

TIJDSCHRIFT VOOR PODIUMKUNSTEN

etcetera 116

JAARGANG 27, NR. 116, APRIL 2009 | BELGIË: € 7,00 – NEDERLAND: € 9,00

MEG STUART GAATJES BOREN IN DE WERKELIJKHEID

P309488 | AFGIFTEKANTOOR 1080 BRUSSEL 8 | VERSCHIJNT 5 X PER JAAR (FEBRUARI, APRIL, JUNI, SEPTEMBER, DECEMBER)

HET ZWANENMEER | ANNELIES VERBEKE | LEONCE EN LENA | THOMAS BERNHARD

SACD

Internationale auteursvereniging

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

SACD

Koninklijke Prinsstraat 87
1050 Brussel
www.sacd.be

Toneelauteur,
choreograaf,
componist van
scènemuziek of
circusauteur met
internationale
ambitie?

Laat je bijstaan door VIA-SACD

VIA verenigt Nederlandstalige auteurs
binnen het internationale netwerk van SACD.

etcetera 116

2 Redactioneel

3 Tussen dialoog en monoloog – Erwin Jans schrijft een reeks essays over de heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen. In de eerste aflevering herleest hij de theater-theoretici Peter Szondi en Hans-Thies Lehmann.

8 Alles afzonderlijk – Annelies Verbeke schreef één van de teksten voor de productie *STUKKEN* van tg STAN.

10 Deelt u met mij het genoeg van deze perverse dwaasheid – Twintig jaar na de dood van Thomas Bernhard rollen massaal herdenkingsboeken en nagelaten geschriften van de band. Geert Sels nam een eerste stapel door en buigt zich over de vraag: was het nu een komedie of een tragedie?

18 De aard van het beestje – Ook tot de podiumkunsten is de klimaatverandering doorgedrongen. Lars Kwakkenbos doet verslag van het festival *Burning Ice* dat in januari in het Kaaithheater doorging.

22 Een reconstructie openlijk gebaseerd op onware feiten. – Daniëlle de Regt zag bij het Koninklijk Ballet van Vlaanderen een nieuwe versie van *Het Zwanenmeer*. Marcia Haydée volgde daarbij keurig het boekje. Maar welk boekje is dat?

28 MEG STUART

Gaatjes boren in de werkelijkheid / Psychodrama op schaal 1:1 – *All Together Now* / Meg Stuart. *Bild in Bewegung und Choreographie* – Danseres en choreografe Meg Stuart is de jongste laureaat van de Cultuurprijs voor Podiumkunsten. Rudi Laermans had met haar een gesprek. Pieter T’Jonck zag haar laatste productie *All Together Now*. Jeroen Peeters bespreekt het boek dat Annamira Jochim over haar schreef.

40 Het huiswerk van de taalman – In een toespraak voor de Literaire Vertaaldagen in Utrecht blikt Pjeroo Roobjee terug op de vertalingen die hij maakte van toneelstukken.

42 Blue in green – Bart Philipsen zag *Leonce en Lena*, het blijspel van Georg Büchner dat Koen De Sutter voor Leporello regisseerde.

49 De sprankel magie van het ‘théâtre de la vie’ – Naar aanleiding van *Thriller...* van Diederik Peeters sprak Jeroen Verstele met Sarah & Charles, het kunstenaarsduo dat de set ontwierp.

53 Zo mainstream als een roos – Hoe kan een jonge theatermaker zich vandaag verhouden tot de werkelijkheid? Over die vraag gaf Steven Heene onlangs een gastcollege aan de Theaterschool in Amsterdam.



COLUMNS

17 Aengespoeld, John Zwaenepoel
47 Bericht uit het buitenland,
Stefanie Wenner

41 THEATERGEDICHT
Paul Demets

58 KRONIEK
Erik De Volder / Toneelgroep
Ceremonia, Achiel De Baere,
door Klaas Tindemans

Eric de Vroedt, mightysociety6,
door Sébastien Hendrickx
Patrick Corillon / LOD –
LE CORRIDOR, De duivel beduvelde,
door Wouter Hillaert
SKaGeN, IO,
door Katrien Van Langenhove
Eva Binon & Simon D’Huyvetter,
TWEE, door Evelyne Coussens
Wim Helsen, Het uur van de prutser,
door Lieslot Mariën

FILM, TV, DVD

Pieter Van Hees, Dirty Mind, door Marc Holthof
Franciska Lambrechts, ideaaahhl,
door Ive Stevenheydens

BOEK

Thomas Crombez, Het antitheater
van Antonin Artaud, door Geert Opsomer

DE GEBEURTENISSEN

Te veraf en te dichtbij

Er was het voornemen om het R-woord in dit redactioneel niet te laten vallen. De discussie van de afgelopen maanden rond repertoire was soms zinnig, soms onzinnig. Er werden heel veel zaken op een hoopje en door elkaar gegooid. Soms uit onnadenkendheid – daar kun je nog begrip voor opbrengen. Maar soms gebeurde dat ook bewust, en dat is minder fraai. Het is nu vooral afwachten welke conclusies de Vlaamse Regering bij de toekenning van de subsidies voor 2010-2012 uit dit alles zal menen te moeten trekken.

Goed, dat voornemen dus. Maar waarom eigenlijk? De discussie over de omgang met repertoire is niet iets voor even, en dan *passons*. In een volwassen theatercultuur is ze permanent aan de orde. In Etcetera werd het afgelopen jaar geschreven over recente opvoeringen van oude of moderne klassiekers van Goethe, Frayn, Brecht, Feydeau, Duras, Büchner, Kushner, en Shakespeare. Dat was niet omdat we vonden dat er opeens hoognodig over repertoire moest worden geschreven. Het is gewoon de realiteit van een landschap die in een tijdschrift als dit weerspiegeld wordt.

Naar aanleiding van de eerste verjaardag van de dood van Hugo Claus was op Canvas een documentaire te zien met als titel *De veelvraat Claus*. De focus lag eerder op de persoon dan op het oeuvre. Over zijn omvangrijke toneelwerk viel nauwelijks wat te vernemen. Wel was er even Ivo Van Hove die kwam zeggen dat Claus toch eigenlijk onze eigen Shakespeare is, in die zin dat hij een schrijver was die als een spons allerlei invloeden opzoog en er iets nieuws mee maakte.

Het verschil is natuurlijk wel dat je op zowat elk moment van het seizoen hier te lande een stuk van Shakespeare kunt gaan zien. Naar het toneel van Claus is het lang zoeken. Zijn catalogus vermeldt tientallen oorspronkelijke stukken, bewerkingen en vertalingen. Op de planken is daar niet veel van te merken. Momenteel spelen *De geruchten*, een bewerking door het Toneelhuis van een roman van Claus, en *De versie Claus*, een monoloog voor Josse De Pauw die Mark Schaevers distilleerde uit interviews met Claus.

Terecht of onterecht? Om die vraag te kunnen beantwoorden, zullen we de stukken in de eerste plaats moeten (her)lezen. Maar blijkbaar zien we meer in het vierhonderd jaar oude werk van Shakespeare dan in het recente repertoire van een auteur uit eigen land. Is het werk van Claus gedateerd? Gedateerder dan dat van de Engelse bard? Misschien is het probleem wel dat zijn werk niet zozeer te ver van ons af staat, maar integendeel te dichtbij is. Er is niet genoeg afstand. Niet alleen in tijd, maar ook in ruimte.

Het is dit jaar twintig jaar geleden dat Thomas Bernhard overleed. Zie daarover Geert Sels, verderop in dit nummer. Van Bernhard is er altijd wel iets te zien. Vinden we de inhoud van zijn werk interessanter dan dat van Claus? Of is het eerder een vormkwestie?

Claus heeft de toets van de theatervernieuwing sinds de jaren tachtig maar met moeite doorstaan. Het werk van Bernhard heeft die vernieuwing mee gedragen. Claus' toneelwerk was een kritiek op het oude Vlaanderen. Naarmate de tijd verstreek, leek zijn werk steeds meer als niet langer ter zake doend bij dat oude Vlaanderen te worden bijgezet.

Misschien speelt ook een rol dat een omvangrijk deel van zijn toneelwerk in Nederland werd gecreëerd en hier niet zichtbaar is geweest. Voor het volgende nummer van Etcetera schrijft Xandra Knebel een stuk over de betekenis van het werk van Claus voor Nederland.

Erwin Jans begint in dit nummer met een reeks bijdragen over de vernieuwing van de Vlaamse toneelliteratuur. Ik ben benieuwd welke plaats hij Claus daarin zal geven.

JOHAN REYNIERS

Cover: Meg Stuart © Tina Ruisinger

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, ondernemingsnummer 0430.278.340

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

Evelyn Coussens, Paul Demets, Steven Heene, Sébastien Hendrickx, Wouter Hillaert, Marc Holthof, Erwin Jans, Lars Kwakkenbos, Rudi Laermans, Lieselot Mariën, Geert Opsomer, Bart Philipsen, Pjeroo Roobjee, Geert Sels, Ivo Stevenhuydens, Klaas Tindemans, Pieter T'Jonck, Katrien Van Langenhove, Annelies Verbeke, Jeroen Verstele, Stefanie Wenner, 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

de Vlaamse overheid – Kunsten en Erfgoed

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;

Kaattheater, Brussel; KVS, Brussel; NTGent, Gent; Provinciaal

Domein Dommelhof, Neerpelt; Rosas, Brussel; Toneelhuis,

Antwerpen; Vooruit, Gent

Grafisch ontwerp

Van Looveren & Princen, Brussel

Druk

New Goff, B-9030 Gent

Etcetera wordt gedrukt op ecologisch geproduceerd papier

met FSC-label

Verantwoordelijke uitgever

Johan Wambacq, Mangelschotsstraat 13, B-1861 Wolvertem

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

ISSN 0774-2738

Met steun van de
Vlaamse overheid



culturele en
literaire
tijdschriften
www.detijdschriften.be

Tussen dialoog & monoloog

De heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen (1)

In het vorige nummer van dit blad pleitte Stefan Hertmans voor de oprichting van een volwaardig fonds voor de uitgave van Nederlandstalige toneelteksten. Het staat buiten kijf dat de theatertekst in de afgelopen decennia in onze contreien een hele weg heeft afgelegd. Erwin Jans brengt die weg in kaart in een reeks artikelen voor Etcetera. In functie daarvan herleest hij in een eerste aflevering twee belangrijke theatertheoretische teksten: de *Theorie des modernen Dramas* van Peter Szondi, en *Postdramatisches Theater* van Hans-Thies Lehmann.

Het initiatief ‘Het Schrijversgevang’ van Het Schrijverspodium, waarbij een drietal jonge theaterauteurs zich een werkweek lang in de Antwerpse Monty lieten opsluiten om een theatertekst te schrijven die aan het einde van de week zou worden opgevoerd, zegt op een extreme manier iets over de relatie tussen tekst en theater in Vlaanderen. Het is het theater dat de sturende en bepalende context is geworden voor het schrijven van de dramatische tekst. De toneeltekst komt niet langer, ver van het theater, achter de schrijftafel van de auteur tot stand. Het theater is het creatieve gevang geworden voor de auteur. Theaterteksten die buiten dat gevang tot stand komen, hebben nauwelijks enige overlevingskansen in het Vlaamse theater. Iedere dramaturg die van tijd tot tijd theaterteksten toegestuurd krijgt, kan daarvan getuigen.

En uiteindelijk is dat niets nieuws. Shakespeare wist precies voor welk theater en voor welke acteurs hij schreef en veel van zijn stuk-

ken zijn ongetwijfeld door hen en hun spel geïnspireerd. Ook veel eigentijdse schrijvers werken dicht in de buurt van de theaters en de theatermakers. Zo zijn veel van de stukken van Botho Strauss uit de jaren zeventig (*Groot en klein*, *Trilogie van het weerzien*, *Het Park*, etc.) niet denkbaar zonder de artistieke context van de Berlijnse Schaubühne met regisseur Peter Stein en met acteurs en actrices als Bruno Ganz, Otto Sander, Edith Clever en Jutta Lampe. Die dramatische teksten maken zich daarna uiteraard opnieuw los uit hun ontstaanshorizon. Maar een stuk als *Groot en klein* is moeilijk denkbaar zonder Botho Strauss’ contact met de enceneringspraktijk van Peter Stein en met het spelpotentieel van de hoofdrolspeelster Edith Clever. Omgekeerd hebben de teksten van Strauss (en van Peter Handke, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, etc.) regisseurs, acteurs en vormgevers de voorbije decennia dan weer uitgedaagd om nieuwe wegen op te gaan.

Nulpunt

De geschiedenis van de recente Vlaamse toneelliteratuur kan evenmin geschreven worden zonder daarin deze intieme dialectiek met de theaterpraktijk te betrekken. Die ontwikkeling (sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw) kan kort samengevat worden met de titel van een recente studie: *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*. De studie gaat weliswaar niet over het Vlaamse theater, maar de erin geschetste ontwikkeling van het Europese drama van Ibsen, Strindberg en Tsjechov over Pirandello, Brecht en Beckett tot Müller, Jelinek en Kane is ook relevant voor een beter begrip van de situatie in Vlaanderen. De titel is om meer dan één reden opmerkelijk: het gaat om een ‘her-uitvinding’ van het drama en wel onder invloed van het toneel, of misschien beter: onder invloed van de theaterpraktijk. Ik eigen me de titel even toe om iets te zeggen over het Vlaamse drama. Het begin van de jaren tachtig wordt in de Vlaamse

theatergeschiedenis algemeen beschouwd als een breukmoment. De nieuwe theaterpraktijk die toen ontstond, heeft de traditionele toneeltekst opengebroken en voor een groot deel ontdaan van zijn dramatische structuur. Dat betekende in vele gevallen een tijdelijk exit voor de schrijver. In het politieke theater van de jaren zeventig was er al een collectieve schrijfpraktijk tot stand gekomen. Begin jaren tachtig ontstonden nieuwe schrijfpraktijken. Teksten kwamen tot stand tijdens de repetities of werden samengesteld uit (herschreven) passages uit romans, gedichten, essays, kranten, etc. Veel van die teksten waren niet meer dan collages van fragmenten die niet alleen niet werden uitgegeven als toneeltekst, maar wellicht ook niet meer als zodanig te reconstrueren zijn: ze zijn met de voorstelling zelf verdwenen. Die teksten waren niet langer de drager van een voorstelling, maar eilanden van versplinterde betekenis in vaak erg visuele en fysieke producties. Vaak was het in die voorstellingen alsof het spreken opnieuw moest worden uitgevonden, afgedwongen op de beelden, de lichamen en de stiltes. Samen met de taal werden in de Vlaamse theateravantgarde de dramatische traditie, het schouwburgtoneel en het politieke theater van de jaren zeventig in een tabula rasa-gebaar weggevaagd. Het theater zocht een soort van nulpunt op om – meestal buiten de bestaande theaterstructuren – opnieuw te beginnen. Het kernwoord uit de titel van bovenvermelde studie – ‘heruitvinding’ – mag eerstegraads gelezen worden. Het theater ging – letterlijk – door een fase van bewust ‘stotteren’ en bewust ‘amateurisme’, zowel in het spel als in de omgang met de tekst. Het werk van Jan Decorte is hier wellicht het meest uitgesproken voorbeeld van. Uit die lichamelijkheid, uit die visuele poëzie en uit dat geweld ‘stotteren’ heeft zich een heel eigen theaterschriftuur ontwikkeld met veel gezichten. Onder invloed van de veranderende theaterpraktijk hebben theaterauteurs als Arne Sierens, Josse De Pauw, Jan Decorte, Willy Thomas, Peter de Graeve, Filip Vanluchene, Paul Pourveur, Stefan Hertmans, Peter Verhelst, Tom Lanoye, Jeroen Olyslaegers, Pieter de Buysser en anderen op zeer verschillende manieren de dramatische tekst ‘heruitgevonden’. De dynamiek tussen drama en theater

staat hierbij centraal. Zo is *Ten Oorlog* het resultaat van de intense samenwerking tussen regisseur Luc Perceval en Tom Lanoye, en zijn de teksten van Filip Vanluchene moeilijk denkbaar zonder de theaterpraktijk van De Tijd en het regiewerk van Lucas Vandervost. Het is daarenboven absoluut geen toeval dat een groot aantal schrijvers uit dit lijstje naast toneelauteur ook, en vaak in de eerste plaats, regisseur en/of acteur zijn.

In een aantal artikels wil ik proberen om die ‘heruitvinding’ van de Vlaamse toneel-literatuur in kaart te brengen. Als opstart voor mijn eerste bijdrage neem ik de hoger vermelde studie van de *Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain* van de Université Paris III. Hierin wordt een cruciale verschuiving in de dramatische literatuur van de twintigste eeuw behandeld die mijns inziens ook voor een beter begrip van de recente Vlaamse toneelliteratuur van belang is. Er worden een aantal begrippen aangereikt en onderscheidingen gemaakt die erg bruikbaar zijn. De studie herleest kritisch twee teksten die van belang zijn voor het theoretische debat over het statuut van de theatertekst: *Theorie des modernen Dramas* (1956) van Peter Szondi en *Postdramatisches Theater* (1999) van Hans-Thies Lehmann.

Crisis

Peter Szondi behandelt het ontstaan van het moderne drama aan het einde van de negentiende eeuw als een crisis van de dramatische vorm. De centrale stelling van Szondi is dat de dramatische vorm niet langer in staat is om de nieuwe inhouden te bevatten en als gevolg daarvan langzaam maar zeker stukbreekt en muteert. Met andere woorden: de theatertekst ondergaat veranderingen omdat er zich grondige verschuivingen voordoen in de samenleving. Zoals de titel van zijn studie aangeeft, concen-

treert Szondi zich uitsluitend op de geschreven tekst. Het theater en zijn ‘wetten’ vallen volledig buiten zijn gezichtsveld. Szondi heeft geen enkele aandacht voor eventuele verschuivingen in de ensceneringspraktijk die van invloed kunnen zijn op de ontwikkeling van de dramatische schriftuur. Die eenzijdigheid zal onder andere door Lehmann bekritiseerd worden.

De dramatische vorm hangt voor Szondi samen met het mens- en wereldbeeld dat in de renaissance is ontstaan en waarin het autonome individu, zijn woorden en zijn handelingen het centrum worden van de historische werkelijkheid – in tegenstelling tot het middeleeuwse wereldbeeld waarin de verhouding tot God en de plek van de mens in de heilsgeschiedenis centraal stonden. Het drama met zijn nadruk op dialoog, conflict, actie en ontknoping wordt omwille van deze dialectiek een van de hoogste artistieke uitdrukkingen van de mens als een handelend wezen in de geschiedenis. Szondi spreekt van het ‘absolute drama’; en meer dan naar een concrete historische vorm lijkt dit te verwijzen naar een wereldbeeld. Het drama is immers niet alleen een esthetisch model. Het heeft ook epistemologische en sociale implicaties: het belang van het individu, de mogelijkheid om de menselijke werkelijkheid door middel van taal af te beelden en de relevantie van het individuele handelen voor de samenleving. In het drama opent zich de ruimte van het intermenselijke handelen: ‘zijn’ is wezenlijk ‘zijn met’. Vrijheid en plicht, wil en beslissing worden de belangrijkste attributen van dit mensbeeld. Het is echter precies deze dimensie van het individu als autonome historische actor, die door maatschappelijke ontwikkelingen en wetenschappelijke ontdekkingen in de negentiende eeuw onder druk wordt gezet. Marx analyseert de economie en de klassenstrijd als de drijvende krachten achter de geschiedenis, Darwin de

ZOALS HET ‘DRAMATISCHE’ IS OOK HET ‘POSTDRAMATISCHE’ VEEL MEER DAN EEN ESTHETISCHE CATEGORIE. HET IMPLICEERT EEN ANDER KENNISMODEL EN EEN ANDER WERELDBEELD. LEHMANN HEEFT HET OVER EEN VERSCHUIVING VAN DE ‘AGON’ NAAR DE ‘AGONIE’, VAN DE STRIJD EN HET INTERMENSELIJKE CONFLICT NAAR DE INNERLIJKE STRIJD.

VAN RAINER MARIA RILKE IS DE UITSpraak: 'DE WERELD IS GROOT, MAAR DE WERELD IN ONS IS DIEP ALS DE ZEE.' HET IS DIE DUISTERE DIEPTE DIE IN DE VELE MONOLOGEN VAN DE TWINTIGSTE EEUW GEËXPLOREERD WORDT.

strijd om het bestaan en het mechanisme van de natuurlijke selectie, Nietzsche de anonieme wil tot macht, en Freud het onbewuste. Naast deze denkers van het 'wantrouwen' hebben de industriële en technische ontwikkelingen, de snelle urbanisatie, de veranderde sociale positie van de vrouw, het ontstaan van het stadsproletariaat en de massacultuur de traditionele maatschappelijke verhoudingen op de helling gezet. De dramatische structuur, met zijn nadruk op conflict en dialoog tussen individuen, bleek minder en minder geschikt om de ingrijpende maatschappelijke en psychologische processen vorm te geven. Hoe de werking van het onbewuste of de impact van anonieme economische ontwikkelingen in een dramatische dialoog uit te drukken? Onbewuste en maatschappelijke processen bewegen zich immers op een niveau dat niet in de traditionele dialoog kan worden verwoord. Een tijd lang weet de dramatische vorm de spanning met de nieuwe thema's uit te houden (Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Tsjechov). Daarnaast worden een aantal pogingen ondernomen om de dramatische vorm te redden (naturalisme, eenakters, lyrisch drama, existentialistische *huis clos*-drama's). Uiteindelijk ontstaan er nieuwe vormen, die Szondi samenbrengt onder de hoofding 'episch drama' (het expressivistische *Stationendrama*, de theatrale *mise-en-abîme* bij Pirandello, de innerlijke monologen bij O'Neill, het niet-aristotelische drama van Brecht). Szondi eindigt zijn overzicht met het 'absurde' theater van Beckett.

Autopsie

Voor Szondi wordt het drama 'modern' op het ogenblik van zijn crisis. De moderne wereld laat zich niet langer uitdrukken in de zuivere, absolute dramatische structuur. Szondi sluit hier aan bij de opmerking van de filosoof Adorno, die in zijn analyse van *Fin de Partie* (*Endgame*) van Beckett oordeelt dat het moderne drama alleen mogelijk is als de encensering

van zijn eigen autopsie, zijn eigen catastrofe. De onmogelijkheid van het drama had voor Adorno alles te maken met de gebeurtenissen die Auschwitz en Hiroshima heten: 'Teder stuk dat pretendeert het atoomtijdperk te behandelen is zijn eigen ontwrichting, omdat zijn geruststellende fabel de historische horror van het anonieme minimaliseert door die horror te vertalen in personages en menselijke actie...' Voor Adorno is het duidelijk dat de dramatische vorm – de fabel van het intermenselijke handelen – behoort tot een tijdperk dat voorbij is. Het anonieme dat de moderne naoorlogse wereld beheerst en vormgeeft, ontsnapt aan de categorieën van het dramatische (dialoog, conflict). Alleen in het tonen van zijn eigen catastrofe en ontbinding – zoals in de stukken van Beckett – kan de dramatische vorm iets van dat anonieme oproepen.

Er zijn ongetwijfeld een aantal bemerkingen te maken bij de schematische indeling van Szondi en bij zijn gebruik van de term 'episch'. Het belang van zijn analyse ligt vooral in de opmerkingen over de aanvankelijk subtiel en daarna expliciete uitholling van de dramatische dialoog en de verschuiving naar een monologisch universum. Die verschuiving is wellicht de belangrijkste die zich in de theatertekst van de twintigste eeuw voltrekt. Het gaat ook hier niet om een louter technische verschuiving, maar om de uitdrukking van een veranderend mensbeeld. Dat er zich iets fundamenteels voltrekt in de dialoog, wordt duidelijk uit de scherpe veroordeling door de marxistische literatuurtheoreticus Georg Lukacs van schrijvers als Ibsen, Maeterlinck en Strindberg: 'De belangrijkste functie van de dialoog wordt het tonen van mensen die in de leegte praten, zonder onderlinge communicatie, hun eenzaamheid en hun ongeschiktheid om met elkaar in contact te komen. De dialoog is niet langer zoals in het verleden de uitdrukking van strijd tussen mensen, van hun discussies, hun conflicten, maar van het

hellend vlak waarop ze elkaar vermijden.' Lukacs ziet de juiste symptomen, maar trekt daaruit de verkeerde conclusies. Hij ziet enkel een decadentie van de dialoog omdat ze zich heeft losgemaakt uit de dialectiek van conflict, discussie en actie. Lukacs ziet in de personages van Ibsen, Strindberg en andere auteurs alleen sociaal geïsoleerde wezens die onmachtig zijn om te communiceren en dus niet langer in staat zijn om hun wereld vorm te geven. Met de genoemde theaterauteurs ontwikkelt zich echter een ander mensbeeld, dat van een mens die in de eerste plaats met zijn innerlijke conflicten worstelt. Dat mensbeeld – met zijn rizomatische vertakkingen – zal de twintigste eeuw domineren, ook in het theater en het drama. De uitdrukking ervan is de monoloog of het monologische spreken.

Diepzeemonoloog

Jean-Pierre Sarrazac analyseert de crisis van de dialoog als een verlies van de juiste afstand. In de monoloog heeft het moderne personage de juiste afstand tot zichzelf en tot de ander verloren. Hij is altijd te ver en te dichtbij, te promiscue en te geïsoleerd. Dat te veel en te weinig tegelijk, dat exces en tekort in een en dezelfde beweging, is kenmerkend voor het mensbeeld van de twintigste eeuw. Sarrazac wijst op de paradox van het geïsoleerde personage dat zich in zijn monoloog dicht bij het publiek bevindt precies omdat het de geslotenheid van het drama doorbreekt door zich rechtstreeks tot het publiek te richten. Het thema van het 'isolement' loopt als een rode draad doorheen het twintigste-eeuwse drama: van de eenzaamheid van Ibsens personages, over de uitzichtloze monoloog bij Beckett tot het psychotische spreken bij Sarah Kane. We zullen dat obsessieve monologische spreken ook terugvinden in teksten van bijvoorbeeld Josse De Pauw, Peter de Graeve en Stefan Hertmans. Het monologische spreken in het drama is niet zonder meer narcistisch of solipsistisch. Het vertelt niet louter over het ik, maar over de verhouding van het ik tot de wereld, misschien over de dialoog tussen het ik en de/het andere. Van Rainer Maria Rilke is de uitspraak: 'De wereld is groot, maar de wereld in ons is diep als de zee.' Het is die duistere diepte die in de vele monologen van de twintigste eeuw

geëxploreerd wordt. Ongetwijfeld heeft de eenzame alleenspraak van de patiënt op de sofa van de psychoanalyst als een model voor dit soort monoloog gediend. Voor de Franse schrijver Valère Novarina is de monoloog geen terugplooiën van het ik op zichzelf, maar integendeel een nog intensere ontmoeting met de Andere: 'De monoloog preoccupiert ons permanent. Tijdens de duur van ons leven brengen we meer tijd door met monologeren dan met dialogeren, we besteden ontzettend veel tijd aan tegen onszelf praten, tegen de stenen, tegen God, tegen onze gestorven vader. Wij zijn monologen met eilandjes van dialoog. (...) De monoloog is een vorm die in de richting gaat van de verdieping, van de biografie, van de reminiscentie, van de herinnering, van het project, van de profetie, van alle excessen.'

Laat me op dit punt een sprong maken naar een recente discussie (in *Passa Porta*) tussen vier Vlaamse toneelauteurs. Rond de tafel zaten Tom Lanoye, Stefan Hertmans, Jeroen Olyslaegers en Peter Verhelst. Onderwerp was het statuut van de dramatekst. Op een bepaald ogenblik kwam het tekstmodel van de Griekse tragedie ter sprake. Vanuit het publiek maakte dramaturge Marianne Van Kerkhoven de opmerking – en ik herschrijf haar woorden in de termen van mijn betoog – dat vanuit de Griekse tragedie twee teksttypes mogelijk zijn: een dramatisch, dat vertrekt vanuit het conflict en de dialoog, en een postdramatisch, dat vertrekt van de epiek en de lyriek van het koor. In het debat stonden Lanoye en Olyslaegers als representanten van het dramatische model tegenover Hertmans en Verhelst, die het postdramatische model vertegenwoordigden. Lanoye verdedigde de stelling dat onze tijd met zijn vele conflicten bij uitstek opnieuw behoefte heeft aan dramatische – dialogische – teksten. Daartegenover stond de stelling dat de hedendaagse verwarringen scherper contouren kregen in de lyriek en de epiek van het monologische spreken en de koorzang (het samen spreken). Het gaat er uiteraard niet om

te bewijzen dat een van beide stellingen de juiste is. Ook hier is *the proof of the pudding in the eating*. Wat wel van belang is, is dat dialoog/monoloog nog steeds een fundamentele keuze is voor wie theaterteksten schrijft.

Postdrama

Met het woord 'postdramatisch' wordt het werk van Hans-Thies Lehmann in de discussie gebracht. Lehmann gaat expliciet in op het werk van Szondi en diens stelling van de crisis van het drama. Lehmann bekritiseert deze stelling en vult haar tegelijk aan. Zijn vertrekpunt is niet het drama (de tekst), maar het theater (de enscenering). Lehmann wijst op de prioriteit van het theater op het drama in het moderne theater sinds het begin van de twintigste eeuw. Dat is voor hem de essentiële verschuiving die zich in de geschiedenis van het moderne theater voltrekt. Lehmann verwijt Szondi een cruciale ontwikkeling in het moderne theater niet te hebben opgemerkt: een ontwikkeling die zich voltrekt buiten de tekst om en waaraan hij de namen van Gordon Craig, Alfred Jarry, Antonin Artaud en meer recent Bob Wilson verbindt. Artauds 'theater van de wreedheid' en zijn radicale verwerping van de 'meesterwerken' is wellicht de meest extreme uiting van de afkeer van een dramatisch op dialoog gebaseerd universum. Lehmann verwijt Szondi eveneens een gefixeerdheid op het epische als enig alternatief voor het dramatische. Het postdramatische theater omvat veel meer dan het epische theater. Voor Lehmann maken Brecht en zijn episch theater nog steeds deel uit van het dramatische paradigma, het paradigma dat de tekst als ultieme zingever vooropstelt. Binnen het postdramatische is de tekst slechts een van de betekenis-elementen. De nadruk ligt veel sterker op het performatieve. We zouden van een *performance shift* of beter nog van een *performance turn* kunnen spreken, die bepaalde gelijkenissen vertoont met de *linguistic turn* in de

filosofie. De aandacht verschuift daarbij van de betekenis naar de betekenaar, van de inhoud en het thema naar de materiële schriftuur, van de intentionaliteit naar de intensiteit. Zoals het 'dramatische' is ook het 'postdramatische' veel meer dan een esthetische categorie. Het impliceert een ander kennismodel en een ander wereldbeeld. Lehmann heeft het over een verschuiving van de 'agon' naar de 'agonie', van de strijd en het intermenselijke conflict naar de innerlijke strijd. Een strijd die zich in het postdramatische theater vertaalt in de fysieke pijn van het lichaam. De monologische teksten van Hertmans – *Kopnaad* en *Mind the Gap* – zijn de verbale uitdrukkingen van dat lijden. Lanoye daarentegen geeft de voorkeur aan de dramatische dialoog om dat lijden uit te drukken in teksten als *Mamma Medea* en *Atropa. De wraak van de vrede*.

Stefan Hertmans en Tom Lanoye, en hun eigenzinnige verwerkingen van de Griekse tragedie, zijn slechts twee van de talrijke 'heruitvindingen' van de theatertekst in Vlaanderen. Het 'volkse' drama van Arne Sierens, het verteltheater van Josse De Pauw, de 'kindlijk' wrede stukken van Jan Decorte, de filosofische fabels van Pieter De Buysser, het labyrintisch lyrisme van Peter Verhelst zijn evenveel andere. Alle verhouden zich tot de hier beschreven verschuiving van dialoog naar monoloog, zij het op verschillende wijzen en met verschillende retorische strategieën. Dat wordt een belangrijke invalshoek voor de volgende bijdragen. De 'theatergevangenis' is de voorbije decennia voor veel auteurs in elk geval uiterst vruchtbaar gebleken.©

- Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999
- Jean-Pierre Sarrazac & Catherine Naugrette (dir.), *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol. I Dialogismes, Etudes Théâtrales*, 31, 2004 & 32, 2005
- Jean-Pierre Sarrazac & Catherine Naugrette (dir.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Etudes Théâtrales, 38-39, 2007
- Peter Szondi, *Theorie des Modernen Dramas. 1880-1950*, Frankfurt am Main, 1987

Van Ibsen over Pirandello en Brecht tot Kane: 150 jaar evolutie en heruitvinding van de toneelliteratuur



Henrik Ibsen
Alfred Jarry
Samuel Beckett

August Strindberg
Maurice Maeterlinck
Peter Handke
Botho Strauss

Anton Tsjechov
Bertolt Brecht
Heiner Müller
Bernard-Marie Koltès

Luigi Pirandello
Eugene O'Neill
Elfriede Jelinek
Sarah Kane

Alles afzonderlijk

Een tekst voor de voorstelling

STUKKEN van tg STAN

STUKKEN, een productie van tg STAN met teksten van Saskia de Coster, Patricia De Martelaere, Tom Lanoye, Bart Moeyaert, Yves Petry en Annelies Verbeke, is in Vlaanderen en Nederland nog op tournee tot 16 mei. Info: www.stan.be.

Zij Ik heb je daar een dienst mee bewezen.
 Hij Waarmee?
 Zij Alles afzonderlijk in dozen. Je hoeft niets meer te doen. Alleen nog ergens anders uitpakken.
 Hij Ja. Dank je.
 Zij Doe niet zo beleefd.
 Hij Doe niet zo moeilijk.
 Zij Je maakt het moeilijk.
 Hij Sorry.
 Zij Doe niet zo beleefd.
 Hij Ga je ze dan isoleren?
 Zij Wie?
 Hij De buizen van de waterleiding.
 Zij Het suizen van de katerscheiding.
 Hij De buizen van de waterleiding.
 Zij Misschien ben ik al dood.
 Hij Je leeft, dus...
 Zij Dus?
 Hij Kun je de buizen van de waterleiding isoleren.
 Zij Ja.
 Hij Ik moet gaan.
 Zij Ze wandelen weg van elkaar in de luchthaven en kijken over hun schou-
 ders, op dezelfde seconde, drie keer na elkaar. Omdat ze daar de enigen zijn – alle reiskoffers en zakenman-
 nen en families zijn van rook.
 Hij Daarom.
 Zij Ze luistert terwijl hij zijn tanden poetst. Zoals elke keer, kreunt hij zacht. Ze laat het water in haar mond lopen, spuwt, lacht. 'Ken je het geluid dat je maakt als je je tanden poetst?'
 Hij Hij kende het niet. Hij kende het niet zonder haar.
 Zij 'Hoe kon je dat doen?' vraagt hij. 'Wat?' vraagt zij. 'In mijn droom. Mij zo bedriegen.' Ze lacht, droomt dan waarom. Als ze hun ogen weer openen, van streek, pruilt zij: 'Omdat jij het eerst deed.' Ze lachen, klaarwakker nu.
 Hij Die nacht dansen ze uren door het huis.
 Zij Ze zijn ver weg van huis, 's nachts samen.
 (...)
 Zij Ze zijn ver weg van huis, 's nachts samen.
 Hij 'Kijk', zegt hij en hij wijst naar de

sterren, vertelt haar alles wat hij over ze weet.

Zij Zij zegt 'ja', kijkt naar beneden, plaatst haar hand op de kleine constellatie van sproeten onderaan zijn rug, linkerzijde. Zij weet alles.
 Hij De dag nadat ze hem een chocoladen hond kocht, kopen ze een echte die ziek is. Ze doen alles om hem te redden, ze huilen en aaien, aaien en huilen hem genezen.
 Zij Zie je wel, denkt ze, het is allemaal bedoeld om te blijven.

DEURBEL

Zij Nog ééntje.
 Hij De bel.
 Zij Nog ééntje.
 Hij Ze slapen in naast een parasol. Als ze hem wakker maakt, zijn hun huiden heet, rood, rauw. Wekenlang nemen ze het zichzelf kwalijk en vrolijk en ze elkaar op.
 Zij Ze delen pijn, aftersun en voorzichtig vrijen.

(...)

Zij Dus?
 Hij Mooi. Confronterend. Voorbij.

DEURBEL

Zij loopt weg. Komt terug met Postbode. Die geeft een aangestekende brief aan Hij en wijst waar Hij zijn handtekening moet zetten. Hij doet dat. Postbode laat zich in een stoel zakken. (Zij masseert de schouders van Postbode.)

Hij Meneer?
 Zij Sshhh. Hij weende.
 Hij Ken je hem?
 Zij Nee. Zonet aan de deur weende hij een beetje.
 Hij Meneer? U weende? Wat is er?
 Postbode Rijst. Muurvast. Geharrewar.
 Hij Wat bedoelt hij?
 Postbode Stichten. Grensrechter.
 Zij Laat hem nu maar.
 Hij Ik moet gaan. Meneer kan met mij meelopen naar buiten.
 Zij Hij kan even hier blijven.
 Hij Word nu weer niet zo empathisch.
 Zij Hij zegt dat ze een beter mens van hem heeft gemaakt maar dat hij zich dat niet kan permitteren.

Hij Die man heeft daar geen zaken mee.
 Postbode Hoefijzers. Marinebioloog. Komen.
 Draagbaar. Stijlvol. Rode biet. Sint.
 Lachgas. Overdrijven. Parachutes.
 Handgemaakt.

Hij Dat volstaat.

Postbode Dildo.

Hij Ik kan je toch niet achterlaten bij die vent?

Zij Wedden van wel?

Postbode Scherp.

Hij Was dat nu een reactie op wat jij zei?
 Was dat commentaar?

Zij Terwijl ze groenten snijden, zingen ze het liedje van de Heinz Sandwich Spread-reclame uit de jaren tachtig. Luider nu, acterend, verbaasd over de hersencellen die het hebben onthouden.

Hij Niet waar hij bij is.

Zij Een van hem, een van haar.

Postbode Knalpot. Fluitistenkwartet. Braken. Theeassortiment. Hondurees.

Hij Ik word hier gek.

Zij (*zingt*) Ik hou van lekker fris.

Postbode Betonrot.

Zij (*zingt*) Ik hou van lekker fris.

Hij Ik word hier gek.

Postbode Nacho's. Vijf miljoen honderdduizend en drie. Grijsint. Capituleren. Lakmoesproef. Basaal. Floraliënbeurs. Haperen. Pasklaar. Beul. Verdoven. Gastenboek. Riant. IJstijd. Nieuw. Bazooka's. Lloret de mar. Gewenning. Overstijgend. Blokhuttenkamp. Waardeloos. Negorij. Sereen. Stalagmiet. Lanterfantent. Jacobijns. Mandolineles. Schietschijf. Zwarte pens. Zonnestraal.

Hij Hij is bij de Z, denk ik.

Postbode Prei.

Hij Meneer...

Zij (*zingt*) Ik hou van lekker fris.

Postbode IJstijd.

Hij Die had je al gezegd.

Postbode Pureren.

Hij Ik word hier gek.

Zij (*zingt*) Ik hou van lekker fris.

(...)

Hij (*zingt*) Ik hou van lekker anders.

