karschnia (red.), *Na(ar) het theater – After theatre? Supplements to the international conference on postdramatic theatre*, Amsterdam School of the Arts, Research Group Art Practice and Development, Amsterdam, 2007

- 1 Jans Erwin, 'Theater voorbij het drama? Een overvloed aan zintuiglijke prikkels', in: *Etcetera*, jg. 18, nr. 73, okt. 2000, p. 58. Overigens heb ik mij voor de beknopte samenvatting van het postdramatisch theater op dit artikel gebaseerd, vooral op pp. 55-56 en 58.
- 2 Cf. Haas Birgit, *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Aisthesis, Bielefeld, 2006, pp. 43-45

Patrice Chéreau, un trajet

COLETTE GODARD

Ivo van Hove in De Standaard van 31 mei 2008: 'De regisseur die mij het meest heeft beïnvloed, is Patrice Chéreau (...) Twee dingen leerde ik van hem. Ten eerste het belang van de lichamelijkheid van een acteur. Niet als een gegeven op zich, maar als de vertolking van zijn psychologie. En ten tweede: de mise-en-scène. Individuen en groepen laten bewegen op het toneel.'

In de voorbije veertig jaar heeft het Franse theater slechts enkele grote persoonlijkheden voortgebracht. Onder hen is de Belg Antoine Vitez nog altijd een grote naam, ook al is hij in Vlaanderen altijd relatief onbekend gebleven. De regisseur die in Frankrijk als geniaal wordt beschouwd, is Claude Régy, maar zijn werk is hier pas laat te zien geweest, onder meer tijdens het Kunstenfestivaldesarts en in deSingel. Daarnaast zijn er nog enkele interessante regisseurs als Jean-Pierre Vincent of Gildas Bourdet. Deze laatste kreeg heel wat Vlamingen over de vloer toen hij directeur was van het Théâtre de la Salamandre in Rijsel. Hij zorgde in de jaren tachtig voor gouden toneelavonden. Maar boven hen allen uit torent de persoonlijkheid van Patrice Chéreau. Toen hij in mei 2008 in Thessaloniki gelauwerd werd met de prestigieuze Europese Prijs voor Theater, viel het me op dat de jonge generatie critici hem niet goed kende. Dat hoeft niet te verwonderen: Chéreau is niet vaak

in België geweest, en kon hier in een ver verleden slechts twee keer een productie tonen. Het ging wat het theater betreft om *Dans la solitude des champs de coton* van Bernard Koltès. Gerard Mortier had de voorstelling uitgenodigd, ook al had ze op dat ogenblik weinig succes in Frankrijk. Een uitnodiging naar Brussel was welkom, want Chéreau zat met zijn theater Les Amandiers in Nanterre, bij Parijs, in moeilijke financiële papieren. Mortier hoopte om Chéreau meer aan zich te binden binnen de opera, en het leverde voor Brussel ten slotte Mozarts *Lucio Silla* op. De voorstelling, slechts mogelijk door een internationale coproductie, werd gefilmd in de Munt, maar een DVD is er nooit van gekomen. Spijtig, want het was een heel goed voorbeeld van zijn werk en Chéreau gold toen als een vernieuwer van de operaregie. Tussen Chéreau en Mortier is er tot de dag van vandaag een band blijven bestaan, met produc-



Patrice Chéreau © Nontas Stylianidis

ties in Salzburg, op de Ruhrtriennale en in Parijs als resultaat.

Dit verhaal is voor de Vlaamse theaterliefhebber iets uit het verleden. De laatste tijd werkt Chéreau aan een vorm van verteltheater, waarbij hij zich laat zien als acteur. Van dat kleine werk hebben we in Antwerpen net een voorbeeld gezien (*in september, terwijl dit nummer in druk was, nvdr*). Maar zo een voorstelling krijgt pas zijn volle betekenis in de context van Chéreaus brede artistieke werk.

Ook voor de Franse theaterliefhebber is Chéreau een beetje verleden tijd. Dat ligt aan hem zelf: in de jaren zeventig en tachtig verscheen keer op keer een voorstelling die grote ophef

maakte, maar zijn werkritme is een beetje stilgevalen. Zo spreekt men nu bij elke nieuwe opvoering over 'de terugkeer van Chéreau'. Hij heeft meer gewerkt in de opera (al kan je die producties op de vingers van één hand tellen), en heeft zich ook op het medium van de film geworpen.

Nu is er een boek over hem verschenen, dat zo rijk is aan inhoud dat je zelfs al lezend een heel artistiek parcours voor je oog kan laten voorbijtrekken. Colette Godard, een gerespecteerde critica van *Le Monde*, heeft bij het schrijven van *Patrice Chéreau, un trajet de la hup van de regisseur gehad: Chéreau is regelmatig zelf aan het woord en levert op de laatste bladzijden van het boek ook een commentaar op haar tekst, wat zeer uitzonderlijk is. (En zoals dat bij kunstenaars vaak het geval is: het beeld dat door Godard wordt opgehangen, is niet volledig juist.)*

De loopbaan van Chéreau kan je in drie periodes indelen. Op de middelbare school is hij een heus wonderkind, daarna jarenlang het enfant terrible van het Franse toneel, en ten slotte een gevierde vedette, die het ene prestigieuze project na het andere heeft.

Als jonge man met een bijzondere interesse voor de Duitse cultuur verbaast hij in 1967 iedereen met een opvoering van *Les Soldats* van Jacob Lenz. De Franse regering wil jonge theatermakers steunen met een wedstrijd voor 'jeunes compagnies', en Chéreau, op dat moment 23, wint met vlag en wimpel. (Dit concours zou een jaar later verdwijnen als nasleep van mei '68.) De esthetische bekommernis van Chéreau is van meet af aan duidelijk, want iedereen is in het wit gekleed. De voorstelling ziet er al verbaasd goed uit voor een groep jonge mensen (waaronder zijn klasgenoot Jean-Pierre Vincent) die nauwelijks geld hebben om te overleven. Zijn hele leven lang zal Chéreau zich afzetten tegen mensen die een goede verloning eisen vooraleer ze verder willen werken. Theater maak je omdat het moet, ook in de meest erbarmelijke omstandigheden, houdt hij vol. De drang om iets te vertellen is groter dan de nood aan sociaal comfort. Hij heeft er zich bij de stakende *intermittants du spectacle* niet geliefd mee gemaakt.

Chéreau wordt dankzij de wedstrijd onmiddellijk opgemerkt, onder meer door Jack Lang, die hem later in zijn functie van minister van cultuur voluit zal steunen. Als gevolg van zijn prille succes krijgt Chéreau het theater van Sartrouville, een verwaarloosde

gemeentelijke feestzaal. Hij zal er een gedurfd programma verdedigen, en steeds boven zijn budget gaan. Wanneer hij het theater in 1969 verlaat, heeft hij 600.000 Franse frank aan persoonlijke schulden. Pas na achttien jaar zal hij erin slagen alles af te betalen, en dat dankzij de hulp van een jonge politicus die Sarkozy heet.

De belangrijkste ontmoeting in Sartrouville is die met een jonge schilder. Chéreau zorgde steeds zelf voor de regie, het decor en de kostuums van zijn voorstellingen. De jonge schilder stelt voor om hem te helpen, en dat betekent het begin van het bijzondere, creatieve team Chéreau & Peduzzi. Van bij dat begin hebben zij een vernieuwend idee over de theatrale ruimte. Peduzzi ontwerpt geen decor, maar 'architecturale constructies'. Het plateau is leeg en wordt afgezoomd door gevels en gebouwen uit de renaissance of barok. Hij gebruikt graag hoge muren die zijn overgebleven uit een ruïne. Hij kan er fel wit licht op laten spelen, filmlicht zoals dat heet, en de makers hebben er nieuwe apparatuur voor nodig. De HMI zal langzaam heel Europa veroveren. De hoge muren verschijnen in een opvoering van *Richard II* en worden een soort handtekening van hun stijl, zoals Godard opmerkt.

Wat opvalt bij het lezen van Godards boek is dat Chéreau zich ontwikkelt in het licht van meesters die hem voorafgaan: hij ziet zich als een schakel in een lange theatertraditie. Tot die meesters behoren Jean Vilar, met zijn idealistische ideeën over het 'théâtre populaire', en ook Brecht. In de jaren zestig leert hij de opvattingen kennen van het Berliner Ensemble, tijdens de bezoeken van dat gezelschap aan Parijs. Ook Giorgio Strehler behoort tot de grote voorbeelden. Men begrijpt waarom: Strehler is een even grote estheet als Chéreau. Ook deze grote Italiaan ontwikkelt een heel eigen visie op de toneelruimte, dat bij hem een spel is tussen uiterst realisme en theatraleiteit (ook al met sporen van de opvattingen van Brecht).¹

In het leven van Chéreau speelt het toeval een grote rol. Wanneer de Amerikaanse componist Gian-Carlo Menotti in Spoleto een groot internationaal festival opzet, heeft hij al over Chéreau gehoord en vraagt hij hem om *Italiana in Algeri* van Rossini te regiseren. Het is Chéreaus eerste opera-avontuur. Hiermee wordt hij bekend in Italië, en wanneer Giorgio Strehler zijn gezelschap 'Piccolo Teatro di Milano' verlaat, vraagt directeur Paolo

Grassi of Chéreau de leegte wil invullen. Natuurlijk aanvaardt hij dat, en meteen beschikt hij over een indrukwekkend theaterapparaat. Peduzzi ontdekt er de Italiaanse ambachtslui. Zij hebben vaak gewerkt als restaurateurs van kerken, en later voor de Italiaanse cinema, die in die periode veel peplum-films maakt. Peduzzi staat versteld van hun talent en kennis, en zal op hen beroep blijven doen: wanneer Chéreau en Peduzzi in Bayreuth gaan werken, laat Peduzzi zijn décors nog steeds in Italië maken; men levert er beter werk af én is minder duur.

Na deze Italiaanse ervaring gaat Chéreau werken bij het TNP van Planchon in Villeurbanne bij Lyon. Hij maakt er *La Dispute* van Marivaux. Hij zorgt voor een radicale breuk met de gangbare aanpak van deze 'lichte' komedies en zoekt de zwarte kanten van de tekst op. Plots verschijnt, dankzij een nieuwe lezing, een belangrijk auteur van onder de sleur van de traditie. Het is met zulke regies dat Chéreau de naam krijgt van 'enfant terrible'. Een deel van het publiek en de critici juicht de aanpak toe, een ander deel wijst hem radicaal af. Dit zal het geval zijn voor zowat alle voorstellingen die hij verder maakt. En toch, ondanks de vele controverses groeit zijn reputatie, ook internationaal.

In de jaren zeventig woedt een groot debat in Frankrijk: het theater moet gedecentraliseerd worden, men moet theater maken voor een nieuw publiek. In deze (bij ons welbekende) discussie kiest Chéreau, nochtans van linkse signatuur, resoluut de kant van de kunst. Het instrumentaliseren van kunst door de politici vindt hij onaanvaardbaar. In 1976 gebeurt iets onverwachts. Bayreuth wil van de honderdste verjaardag van Wagners *Ring des Nibelungen* iets speciaals maken. Er wordt gekozen voor Pierre Boulez als dirigent. Bij Godard lezen we hoe men voor de regie eerst aan Peter Stein dacht, op dat ogenblik op het hoogtepunt van zijn carrière aan de Berlijnse Schaubühne. Maar Stein voelt er zich niet klaar voor en geeft de opdracht terug. Boulez suggereert dan Chéreau. Die is nog maar 31 jaar oud, kent niets van Wagner en weet niet waar de *Ring* over gaat, maar hij aanvaardt de opdracht. Wieland Wagner vraagt bijna het onmogelijke: de hele *Ring* in één keer opvoeren. Chéreau laat er zich niet door afschrikken. Wanneer hij het resultaat toont, wordt hij uitgejouwd. Ook hier, bij verstokte Wagnerianen, wordt zijn aanpak, waar meer realisme