Zij (*zingt*) Ik hou van lekker anders, lekker fris.

Postbode Veerkrachtig.

Zij (*zingt*) Ik hou van lekker anders, lekker fris.

Hij (*zingt*) Ik hou van bruin.

Zij (*zingt*) Ik hou van wit!

Hij (*zingt*) Ik hou van brood waar fris op zit.

Zij en Hij (*zingend*) Dus wat ik steeds op tafel zè-hèèt, is lekkere frisse Sandwich Spread!

Hij draait zich om.

Zij Hij slaapt. Zij zit hier.

Hij gaat.

Zij Jij slaapt! Ik zit hier!

Postbode Gezellig.

Zij Jij zei: 'Spijt kan later!' Ik zei: 'Ook nu en later kom jij maar met je spijt en dan zal ik niet weten waarom jij ooit zo mooi zo juist was zal ik je duwen met mijn hand je zeggen neen echt niet ik zal je zeggen hand in hand na je spijt en niet weten waarom je ooit niet zag dat ik zo mooi zo juist ben zal ik zeggen ja slaap maar ik zit hier!'

Postbode Dreumes! Nachtschade! Simuleren! Stagneren! Pareren! Hooi! Winterten! Doorgronden! Laagvlakte! Par excellence! Ritmebox! Spaaractie!

Zij In de wagen, tijdens verbrokkelde feestdagen, noemen ze de scheidingen van hun ouders vergissingen waar niemand beter van werd. Fouten en toegebrachte schade worden aan elkaar afgemeten en verweven met verdedigingen, tot stemmen verhardten, tranen stromen en remmen krijsen.

Postbode Wreef. Projectmatig. Stempelkussen.

Zij 'Ik zou een goede crimineel zijn', zegt hij, misschien niet zomaar. 'Wat betekent dat?' vraagt ze, 'Wat bedoel je?' Tijdens zijn stilte graaft ze onder haar trui, in haar huid. De helft van haar hart is weg. 'Dief!' schreeuwt ze, op weg naar de deur.

Postbode Wilsbeschikking.

Zij Eindelijk draait hij zich om tussen de lakens die ze doorweekt heeft met

haar zweet. 'Kijk weer naar mij met die ogen', fluistert ze. Als hij haar aanstaart, beeft ze, schudt ze 'nee'. Dat zijn niet de ogen die ze bedoelt.

Postbode (...)

Zij Hij komt terug om iets op te pikken, waarschijnlijk zijn post of een kartonnen doos die ze gevuld heeft met zijn leven en het deel van het hare dat ertoe deed – toekomst, souvenirs, onzichtbaar kind. Als ze zegt dat ze niet weet wat ze met de foto's moet, storten ze zich in elkaars armen als kolossale golven.

Postbode (...)

Zij Als ze in de luchthaven over haar schouder kijkt, is hij verdwenen. De reiskoffer van een zakenman raakt haar scheen, hij merkt het niet. Een familie zwaait naar de persoon achter haar en zij zwaait terug, blijft maanden zwaaien, wacht.

Postbode Trompetjes?

Zij Veel mensen werden ooit verlaten, ook mensen aan wie je dat niet meer ziet. Zij hebben naast een spoorweg gestaan en in een portiek gelegen en te veel gedronken en geschikte mensen gezocht en zich maandenlang opgesloten en iedereen vervloekt maar toen ging het over en nu zie je er niets meer van.

Postbode Kangoeroetje.

Zij Aan anderen blijf je het natuurlijk merken.

Postbode Opzetstukjes.

Zij En nog anderen verlieten alleen.

Postbode Pluisje. Hoofdje. Wafeltjes.

(...)

Zij Wilt u er een?

Ze gaan staan. Zij houdt hem een doos voor.

Postbode neemt een wafeltje en eet het op.

Postbode Liefje.

Ze storten zich in elkaars armen als kolossale golven. Een van beiden gaat. ☹

Twintig jaar na zijn dood laten uitgevers het werk van [Thomas Bernhard](#) opnieuw van de persen rollen. Geert Sels dook in de theaterstukken en de romans, en nam de eerste pluk van de nieuwe oogst door.¹ Maar was het nu een komedie of een tragedie? Achterflapschrijvers van uitgeverijen hebben dat wel eens opgelost, schrijft Sels, door te zeggen dat Bernhards schrijfsels, de romans zowel als de theaterstukken, tragikomedies zijn. Daar zijn een aantal bezwaren tegen in te brengen. Komedie en tragedie staan niet los van elkaar. Ze liggen evenmin in elkaars verlengde. Bij Bernhard vallen komedie en tragedie met elkaar samen.

Deelt u met mij het genoeg van deze perverse dwaasheid

Van de vehemente wilsbeschikking die Thomas Bernhard zijn land nog even door de strot ramde, schiet anders ook niet veel meer over. Met de Oostenrijkse staat wou de schrijver niets meer vandoen hebben, dat is bekend, het leek alsof hij nog snel tot een postume emigratie besloten had. In artikel iv van zijn testament staat dat niets uit zijn 'gleich wo noch vorhandenen literarischen Nachlass' meer mocht worden uitgegeven. Dat 'gelijk waar' is van belang, dat slaat namelijk ook op Duitsland. Het verbod gold ook voor brieven en zelfs losse papertjes. 'Kein wort', liet hij de notaris van Gmunden tikken, en voor alle duidelijkheid liet hij het nog eens onderstrepen.

In Oostenrijk worden uw geschrevenheden dezer dagen opgevoerd en voorgelezen alsof er niets gebeurd is. De staat lijft uw werk in door het Bernhard-Archiv en prestigieuze tekstuutgaven te subsidiëren. En wat er in 2009 al niet 'veröffentlicht' wordt. Een knoert met meer dan vijfhonderd brieven aan de uitgever, een bundel stadsbeschimpingen die straks ongetwijfeld prominent uitgespeeld worden in de citymarketing van Düsseldorf of München, en dan nog eens een bundel met dankwoorden bij prijsuitreikingen.

Die laatste, *Meine Preise*, lag er al voor de sterfdatum op 12 februari. Het moet gezegd dat er aardig naar een momentum toegewerkt

is. Al begin november vorig jaar stond er in de Oostenrijkse krant *Der Standard* (niet toevallig *Der Standard*) dat uitgeverij Suhrkamp met onuitgegeven werk van Thomas Bernhard zou uitpakken. Te vrezen viel dat het om *Neufundland* ging, een manuscript voor een stevige roman, waarvan geweten is dat de schrijver er onzeker over was en er lang over getalmd had. Die vrees bleek onterecht.

Meine Preise is een bundel van negen korte prozateksten die geschreven zijn naar aanleiding van een literaire onderscheiding. Bernhard heeft die prijzen effectief gekregen, van de Grillpartzerprijs, de eerste, in 1963, tot de Georg Büchnerprijs. Nadien zijn er nog geweest, maar die heeft de schrijver consequent geweigerd. Prijzen aanvaarden doe je maar tot je veertig, daarna wordt het toch een beetje potsierlijk. Die stukken zijn aangevuld met vier historische documenten: drie dankredes en een oprotbrief om zijn ontslag uit de Akademie aan te kondigen. Het gaat dus om dicht bij de realiteit staande fictie en historisch materiaal.

Pas gaandeweg die eerste negen stukken wordt duidelijk dat het om fictie gaat. De gebruikelijke Bernhardstijl, met zijn herhalingen, overspannen samengestelde woorden en antithesen, blijft namelijk redelijk aan de teugel. Mondjesmaat keren echter enkele thema's terug en daaraan herken je de schrij-

vershand. Meermaals krijgen we te lezen hoe de prijswinnaar, of het nu in Bremen, Hamburg of Darmstadt is, vlak voor de uitreiking in acute tijdnood zit omdat hij nog geen dankrede heeft neergeschreven. Als een kleine zelfstandige besteedt de schrijver onevenredig veel aandacht aan het geldbedrag waarmee de prijs gedoteerd is. Hogere idealen, de eer van de lauwerkrans, een goedgeplaatst bon mot: het kan hem allemaal verdommen. Wat hem interesseert is of er voldoende geld in de enveloppe zit om een vierkantshoeve in Nathal te kopen.²

Superieur afstraffend zet Bernhard het protocol in zijn hemd. Zo kennen we hem ook, natuurlijk. De hoogwaardigheidsbekleders blijken niet de geringste belangstelling voor hun gelauwerden aan de dag te leggen en laten zich niet betrappen op kennis van het cultuurdomein. De schrijver wordt geloofd voor werken die hij niet eens geschreven heeft, in Regensburg worden de namen van twee laureaten zonder verpinken door elkaar gehaspeld. In Wenen wordt hij niet opgemerkt door de organisatoren, en gaat hij daarom ostentatief op de elfde rij zitten, in het midden, zodat er ondoenlijk gestommel nodig is om hem te verzoeken vooraan plaats te nemen.

Met deze laatste anekdote werd duidelijk dat er een geurtje is aan *Meine Preise*. Dat verhaal kenden we namelijk al. Het bleek niet het

enige. Evenzeer bekend was het beeld van de 'levensmens', de 37 jaar oudere Hedwig Stavianicek, die kranten en boeken naar het sanatorium Am Steinhof sleept, waar Bernhard met zijn gevoelige longen in therapie is (en waar Morbus Boeck of sarcoïdose wordt vastgesteld, een ziekte die ontstekingen veroorzaakt in het longweefsel, en die hem fataal zal worden). Nog een oude bekende is professor Salzer, zowel gespecialiseerd in longen als in kapitaalkrachtige patiënten. Al eerder mee

gegrinnikt: hoe de auteur nog snel voor een prijsuitreiking een pak gaat kopen, maar zich in zijn haast een maatje te klein aanschaft. En uiteraard de rel die gepaard ging met de uitreiking van de 'kleine staatsprijs', alwaar het vrolijke zonnetje Bernhard de nietigheid van Oostenrijk kwam toelichten.

Uit ten minste drie van die stukken, waaraan Bernhard rond 1980 schreef, hebben brokken materiaal hun weg gevonden naar de roman *Wittgensteins Neffe*. Chronologisch

ALS EEN KLEINE ZELFSTANDIGE BESTEEDT DE SCHRIJVER ONEVENREDIG VEEL AANDACHT AAN HET GELDBEDRAG WAARMEE DE PRIJS GEDOTEERD IS. HOGERE IDEALLEN, DE EER VAN DE LAUWERKRANS, EEN GOEDGEPLAATST BON MOT: HET KAN HEM ALLEMAAL VERDOMMEN. WAT HEM INTERESSEERT IS OF ER VOLDOENDE GELD IN DE ENVELOPPE ZIT OM EEN VIERKANTSHOEVE IN NATHAL TE KOPEN.



Maatschappij Discordia, Der Theatremacher (1990-91) © Bert Nienhuis

kan dat kloppen, dat boek kwam uit in 1982. Het heeft er dus veel van weg dat de schrijver zijn korte etudes zelf al aanwendde om een roman te voeden. Waardoor het 'uitpakken' met 'onuitgegeven werk' al heel wat relatiever wordt. De uitgever doet nochtans zijn uiterste best om de publicatie van *Meine Preise* te rechtvaardigen. In een naschrift zegt hij een vermoeden te hebben dat Bernhard van plan was dit mapje in licht bewerkte vorm aan te bieden voor publicatie. Een half jaar voor zijn verscheiden had de auteur bij zijn publicatieplannen immers nog een prozatekst en een komedie aangekondigd. Ergo... En had hij tegen zijn levenseind, te zeer verzwakt voor een lange roman, ook niet *In der Höhe* uitgebracht, een bewerkt manuscript uit 1959?

Is *Meine Preise* dan helemaal te herleiden tot lucratieve sarcophagenroof? Dat nu ook weer niet. Wie gehecht is aan een autobiografische lijn die parallel loopt aan het fictieve werk, krijgt zelfs een aanvulling bij het aanbod dat er al was. Chronologisch lopen de prijsstukken verder waar de vijf autobiografische romans van Bernhard ophielden.³ Ze bestrijken de periode van 1963 tot 1979, zij het uiteraard met zeer grote gaten.

Om nog een andere reden is deze uitgave interessant. Zijdelings focust ze op enkele bepalende gebeurtenissen die bij Bernhard tot fundamentele worden zijn. De beschrijving van zijn internering als jonge man in Steinhof is doordrenkt van hopeloosheid. Om hem heen wordt onverdroten gestorven en hemzelf wordt zes weken lang voorgehouden dat hij (verkeerde diagnose) zal sterven aan kanker. Het is een bijnadoodervaring en dat besef van zijn vergankelijkheid zal altijd in hem geactiveerd blijven. In *Ritter, Dene, Voss* zegt hij het zo: 'Wir haben unsere Todeskrankheit/ und wissen/ dass wir an ihr sterben.'⁴ Alles wat hij doet en beleeft, is vanaf die Steinhofervaring aan de dood ontstolen. Wat hij registreert, wordt tegen het ijkpunt van zijn eindigheid afgemeten. Alles krijgt daardoor een afgrondelijkheid. 'Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt', zegt hij in zijn speech voor de staatsprijs.⁵ Deze zin schoort de levenshouding die uit heel zijn oeuvre spreekt. Nu en dan gloort er wanhoop, maar het is toch overwegend de belachelijkheid die van de pagina's grijnst.

Nog een andere uitspraak, bij de uitreiking van de Georg Büchnerprijs, raakt aan de basis van zijn levensvisie. Ook deze is verbonden met het besef van een fundamentele

doodsangst. Hoewel het om een besef gaat, mondt het paradoxaal genoeg uit in een niet-weten, in een verwarring. Het individu is dermate ontredderd dat het niet kan inschatten of het nu gaat over een 'Tragödie um der Komödie', dan wel over een 'Komödie um der Tragödie'.⁶ Het eerste kan erop wijzen dat het maar tragisch zou zijn als alles puur lichtzinnigheid was, met andere woorden, dat er een inzicht gerateerd wordt in de diepte der dingen. Toegepast op Bernhard: wie constant in luciditeit verkeert over zijn vergankelijkheid, kan de gedachte van leeg vermaak niet verdragen. En de tweede uitspraak, de komedie om de tragedie? Die vertrekt vanuit de aanname dat het bestaan tragisch is, maar dat de aanvaarding daarvan komisch is. Simpelweg omdat er geen andere optie overblijft. Het zit heel dicht bij wat Samuel Beckett ooit optekende: 'Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter.'

Snel na elkaar genoteerd, door een schrijver die geen uitkomst brengt, leiden deze twee formules tot een duizeling. Toch is het geen tussendoorse spelerei. Het is een zinsnede die het hele oeuvre van Bernhard dooradert: 'Is het een komedie, is het een tragedie?' Ze komt voor van het vroege tot het late werk, ongeacht in welk genre, soms met een andere lading. Zo vaak zijn we ze tegengekomen. Laten we eens kijken wat ze ons te vertellen heeft.

Keine Komödie

Een basale vaststelling is dat deze zinsnede de klassieke theaterliteraire begrenzing te buiten gaat. Bernhard heeft zich vaak geamuseerd met ondertitels die een suggestie voor een genre aanduiding wekken. Verhelderend zijn ze meestal niet, veeleer het tegendeel. Het toneelstuk *Elisabeth II* geeft hij als ondertitel *Keine Komödie* mee. Een interpretatie als dramagenre behoort in dit geval nog steeds tot de mogelijkheden, want als het 'geen komedie' is, kan dit toneelstuk bijvoorbeeld wel een historiestuk zijn, een burgerdrama of een ideeëndrama. Desgevallend een tragedie. De indicatie die Bernhard geeft, is letterlijk te nemen. Het stuk is namelijk geen komedie, en wel hierom. Het balkon waarop een puikje van aristocraten zich vergaapt aan het défilé van de Engelse koningin stort te pletter, zodat het stuk eindigt met een



Dood Paard, Ritter Dene Voss (2009) © Sanne Peper

bescheiden humanitaire ramp. Het zou van hardvochtigheid getuigen om dit een komedie te noemen. Niettemin opent Bernhard de suggestie, want zijn hoofdpersonage vindt deze gebeurtenis een geslaagde opruimingsactie. Meer schieten we op met de roman *Alte Meister*, die Bernhard de ondertitel *Komödie* meegeeft. Een dramagenre loslaten op een roman zet weinig zoden aan de dijk, dus heeft het meer zin om met deze tragedie/komedie-aanduidingen anders om te springen.

Het is mijn overtuiging dat Bernhard zijn begrippenpaar in overdrachtelijke zin toepast om er een levensvisie mee aan te duiden. Een indicatie daarvoor is terug te vinden in het toneelstuk *Die Jagdgesellschaft*, wanneer de generaal de voortbrengselen van de schrijver probeert te taxeren. Hij gaat niet mee in de redentie van de schrijver, die zijn eigen werk als komedies omschrijft: 'Habe ich recht dass/ was Sie schreiben/ etwas durchaus Philosophisches ist/ Wenn Sie es auch als Komödie bezeichnen?' *It's the philosophy, stupid!*

Op fictie voortbouwen is niet zonder risico, vandaar de poging om uit andere voorbeelden af te leiden welke kenmerken Bernhard nog meer aan zijn begrippenpaar toeschrijft. In de slotpagina's van *Alte Meister* staat een interessante passage. De eigenwaan waarmee de mens zichzelf capaciteiten toedicht, behoort tot het terrein van de komedie. 'Wir glauben (...) (wir) sind kompetent und sind es doch nicht, *das ist die Komödie*.'⁸ Een stap voorbij die zelfbegoocheling, als er tot realisaties moet worden overgegaan, stoot de mens op zijn tekorten. Vangnetten zijn er niet, de vrije val dreigt, de omstandigheden zijn ideaal voor een catastrofe. 'Wenn wir fragen, wie soll es weitergehen? *ist es die Tragödie*.'

De verleiding is groot om de Bernhard-vraag – is het een komedie? is het een tragedie? – te beantwoorden als was het een exclusieve vraag. Met andere woorden, we denken een 'of' tussen de twee onderdelen, zodat we gedwongen worden te kiezen voor het eerste of het tweede. Uit een fragment uit het toneelstuk *Der Theatermacher* wordt echter duidelijk waarom Bernhard die 'of' nooit opschrijft. In dat stuk heeft de leider van een familietheater, Bruscon, zich voorgenomen met *Het rad der geschiedenis* een komedie te schrijven die alle

ooit verschenen komedies samenvat. In zijn getheatraliseerde wereldgeschiedenis draven onder anderen Churchill, Napoleon, Marie Curie, Metternich, Nero en Hitler op als personages. Zelf beschouwt Bruscon zijn tekst als een komedie, maar hij weet dat het in de grond een tragedie is. Zo gauw het rad van de geschiedenis begint te draaien, stoomt het onvermijdelijk op calamiteiten af. 'Das Rad der Geschichte/ ist eine Menschheitskomödie (...) (eine Komödie) die in Wahrheit/ eine Tragödie ist.'⁹ Komedie en tragedie staan dus niet los van elkaar. Ze liggen evenmin in elkaars verlengde. Bij Bernhard vallen komedie en tragedie met elkaar samen.

Achterflapschrijvers van uitgeverijen hebben dat wel eens opgelost door te zeggen dat Bernhards schrijfsels, de romans zowel als de theaterstukken, tragikomedies zijn. Daar zijn een aantal bezwaren tegen in te brengen. Het eerste is dat de tragikomedie bij uitstek een burgerlijk genre is. Nu spelen de meeste realisaties van Bernhard zich wel af in de burgerij, zelfs in de toplagen ervan, maar ze bieden deze sociale klasse allerm minst een bevestiging van haar waarden. Integendeel, ze zijn een vlijmscherpe ontmaskering van de schone schijn, de verwatenheid en het

machtsmisbruik. Ouderlijke huizen worden als een hel afgeschilderd, en de repetitieve gewoontes en ongewijzigde interieurs worden als verstikkend ervaren. Wat onder de mantel der allesdaagsheid zit aan incestueuze relaties en voormalige nazibetrokkenheid, komt aan het daglicht. Het tweede bezwaar is dat de tragikomedie, net als de tragedie, een oplossing aanbiedt. Bij de klassieke tragikomedie is dat het happy end. De tragedie heeft de katharsis. Hoe anders is het bij Bernhard. Die lost niets op. Die laat zijn kijker/lezer boven de stinkende beerputten hangen.

Operette

Eerder dan te opteren voor de tragikomedie, is er iets te zeggen voor de stelling dat de tragedie voor een laatmodernist als Thomas Bernhard niet anders kan dan in het gezelschap verkeren van het komische. Dat heeft te maken met het tijdperk waarin hij leefde. Sinds de geleidelijke 'onttovering van de wereld' denkt de mens niet meer sacraal, en aanvaardt hij bijgevolg geen mythische of goddelijke verklaringsgrond meer voor gebeurtenissen. Het wegvallen van dat religieuze kader werpt de mens terug op zichzelf. Hij past ervoor om zijn lotsbestemming aan hogerhand toe te



Tg STAN, Brandhout/Een irritatie (2009) © Thomas Walgrave

BERNHARD SLAAT TOE DOOR STEEDS WEER ALLES UIT PROPORTIE TE TREKKEN. HOEVEEL VAN ZIJN PERSONAGES ZIJN GEEN KAMERGELEERDEN, DUIDELIJK NIET OPGEWASSEN TEGEN DE DWAZE AMBITIES DIE ZE ZICHZELF GESTELD HEBBEN? ZE WERKEN AAN BOEKEN DIE NOOIT AF GERAKEN, BLIJVEN DOEKEN OVERSCHILDEREN OF SLEUTELN AAN PARTITUREN. TAL VAN PERSONAGES BESTEDEN ONEVENREDIG VEEL AANDACHT AAN BAGATELLEN.



Het Toneelhuis, *De theatermaker*, regie Han Kerckhoffs (2001) © Dimitri Van Zeebroeck

vertrouwen, er rest hem niets anders dan zijn verklaringen rationeel te gronden en tragische gebeurtenissen te proberen voorkomen. Technologische innovaties helpen hem om het rampspoedige, waarvan hij almaar beter tracht in te schatten wanneer en hoe het opduikt, aan banden te leggen.¹⁰

Het humanisme, dat uitgaat van een geloof in de mens en zijn goedheid, weet zich geen raad met negativiteit. De moderne mens schoffelt die daarom weg. Oog in oog met het rampzalige neemt hij zijn toevlucht tot de lach. In dit klimaat is de tragedie, met haar link naar het sacrale, niet langer de gepaste drager voor het tragische. Het is allesbehalve nieuw om aan te geven dat de evolutie van de tragedie in de richting van de ironie is verlopen.¹¹ Zo is er de burgerkomedie, die het onbehagen wegbuldert. Of het absurd theater, dat in het kielzog van het existentialisme het terrein ingenomen heeft. Het heeft het komische en het tragische gemengd om de absurde conditie van de mens aan te geven. Loopt deze evolutie niet uit op een *catch 22*? In onze tijden is het tragische onmogelijk geworden zonder het komische. Anderzijds is het precies het komische dat verhindert dat we nog toegang kunnen krijgen tot het tragische. Stefan Hertmans merkt op dat de bevrijdende, ironische lach de toeschou-

wer berooft van inzicht, omdat die hem in staat stelt zich comfortabel te verschuilen en de zaak te relativiseren. Het is niet meteen de dapperste opstelling, vindt Hertmans. 'De ironie is altijd de nooduitgang uit het theater van het existentialisme, waardoor de mens enigszins laf en handig kan verdwijnen.'¹²

Hoe verhoudt Bernhard zich tot dit alles? Is hij niet een erfgenaam van de absurdisten? In zijn werk wemelt het van de 'bestaansonzekerheid'. Bruscon laat het zich in *Der Theatermacher* tussen neus en lip ontvallen: 'Dem Unsinn/ geboren zu sein/ Fatale Weltkonstruktion/ Irrtümernessistenz.'¹³ Het is een levenshouding die op zijn minst verwant is. Alleen blijft Bernhard daar niet steken. Bij de absurdisten en de surrealistena leidt de koppeling van het tragische en het komische tot een sprong in het ongerijmd. Het lijkt alsof alle wegen die het kunstwerk aangeeft worden opgeslorpt in een zwart gat. Ook aan de basisdefinitie die Martin Esslin voor de absurden bedacht, namelijk dat ze de absurde conditie niet beargumenteren maar ze simpelweg laten zien, gaat Bernhard voorbij.¹⁴ Vormelijke kenmerken als zinledige taal, van logica gespeende dialogen, circulaire verhaalplots of geabstraheerde personages zijn bij hem niet terug te vinden.

In *Die Jagdgesellschaft* geeft Bernhard de ge-

neraal een externe blik op het schrijverschap. Het is een van de weinige momenten dat de dialectiek tussen komedie en tragedie wordt overstegen, maar wat een anticlimax van een transpositie! De generaal verwijt de schrijver dat hij zich steeds verschuilt achter de term van het begrippenpaar die niet in het geding is. 'Ist es eine Komödie/ behauptet er/ eine Tragödie/ wo es doch nichts als Operette ist.'¹⁵ De spanning tussen de twee tegengestelde termen geeft uit op een genre dat staat voor onbezorgde lichtzinnigheid en praalhanzerig vermaak. Het is een genre dat niet helemaal ernstig genomen wordt en als carnavalesk beschouwd wordt, denk aan de operettekostuums van ex-minister van defensie André Flahaut. Al in zijn eerste gepubliceerde roman, *Frost*, kent Bernhard een centrale plaats toe aan het belachelijke. De zonderlinge, maar wijze schilder laat hij zeggen dat de tragedie lang niet altijd tragisch is en nooit de wereld in beroering brengt. Daarop geeft hij een alternatief dat meer impact heeft dan wat ook: het belachelijke. 'Das Lächerliche sei "allgewaltiger als alles andere".'¹⁶ Het is een alomvattende categorie waarin ook de tragedie thuishoort, maar dan als een genre dat slechts donkerter biedt en geen inzicht voortbrengt. 'Innerhalb des Lächerlichen gebe es "Tragödien, in die

man vorstösst, ohne mit einem Licht ausgerüstet zu sein, in ein finsternes Bergwerk”.’ Als uitsmijter geeft de schilder nog mee dat er wanhoop schuilt in het belachelijke.

Vanuit zijn latent doodsbesef is Bernhard een onverbetterlijke wanhoopskampioen. Sommige werken van hem, zoals de dichtbundel *In hora mortis* met zijn nederige smeekebeden, zijn ervan doordrongen. Wie Bernhard alleen maar kent als de hautaine, misantrope verachtungskunstenaar, zal deze gedichten bij een blindproeverij vermoedelijk niet aan hem toeschrijven. Vanuit hun wanhoop proberen de personages zich vast te klampen aan reddingsboeien. De verwijzingen naar kunst als overlevingsmiddel zijn legio. Meermaals duikt de ‘levensmens’ op als een gezelschap waar men alles aan te danken heeft en waar men zich aan op kan trekken.

Übertreibungskünstler

Maar voor de rest is er steeds dat belachelijke. Soms sluimerend, soms pontificaal in overdrive. Het verkent alle geleidingen, van schrijnend en deerniswekkend tot zwart en snijdend. Bernhard heeft er zijn stijlapparaat op afgestemd en hij weet het. ‘Übertreibungskünstler’ heeft men hem daarom genoemd, en zo laat hij in de roman *Auslöschung* de verteller Murau zichzelf ook typeren: ‘Meine Übertreibungskunst habe ich so weit geschult, dass ich mich ohne weiteres den grössten Übertreibungskünstler, der mir bekannt ist, nennen kann.’³⁷ Bernhard slaat toe door steeds weer alles uit proportie te trekken. Hoeveel van zijn personages zijn geen kamergeleerden, duidelijk niet opgewassen tegen de dwaze ambities die ze zichzelf gesteld hebben? Ze werken aan boeken die nooit afgeraken, blijven doeken overschilderen of sleutelen aan partituren. Tal van personages besteden onevenredig veel aandacht aan bagatellen. In *Der Schein trügt* discussiëren twee kunstbroers pagina’s lang over of een broek nu wel of niet te kort is, in *Der Theatermacher* wordt elke poging tot sérieux afgeblokt door minutieuze aanwijzingen voor het opdiepen van vermicellisoeep. Personages kunnen diep gekrenkt zijn omdat de dingen niet lopen zoals ze willen. In *Elisabeth II* is er grote verontwaardiging omdat een vogel weigert te fluiten.

Het belachelijke zit op de balans tussen het komische en het tragische: het kan naar



Tjallingii, Alles is rustig (1999) © Koen Wessing

het ene of het andere overhellen. Wat dat betreft past het wonderwel in de bipolaire structuren die Bernhard uittekent. Bij hem geen enerzijds zonder anderzijds. Het een jaagt het ander voort. Is er een hier, dan meteen ook een daar. Het is lachwekkend hoe hij in *Wittgensteins Neffe* beschrijft almaar te pendelen tussen het plattelandsleven in Nathal en het stadsleven in Wenen. Steeds met zeer kortstondige bevrediging. ‘Nach Nathal komme ich, um mich von Wien zu beruhigen, umgekehrt nach Wien, um mich von Nathal zu kurieren.’³⁸ Hetzelfde geldt voor het individu, dat een barricadeerfanatiekeling is en zich tussen muren verschanst, maar op het moment dat het de deur achter zich dichttrekt al weet dat het evenmin eenzaamheid wil. Zelfs voor de schrijver gaat het op. Bernhard heeft meermaals gezegd dat hij leed aan het schrijven, maar zo gauw het volbracht was, leed aan het niet-schrijven.

Kunnen het komische en het tragische nog een impact hebben, als ze steeds in elkaars tegendeel omslaan? Het komische alleszins wel, dat in zijn schrijnend-overdreven pose en zwevend boven de tragische diepte zowat de grondtoon van het werk zet. En het tragische? Martha Nussbaum roept daarvoor de notie van het mededogen in, dat ze, verwijzend naar de

antieke tragedie van Philoktetes, ziet voortkomen uit een combinatie van menselijkheid en rampspoed. Als ingrediënten daarvan ziet ze het verhaal waarin we getuige zijn van hoe een goed mens buiten zijn wil een onverdiend ongeluk te beurt valt. En ze besluit: ‘Tragedies tonen ons dat rampspoed de kern raakt van het menselijk handelen.’³⁹ Haar ideeën zomaar naar Bernhard overhevelen, heeft geen zin. Zoals hierboven gezegd, is de antieke tragedie in haar zuivere verschijningsvorm in onze onttoverde tijd een onmogelijkheid. En een goed mens? De personages van Bernhard zijn vaak regelrechte etters. Een verhaal? Bernhard heeft zichzelf ooit getypeerd als een ‘Geschichtenzerstörer’ die elke naar een verhaal neigende aanzet afblokt. Bij Bernhard wordt men tijdelijk toegelaten in een zijnstoestand, die gevuld wordt met een (quasi) monologisch discours.

Zo komen we er dus niet. Misschien kan het mededogen, als combinatie van menselijkheid en rampspoed, iets betekenen. Maar de aloude identificatie is bij Bernhard problematisch. Vooreerst ligt de rampspoed, de blessure of het abjecte buiten het kader van zijn relaas, zodat een meebeleving niet tot de mogelijkheden behoort. Daarbij komt dat de personages van Bernhard allesbehalve meewerken om met zich te laten sympathiseren. Het zijn nurkse



Kaaithheater, Het jachtgezelschap, regie Peter Van Kraaij (2003) © Herman Sorgeloos



© Kris Demey

eenzelvigen, verbitterde ouderlingen of voorname aristocraten die haast onaanraakbaar zijn. Ze hebben macht en oefenen die uit. In het toneelstuk *Ein Fest für Boris* geniet Die Gute van de zinloze treiterijen waarmee ze haar personeel en haar kreupele invités terroriseert. Bovendien schampt de inleving voortdurend af op het scherm van het komische en het ridicule.

Bij Bernhard gaat het om goed gemaskeerde menselijkheid. Dat ze weinig in het oog springt blijkt uit kwalificaties als 'zeurderig' of 'misanthropisch' die het werk vaak meekrijgt. En toch is ze er. In elke tekst is er ergens wel een moment dat de pose opgeheven wordt en het personage in zijn ware zelf laat kijken. Dat is vaak het gekwetste, wanhopige zelf. Nergens komt dat beter tot zijn recht dan

in *Alte Meister*, waar Reger het speuren naar de menselijke fout in grote kunstwerken tot overlevingsmethodiek uitroept. Om uiteindelijk te belanden bij het bijna gesmeekte verzoek: "Teilen Sie mit mir das Vergnügen dieser perversen Verrücktheit, mein lieber Atzbacher."²⁰

De teksten van Thomas Bernhard zijn als bevroren waters waar hier en daar een wak in zit. De lezer/kijker ketst voortdurend af op de ijzigheid van het belachelijk-komische. Om het werk vruchtbaar te maken moet hij, en de theatermakers met hem, bereid zijn de onophoudelijke schakeling te maken tussen het komische en het tragische die elkaars medaillehelften blijven. En vindt hij het wak, dan wacht hem de peilloze val in het tragische. ©

- 1 Thomas Bernhard, *Meine Preise*, Suhrkamp, 2009; Thomas Bernhard, *Die Romane* (de negen grote romans in één band), Suhrkamp, 2009; Thomas Bernhard/Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, Suhrkamp, 2009; Thomas Bernhard, *Düsseldorf oder München oder Hamburg: lauter Provinzen*, Suhrkamp, 2009; Thomas Bernhard, *Lesebücher* (een reeks van zes thematische bloemlezingen), Suhrkamp, 2008; Thomas Bernhard, *Die Autobiographie* (de vijf autobiografische romans in één band), Residenz Verlag, 2009; Erika & Wieland Schmied, *Thomas Bernhard – Leben und Werk in Bildern und Texten*, Residenz Verlag, 2008
- 2 Voor een goed overzicht van Thomas Bernhards woonsten, alsook de plekken die figureren in zijn werk, zie de foto's en teksten van Erika & Wieland Schmied (zie hoger).
- 3 Vanaf 1975 begint Thomas Bernhard aan een reeks van vijf autobiografische romans, te weten: *Die Ursache*, *Der Keller*, *Der Atem*, *Die Kälte*, *Ein Kind*. Ze zijn begin dit jaar bij Residenz Verlag in één band verschenen (zie hoger).
- 4 Ritter, Dene, Voss, in: *Stücke 4*, Suhrkamp, p. 177
- 5 *Meine Preise*, Suhrkamp, p. 121
- 6 *Meine Preise*, Suhrkamp, p. 124
- 7 *Die Jagdgesellschaft*, in: *Stücke 1*, Suhrkamp, p. 235
- 8 *Alte Meister*, in: *Die Romane*, p. 1370
- 9 *Der Theatermacher*, in: *Stücke 4*, p. 15
- 10 Dat is de centrale these in *De domesticatie van het noodlot* van Jos de Mul, Klement/Pelckmans, 2006.
- 11 Patrice Pavis citeert in dit verband Friedrich Dürrenmatt en Nothop Frye, *Dictionnaire du théâtre*, Messidor, 1987, p. 423 en p. 427
- 12 Stefan Hertmans, *Het zwijgen van de tragedie*, De Bezige Bij, 2007, p. 273
- 13 *Der Theatermacher*, in: *Stücke 4*, Suhrkamp, pp. 101-102
- 14 Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, 1971, p. 21
- 15 *Die Jagdgesellschaft*, in: *Stücke 1*, Suhrkamp, p. 206
- 16 Frost, in: *Die Romane*, p. 220
- 17 *Auslöschung. Ein Zerfall*, in: *Die Romane*, p. 1742
- 18 Wittgensteins Neffe, Suhrkamp, 1993, p. 142
- 19 Martha Nussbaum, *Oplevingen van het denken*, Ambo, 2004, p. 350
- 20 *Alte Meister*, in: *Die Romane*, p. 1371

NEP!

In een garagebox in de Jan Van Rijswijcklaan in Antwerpen werden eind maart ongeveer 8000 valse Jan Fabre-producten aangetroffen. De ontdekking gebeurde toevallig, bij een routinecontrole door het Federaal Voedselagentschap. De inspecteurs wisten bij hun actie beslag te leggen op plasticen wolkenmeter-figuurtjes, trendy asbakken en koffietassen en, opvallend, een reeks prikklokken. Volgens het parket ging het over namaakartikelen van Chinese makelij en waren de spullen bedoeld voor de Europese markt. Alles werd machinaal vernietigd en de opbrengst hiervan ging, op uitdrukkelijke vraag van de kunstenaar, naar een tamelijk goed doel.

Nepartikelen, imitaties en vervalsingen in de mode en in de beeldende kunst zijn *big business*, dat is bekend. In de podiumkunsten is commercieel én artistiek bedrog minder gekend maar daarom niet minder performant. Zeer populair aan de toeg van de Vlaamse foyers is het verhaal hoe een vijftal jaren geleden een Damiaan De Schrijver-lookalike zichzelf met een monoloog van Thomas Bernhard als een origineel STAN-product aan verschillende theaters in Frankrijk wist te verkopen. Dat de man daarenboven de tekst 'lip syncte' werd in menige lokale recensie zelfs een 'artistiek gedurfd ingreep van het gezelschap' genoemd.

Auteursrechtenverenigingen, artiesten en programmatoren zitten met de handen in het haar over hoe dit probleem moet worden aangepakt. 'De grenzen tussen echt en vals, origineel en kopie in de podiumkunst zijn stilaan aan het verdwijnen', zegt Dirk Pauwels (niet de artistiek leider van CAMPO in Gent maar, volgens zijn *business card*, een authentieke naamgenoot). Pauwels is de bezielende kracht achter f*ART, een vzw die vervalste podiumkunst en bedrieglijke podiumkunstenaars wereldwijd probeert te traceren. 'De eenmaking van de Europese theatermarkt heeft een aantal dingen losgemaakt die we niet langer in de hand hebben. Uit Oost-Europa bereiken ons de meest schrijnende verhalen. In Tsjechië kan je gegarandeerd bijna elk weekend wel ergens *Rozas danst Rozas* (sic!) zien, om maar één voorbeeld te noemen', aldus de energieke vijftiger.

Een bezoek aan het kantoor van f*ART in Brussel toont op indrukwekkende wijze de dimensies van deze internationale kunstfraude aan. De 176 dossiers die f*ART sinds haar oprichting in 2006 opende, nemen samen met de kartonnen dozen vol bewijsmateriaal ruim twee verdiepingen in beslag. Dirk Pauwels weet alles in het juiste perspectief te plaatsen: 'Het gaat om de meest diverse aangiftes. Niet alles is uiteraard even kwaadaardig van opzet – ik denk hierbij aan de seizoensgebonden valse Sinterklazen – maar een aantal zaken wijzen toch op een professioneel georganiseerd bedrog met commerciële doeleinden. Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan de illegale dvd *Needcompany / Isabella's Room – live in Seoul* (2007). Die kan je sinds kort gewoon op de betere straathoek in



Chili kopen. Dat zegt genoeg over de maffieuze distributiepraktijken en internationale netwerken.'

In Vlaanderen en Nederland worden theaters en hun publiek ook vaak stevig te grazen genomen, maar niemand wou *on the record* reageren op onze rondvraag. De angst om met beroepsfouten geassocieerd te worden zit er blijkbaar diep in. f*ART organiseert maandelijks een informatieavond met getuigenissen van slachtoffers en daders (in gescheiden ruimtes). De bijhorende brochure (*f*ART: een handleiding*, 45 pagina's, inleiding door Dirk Pauwels, €175) geeft concrete tips voor beginnende programmatoren: het gevaar van technische fiches in het Pools; het risico van cash betalingen van uitkoopsommen op parkings langs de E40; bestaan er Gène Bervoets-copycats?; hoe zien valse snorren en baarden eruit?; hoe herken je een echte van een valse Guy Cassiers-productie?; enzovoort.