dan mythologie aan te pas komt, niet geapprecieerd. Maar Chéreau heeft een contract in handen om de *Ring* enkele jaren te hernemen. Hij trekt in de winter terug naar Bayreuth en leest een week lang de kritieken van over de hele wereld. Dan begint hij zijn productie bij te polijsten en te veranderen, en met Peduzzi wijzigt hij sommige van de decors. Wanneer in 1980 de laatste *Ring* op de Bühne staat, wordt het een stormachtig succes. Het eindapplaus duurt 86 minuten.²

Na deze triomf krijgt Chéreau de leiding op zich van Les Amandiers, een nieuw theater in de buurt van Parijs. Het zal zijn belangrijkste opdracht worden. Hij kan zijn dromen waarmaken, met de volle steun van Jack Lang, die dan een 'mythische' minister van cultuur is. Chéreau werkt een nieuw concept uit, waarbij het theater onder meer een schitterende boekhandel heeft en een belangrijke rol krijgt in de uitbouw van een vernieuwende theaterschool. Men zal over Les Amandiers spreken als over een nieuw model, dat het begrip 'kunsttheater' op een hoger niveau tilt. Chéreau wil in zijn theater ook plaats voor vorming, film en debatten. Les Amandiers moet uit de engheid van één discipline breken en een centrale plek worden, waar de esthetische en politieke debatten van de dag gevoerd worden.

In de jaren tachtig ontdekt hij Bernard-Marie Koltès. Hij zal zijn teksten met passie verdedigen. Wanneer hij *Quai Ouest* aanpakt, ontwerpt Peduzzi een verpletterend decor, een stuk autosnelweg; het doet het gezelschap meteen op de rand van het faillissement belanden. Maar voor Chéreau staat vast dat hij hier te maken heeft met het enige grote schrijverstalent in Frankrijk. Het publiek volgt schoorvoetend, en nu, zovele jaren later, wordt Koltès internationaal beschouwd als een klassiek auteur. Zijn pessimistische wereldvisie past perfect bij Chéreau, die zonder moeite een lijn ziet die loopt van Shakespeare over Edward Bond naar Heiner Müller. Wel valt op dat hij verder weinig heden-daagse schrijvers aanpakt.

Wat maakt Chéreau als regisseur zo bijzonder? Hij behoort tot het slag regisseurs die een gevecht aangaan met elke tekst uit de traditie. Vandaar dat de lijst van zijn voorstellingen vooral grote namen uit het wereldrepertoire vermeldt: hij meet zich met Marivaux, met Shakespeare, met Racine. In de opera gebeurt hetzelfde. Het gaat om Wagner, Mozart en Janaček. Maar

hoe uiteenlopend ook de teksten, toch keren constanten weer. Chéreau repeteert zeer lang aan tafel. De tekst wordt tot op het bot ontrafeld, over elke intonatie wordt nagedacht. De woorden moeten lichamelijk worden. De lichamen van de acteurs worden doorkruist door tegenstrijdige gevoelens. Ook al gaat het steeds weer over liefde, Chéreau toont nooit een ideaal. Elke liefdesverhouding is een strijd om de macht. In elk verhaal dreigt de tragedie van de dood. Zo geeft Chéreau gestalte aan een innerlijke biografie. Franse acteurs, ridders van het woord, worden door hem tot nieuwe instrumenten van het gevoel gekneed. Acteurs getuigen dat ze, wanneer ze met hem gewerkt hebben, als andere mensen en kunstenaars uit een productie komen.

De gevoelens zelf worden in de ruimte geplaatst. Dat wil zeggen dat het speelveld vrij moet blijven en de vertolkers de beste plaats opzoeken om hun tekst maximale kracht en spanning te bezorgen. Een acteur blijft bij Chéreau niet stilstaan (tenzij er daarvoor een reden is). Dat principe past hij zowel op theater als op opera toe. Bij Wagners *Ring* of Mozarts *Così fan tutte*, twee producties die in de

tijd ver van elkaar verwijderd zijn, zie je hoe Chéreau op zoek is naar eenzelfde soort dynamiek als in *La Fausse Suivante* van Marivaux – een van de hoogtepunten van zijn arbeid bij Les Amandiers, met een wonderlijke, originele knechtenrol voor Michel Piccoli. Theater is voor Chéreau op alle vlakken een en dezelfde praktijk.

Hij koestert zelf nog een andere droom: erkend worden als belangrijk filmregisseur. In dat medium heeft hij het moeilijk om door te breken. Toch maakte hij twee belangrijke films: *L'homme blessé*, over een verschrikkelijke liefdesverhouding binnen het homomilie, en *La Reine Margot*, die qua stijl het dichtst staat bij zijn omgang met acteurs.

Chéreau is nu zestig en levert nog altijd producties af die als een maatstaf worden beschouwd. Hij heeft *Phèdre* van Racine aangepakt – waarbij hij voor de eerste keer de strijd is aangegaan met de alexandrijn, een versvoet die hij haat. 'Niet te missen', zei men in Parijs. Hij heeft *Uit een dodenhuis* van Janaček geregisseerd (met zijn vriend Boulez in de orkestbak), wat tot het beste wordt gerekend van wat er tegenwoordig op de operaplanken te

zien is. Als je zijn hele carrière overschouwt, valt op dat er weinig evolutie in te zien is. Van bij het begin gaat het over het fascinerende van het licht en het decor, de intensiteit van de acteurs en de operazangers, en de intelligentie waarmee teksten op het toneel worden gebracht. Hij belichaamt het type van de regisseur die zijn kwaliteit toont aan de hand van zijn strijd met belangrijke teksten, uit het heden maar vooral uit het verleden. Het komt er voor hem op aan de traditie te bevragen en die voor de hedendaagse tijd van levensbelang te maken. Misschien gebeurt dit in Vlaanderen vandaag wat te weinig.

Theaterarbeid is vluchtig. Tegenwoordig zie je echter dat een aantal belangrijke producties een nieuw leven krijgen dankzij de dvd. De aandacht voor belangrijke regisseurs of producties is erg grillig, maar voor Chéreau is men gul geweest: er bestaat een dvd van zijn bewerking van Racines *Phèdre*, met Dominique Blanc als grote tragédienne, en voor het operawerk beschikt de liefhebber over een bijna volledig overzicht. Er is natuurlijk de *Ring*, na dertig jaar nog altijd een monument, maar

ook een schitterende *Wozzeck* door de opera van Berlijn en een interessante, donkere versie van *Così fan tutte*, die helemaal de geest uitademt van Chéreaus aanpak van Marivaux. Zijn jongste productie, *Tristan und Isolde*, die in 2008 het nieuwe seizoen van de Scala opende, was te zien op televisie. Die zal dus kans maken op een dvd-uitgave, al was deze overdadige misen-scène minder overtuigend. En er is natuurlijk de bejubelde opera van Janaček *Uit een dodenhuis*, de belangrijkste productie van de laatste jaren. Ook die ligt gelukkig in de dvd-rekken. Zo blijft Chéreau tot het levend geheugen van het theater behoren.

JOHAN THIELEMANS

Colette Godard, *Patrice Chéreau, un trajet*, Editions du Rocher, Paris, 2007

- 1 Wie een prachtig voorbeeld van het theaterwerk van Strehler wil zien, moet naar de volgende dvd grijpen: *La Trilogie de la Villégiature* van Goldoni, gespeeld door de Comédie Française.
- 2 Gelukkig wordt deze versie opgenomen voor televisie. Vandaag is ze op dvd verkrijgbaar.

MUZIEK THEATER AAN DE BIJLOKE KAAI

VAN 13 NOVEMBER TOT 21 DECEMBER IN DE NIEUWE LODSTUDIO OP DE BIJLOKESITE

Met werk van Dick van der Harst, Dominique Pauwels, Jan Kuijken, Peter Verhelst, Patrick Corillon, Thomas Smetryns, Marlies Heuer, Stef Lernous, Daan Janssens en anderen.

NOV 2008	
13 14 15	DUBBELCONCERTINO (LOD), Jan Kuijken & Marlies Heuer
20 21 22	LEX (LOD & NTGent), Peter Verhelst, Dominique Pauwels & Kristof Van Boven
27 28 29	ÆON (LOD & Abattoir Fermé), Stef Lernous & Daan Janssens

DEC 2008	
04 05 06	GLORIA (LOD i.s.m. Circa Gent), Dick van der Harst (PREMIÈRE)
11 12 13	HOEVEEL JAREN TELT NOVEMBER? (LOD i.s.m. Beursschouwburg), Jan Kuijken, Yoris Van den Houte & Hans Spillaert
19 20 21	DE DUIVEL BEDUVELD (LOD & Le Corridor), Patrick Corillon & Thomas Smetryns (PREMIÈRE)

Met steun van: **Klara** **aware** Met steun van de Vlaamse overheid **Provincie Oost-Vlaanderen** **STAD GENT**

Bijlokekaai 3, 9000 Gent, www.LOD.be

LOD

© Kurt Van der Elst

the messenger

BRUGGE, 10/10/2008 - 10/12/2008

Een multidisciplinair festival rond verhalen en 'andere' culturen met de tentoonstelling The Messenger, het verhalenparcours Brugge spreekt, concerten van o.a. Marcel Khalifé, Faiz Ali Faiz, Vieux Farka Touré, Ladysmith Black Mambazo, literatuur met Rodaan Al Galidi, theater, dans, film, debat, workshops en een educatief aanbod.

MEER INFO & FESTIVALBROCHURE: CULTUURCENTRUM BRUGGE
T 050/44 30 40, CULTUURCENTRUM@BRUGGE.BE
WWW.CULTUURCENTRUMBRUGGE.BE

MET STEUN VAN DE VLAAMSE OVERHEID



deSingel

Internationale Kunstcampus

DAVE ST-PIERRE

LA PORNOGRAPHIE DES ÂMES



© T. Ammerpohl

VR 28, ZA 29 NOV 2008 / 20 UUR

WWW.DESINGEL.BE / T 03 248 28 28 / DESGUINLEI25 / B-2018 ANTWERPEN

deSingel internationale kunstcampus is een kunstinstelling van de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van



Provinciaal Domein Dommelhof

SAMHAIN NOCTURNE 31 OKTOBER 19.30u

Muziek en theater brengen vuur, verwondering en verrassing in het park van Dommelhof

OPENINGSWEEKEND PRODUCTIECENTRUM 10 - 12 OKTOBER

Dommelhof als productiecentrum voor de podiumkunsten: een weekend met installaties (Time Code Matter), dans (Club Guy and Roni), multidisciplinaire performances (Motek), DJ (Radio Barkas), e.a.

ZEBRACINEMA: FILMSEMINARIE COFIB-51 21 - 23 NOVEMBER

meerdere filmseminarie rond het thema sciene-fiction
info en programma vanaf 1 oktober

PRODUCTIECEL THEATER OP DE MARKT OKTOBER - NOVEMBER

in residentie: Carré Curieux (BE) en Pol & Freddy (BE)

Provinciaal Domein Dommelhof, Toekomstlaan 5, B-3910 Neerpelt
Tel 011 80 50 02 - dommelhof@limburg.be



Een initiatief van de provincie Limburg



HETPALEIS viert in 2008 zijn tiende verjaardag. In plaats van één groot feest kiest HETPALEIS voor een spreiding van tien projecten ter gelegenheid van zijn verjaardag. Surf naar www.hetpaleis.be voor meer informatie.