Dirk Pauwels ziet ook ruimere verantwoordelijkheden ten bate van de bedreigde sector: 'Wij willen geen Don Quichot spelen in die strijd. De gehele problematiek moet immers ook door de overheid aangepakt worden. Wij pleiten onomwonden voor een kwaliteitslabel, een keurmerk (zoals in de vleesindustrie) of certificaat voor de Vlaamse podiumkunsten. Met zo'n attest van de Vlaamse Gemeenschap kunnen gezelschappen hier of in het buitenland hun authenticiteit onmiddellijk staven. Binnenkort zullen wij met oko, Geert Bourgeois en Test-Aankoop aan tafel zitten om dat plan snel op de rails te zetten. Wat nu immers aan de gang is, is nog maar het topje van de ijsberg... en ik laat in het midden of het artisanaal dan wel industrieel ijs is!' @ Voor meer info, bel naar f*ART op 02 211 82 11 (anonimiteit verzekerd).

De aard van het beestje

Eind januari vond in het Kaaitheater het festival Burning Ice plaats. Biologen, filosofen, sociologen, politici,... en kunstenaars formuleerden er een kleine week lang uitdagingen voor de kunst wanneer het over de verandering van het klimaat gaat. Aan de hand van vijf sleuteltermen blikt Lars Kwakkenbos terug op wat hij hoorde en zag.



© David Buckland

‘Artiesten werken altijd op een onrechtstreekse en langzame manier. Als je sneller wil gaan, doe je aan politiek, maar wat doen jullie in jullie kunst?’ vroeg Marianne Van Kerkhoven op woensdagavond aan enkele Britse kunstenaars die hadden meegewerkt aan Cape Farewell (een project waarin kunstenaars, wetenschappers en journalisten sinds 2001 elk jaar samen op een honderd jaar oude Hollandse schoener naar de Noordpool varen en middels zo’n reis de publieke opinie trachten te sensibiliseren). Toen die vraag kwam, hadden de Britten eigenlijk nog niet veel over kunst gesproken. David Buckland had het – als drijvende kracht achter Cape Farewell – in hoofdzaak gehad over de eigenlijke klimaatverandering en de mogelijke gevolgen daarvan. In de kunst van hemzelf en van Heather Ackroyd en Dan Harvey, die mee aan tafel zaten, staan artistieke strategieën ten dienste van overtuigingskracht, en dat waarvan het publiek overtuigd dient te worden, betreft volgens hen hard feitenmateriaal.

Urgentie

Door de grote inbreng van de mensen van Cape Farewell in Burning Ice ging er een kleine cultuurschok door de openingsdag van het festival heen. Guy Gypens, die als artistiek directeur van het Kaaitheater samen met Jeroen Peeters het festival curateerde, refereerde in een vraag die hij de Britten stelde aan de traditie die in Groot-Brittannië bestaat om kunstenaars sociaal-artistiek werk te laten doen. Waar is de kijker – en bij uitbreiding de aardbol waarop hij leeft – het meest bij gebaat: woorden en beelden die hij meteen snapt en waarin een duidelijke boodschap zit vervat, of kunst die ook de communicatie zelf van die woorden en beelden tot inzet maakt? Misschien had een en ander ook te maken met pragmatiek – iets waar ze overzees altijd

al sterker in waren. De kunstenaars van Cape Farewell waren duidelijk: ‘Elf miljoen mensen kijken naar het tv-programma dat de BBC over het project heeft gemaakt, en Ian McEwan zat ook op de boot, en het boek dat hij erover schrijft, zal door twee à vier miljoen mensen worden gelezen.’ De kunst die van hen in de Kaaistudio’s te zien was, stelde evenwel teleur. Heather Ackroyd en Dan Harley maakten samen bijvoorbeeld *Crystal Fish*. Een met kristallen van aluin bekleed kabeljauwskelet is een mooi ding, maar om te weten dat het met het beestje niet zo goed gaat, hebben we geen aluin nodig, en we raken er ook niet ver mee als het gaat over hoe wij of anderen de verandering van het klimaat ervaren. De *Ice Texts* die David Buckland op het ijs projecteerde, zijn niet bijster origineel – ‘The Cold Library of Ice’ of ‘Sadness Melts’. In de eerste plaats gaat het hier om propaganda, ter wille van een dringende boodschap die luid en duidelijk de wereld in moet, en die Cape Farewell aan een grote groep mensen weet mee te geven. David Buckland leek bijwijlen niet zozeer zijn eigen kunst te willen toelichten als wel een noodtoestand te willen aanklaan. ‘Er zijn vandaag vijfentwintig miljoen klimaatvluchtelingen, en dat is nog maar het begin’, luidde zijn antwoord op de vraag welk effect de urgentie van de klimaatverandering op zijn eigen positie als kunstenaar had.

Hoe kunnen kunstenaars zich laten inspireren door een thema dat voortaan ten allen tijde urgent lijkt te zullen zijn, in die zin dat er meteen moet worden gehandeld? Kan een artistiek proces dat zich met zo’n thema inlaat, nog een ander tempo gegund worden, of moet ook dat meedraaien in een temporele logica van hoogdringendheid? Marianne Van Kerkhoven beweert dat de kunstenaar die in zijn artistieke proces aan zo’n logica toegeeft,

DAT IJS DAAR IN HET NOORDEN IS NIET ALLEEN INDRUKWEKKEND, HET ZIET ER OOK BIJ UITSTEK PUUR EN ZUIVER UIT. OMDAT HET ZO WIT IS, WELLICHT – UIT HET FEIT DAT EEN AUTOMERK ALS BMW VANDAAG HAAR EMISSIE TECHNOLOGIE MET WITTE AUTO'S PROMOOT, BLIJKT DAT DE CULTURELE BAGAGE VAN DIE KLEUR VANDAAG OVERAL KAN WORDEN INGEZET.

niet langer kunst maakt, maar aan politiek doet. In het geval van Buckland lijkt die bewering gerechtvaardigd – hij is niet langer actief als kunstenaar, maar neemt in de context van Cape Farewell in de eerste plaats de positie in van een politiek subject dat anderen wil overtuigen van wat volgens hem de goede zaak is – maar op het festival zou er ook kunst te zien zijn die zich die logica veel beter leek te kunnen toeëigenen, zonder evenwel haar eigen ‘artistieke’ aard te hypothekeren. Co-curator Jeroen Peeters bijvoorbeeld performde een dag later samen met danser en choreograaf Martin Nachbar in *Looking for Johnny, a choreographic expedition*. De performance was duidelijk op relatief korte tijd in elkaar gestoken. Nachbar en Peeters zochten er op een kleinschalige en ludieke manier naar nieuwe presentatievormen voor hoe we de natuur ervaren.

Wildheid

In *Looking for Johnny* zegt Jeroen Peeters met wat ironie: ‘Well, Martin, you can have your personal physical truth of dance. But seriously, we’ll be needing theatre and illusion as well, new horizons for the future!’ Nieuwe horizonden. Daar zou het ook in de rest van het festival over moeten gaan. Hoe zien onze horizonden er in het licht van de klimaatverandering uit, en hoe ervaren we ze, in tijd en ruimte? De horizon is vandaag meer dan ooit mensenwerk geworden – de temperatuur van de hemel die erboven hangt, heeft hij vandaag beïnvloed. Omdat we als mens een nieuwsoortige onbeheersbaarheid mee in de hand dreigen te werken, dienen wij de natuur vandaag meer dan ooit te beheersen, zo luidt het paradoxale adagium van beleidsrapporten inzake klimaatverandering.

De klemtoon in wat wij van Burning Ice zagen, lag vooral op de onbeheersbaarheid.

Het relaas van de mensen van Cape Farewell over hun reis naar het noorden bleek ook het oude verhaal van de mens die in de confrontatie met de natuur zijn eigen grenzen, en dus heel zijn wezen, herkent. Als je met die boot in een storm belandt, weet je hoe klein je als mens bent. In de lezingen van twee filosofen ging het diezelfde dag, die aan het landschap was gewijd (*Re-Imagining the Landscape*), ook over die onbeheersbaarheid die in het Westen vandaag minder zichtbaar lijkt dan ooit, maar die de mens wel heeft gemaakt tot wie hij is: de wildheid van de natuur. Herman Parret gaf een lezing die handelde over het sublieme karakter van ijslandschappen in westerse kunst. Minstens even interessant was zijn analyse van het werk van *land art*-kunstenaar Robert Smithson, waarin hij een nieuwe esthetische categorie ontwaart: het anesthesische. Terwijl er in het sublieme sprake is van grootsheid die zich aan elke betekenis onttrekt, is er in het anesthesische sprake van entropie en *displacements* in tijd, ruimte en context. Door zijn kunstwerken in de tijd te laten vergaan en ze zo groot te maken dat ze enkel van op een grote afstand – vanuit een vliegtuig of helikopter bijvoorbeeld – konden worden bekeken, hypothekeerde Smithson het ‘hier en nu’ van de esthetische ervaring en introduceerde hij een ander soort temporaliteit in de kunst. De ervaring van de natuur verplaatste hij door de context ervan te veranderen: hij zette spiegels neer in de natuur of verplaatste stenen naar het museum. Uit laat werk van Smithson blijkt ten slotte ook een grote fascinatie voor catastrofes: zijn ecologische bewustzijn vloeit er vaak samen met een soort apocalyptisch denken. Enige verschil met wat we vandaag vrezen: Smithsons *Time Travellers* komen terecht in een bitterkoud einde van de wereld. Het ijs is bij hem niet bedreigd, maar is zelf de

verbeelding van een ultiem toekomstvisioen.

Waar Parret vandaag uit de ervaring van Smithsons oeuvre een nieuwe esthetische categorie afleidt, hanteerde hij in de jaren negentig vooral nog de categorie van het sublieme om de ervaring van veel hedendaagse kunst mee te duiden. Het sublieme is een esthetische categorie die uitvoerig werd beschreven door Edmund Burke en Immanuel Kant en die, als het over literatuur en schilderkunst gaat, doorgaans met de romantiek wordt geassocieerd. Die romantiek, waarvan de culturele erfenis in het Westen twee eeuwen lang zowat samenviel met de notie van kunst überhaupt, was ook het vertrekpunt van de lezing van milieufilosoof Martin Drenthen, die over de fascinatie van de mens voor de wilde natuur sprak. De wilde natuur is sinds de romantiek geregeld aan bod gekomen in kunst en literatuur, gaande van werk van Henri David Thoreau en Ralph Waldo Emerson tot Jon Krakauers boek *Into the Wild* (1996) over het tragische verhaal van John McCandless, die als jonge man de wildernis van Alaska introk en daar stierf, en films als *Gerry* van Gus van Sant (2002) en *Grizzly Man* (2005), waarin Werner Herzog het verhaal documenteert van Timothy Treadwell, die dertien zomers lang ongewapend tussen zijn geliefde grizzlyberen leefde in Alaska, tot een ervan hem aanviel en oppeuzelde.

Drenthen analyseerde de manier waarop de wildheid in de westerse cultuur van de afgelopen twee eeuwen aan bod kwam en ontwaarde een evolutie waarbij vandaag het amorele karakter van die wildernis weer fascineert. Sleutelfiguur daarin bleek Friedrich Nietzsche: zijn denken zou de basis leggen voor de idee van een amorele wildheid. Tegelijk echter, zo benadrukte Drenthen, is zo’n kijk op zichzelf al een morele uitspraak. Je kan



Lens © Heather Ackroyd & Dan Harvey

die wildheid natuurlijk pas amoreel noemen binnen het perspectief van een menselijke moraal. ‘Het menselijke perspectief is volslagen banaal en futiel’, zo leerde Drenthen uit Van Sants film *Gerry*, waarin twee jongens die gaan wandelen, hun auto niet meer terugvinden en verdwalen in wat zich door de film heen tot een soort ultiem Amerikaans (filmisch) landschap ontpopt. Als er een morele boodschap in deze film zit, is het er één van bescheidenheid: in een tijd waarin de wildheid van de natuur nog moeilijk te herkennen is, lijkt het goed om haar te blijven verbeelden.

Paradijs en catastrofe

Martin Drenthen had het over een wilde natuur die vandaag almaar paradoxalere vormen aanneemt – ze wordt netjes in natuurparken georganiseerd, er wordt een groot hek omheen gezet waar af en toe een waaghals overheen klautert en voor de rest knallen wijze mensen op tijd en stond de beesten af die er te veel aan zijn. Hij sprak niet over de nieuwsoortige onbeheersbaarheid van de natuur, die veel minder zichtbaar is, maar daarom niet minder ingrijpend voor de mens die haar mee in de hand heeft gewerkt.

Wat voor artistieke strategieën worden er vandaag en morgen bedacht om die nieuwsoortige onbeheersbaarheid te verbeelden, en in het licht van ecocatastrofes verhalen te schrijven en beelden te maken? Hoe laten landschappen van de catastrofe zich bewonen en bekijken? Voor de catastrofe komt, is er het paradijs. Het verlangen om in de natuur iets van een paradijs te herkennen en de angst dat dat paradijselijke zou verdwijnen, kwamen in

verschillende lezingen naar voor. Dat ijs daar in het Noorden is niet alleen indrukwekkend, het ziet er ook bij uitstek puur en zuiver uit. Omdat het zo wit is, wellicht – uit het feit dat een automeerk als BMW vandaag haar emissie-technologie met witte auto’s promoot, blijkt dat de culturele bagage van die kleur vandaag overal kan worden ingezet. De kleur wit, meestal aangesterkt met blauw, had eerder al gefascineerd in de talloze schilderijen van berglandschappen die Herman Parret tijdens zijn lezing toonde, al ging het bij hem niet zozeer over iets paradijselijks als wel iets subliems. Een paradijs kregen we wel te zien in een korte documentaire van het Collectif Argos die over een klein Polynesisch eiland ging dat geleidelijk aan wordt overspoeld. Zien hoe de eilandbewoners hun kinderen door onderwijs op de nakende catastrofe voorbereiden, is interessant, maar wie een andere geluidsband over de film had gezet, had er evengoed een toeristisch promofilmpje van kunnen maken. Niet iedereen leek gediend met die aandacht voor mooie plaatjes die op het punt staan te verdwijnen. Els Keytsman van Terra Reversa sneerde in een lezing over de kwalijke gevolgen van toerisme: ‘Iedereen weet intussen wel hoe mooi Antarctica is.’

De catastrofe – we moeten het er toch nog over hebben – kwam tijdens Burning Ice veel minder in beeld. Tijdens *Re-Imagining the Landscape* moesten we tot ’s avonds laat wachten, toen een film van Jennifer Baichwal over fotograaf Edward Burtynsky werd getoond. Deze man trok niet naar idyllen, maar naar de achterkant van de moderniteit. Die achterkant – het zal niemand verbazen – ligt vooral aan de andere kant van de wereld. Waar de lokale autoriteiten trots op waren, werd in de monumentale foto’s van Burtynsky een desolaat grauwe schaduwkant van grootindustrie en massatransport: foto’s van steden in China die worden weggevaagd voor de bouw van een dam, van dorpjes waar de economische activiteit erin bestaat afval uit het rijke Westen te recyclen en waar alle straten dus vol liggen met afgedankte tv’s, van een gigantisch kerkhof voor zeetankers ergens op een strand in Bangladesh. Cijfers of statistieken ontbraken hier, en een expliciete morele boodschap ook, maar doordat Burtynsky het mensenwerk

toonde dat aan de catastrofe voorafgaat, appelleerden deze beelden meer dan om het even welk ander beeld dat wij op dit festival zagen.

Op de slotdag *Re-Writing the Future* waren ook Eva Meyer-Keller en Sybille Müller met catastrofes in de weer. In workshops laten zij kinderen eerst beelden van natuurnatuurocatastrofes bekijken, en nadien mogen die zelf catastrofes bedenken en in scène zetten met harde en zachte materialen (waaronder voedsel) en met water. Er wordt ook met geluid gewerkt. Hun lezing over dit soort workshops maakte duidelijk dat er wel degelijk manieren zijn om een catastrofe cultureel te verbeelden. Hoewel het verhaal van de Twin Towers als inspiratiebron negatief commentaar van ouders opleverde tijdens een van de workshops, willen Meyer-Keller en Müller in de toekomst vaker focussen op zulke menselijke catastrofes. De uitdaging hierbij lijkt vooral te liggen in de vraag of het verschil tussen een ‘menselijke’ en een ‘natuurlijke’ catastrofe vandaag en in de toekomst nog even duidelijk zal zijn als vroeger. In de workshops maken de kinderen zelf de catastrofes: natuurlijke processen die de verbeelding van de mens vroeger te boven heetten te gaan, maar die in de toekomst wellicht steeds vaker als mensenwerk zullen worden ervaren.

Bescheidenheid

Peak oil – het moment waarop een piek wordt bereikt in de mondiale olieproductie – komt snel dichterbij. Sommige cultuurhistorici beschouwen de afgelopen twee eeuwen daarom als een uitzonderlijk intermezzo in de geschiedenis van de mensheid. Na allerhande natuurlijke grondstoffen in ijltempo te hebben opgestookt, keren we binnenkort terug naar een normale gang van zaken, gebaseerd op een duurzame omgang met de natuur, zo luidt hun analyse.

Zo’n duurzame omgang met de natuur zal natuurlijk wel een nieuwe manier van leven en denken moeten inhouden. In verschillende lezingen op het festival werd een paradigmatische of culturele shift gesuggereerd, en socioloog Sacha Kagan van de Leuphana Universität Lüneburg deed dat in grondige bewoordingen. Op de laatste dag van het festival – *Re-Writing the Future* – schetste hij de



De Cape Farewell schooner Noorderlicht (2004)



Requiem polynésien © Laurent Weyl

BIJ EEN DUURZAME KIJK OP MENS
EN SAMENLEVING HOORT OOK EEN
MANIER VAN DENKEN DIE WORDT
GEKENMERKT DOOR VERBINDINGEN
TUSSEN DISCIPLINES, MINDER AUTONO-
MIE IN DE KUNSTEN, MEER SAMENWER-
KING, ETHISCHE SYSTEMEN DIE EEN
OPEN KARAKTER HEBBEN...

contouren van een nieuw (cultureel) denken en handelen dat op duurzaamheid gebaseerd zou zijn. Bij een duurzame kijk op mens en samenleving hoort ook een manier van denken die wordt gekenmerkt door verbindingen tussen disciplines, minder autonomie in de kunsten, meer samenwerking, ethische systemen die een open karakter hebben... Sleutelwoorden in zijn lezing waren onder meer *resilience* (gebruikt in de betekenis van de veerkracht van een natuurlijk systeem dat na te zijn verstoord, zijn evenwicht en de daaraan verbonden noodzaak van diversiteit terugvindt), inter- als voorvoegsel (interculturaliteit, interconventionaliteit,...), systeemdenken (complexe relaties die in de plaats zouden komen van het oude lineair-causale denken in de traditie van Descartes en Bacon), 'autocopoiesis' (een combinatie van Niklas Luhmanns begrip autopoiesis en de ecologische crisis), co-evoluties (in plaats van één grote evolutie is er in 'culturen van duurzaamheid' sprake van co-evoluties die elkaar ook beïnvloeden in een tijd van hypercomplexiteit) en ten slotte nog *open ethics*. Het was niet helemaal duidelijk wat er eerst was: de vraag naar duurzaamheid of het Deleuziaans aandoende arsenaal van krachttermen dat Kagan in zijn lezing aan elkaar borduurde, maar uitdagend was zijn lezing wel. Gesteld dat er inderdaad een shift van culturele paradigma's op komst is, heeft hij er al grondig over nagedacht.

Bioloog Geerdt Magiels bracht vooral een pleidooi voor minder paniek en meer bescheidenheid tegenover de complexiteit van de natuur. Vandaag rennen we als konijnen in een lichtbak achter cijfermateriaal aan over stij-

gende temperaturen en zeespiegels, maar in de geologische tijd die ons door de wetenschap wordt aangereikt, oogt zulk cijfermateriaal bijna futiel. 'We weten gewoon niet wat we moeten doen,' stelde Magiels vast, 'maar elke vier uur crasht er wel een Boeing vol kinderen in de wereld omwille van een tekort aan sanitair.' Laten we er daarom eerst voor zorgen dat ze in Afrika hun behoeften niet meer in plastic zakjes hoeven te doen, zo koppelde hij ten slotte de zorg voor het milieu aan een concrete zorg voor de mens, met name op het vlak van gezondheid. Vanuit de zaal kwam er kritiek – 'Moeten we niet eerst bij onszelf beginnen?' – maar Magiels raakte wel een gevoelig punt dat later in het festival nog vaker werd aangetikt: respect voor de natuur is in de eerste plaats een kwestie van bescheidenheid.

Mike Grenville ten slotte sprak over *transition towns*: kleine gemeenschappen die experimenteren om op lokaal vlak de dreiging van *peak oil* zoveel mogelijk te snel af te zijn. Grenville schetste concreet de mogelijke rol van zulke kleine gemeenschappen: wie samen fruit en groenten teelt, hoeft niet bang te zijn als de brandstof van een schip of vrachtwagen opeens duurder wordt of als een bank het krediet om ze te laten uitvaren of vertrekken niet kan verstrekken. *Transition towns* belichamen ook een sociaal en cultureel antwoord op *peak oil*, zo werd duidelijk: intensief contact met elkaar lijkt een cruciale voorwaarde voor het welslagen van het project en het aanzetten van anderen om er ook mee te beginnen. Grenville hamerde erop dat er in plaats van gezamenlijk doemdenken vooral positief gedacht moet worden. Tegelijk echter mocht hij nog zo hard

zijn best doen om die *transition towns* vooral als iets leuks voor te stellen – '*transition* lijkt meer op een feestje dan op een protest' – het donkere perspectief van *peak oil* en globalisering diende in zijn lezing steeds als tegenwicht. De tegenstelling tussen de concrete idylles van kleine gemeenschappen – idealiter ergens in het groen, zo leek het – en de grote boze buitenwereld klonk erg scherp.

Jan Ritsema besloot na afloop van Grenvilles lezing dat er vooral gepraat moet worden. Bij de bakker, bij vrienden, overal. Als erover wordt gepraat, zijn we al een heel eind op de goede weg. Stop niet met fout fruit in januari te eten, neem niet minder het vliegtuig, want dat is toch niemand van plan – vooraleer er iets verandert, moet er altijd eerst sprake zijn van een trauma, zoals een oorlog of een economische crisis – en een beweging hebben we ook niet nodig, maar praat! ☺

Deze tekst werd geschreven in opdracht van het Kaaitheater en het vti.



Het Zwanenmeer

Een reconstructie openlijk gebaseerd op onware feiten

Na *Sleeping Beauty* nam balletmonument Marcia Haydée *Het Zwanenmeer* onder handen voor het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Haar encenering wasemde weelde en nostalgie uit. Haar choreografie droeg haar patina met trots. Behoudens een paar narratieve verdraaiingen, volgde Haydées versie keurig het geschiedenisboekje. Maar over welk boekje hebben we het dan precies?

The human condition can almost be summed up by the observation that, whereas all experiences are of the past, all decisions are about the future.

KENNETH BOULDING In F.L. Polak, *The image of the future. Enlightening the past, Orientating the Present, Forecasting the Future* (1961)

De pauze is voorbij. We zitten nu in de derde akte, eerste scène. Rechts staat een troon van klatergoud, links een bordes met een statige trap. Draperieën van bordkarton vervolmaken de paleiselijke illusie. Gasten druppelen binnen. Hoofdzakelijk dames wier tred past bij de trap die hen naar beneden voert. Ze lonken naar prins Siegfried. Onder wakend oog van koningin-mama keurt hij de uitgestalde waar. *Business as usual* voor deze single monarch. Hij blijft er tam onder. Hij weet al dat de vrouw van zijn dromen er niet tussen zal zitten. Zijn geliefde is immers geen vrouw. Ze is een zwaan. Hij ontmoette haar enige dagen eerder bij een meer. Het was nacht, dus haar betovering was tijdelijk opgeschort. Voor even had koningin Odette de gedaante van een mens van vlees en bloed. Hij vond haar bekoorlijk. Deemoedig en sierlijk. Zij vond hem stoer doch verfijnd. Niet zo'n patser als haar bewaker, de kwaadaardige tovenaars Rothbart. Het was liefde op het eerste gezicht. Oprecht en onbezield. Wat niet gezegd kan worden van de achterliggende motieven van de schalkse dames die zich nu aan hem opdringen. Gelukkig hebben ze de boodschap snel begrepen. De vette vis is op vandaag. Ernaar hengelen heeft geen zin. De gasten druipen dan maar af richting dansvloer. Het feest bruist op. De genodigden zetten hun nationaliteit in de kijker. Ze voeren karakterdansen uit. Een Hongaarse, een Spaanse, een Russische en een Italiaanse reidans.

Tais-toi, soirée belle

Hoewel ik al vrij veel opvoeringen van *Het Zwanenmeer* heb mogen bijwonen, vraag ik me nu pas af waarom juist die vier landen gefêteerd moeten worden. Het is een ergerlijke mechaniek, maar als je dingen vaak gezien hebt, neemt met iedere nieuwe aanblik de kans toe dat je ten prooi valt aan ofwel verveling, ofwel paranoia. Je beseft dat je een *Zwanenmeer*

niet twee keer kunt zien, en dat Tsjaikovskys nooit hetzelfde zal klinken. Redenen te over om nieuwsgierig te blijven. Tegelijk kan die nieuwsgierigheid nooit onbevangen zijn. Hoe meer je over *Het Zwanenmeer* weet, hoe meer je beducht bent voor een opvoering ervan. Al helemaal als die enscenering zijn eigen oertijd als alfa en omega lijkt te nemen. Zoals Haydées replica van het *ballet à spectacle* dat op het eerste zicht doet. *Het Zwanenmeer*, samen met *De Notenkraker* en *De Schone Slaapster* de heilige drievuldigheid van de laatromantische Russisch-imperialistische school, herbergt een aantal subliminale boodschappen die als verstekelingen zijn meegezeild op de golven van de opvoeringsgeschiedenis. Iedereen die aan de slag gaat met een van die choreografieën, checkt best eerst grondig de lading in het onderdruim. Je bent sneller in de val van politieke incorrectheid gelopen dan je zou denken.

Tijdens het bekijken van de paleisscène wisselde bij mij argwaan stuivertje met landerigheid. Hoewel het Ballet van Vlaanderen met behulp van karakterleraar Tom Bosma tot een aardige reeks twinkende groepsdansen komt, kan dit deeltje me nog altijd niet boeien. Qua structuur en ruimtegebruik steekt deze opgepoetste hofparty vaal af tegen de geraffineerde patroonpracht waarmee de zwanen vlak voor de pauze hun meer omzoomden. En wie speciaal is gekomen voor de bedwelmende pas de deux van Siegfried en Odette, krijgt hier een koude douche. Voor romantici pur sang is de liefde een verheven goed en universeel in haar tragiek. Dan begin je tussen de drama's door toch niet te kliederen met couleur locale? Het is niet omdat Maurice Petipa het ooit zo deed, dat het tot in de eeuwigheid zo moet zijn?

Die nukkige bedenkingen kregen een tik toen ik in mijn geheugen begon te graven om zicht te krijgen op het 'waarom' van Haydées

keuze om de karakterpassages te behouden. Of beter, ik begon een paar tijdlijnen aan elkaar te knopen om na te gaan welk statuut ze hadden in de oorspronkelijke versie. Wie weet hadden we een verstekeling in het vizier?

Het Zwanenmeer, dat was 1895. Het Risorgimento was dus net beklonken. Koninkrijk Italië is een feit. Hongarije was gepromoveerd tot volwaardige partner in de dubbelmonarchie met Oostenrijk. In Spanje was Napoleon, nummer III alweer, verjaagd. Franco moest nog op stoom komen. En Rusland? Laat me het zo zeggen: met de classificatie 'Russisch-imperialistisch ballet' is een koe gewoon een koe genoemd.

Gesnap! Met deze reidansen werd toentertijd de vereniging van de natiestaat en de absolute monarchie gevierd.

Bruid schatten

Terwijl ik in gedachten aan het dubben was over de vraag of ik het dan nog wel een koosjer idee vind om die vier dansen, die in mijn beleving spontaan waren gedegradeerd van onschuldige folkloristische divertimenti naar royalistische dweperij, neer te poten op een podium, steeg de spanning in de zaal. *Enter* zwarte zwaan Odile. Ze is een dubbelgangster van Odette. Alleen de kleur van haar tutu verradt dat ze iemand anders is. Onder goedkeurend oog van haar begeleider Rothbart (Alain Honorez) palmt ze zowel de dansvloer als prins Siegfried in. Het duet van Wim Vanlessen (Siegfried) en Aki Saito (Odette/Odile) staat in contrast met hun pas de deux uit de tweede akte. Wel geen 'schril contrast', zoals je zou verwachten. Doorgaans fungeert de eerste schuchtere ontmoeting tussen Siegfried en Odette als contrapunt van de passionele krachtmeting die uiteindelijk Siegfried in de ban van Odile slaat. Odette dansen, dat is als een lappenpop pendelen tussen zwijmel en smart. De ballerina die haar gestalte geeft, gedraagt zich als kaarsvet. De warmte van Siegfrieds armen doet haar ontstollen. Eens haar hoofd zich afwendt van zijn schouder, verhardt ze. Haar lyrische arm- en beenbewegingen zijn broos. Want toen de despotische magiër Rothbart de koningin veroordeelde tot



© Johan Persson

een zwanenbestaan, ontnam hij haar niet alleen haar lichaam, maar ook haar levensmoed.

Saito en Vanlessen weren echter iedere vorm van kleverigheid in hun vertolking van de eerste *coup de foudre*. Ze houden het sober en bejegenen elkaar minzaam. Wellicht omdat Haydée het traditionele gewicht van de pas de deux voor een stukje wilde lozen om de balans ten opzichte van de groepssequensen te herijken. Misschien ook omdat Saito gewoon niet de meest expressieve danseres van het gezelschap is.

Welke kwaliteiten Saito zeker wel in huis heeft, wordt duidelijk eens ze de witte tutu ingeruild heeft voor de zwarte. Vanaf het moment dat Odile en Rothbart met de nodige air het paleis binnen stappen, zie je de mensen in het publiek steeds verder naar het puntje van hun stoel schuiven. Odile – hoewel een ordinaire verleidster die zich op het feest uitgeeft voor Odette om zelf Siegfrieds huwelijksseed binnen te rijven – is meestal prikkelend om naar te kijken. Spetters hebben van nature een grotere impact dan druppelende was. Daarmee is ook ineens de karakterkloof geschetst die gaapt tussen de rivalessen. Beide rollen worden vaak, maar niet altijd gedanst door dezelfde ballerina. In dit geval neemt Saito op beide fronten de honneurs waar. Ook in de hoedanigheid van Odile roept ze een klein gemis op. De gewoonlijk kittige *femme* weigert deze keer *fatale* uit de hoek te komen.

Maar de ultieme demonstratie van Odiles bezweringskracht zet Saito uitermate zelfverzekerd neer. Knap. Want het klapstuk van *Het Zwanenmeer*, het moment suprême waarop iedereen zat te wachten, kan zelfs de beste prima ballerina doen wankelen. Sterker nog, lang niet iedere danseres waagt zich eraan.

Het Vlaams Radio Orkest schiet in galop. Triangel en cimbaal zwellen aan. Dan komt het. Gestut door een opgewekt marsritme breidt Saito die duizelingwekkende reeks van 32 fouettés moeiteloos aan elkaar. Haar technische kunnen dwingt bewondering af. Deze *tour de force* wordt dan ook onthaald met een warm, om niet te zeggen verhit applaus. Voor het eerst wordt de scenische actie gestaakt om te buigen voor het publiek. Het eerste deel van de missie is volbracht. Odile heeft duidelijk gemaakt wie hier de baas is. Siegfried is gezwicht. Odettes verlossing is uitgesteld voor onbepaalde duur. En het publiek heeft zich geout als de spreekwoordelijke kat in het bakkie.

Ik snapte die reeks van 32 zweepslagen rond het standbeen niet. Hij kwam op me over als een dramaturgische smet. Haydées *Zwanenmeer* gaf voor het overige weinig blijk van interesse voor schizofrene vrouwbeelden, de moeilijke verhouding der seksen, of liefde *tout court*. Welke klus moesten die fouettés dan nog komen klaren? Terwijl de choreografe voor het overige wel kieskeurig was geweest in de gewoontes die ze overnam.

De helaasheid der herinneringen

‘Neem nu die knievallen voor het publiek na ieder stukje dans. Ik begrijp dat niet. Voor mijn versie heb ik dan ook duidelijk gesteld: niemand buigt tussendoor! Hoogstens na de derde akte. Dan mag dat wat mij betreft wel. Wij en het publiek zijn dan immers samen in het paleis aan het feesten. Maar in de andere delen zitten we in het bos. Daar is toch helemaal geen publiek? Waarom dan in godsnaam buigen? Het is zo’n muf ballet cliché waar we niet snel genoeg van af kunnen geraken.’

‘Pfff, die fouettés. Ik heb vaker gezien dat de danseres ze niet deed dan wel. Het is ook helemaal niet “de essentie” van Odile of zo. Kijk, de allereerste ballerina die *Het Zwanenmeer* danste, deed gewoon graag fouettés. Maar waarom zou iedereen na haar dat overnemen? Aki kan fouettés op haar kop uitvoeren. Dus ze mag wat mij betreft. Maar wat zou het, als dat niet het geval was geweest? Kijk, het publiek zit erop te wachten. Je weet dat. Het is net zo’n moment als de huppeltjes in *Giselle*. Je ziet ze gewoon aftellen. Maar ik geloof daar niet in. Het zou toch te gek zijn als

een voor het overige schitterende Odile die rol dan aan haar neus voorbij ziet gaan?’

‘Je kunt je heden toch niet ontkennen? En tegelijk ga je toch ook je jeugd niet ontkennen? Weet je wat het probleem is met jouw generatie? Jullie zien en ervaren te veel op een te jonge leeftijd. Ook ik heb in mijn leven al zoveel slechte uitvoeringen van *Het Zwanenmeer* gezien. Ik heb me dood verveeld. Want ik groeide op met Rudolf Nureyev en Margot Fonteyn. Die herinnering bleef. Ik was zestien toen ik Fonteyn voor het eerst zag dansen. Ze was zo puur, niets was haar te veel. Iemand die ook veel indruk op me heeft gemaakt is Natalia Makarova. Ze danste natuurlijk de rol volgens de, eh, Russische stijl. Je weet wel wat ik bedoel. Maar dan blijkt gevend van goede smaak. Ze had muzikaliteit. Heel anders dan Fonteyn. Ach, iedereen kan Odette of Odile zijn. Zolang men er maar geen karikatuur van maakt.’

Mijn gesprek met Haydée na de voorstelling deed me iets beseffen. Het probleem van de generatie waartoe de 28-jarige recensente behoort, is krek hetzelfde als dat van de generatie van de 72-jarige choreografe. We hebben allemaal te veel gezien in een tijdspanne die achteraf bekeken altijd te kort lijkt.

De herinneringen die we daaruit gepuurd hebben, staan per definitie in een wazige verhouding tot de kijkervaring waaruit ze ontsprongen. Wat maakt dat je achteruitkijkt op een opvoering van bijvoorbeeld *Het Zwanenmeer* niets meer kan zijn dan een haasje-over van hersenschimmen en een handvol weetjes. Haydées herinneringen aan Fonteyn en Nureyev hebben hetzelfde statuut als de mijne aan Mats Ek en Raimund Hoghe. Snapshots van referentiepunten die het bestaan bevestigen van een verloren jeugd die je kunt ontkennen noch herwinnen. Haydées *Zwanenmeer* kan dus bezwaarlijk stereotiep genoemd worden. Op Saito’s vertolking kun je naar believen adjectieven plakken, behalve ‘atypisch’. Ieder *Zwanenmeer* is de bewerking van een prototype dat in nevelen is gehuld. Haydées versie herbergt dus, afgemeten aan de Petipa-versie uit 1895, niet meer of minder verstekelingen dan die van Jan Fabre, Sanne van Rijn, Edouard Lock, Michel Fokine of Matthew Bourne. Hoewel ze stuk voor stuk poneerden dat die versie hun



Wim Vanlessen © Johan Persson

uitgangspunt was. Iedere opvoering van *Het Zwanenmeer* is een rader in het binnenwerk van een verwerkingsmachine die de tantaluskwelling van het 'niet weten' als krukas heeft.

Dit is een last waar je als choreograaf twee dingen mee kunt doen. Ofwel ga je voor de dubbele ontkenning. Je veinst dat je niet wist dat je basisstof meer uit giswerk dan uit gestaafde feiten bestond. Een som van 'min' en 'min' die volgens de logica van de wiskunde een 'plus' als uitkomst heeft. Een nieuwe voorstelling, waarbij de *Auseinandersetzung* met de bron zich hoofdzakelijk situeert op het cosmetische niveau, namelijk de titel, het verhaal, de (vermeende) moraal, of de setting. Deze tactiek van de hokus-pokus-plus is door de eeuw heen veruit de populairste gebleken. Logisch. Want in theorie kun je wel voor de optie van de authentieke reconstructie gaan. Maar dat nobele streven weegt loodzwaar. Je kunt dat slechts waarmaken als je, bot gesteld, tijd en geld te veel hebt.

Bij wijze van voorbeeld: toen historici Millicent Hodson en Kenneth Archer samen met choreograaf Robert Joffrey in 1987 hun historisch verantwoorde reconstructie van Nijinsky's *Le Sacre du Printemps* in première lieten gaan, hadden ze daar een aanloop van maar liefst dertien jaar voor nodig gehad.

Dergelijke toewijding siert zonder meer. Maar dan nog. Hoeveel zijn die dertien jaar ons, de toeschouwers van twintig jaar later, eigenlijk waard geweest? Bij wijze van vergelijking: in hetzelfde jaar dat Hodson en co de foto's, partituren en ooggetuigenverslagen indoken, ging Pina Bausch' *Frühlingsopfer* in première. Gemaakt op vijf maanden tijd. Bekken vanuit het heden, moet Bausch' versie van *Le sacre* qua historisch belang onderdoen voor Hodsons reconstructie?

Science Fiction

De echte clou is dat we op de keper beschouwd weinig met zekerheid kunnen poneren over de ontstaansgeschiedenis van *Het Zwanenmeer*. Laat staan dat er waterdichte data beschikbaar zijn die onomstotelijk kunnen bewijzen wat 'de essentie' van dit ballet toentertijd was.

We weten wel zeker dat de versie van Petipa niet oorspronkelijk was. Mede dankzij ballethistoricus en musicoloog Roland John Wiley is met behulp van primaire bronnen als krantenartikelen vastgesteld dat reeds in 1877 het eerste *Zwanenmeer* in première ging. Choreograaf Julius Wenzel Reissinger brak er geen potten mee in het Bolsjoi Theater.