HETPALEIS

Ook in oktober/november Mijn Hart

OPEN MONUMENTENDAG
EN HETPALEIS [10+]
VAN 14/9 TOT 10/10/08

Kumari

HETPALEIS [9+]
VAN 17/9 TOT 12/10/08

Ye Ying

HETPALEIS [9+]
VAN 1/10 TOT 17/12/08

Trouwfeesten en Processen enz ...

COMPAGNIE CECILIA
EN HETPALEIS [16+]
15/10 TOT 15/11/08

De eerste keer

DE TUIN [6+]
28, 30 EN 31/10/08

Guestproducties

VAN DRIE OUDE MANNETJES
DIE NIET DOOD WILDEN
LUXEMBURG [6+] 8/10/08

KIKKER=BLAUW?
DE MAAN [3+] 15/10/08

ROSTEKOP
ULTIMA THULE [10+] 22/10/08

CEMENT
JAN [16+] VAN 30/10 T/M 8/11/08

DE LAATSTE REIS VAN VIKTOR
HET GEVOLG [6+] 5/11/08

DE KONING ZONDER SCHOENEN
4HOOG [2,5-4] 15/11/08

INSIDE STORIES
PETER DE GRAEF EN DWAMA
[16+] 18/11/08

TWEE
DE WERF [10+] 19/11/08

NIEMAND KAN HET
EXILES VZW/CARLY WIJS
[16+] 20 EN 21/11/08

OSKAR
FROE FROE EN THEATER STAP
[5+] 26/11/08



Foto © Koen Broos

SUTRA

SIDI LARBI CHERKAOUI
MONNIKEN VAN DE SHAOLIN-TEMPEL
BELGISCHE PREMIÈRE
28, 29, 30 & 31 OKTOBER 2008
DE MUNT
LA MONNAIE



De Munt
La Monnaie

070 23 39 39 www.demunt.be

Productie Sadler's Wells (London)
Coproductie De Munt / La Monnaie, Athens Festival, Festival de Barcelona Grec, Grand Théâtre de Luxembourg,
Festival d'Avignon, Fondazione Musica per Roma & The Shaolin Temple

IN-1

JULIETTE BINOCHÉ
AKRAM KHAN
BELGISCHE PREMIÈRE
11, 12 & 13 NOVEMBER 2008
DE MUNT
LA MONNAIE



Foto © Marianne Rosenstiehl



De Munt
La Monnaie

070 23 39 39 www.demunt.be

Productie Khan Chandhry Productions & Jubilation Production
Coproductie De Munt / La Monnaie, Fondation d'entreprise Hermès, National Theatre (London), Théâtre de la Ville
(Paris), Grand Théâtre de Luxembourg, Romaeuropa Festival (Roma), Sydney Opera House & Curve (Leicester)

DE GEBEURTENISSEN MEI-JUNI-JULI-AUGUSTUS

‘Hoe minder je het publiek aanbiedt, hoe aandachtiger het wordt’, zegt regisseur Heiner Goebbels. ‘De beeldenvloed die de media continu over ons uitstorten, wakkeren blijkbaar het verlangen aan om zelf dingen te ontdekken. De theaterzaal is een plek waar het nog kan: zelf een verhaal en een samenhang samenstellen.’ (De Standaard, 7 mei) • Uit DNA-tests blijkt dat géén van de drie aan Friedrich Schiller toegeschreven en bewaarde schedels de schedel van de Duitse dichter en toneelschrijver is. • Naar aanleiding van de opvoering van Ionesco’s *De koning sterft* in NTGent schrijft Mark Cloostermans in De Standaard: ‘Theatererfgoed kan je niet zomaar bewaren; het moet aangepast worden aan veranderde kijkgewoonten, anders wordt het een levende dode.’ (9 mei) • Het Ballet van Vlaanderen heeft het jaar 2007 afgesloten met een gecumuleerd verlies van 2,3 miljoen euro. Het gezelschap zegt structureel ondergefinancierd te zijn. • Mode-ontwerper Tim Van Steenberghe maakt de kostuums voor *Atropa* van het Toneelhuis: ‘De theaterwereld is mij liever dan de modewereld. Hier is meer menselijkheid. Meer groepsgevoel. Iedereen werkt samen in één richting, aan één eindresultaat. De mode is veel individueler, concurrentiëler, harder’, zo tekent De Morgen op. (10 mei) • Volgens het Federaal Planbureau stijgt de gemiddelde leeftijd van de Belgische bevolking de komende 52 jaar met 4,4 jaar. In 2060 zal de gemiddelde Belg 45 jaar oud zijn; bijna een derde van de bevolking is dan ouder dan 65. • Volgens de directeur van de sterrenwacht van het Vaticaan, José Gabriel Funes, is buitenaards leven mogelijk. ‘Zoals er een veelheid van levende schepselen op aarde is, zo kunnen er ook andere intelligente wezens door God zijn gecreëerd.’ (De Standaard, 16 mei) • Op 20 mei overlijdt de Nederlandse acteur Bert André, die het grootste deel van zijn loopbaan in Vlaanderen speelde, o.a. bij het BKT, Arca en de KVS. • ‘De tragedieschrijvers,’ zegt Roger Scruton in De Morgen van 21 mei, ‘onderzochten de donkere kant van de mens, maar ze brengen ons ook weer thuis, met het idee dat het leven uiteindelijk wel de moeite waard is. We kunnen die tragedies in de ogen kijken, maar ze vernietigen de betekenis van de dingen niet. Integendeel: die betekenis is alleen maar sterker geworden. Het toont ons dat we kunnen triomferen over onze sterfelijkheid en ons lijden.’ • ‘Vanaf dit seizoen,’ zo maakt deSingel bij de presentatie van zijn programma voor 2008-09 bekend, ‘breiden we de -25 jaarkorting voor abonnees uit tot hun 35ste verjaardag. Ons publiek blijft dus 10 jaar langer jong.’ • ‘Ik ben eigenlijk een ongelooflijke cultuurbarbaar: ik lees niet, ik ga niet naar het theater of de bioscoop, en concerten zie ik ook bijna niet – behalve die van Arno en Zita Swoon. Het enige wat ik af en toe doe, is een glas wijn drinken op een terras. En voor de rest zit ik elke avond van acht tot middernacht voor de tv.’ (Jan Decorte in Humo, 27 mei) • De komende jaren zal de VRT zijn filmcollectie – zo een 66.000 rollen, goed voor 35.000 uur materiaal, waaronder ook een aantal culturele programma’s en tv-spelen – digitaliseren. • Met *Jean-Marie*, genoemd naar Jean-Marie Pfaff, verschijnt in België voor het eerst een *personality*-magazine. • ‘In harmonie,’ zegt Ivo van Hove op 31 mei in De Standaard, ‘kom je volgens mij tot het beste resultaat. Daarom vind ik een acteursensemble zo belangrijk. In zo’n constellatie begint het repetitieproces niet meer met elkaar te leren kennen. Je kunt je onmiddellijk focussen op de inhoud. Die tijdswinst loopt parallel met kwaliteitwinst.’ • Peter Van den Begin en Stany Crets werken aan de televisiefictiereeks *Oud België*, over de teloorgang van het revuethater in de jaren zeventig. • Minister van Media Geert Bourgeois wil dat

Vlaamse en Nederlandse omroepen stoppen met het ondertitelen van elkaars programma’s. Nergens anders ter wereld, benadrukt hij, worden programma’s in eenzelfde taal ondertiteld. • Comp.Marius speelt op het Oerolfestival Beckett’s *Allen die vallen* in een nieuwe vertaling. Die van Jacoba Van Velde schiet op veel punten te kort, zegt Waas Gramser in De Morgen van 14 juni: ‘Ze is veel te preuts. Elke seksuele connotatie ontbreekt, hoewel Beckett met dit luisterspel in feite één grote taal-oefening in dubbelzinnig spreken heeft gemaakt.’ • Etcetera 112 wordt op 18 juni in de Kaaithheaterstudio’s voorgesteld na afloop van de eerste proefvoorstelling van *We hebben een/het boek (niet) gelezen*, de bewerking van Thomas Manns *De Toverberg* door STAN, Discordia, De Koe, Dood Paard en Willem de Wolf. • Acteurs van de VTM-televisieserie Sara zijn misnoegd. Ze zien geen cent van de merchandising rond de serie, omdat ze bij het ondertekenen van hun contract de rechten daarvoor hebben



afgestaan. • De Vlaamse Gemeenschap wordt voor 4,5 miljoen euro eigenaar van de dansinfrastructuur van Rosas/P.A.R.T.S. • Met *Het machtige monument* – een verhaal rond het Atomium en het Expojaar – verschijnt eind juni het driehonderdste album van Suske & Wiske. • Dirigent Philippe Herreweghe organiseert in Toscane een kleinschalig muziekfestival. ‘Uniek is wel onze communistische manier van vergoeding. Iedereen, ongeacht leeftijd, krijgt 500 euro

voor de hele week. Zo creëer je een gemeenschapsgevoel bij alle deelnemende musici.’ (De Standaard, 1 augustus) • Een aantal Vlaamse acteurs (waaronder Frank Aendenboom en Koen De Bouw) publiceert in De Standaard van 6 augustus een ‘Manifest voor een acteurs- en een publiekstheater’. De ondertekenaars schrijven: ‘Door de afbouw van onder meer de grote gezelschappen, ingezet begin jaren negentig, wordt de drager van het theater, de acteur, overgeleverd aan de markt en aan het stempellokaal.’ ‘Er is een groter middenveld nodig dat repertoire speelt voor een breed publiek’, verduidelijkt Carry Goossens in een gesprek met de krant. • In een dubbelinterview met Standard-trainer Michel Preud’homme zegt premier Yves Leterme: ‘Ik ben meer in sport geïnteresseerd dan in politiek, en ik heb er ook meer verstand van.’ (Humo, 12 augustus) • Na de openingsceremonie van de Olympische Spelen in Peking raakt bekend dat het schattige meisje Lin Miaoke de *Ode aan het Moederland* niet zelf zong maar playbackte. De echte zangeres Yang Peiyi heeft scheve tandjes en moest dus buiten beeld blijven. • Madonna, de *queen of pop*, wordt op 16 augustus vijftig. • Studio 100 richt een nieuw theatergezelschap op dat enkel volkstheater en blijspelen zal brengen. De Komedie Compagnie, zoals het gezelschap zal heten, wordt geleid door komiek Dirk Van Vooren, en zal optreden in de Antwerpse zaal Elckerlyc. • In Nederland worden de podiumkunsten voor de periode 2009-12 drastisch herschikt: 59 van de 141 erkende structuren verliezen hun subsidie. Daarnaast zijn er 34 nieuwkomers. Het gemiddelde subsidiebedrag per instelling stijgt. • Sidi Larbi Cherkaoui houdt de State of the Union op de opening van Het Theaterfestival op 22 augustus. • Tom Lanoye wordt vijftig op 27 augustus. Dat wordt onder meer gevierd met een voorleesmarathon op radio Klara. (JR) ☺

PLAYGROUND

Met de steun van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap,
Provincie Vlaams-Brabant, Stad Leuven, K.U. Leuven, De Morgen,
Cera en Klara

Met de steun van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap,
Provincie Vlaams-Brabant, Stad Leuven, K.U. Leuven, De Morgen,
Cera en Klara

31 OKT > 7 NOV 08 **LIVE ART FESTIVAL**
STUK Kunstencentrum Leuven 016 / 320 320 www.playgroundfestival.be

Orla Barry,
DD Dorvillier,
Guy de Cointet,
Grand Magasin,
Joachim Koester,
Ivana Müller,
Falke Pisano
e.a.