Toen Petipa voor het keizerlijke Mariinsky Theater de choreografie onder handen nam,

TOEN PETIPA VOOR HET KEIZERLIJKE MARIINSKY THEATER DE CHOREOGRAFIE ONDER HANDEN NAM, KAMPTO HIJ MET EEN KWAKKELENDE GEZONDHEID. ZIJN ASSISTENT LEV IVANOV STAK DAAROM EEN HANDJE TOE. WELK DEEL AAN WIE TOEGESCHREVEN MAG WORDEN, VALT NIET EXACT TE ACHTERHALEN. HOOGSTWAARSCHIJNLIJK STOND IVANOV IN VOOR DE TWEEDE EN VIERDE AKTE (DIE HET MEER ALS ACTIERADIUS HEBBEN), PETIPA VOOR DE EERSTE EN DE DERDE AKTE (IN EN ROND HET PALEIS). AUTEURSRECHTEN HADDEN IN DIE TIJD NOG GEEN JURIDISCHE BASIS. CHOREOGRAFEN PLUIMDEN ZONDER VERPINKEN MEKAARS WERK.

kampte hij met een kwakkelende gezondheid. Zijn assistent Lev Ivanov stak daarom een handje toe. Welk deel aan wie toegeschreven mag worden, valt niet exact te achterhalen. Hoogstwaarschijnlijk stond Ivanov in voor de tweede en vierde akte (die het meer als actieradius hebben), Petipa voor de eerste en de derde akte (in en rond het paleis). Auteursrechten hadden in die tijd nog geen juridische basis. Choreografen pluimden zonder verpinken mekaars werk. Zelfs de als 'baanbrekend' geboekstaafde Ballets Russes graaiden te pas en te onpas in de voor muf versleten ideeënbuis van het keizerlijke gezelschap. Zoals slavist Tim Scholl zuur opmerkte in zijn bespreking van Wiley's biografie over Ivanov: 'Ieder boek gewijd aan Russische dans rond de eeuwwisseling, zou een hoofdstuk moeten bevatten getiteld *De leugens van Michel Fokine*.'

Daar mag je meteen de verzinsels van een hoop anderen bij optellen, aldus Wiley. Want er werd niet alleen gedanst ter meerdere eer en glorie van de kunst. *Impressing the Czar* was de belangrijkste taak van een balletmeester in dienst bij het Mariinsky. Het was 'eigen vel eerst' als hoogwaardigheidsbekleders mokkend een voorstelling hadden verlaten. In het aangezicht van een misnoegde tsaar keek je goed uit welke artistieke input je precies op



© Johan Persson

MARCIA HAYDÉE: 'JE KUNT JE HEDEN TOCH NIET ONTKENNEN? EN TEGELIJKERTIJD GA JE TOCH OOK JE JEUGD NIET ONTKENNEN? WEET JE WAT HET PROBLEEM IS MET JOUW GENERATIE? JULLIE ZIEN EN ERVAREN TE VEEL OP EEN TE JONGE LEEFTIJD. OOK IK HEB IN MIJN LEVEN AL ZOVEEL SLECHTE UITVOERINGEN VAN HET ZWANENMEER GEZIEN. IK HEB ME DOOD VERVEELD. WANT IK GROEIDE OP MET RUDOLF NUREYEV EN MARGOT FONTEYN. DIE HERINNERING BLEEF.'

eigen conto schreef. Carrière­tijger Petipa was gewoon een handigere redenaar dan de brave allemansvriend Ivanov. Met alle eervolle vermeldingen achteraf van dien.

Daarnaast lees je vaak dat Ivanov zijn nationaliteit tegen had. Ivan Vsevolozhsky, de directeur van het Mariinsky, was een notoir francofiel. Petipa had dus een streepje voor bij het uitdelen van de pluimen. Net zo vaak lees je dat die bewering niet kan kloppen. Tsaar Alexander III was immers een notoir francofoob. Als het eigen volk eerst kwam, had Ivanov in theorie meer kans gehad om in de geschiedenisboekjes carrière te maken, dan Petipa. In die geledingen steekt men het dus liever volledig op de karakters van beide heren. Zeker weten zullen we het nooit.

Hetzelfde geldt voor de toenmalige moraal van dit ballet. Ballethistorici huldigen doorgaans een methodologie die het ballet in kwestie confronteert met de constructie van een mentaliteitsgeschiedenis. Van daaruit wordt een tentatieve tweedeling opgesteld. Wat was, afgemeten aan beide polen, conventioneel en wat niet?

Wederom geen gemakkelijke oefening. Het gezaghebbende werk *Dancing Women* van danshistorica Sally Banes is op bepaalde punten een illustratie van de mogelijke valkuil. Banes poneert daarin onder meer dat de Russisch-imperialistische balletten in feite gemodelleerd waren naar de Franse hofballetten, inclusief de ideologische implicaties die in die vorm besloten liggen. Naar aanleiding van *De schone slaapster* merkt ze op: 'The late nineteenth century in Russia was a time of political struggle both internally and externally – a time of simultaneous aspirations to a national, uniquely Russian culture and to hegemony in global politics. (...) The ballet

Sleeping Beauty could serve as a an imaginative model as well as a marker of royal behavior and hierarchical values, enacting the triumph of order in the realm, and reproducing and reinforcing in a charmed arena values that in reality were constantly questioned and under threat.' Het is niet zozeer de labeling als 'conventie' op zich die vragen oproept. Maar wel dat er voor die categorisering is uitgegaan van een 'mentaliteitsgeschiedenis' die in se een institutionele historiek is. Lees: een beter gedocumenteerde geschiedenis, die zich bijgevolg gemakkelijker als basis voor een comparatief model leent. En dus ook als interpretatiemodus.

Omgekeerd zijn er ook dingen die op het eerste, institutioneel gekleurde zicht heel conventioneel lijken, maar dat niet zonder meer zijn. We weten bijvoorbeeld dat romantische ballerina's bij voorkeur op pointes gracieus over een podium vlinderden. Zo ook in *Het Zwanenmeer*. In zijn recensie vraagt Scholl zich, pardoes in een voetnoot, ineens iets af. Waarom waren dat eigenlijk zwanen? Vrouwen als laag-bij-de-grondse beesten, niet als elfje of nimf, is dat niet apart voor die tijd? Ja, waarschijnlijk wel. Bijkomend kun je de vraag stellen waarom de keuze precies op die diersoort was gevallen. Bijvoorbeeld edelheren zijn van nature ook bevallig en majestueus. Misschien waren de kleuren 'wit' en 'zwart' belangrijk? Bijvoorbeeld kuifeenden voldoen veel beter aan dat profiel. De gemiddelde Rus kwam hoogstwaarschijnlijk meer in contact met knaagdieren en paarden, dan met zwanen. Was het niet logischer geweest als we nu opgescheept hadden gezeten met *De Hindenroedel* of *Het Hazenleger*?

Onvoltooid toekomstende tijd

Meaning lies in the eye of the beholder. Dat is met *Antigone* of *The Taming of the Shrew* uiteraard niet anders. Theaterteksten hebben echter een groot concurrentieel voordeel. Ze zijn neergeschreven. Wat er tussen de regels staat is onderhevig aan interpretatie, maar de woorden zelf zijn voorhanden. Dans daarentegen ontstaat pas als lijven in het ijl beginnend schrijven. Aangezien vlees sneller vergaat dan papier, is de houdbaarheidsdatum van een choreografie die niet het geluk heeft gehad vastgepind te worden op een of ander notatiesysteem, beperkt tot de duur van een miezerig mensenleven.

Renovatief ogende ensceneringen zoals die van Haydée stemmen daarom tot achterdocht. Romantische balletten laten zich verleidelijk gemakkelijk optrekken uit verbrokkelde fantasma's die in halfsteensverband op een fundament van misplaatste weemoed rusten. Juist die bekommernis, 'essentie' zo je wil, heeft Haydée handig binnengesmokkeld in haar *Zwanenmeer*.

Wie een *Zwanenmeer* creëert, is gedoemd te laveren tussen hokus-pokus-plus en geschiedkundige ironie. Zo ook Haydée. Wat haar versie echter afzondert van de meeste andere, is dat het besef daarvan gethematiseerd wordt.

Haar aankleding van de choreografie is zowel cosmetisch als authentiek. De nogal protserige trompe-l'oeil van scenograaf Pablo Nuñez vertoont sterke overeenkomsten met de overgeleverde foto's en decorontwerpen. Idem voor de kostuums. De mannen van het corps de ballet dragen op een bepaald moment zelfs laarsjes! Op deze manier installeert Haydée een historisch kader in de letterlijke zin van het woord. Een decoratieve lijst die van meet af aan op gespannen voet staat met alles wat erbinnenin beweegt.

Haydée is gedurende haar vijftigjarige carrière als ballerina en choreografe met een zee van weetjes, interpretatieschema's en opvattingen geconfronteerd geweest. Ze maken deel uit van een jeugd die ze niet kan ontkennen. Ze krijgen dan ook een plaats in haar *Zwanenmeer*.

Zo breidde ze de traditioneel marginale rol van Rothbart gevoelig uit. Alain Honorez is prominent aanwezig op scène. Hij leidt de voorstelling in met een proloog die duidelijk

maakt dat hij alle handelingen die zullen volgen eigenhandig orchestreert. In tegenstelling tot vele van zijn voorgangers hoefde hij zich niet tevreden te stellen met een flapperende cape, een dikke laag make-up en een koddige variatie op de hinkstapsprong die tezamen als doel hebben een grimassend Stampertje te evoceren. Haydées Rothbart, gekleed in een nauwsluitende gifgroene tuniek, beroert een aantal invloedssferen uit haar verleden. De dramaturgische functionaliteit van John Cranko, Nureyevs aura van hoogmoed en de zinnelijkheid van een Béjart-danser verwateren in de figuur van Honorez tot een gefacetteerd toonbeeld van gebarsten trots en ontpantserde egomanie. Alsof een zwerm van mannelijke mythes uit de opvoerings-, uitvoerings- en receptiegeschiedenis van *Het Zwanenmeer* plotsklaps in de plooi vielen.

Even frappant is Haydées gebruik van het corps de ballet. Niet de duetten maar de groepsdansen vormen de ruggengraat van haar choreografie, en haar blik op het heden. De eerste werden afgeschaafd en de tweede opgepompt tot ze hetzelfde soortelijke gewicht hadden. Dat de folkloristische reidansen me nu pas opvielen, zegt iets over mijn paranoia. Maar evenzeer over het accent dat ze van de choreografe hadden meegekregen.

Het is echter met haar einde dat Haydée volledig kleur bekend. De oorspronkelijke afwikkeling van het verhaal was fatalistisch van aard. Na een schermutseling met Rothbart storten Odette en Siegfried zich in het meer. En zo leefden ze nog kort en gelukkig. Omdat moderne mensen, in tegenstelling tot romantische mensen, hun leven en geluk liever in het lang gepresenteerd zagen, werd die troep al snel omgekeerd. De dood was voor de tovenaars en de zegeningen voor de geliefden. Bij Haydée is het niet zozeer de liefde die alles overwint. Odette en Siegfried vallen weliswaar opgelucht in mekaars armen nadat Rothbart definitief ter aarde is besteld. Maar de bezegeling van hun liefde had daar part noch deel aan. Het waren de andere zwanen die hem vermoordden. Het collectief had de beslissende macht over het laatste woord.

De emancipatie van het corps de ballet richting de zelfbeschikking is op zich niets nieuws. In 1966 encsceneerde Erik Bruhn voor

het Nationale Ballet van Canada een *Zwanenmeer* met een gelijkaardig einde. Ware het niet dat toen Siegfried het onderspit moest delven. Maakt niet uit. Het zijn allemaal varianten van dezelfde Orpheus-legende. De reden waarom Haydée ons die anno 2009 terug in de handen stopt, stemt vermoedelijk overeen met Bruhns motivering halverwege de jaren zestig. Ze vinden dat hun heden nood heeft aan een radicale, revolutionaire breuk met het verleden. Ze drukken de hoop uit dat het 'collectief' zich zal verzelfstandigen. Dat het zich niet schikt in zijn reductie tot een bijvoeglijke bepaling van pak-'em-beet-ontslag.

Toen ik Haydée ernaar vroeg, verwees ze naar Barack Obama. 'Die *change* gaat hij niet alleen voor elkaar krijgen hoor. Hij zal de massa nodig hebben. Maar zou iedereen dat ook beseffen?' Messianisme is duidelijk niet aan Haydée besteed. Utopisme daarentegen... Tegelijkertijd zou je kunnen zeggen dat ze daarmee blijk geeft van een fundamenteel begrip van wat *Het Zwanenmeer* en bij uitbreiding alle romantische balletten zijn. Afspiegelingen van utopisch getinte verlangens. Vrouwen zullen nooit kunnen vliegen. De liefde is zo overwinnelijk dat het pijn doet. Koninkrijken vergaan. Ontevreden tsaren zullen altijd bestaan. Haydée maakte dan ook een paar tactische knievalen richting haar publiek, de hedendaagse caesar. De reeks fouettés is er één van.

Haar *Zwanenmeer* is in eerste instantie de vertering van een persoonlijke geschiedenis die ingebed zit in een aantal grotere verhalen en blinde vlekken. In dat opzicht verschilt deze choreografie van geen enkel ander kunstwerk. Haar versie is echter geen vrijblijvende bewerking van een versteende royalistische idylle. Haar interpretatie valt samen met de representatie van een utopie in de strikte zin van het woord. Alle familiekenmerken die de befaamde utopiefilosof Hans Achterhuis in zijn *Erfenis van de utopie* opsomde, vind je erin terug. De verlangens van het collectief primeren over het individu. Er is sprake van een absoluut geloof in maakbaarheid. Het alternatieve samenlevingsmodel is een totale reconstructie van de bestaande orde. Het onderscheid tussen 'goeden' en 'slechten' is rigoreus. Tot slot is geweld in naam van de uitvoering van een holistische visie best oké. Zo bekeken, is Haydées *Zwanenmeer* een wolf in schaapskleren.

Ware het niet dat Haydée duidelijk maakt dat een utopie altijd zal ontaarden in een dystopie. Die fatale dialectiek presenteert ze dan ook. 'Rothbart is voor mij alles, dit ballet bestaat voor en door hem', aldus Haydée. Toch moest hij dood van haar. Nogal een radicale beslissing. Zijn rol leek meer te behelsen dan zuiver een narratief element. 'We moeten het allemaal niet zien in termen van breuklijnen tussen goed en kwaad. Tussen vroeger en nu. Je moet klassiek en modern tegelijkertijd zijn. Je moet eeuwig blijven pendelen tussen positiviteit en negativiteit. Dat is de beweging die we volgens mij koste wat het kost gaande moeten houden.'

Haydée installeert in haar *Zwanenmeer* niet zozeer een machtsdroom vermold als heilsvisioen. Ze wilde naast haar eigen geschiedenis ook iets aankaarten over de manieren waarop de toekomst op dit moment in de tijd verbeeld en verwoord wordt, en welk dynamiserend spanningsveld daarbij precies buitenspel is gezet. Het is ofwel doemdenkerij, typisch voor het oude continent dat gewend is zijn eigen geschiedenis, heden en toekomst uit te drukken in een schijnbaar onvermijdelijke reeks van catastrofes, met verlamming als gevolg. Of het is onbeteugeld optimisme, typisch voor het nieuwe continent dat gewend is zijn eigen genese en toekomstige tijd uit te drukken in een schijnbaar logische reeks van wonderen, met verdooving als gevolg.

Terugdenkend aan Sally Banes' uitleg over de verhouding tussen het ballet *De schone slaapster* en zijn sociopolitieke context, zie je een opvallende en tegelijk bevreemdende parallel met *Het Zwanenmeer* anno 2009. Romantisch ballet lijkt ook vandaag de dag nog te gaan om 'de representatie van een verbeeldingsmodel dat in een betoverde arena waarden reproduceert en bevestigt die in de realiteit voortdurend onder druk staan'.

De toekomst, dus. Er zijn in de verwerkingsmachine getiteld *Het Zwanenmeer* slechte kruispunten denkbaar waarop de generatie van een 72-jarige en die van een 28-jarige even stil kunnen staan om met elkaar van gedachten te wisselen over wat ze onderweg allemaal hebben meegemaakt.©

www.kbv.be

Gaatjes boren in de werkelijkheid

Een gesprek met **Meg Stuart**

In 1991 verbaasde ze de internationale danswereld op het festival Klapstuk 91 met haar eerste avondvullende productie *Disfigure Study*. Alain Platel zei daarover eens: wat *Café Müller* van Pina Bausch was voor de jaren zeventig, en wat *Ottone, Ottone* van Anne Teresa De Keersmaeker was voor de jaren tachtig, dat is *Disfigure Study* voor de jaren negentig. Rond Meg Stuart is het sindsdien nooit meer stil geworden. In februari dit jaar werd haar de Cultuurprijs voor Podiumkunsten van de Vlaamse Gemeenschap toegekend.

Rudi Laermans sprak met haar.



No Longer Readymade (1993) © Jan Simoen

Wat weten we over Meg Stuart? Dat ze in 1991 met *Disfigure Study* meteen naam maakte op het toenmalige Klapstukfestival en vervolgens besloot om verder vanuit Vlaanderen te opereren met haar gezelschap Damaged Goods. Dat ze op vraag van Christoph Marthaler in 2000 een residentie in het Schauspielhaus Zürich aanvaardde en in 2005 inging op het aanbod van intendant Frank Castorf om *associated artist* aan de Volksbühne in Berlijn te worden. Dat ze nog altijd voorstellingen maakt waarin het problematiseren van lichamen, identiteiten en intieme verhoudingen belangrijker is dan het ensceneren van afgeronde verhalen of het tonen van formeel 'doorgechoreografeerde' dansstukken. Dat ze een soort van totale podiumkunst maakt waarin live gemaakte bewegingen, videobeelden, lichtregie, muziek en vaak imposante decors (o.a. van de hand van Anna Viebrock) meer dan eens onwaarschijnlijke, sciencefictionachtige verbandingen aangaan. Dat ze ondanks – of misschien juist dankzij – haar buitenlandse residenties zodanig deel uitmaakt van het Vlaamse danslandschap dat haar begin februari dit jaar de Cultuurprijs Podiumkunsten van de Vlaamse Gemeenschap werd toegekend (in 2008 ontving ze overigens in New York ook een Bessie Award voor haar gehele oeuvre). Dat haar voorstellingen vaak 'unheimlich' worden genoemd omdat mensen er nooit lijken thuis te kunnen komen en elke vaste grond onder de voeten missen. Dat ze recent drie nieuwe spraakmakende voorstellingen creëerde: *BLESSED*, een solo voor en met Francisco Camacho (met wie ze al voor *Disfigure Study* samenwerkte); *MAYBE FOREVER*, waarin ze zelf samen met Philipp Gehmacher danst; en de locatievoorstelling *All Together Now*. Dat ze... – vul zelf maar verder in, het voorgaande volstaat als kapstok voor het gesprek dat ik met Meg Stuart eind september 2008 op een zaterdagmiddag in Berlijn had, goed twee weken voor *All Together Now* in Graz in première zou gaan.

Onze plaats van afspraak, het mooie Café Eckstein aan de Pappelallee in trendy Prenzlauerberg, was bevolkt met laat brunchende Duitse gezinnen; hun jonge kinderen voorzagen het gesprek, en nog meer de opname daarvan, regelmatig van het soort achtergrondgeluid dat woorden in betekenisloze

klanken verandert. Stuart zelf is ook al geen praatwonder. Halve zinnen blijven onafgewerkt in de lucht zweven, opgeslokt door een lange stilte – maar evengoed buitelen haar gedachten plots heel snel over elkaar heen. Soms praat ze zeer direct richting interviewer, dan weer verschanst ze zich in zichzelf en mompelt ze bijna onhoorbaar enkele zinnen binnensmonds. Je krijgt echter nooit de indruk dat ze een warhoofd is, integendeel. Ze lijkt eerder bang om geen recht te doen aan de complexiteit van de inzet van haar werk en omcirkelt die daarom vanuit telkens weer een andere invalshoek, met andere woorden en een verschillende beeldspraak. Wat volgt is uiteraard een geredigeerd interview, met regelmatig een serie puntjes of wat losse rafels om alsnog iets te tonen van Stuarts verbale aarzelingen en cirkelbewegingen. We spraken over de periode voor ze zich in Vlaanderen vestigde, over haar recentere artistieke samenwerkingen en over mogelijke verschuivingen in haar parcours, en over de constanten in haar oeuvre totnogtoe.

Ik wil het eerst graag hebben over de zes jaren die je doorbracht in het gezelschap van Randy Warshaw. Wat betekenden die voor jou wanneer je daar nu op terugkijkt?

Mmm... Ik had de kans om te werken met enkele echt verbluffende dansers. Daarnaast was er de gelegenheid om iemand te zien omgaan met alle aspecten van het maken van werk: hoe hij een dossier schreef, het managen van de repetitietijd, hoe je een stuk structureert,... Hij maakte een voorstelling vanaf het begin: eerst het eerste deel creëren, dan het volgende deel. Echt geordend, terwijl mijn werkproces veel meer *mixed* en stuksgewijs is, meer *cut & paste* en remakes. We leerden ook bewegingen van video-opnames. Er improviseerden bijvoorbeeld vier of vijf vrouwen, hij registreerde, en dan moesten we dat deel leren. Ik leerde van hem ook dat je een video exact moet volgen, inclusie de fouten, gewoon alles. Hij bood mij ook kansen... Ik was de jongste en in het eerste grote stuk dat ik met hem deed, had ik een grote solo die technisch heel uitdagend was. Ik voelde dat ik mijzelf dat materiaal op dat moment niet zou hebben gegeven. Het was een geweldig aanbod. Het voelde alsof het karakteristiek was voor hoe vaak mijn artistiek

'IK HEB HET ALTIJD ALS MIJN TAAK GEZIEN OM AAN BEWEGING CONSEQUENTIES EN VORM TE GEVEN. ER IS AL IN DISFIGURE STUDY EEN "WEGGAAN VAN BEWEGING", EEN STRUCTURERING DIE MAAKT DAT ZEKERE THEMA'S LEESBAAR WORDEN. ZELFS AL IS DE VOORSTELLING STERK SUGGESTIEF, HET GAAT NIET ENKEL OM MENSEN DIE DANSEN, ZE ZITTEN OOK IN KORTE VERHALEN, IN RELATIES.'

leven in beweging is. Ik werd geconfronteerd met situaties waarin ik een soort aanbod kreeg dat ik mijzelf niet zou doen, maar ik leerde al doende of door te performen. (*Na een korte stilte*) Maar ik dacht daarnet: 'Heb ik wel iets interessants over mijn werk te vertellen?' Ik heb het net geprobeerd in een boek (*de nog te verschijnen neerslag van een serie gesprekken over haar manier van werken met Jeroen Peeters met de werktitel 'Are we here yet?' – RL*). Maar ik weet het niet, ik panikeerde daarnet even op weg naar hier.

Wat deed je beslissen om voor een eerste eigen stuk te gaan? Voorafgaand aan *Disfigure Study* had je al kleinere dingen getoond, ja?

Ik deed heel wat toen ik op de dansschool zat, de Tisch School of the Arts. Een van mijn stukken werd zelfs geselecteerd, als een van de twee studentenwerken, voor de eindperformance van de graduerende studenten. In het jaar dat ik met Randy begon te werken maakte ik een duet met een andere danser, en het daaropvolgende jaar nog een ander duet. Gewoon wat ideeën uitproberen. En ik had ook enkele solo's gemaakt, dus voor *Disfigure Study* had ik al beduidend wat stukken en enkele studies gedaan. Maar die waren onderling allemaal verschillend. Een van de duetten die ik buiten de schoolcontext had gemaakt, was feitelijk het partnerduet van *Disfigure Study*. Wat later was ik aan het werken aan een trio met Francisco (Camacho) en nog twee andere vrouwen, en dat was wat Tine zag (*Tine Van Aerschot tipte Stuart aan Bruno Verbergt, de toenmalige directeur van Klapstuk. – RL*). Maar ik had geen houding van 'ik ga mijn eigen werk maken', 'ik ga dit, ik ga dat'... Ik ging ook naar Movement Research, ik improviseerde op maandag, dinsdag... Ik



It's Not Funny (2006) © Chris Van der Burght

realiseer me nu dat er andere mensen waren voor wie ik danste en waarover ik het nooit heb, ik heb ze als het ware afgeblokt. Ik ben vergeten dat ik andere dingen had, heel wat projecten, ja we deden heel wat andere stukken, het was niet alleen werken bij Randy. Grappig dat je geschiedenis zo rommelig en wankel wordt. Het geheugen creëert een eigen vorm en heeft een eigen logica. Niet dat het niet klopt, maar wat verschijnt en wat belangrijk is, lijkt veranderd. Je houdt op met nadenken over wat belangrijk is, het wordt van 'oh, dit is er gebeurd', zodat alles enigszins raar lijkt en je naar je verleden teruggaat en het aanpast.

Maar het startte pas echt met *Disfigure Study*, wat geloof ik ook het enige stuk is dat je hebt hernomen? Wat is eigenlijk jouw visie op repertoire?

Euh.... (lange stilte, eindigend in een lach)

Okay, we laten de vraag vallen.

Neeee! Ik bedoel, het was niet dat... Er kwam een suggestie, een verzoek, en er was interesse. Dat vergemakkelijkte het: praktische overwegingen maken mee een beslissing. Maar ik hou er ook van om te merken hoe nuttig het kan zijn voor mijn dansers, hoezeer ze groeien wanneer ze het deel van iemand anders leren. Dat is verbazend, op de een of andere manier

opent het hen zo sterk... En dan word ik echt emotioneel omdat, als iemand bijvoorbeeld Vania Rovisco's hele deel uit *It's not funny* zou leren, men zoveel rijke en gecondenseerde informatie zou kunnen absorberen. Daar kan ik triest van worden: dat het niet terugkomt, dat ik niet in staat ben om te bewaren. Er spelen ook redenen als 'het decor is te groot' of 'hoe krijgen we al die mensen opnieuw samen'. Als ik nu de keuze had zou ik stukken in repertoire op één plaats willen spelen... Weet je, er is dat 'house piece', gemaakt in Wenen tijdens *Highway 101* (op muziek van Peter Rehberg en in 2000 oorspronkelijk gecreëerd en getoond in de Emballagenhallen, gelegen in een Weense buitenbuurt – RL). Dat is een van mijn favoriete scènes, met die muziek... Ik zou het heel graag opnieuw opvoeren. Tja, de prioriteiten verschuiven ook... Ik heb net deze zomer de solo xxx – *For Arlene and colleagues* (uit 1996 – RL) hernomen en dat was geweldig. Nu is het juiste moment, nu is het opnieuw zinvol om het opnieuw te zien, of om het te brengen, het aan te bieden (*De solo reageert op een venijnig epistel van de New Yorkse danscritica Arlene Croce over 'victim art', geschreven in 1994 naar aanleiding van 'Still/Here' van Bill T. Jones, een stuk over aids en verlies.* – RL). Natuurlijk zijn de kleinere stukken makkelijker te herneemen, zeker wanneer ik er in dans.

Het lijkt dus voornamelijk een kwestie van tijd en praktische arrangementen?

Ik ben niet iemand die tegen repertoire is, ik ben niet zo van 'je gaat enkel voorwaarts'. Er is een soort curve in de projecten geweest. Terugkeren, opnieuw met mensen werken en niet het gevoel hebben dat je doorheen de tijd stapt en mensen door jou heen passeren en jij door hen heen beweegt; niet een soort eindeloze voorwaartse beweging waarbij je meer en meer werk creëert, met als resultaat een soort van almaar aangroeiende voorraad. Met ieder nieuw werk verwerf je meer ervaring en weet je dat je verder staat. Dat is opwindend, maar ik zeg soms ook: laten we terugkijken en mensen opnieuw ontmoeten, of opnieuw contact hebben, en dan hoeft dat niet de vorm te hebben van een herneming. De lijnen die je creëert kunnen zich ook in een spiraalbaan bewegen en terug verdubbelen. *Reconnect*. Nu ik opnieuw met Francisco werk, heb ik ook een soort van..., misschien is het geen repertoire, maar ik heb een andere kijk op de tijd die ik met hem doorbracht, op hoe we elkaar ontmoetten en aan *Disfigure Study* werkten. We halen geen herinneringen op, maar het feit dat het verleden er is terwijl we iets nieuws maken is... ik weet het niet, het is een manier van leven... Ja, je geschiedenis omarmen...

Kan je voor jezelf de redenen zien waarom je van a naar b naar c ging?

Veel hangt af van de mensen met wie je werkt. Ik vind het fascinerend hoe gelijkend en hoe verschillend het zou zijn geweest wanneer je voor een lange periode met dezelfde mensen had gewerkt. En dan is er de context. De eerste stukken moesten gewoon worden gemaakt omdat er geen andere middelen waren... Ik kan alleen vaststellen dat de dingen veranderen. Niet dat het makkelijker is... ik bedoel: ik ben een *mid-career artist* en had altijd al het vertrouwen dat ik naar mijzelf kan teruggaan, wat op een bepaalde manier oplucht naar de toekomst toe. Maar ik zeg hier niks dat diepzinnig klinkt (*lacht*). Het lijkt erop dat ik meer tijd behoef om over mijn werk na te denken (*nog meer gelach*). Ik zei het al miljoenen keren: maar echt, ik ben meer op m'n gemak en accepteer meer. Het werk is mijn kunst, mijn leven... maar ik ben veel rustiger en kan beter met mijn zwarte

momenten omgaan. De rol die mijn werk in het begin voor me had, speelt het nu niet meer. Mijn werk was een soort overlevingsbericht voor mijn eigen mentale scène. En dan ging ik daar doorheen. Nu is het meer...

Je leert wellicht van jezelf, neen? Hoe je omgaat met jezelf en je dansers, met artistieke beslissingen tijdens het werkproces...

Ik denk dat ik nu meer creatieve opties heb, en ook meer strategieën om ermee om te gaan. En ik moet niet langer mensen, zoals mijn dansers, overtuigen. Ik hoef niet meer met hen een strijd aan te gaan. Ze weten dat ze van video moeten leren of dat ze meerdere ingangen tot hun bewegingen hebben. Ze accepteren mijn boodschap meer, of mijn stemmeningen... In het algemeen vertoef ik nu in een veel prettigere omgeving. Ik ben niet met alles gelukkig, maar ik voel gewoon dat je een grotere verantwoordelijkheid krijgt. Er is zo'n groot vertrouwen in het maken en het uitbrengen van werk, het lijkt alsof je een platform krijgt. Ik voel mij daarom nu meer verantwoordelijk, ik kan bijvoorbeeld in Théâtre de la Ville de aanwezigheid van een volle zaal voelen. En ik voel mij niet zozeer verantwoordelijk om die volle zaal te plezieren maar wel voor de thema's, die als het ware het werk maken. Ik zeg niet dat ik politiek moet zijn en nu aan een grote boodschap nood heb, of aan entertainment. Maar ik heb een bepaalde plek bereikt en ik zit in de Volksbühne... Het is een rare fase waarin ik mij nu bevind, iets is verschoven. Niet dat ik minder interesse heb in het maken van werk, dat is gewoon niet waar: wanneer ik in een project zit, geef ik mij totaal. Ik kan ook niet zeggen dat ik minder ambitieus ben. Want weet je, ik realiseer mij, een vrouw zijnde, dat een grote, vastberaden ambitie mij hier bracht, waarbij ik moet omgaan met een hoge mate van druk en uitputting en nog andere dingen. Ik zeg niet 'oh, ik ervaar te veel druk en ik kan niet...' Ik voel eerder dat ik moet, of kan, ten dienste van situaties staan, zoals van jonge choreografen...

Je positie in het veld is veranderd, je bent meer een gevestigde waarde.

Ja, maar het feit van die consistentie, van zo lang op dat niveau te zitten, is voor mij even verbijsterend. De keerzijde is een ongesteld

en instabiel leven... Ik denk ook dat er iets met je gebeurt wanneer je geen artiest meer bent die anderen van het komende werk moet overtuigen, iets waarop ik niet kan terugkomen en wat ik niet kan veranderen... Je hebt meer tournees, plekken en werkruimte. En nogmaals, ik kan daarom nu niet zeggen 'en dit maakt dat ik nu dit doe, in contrast met dat'. Ik bemerk alleen dat het anders is.

Ik kan mij indenken dat ook de manier waarop je concreet met je performers werkt, is veranderd. Was je niet veeleisender in de beginjaren?

Ik was veel harder. Veel obsessiever, muggenzifterig en geobsedeerd door iedere kleine beweging... Dat is iets om over na te denken. Ik waardeer dansers waarvan ik veel kan eisen... Ik leer natuurlijk ook veel van de mensen met wie ik werk. En ik ben blij dat ik iets kan bieden, zoals de uitdaging van het construeren van een werk, dat is echt geweldig. Ik moet wel telkens opnieuw de taal die we met elkaar spreken heroverwegen. Als het altijd helder zou zijn hoe we bewegen, welke taal we spreken,... Ik weet niet hoe het uit te leggen, maar... misschien zou het werkproces soepeler verlopen.

In de artistieke samenwerking met Benoît Lachambre en Hahn Rowe (in FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS) of met Philipp Gehmacher (in MAYBE FOREVER) sta je ook mee op de scène. Was de samenwerking deels een legitimatie voor het opnieuw op de scène staan?

Misschien... Dat is een goeie vraag... Ik weet het niet... (*lange stilte*) De scène is een heel creatieve plek. Ik vind het moment net voor de voorstelling echt inspirerend. Het opwarmen is als de meest... Kijk, het is plezierig, maar tegelijkertijd krijg je heel wat ideeën op dat moment op die plaats wanneer je zelf performt.

Maar ik kan me voorstellen dat je dan ook een verleden moet erkennen. Je performt nu gewoon anders dan tien of vijftien jaar geleden. Het is gewoon normaal om te doen, dat is het vreemde. Eigenlijk is het niet gewoon, maar het begint zo aan te voelen en dan is het grappig om erover te vertellen. Het is als een gegeven, en misschien wordt het gekker en complexer. Maar het verschuift ook, ieder moment schuift op het podium. Het is gewoon



FORGERIES, LOVE AND OTHER MATTERS (2004)

© Chris Van der Burght

normaal om op te treden. Daar hou ik aan vast, want zo is het allemaal begonnen. Ook aan het improviseren. Wanneer ik improviseer maak ik bewegingen die ik niet begrijp. Hoe ik een tijdsduur doe en wat daarbinnen gebeurt... het is alsof er een stem doorkomt die nog altijd doorgaat. Het gaat er dan even niet om hoe ik een stuk kan maken of hoe ik iets uit iemand krijg, of hoe ik op een idee werk. Wanneer ik enige tijd niet in de studio ben geweest, is het als 'wow', weet je wel. Ik denk dat ik daar een bepaalde basis, een bepaalde ruimte van creativiteit aftap... Het doet mij terugkeren naar iets, het houdt mij aan de gang.

De samenwerking met Philipp Gehmacher verraste mij, want jullie vocabulaires en de lichamen in jullie voorstellingen zijn echt wel zeer verschillend.

Ik zag Philipp toen hij *Incubator* in 2005 in Berlijn presenteerde voor een niet zo warm publiek. Er was iets in het gebruik van armen en gebaren, hoe ze bewogen en hoe ze werden gerekt... Ik voelde gewoon dat er daar in dat systeem van relaties iets gebeurde. Ik dacht gewoon 'ik wil ze doen, ik wil in dat veld zijn', en dus bood ik Philipp aan om samen met mij in de studio te werken. En we werkten behoorlijk intens, Philipp en ik hebben een soort van onderlinge



Highway 101 Vienna (2001) © Maria Ziegelböck

dynamiek. Het is alsof we een soort van energisch veld vormen, een verstandhouding hebben wanneer we samenwerken over bewegingen en ruimte en... Ik denk dat we gefascineerd raakten door onze verschillen vanuit een gelijkaardige fascinatie voor dans. Hij heeft die, ook al haalde hij ze uit het werken met formele ruimten.

Bij *BLESSED* trof mij vooral de uitgesprokenere politieke lading van het stuk. Ging het die richting uit omwille van de samenwerking met Camacho?

Ik weet niet of het daardoor kwam. Nee... ik bedoel: ik heb een feeling voor zijn interesses, maar ik zou niet zeggen dat hij een politieke choreograaf is. Weet je, hij veranderde mijn

manier van werken. Hij werd meer een danser voor mij dan wie ook van mijn dansers uit de voorbije jaren. Ik stel een beweging of een idee voor en een andere danser zou beginnen discussiëren en gaan spartelen als een vis in het water, zo van 'tatatata..., dit idee, dat idee', gewoon ideeën uitspuwen, misschien ook omdat er anderen in de ruimte zijn, waarop



ik tenslotte zou zeggen 'okay, de impro is gedaan'. Maar bij Francisco verschoof het proces terug naar de klassieke positie van de performer, hij insisterde dat ik de choreograaf was. Ik zeg niet dat hij minder creatieve inbreng had dan een andere danser, helemaal niet, maar hij ging niet door en door en door. Hij wilde dat iedere stap in het proces helder

'GRAPPIG DAT JE GESCHIEDENIS ZO ROMMELIG EN WANKEL WORDT. HET GEHEUGEN CREEËRT EEN EIGEN VORM EN HEEFT EEN EIGEN LOGICA. NIET DAT HET NIET KLOPT, MAAR WAT VERSCHIJNT EN WAT BELANGRIJK IS, LIJKT VERANDERD. JE HOUDT OP MET NADENKEN OVER WAT BELANGRIJK IS, HET WORDT VAN 'OH, DIT IS ER GEBEURD', ZODAT ALLES ENIGSZINS RAAR LIJKT EN JE NAAR JE VERLEDEN TERUGGAAT EN HET AANPAST.'

was, en hij probeerde elk idee uit, zonder ooit te zeggen 'hmm...' of 'nee', zonder mij te verplichten hem te overtuigen zoals wanneer je aan P.A.R.T.S.-studenten lesgeeft (*lacht*). Hij maakte zijn voorkeuren duidelijk, liet merken of hij overtuigd was. Een zeer krachtige gereserveerdheid van zijn kant en ook zelfdwang. En voor zichzelf een ongelooflijk professionalisme... Het stuk is gemaakt vanuit een oude vriendschap, heel fascinerend. Wanneer je echt close bent, kan je een partner met de familienaam aanspreken omdat je zo nabij bent...

En de politieke inhoud? Of zie ik dat helemaal verkeerd: van het vakantiekamp naar het echte kamp, van een kartonnen huis naar een volkomen doorregend hoopje kartonmodder... (*Het tijdsverloop in de voorstelling wordt goedgekeurd bepaald door het water dat als een heuse regenbui over de scène valt en de kartonnen constructies – een huisje, een palmboom,... – langzaam maar zeker doet verschrompelen.* – RL)

In *BLESSED* ga ik terug naar wat theater kan zijn, wat het kan bieden. En wat theater nog altijd kan doen, is gaatjes boren in de werkelijkheid, ze punctueren en laten zien waar de dingen niet meer kloppen, betekenisloos zijn... De kloof tonen. Wij denken te weten, wij hebben toegang tot informatie en hebben Google, wij kunnen over de wereld lezen en weten wat er gebeurt, wij voelen ons volkomen geïnformeerd en op een of andere manier machtig. Maar tenzij je daar bent, tenzij je aanwezig bent... Ik weet het niet, maar hoe sterk word je eigenlijk geraakt en echt aangedaan? In *BLESSED* is er de suggestie dat iets *in real time* plaatsvindt. Het gebeurt echt, je ziet het bordkarton verslappen, je ziet een proces, je ziet voor je eigen ogen iets desintegreren. En ik denk dat er daarin iets zit, iets dat spreekt over transformatie... Ik werk met een ethiek van performance, van beweging... Ik weet niet

of dat de vraag was maar zo is het. En wat ik in deze voorstelling bijzonder vind, is dat Francisco's personage zijn lot gelaten aanvaardt. Het is een zwak antwoord op wat er gebeurt. Ik denk dat het politieke van de voorstelling niet noodzakelijk ligt in wat er gebeurt, maar ook in zijn reactie van 'ik ga door, ik maak iets en het wordt almaar minder en minder en minder, en nu hebben we alleen nog dit,... maar ik ga door'.