ALMOST CINEMA 08

Twaalf dagen in het grensgebied tussen
film, mediakunst, muziek en performance

DI 07 t/m ZA 18/10

Met vijf performances die de interactie
tussen cinema, theater en publiek opzoeken.

Nicola Unger (NL)
Siegmar Zacharias (DE) / SXS Enterprise
CREW / Eric Joris
Heike Langsdorf, Ula Sickel
& Laurent Liefoghe
Plankton Hotel / Mike Michiels

FILM FESTIVAL GENT

VOORUIT

INFO & TICKETS:
T. 09 267 28 28 – WWW.VOORUIT.BE

Het seizoen 2008-2009 is mogelijk gemaakt met de steun van: Vlaamse
Regering, provincie Oost-Vlaanderen, Stad Gent, De Morgen, Radio 1, P&V

OPERA

Turandot ///
The Rape of Lucretia ///
Falstaff /// 08
SEIZOEN
09
Mazeppa ///
Cosi fan tutte ///
Samson et Dalila ///
Aquarius ///

t 070 22 02 02
www.vlaamseopera.be

De Vlaamse Opera is een instelling van de Vlaamse gemeenschap en geniet ook de steun van
de provincie Oost-Vlaanderen, de provincie Antwerpen, de stad Gent, de stad Antwerpen en
de Nationale Loterij. Mediapartners: De Morgen – Knack/Weekend Knack/Focus Knack – Klara.

moussem nomadisch kunstencentrum festival

19 tot 29 november 2008
cc Berchem en de Beursschouwburg

www.moussem.be - info@moussem.be - T: 03/2868852

Klara beurs
RAMADA PLAZA
VARSENAAL
MO
ccBe
Met steun van de
Vlaamse overheid
A
T Stad
is van
iedereen.

Sven Åge Birkeland (1960) is artistiek leider van Bit Teatergarasjen in Bergen (Noorwegen) en van de biënnales Oktoberdans en Meteor. Hij trad op als curator voor verschillende kunstprojecten in Noorwegen en in het buitenland.

Evelyn Coussens (1980) is classicus en theaterwetenschapper. Ze schrijft als freelance cultuurjournalist voor de Zonemagazines en rekto:verso, werkte als redactrice mee aan verschillende uitgaven omtrent theater (*De speler en de strop, tweehonderd jaar theater in Gent*), en is lid van de Beoordelingscommissie Theater.

Thomas Crombez (1978) studeerde filosofie en theaterwetenschap. Hij promoveerde in 2006 op een proefschrift getiteld *Het Antitheater van Antonin Artaud*. Momenteel is hij als onderzoeker aan de Universiteit Antwerpen verbonden, waar hij lessen verzorgt in toneelgeschiedenis en kunsttheorie.

Eric de Kuiper (1942) is de auteur van talloze artikelen over dans, opera en film, en van een reeks autobiografische boeken, waaronder *Bruxelles, here I come* (1993). Laatst verscheen *Het teruggevonden kind*.

Lieve Dierckx (1955) deed onderzoek naar duurzame danscarrières en schreef over dans voor Urbanmag en rekto:verso. Ze werkt mee aan een anthologie rond danskritiek in het Expojaar voor de K.U.Leuven en Sarma, en neemt dit seizoen deel aan het Corpus Kunstcritiek van het VTI.

Sara Jansen (1971) studeerde Japanologie en Performance Studies. Ze werkte als vertaalster en dramaturge mee aan *In het bos/Dans les bois* van kvs en Transquinnal.

Tobias Kokkelmans (1980) studeerde theaterwetenschap en muziekwetenschap in Amsterdam. Hij werkte met het dansgezelschap Emio Greco/PC en bij het Festival van Vlaanderen Brussel/Gent. Momenteel is hij dramaturg bij het RO Theater. Hij schrijft regelmatig voor Theatermaker en geeft les op de Amsterdamse Theaterschool.

Ivo Kuyl (1957) is dramaturg bij de kvs, docent Vergelijkende Dramaturgie aan het departement Rits van de Erasmushogeschool, en redactielid van Etcetera.

Rudi Laermans (1957) is gewoon hoogleraar theoretische sociologie aan de K.U.Leuven en gastdocent bij P.A.R.T.S. Hij publiceerde meerdere boeken, deels samen met Pascal Gielen, over cultuurparticipatie en cultuurbeleid. Momenteel interesseert hij zich vooral voor de nieuwe ontwikkelingen binnen de sociale en kritische theorie, die mee zijn lopend onderzoek over hedendaagse dans voeden.

Frederik Le Roy (1980) studeerde filosofie en theaterwetenschappen. Hij werkt als aspirant van het FWO bij de subvakgroep Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent aan een doctoraat over theater en performance als reflectiemedia van geheugen en geschiedenis.

Anoek Nuyens (1984) rondt dit jaar de Master Theaterwetenschap in Utrecht af. Naast haar opleiding werkt ze als dramaturg en schrijver samen met verschillende jonge Nederlandse theatermakers.

Jeroen Peeters (1976) is publicist, dramaturg en curator in het veld van dans en performance. Hij is redacteur van Etcetera en leidt samen met Myriam Van Imschoot de werkplaats voor kritiek, dramaturgie en dansonderzoek Sarma.

Johan Reyniers (1968) was artistiek directeur van het Kaaitheater (1998-2007) en kernredacteur van DWB (2001-2007). Sinds nummer 111 (april 2008) is hij hoofdredacteur van Etcetera.

Ive Stevenhuydens (1975) is actief als essayist, journalist en curator. Zijn onderzoeksterrein situeert zich op het raakvlak van beeldende kunst, media, geluid en performance. Hij is curator beeldende kunst bij Huis & Festival a/d Werf (Utrecht).