Over theater gesproken: het meest opvallende in je werk van na 2000 is dat het sterker focust op het theatrale. Beweging vormt nog steeds een integraal onderdeel van het onderzoek naar de verschillende vormen van theatraliteit, maar het heeft een andere inzet, een andere kwaliteit.

Mmm. Mmm. (*Lachend*) Totnogtoe, tot *All Together Now!* Okay, de productiewaarden worden ietwat belangrijker. Bijvoorbeeld hoe de performers zich kleden, zodat ze meer karakters kunnen worden, sterker types of situaties kunnen omarmen. Maar zelfs *MAYBE FOREVER* kan je op een erg theatrale manier lezen. Dus wat is theater en wat... Wat is theater? (*lacht*) Jij die het hebt over theater, niet over dans, *oh my god!*

Nee nee, ik zei 'theatraliteit', en die was er ook al in de voorstellingen uit de jaren 1990: wat het betekent om iets te tonen, het reflexieve besef dat je binnen deze of gene modus van representatie werkt, enzovoorts. Maar in het werk van na 2000 zijn de karakters inderdaad veel uitgesprokener, alsook de thema's van de voorstellingen. Er is een 'aboutness', een gaan-over-iets dat veel sterker aanwezig is. Gewoon meer leesbaarheid, wat niet negatief is.

Die leesbaarheid is er ook in de gebaren. Maar ik heb het altijd als mijn taak gezien om aan beweging consequenties en vorm te geven. Er is al in *Disfigure Study* een 'weggaan van beweging', een structurering die maakt dat zekere

thema's leesbaar worden. Zelfs al is de voorstelling sterk suggestief, het gaat niet enkel om mensen die dansen, ze zitten ook in korte verhalen, in relaties. En ja, de werken zijn ook onderling verbonden. Er lopen thema's doorheen, er bestaan allerlei verbindingen, er komen karakters terug. Zo is er in *No One is Watching* het lachende meisje... en er is de schaduwman, en dan is er het afwezige koppel. Die duiken ook in latere voorstellingen in meer of minder gedefinieerde vorm op. Op een bepaalde manier kan je het allemaal in kaart brengen, een echt complex web maken. Het is allemaal... het is allemaal betekenisvol (*lacht*). In zekere zin zijn het allemaal *loops*. Zo is er het thema van de manipulatie, de kwestie van onthulling of blootgesteld worden; en dan is er een beetje manipulatie en gaat het soms in de richting van misbruik, fictieel of niet. Of zoals dat geweld, dat gaandeweg sterker wordt belicht. Of de afwezigheid... Het is alsof het allemaal op elkaar terugplooit. Neem *MAYBE FOREVER*: een groot deel van het stuk berust op een letterlijk citaat uit *No Longer Readymade*. In het duet maakt de hand een omhelzing, en dan loopt degene die omhelsd werd weg... Je maakt een gebaar en dan is er een afwezig gebaar... Het is als een afdruk op het lichaam, dan is er afwezigheid, en vervolgens een soort van weggaan. *MAYBE FOREVER* is precies dat, het is alsof het dat duet is maar er vervolgens een heel verhaal kwam... Of de wanorde, de rommel, de plastic flessen, dat doorzoeken van een janboel, dat zal er altijd zijn. Alle voorstellingen zijn metgezellen in variaties daarvan. Of het vervagen van licht op het lichaam, het penselen van het sociale op het lichaam... Het is niet allemaal 'next, next next!' Zoals de man-vrouwkwestie, die komt gewoon voortdurend terug.

Wat ik hoe dan ook interessant vind, is dat jouw manier van omgaan met theatraleiteit meestal geen naïef geloof vraagt in een karakter of een verhaal. De karakters in, bijvoorbeeld, *REPLACEMENT* worden voornamelijk via hun bewegingen uitgetekend. Daarin kan je nog steeds jouw hand als choreografe herkennen.

Mmm, zo had ik het nog niet bekeken... Kijk, je hebt om te kunnen beginnen een gebeuren

nodig, en dan komt het uitstapmoment: de performer probeert zichzelf te bekijken, of probeert de anderen te bekijken. Je probeert je positie te veranderen, eruit te stappen, weg te stappen. Je bent ofwel in de realiteit, ofwel in de illusie, en tegelijkertijd is er een omslag, een kijken vanaf de andere kant. Ik denk dat het echt mijn obsessie is: het bewustzijn en de bewustheid bewegen. De oefeningen die ik nu meestal doe zijn eenvoudige stappen waarbij ik de performers zeg: je bent aanwezig, je bent afwezig, je bent verstrooid, je bent hier, je bent daar, je denkt aan iets anders... En ze maken misschien heel eenvoudige bewegingen, waarbij ze proberen die te maken en ook niet te maken. Je kan je verhouding tot de activiteit bewegen. En dat is de beweging. Je hebt iets gelijkaardigs bij koppels. Je bent in een relatie heel close met iemand, en dan voel je de afstand beginnen, en vervolgens voel je afwezigheid, ook al is er geen zichtbare beweging. Ik wil dat uitdrukken, ik denk omdat het zo universeel is. Daarnaast is er, sinds *ALIBI*, de interesse voor hoe je één enkele beweging kan uitrekken en injecteren met allerlei referenties, zonder er een te privilegiëren. Hoe ze een soort rode lijn wordt, en een container voor heel verschillende toestanden – maar niet enkel toestanden ('states' – *RL*).

Maar het lijkt toch alsof je sinds de *Highway*-cyclus op een andere manier met beweging omgaat, minder van binnen naar buiten om zo te zeggen, alsof het concentratiepunt van waaruit de bewegingen worden gemaakt nu meer buiten het lichaam ligt.

Daar ben ik niet zo zeker van. Ik weet niet of ik het er helemaal mee eens ben... Ik denk dat de innerlijkheid van de performer nu meer wordt getoond en zichtbaarder is. En voorheen... ik had niet het gevoel dat er in *Splayed Mind Out of appetite* veel van een innerlijke wereld speelde. (Na een lange stilte gevuld met kindergeklater:) Ik zeg altijd 'er stonden dansers op de scène, die dan mensen werden of niet'. Maar het bereik daartussen is echt groot... Ik denk dat er in de voorstellingen heel wat tijd wordt genomen: hoe stap ik naar het podium, wat doe ik met mijn omgeving, welke taal spreek ik? Voor mij is m'n werk altijd bewegingstaal, zonder te zeg-

gen 'dit is het, dit is het vocabulaire'. Dat is op zichzelf uitdagend: hoe we werk maken en met de tijd omgaan. En hoe we met elkaar spreken, en hoe jij hen identificeert, wie zijn ze? Zijn ze figuren die vastzitten, sprekende beelden, of proberen ze een barst in het beeld te maken en zijn ze op een bepaalde manier mensen die proberen met elkaar te communiceren? Ik bedoel, er is zo'n reikwijdte in zijn, relaties maken, jezelf identificeren,... En ik denk dat het lijkt op een bepaalde benadering van beeldende kunst om werk te maken. Er is een onleesbaarheid van bewegingen die ik opzoek omdat we zoveel handelingen die we in ons leven stellen niet kunnen verklaren of beschrijven – *they don't make sense*. Er zijn zoveel dingen die we dagelijks doen die we niet kunnen uitleggen. Ik begrijp al mijn handelingen niet! (*lacht*)

Je werk doet inderdaad aan het genre van het stilleven denken, waarin wordt getoond waar je normaal overheen kijkt. Zoals de rust van een tafel of van appels op een tafel. Jij toont bewegingen die er altijd zijn maar niet worden geobserveerd, waardoor je voorstellingen refereren aan een soort ongecontroleerd lichaam, of misschien juist: virtuele lichamen in een lichaam...

Hmm. Okay. (*lacht*) Het is echt alsof het een heel complexe dans is. Hoe dicht ik bij betekenis kom, hoe meer ik kras... Aan de andere kant meen ik dat er geen abstracte beweging bestaat. Het komt erop neer dat je een beeld hebt, en ofwel is het meer uitgekraast, ofwel is het meer zichtbaar. Het is allemaal een kwestie van gradatie, en daarom was ik zo opgetogen over het schaalstelsel dat ik van Catherine Sullivan leerde. Dat was vorig jaar echt mijn ding, die techniek waarbij je theater verdeelt in tijd, lichamelijke (*physicality*) en drama. Je kan dus honderd procent drama hebben maar nul lichamelijke, of je hebt honderd procent lichamelijke en nul drama. In deze schaal kan je de mate van drama verhogen en investeren in de beweging, zodat... Vaak is de beweging de schaduw van wat reëel is... Ik denk dat ik altijd was geïnteresseerd in alle aspecten van het theater. Misschien niet in *Disfigure Study* op zichzelf genomen, maar toch: de manier waarop het licht werd gebruikt en de

setting pasten bij het stuk omdat de dansers een leegte ervoeren, in de leegte waren. De elementen waren er... Wat geen antwoord is op de vraag over de kwestie van theatraleiteit, maar... ik bedoel, wat ik nu maak is meer formeel. Er zijn geen karakters, waarmee ik niet zeg dat het alleen dans is, maar... Ik weet het niet, wie zal het zeggen. Ik vermoed dat het een serieuze stap zou zijn indien ik echt voor mijzelf materiaal zou maken, zou begrijpen wat voor mij werkt en hoe ik dat zou kunnen bewegen in de richting van een omvattender doel... Ik kan niets beloven voor de toekomst! Ik kan enkel zeggen dat ik wellicht mijzelf zal tegenspreken. (*lacht*)

Er is totnogtoe wel zoiets als een insisteren van hetzelfde. Wanneer iemand mij zou vragen wat de grondlijn van je werk is, zou ik antwoorden 'we zijn allemaal vreemden voor onszelf'. Punt, andere lijn.

(*Lachend*;) Ja, we weten niet wat onze handen aan het doen zijn, hebben een vreemd lichaam... De performers kunnen eruitzien als zombies of als normale mensen...

Of zoals monsters enzovoorts. Maar dat bevestigt enkel de grondlijn waar je aan vasthoudt.

(*Lachend*) Ik denk niet dat ik dat zal doen!

Wat mij bij een heel simpele vraag brengt: wil je met het tonen van zeg maar het weglekende lichaam ook zoiets als een authentieke waarheid tonen, iets dat de menselijke conditie definieert?

Ik weet het niet... Ik vraag mij momenteel af of er nog dingen overblijven die ik mensen moet tonen omdat ze die niet willen zien.

Laat ik het anders en onomwonden formuleren: er zijn artiesten die de wereld schoonheid willen schenken, en er zijn er die voor de lelijkheid gaan in de naam van de waarheid, zo van 'dit is wie je bent'.

Er was heel wat..., misschien niet schoonheid, in *MAYBE FOREVER*. Ik bedoel, in de melancholie, in het ontmoeten, in de uitwisseling... En met *All Together Now*, dat gaat over delen en uitwisselen, over één of samen willen zijn, over al die wanhopige pogingen om zichzelf één met anderen te voelen... – ik weet niet of ik daar mijn gezag aan verleen, maar het interesseert mij om dat te tonen, op een mooie manier, nu, gezien de tijd, enzovoorts. Nu toon ik dat, maar telkens als ik dicht bij een definieerbaar punt kom, gooi ik het om. Ik wil spanning, ik wil mij verbergen en ik wil dichtbij zijn. Het is alsof je zegt 'hier ben ik, en je kent mij niet, maar jawel je kent mij'. Het is als een gedurig weggaan en opflakkeren, onthullen en maske-

ren... Maar waar zat ik – oh ja, over authenticiteit... Ik heb geen antwoorden, ik wil zaken tonen. Al wat reëel plaatsvindende contacten en interacties blokkeert, wil ik blootleggen, samen met het verlangen naar contact en waarom het niet... Het is verslaving aan liefde, en dan het springen richting vervreemding of richting desoriëntatie; of het springt naar verstrooidheid of naar het overweldigd of geabsorbeerd worden door een substantie of een object. Het is als het tonen van de onderkant..., van een basaal humanisme... Soms is dat erg grappig. Mensen willen bijvoorbeeld iets doen, en dan draait het verkeerd uit, en vervolgens proberen ze dat te verdoezelen. Die serie van gebeurtenissen die plaatsvindt wanneer de eerste stap zo simpel is...

Zo heb je mooi de vraag ontweken of je een statement wil doen over het lichaam en wie we zijn.

Het gaat over context. Ik denk dat ik belangstelling heb voor mensen, hoe ze met elkaar omgaan... (*Stuart neemt vervolgens de vraag letterlijk*) Een statement moet ik voorbereiden en kan ik niet doen in een interview als dit. Een statement moet gaan van 'tjak!' (*Ironisch*;) Dus, neen, dankuwel, geen statement.©

www.damagedgoods.be



MAYBE FOREVER (2007) © Eva Würdinger



All Together Now (2008) © Wolfgang Silveri

***All Together Now* – Psychodrama op schaal 1:1**

MEG STUART/DAMAGED GOODS

All Together Now is een songtitel uit *The Yellow Submarine*, de psychedelische animatiefilm rond de figuren van The Beatles uit de late jaren 1960. Het is ook de titel van een werk dat Meg Stuart met Damaged Goods creëerde voor het festival Steirischer Herbst in het Oostenrijkse Graz. De titel is wat ironisch. Al gaat het ook hier om het gevoel van samenhangigheid dat The Beatles met zoveel gloed aanprezen, Stuart wekt dat gevoel op een koele, studieuze manier op, niet om ons te vervullen van vreugde maar om alle tegenstrijdige strevingen in dat verlangen zichtbaar te maken. De tekst bij de voorstelling zegt het in zoveel woorden: 'In *All Together Now* is een groepje mensen op zoek naar samenhangigheid in oude en nieuwe rituelen. Ze gaan door diepe crisissen, maar vieren ook feest.' Niemand vertelt daar echter bij dat niet enkel de performers bij deze zoektocht betrokken zijn, maar evengoed of zelfs vooral het publiek.

Een licht herwerkte versie van dit stuk was recent in het Kaaithheater te zien. Die herwerking was een noodzaak, want het stuk is een soort locatieproject: het voert de toeschouwers langs een aantal plekken in een bestaand gebouw die zo aangepast werden dat ze de kijkers door hun gebruik, maat en aankleding licht desoriënteren. Om dat effect te bereiken werd in Graz gebruik gemaakt van een enorme hall. In het Kaaithheater werden enkele ingrepen uitgevoerd in de inkomhal en de foyer en werd de zaal helemaal ontruimd om podium en zaal nagenoeg een eenheid te laten vormen.

Daarin lijkt *All Together Now* op *Highway 101*, een project dat Stuart samen met theatermaker Stefan Pucher en videast Jorge Leon een kleine tien jaar geleden in diverse cultuurhuizen in Europa bracht, en daar telkens herwerkte op maat van de plek. Ook toen bevond het publiek zich nooit in de klassieke zaalsituatie, maar werd het op sleeptouw genomen door het

hele gebouw. Een gevolg daarvan was dat je bij aanvang vaak moeilijk kon uitmaken wie performer was en wie publiek. De grens tussen de ruimte van de toeschouwers en die van de performers werd moedwillig vaag gehouden. Dat veroorzaakte een irritante gêne: de kijker werd er zich via zijn eigen wantrouwige blik van bewust hoezeer hij ook aan de onderzoe-

kende blik van anderen overgeleverd was*. Plots werd de kwetsbaarheid van het pantser dat we dragen in een publieke situatie letterlijk aan den lijve voelbaar. Iedereen werd er zich heel precies van bewust dat je in kleine gebaren en handelingen en in je verschijning steeds allerlei dingen over je intimiteit onwillekeurig prijsgeeft. Dat is iets heel anders dan bewust je hart



All Together Now (2008) © Wolfgang Silveri

op tafel leggen. Dat effect werd in *Highway 101* echter niet voluit uitgespeeld. Gaandeweg werd overduidelijk wie performer was en wie niet en keerden de normale verhoudingen tussen kijker en performer, maar ook de normale verhouding van de kijker met zichzelf, terug.

In dat opzicht gaat *All Together Now* een stap verder. Niet omdat je niet zou weten wie de performers zijn. Integendeel, dat is vanaf het eerste moment perfect duidelijk. Het publiek schaart zich bij aanvang van het stuk in de inkomhal van het theater rond een houten kuip vol modder, waar zes mannen en vrouwen met hun benen in zitten. Hun ogen zijn gesloten en ze houden elkaars handen vast, als in een diepe meditatie. Soms lossen ze elkaar maar al tastend nemen ze elkaar steeds weer vast. Dat gaat zo door tot het publiek verzocht wordt om samen te troepen in een piepklein, foeilelijk kamertje. Met zijn luster in herten-gewei en zijn bloemetjespapier ademt het de benepen sfeer van een kleinburgerlijk interieur. Terwijl je een plaatsje zoekt in de eivolle ruimte weerklinkt een stem (Tim Etchells) die foetert over de nabijheid van mensen die stinken en zweten (in werkelijkheid sta je net niet zo dicht op elkaar dat het werkelijk hinderlijk wordt). Het register van de tekst staat echter mijlenver af van de sfeer van het kamertje. Het lijkt eerder alsof de stem een darkroom beschrijft. Die darkroom ga je daarna inderdaad in. Stommeling en onzeker schuifelt het publiek een totaal verduisterde foyer binnen waar in de verte een licht schijnt. Pas later merk je dat het om een videoboek in de handen van een van de performers gaat. Nadien duiken ook de andere performers één na één op met zo'n videoboek in de hand, dat ze je ter inzage aanbieden. Ten slotte word je door deze personages de grote zaal binnengeleid. Die is onherkenbaar. Alle zetels zijn verwijderd. Brede trappen smeden podium en zaal tot één ruimte aan elkaar. Een indrukwekkend lichtplafond hangt op de grens tussen beide. In het midden van de ruimte hangt een reusachtige papieren figuur die een mens voorstelt (*the hanging man* noemt Stuart die). Aan de inkom staat een bizarre totempaal opgebouwd uit kopjes en schoteltjes. Bevinden we ons hier in een rituele ruimte, het hol van een of andere sekse? Daar lijkt het gaandeweg inderdaad steeds meer op.

Op je gemak voel je je op dat ogenblik in elk geval niet meer. Op geen van deze plekken was het evident om je een houding te geven. Maar dat is klein bier bij de lange reeks situaties die volgen in de zaal. Telkens weer lijkt het erop dat de performers je uitnodigen voor een of ander verbroederingsritueel, al dan niet met een inleidende dans of ander vertoon. Zo wordt er bijvoorbeeld een erg lange slang van witte houten kubusjes op wieltes, zo hoog als een kruik, opgerold. Daarop verrijst Sabile Rasiti in een sprookjeskostuum, een sneeuw witje. Ze neemt de toeschouwers op sleeptouw voor een bezoek aan de verschillende hoeken van de zaal. Daarna beginnen de dansers allen samen aan een soort rijdans. Toch lijken ze het maar niet eens te worden over de richting die het uit moet, zodat de dans eindigt in veel trekken en sleuren. Je staat er wat verloren bij te kijken tot je plots uitgenodigd wordt om mee een grote cirkel te vormen. De performers juttten nu iedereen op om een gemeenschapsdans uit te voeren. Daarbij worden de zware symbolen – groet elkaar en groet de windrichtingen – niet geschuwd. Dat blijft echter allemaal vreselijk lang duren, zo lang dat haast iedere toeschouwer weer afhaakt en met verbazing, zelfs ergernis (of is het een soort schaamte dat je erin getuind bent?) kijkt naar het bizarre groepsgebede.

Het is niet de laatste keer dat je er niet helemaal zeker van bent of de vertoning ernstig bedoeld is dan wel een loopje met je neemt. Stuart betreft je heel het stuk lang bij situaties waarin je telkens moet bepalen of je meegaat dan wel aan de kant blijft staan. Die situaties zijn bijna een catalogus van alle remedies die onze samenleving verzonnen heeft om ons deficit aan 'Gemütlichkeit', aan spontaneïteit, aan moed om een praatje aan te knopen met onbekenden, op te lossen. Oplossingen om toch eens onze gevoelens 'en plein public' de vrije loop te kunnen laten, ook al hebben we daar geen vorm meer voor. Niet toevallig komt ze daarbij geregeld in het 'format' van de psychotherapeutische sessie, genre bio-energetica e tutti quanti, terecht.

De gemeenschapsdans is daar een eerste, maar zeker niet het meest krasse staaltje van. Even later wordt de slang van kubusjes ontrolld tot een grote cirkel. Iedereen, spelers en publiek, wordt dan uitgenodigd om plaats te nemen in de kring om samen van één taart, met

slechts één lepeltje, te eten. Hoogst bizar is dat: doe je mee of doe je niet mee? Vertrouw je het speeksel van je voorganger of niet? En welke rol speelt het feit dat ondertussen pakweg zestig mensen op je vingers kijken? Duivels wordt de voorstelling pas werkelijk wanneer iemand in de kring (Sara De Roo in Brussel) de stem verheft om te klagen over wat er aan de gang is. Die klamme handjes die we elkaar gaven, dat gemeenschapsgebede, wat is dat toch voor flauwekul? We kwamen toch om een echte voorstelling te zien? Wat je niet weet: De Roo brengt een tekst van Etchells, maar met zo'n 'naturel' dat niet weinig toeschouwers met open ogen in de val trappen. Op sommige avonden was de onrust op dat moment trouwens al tot schrikbarende hoogte gestegen. Maar zie, na nog wat peripetieën – waaronder een wonderlijk moment als de grote kring opgesplitst wordt in vele kleine kringen voor een therapeutisch gesprek tussen toeschouwers over betekenisvolle momenten in hun leven – krijg je dan plots een paar echte dansen. Die zijn in alle opzichten het sprekende evenbeeld van de bucolische beelden van verbondenheid die pakweg een modernist als Matisse ons een kleine honderd jaar geleden al voorschildeerde. Geraak daar maar eens wijs uit als kijker.

Misschien is dat al bij al niet zo moeilijk, maar enkel confronterend. Sommige spelletjes verstaan we, sommige beelden zien we, andere niet. We begrijpen pseudoreligie, we begrijpen het therapeutische, we begrijpen het diepzinnige gesprek, we begrijpen bucolische beelden. Situaties waarvan we aannemen dat ze appél doen op ons echte zelf. We begrijpen of aanvaarden echter moeilijk dat we daar, even goed als elders, eigenlijk ook maar theater aan het spelen zijn. Dat we acteur en publiek zijn van ons eigen psychodrama. Dat psychodrama heeft Stuart op handige manier voor ons ontfaeld. Met soms niet weinig ontredde tot gevolg. Wie zijn we nu eigenlijk? ©

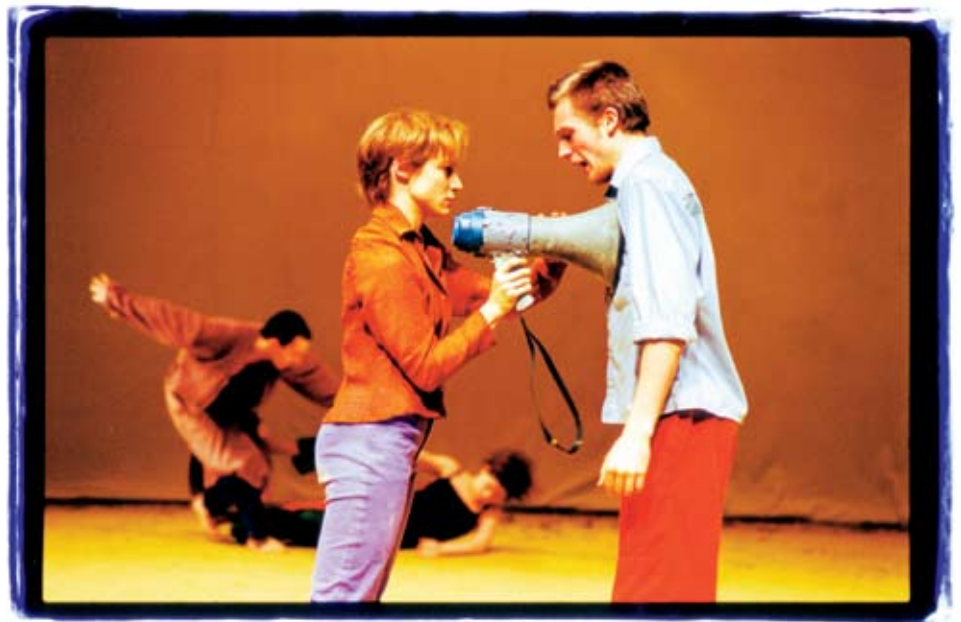
www.damagedgoods.be

* Er was overigens heel wat meer dan dat aan de hand. Zie mijn bijdrage in *Etcetera* 74, december 2000.

Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreographie

ANNAMIRA JOCHIM

Twee momenten kaderen het onlangs gepubliceerde doctoraat over Meg Stuart van de Zwitserse kunsthistorica Annamira Jochim. In november 1997 waren Christine De Smedt, David Hernandez en Meg Stuart met een bonte groep kunstenaars in Théâtre de la Ville te gast met *Crash Landing*: onstuimige improvisaties waarin media, thema's en interventies naast en door elkaar liepen, haast als een zootje ongeregeld op een gigantische scène. Het werd de eerste ontmoeting van Jochim met het werk van Meg Stuart en *Damaged Goods*, dat haar niet meer losliet. In het voorjaar van 2003 volgde Jochim als stagiaire het gehele werkproces van Meg Stuarts *Visitors Only* in de studio in Schiffbau (Zurich). Ze hielp er bij de videodocumentatie van de repetities en voerde gesprekken met de choreografe en alle dansers.



appetite (1998) © Chris Van der Burght

Hoe cruciaal die ervaringen ook mogen geweest zijn, veel sporen laten ze helaas niet na in Jochims boek – en dat is een gemiste kans. Persoonlijke herinneringen en inzichten, creatieprocessen en interviews worden er geweerd als waren het verdachte bronnen, niet te rijmen met academisch voetnotenfetisjisme. Overigens is Jochims promotor Gabriele Brandstetter (als redacteur van de reeks *Tanzscripte* tevens uitgever van het boek) alomtegenwoordig in dat notenapparaat, waarmee de monografie *Meg Stuart* meteen ook een symptoom is voor een goed deel van de in opmars zijnde Tanzwissenschaft in het Duitse taalgebied: verstrikt in de reductie van dans tot kennis en van kennis tot machtsmedium. Kunst en wetenschap moeten elkaar vooral niet uitdagen. Wat is de inzet van Jochims onderzoek?

‘In de zin van *image* betekent beeld in het volgende iets opens, dat door een bepaalde constellatie in de choreografie in gang wordt gezet, zich tussen waarneming en choreografie beweegt en zich vanuit de waarneming

terug met de choreografie verbinden laat, zonder zelf als materialiteit grijpbaar te zijn.’ (vertaling JP) Anders gezegd: hoe is het imaginaire werkzaam in beweging en choreografie? Hoewel Jochim er een dynamische opvatting van het beeld op nahoudt (met auteurs als Gottfried Boehm en Gilles Deleuze), dat met een samenspel van disciplines samengaat, is haar analyse toch al te zeer gericht op individuele scènes. Het ontrafelen van betekenisruimtes gebeurt enkel op microniveau, zodat Stuarts voorstellingen (met name *Splayed Mind Out*, *Highway 101*, *ALIBI* en *Visitors Only*) eigenlijk nooit als dramaturgisch geheel verschijnen, strikt genomen zelfs niet eens als ‘kunstwerk’. Toch vallen er in *Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreographie* enkele interessante inzichten te rapen. En uiteindelijk lijken die toch weer hun oorsprong te vinden in die twee betekenisvolle ontmoetingen met Stuarts werk – al staat dat er niet met zoveel woorden.

Een weerkerend uitgangspunt betreft de reductie van ruimte: ‘Stuart verlaat het mo-

ment van beweging dat de ruimte opzoekt, in de zin dat ze haar speelruimte – in het bijzonder door de verkaveling van de Bühne in individuele ruimtes – begrenst.’ Denk aan het gigantische aftandse huis dat Anna Viebrock voor *Visitors Only* bouwde: acht kamers over twee verdiepingen, verbonden door ‘kijkgangen’ geïnspireerd op het werk van Gordon Matta-Clark. Tijdens de repetities kan de strijd van de dansers met die letterlijk gefragmenteerde ruimte die onderlinge communicatie bemoeilijkt Jochim niet ontgaan zijn. In de voorstelling werd die tot choreografisch principe verheven: acht dansers verspreid over acht kamers, of net samengebracht in één enkele kamer. De ruimte werd ook samengedrukt tot een vlak, letterlijk tot een beeld, zoals in het zogenaamde *Family Portrait* of de *Zombie*-scène.

Vanuit die vaststelling gaat Jochim terug in de tijd en analyseert ze *Splayed Mind Out* (1997), waarin het videoscherm en de dansvloer als een verticaal en horizontaal vlak de coördinaten vormen van een virtuele ruimte. Als pendant voor de videoprojecties van Gary Hill reduceerde Stuart de choreografie tot een vlak, als een fysieke ‘projectie’ van lichamen op de vloer. Alle bewegingen blijken neergeklapt, waardoor het kruipen, afstoten en voortslepen zich anders laat beschrijven en begrijpen. Niet enkel staat de choreografie in een weerspannige verhouding tot het geconditioneerde, rechtop lopende lichaam, de dansers moeten ook de wetmatigheden van die nieuwe ‘ruimte’ verkennen. Door op te staan onttrekken de dansers zich weliswaar aan de horizontale projectie, maar komen zij tevens in het verticale vlak terecht, waardoor ze zich volgens Jochim noodgedwongen ophouden ‘in een toestand tussen niet-weten en weten’. Een

eigenzinnige verbinding van reële en imaginaire ruimtes, onder meer door een vernuftig gebruik van video, werd verder uitgewerkt in *Highway 101* (2000-01) – al besteedt Jochim daar nauwelijks aandacht aan.

Voor haar tweede uitgangspunt ziet Jochim de aanzet in *Crash Landing*: Stuart heft het lineaire verloop op. ‘Eerder opent de gelijktijdigheid van de verschillende elementen een potentialiteit aan verbindingen, die zich in de waarneming steeds weer opnieuw laten ordenen en stapelen. Het beeld staat zo in een uitwisseling tussen buiten en binnen, tussen het object van de waarneming en de waarneming zelf.’ De verbinding van verschillende artistieke disciplines is steeds een constante geweest in Stuarts oeuvre, maar de vraag hoe heterogeniteit van materiaal zich laat vertalen naar een dramaturgisch kader, is steeds meer op de voorgrond komen te staan. *Visitors Only* betekende een keerpunt in dit verband, omdat Stuart er haar choreografische energetica uitbreidde naar alle aspecten van de scène.² ‘Beslissend voor het samenbrengen van heterogene elementen is een energetisch veld, dat door de muziek en de atmosfeer op het podium gedragen wordt’, zo schrijft Jochim. Ze gaat onder meer in op ‘het lichaam als radio’, stilstand en tableaux vivants, *shaking* en *spinning*, waarbij ze Bergson (‘duur’) en Deleuze (‘sensatie’) aanwendt om de imaginaire werkzaamheid van die scènes te analyseren.

Voeg nu ‘reductie van de ruimte’ en ‘opheffen van het lineaire verloop’ samen en je komt dicht bij de kern van Stuarts beeldbegrip: gebalde heterogeniteit. Een uitgebreide analyse van de pose in *ALIBI* (2001) is het meest geslaagde deel van het boek, de enige plek waar Jochims theoretische beeldanalyse wer-

kelijk goed spoort met Stuarts werk. Neem de lange openingsscène (‘Magnum’) van *ALIBI*, die later in de voorstelling wordt herhaald. De dansers razen heen en weer, verstijven een moment alvorens neer te storten, om dan weer verder te lopen – een choreografie gebaseerd op oorlogsfoto’s. Poses verbinden het gebaar en het alledaagse met een symbolische ruimte, ze condenserende betekenis. Ze laten zich citeren en deconstrueren in nieuwe contexten, ze laten zich opladen met nieuwe, tegenstrijdige betekenissen. Ze hebben nood aan een tegenfiguur: ‘De pose heeft steeds nood aan een element dat haar draagt, haar viert, haar aankijkt, haar verheft.’ In *ALIBI* gaat Stuart letterlijk met dat alles aan de slag, met de verbinding van verstijven en vallen als cesuur en ‘tegenfiguur’: het struikelen/falen als een paradigmatische pose in de hedendaagse dans, het rennen als een vluchten met de dood op de hielen, om dan alsnog te verstarren in het beeld. Wat maakt anders de horizon van het imaginaire uit dan het gedurige pendelen tussen de fysieke en symbolische dood?

Annamira Jochim, *Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreografie*, Transcript Verlag, Bielefeld (2008)

1 Voor een bespreking van Brandstetters werk in relatie tot de obsessie met de ‘kennismaatschappij’ in de Duitse danswereld, zie mijn driedelige reeks ‘Danswetenschap in Duitsland’, in: TM, 11:1 (februari 2007), 12:2 (januari 2008) en 12:3 (april 2008).

2 Zie hieromtrent mijn ‘Containers als choreografisch medium. Notities bij het werkproces van *Visitors Only* van Meg Stuart en *Damaged Goods*’, in: Etcetera, 21:89 (december 2003), pp. 44-48.

Het huiswerk van de taalman

Pjeroo Roobjee hield een toespraak op de tiende Literaire Vertaaldagen in Utrecht in december 2008. Daarin blijkt hij terug op de vertalingen die hij maakte voor o.a. de Blauwe Maandag Compagnie, en hij geeft tips voor wie er nog aan moet beginnen.



© Lena Zwaenepoel

Zowat zeventien winters geleden, op 16 januari 1992 om gans en heel en al precies te zijn, pende ik in mijn Zegelsemse iglo een kort vertoog neder omtrent het rechtgeaard vertalen en de moeilijkheid hiervan. Genoemd opstel moest als proloog dienstdoen in het programmaboekje bij de opvoeringen van Molières *George Dandin*, een productie van het Nederlands Toneel Gent waarvoor ik als vertaler optrad.

De huurling, zo schreef ik op die grauwe en verre winterdag, de huurling die dienst neemt om onsterfelijke woorden van de ene taal in de andere over te brengen, moet alle hoop op eigenliefde en ijdelheid laten varen. Verbazing over eigen kunnen en grove overschotten aan verbeelding zijn dingen die stinken in dit leenmanschap. Hij die vertaalt interpreteert niet, geeft geen commentaar. Hij mag de wereld niet verbaasd doen staan door de schittering van zijn prachtige, onverwachte invalshoek. Hij dient alleen trouw te zweren aan een tekst en aan een auteur. Hij moet die bundel woorden door middel van zijn bloedeigen geboortetaal

zo secuur mogelijk in ere herstellen en zich verre van Narcissus' vijver houden.

Al in de allereerste versie zal de rechtgeaarde taalman het ritme, de ademhaling van het originele gewrocht laten doorklinken. Ook de specifieke cadansen binnen de replieken afzonderlijk zullen reeds worden aangekondigd. Een eerste verkenning van en naar *le mot juste* dient te worden ondernomen.

Uit deze primairste vorm – waarin alle intenties voorhanden zijn – moet een nog nauwkeuriger versie worden geboren. Voor het ontstaan ervan moet met luizenkam en *loupe* en nog een *loupe* de eerste versie worden bezocht en onderzocht. Ordening, klankkleur, het ritselen en klotsen achter beeld en letterteken dienen te worden getoetst aan het oorspronkelijke werk. Luid en hardop reciteren kan hier wonderen verrichten.

Pas als deze bezigheid achter de rug is, mag er aan de volgende stap worden gedacht. Deze schrede bestaat uit een derde, ultieme versie. Netjes overgeschreven wordt zij het definitieve werkstuk, het manuscript zonder spat of vlek.

Als ik nu en thans, anno 2008, deze antieke paragrafen herlees, kan ik mij nog altijd met de inhoud identificeren. Al heb ik natuurlijk met het vlieden der getijden iet of wat een vlijm van mijn eertijdse arrogantie en verdoemde gelijkhebbertij verloren, zodat ik vandaag zonder blozen de *traduttore traditore*-waarheid kan aanvaarden, die ongelogen wijsheid die onthult dat de vertaler een verrader is en dat een vertaling nimmer het oorspronkelijke werk precies kan weergeven.

Desalniettemin wil ik blijvend geloven dat zulk verraad, de onmacht om de totale eigenheid van een literair werk in een andere taal om te zetten, de kleinst mogelijke vaandelvlucht wordt indien er niet naar vondsten wordt gehengeld en het loze van de improvisatie, van de associatie, van het nooit exacte vermoeden achterwege blijft.

Volg nooit wat je instinctief denkt de oplossing te zijn, spaar die aandrift voor eigen

vermaak en persoonlijk hersenspinsel. Denk nooit, zoals het mij in hovaardiger seizoenen ooit is overkomen, dat jouw vertaling de volmaaktst schone op aarde is en zodoende als ultiem dient te worden geschouwd. Vooraleer je tot enig besef komt, is er alweer een nieuwe inkijk en behandeling vandoen. Vooral toneelwerk, een discipline waarmee ik in hoofdzaak mijn bolletje krentenbrood met confituur heb verdiend, moet op gezette tijden met nieuwe vertaalversies worden verrijkt.

Doe dus niet wat je zelf wilt en wens niemen-dal in naam van de auteur. Ga uit van leegte, van niet-weten, van verlorenheid, van onbevangenheid. De geest is dan perfect in evenwicht en bezit alle ruimte om de bagage te ontvangen die van node is om de klus te kunnen klaren.

Wie is de auteur? Wat is zijn idioom, zijn postament, zijn signatuur? Uit welke kruik heeft hij gezopen? In welk ruim vertoefde hij? In welke magazijnen en andersoortige neringen kocht hij zijn mosterd om ermede tijd en universum uit te tekenen en te overstijgen? Je moet met die man kunnen converseren, hem kunnen bepalen, en tegelijk moet je vanuit het te vertalen werk blijven redeneren. Achter dat overtal aan verben moet je de drijfveer, de betrachtning van de schepper ontdekken en reconstrueren. Elke verleidelijke gedachte aan subjectieve interpretatie dient daarbij te worden vermoord. Snuif geuren op, sferen, authenticiteit, de hoogstpersoonlijke identiteit van de auteur en diens letterwerk. Raak in vervoering maar verlies het noorden niet uit het vizier. Vervoering mag, mits het de rede niet krakemikkig lamlegt, extase is gevaarlijker, een farce, een blindmakende harpij. Neem niet uit noodzaak of om reden van uitgedaagde trots, neem nooit om het even welke opdracht aan. De knaap die hier en niet elders zijn zever naar uw oorschelp zendt, die onbetrouwbare schavuit heeft alleen maar de werken willen vertalen van die schrijvers die hij bovenal admireerde en beminde, auteurs die in een ontoeganke-

lijk verklaarde sprake schreven, maar voor de hogergemelde rekel, ik dus ondergetekende, allerklaarst als bronwater de pen hanteerden. Wanneer mijn Adler Gabriële-schrijfmachine haar Germaanse *gründliche* stugheid overwon en een zingzangmuziekske horen liet, wist ik met als behoedzaam te omschrijven zekerte dat ik mij uit de Ellendestraat had losgewrikt en mij thans op de rechte weg naar welvaart en vol-eindiging bevond.

Deze aard van wezen en van zijn, al die ge-waarwordingen, zij behoren, mijne zeer lieven, tot het verstorvene en de vergetelheid. Krek tien jaren geleden beëindigde ik mijn laatste proeve in het domein van de vertaalkunde. *Le cocu magnifique* van Fernand Crommelynck, de eerste productie van het Toneelhuis, dat uit de Blauwe Maandag Compagnie tot leven kwam, die eerste boreling werd mijn ultieme bijdrage als taalman. Bij gebrek aan interesse en door het uitblijven van opdrachten die mij als gego-ten zaten, sloot ik voor eeuwig het Betekenis-woordenboek der Nederlandse Taal van doctor Brouwers, alsook het trio Prisma-pockets waar-uit ik *exactitude* puurde.

Over mijn linkerschouder naar een ver verleden loekend, kom ik tot de constata-tie dat mijn niet te loochenen kwaliteiten overwegend in het theater, in het drama dienen te worden gezocht. En dat het Engelse, Franse en Itali-aanse repertoire de territoriale wateren waren waarin ik vrijelijk als vis in eigen nat zwem-men kon. Bij het graven in de taal van *feldgraue* Rijnvisseren en bassende *führers* stootte ik altoos op dammen van weerstand en muren van eigen onbegrip, zodat ik mij op tijd en stond van eni-ge assistentie diende te verzekeren. Voor *Herr Paul* van Tankred Dorst, een productie van de Blauwe Maandag Compagnie, diende drama-turg Hans van Dam als belerende influisteraar en toen ik op eigen hout en zwakke krachten een flard *Philoktet* van Heiner Müller voor het Rotterdams Theaterfestival in het Nederlands omzette, werd genoemd fragment een gehaksel dat geen aardeling verstaan kon en niemand een dienst bewees.

Dus, mijne zeer lieven, blijft allen bij de leest waarop gij schoeisel maken kunt dat als proper voetbekleedsel het oog van de kritische klant ofte toeschouwer kan doorstaan. Ik heb gezegd en groet u allen met een warme knipoog en een knix, amen.☺

Zwart

Toen ik zei dat ik niet kon bestaan,
gunde voetlicht mij amper uw blikken.
En ik dronk mijn glas leeg. Het kijken
werd een schenken, zoals ik daar drinkend

zat en rond mij alles klinkklaar, zo overduidelijk
werd: zie hen met hun hoeden en schoenen.
Nog goed dat ik mijn pak smetteloos
houden kon. ('Wat is dat voor een boom?

Een olm. Waarom is hij zo donker? Het is
al avond, dan worden alle dingen donker.)
En nipte ik van haar lippen, het slikken
dorstte mij uit als een sneeuwvlok, een vlek

werd het op haar schouder. Dwarreltijd
van spreken. Mijn tong te hebben ingeslikt,
een wak ontwijkend in het oppervlak, voet

voor voet. Zo leerde ik voor u te buigen.
Het schijnt, *mijnheer, madame*,
dat uw zwart ertoe doet.

Moet er nog repertoire zijn? Gerardjan Rijnders enceneerde eerder dit seizoen bij het RO Theater het onvoltooide *Woyzeck* van Georg Büchner (1813-1837). Voor Leporello ging Koen De Sutter aan de slag met een heel ander stuk van de jonggestorven Duitse auteur: *Leonce en Lena*. Een blijspel of een politieke satire? Bart Philipssen schetst de context en ging kijken.

Blue in Green

Leporello speelt *Leonce en Lena*. Een blijspel van Georg Büchner

Hoe vertaal je ‘Lustspiel’ in het Nederlands? Blijspel? Op de bodem van het Duitse woord ‘Lust’ ligt nog een troebele droesem, sporen van verlangens en emoties die uit het heldere Nederlandse woord ‘blijspel’ weggefilterd zijn. Een Lustspiel lijkt nooit helemaal vrolijk, nooit zuiver zonder een donker randje, zeker niet als het *Leonce en Lena* heet en door Georg Büchner werd geschreven, dezelfde die *Woyzeck* schreef. *Woyzeck*, is dat niet die vreemde verzameling vaak surreële tekstscherven over een simpele moegetergde soldaat die in een vlag van zinsverbijstering zijn liefste vermoordt? Een treurspel? *Woyzeck* moet het zonder genrebepaling stellen, maar met *Leonce en Lena* wilde Georg Büchner in 1836 meedingen naar de prijs van de prestigieuze uitgever Cotta voor de beste Duitse komedie, en dus moest hij het wel zo noemen: Lustspiel. Het manuscript werd echter teruggestuurd omdat het te laat was ingediend. Maar of dat iets heeft uitgemaakt, valt te betwijfelen. Wat te laat was voor de jury, was allicht toch te vroeg geweest voor het in winterslaap verstarde Biedermeierpubliek: wie in zichzelf gekeerd is, mijdt spiegels. Büchner was op dat ogenblik trouwens vooral als auteur van het opruiende pamflet *Der Hessische Landbote* (‘Oorlog aan de paleizen, vrede voor de hutten!’) gekend. Zowel in Gießen als in Darmstadt had hij een geheim ‘Genootschap voor mensenrechten’ gesticht

naar het voorbeeld van de Franse *Société des Droits de l’Homme*. Het duurde niet lang voor de leden werden verraden. Ze werden opgesloten en sommigen werden ook gefolterd. Büchner kon vluchten, eerst naar Straatsburg, dan naar Zürich. In die gedwongen luwte studeerde hij natuurwetenschappen en schreef ook nog een doctoraat over het zenuwstelsel van de barbeel. Hij was net als universitair privaattoecent in de anatomie en de filosofie aangesteld toen hij in 1837, amper 23 en totaal uitgeput, aan tyfus bezweek.

Lustspiel en eindspel

Het kleine literaire oeuvre dat Büchner naliet, telt nauwelijks drie theaterstukken en een novelle, *Lenz*, over de gelijknamige auteur Jakob Michael Lenz. En toch wordt het terecht als een zeldzaam vroeg hoogtepunt van de moderne literatuur beschouwd. De naar hem genoemde *Büchner-Preis* is overigens niets minder dan de Duitse Nobelprijs voor literatuur. Modern noemen we graag teksten die hun kracht lijken te putten uit hun weerstand tegen classificaties en toewijzingen aan dit of dat genre. Of uit de vertwijfeling van de lezer of toeschouwer die niet weet wat hij of zij moet denken of voelen: vrolijkheid of treurigheid, maatschappelijke verontwaardiging, esthetisch genot of een meditatief-melancholisch besef van de *condition moderne*. Wat overblijft

zijn intellectuele en emotionele onzekerheid, een mix van lust en onlust, behagen en onbehagen. Dat alles geldt ook voor het bijzonder ambivalente Lustspiel dat *Leonce en Lena* is.

Het verhaaltje heeft nochtans weinig om het lijf. De dodelijk verveelde koningszoon Leonce van het koninkrijk Popo wil het nakende huwelijk met een onbekende prinses uit het koninkrijk Pipi en de daarmee gepaard gaande machtsoverdracht ontvluchten en trekt met de onvermijdelijke knecht Valerio als sidekick de ‘wijde wereld’ in. In een soort bordkartonnen plattelandsomgeving beleeft hij tijdens een maanverlichte nacht een idylle met een meisje dat ook op de vlucht lijkt en bij thuiskomst van beiden in Popo niemand minder dan de gedoodverfde bruid, prinses Lena van Pipi, blijkt te zijn. Waarna Leonce weer met frisse moed begint te fantaseren over vermakelijke vormen van tijdverdrijf en de kunst der ledigheid. De rudimentaire stereotypie van de plot (die onder andere aan Shakespeares *As you like it* herinnert – maar dat is maar een van de vele door Büchner gebruikte teksten) maakt duidelijk dat Büchner geen zin had om zich zomaar in de canon van de komedie in te schrijven. Zijn Lustspiel is een skelet; de fijne vloeiende mechaniek van de komedie met haar gecompliceerde intriges, spannende maskerades en verrassende wendingen is gedemonteerd en met een paar versleten basisstukken terug in

elkaar geschroefd. Dit muziekdoosje knarst en piept ostentatief, de veer is bijna afgewonden of gebroken zelfs. Maar nog net niet.

In de pocketuitgave van Insel Verlag staan de even beroemde als aandoenlijke kleurli-tho's van Karl Walser, broer van de Zwitserse schrijver Robert Walser, tijdgenoot van Kafka en Musil, en een van de meest raadselachtige, zonderlinge auteurs van de vroege twintigste eeuw. Karls litho's bij *Leonce en Lena* ademen de sfeer van Roberts literaire figuurtjes. Over hen schreef Walter Benjamin dat ze 'van daar komen waar de nacht het zwartst is, een venetiaanse, verlicht met povere lampions van hoop, met wat feestelijke glans in hun ogen, maar diep verstoord, tot wenen toe droevig'. Het zijn, zegt Benjamin, 'figuren die de waan-

zin achter zich hebben gelaten en daarom van zulk een verscheurende, zo volstrekt onmenselijke onwrikbare oppervlakkigheid blijven. Als je het gelukzalige en *unheimliche* dat er rond hen hangt in een woord zou moeten samenvatten, zou je gerust kunnen zeggen: ze zijn allemaal genezen (*sie sind alle geheilt*).' Genezen van wat? Van hun mens-zijn? Waan-zin in al zijn vormen is een terugkerend motief in Büchners werk. Zijn natuurwetenschappelijke mens- en wereldbeeld zorgt er echter voor dat waanzin niet als een verheven vorm van kennis of waarheid wordt opgevoerd. Met zijn vroeg naturalistische blik ontleedt hij genadeloos en tegelijk met een grote empathie het hele scala aan dwaasheden en aberraties die eigen zijn aan de menselijke natuur; maar

hij laat niet na daarbij de maatschappelijke en politieke structuren die onlosmakelijk verweven zijn met die natuur in het vizier te brengen. De pathologie van de machthebbers en hun representanten is een andere dan die van hun slachtoffers.

Recyclage

Natuurlijk is Büchners enige Lustspiel ook een politieke satire: het vegeterende Madurodam-absolutisme in de lappendeken van kleine en middelgrote Duitse staatjes van de vroege negentiende eeuw wordt letterlijk in zijn hemd gezet. Beelden en metaforen die naar poppen en automaten verwijzen, zijn nooit ver weg. En er bestaat evenmin twijfel over dat Büchners stuk genadeloos afrekent met het intellectuele



Roos Van Vlaenderen, Bernard Van Eeghem © Kurt Van der Elst



© Kurt Van der Elst

en culturele discours van romantiek en idealisme dat rond 1836 stilaan zichzelf begint te overleven. In Büchner vindt het zijn onverbiddelijke patholoog. Ooit was het een 'revolutionair' programma geweest, geïnspireerd door de filosofen van het soevereine, zelfbewuste denken van Kant en Fichte. Maar ondertussen waren de oude kopstukken en jongere erfgenamen van die revolutionaire generatie vrome reactionairen geworden die het politieke status quo ondersteunden en bij Metternich op de koffie gingen (Friedrich Schlegel). Ze dachten de wereld liever dan hem te veranderen. Kunst versteende tot affirmatie en sublimatie van een politiek-maatschappelijke orde die vooral uit de ijsskoude verloochening van haar zeer problematische sociale en economische basis bestond. Büchner heeft die Duitse 'ziekte' haarscherp ontleed, beter dan zijn politiek geëngageerde tijdgenoten, beter ook dan die

andere beroemde balling en tijdgenoot Heinrich Heine. Heine was op dat ogenblik in Parijs nochtans in contact met de jonge Marx, maar het was Büchner die als eerste beseftte dat het niet de intellectuele en burgerlijke klasse was die de revolutie kon doorvoeren (zijn drama *Dantons dood* was gedrenkt in ontgoocheling over de mislukte en gerecupereerde Franse Revolutie). Hun verhaal was ondanks alles nog te idealistisch, het moest met de rest van de romantisch-idealistische erfenis in de ramsj.

Leonce en Lena lijkt daarom wel een braderie van schrale citaten, eindreeksen en overschotten van alles wat literair en filosofisch rond 1800 iets te betekenen had. Flarden en echo's van ooit betekenisvolle begrippen herleiden die verheven traditie nu schaamteloos tot infantiele verbale evenwichtsoefeningen in het luchtledige. *Leonce en Lena* is als een leeggezogen paasei waarop met waterige

pastelkleuren literaire citaten en woorden als 'ik', 'subject', 'individu', 'ziel', 'persoon', of 'geest', 'natuur', 'wereld' en 'denken' werden geschilderd. De filologie heeft zich ijverig beziggehouden met het opsporen van al die 'intertekstuele' verwijzingen (ook naar Büchners eigen werk), maar wie het indrukwekkende resultaat bekijkt, houdt enkel een literair-filosofisch knekelhuis over – en het gevoel dat wie iets vindt dat zo opvallend verstopt is (als paaseieren voor kleine kinderen), slecht gezocht heeft. Hoe Büchners recyclage van romantische en idealistische *stuff* uit onwezenlijk leeghoofdig gebazel en flauwe woordspelletjes toch een eigenzinnige en beklemmende partituur van bodemloze lethargie weet te puren, is altijd weer een raadsel, in elk geval een heikele opdracht voor wie die partituur wil uitvoeren en dus haar *unheimliche* akkoord moet treffen.

Een partituur die meer is dan een zoveelste soevereine ironische ontmaskering van schijn en illusie, dat wil zeggen: ontstellend minder, een choreografie rond de nulgraad van de betekenis, een nauwelijks waarneembare kabbeling op een oppervlak dat iets verbergt waarvoor elke voorstelling of elk woord te veel of te weinig is. In het nawoord bij de postume uitgave schreef Büchners tijdgenoot Karl Gutzkow met een mengeling van ironie en dedain: ‘Het geheel is niet meer dan een ademtocht, een klank. Het geurt en het klinkt, maar “mise-en-scène” is daarmee niet mogelijk.’ Antitheater dus? Vergelijkingen met het existentialisme en absurdisme zijn vaker gemaakt en snijden zeker hout. Maar het is goed om Adorno’s kritiek op het (vooral) existentialistische en (ook) absurdistische naoorlogse theater in herinnering te roepen: het volstaat niet om te schrijven *over* de zinloosheid van het bestaan als iets a-historisch en universeels. Zeggen dat het allemaal geen zin heeft, is die niet-zin al weerleggen, is liturgie van het absurde als avondvullend programma. De ervaring van het betekenisloze moet in en door de vorm, zelfs in de micrologie van de syntaxis tot uiting komen. Ze moet kortom een tekentaal ontwikkelen die zichzelf voortdurend ondermijnt en kortsluit. Toegegeven: Adorno heeft het over Becketts *Endgame* en van Büchners ‘sprookje’ naar Becketts gitzwarte antitheater is geen simpel ommetje, maar toch. Ook in *Leonce en Lena* is er voor de personages geen uitweg meer behalve het spel van de vergeefse omweg; het speelveld is bijna leeg, de mogelijke zetten van de resterende koninklijke en andere stukken beperkt: variaties op het uitstel van een onmogelijke zelfannulering.

Büchners ‘geflirt’ met het betekenisloze in dwaze woordspelletjes en totaal ontsprende antialogen legt bij nader toezien op vernuftige wijze het geheime handlangerschap van esthetisch jargon en politiek cynisme, idealisme en absolutisme bloot dat voor Büchner een zeer specifieke historische ervaring was: één van geïnstitutionaliseerde liefdeloosheid en onmenselijkheid. Wat in de kortsluiting oplicht is daarom iets anders dan ‘de’ existentiële leegte. Het is het contrast tussen de zeer specifieke, op geweld gebaseerde ledigheid van de regerende klasse (en haar burgerlijke handlangers) en de uitsparing van een al even

STILERING IS HET PIJNPUNT, HET SNIJPUNT VAN ESTHETISCHE EN POLITIEKE KRITIEK IN BÜCHNERS ZWARTOMRANDE ‘SPROOKJE’. DE LAATROMANTISCHE MUZIEK STAAT VOOR DE STUIPTREKKING VAN EEN WERELD DIE BÜCHNER HIER OP STERK WATER ZET EN ONDER DE MICROSCOOP LEGT.

specifieke maatschappelijke en politieke werkelijkheid, een tweedeling in machtigen en onmachtigen, bezitters en havelozen, onderdrukkers en onderdrukten, die zichzelf – tot verbittering van Büchner – gewoon in stand hield. In *Woyzeck* wordt dat perverse contrast expliciet getheatraliseerd, in *Leonce en Lena* blijft het op oorverdovende wijze verzwegen. Alleen de knoop in de zakdoek van koning Peter ‘herinnert’ na enig denkwerk aan die ‘andere’ werkelijkheid: ‘Ja, dat is het, dat is het – ik wilde me mijn volk herinneren!’ Als het hier zou binnenbreken of uitbreken, dan blijft er van deze gammele poppenkast geen spaander heel. Haar geritualiseerde ledigheid zou in het kosmische zwarte gat van de sociale werkelijkheid met haar samengeperste energie opgezogen en verpulverd worden. Dat is de dreiging die de goede verstaander van dit Lustspiel moet voelen. De stilte voor of na de vernietiging onder de dominante partituur van behaaglijke melancholie, zelfbeklag en onwezenlijke dwaasheid.

Blue in green

Leporello heeft een traditie in de theatrale verweving van tekst, muziek en dans waarbij ‘replieken, taferelen en bedrijven op een muzikaal-ritmische en partituurachtige manier worden gestileerd. Er wordt teruggegrepen naar de oervormen van theater en de commedia dell’arte.’ Dat sluit erg aan bij wat Büchners verraderlijke tekst dramaturgisch lijkt te vereisen. Gastregisseur Koen De Sutter ontwikkelde een regieconcept dat naar eigen zeggen aanleunt bij de Schubertiade, ‘een avond vol Schmerz en Sehnsucht’ die muzikale momenten afwisselde met raad- en taalspelletjes, voordracht en tekenkunst. Die ‘interdisciplinariteit’ blijkt hier trouwens uit het feit dat de acteurs ook verantwoordelijk zijn voor de scenografie (Bernard van Eeghem, die bovendien een zeer eigenzinnige *Leonce* neerzet) en de muziek (Hans Wellens, Annelore

Stubbe). De kleine scène die door het voetlicht en het schaarse licht van een sfeerlamp en een kroonluchter altijd in een soort clair-obscur baadt, wordt aan de rechterkant gedomineerd door een vleugelpiano die net als de viool voor livemuziek zorgt. Alle acteurs samen zingen koorliederen van Franz Schubert op tekst van Goethe (‘Nur wer die Sehnsucht kennt’ en ‘Gesang der Geister über den Wassern’) en Johann Gabriel Seidl (‘Die Nacht ist heiter und ist rein’), aangevuld met *bluesy* muziek van de Amerikaanse jazzlegende Bill Evans. Daarmee wordt een interessant spel van continuïteit en contrast ontwikkeld dat de omzetting in muziek van *spleen* en *Weltschmerz* onttrekt aan de historische context. Beide muzikale tradities hebben iets met fantasie, wereldvlucht, vrijheid en melancholie, maar tegelijk roepen ze ook de ingrijpend veranderde culturele ervaringswereld op, de historische verschuivingen, breuken en cesuren tussen Büchners vroege negentiende eeuw en de eeuw van de jazz.

Er schuilt echter ook een gevaar in de gestileerde choreografie van tekst, muziek en spel. Het is net die gestileerdheid en die schijnbaar harmonische choreografie die Büchners partituur van binnenuit wil demonteren. Stileren is het pijnpunt, het snijpunt van esthetische en politieke kritiek in Büchners zwartomrande ‘sprookje’. De laatromantische muziek staat voor de stuip trekking van een wereld die Büchner hier op sterk water zet en onder de microscoop legt. De elegische *Stimmung* onder de zachtgekleurde oppervlakte is zelf nog een façade voor een veel minder behaaglijke grondkleur en -toon. Die laat iets doorschemeren wat we – zoals in Rilkes beroemde eerste *Duineser Elegie* – nog net verdragen: het begin van een verschrikking, nauwelijks verhuuld in onwezenlijke poëzie, schoonheid.

Het is ook voor Leporello zoeken naar dat ogenblik waarop de ambivalentie van idylle en dissonantie, van naïviteit en vervreemding, schoonheid en verschrikking theatraal begint



LEONCE EN LENA LIJKT WEL EEN BRADERIE VAN SCHRALLE CITATEN, EINDEREEKSEN EN OVERSCHOTTEN VAN ALLES WAT LITERAIR EN FILOSOFISCH ROND 1800 IETS TE BETEKENEN HAD. FLARDEN EN ECHO'S VAN OOIET BETEKENISVOLLE BEGRIPPEN HERLEIDEN DIE VERHEVEN TRADITIE NU SCHAAMTELOOS TOT INFANTIELE VERBALE EVENWICHTSOEFENINGEN IN HET LUCHTLEDIGE.

te kloppen. Dat is in niet geringe mate te danken aan het spel van de actrices. Van een bijna rijstpapieren doorzichtigheid en broosheid is Andrea Bardos als koningin-moeder – een geslaagde variatie op Büchners koning Peter. In haar lichte witte jurk en voorzien van sjakosch en zakdoekje loopt ze als een slaapwandelaarster in een eigen dimensie, prevelend in een mengeling van Frans en Nederlands, over de scène. Heel even ‘ontbloomt ze haar kroon’, al gaat het enkel om een witte onderbroek: schrale metafoor voor de onwereldse en haast perverse ongereptheid van een volstrekt onbenullige soeverein die zich het voorwerp van haar macht slechts via een knoop in haar zakdoek kan herinneren. Van de wat ongelukkige ‘zelfduiding’ die in het programmaboekje staat en die een soort cultuursociologische actualisering van de motieven ‘verveling’ en ‘verstrooiing’ suggereert – er is sprake van vrijetijdscultuur en de ‘hofhouding van het entertainment’ – is (gelukkig?) niet al te veel terug te vinden in de voorstelling. ‘Actualisering’ – om dat woord toch maar te gebruiken – beperkt zich tot het voortborduren op Büchners intertekstuele spel met citaten via binnengesmokkelde flarden ‘recent’ materiaal zoals het vervreemdende opdreunen van Boudewijn de Groot’s ‘Zo te sterven op het water met je vleugels van papier’. Ergens halverwege begint het samenspel van somnambule choreografie, schijndialogen en muzikale momenten (die geen intermezzi zijn, maar essentiële knooppunten in het broze evenwicht van *ennui* en spanning) een *unheimliche* poëzie te produceren die de toeschouwer/luisteraar tot aan de valse ontknoping op sleeptouw neemt. Misschien heeft het te maken met de bijzondere bedachtzaamheid waarmee de acteurs het zinledige gebabbel dat enkel nog in taalspelletjes naar zichzelf lijkt te verwijzen en elke band

met de wereld, met communicatie en menselijke relaties heeft opgezegd, als een langzaam minimalistisch muziekstuk uitvoeren. Daardoor ontstaat geleidelijk een ritme dat balanceert op het scherp van de snee: aan de ene kant dreigt de verlokking van de geslaagde komedie met haar ‘juiste’ timing, aan de andere kant het gevaar van een al te expliciete vervreemding, een cerebraal meta-acteren dat kritisch, ironisch, spottend naar zichzelf, naar de voorstelling kijkt. Zelfs als de acteurs van Leporello niet altijd dat ritme vinden, dan nog maken ze zich in de voorstelling die ik zag aan geen van beide fouten schuldig. Zowel het ene als het andere zou de ambivalente poëzie van het stuk vernietigen. Leonces verlangen ‘om zichzelf op de kop te kijken’ – ‘Dat is een van mijn idealen. Ik zou geholpen zijn.’ – kan niet toevallig *niet* vervuld worden: de aanblik zou ontstellend zijn, Leonce en wij allemaal op een te drastische wijze ‘geholpen’. In de plaats komt een soort spelletje blindeman dat niet ophoudt en in de versie van Leporello met een letterlijke *da capo* eindigt, dat wil zeggen: van voor af aan begint met het werkschema van Leonce: ‘365 keer na elkaar op die steen hier voor mij te spuwen’.

Centraal op de scène staat een zitbank die net als de wanden is gedrapeerd. De zitbank is geen willekeurig decorstuk, maar een soort ‘archimedis punt’ dat het doelloze, circulaire va-et-vient van de personages, de onderbrekingen van hun ledigheid ritmeert, maar ook het vergeefse van de vlucht uit het monadische bestaan centripetaal corrigeert: er is geen ontkomen aan de terugkeer naar het punt van vertrek, aan de ledigheid en onbenulligheid van een grijsgedraaide vinylplaat met populaire deuntjes waarmee de tijd wordt gedood en de onmogelijkheid van verandering nauwelijks wordt gemaskeerd (zoals blijkt uit de vondst om

de hoezen van die *oldies* in vinyl voor de typisch komische ontmaskeringsfinale te gebruiken). Er is geen ‘buiten’ – noch qua ruimte, noch qua tijd, qua toekomstperspectief – aan deze verstikkende ruimte, alleen een projectiescherm doorbreekt schijnbaar haar geslotenheid. Maar omdat het slechts uitvergroot toont wat op de scène door een van de actrices wordt gedaan, blijft ook hier ‘elders’ en ‘anders’ een illusie. De handelingen die geprojecteerd worden bevestigen integendeel bijna emblematisch de theatrale illusie van werkelijkheid, zoals de stereotiepe postkaarten of het kaartspelletje – patience, solitude? – dat het spel van dit solipsistische universum ‘uitspeelt’: als de kaarten, als de heren en dames en boeren (en de rest?) allemaal gelegd zijn, ‘is ’t gedaan’.

Het is niet gedaan. De surplace blijft duren, leven en sterven zijn voor anderen op andere plaatsen en andere ogenblikken. Toch nog eens Adorno: ‘Maar het beeldloze beeld van de dood is er een van onverschilligheid. Het laat het onderscheid verdwijnen tussen de absolute dictatuur, de hel, waarin tijd helemaal in de ruimte is gebannen, waarin gewoonweg niets meer verandert – en de messiaanse toestand, waarin alles op zijn juiste plek gevallen zou zijn. De ultieme absurditeit bestaat erin dat de rust van het niets en de rust van de verzoening niet meer uit elkaar te halen zijn. Hoop loopt uit een wereld weg waarin ze niet beter geconserveerd wordt dan pap of praliné en terug naar waar ze vandaan kwam, terug in de dood.’ (*Poging om het Eindspel te begrijpen*)⁹

- Theodor W. Adorno, ‘Versuch, das Endspiel zu verstehen’, in: *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1981
- Walter Benjamin, ‘Robert Walser’, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1977
- Georg Büchner, *Leonce und Lena. Ein Lustspiel* (Mit farbigen Illustrationen von Karl Walser und einem Nachwort von Jürgen Schröder), Insel Verlag, Frankfurt a. M., 1982

www.leporello.be

De onnauwkeurigheid is in geen geval een benadering, integendeel, ze is het precieze verloop van de gebeurtenissen.

GILLES DELEUZE

Wat is curateren?

Zo'n veertig jaar geleden richtte Harald Szeemann het Agentschap voor intellectuele gastarbeid op, als alternatief voor en antwoord op de praktijk van de curator als hoeder van het culturele erfgoed in instellingen. Daarmee introduceerde hij, naar eigen zeggen, in de beeldende kunst een praktijk die in het theater al lang gangbaar was: intendanten nodigden gastregisseurs uit en gingen op toernee met eigen producties. Daardoor was het instituut theater beweeglijker dan het museum. Kunstenaars stelden de kunst in vraag, museumlui de musea, theatermakers het theater. De relaties moesten beweeglijker worden en de tentoonstellingen meer volgens thema samengesteld. In de beeldende kunst oefent de curator sedertdien in thematische tentoonstellingen een soort iconoclastische functie uit, want hij brengt een verhaal en laat de beelden niet voor zich spreken. De volgorde die de curator voor de tentoonstellingsbezoeker opstelt, vertelt een verhaal dat het afzonderlijke beeld of werk overtreft. Daarmee hebben curatoren zoiets als een kunstenaarsstatus verworven.

Sinds een jaar ben ik curator bij Hebbel am Ufer (HAU) in Berlijn en sindsdien vraag ik mij af wat dat eigenlijk is, curateren in het theater. Hebbel am Ufer is een huis zonder ensemble, eigenlijk zijn het drie huizen waar er onder de artistieke leiding van een intendant en twee curatoren een programma wordt gemaakt met werk uit de Duitse vrije scène (*de zgn. 'freie Szene', dit zijn onafhankelijke groepen die niet aan een stadstheater verbonden zijn – red.*) en met internationale gastvoorstellingen. Sinds 2003 heeft performancekunst hier een plaats, net als documentair theater en werk van buitenlandse regisseurs. Er waren festivals die de relatie tussen theater en economie, tussen theater en beeldende kunst uitdiepten, of Pools, Afrikaans, Brits of Frans werk een kader gaven. Vaak worden er voorstellingen getoond die *site-specific* zijn. Het kader van de klassieke theaterproductie wordt op velerlei wijze doorbroken en in vraag gesteld. Bijna elke maand vindt er in HAU een thematisch weekend of een festival plaats, gecurateerd door de vaste curatoren, door de artistiek leider of door externe curatoren. Maar wat betekent curateren eigenlijk? Dat is een vraag die telkens opnieuw in HAU-kringen wordt besproken, een vraag die mij vaak gesteld wordt, iets dat ik moet toelichten, dat ik verklaar door mijn werk te beschrijven. Een stukje geschiedenis.

Curatoren zijn eigenlijk bestuurders. Volgens het burgerlijk recht is een curator een door het gerecht aangestelde opzichter voor een persoon die niet aanwezig is. Het culturele erfgoed verzorgen is de

taak van de curatoren in musea die een collectie beheren of tentoonstellingen organiseren. Een curatorium is een bewakend orgaan; wie ziek is, rust nodig heeft of volledig moet genezen, volgt een kuur. Als curator in het theater ben ik verantwoordelijk voor het programma. Ik reis naar festivals en premières, bekijk nieuwe stukken, beslis wat interessant zou kunnen zijn voor een Berlijns publiek en bij ons huis past, ik ontwikkel thematische lijnen voor het hele seizoen of deelthema's. In dramaturgievergaderingen, die drie keer per week plaatsvinden, bespreken wij samen de thema's en de planning. Met andere woorden, ook wij breien aan een verhaal dat de afzonderlijke opdrachten, de afzonderlijke werken of performances overstijgt. Daarmee zijn wij in zekere zin de concurrenten van de kunstenaars met wie wij samenwerken, want zij ontwikkelen zelf thema's. Om een coherent plaatje te maken met vrije groepen en internationale gastvoorstellingen, lijkt het echter zinvol om een raamvertelling te ontwikkelen, en dat is wat ik als curator doe. Of dat gerechtvaardigd is of niet, is een andere kwestie, het is mijn praktijk.

Onlangs vond bij ons 100° plaats, een marathon van groepen uit de vrije scène, met opvoeringen om het uur in alle drie de huizen gedurende vier dagen. 100° is de chaotische poging die jaarlijks plaatsvindt om het theater een verlengd weekend lang aan de vrije groepen over te laten. Een anticuratorische praktijk in zekere zin, want er wordt niet geselecteerd. Samen met de Sophiensaele bieden wij ongeveer 150 groepen



Stefanie Wenner (l.) als middernachtspreker met Lars Eidinger (Schaubühne)

de mogelijkheid om te tonen wat ze willen tonen. Zonder voorselectie: wie eerst komt, krijgt een plaats in het programma. Er zijn fantastische dingen te zien, er zijn verrassingen bij, maar er zijn ook mislukkingen en momenten van verveling. Het publiek houdt van dit platform. En zij die het geluk hebben om iets op de podia van de deelnemende huizen te kunnen tonen, vinden het ook geweldig. Critici zeggen dat *100°* niets anders dan een castingshow is, televisie kopieert en bijgevolg in strijd is met de kritische theaterpraktijk waarvoor HAU staat. De winnaars – door een onafhankelijke jury gekozen – krijgen de kans om hun werk nog eens in de huizen te tonen, deze keer met de gebruikelijke aankondiging in het reguliere programma van het theater. Tijdens die vier dagen ontmoeten de kunstenaars curatoren, programmatoren en vertegenwoordigers van Europese festivals, zogenaamde middernachtsprekers vatten de dag samen, en bij ‘100 Raad’ kan de jongere generatie aan gevestigde theatermakers om raad vragen. De installaties, de klokvastе voorstellingen en de nachtelijke feestjes dragen bij tot een soort gemeenschap voor vier dagen, er wordt besproken welke interessante dingen er te zien waren, en daarmee ontstaat zoiets als het klassieke festivalgevoel met zijn momenten van uitwisseling, verveling en extase. De zoektocht naar nieuw werk is zeker een motivatie om de theaters op die manier open te stellen, maar ook een verlangen naar anarchie en onrust, een drang om niet volgens thema te selecteren, maar gewoonweg te kijken naar wat er komt. Zonder een omlijstend verhaal op te dringen aan de voorstellingen, die zelf wel zullen vertellen wat ze te zeggen hebben.

‘Het curateren cureert de onmacht van het beeld, zijn onbekwaamheid om zichzelf te tonen. Het kunstwerk is aangewezen op hulp van buitenaf, het heeft een tentoonstelling nodig, het heeft een curator

nodig om op poten te worden gezet. De tentoonstellingspraktijk is een geneesmiddel dat het oorspronkelijk zieke beeld gezond, dat wil zeggen present en goed zichtbaar doet verschijnen.’* Als curateren en cureren etymologisch samenhangen, zoals Boris Groys beweert, dan is *100°* zoiets als ontsnappen uit de kliniek van het theater. Ofwel gelijk te stellen met de vrije kunstmarkt, en dus toch een showcase van mogelijkheden voor de vrije groepen die zich voorstellen aan het publiek, aan programmatoren en curatoren.

Men kan gerust stellen dat het postdramatische theater net als film of beeldende kunst functioneert als een machine die beelden produceert. Curatoren moeten dan misschien toch, zoals Groys zegt, de taak van iconoclasten uitoefenen – niet in de zin van een permanent twijfelen en in vraag stellen van het beeldende van het beeld of de theatraliteit van theater of de performativiteit van performances, maar wel in de zin van een performatieve bepaling van en verhouding tot het artificiële van de theatrale ruimte die voor performancekunst misschien een even goede als slechte ruimte is als de *white cube* voor de kunst. Tussen de productie van kunst en het installeren van ruimtes voor het kijken pendelt dus de activiteit van de curator in het theater. De theatermachine gebruikt hij of zij voor de totstandkoming van een discursieve ruimte, die geen verhaal in de klassieke zin opzet, maar een resonantieruimte is, of een reflectie van onze tijd. ©

De originele Duitse versie kunt u lezen op www.e-tcetera.be.

* Boris Groys, ‘Der Kurator als Ikonoklast’, in: *Die Kunst des Denkens*, p. 93



100°: (linksboven) Nico Nothnagel; Winter, (linksonder) Nikola Hecker in *Die menschliche Stimme*, (midden en rechts) Johanna Hasse & Markus Kunze; *Projekt Ich*

De sprankel magie van het *théâtre de la vie*

Het kunstenaarsduo **Sarah & Charles** ontwierp de set voor *Thriller...* van Diederik Peeters



Thriller... © Maya Wilsens



Thriller... © Maya Wilsens

In februari was in de Beursschouwburg (Brussel) en in Buda (Kortrijk) *Thriller...* te zien, een beeldende voorstelling van performer en regisseur **Diederik Peeters**. Een bijzondere rol is daarin weggelegd voor het decor: drie mobiele, realistisch ogende wanden van een appartementenkamer. De set werd ontworpen door het beeldend kunstenaarsduo Sarah & Charles. In een gesprek met Jeroen Verstele leggen zij uit hoe dit eerste theaterproject past in hun traject van installaties – een reeks kamers die deel uitmaken van een overkoepelend verhaal over verlatenheid.

Een man drinkt thee, leest een magazine, krijgt een telefoontje. Hij dekt de tafel voor twee en maakt zich klaar om een gast te ontvangen. Opnieuw telefoon. Ruis. Zwarte mannetjes, onzichtbaar voor de man, haasten zich de kamer binnen en verwisselen de koffer die naast de tafel staat. Lichtwissel. Het regent. De man, achterdochtig nu, houdt zijn oor aan de deur, spiedt door het raam, loopt zenuwachtig heen en weer.

Het is het begin van een verhaal dat zich maar niet laat vertellen. Van alledaagse, herkenbare scènes switcht *Thriller...* onvermoed naar onvervalste horrotaferelen zoals dat van een dode meid in de hoek van de kamer, een harig monster dat door het raam ontsnapt, een akelig precieze inbraak door twee dubbelgangers met baard en pet. Diederik Peeters creëert een maalstroom van verwachtingspatronen, gemoedstoestanden en waanbeelden. Alles in deze voorstelling is vloeiend. Er is

geen personage dat niet transformeert, uit de dood verrijst of ontdubbelt. Geen enkele verhaallijn zet zich door of haakt in op wat je al te zien kreeg. Toch intrigeert dit kijk- en luisterspel. Je ziet de mechaniek achter de creatie van nachtmerriebeelden, en dat levert slimme humor op. Ook het tempo zit juist in deze strak gemonteerde choreografie, die doet denken aan het al even meticuleuze *Omvallen* van Sanne van Rijn (2005). De regisseur wordt daarbij geholpen door een drietal uitstekend mimende acteurs (Miet Warlop, Geert Vaes en Harold Henning), een sturende soundtrack van filmmuziek en geluidsbits, en het rijdende decor van Sarah & Charles.

Sarah: 'Ons decor speelt, net zoals de acteurs, een autonoom personage. In het begin van de voorstelling plooit het zich nog mooi volgens de verwachtingen: als de man op zijn bezoek wacht en door het raam wil kijken, rijdt de wand met het venster net op tijd het



Nowhere to be found © Sarah & Charles

podium op. Het decor toont op zo'n moment de kamer door de ogen van die man, op een manier zoals hij die wil zien. Na verloop van tijd draait de verhouding echter helemaal om. De kamer vergroot of wordt precies heel klein, de deur verplaatst zich, de wanden glijden langs elkaar heen. Alsof de kamer een monster wordt dat ademt in de nek van de acteurs.' Het hoogtepunt van deze evolutie (en van de voorstelling) is de scène waarin de man in grote lijnen over het podium rent, terwijl de wanden langs hem heen rollen en voortdurend nieuwe gangen, lange muren en onverwachte ramen en deuren creëren.