Johan Thielemans (1939) is publicist. Hij schreef talrijke artikelen over theater voor o.a. Etcetera, Theatermaker en Documenta.

Wim Van Gansbeke (1938-2008) was theatercriticus voor *Happening* van Omroep Brabant, daarna voor Studio Brussel, en nog later voor De Morgen. Daarna werkte hij als dramaturg bij het Nederlands Toneel Gent.

Christophe Van Gerrewey (1982) studeerde architectuur (UGent) en literatuurwetenschap (KULeuven), en publiceert in tijdschriften als DWB, De Witte Raaf en A+. Aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent bereidt hij een doctoraat voor over naorlogse architectuurkritiek.

Karel Vanhaesebrouck (1978) is docent cultuurwetenschappen aan de Universiteit Maastricht en theorie docent aan de toneelopleiding van het Rits (Erasmushogeschool Brussel). Hij is tevens redactielid van rekto:verso.

John Zwaenepoel (1963) was zakelijk leider van het STUC en van Ultima Vez. Momenteel is hij manager van Damaged Goods.

TONEELHUIS | OLYMPIQUE DRAMATIQUE

24 OKTOBER T/M 20 DECEMBER 2008

BOURLA ANTWERPEN
EN TOURNEE

www.toneelhuis.be
03/224.88.44

Knack weekend FOCUS

StAD ANTWERPEN

DeMorgen
een open geest belooft meer

BENJAMIN
VERDONCK
WAYNTRAUB
SID LARBI
CHERKAOUJ
OLYMPIQUE
DRAMATIQUE
GUY CASSIERS
DE FILMFABRIEK
LOTTE VANDENBERG
WAYNTRAUB
SID LARBI
CHERKAOUJ

Boekman

Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid

Boekman is hét forum voor kunst, onderzoek en beleid. Het tijdschrift informeert thematisch over trends en veranderingen in de culturele sector en de cultuurpolitiek.

In elk nummer staat een thema centraal: van **kunst en publiek** tot **de kunstlobby** en van **kunst en digitalisering** tot **de waarde van kunst**. Elk nummer bevat prikkelende essays en analyses, interviews, columns en de rubriek **Uitgelicht** met recensies van belangwekkende publicaties en overige wetenswaardigheden. Met aandacht voor *alle kunstvormen*: muziek, architectuur, dans, film, theater, beeldende kunst enzovoort.

Maak kennis met Boekman en neem een proefabonnement voor slechts € 15!
Kijk op www.ikabonneermij.nl/boekman of bel 0031 30 263 10 89

Boekman 76

Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid
Twintigste jaargang | Prijs: € 15

Particulier initiatief

Is de particuliere sector kunstliefvender dan de overheid? Is er een nieuwe gouden eeuw van schenken op komst? Hoe groot is het maatschappelijk draagvlak voor de kunsten? Over hoeveel geld beschikken private cultuurfondsen? Welke kansen voor kunstsponsoring blijven onbenut? Waarom kijkt de kunstwereld met een scheef oog naar de moderne mecenas? Hoe veelzijdig is de expertise van vrijwilligers uit het bedrijfsleven? En, wat zijn de belastingvoordelen voor gulle gevers?

In deze Boekman over particulier initiatief brengt Theo Schuyt het geven in Nederland in kaart en belicht Katia Segers mecenaat en sponsoring in Vlaanderen. Sandra Jongenelen buigt zich over de plannen van de Commissie Cultuurprofiel en Claudine de With en Arjo Klammer signaleren bureaucratie bij de private cultuurfondsen. Helleke van den Braber promoot het moderne mecenaat en Irene Stort zet onbenutte kansen voor kunstsponsoring. Ingrid Janssen zoomt in op het werk van Kunst & Zaken en Sigrid Hermels noemt de voordelen van belastingsubsidies. Arnold Witte constateert een toenemende invloed van bedrijfscollecties en Joke Hermes ziet kwaliteitsdrama bij de commerciële omroep. Interviews met Jan Maarten Bolk van de Vereniging Rembrandt en Hendrik Driessen van museum De Pont en een dubbelinterview met de drijvende krachten achter sponsoradviesbureaus LeenaersVerloop en Music-Works. In de serie *Particulier portret* aandacht voor Heemschut, de Music Hall Group, de Westergasfabriek en de ING Group. In de rubriek *Forum* bekritiseert Rinus van Schendelen de kunstlobby en neemt Thijs Adams het Jaar van de Inter-culturele Dialoog onder de loep.

BOEKMAN 76 PARTICULIER INITIATIEF

Boekman 76

Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid
Twintigste jaargang | Najaar 2008 | Prijs: € 15

Particulier initiatief



Boekman 73

Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid
Negeniende jaargang | Winter 2007 | Prijs: € 15

Kunst en opleiding



Boekman 74

Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid
Twintigste jaargang | Voorjaar 2008 | Prijs: € 15

De Kunstlobby



Boekman 75

Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid
Twintigste jaargang | Zomer 2008 | Prijs: € 15

Kunst en digitalisering



‘Het eerste wat wij als jonge toneelspelers wilden doen, was het contact met het publiek herstellen. Want wij werden met een bus gedropt ergens in de provincie, je ging op scène, en dan keek je dat zwarte gat in, want je zag niks. Je speelde het stuk en dan ging je terug die bus in. Verder wist je niets van wat er gebeurde.’

‘Ik vraag me werkelijk af waar die organisaties zo voor nodig zijn. Het is natuurlijk wel prettig als het een beetje georganiseerd is, maar nu lijkt het me toch echt wel overgeorganiseerd.’

‘Als je niet voor jezelf speelt, dan verlies je je, en bedrieg je de mensen, want wat ze willen zien is iets oorspronkelijks, en het enige wat je aan oorspronkelijks kunt laten zien, dat ben je zelf.’

ETCETERA HAD EEN GESPREK MET **JAN JORIS LAMERS**