Paranoia

Sarah: 'We zijn gefascineerd door kamers en hun architectuur. Huiskamers vooral; hoe die gevoelens van comfort en bescherming oproepen. In je kamer kan je je eigen univer-

sum definiëren.' Charles: 'Als kind vond ik het geweldig om kampen te bouwen in het bos, of thuis achter de zetel. Vier stoelen achter elkaar vormen al een geweldige tunnel. Ik hoop die fantasie niet te verliezen, die vreugde in het scheppen van kleine, intieme wereldjes. Ik voel me meer op mijn gemak in een kleine kamer dan in een open ruimte. Voor mij is dat het ergste dat me kan overkomen: dat er wordt ingebroken op mijn veilige omgeving.'

Thriller... speelt met die soort paranoia, die uitmondt in een regelrechte nachtmerrie met inbrekers, lijken met lakens er over gedrapeerd, wapperende gordijnen, telefoontjes die een parallel universum genereren, post die ruw door de brievenbus heen wordt gestouwd. Ook *The Hero Dies – But the Story Goes on Forever...*, de meest recente installatie van Sarah & Charles, verraaft een dergelijke angst voor de buitenwereld. Deze installatie, die van december

2008 tot maart 2009 werd getoond in de Galerie Van der Mieden in Antwerpen, bestaat uit twee delen. Eerst zie je een kleine, duister ingerichte kamer met sofa, tafel en venster met zeezicht. Dan kom je in een filmzaaltje terecht met vier geprojecteerde, in *loop* gemonteerde filmpjes van wat er zich in de kamer heeft afgespeeld. Twee acteurs, Elsa May Averill en *Thriller...*-regisseur Diederik Peeters zelf, spelen de bewoners. In een van de filmpjes loopt de vrouw naar buiten, in een ander gooit de man haar tegen de grond. In nog een ander filmpje zie je Peeters in de sofa liggen, angstig kijkend naar de plek vanwaar je net tevoren het decor hebt binnengekeken. Een vierde filmpje toont jou als toeschouwer, terwijl je de kamer rondspiedde, onbewust van de camera en het montagesysteem.

'Voor die man is zijn kamer een plek van bevreemding geworden', vertelt Charles. 'Hij beeldt zich de blik van de ongenode toeschou-



The hero dies © Sarah & Charles

wers in, hij geraakt geïrriteerd en komt in conflict met zijn vriendin. Zij rent naar buiten, naar de pier op het strand. Hij zoekt in de kamer naar punten van herkenning, naar zichzelf.’

‘De openbare ruimte is vormgegeven volgens algemeen geldende codes’, gaat Sarah verder. ‘Je eigen ruimte heb je zelf geschapen. Het doet me altijd iets als ik de kamer van iemand anders binnenstap. De geur, de sfeer, het licht. Een kamer veruiterlijkt een stuk van je persoonlijkheid. Het is een metafoor voor je individualiteit.’

Kinderkamer

‘Tijdens de opnames voor onze installatie is het idee gegroeid dat we zouden meewerken aan de voorstelling die Diederik aan het voorbereiden was. We delen niet alleen een interesse voor de relatie tussen een personage en zijn

kamer, maar ook voor narrativiteit. Net zoals de verhaalstructuur van *Thriller...* voortdurend afsplitst en uitdijt, zo vertakt ons beeldend werk zich. *The Hero Dies – But the Story Goes on Forever...* past in een reeks installaties, telkens bijna-realistische kamers van personages in een langgerekt verhaal. Dat verhaal heeft een chronologisch verloop, alleen hebben we nog geen zicht op de volledige ontwikkeling. Onze installaties en de personages die we erin introduceren, bestrijken telkens maar een klein deel van het totale, mogelijke verhaal.’

Charles: ‘Vanuit elke installatie zijn er bovendien verbindingen mogelijk met verschillende andere passages, net zoals de avonturenboeken die ik me herinner uit mijn kindertijd: onderaan de pagina moest je kiezen uit verschillende vervolgopties, en werd je naar een nieuwe pagina gestuurd. Er kunnen

personages en verhaallijnen bijkomen. Of je kunt kiezen om in de beslotenheid van een kleine verhaallus te blijven. De hele cyclus is trouwens opgevat als een grote lus: *Overcast*, een installatie die een kinderkamer in zwart-wit toont, kan zowel een begin- als een eindpunt zijn in het verhaal. De kamer bevindt zich aan het einde van een zwarte tunnel die je als bezoeker helemaal door moet lopen. Ondertussen wordt het licht steeds schaarser; uiteindelijk moet je op de tast in de richting van de kamer lopen. Eens je aankomt, gaat het licht aan en kan je alle details bekijken: de vliegende houten eendjes, het dekbed, de regen die tegen het raam tikt, het speelgoed, alles in grijstinten. Het is een flashback, maar evengoed een nieuw begin.’

Sarah: ‘*In Nowhere to be found – present* betreed je de kelderkamer van een vereenzaam-

de, oude man. Je hoort zijn stem en aan de muur hangt de foto van een meisje, zijn dochter. Zij is verdwenen. Haar kamer tonen we in *Nowhere to be found – past*. Het is een meisjeskamer met een televisie, met daarop beelden van bezoekers en ondertitels die vertellen waarom het meisje is weggegaan.’

‘Je kunt elke installatie apart bekijken en een eigen verhaal construeren met alle elementen die je aantreft, maar we vinden het leuk om door de jaren heen een web te weven van onderlinge verwijzingen en uiteindelijk een soort familie-epos te vertellen aan de hand van kamers, achtergelaten voorwerpen en gefilmde scènes.’

‘Na *The Hero Dies – But the Story Goes on Forever...* werken we nu voor het eerst aan een installatie van een plek die zich in open lucht bevindt: de pier op het strand, waar de vrouw misschien heen rent als ze de kamer met haar angstige vriend verlaat. Het lijkt wat vreemd om na een reeks kamers plots een zeepier te bouwen, maar eigenlijk is een pier ook een soort kleine afgebakende ruimte. Het is een smalle, veilige strook die zich tussen hemel, water en aarde bevindt.’

De sfeer van hun installaties is zelden vrolijk of energiek, dikwijls spreekt er uit de kamers van Sarah & Charles een zekere melancholie – net als uit de beginsequentie van *Thriller...*, waarin een man een eeuwigheid lijkt te wachten op iemand die niet komt. ‘Verlatenheid speelt een grote rol in ons werk’, legt Sarah uit. ‘We tonen plekken waar mensen afscheid van elkaar hebben genomen en alleen achterblijven. Dat hoeft niet altijd dramatisch te zijn.’

‘Nee,’ zegt Charles, ‘de kelderkamer van de oude man ervaar ik bijvoorbeeld niet als somber maar net als knus en gezellig. Het is een universum, er vindt een leven plaats.’

Operazangers

Sarah: ‘We houden erg van het werk van Gabriel Garcia Marquez: er mankeert iets aan al zijn personages, maar ze maken gebruik van hun beperkingen en eigenschappen. Het zijn geen zielige figuren; ze zijn gelukkig in de wereld die ze voor zichzelf hebben geschapen.’

Charles: ‘Net als Don Quichot zijn ze waanzinnig, maar het is geen fatale waanzin. Nee, ze zoeken vanuit hun perspectief naar wat mooi en zinvol is. Het maakt niet uit dat hun eigen universum beperkt of zelfs fake is. In dat opzicht is ook de film *E la nave va* van Fellini bijzonder interessant: een verhaal over een generatie operazangers die op een reusachtige oceaanstomer afscheid nemen van een overleden collega-sterzangeres. Je ziet duidelijk dat de zee en de hemel uit glinsterend bordkarton bestaan. Net zoals de leefwereld van die operamogols totaal kunstmatig is. Maar dat deert hen niet, ze vieren het afscheid van hun luisterrijke leven vol overtuiging en overgave.’

Sarah: ‘Opgaan in zelfgecreëerde kunstmatigheid, daar is niks mis mee. We leven hoe dan ook in een werkelijkheid die tegelijk hyperrealistisch en bedrieglijk vals is. Dat is het *théâtre de la vie*.’

Charles: ‘In ons werk bedienen we ons van een realistische stijl, maar dan met een sprankel magie.’

Sarah: ‘We maken geen *fantasy* maar voegen een *twist* toe aan de realiteit, we prutsen een beetje aan de code waarmee je de omgeving waarneemt.’

Charles: ‘We halen veel inspiratie uit de films van Jacques Tati. Hij schrijft geen dialogen maar schetst zijn personages door middel van typische geluiden, zoals het aansteken van een sigaret. Hij abstraheert de werkelijkheid: kunstmatig, maar tegelijk enorm geloofwaar-

dig. Je kan best een intrigerend verhaal vertellen zonder een naturalistische stijl na te streven. Zelf hingen we vroeger ook meer vast aan extreem realisme in onze beeldende werken. Meer en meer beginnen we te abstraheren.’

‘Onze installaties spelen dikwijls een direct spel met de toeschouwer. Die kijkt naar het werk, en onze camera kijkt terug. Dan ontdekt de bezoeker dat hij of zij opduikt in een filmpje en een rol speelt in het verhaal, of invloed uitoefent op het lichtvolume. De sensoren, camera’s en montageapparatuur vormen de dieperliggende organen van ons werk en dienen om inhoudelijke accenten te leggen. Niet om technisch te verbluffen of om te entertainen. We maken geen multimediakunst. De technologie is ondergeschikt aan wat we willen vertellen. Onze computer voorziet het lichaam van bloed en leven, maar is zonder dat lichaam niets waard.’

Sarah: ‘We hopen dat er in de toekomst technologische mogelijkheden zullen ontstaan die nu nog in volle ontwikkeling zijn, of te duur. We zouden bijvoorbeeld een programma willen ontwikkelen dat de gezichten van individuele bezoekers herkent, ook al komen die in groep. Zo’n computertoepassing zou dan nauwkeurige observaties koppelen aan een archief vol gegevens van uiterlijkheden. Onze bedoeling is niet om voor Big Brother te spelen, maar om rekening te houden met welke verhaallijnen en welke informatie elke aparte toeschouwer al heeft opgepikt. Zo kunnen we dan de installatie op een andere manier laten reageren op iemand die voor het eerst iets van ons ziet, dan op iemand die al verder staat in het “verhaal”. We willen het publiek nog meer betrekken bij en medeplechtig maken aan het verstoren van de intimiteit van onze personages. Fantaseren over zulke nieuwe technologieën inspireert ons om nieuwe verhaallijnen te bedenken.’

‘Het klinkt futuristisch, maar voor ons is technologie vergelijkbaar met een penseel. Je kan schilderen met je handen, maar met een goed penseel wordt gewoon veel meer mogelijk.’ ☺

www.charlessarah.com

SARAH: ‘OPGAAN IN ZELFGECREËERDE KUNSTMATIGHEID, DAAR IS NIKS MIS MEE. WE LEVEN HOE DAN OOK IN EEN WERKELIJKHEID DIE TEGELIJK HYPERREALISTISCH EN BEDRIEGLIJK VALS IS. DAT IS HET THÉÂTRE DE LA VIE.’ CHARLES: ‘IN ONS WERK BEDIENEN WE ONS VAN EEN REALISTISCHE STIJL, MAAR DAN MET EEN SPRANKEL MAGIE.’

Zo mainstream als een roos

Naar aanleiding van de voorbije editie van [Theater Aan Zee](#) (Oostende) publiceerden twee recensenten, Wouter Hillaert en Liv Laveyne, in *De Morgen* (11 augustus 2008) een opiniestuk met als titel: [‘Beste jonge theatermakers, jullie werk is maar weinig veelbelovend’](#). Daarop kwamen heel wat reacties, onder meer van Peter Anthonissen, dramaturg en juryvoorzitter van TAZ, en Steven Heene, programmeur Jong Theater van TAZ. Aansluitend bij deze polemiek werd Heene gevraagd om op 8 december 2008 een gastcollege te geven aan de Theaterschool in Amsterdam. Onderwerp: hoe kan een jonge theatermaker zich verhouden tot de werkelijkheid, inclusief de hoge eisen en verwachtingen van een bloeiende praktijk? Voor Etcetera maakte hij een ingekorte en aangepaste versie.

Beste jonge theatermakers, jullie worden gevisieerd. En zo hoort het ook. Aan nieuwe generaties worden per definitie bepaalde verwachtingen gekoppeld, een nieuwsgierigheid die doorgaans vertrekt vanuit een terugkerende vraag: hoe zal die nieuwe generatie zich verhouden tot wat voorafging? Staat zij voor meer van hetzelfde? Of voor een radicale ommezwaai? Een dergelijke nieuwsgierigheid is menselijk en van alle tijden. En ze staat eigenlijk ook los van de kwaliteitsdiscussie over jonge theatermakers die nu blijkbaar gaande is, na een polemisch bedoeld opiniestuk door twee teleurgestelde recensenten. Het is belangrijk om dit onderscheid te blijven maken: verschillend zijn is één ding, kwaliteit is iets anders. Maar ze zijn natuurlijk onlosmakelijk verbonden in de kunsten. Want je kunt er donder op zeggen dat het voor een jonge kunstenaar makkelijker is om appreciatie te krijgen voor de kwaliteit van zijn of haar werk, wanneer dat werk – vormelijk of inhoudelijk – nieuwe paden bewandelt. Veel moeilijker is het voor diezelfde jonge kunstenaar als hij vernieuwing op zich niet zo hoog in het vaandel voert, maar probeert te werken aan kwaliteit binnen de min of meer bekende grenzen van een bepaalde artistieke discipline. Deze jonge kunstenaar mag zich aan nog strengere beoordelingen van buitenaf verwachten: ‘meer van hetzelfde’ lijkt immers minder kwaliteit te bieden, zelfs al zou het resultaat aantoonbaar van hetzelfde artistieke niveau zijn als dat van de voorgangers. Het motto voor jonge kunstenaars luidt kortom: maak het verschil, en liefst

zo zichtbaar mogelijk. Op welke manier ook, om welke reden ook. Vernieuwing heeft zo bijna iets geruststellends.

Meer van hetzelfde biedt minder aan kwaliteit. Anders gezegd: *more is less*. Uit het opiniestuk van de twee recensenten spreekt een eerlijke, professionele teleurstelling, waarbij als voornaamste argument naar voren wordt geschoven dat de jonge generatie zich bezondigt aan te veel ‘zelfgerichtheid’ op de Bühne – een behoorlijk vaag begrip waarmee de auteurs vooral lijken te suggereren dat de nieuwe lichter theatermakers zich aan navelstaarderij bezondigt. Maar misschien is deze conclusie al iets te voorbarig, want even later kunnen we lezen dat de nieuwe voorstellingen juist te weinig een eigen gezicht hebben: ‘We zagen zelden uw gezicht, maar wel al te vaak dat van uw voorbeelden.’ Epigonisme en zelfgerichtheid tegelijk dus – hoe krijgen jullie dat voor elkaar? Wat is jullie geheim?

Maar goed, laten we de bezorgdheid van de auteurs erkennen als de onze, in de wetenschap dat het kwaliteitsvraagstuk altijd op zijn plaats is in het kunstendiscours. En al zeker in tijden waarin die kunst zich moet legitimeren op terreinen die niet strikt artistiek zijn, maar sociaal, economisch en politiek. (Zie ook: het zogenaamde participatiedebat, de discussie over ‘elite’ versus het grote publiek, de kritische bevraging van het subsidiestelsel op zich... Voor de liefhebbers van deze oude koeien uit de culturele gracht: lees het essay *De witte elite (een sprookje)* van Ramsey Nasr, waarin de auteur de handschoen opneemt tegen het

trendy cultuurpopulisme, en besluit samen met hem: leve de elite!) Het kunstenveld is nu eenmaal het terrein waarop van oudsher de roep om maatschappelijk legitimering het luidst klinkt. Het zou ons te ver leiden om deze aspecten in kaart te willen brengen. Maar de kwaliteitsvraag staat er niet los van. Want hoe benoem je kwaliteit? Wat is ‘goed theater’? Hoe organiseer je dat? In dit verband zijn kreten als ‘de nieuwe generatie is weinig veelbelovend’ of ‘er is te weinig talent’ vooral functioneel als *teasers*: brandende lucifers op momenten dat het vuur weer es moet worden opgestookt. Laten we proberen om een droog blok hout op dat vuur te leggen.

Ambachtelijkheid

Ik kan er geen wetenschappelijke onderbouw aan geven, maar me dunkt leven we vandaag niet in een hoogconjunctuur wat theater als podiumkunst betreft. Begrijp me niet verkeerd: er is altijd talent aan het werk te zien. Ook nu. De betrokkenheid en de passie van de jongste generatie theatermakers zijn ook vandaag een objectief gegeven, maar na een periode van pionierswerk eind jaren tachtig, begin jaren negentig, gevolgd door een periode van consolidatie, zowel artistiek als in middelen, lijkt het erop dat het theater in de Nederlanden vandaag driftig op zoek is naar nieuwe invalshoeken en originele verschijningsvormen, waarbij ons rijke recente theaterverleden – een hoofdstuk van ongekende bloei als gevolg van de meest uiteenlopende geïnspireerde experimenten – ons als sector danig parten speelt. Het gevolg daarvan

laat zich raden. Ervaren regisseurs voeren een gevecht met hun eigen schaduw, nogal wat collectieven zijn aan artistieke herbronning toe en de jonge maker, tja, hoe moet hij of zij zich verhouden tot die grote berg van inspiratie die onze lage landen op de wereldkaart gezet heeft in het internationale kunstencircuit? Wat kun je daar nu nog aan toevoegen?

Uiteraard – en gelukkig maar – is die laatste vraag een typisch staaltje van retoriek waar de jonge generatie theatermakers weinig of geen boodschap aan heeft. Juist omdat het stellen van die vraag zo contraproductief werkt en in schril contrast staat met de menselijke aandrang om iets te betekenen op een of ander domein. Het is als vragen aan een jonge designer waarom hij nog in godsnaam een nieuwe stoel zou willen ontwerpen, in de wetenschap dat de mens al eeuwenlang zijn achterwerk vlijt op de meest banale dan wel vergezochte constructies die voor een stoel moeten doorgaan – wie voelt zich nog geroepen om die berg ontwerpen te vergroten met een eigen creatie? Welke eer haal je daar nog uit als bedenker, als creatieve geest? Het antwoord op die vraag luidt: er is altijd nog een nieuwe variatie op het thema ‘stoel’ mogelijk, hoe minimaal de verschillen met bestaande modellen ook zijn. Die vernieuwing kan voortvloeien uit nieuwe materialen die ontdekt worden, of nieuwe technieken om het materiaal te verwerken en te monteren. Vernieuwing die ook de vormgeving kan beïnvloeden, nog los van het feit dat de ontwerper in kwestie ook streeft naar een compositie die het meest aan zijn of haar verbeelding beantwoordt. En dus worden er telkens opnieuw stoelen ontworpen en vervaardigd: modellen die nieuwe generaties achterwerken gelukkig maken door hun hedendaagse invulling van het begrip ‘comfort’ en waarbij de stoeleigenaars in kwestie ook esthetisch aan hun trekken komen.

De vergelijking tussen theater en design – het eerste een kunst, het tweede een creatieve industrie – lijkt misschien goedkoop, maar er zijn nogal wat gelijkenissen. Want ook in de designsector staat vernieuwing hoog in het vaandel, als pendant voor ambachtelijkheid. Er is een permanente honger naar nieuwe en originele verschijningsvormen, maar het aanbod kan niet voortdurend inspelen op die

vraag. Op dat moment krijgt ambachtelijkheid vanzelf meer gewicht: als drager van kwaliteit. Zelfs de designindustrie, beroemd en berucht om de drang naar vernieuwing, kan zich ermee tevreden stellen, van tijd tot tijd. Als het maar niet te lang duurt. Idem voor de mode, voor de muziek, en jawel, ook voor het theater. Ambacht en vernieuwing, métier en experiment: ze vormen de olie en het azijn van de kunsten, waarbij de cultuurgeschiedenis gekenmerkt wordt door een voortdurende slingerbeweging tussen beide polen. Dezelfde evenwichtsoefening keert telkens terug, al is het dezer dagen moeilijk om het bos nog door de bomen te zien, als gevolg van een verregaande versnippering die op vele artistieke en creatieve domeinen heeft plaatsgevonden. Dat maakt de discussievraag er niet eenvoudiger op: er is namelijk niet één slingerbeweging bezig, het zijn er verschillende tegelijk.

In hun opiniestuk zien Wouter Hillaert en Liv Laveyne ‘wel degelijk nog conventies waartegen gestreden kan worden’. Immers, ‘als die wereld (*de theaterwereld* – *SH*) ergens nood aan heeft, is het wel aan geïnspireerde guerrilla’s die ingaan tegen institutionalisering en gladde formattering.’ Dat klinkt pittig en dus aanstekelijk, maar het is natuurlijk maar de vraag hoe je deze verzuchting in de dagelijkse theaterpraktijk omzet. Een ‘guerrilla’ suggereert als term dat er voldoende subversiviteit moet aanwezig zijn als drijfveer, maar misschien is dit romantische beeld van de jonge kunstenaar als hemelbestormer wel niet van toepassing op de huidige jonge generatie? Ik ken nogal wat jonge theatermakers die zich niet aangesproken voelen om te ‘reageren’ op het artistieke oeuvre van de voorgaande generaties, alle aanmoedigingen vanuit een klassieke visie (actie en reactie) ten spijt. Er bestaat zoiets als een consensus over het grensverleggende karakter van de podiumkunsten dat de voorbije decennia tot wonderbaarlijke resultaten heeft geleid. Als we in dit verband de metafoor van het ‘volle bos’ – naar een citaat van Vlaams cultuurminister Bert Anciaux – even aanhalen, een artistiek bos dat bestaat uit tientallen stijlen en genres, dan zou je kunnen stellen dat de jonge generatie niet meteen de neiging heeft om, luid schreeuwend en gewapend met een kettingzaag, een artis-

ieke vader- of moedermoord te plegen. Veel-er gaat men op zoek naar de boom waar men het meest affiniteiten mee heeft, om te kijken hoe die groeit en daar lessen uit te trekken. En laten we wel wezen: daar is op zich niets verkeerd mee. De idee van een vadermoord, of zelfs van een generatieconflict, is nu eenmaal niet op elke generatie van toepassing, of we dat nu willen of niet. Tegenover een guerrillahouding plaatst deze jonge generatie een vorm van artistiek pragmatisme, een zoektocht naar een herdefiniëring van de kunst, bijvoorbeeld via het pad van de ambachtelijkheid, waardoor er van enig epigonisme inderdaad wel sprake lijkt te zijn. Het ‘ambacht’ van de hedendaagse podiumkunsten in de lage landen wordt namelijk bepaald door een referentiekader dat zeer recent is, waarbij we niet de klassieke theatertradities kennen die de ons omringende landen kenmerken, zoals Frankrijk, Duitsland en Groot-Brittannië. Anders gezegd: er is nauwelijks sprake van een echte canon die mee onze culturele ruggengraat bepaalt. Dat blijkt ook uit een recent onderzoek van het Vlaams Theaterinstituut naar de theaterpraktijk tussen 1993 en 2005: Vlaanderen heeft amper zoiets als ‘theatererfgoed’. Zowel onze producenten als onze podia zijn sterk op de ontwikkeling van de praktijk en op actualiteit gericht, waarbij er in zekere mate aandacht is voor het klassieke repertoire, maar niet vanuit een collectieve behoefte aan het opbouwen aan een traditie.²

Als er dus al sprake is van ‘institutionalisering’ in onze podiumkunsten, hebben we het over grote namen die de voorbije twintig jaar de conventies van hun medium aan hun laars gelapt hebben. Waarbij sommige waarnemers – terecht – opmerken dat er van ‘centrum’ en ‘marge’ vandaag weinig sprake is, ondanks een verdienstelijke poging van de Vlaamse cultuurminister Bert Anciaux om, tijdens een vorige subsidieronde, opnieuw een soort hiërarchie aan te brengen in het zogenaamde theaterlandschap, met onder meer een versterkte rol voor de stadstheaters. Echt veel heeft die poging niet opgeleverd, want de sector is vandaag nog steeds onderhevig aan een ‘hybridisering’ van de eigen praktijk, waarbij individuele kunstenaars een hoge snelheid aan de dag leggen om te

switchen tussen disciplines en structuren, waarbij theater als medium zeker geen zaligmakende exclusiviteit geniet, laat staan teksttheater. Tegelijk zijn er nog wel degelijk jonge kunstenaars die als enige ambitie hebben kwaliteitsvol theater te produceren: als speler, regisseur of theatermaker *tout court*. Een groep die dus, aldus de recensenten van De Morgen, iets te ‘zelfgericht’ te werk gaat.

Zelfgericht

Maar wat is dat: zelfgericht? Evengoed kun je stellen dat de generaties theatermakers uit de jaren tachtig en negentig nog steeds zelfgericht bezig zijn, want voortbouwend aan een oeuvre volgens het eigen, nog steeds rijpende inzicht en met weinig of geen haarspeldbochten op hun artistieke parcours. Het is aan weinigen gegeven om zichzelf artistiek opnieuw ‘uit te vinden’ – de sterkhouders sinds jaar en dag vertonen wel degelijk evolutie, maar dit proces verloopt graduëel, als een slang die vervelt. Het verwijt van een te grote zelfgerichtheid aan jonge kunstenaars is in dat opzicht onzinnig, of op zijn minst irrelevant. Tenzij het slaat op een gebrekkige inschatting van het eigen artistieke verhaal: nogal wat jonge theatermakers ondervinden immers moeilijkheden om inhoudelijk gefundeerde keuzes te maken in een zee van mogelijke onderwerpen. Daardoor blijft hun verhaal op scène soms steken in een zelfgekozen anekdotiek, zonder dat de invalshoek echt helder wordt, of dat er sprake is van een overtuigende pointe. Dit gebrek aan zelfinschatting leidt hoe dan ook tot een eerstegraads resultaat, hoe verdienstelijk ook gebracht. Op dat moment is er inderdaad sprake van navelstaanderij. Maar het is een uitdaging waar elke generatie mee blijft kampen: in de beginfase, maar ook daarna.

Het is een even natuurlijke als begrijpelijke reflex voor beginnende kunstenaars om de onderwerpen dicht bij zichzelf te zoeken. Maar er zijn ook heel wat ervaren kunstenaars van wie het oeuvre met de jaren steeds persoonlijker wordt, vanuit de expliciete ambitie om via het persoonlijke niveau iets universeels aan te raken. Theaterregisseur en beeldend kunstenaar Jan Lauwers is zo iemand: voor zijn bejubelde voorstelling *Isabella's Room*, die in 2004 tijdens het theaterfestival in Avignon

DE VERGELIJKING TUSSEN THEATER EN DESIGN – HET EERSTE EEN KUNST, HET TWEEDE EEN CREATIEVE INDUSTRIE – LIJKT MISSCHIEN GOEDKOOP, MAAR ER ZIJN NOGAL WAT GELIJKENISSEN. WANT OOK IN DE DESIGNSECTOR STAAT VERNIEUWING HOOG IN HET VAANDEL, ALS PENDANT VOOR AMBACHTELIJKHEID. ER IS EEN PERMANENTE HONGER NAAR NIEUWE EN ORIGINELE VERSCHIJNINGSVORMEN, MAAR HET AANBOD KAN NIET VOORTDUREND INSPELEN OP DIE VRAAG. OP DAT MOMENT KRIJGT AMBACHTELIJKHEID VAN-ZELF MEER GEWICHT: ALS DRAGER VAN KWALITEIT.

in première ging en vandaag nog steeds toert langs internationale podia, haalde hij de inspiratie uit de levensgeschiedenis van zijn toen pas gestorven vader, meer bepaald uit diens verzameling etnologische en archeologische objecten. Voor *Het Hertenhuis* (2008) putte hij dan weer inspiratie uit waargebeurde feiten in het leven van een van zijn performers, Tijen Lawton. Het zijn voorbeelden van hoe het biografische een steeds belangrijkere rol speelt bij de totstandkoming van nieuwe creaties.

De kunst van dit soort inhoudelijke ‘recyclage’ vergt echter heel wat oefening. Vragen als: hoe baken je een onderwerp af? Hoe verwerk je actualiteit en/of anekdotiek tot een sprekend geheel? Het is in de literatuur niet anders, zo lezen we in *De kunst van het schrijven* van de Amerikaanse docent John Gardner (1933-1982). In dit standaardwerk³, geschreven door een universiteitsprofessor die gold als de inspirator voor heel wat romanciers, onder wie Raymond Carver, wordt ingegaan op de typische valkuilen waar een debuterend schrijver maar beter rekening mee kan houden. ‘Laten we nu aannemen dat de schrijver de basisprincipes onder de knie heeft. Hoe moet hij dan met fictie beginnen? Waar moet hij over schrijven en hoe weet hij wanneer hij het goed heeft gedaan? Een vaak gegeven en meestal ongelukkig antwoord is: schrijf over dingen die je kent. Er is niets dat de fantasie meer beperkt, niets dat de psychologische censuur- en vervormingsmechanismen sneller in werking zet dan de poging om interessant en naar waarheid te schrijven over de plaats waar je bent opgegroeid, over je calvinistische moeder en je invalide jongere zusje.’ Waarna de auteur toegeeft dat er zo nu en dan wel degelijk lezenswaardig proza wordt geproduceerd door jonge auteurs die wél over hun jongere

zusje schrijven, maar die beschouwt hij als uitzonderingen op de regel. Als algemene richtlijn verwijst Gardner immers liever naar een andere methodiek om tot mooie resultaten te komen, namelijk: de kunst van het vermengen, meer bepaald van invloeden. ‘Wanneer er nieuwe vormen ontstaan, zoals van tijd tot tijd gebeurt, ontstaan ze ofwel doordat genres worden vermengd, of doordat de populaire cultuur op een hoger plan wordt gebracht. (...) Zo hebben Ravel, Gershwin, Stravinsky en vele anderen de klassieke tradities gecombineerd met de Amerikaanse jazz – in dit geval hebben ze tegelijkertijd genres vermengd en populaire kunst op een hoger plan gebracht. Het op een hoger plan brengen van de populaire cultuur betekent af en toe, zowel in de muziek als in de andere takken van de kunst, dat rommel wordt gerecycled. De elektronische muziek begon met de opmerking dat het gebiep en geboink dat af en toe uit radio’s en computers en dergelijke apparaten komt, een beetje als muziek zou kunnen klinken als er structuur in werd aangebracht – ritme en iets van een melodie. Feitelijk kan alles – zoals de dadaïsten, Spike Jones en John Cage hebben benadrukt – wel in iets wat op muziek lijkt, worden veranderd: het gepiep van vrachtwagenbanden, het geluid van een rolgordijn, het geblaat van een schaap... (...) Shakespeares sterkste technieken zijn allemaal het gevolg van genrevermenging: hij combineert proza met poëzie om het emotionele bereik van zijn toneelstukken te vergroten; hij combineert verheven Romeinse conventies met Engels volkstoneel, rauwe middeleeuwse mysteriespelen, enzovoort; en voor zijn “zwarte komedies” vermengt hij de conventies van de tragedie met die van de komedie...’ Aldus nog Gardner in zijn enthousiaste oproep om een open vizier te houden:

op alle mogelijke inspiratiebronnen uit de ons omringende leefwereld.

Ook in het hedendaagse theater zijn er heel wat voorbeelden van gezelschappen die elementen uit de populaire cultuur ‘op een hoger plan tillen’. Het Britse Forced Entertainment bijvoorbeeld zoekt het zogenaamde ‘metaniveau’ in theater op via herkenbare ingrediënten. Drijvende kracht achter dit gezelschap uit Sheffield is regisseur en auteur Tim Etchells, die naar eigen zeggen kiest voor een benadering die ratio en verbeelding combineert, vanuit de overtuiging dat ‘een performancetekst ook een tekst voor iets kan zijn, in plaats van over iets³. Met als voorbeeld een lijst van mogelijke onderwerpen: 1. Een tekst om te fluisteren gezeten naast het bed van een slapend kind. 2. Een tekst om te schreeuwen door één performer op een parking bij zonsopgang. 3. Een tekst om achter te laten op het antwoordapparaat van vreemden. 4. Een tekst om uit te spreken terwijl je de partner van een goede vriend aan het neuken bent. 5. Een tekst voor een megafoon. 6. Een tekst die als een wapen kan gebruikt worden. Enzovoort. Of hoe anekdotiek, mits goed gedoseerd en aangewend, een dankbaar vertrekpunt kan betekenen, zonder dat het uiteindelijke resultaat vrijblijvend hoeft te zijn.

Dat laatste geldt ook voor het theater van Nature Theater of Oklahoma uit New York. Net als hun Britse collega’s gaan de Amerikanen op zoek naar de poëzie in het prozaïsche: met voorstellingen als *Rambo Solo*, een monoloog over het bekende filmicoon Rambo, en

tussen Romeo en Juliet wordt met name gereconstrueerd via vraaggesprekken aan de telefoon, waardoor er ook een ‘metaniveau’ wordt toegevoegd aan een belangrijke exponent van onze cultuurgeschiedenis.

Grootste gemene deler

Kunst en cultuur hebben ook bemiddelaars nodig: ambassadeurs die geïnspireerd raken door wat ze zien en beleven en hierover communiceren op een manier die anderen aanspreekt en inspireert. In haar boek *De ontsproten Picasso*⁵, in 2008 genomineerd voor de AKO Literatuurprijs, slaagt de Nederlandse cultuurjournaliste Bianca Stigter er als geen ander in om ‘leesbaar’ over complexe kunst te schrijven. Haar non-fictiebundel bestaat uit beschouwingen die eerder in NRC Handelsblad werden gepubliceerd en is een voorbeeld van heuse kwaliteitsjournalistiek, een genre dat vandaag om allerlei redenen onder druk lijkt te staan. Haar toon is toegankelijk voor een breed publiek, haar beeldspraak is helder en poëtisch en haar argumenten zijn gebaseerd op een daadwerkelijke kennis van de feiten. Zo iets dwingt respect af, maar als lezer raak je vooral begeistert door zoveel onderbouwd enthousiasme: Stigter nodigt uit om zelf artistieke belevenissen te ondergaan, in welke discipline ook.

Tussen de vele besprekingen van beeldende kunst door staat er een beschrijving in van een korte tekenfilm door de cineast Michael Dudok de Wit. Zijn filmpje heet *Vader en dochter* en duurt niet langer dan achtenhalve

het meisje alleen op de dijk fietsen, dan in het gezelschap van vriendinnetjes, achterop bij haar vriend, zelf met een kind achterop. Telkens stopt ze even om naar het water te kijken. Ten slotte is ze oud en weer alleen. (...) Wie van *Vader en dochter* geniet, hoeft zich niet uitverkoren te voelen. De film is zo mainstream als een roos. Nabokov schreef ooit dat van een bepaald soort vlinder houden een aangeleerde smaak was, maar wel een smaak die het waard was om aan te leren. Om *Vader en dochter* te waarderen, hoef je niets te leren. Het is een film die voortdurend uitgaat van de grootste gemene deler. Tegelijk hoeven mensen met een ontwikkelde smaak zich er niet voor te schamen. *Vader en dochter* is geen kitsch. Maar je kunt er wel om huilen.’ Met deze ontroerende passage raakt Stigter een kern van waarheid aan, zelfs voor de lezer die het filmpje niet gezien heeft. Dat heeft veel met haar trefzekere metafoor te maken: de roos als symbool voor een universele, herkenbare, ja zelfs toegankelijke vorm van schoonheid die door de eeuwen heen nog weinig of niets aan kracht heeft ingeboet. Maar hoe zet je dit archetype, dit cliché zeg maar, om in de praktijk? En is kunst dan niet de hyperindividueelste expressie van de hyperindividueelste emotie? Als we Stigter mogen geloven, laten we zo heel wat kansen op schoonheid liggen: door niet te reflecteren over de grootste gemene deler die ons als kunstliefhebbers bindt. Of als mensen. De vraag luidt dus: welke theatermaker durft het cliché van de roos nog aan? ☺

HET IS EEN EVEN NATUURLIJKE ALS BEGRIPELIJKE REFLEX VOOR BEGINNEN-DE KUNSTENAARS OM DE ONDERWERPEN DICHT BIJ ZICHZELF TE ZOEKEN. MAAR ER ZIJN OOK HEEL WAT ERVAREN KUNSTENAARS VAN WIE HET OEUVE MET DE JAREN STEEDS PERSOONLIJKER WORDT, VANUIT DE EXPLICIETE AMBIETIE OM VIA HET PERSOONLIJKE NIVEAU IETS UNIVERSEELS AAN TE RAKEN.

Romeo and Juliet, waarin niet zozeer de klassieker van Shakespeare centraal staat, als wel de kennis – of het gebrek eraan – van dit toneelstuk in het collectieve geheugen van hun vrienden en generatiegenoten. De romance

minuut, een echt ‘huis-tuin-en-keukenfilm-pje’ volgens Stigter. ‘*Vader en dochter* gaat over een vader en een dochter die samen een dijk op fietsen. De vader zegt zijn dochter gedag en roeit weg in een bootje. Daarna zien we

- 1 Ramsey Nasr, *Van de vijand en de muzikant. Essays, artikelen, opiniestukken*, De Bezige Bij, 2006
- 2 Geert Sels, ‘Klassiekers in het nauw’, in: *De Standaard*, 16 februari 2009 (over een studie van het VTi)
- 3 John Gardner, *De kunst van het schrijven*, Augustus, 1990
- 4 Tim Etchells, in: Michael Huxley & Noel Witts, *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, 2002⁽⁴⁾
- 5 Bianca Stigter, *De ontsproten Picasso – reizen door kunst en tijd*, Contact, 2008

DW B LITERAIR TIJDSCHRIFT

in 2009

Patricia de Martelaere & Jan Lauwereyns onderwerpen

onze **Lieve God**^I, de ultieme apostrof, aan een literair onderzoek

Jos Joosten & Tom Sintobin hopen de kritische

Dead Men Walking² uit hun halfslaap te halen

Sofie Gielis bekijkt wat er zoal aan trespassers is

Aangespoeld³ aan onze letterkundige kusten

Stefan Hertmans en Brigitte Dekeyzer herkennen in de

Passies omtrent Rogier de actualiteit van

Van der Weydens beeldtaal⁴

Jacques Lizène, Gert Robijns & Peter Verhelst zorgen voor enige crossdisciplinaire nijverheid in Factory #6 van

Tegenlicht⁵⁻⁶

Voor 42 euro kunt u zich abonneren op jaargang 2009 van DW B. Indien u ook meteen jaargang 2010 bestelt, geniet u van het voordelige tarief van 75 euro.

Losse nummers kosten 12 euro.

Meer info: www.dwb.be > bestellen.

GEZEITEN
SASHA WALTZ
15, 16 & 17 APRIL 2009
DE MUNT LA MONNAIE



De Munt
La Monnaie

070 23 39 39 www.demunt.be

Foto © Gert Weigelt

Achiel De Baere Revisited

ERIK DE VOLDER / TONEELGROEP CEREMONIA

Mijmerend. Kan je op een andere manier naar *Achiel De Baere* van Erik De Volder kijken, twintig jaar later? Want een recensie schrijven is niet echt relevant, zoals je ook een roman van Hugo Claus die je na zoveel jaar herleest niet meer 'recenseert'. Je kan er hoogstens niet over schrijven, als het echt gênant zou worden zijn. Maar gênant is het niet, dus zoek je naar een andere vorm, een andere beschouwing. Mijmeringen dus, pogingen om niet helemaal sentimenteel te worden. Want deze 'Achiel De Baere' – de banale duivenmelker – roept weinig meer op dan sentiment. Hoewel.

1 Spontaan denk ik aan 'repertoire', omdat dat hét buzz-woord is in deze tijden van theaterpolitiek, in deze tijden van *overacting* in het kunstenbeleid. Erik De Volder heeft een oude productie uit zijn kist met kostbare theaterjuwelen gehaald, zoals je zelf bij een bezoek aan je moeder op zolder naar de kist met verkleedkleden zou gaan kijken. Maar zoiets doe je natuurlijk nooit, behalve misschien in clichématige jeugdromans. Erik De Volder is geen Mark De Bel, er gaat niets glinsteren in zijn oude kist op zolder, er zit geen diamant in, geen landkaart waarmee je naar het andere eind van de wereld gebeemd wordt. *Achiel De Baere* glinstert niet meer, het is geen betoverende voorstelling, net zo min als twintig jaar geleden. Het is nog steeds een ode aan de onversierde 'gewoonheid' – wachten tot de duiven vallen, vrijen met een ontrouw lief, ziek zijn en zwelgen in zelfbeklag. Als dit 'repertoire' is, dan is het repertoire dat achter de gevels van eenzame bejaarden verzameld is, en niet de canon van sublieme karakterschetsen uit pakweg de kortverhalen van Anton Tsjechov. Het Gent van Achiel De Baere is evenmin het Brooklyn van Paul Auster. Er zijn weinig goede redenen om dit tot erfgoed uit te roepen. Maar dat hoeft geen waardeoordeel te zijn.

2 Twintig jaar geleden zag ik *Achiel De Baere* in hetzelfde Gentse Nieuwpoorttheater als nu. Theater dat zonder veel commentaar de simpelste dingen des levens beschreef, dat was uitzonderlijk. Ondertussen zijn we eraan gewend geraakt, hebben sommigen zich zelfs geërgerd aan de valse romantiek die dit soort proletarische elegieën



© Michiel Hendryckx (1989)

oproeft. Maar of *Achiel De Baere* zo'n elegie was of is, is twijfelachtig. Er wordt niets opgetild naar een zogenaamd 'hoger niveau', er wordt geen heldensaga geconstrueerd uit het leven van een dompelaar. Wat nu de meeste indruk maakt, in zijn radicale vorm, is de proloog die Erik De Volder zelf voorleest, tegen de achtergrond van een zwarte scène. Tientallen bladzijden, soms slechts met enkele regels, uit de dagboeken van de 'echte' Achilles De B. die hij aantrof op een rommelmarkt – van 1 januari tot 27 april 1973, de dag dat hij de 'heilige sacramenten der stervenden' krijgt. Hij sterft op 9 mei. Elke dag begint Achiel met de zin: 'Niet bij Rachel geweest.' Soms is dat zelfs de enige zin die hij noteert. En veel meer dan klaagzangen over zijn ziekte – pijn in het hoofd, pijn in de rug, de schouder, tandpijn... – bevatten die fragmenten niet. Behalve wat mededelingen over zijn kapotte fiets, over duiven, over een brandje in zijn schouw. Alles wat volgt zal zonder twijfel spannender zijn, de verwachtingen zijn tot het absolute minimum herleid. Op één scène na, het bezoek van Achiel aan een bordeel met oriëntaalse inrichting, blijven de figuren in deze *tranche de vie* herkenbaar. Anders dan in zijn latere werk schildert De Volder geen maskers op hun gezicht. Dat zou ook ongepast zijn, want er is eigenlijk niets om uit te vergroten: geen kindermisbruik, geen geheimen uit de collaboratie, geen oedipale ontsporingen. Kijkend vanuit de ensoriaanse taferelen in voorstellingen als *Diep in het bos*, heb ik de indruk dat De Volder hier een vingeroefening maakt. Hoe scherp kan hij de dompelaar in beeld brengen, hoeveel en vooral hoe weinig opsmuk heeft hij nodig. De maskers in de voorstellingen na *Achiel De Baere* verwijzen altijd naar veel pijnlijker mysteries en trauma's. Wat niet wil zeggen dat Achiel niet even hard lijdt, zijn pijn is even onvergelijkbaar, maar hij heeft (nog) geen masker nodig om dat lijden, voor ons, toeschouwers, harder te maken, onmenselijker als het ware. Wij treuren ook om het lief dat ons verliet, ook na vele jaren, wij krimpen ook



© Tania Desmet (2009)

ineen als onze ingewanden verzuren, het blijft allemaal al te menselijk.

3 In een mooi gesprek op de radio suggereerden toneelspelers Bob De Moor (Achiel) en Ingrid De Vos (Rachel) – Dirk Buyse is de derde acteur – dat het belangrijkste verschil met toen, twintig jaar geleden, hun eigen leeftijd is. Nu zijn de spelers even oud als hun personage. Ze twijfelden eraan of dat wel een voordeel was. Niet dat ze zichtbaar last hebben om zich even energiek over de scène te bewegen: ze klimmen nog altijd gezwind over de houten schutting die als achterwand dient, en Achiel zoekt nog altijd het wankele evenwicht op de stok, vereenzelvigd met zijn duif. Maar het gaat bij deze (bijna-)zestigers nu wel over leeftijdsgenoten, over de keerzijde van hun eigen, al dan niet te relativiseren, levenscomfort. Dat is riskant, omdat de naturalistische valkuil wijd open ligt. Maar de extreme economie van De Volders tekst én van zijn theatrale middelen – amper een rekvisiet – voorkomt een simpele afbeelding, dit aftakelingsproces vertoont nergens de neiging om charmant te ogen. Geen vertedering, geen medelijden: ik registreer, toch wat mijn levenservaring betreft, een verhaal dat nooit te dicht op mijn huid zit, dat, paradoxaal genoeg, nooit té herkenbaar wordt in zijn schaarsheid aan anekdotes.

4 Dat een toneelproductie na twintig jaar, in een identieke encensering en met dezelfde acteurs hernomen wordt, is zeer uitzonderlijk. Het geeft mij wel de kans om even de zogenaamde vluchtigheid van het theater als artistiek medium in vraag te stellen. Misschien is het theater, wanneer het consequent vormen van vertelling onderzoekt, niet eens zo vluchtig. Misschien loopt theater altijd voorop, móét het ook altijd voorop lopen in zijn welbegrepen experimenteerdrijf. Alle verhalen die, zoals dat vandaag heet, op 'publieksvriendelijke' wijze verteld worden – de betere tv-series in de eerste plaats – zijn schatplichtig aan dit

'marginale' onderzoek. Dat vergeten de theaterpopulisten al te vaak. Dan kan je na twintig jaar vaststellen dat een stuk als *Achiel De Baere* niet verouderd is, op enkele vormelijke keuzes zoals de steeds herhaalde donkerslag na. Sinds *Achiel De Baere* grepen vele theatermakers – Arne Sierens in de eerste plaats – naar al dan niet fictieve biografieën van de 'gewone man'. We zijn dit soort miserabilisme (iets te) gewoon geworden en dus passeert zo'n voorstelling nogal gemakkelijk. Op Theater aan Zee, afgelopen zomer, was een autobiografische voorstelling van Pippo Delbono te zien, die ook zo'n twintig jaar geleden gemaakt was. Ik wist dit eerst niet en keek verbaasd naar de naïeve manier waarop deze bizarre poseur allerlei metatheatrale grapjes uithaalde – 'Heeft iemand mijn Pinocchio-popje gezien?' – tot ik mij realiseerde welke veranderingen de theatrale tekentaal de voorbije twintig jaar heeft ondergaan. Misschien heeft *Achiel De Baere* niet het profetische van *Il Tempo degli Assassini*, de voorstelling van Pippo Delbono, maar het heeft zeker de blik op de 'gewone man' – als vertelstof op een scène – opengetrokken. Er werden geen potten gebroken, maar het was een fijne theateravond, in datzelfde Nieuwpoorttheater, twintig jaar later. Zelf ben ik natuurlijk ook twintig jaar ouder geworden, maar dat is een ander verhaal.

KLAAS TINDEMANS

Klaas Tindemans schreef eerder over *Achiel De Baere* in *Etcetera* 23, 1988

Achiel De Baere is van 19 tot 27 juli te zien in Minard (Gent). Info: www.toneelgroep-ceremonia.be

mightysociety6: hoe ook ik de oorlog mee naar huis nam

ERIC DE VROEDT

Onder de noemer 'mightysociety' bundelt de Nederlandse theatermaker Eric de Vroedt tien voorstellingen omtrent 'brandend actuele kwesties'. Voor de zesde in de reeks landen we in Afghanistan anno 2009. De aanstichters van de War on Terror zijn intussen roemloos van het politieke toneel verdwenen, maar ter plekke woedt de strijd nog in alle hevigheid. Hoe iets groots en complex als een oorlog naar de beslotenheid van de theaterzaal vertalen? Godzijdank voegt de Vroedt niets toe aan het al omvangrijke repertoire

van het 'Bush bashen'. De politiek van de oud-president van de vs met haar eigen wapens bekampen zou vooral de legitimiteit van die wapens lijken te bevestigen. *Mightysociety6* pareert de moordend simplistische retoriek met genuanceerd teksttheater. De ondertitel van de voorstelling, *Hoe ook ik de oorlog mee naar huis nam*, geeft aan hoe het 'grote' met het 'kleine' wordt verbonden, de geopolitiek met persoonlijke tragiek. In de rommelige context van de menselijke interactie, waar goed en kwaad, schuld en onschuld innig met elkaar verstrengeld zijn, verliest het platte oorlogsjargon ('the coalition of the willing', 'the axis of evil') pas goed elke geloofwaardigheid.

'Oorlog kiezen we niet, zij breekt uit zichzelf uit.' De stem van de Nederlandse commandant Kurt Prins klinkt benepen, een beetje wanhopig zelfs, alsof hij vooral zichzelf moet overtuigen van het waarheidsgehalte van wat hij zegt. Deze uitspraak maakt hem tot de speelbal van een wreed lot en ontslaat hem daardoor van de verantwoordelijkheid voor zijn daden. Niet zijn beslissingen geven de oorlog vorm, nee, het is de oorlog die zijn beslissingen stuurt! Het plot van *mightysociety6* gaat terug op Joseph Conrads *Heart of Darkness*. In Kurt Prins herkennen we duidelijk een aantal facetten van Kurtz, de ondoorgedrongen kolonist die een terreurbewind voert over een handelspost diep verstopt in de Congolese jungle. Ook bij commandant Prins lijken de stoppen doorgeslagen, nadat zijn troepen in een vallei in een hinderlaag van de Taliban zijn gelopen. Tien van zijn mannen bengelen nu aan de hoogste takken van de bomen en nog eens twintig soldaten zijn ontvoerd, onder wie vermoedelijk zijn zoon Tim. Hij laat het gebied hermetisch afsluiten en een vernietigend bommentapijt neerdalen op een bruiloft.

Het is opmerkelijk hoezeer de Vroedt de nadruk legt op de ideologische strijd en niet op het economisch belang als drijfveer voor de oorlog. 'Operation Valley Freedom' moet de vallei zuiveren van al diegenen die zich verzetten tegen de democratie, de vrijheid van meningsuiting, de mensenrechten. Aan de militaire academie was Kurt Prins als docent vervuld van deze Verlichte Idealen. Vandaag lijkt hij net als Kurtz een janusfiguur: uit zijn woorden spreekt idealisme, uit zijn daden terreur. In *Heart of Darkness* kristalliseert deze tegenstelling (die – en dat is net het verschrikkelijke – geen tegenstelling blijkt te zijn) zich in een pamflet, waarin Kurtz vurig

pleit voor een ordentelijk en menswaardig koloniaal bestuur. Er staat echter een opmerking in de marge gekrast, die de hooggestemde inhoud van het document volledig onderuithaalt: 'Uitroeien die beesten!' In *Apocalypse Now* situeerde Francis Ford Coppola het 'hart der duisternis' in de Vietnamese wildernis, de Vroedt verplaatst het op zijn beurt naar een kleine, geïmproviseerde militaire basis ergens in Afghanistan. Een grote Nederlandse vlag aan de muur hangt voor de helft troosteloos in het stof. Ook binnen de context van de War on Terror heeft het meer dan honderd jaar oude verhaal van Conrad nog niets aan actualiteitswaarde ingeboet. Ronkende verklaringen over vrijheid en democratie lijken immers te rijmen met duistere excessen als Guantanamo Bay en Abu Ghraib.

Kabir, een doofstomme Afghaan in traditionele kledij, klampt de Nederlandse militairen radeloos aan. Weet iemand waar zijn broer is? De vraag, gesteld in hulpeloze gebarentaal, wordt overall weggewuifd, tot de man plots ostentatief de martelpraktijken van Abu Ghraib begint uit te beelden. Op dat ogenblik valt alles om hem heen even stil. De verbijsterende foto's van de Iraakse hel hebben zich wereldwijd vastgezet in het collectieve geheugen. Wordt Kabir's broer aan dezelfde verschrikkingen blootgesteld? Ook Marwash lijkt in eerste instantie een stemloos slachtoffer, minder een mens dan een beeld, een foto in de krant om naar te kijken. Met gebogen hoofd en in een oranje gevangenisplunje zit hij voor een man met een bulldogmasker. Duidelijker dan dit kan de tegenstelling tussen bezetter en bezette nauwelijks zijn.

In de loop van de voorstelling maakt Marwash echter een merkwaardige evolutie door, waardoor we ons oordeel over het personage voortdurend moeten bijstellen. Kurt Prins en zijn rechterhand Jan Blom ontdekken dat Marwash geen terrorist, maar een speciaal gezant van het Nederlandse leger is, uitgestuurd om een einde te maken aan de wredeheden in de vallei. Gegeend stoppen de twee hem een zwart kostuum van de militaire politie toe. Tijdens het omkleden ontpopt de ondervraagde zich vervolgens tot ondervrager. Ondanks zijn Afghaanse roots is Marwash (die erop staat om als 'Marco' te worden aangesproken) de ware voorvechter van de westerse idealen in 'barbaars' gebied. Maar al gauw blijkt dat de man er een verborgen agenda op nahoudt. Het voornaamste motief voor zijn terugkeer naar Afghanistan is zijn zus terug in het gareel krijgen. Zij doet



mightysociety6 © Sanne Peper

de familie immers oneer aan als maîtresse van commandant Prins. Marco draagt onmiskenbaar de sporen in zich van een patriarchaal gestructureerde maatschappij.

Anders dan in *Heart of Darkness* is de vreemdeling niet langer de naamloze schim op de oever van de Congorivier. Door de enorm toegenomen mobiliteit en de snelle distributie van informatie via massamedia kanalen is het 'eigene' stormenderhand van het 'vreemde' doordrongen geraakt. Culturele identiteiten zijn er sinds Conrad een stuk diffuser op geworden. Zo draagt de zus van Marco stiekem een uitdagend jurkje onder haar boerka. Het bijzondere kostuum toont de schizofrenie van het hedendaagse Afghanistan, verscheurd als het is door het reikhalzend verlangen naar modernisering enerzijds en de hardnekkige verdediging van de traditie anderzijds. Voor haar zijn de Amerikanen en hun coalitiepartners in de eerste plaats bevrijders, geen bezetters.

Mightysociety6 is expliciet politiek theater, maar allesbehalve pamflettair. Het toont de bedrijvigheid van scherpe tegenstellingen en al te snelle oordelen. De voortdurende gedaante- en verwisselingen van Marwash/Marco zaden ons op met een gezond (want kritisch) wantrouwen. Tegelijk, en dat is het werkelijk boeiende en tragische aspect van de voorstelling, problematiseert het ook de twijfel. Gaandeweg ontdekken we dat de figuur van Kurtz binnen deze bewerking van *Heart of Darkness* niet door één, maar door twee personages wordt ingevuld. Niet Kurt Prins, maar Jan Blom vermoordde de broer van Kabir en gaf het bevel voor de aanval op de bruiloft. Nuance en begrip leiden alleen maar tot twijfel, en

die staat daadkrachtig militair optreden in de weg. Blom haalt glimlachend de schouders op terwijl hij met de hak van zijn laars op het oor van een gevangene staat. Er is geen oorlog zonder *collateral damage*! Prins daarentegen, een idealist verlamd door innerlijke twijfel, graaft zich in in de vallei en wacht af. *Mightysociety6* stelt de vraag naar de verantwoordelijkheid van figuren als Colin Powell, de eerste (als gematigd geboekstaafde) buitenlandminister onder George W. Bush. Hun wreedheid ligt minder in hun daden, dan wel in hun gebrek aan daadkracht: ze laten de haviken begaan.

Mightysociety6 blinkt niet uit in avontuurlijke vormelijke keuzes. De voorstelling moet het vooral hebben van de ijzersterke tekst. Eric de Vroedt toonde zich voorheen al erg bedreven in de discipline van de 'faction', die concrete gegevens uit de actualiteit fictionaliseert en in verrassende verbanden plaatst. In *mightysociety6* transponeert hij de oorlog niet enkel naar conflicten tussen personages, maar ook naar de strijd binnenin elk personage afzonderlijk. Met de problematisering van de twijfel vertelt dit soort politiek theater ook iets over zichzelf. Hoewel er op een theaterpodium plaats is en moet blijven voor twijfel – hij vormt immers het fundament voor een kritische houding –, kan diezelfde twijfel op de scène van de internationale politiek leiden tot een massagraf.

SÉBASTIEN HENDRICKX

www.mightysociety.nl

Deze tekst werd geschreven in het kader van Corpus Kunstkritiek van het Vlaams Theater Instituut.

KVS
+ RO Theater

Onschuld

Tekst Dea Loher
Regie Alize Zandwijk

24 > 25 apr.
20:00
26 apr.
15:00
KVS_BOL

"De mix van fel aangezette, expressionistische personages (...) zijn spekk naar de bek van Zandwijk, die erin slaagt zich ver van het karikaturale te houden met heerlijke slapstickelementen." (De Morgen)


www.kvs.be/02 210 11 12
KVS/Arduinkaai 9 Q. aux Pierres de taille
1000 Brussel/Bruelles

© Sjoelke Dijkstra

IO SKAGEN

De spelers van skagen hebben de lachers op hun hand. In IO slagen ze daarin door in snel opeenvolgende scènes op hilarische wijze gestalte te geven aan een bende neurotische artsen en verpleegkundigen in een hectisch ziekenhuis. Overspannen mimiek, een dynamiek die af en toe letterlijk vonken oplevert, absurde flarden tekst. Geen ruimte voor ernst en nuchterheid, de chaos is alomtegenwoordig: een smal en smoezelig speelvlak, een vuil zeil erachter, een monitor naast de krappe vergaderhoek. Een ziekenhuis als een broeierige biotoop voor stresskwalen en bizarre gedragingen. Het spel werkt aanstekelijk, de acteurs besmetten elkaar voortdurend en geven zich over aan hun komisch talent. Dat de kolder ook prikt, heeft vooral met de beschreven situatie te maken: de patiënten zijn overgeleverd aan de grillen van het geneeskundig personeel, er zijn verbouwingen en herstructureringen op til, en er zou een doorlichting komen. Of die is er al geweest. Er wordt voortdurend doorverwezen want niemand weet precies hoe het zit. Iemand zou gebeld hebben in verband met een verslag van de commissie. Of ook niet. En wie zwaait hier eigenlijk de scepter? Bevindt de Hoge Raad zich op de zevende verdieping, of op de hoogste, in de linker- of rechtervleugel? Het beleid is ronduit kafkaïaans en de zorgsector loopt mank. Van herstructureringen word je in geen geval beter: je krijgt het er van aan je hart of wordt er paranoïde van. Efficiënt is de herstructurering van de koffievoorraad allerminst: het nieuwe betalings- en ordeningssysteem zorgt er binnen de kortste keren voor dat er eenvoudigweg geen koffie meer is. De lach is een doeltreffend antgift dat werkt omdat de geschetste bureaucratische toestanden zo herkenbaar zijn. De satire als een paardenmiddel.

Na een tijdje lijkt het effect echter uitgewerkt, ook al blijft het bijzonder kluchtig (aan het gebulder in de zaal af te leiden) en af en toe een tikkeltje wrang (vooral de grimassen en groeven in de gezichten van de acteurs zijn daarvan stille getuigen). In elke dosering schuilt een gevaar, en tegelijk een geheim: hier gaat het om een teveel. Het spel met intensiteiten zorgt voor bijzonder veel plezier en het is dan ook jammer dat er geleidelijk aan toch gewenning optreedt en te veel van hetzelfde (springerige) ervoor zorgt dat de energie van de acteurs geen winst meer oplevert. Dat we wat immuun lijken

te worden, komt ook doordat in deze herneming van een succesvol debuut het uit eerdere voorstellingen gekende effect dat van het spel uitgaat, wordt herhaald. Natuurlijk zijn excessieve gebaren en ongecontroleerde bewegingen op hun plaats, het gaat immers om neurotische personages bij wie de maat in hun gedrag afwezig is. Wanneer een norm greep verliest, breekt vrijheid los en dat leidt onvermijdelijk tot energetische explosies, hier nogal letterlijk gevisualiseerd door de ontplofing van een koffiepads. Die pads worden trouwens verslonden, het teveel aan cafeïne zorgt voor humor die door het lint gaat. Maar bij de opgefokte koffiepauzes, een van de elementen waarmee men in dit stuk bewust naar het klassieke recept van de herhaling grijpt, verslapt de aandacht ook. De koffie lijkt na een tijd niet bitter genoeg meer. Of ontbreekt het echt straffe spul?

In *The Kingdom* van Lars von Trier, de tv-serie die als inspiratiebron voor deze voorstelling diende, zorgen duistere ingrediënten voor een straffe mix: *fun, chills and thrills*. Hoewel neurochirurg en afdelingshoofd Helmer uit de serie duidelijk model staat voor de rol van Bruno Van den Broecke en er af en toe in de dialogen een aantal letterlijke verwijzingen naar *The Kingdom* opduiken, is de omgang met dat basismateriaal erg los. Zowel horror als komedie kennen een drang naar extremen, maar IO koos voor de laatste optie; *unheimlich* wordt het nooit. In het Deense Rigshospital uit *The Kingdom*, dat op een kerkhof is gebouwd, komt het occulte naar boven, in het ziekenhuis van IO zijn er geen barsten in de fundering. Men ondergraaft de rationaliteit weinig en neemt zelden tijd voor sfeer. Wanneer men dat wel doet, levert dat meteen de beste scènes op. Een eerste voorbeeld is het moment waarop samen een nota wordt gelezen. De nota in verband met de reorganisatie van het ziekenhuis bespreekt een cumulatief ruimteprobleem, dat aangepakt dient te worden door middel van een mutatie van de architectuur. Vloeren, wanden en plafonds worden inwisselbaar. Hier spreekt de tekst tot de verbeelding en werkt hij desoriënterend. De spelerei met taal is prikkelend. Het lied dat de nachtelijke gemoedstoestand in en rond het ziekenhuis beschrijft, en dat Korneel Hamers uit volle borst keelt, levert een tweede moment op dat verstilt en nazindert. Verder zorgt de indrukwekkende geluidsband voor extra sfeer. Lawaai van machines, boren of slijpschijven dat niet meteen te plaatsen is. Gehijg, en in de verte het Deense

gebrabbel van de twee mongolen die in *The Kingdom* het Griekse koor uitmaken. Het snijdende geluid zorgt weliswaar voor ruis, maar de lokroep van verre en vreemde werelden klinkt toch niet luid genoeg: hij maakt niet echt benieuwd naar wat zich achter het metershoge zeil allemaal afspeelt.

Dat het ruimteprobleem stress met zich meebrengt, wordt treffend verbeeld. Op het te kleine speelveld buiten in een drukte van jewelste grappen over elkaar heen en lopen de personages voortdurend tegen elkaar aan. Maar tot echte botsingen komt het niet, net zoals de ordescheppende krachten – de binaire getallen uit de titel – ook nooit moeten opboksen tegen irrationele krachten. Anders dan in voorbeeld *The Kingdom* heeft het oncontroleerbare hier alleen een veilige lach als doelwit. En gescoord wordt er. Toch mocht ook de mentale ruimte geherstructureerd

worden. Bij de kijker komt de grond onder de voeten meestal niet tot beweging, zoals in de psychedelische nota over het nieuwe ruimtelijke beleid die je verbeelding wel op hol doet slaan. Zoals de scène met de nota bewijst, is humor op zijn best als hij – hier letterlijk – desoriënterend werkt. Hier wordt niet enkel een lach opgewekt die een afstand schept tot het discours over architectuur, er wordt bovendien ook uitgenodigd om zich mee te laten glijden langs verwarrende beelden. De naam SKAGEN staat naar eigen zeggen voor dynamiek en energie, maar ook voor tegenstroming en wrijving, in deze voorstelling te vaak *missing ingredients*. Dit collectief heeft echter alles in huis om zelfs voor veel meer dan wat barstjes in de grondvesten te zorgen. Een combinatie van lichamelijke energie en geestelijke overdrive, spelplezier, snelheid en waanzinnige hersenspinsels zou dy-

namiet kunnen opleveren. We opteren liever niet voor een placebo-effect, maar veeleer voor een stevige injectie die onverwachte reacties kan opleveren. De artsen uit deze voorstelling beschikken over de knowhow om zo'n injectie toe te dienen, dus waar wachten ze nog op?

KATRIEN VAN LANGENHOVE

www.skagen.be

De duivel beduvel

LOD – LE CORRIDOR

‘Kan je ervoor kiezen een andere taal te spreken dan je eigen taal?’ De openingzin van *De duivel beduvel* vangt meteen het alfa en omega van dit bijzondere theaterproject van beeldend kunstenaar Patrick Corillon. Hij creëerde in zijn Franse moedertaal een poppenkastvertelling en maakte nu op vraag van LOD een Nederlandstalige remake. De voorstelling gaat over een poppenspeler die het met de duivel op een akkoordje gooit om de juiste woorden te vinden. Maar bovenal zijn de andere talen waarvan sprake de gesproken en de geschreven taal. Ingenieur weet Corillon ze op scène terug met elkaar te verzoenen.

Tijdens de voorstelling voeren mijn gedachten naar *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (zeg maar ‘het orale en het gedrukte woord’), een revelerende cultuurhistorische studie van Walter J. Ong uit 1982. De Amerikaanse jezuïet en professor Engelse literatuur ontvouwt erin hoe de komst van het schrift en later de boekdrukunst een aardverschuiving veroorzaakte in de ontwikkeling van de menselijke identiteit. Terwijl orale culturen bouwen op principes als gemeenschap, een strenge traditie en een schijnbaar naïeve band met magie en rites, kenmerken culturen met kennis van het schrift zich door een individualisering en abstrahering van denken en zijn. Dat lijkt weinig opzienbarend, maar het unieke aan Ongs benadering is dat hij die verschillen terugvoert tot het simpele technische onderscheid tussen auditieve en visuele informatieoverdracht. Geluid sluit in en verbindt. Gesproken betekenisgeving kan slechts bestaan door het geheugen en door intermenselijke overlevering van vader op zoon. Beeld daarentegen vraagt om focus en distantie: kijken isoleert. Daarom spreekt geschreven taal veeleer de analytische geest aan. En daarom maken schriftelijke culturen volgens Ong meer drang naar individuele vernieuwing los,

tegenover collectieve repetitie. Schrift, als opslagruimte voor reeds verzamelde kennis, stimuleert vooral ons onderscheidingsvermogen. Hoe groot die sprong wel is voor ons hele wezen, moet Ong in zijn studie steeds in herinnering brengen. ‘In een orale cultuur kan men simpelweg niet overweg met verschijnselen als geometrische figuren, abstracte categorisering, omvattende definities of zelfs een uitgesproken zelfanalyse. Dat alles hoort niet zomaar tot hét denken, maar tot een *door tekst gevormd denken*.’

In *De duivel beduvel* keert dat verschil tussen gesproken en geschreven taal om de haverklap terug. Zo toont zich achter vertelster Karlijn Sileghem, solo op scène naast pianiste Heleen Van Haegenborgh, een soort kijkkast waarin geen poppen, maar handmatig bediende doeken met speelse woorden en zinnen verschijnen en weer verdwijnen. Corillon zit in de kast, maar dat achterhalen we pas na afloop. Het is Sileghem die de gecombineerde vertelling van gesproken taal en gedrukt woordbeeld aanzet, nadat ze stiekem langs de publiekstribune de scène op is komen wandelen. Zoekend, bijna hikkend, vertelt ze hoe ze ooit voor haar scriptie over auteurs die in andere talen schrijven, dagenlang kampeerde in de Nationale Bibliotheek, statussymbool bij uitstek voor elke moderne schriftcultuur. Ze raakte er gefascineerd door een rare man die steeds in hetzelfde boek zat te neuzen. Toen hij haar uiteindelijk zijn verhaal deed, duurde dat drie volle dagen, terwijl zij zijn woordenvloed neerkriebelde. En dat relaas zal ze nu op haar beurt aan ons vertellen. Sileghem wil haar publiek ook echt het gevoel geven dat ze dat voor het eerst doet, en onvoorbereid. Alsof we samen aan een kampvuur zitten in een tijdperk duizend jaar voor de televisie. Zo verschilt haar intuïtieve spelbenadering sterk van die van Dominique Roodthoof in de originele Franstalige versie, *Le diable abandonné* (van het Luikse gezelschap Le Corridor, nu coproducent van LOD). Met zijn hoog-luidende toon van wel meer Franstalig theater kwam het verhaal toen net wel afgelezen over. Is theater de spontane magie van het gesproken moment of de loutere actualisering van neergepende zinnen? Sileghems eigenlijke vertelling problematiseert die vraag. Haar hoofdpersonage blijkt de zoon te zijn van een Ardeense marionettenspeler die in de Eerste Wereldoorlog een Duits samenscholingsverbod omzeilde door zijn verhalen op doeken in het rond te hangen in zijn stadje Sérignan, bij



IO © Willy Wtterwulgh



De duivel beduveld © Kurt Van der Elst

de Maas. Dat sloeg zo aan dat hij zijn kleine Théâtre de la Coquille ook na de oorlog geluidloos bleef uitbaten.

Op dit punt in de voorstelling pakt Patrick Corillon uit met de eigenlijke charme van *De duivel beduveld*. Als beeldend kunstenaar ontwikkelde hij al looprekjes met rollende teksten voor in musea, animatiefilmpjes met levende toetsenborden en biografische installaties rond de fictieve artiest Oskar Serti (onder meer op Documenta IX in 1992). In zijn kijkkast voor deze creatie beginnen nu witte doeken te bewegen waarop de rest van het verhaal over 'de zoon' simpelweg te lezen staat in droge, heldere blokletters. De piano van Van Haegenborgh is stilgehouden, en daarmee stopt ook even de gevoelige begeleidingscompositie van Thomas Smetryns, die zijn gewoonlijk experimentelere compositiewerk vanuit instrumenteel erfgoed nu ingewisseld heeft voor een meer sfeermatische illustratie. Zijn speciaal gecomponeerde muziek (anders dan in de Franstalige versie) bepaalt erg veel in de voorstelling. Net daarom heeft het iets erg betekenisvol en ontwapenends hoe de zaal nu in absolute stilte collectief 'leeskast' kijkt. De beschreven doeken vallen, schuiven weg als gordijnen, openen soms een verborgen luikje met alweer nieuwe piepende letters. Hun typografische dynamiek heeft iets dadaïstisch, iets vroeg modernistisch à la Paul Van Ostaijen. De letters dansen op de doeken, verglijden in elkaar, nemen andere kleuren aan, kortom: worden levende materie. Maar evengoed kan je ze vergelijken met middeleeuwse emblematiek, het kunstige genre dat de overgang van orale naar schriftelijke cultuur bij uitstek vierde: haar letters maakten van tekst een tekenend beeld en communiceerden in die visuele vertaling iets mysterieus over wat het leven overstijgt.

Zo magisch-realistisch is ook het verhaal van *De duivel beduveld* zelf, dat Sileghem nu eens met haar stem simultaan begeleidt en dan weer aflost, tot ze alle expressie helemaal aan de naakte doeken teruggeeft. Het geheel vertelt hoe de zoon zich verzet tegen de stilzwijgende poppenkasttraditie die hij van zijn vader overgeërfd kreeg. Maar zeker na diens zelfmoord (de vader hing zich als een van zijn poppen op aan een hoge boom), vindt hij niet de juiste, ware woorden om uit te spreken. Symbolischer kan haast niet. In Lacaniaans-psychoanalytische zin komt zijn zoektocht naar zichzelf overeen met zijn verlangen naar taal, waarmee hij nooit kan samenvallen. Als hij – zo lees je op de doeken – zijn naam in een boom wil kerven, naast die van zijn geliefde zielsgenote Zoë, beseft hij dat hij nooit anders dan 'de zoon' heeft geheten. Met Ong zou je kunnen zeggen dat hij zich met alle macht probeert los te werken van de vaderlijke overlevering om een autonoom individu te worden. Alleen ligt zijn vernieuwende zelfgroei net in een terugkeer naar het spreken, weg van het schrift. De hele queeste die Corillon de zoon laat afleggen, zoekt dezelfde richting: weg uit de rationele schriftcultuur waarin we leven, terug naar het sacrale van de pure natuur. De zoon – lees je – sluit als Faust een contract met de duivel en begeeft zich met het koord van zijn vader als leidraad op een queeste naar een donker bos, een spuwende waterval, een diepe sterrennacht. De doeken kleuren nu zwart en rood, de piano gaat wilder klinken, de letters verliezen hun betekenisgevende visuele onderscheid en klonteren samen tot de plastische vorm van knoestige bomen, van concentrische watercirkels, van het demonische ha ha ha-gelach

waarop de duivel onze held bij tijd en wijle trakteert. Tegelijk lengt ook de begeleidende vertelling van Sileghem zich uit tot een sequentiële nevenplaatsing van avontuurlijke ontmoetingen, volgens Ong typisch voor orale vertelculturen. *De duivel beduveld* evolueert terug naar sagen en mythes als duistere beddingen voor collectieve psychologische levensvragen. Dat Maeterlinck een van Corillons vele inspiratiebronnen was, laat zich voelen én zien.

En precies in die mixage van lusteren en bekijken, van auditieve en visuele taal, ligt de grote waarde van Corillons dubbele verkenning van een andere taal dan de zijne. Vooral op het theatermedium laat hij een frisse handtekening achter. Als beeldend kunstenaar gebruikt hij de vanouds orale, gedeelde omgeving van theater om van lezen weer iets gezamenlijks te maken. Tegelijk verrijkt hij de Vlaamse podiumkunsten met 'letterkundige' elementen die er ondanks hun visuele en multidisciplinaire karakter zelden in geïntegreerd zijn. En al blijkt uiteindelijk weinig doorgedacht op de extra mogelijkheden van meerdere lettertypes, toch worden de letters zelf erg theatraal gebruikt. Op een van de geanimeerde doeken verschuiven de lettertjes 'zoon' tot 'Zoë' (in de Franstalige versie verschuift 'le fils' tot 'Elise') en vormen de bewegende tandjes van een geschilderde kettingzaag minuscule r'etjes die plots een hele zin tevoorschijn sleuren. Het zijn kleine simpele verrassingen voor de grote verwondering, volledig in lijn met de hele ambachtelijke sfeer die *De duivel beduveld* ademt. Er is geen video, hoogstens een trucje met een overheadprojector. Alles wordt manueel bediend. Maar laat die vormcreativiteit enkel de

oppervlakte zijn. De voorstelling, en dan vooral het verhaal zelf, is – hoewel net te lang – erg rijk aan intertekstuele verwijzingen: naar Keats, Marlowe, Valéry, de Bijbel... Dramaturgisch klopt alles, tot het kijkkader van de kast toe: die is tien keer de verhouding van een A4-blad. Het mooist blijft echter het slot: de hereniging met Zoë in de stille kast, op de meest zachtgevoelige muziek van Smetryns. De zielsverwante van de zoon wordt in de kijkkast verbeeld door een soort pupiter voor partituren die onderaan openklapt als een muil. Er komt als uit een boekrol een strook papier uitgerold, waarop in één poëtische repliek te lezen staat hoe Zoë de zoon inviteert om korenbloemen en leeuwenbekjes te planten en niet in het spreken, maar in het zwijgen zijn oplossing te zoeken. 'Hun kleuren zullen / samensmelten / tot een witte wolk. // Zo wit / zo zuiver / dat je geen woorden / zal vinden / om het geluk / te beschrijven. // En als het geluk / je woordeloos maakt / dan zal ik je horen / dan zal ik / naar jou toe komen.' Het is een verzoening met de wet van de vader, en het verenigende slotakkoord op Corillons volgehouden poging om Ongs tegenstelling tussen orale en schriftelijke cultuur op te lossen in één coherent kunstwerk, dat om zijn intelligente eenvoud simpelweg ontroert. *The rest is silence.*

WOUTER HILLAERT

Deze tekst werd geschreven in het kader van Corpus Kunstkritiek van het Vlaams Theater Instituut.



TWE © Nora Loontjens

TWEE

EVA BINON & SIMON D'HUYVETTER

Een paar jaar geleden leek het jeugdtypeater te lijden aan wat ik toen het 'troetelbeersyndroom' noemde: de tendens om ondanks het tackelen van 'volwassen' thema's – weeskinderen, scheidingen, kanker – vervelend vaak te eindigen met een knipogende alleskwam-toch-nog-goed-moraal, jongensachtige victorie of – in het geval van het terminale kankerpatiëntje – blijgemuts-te tenhemelopneming. Tegenwoordig waait er een killere wind door troetelbeerland. Het eindeloos droevige *Alias de Wanprater* (BRONKS) en het introvert-bevreemdende *In de meidoorn* (nogmaals BRONKS) gaven de aanzet, voorstellingen als *Nimmermeer*, *Cement* en *Naar Medea* – door makers uit het jeugd- én volwassenencircuit – verdreven de beren definitief van hun regenboog. Ook van *TWEE*, een productie van De Werf (Brugge) door de jonge makers Eva Binon en Simon d'Huyvetter (Conservatorium Gent), gecoacht door Mieja Hollevoet, werden we niet vrolijk. De vraag is waarom. Waarom ik de voorstelling maar niet uit mijn systeem krijg.

TWEE presenteert zich als een sober verteld familieverhaal, *starring* twee jonge acteurs en een bad. Vanaf zijn de griezelige *special effects*, de enge muziek en de wrede beeldtaal van *Nimmermeer*, een voorstelling als een *bad trip* die plompverloren eindigde met: 'En toen was de vreselijke man dood. En dat was maar goed ook.' Geen enkele toeschouwer verliet toen voortijdig de zaal. Tijdens *TWEE* stapten drie ouders op, hun kroost zuur bij de kraag vattend. Dat komt omdat *TWEE* onrust zaait, op psychologisch en mythologisch niveau, waarbij de

verklaring voor het micropsychologische ongemak bij de toeschouwers door de makers wordt geworteld in een mythologische macrowereld – een techniek die de mens van oudsher gebruikt. Grote verhalen hebben kleine mensen altijd al voorzien van begrip, en dus van troost.

TWEE is opgebouwd uit losse scènes waarin een broer (Simon d'Huyvetter) en zijn tweelingzus (Eva Binon) op een sobere scène met elkaar in dialoog gaan. Ze proberen zich te verhouden tot een problematische vaderfiguur, en tot elkaar. De moeder is niet meer dan een silhouet dat Martine heet, maar de vader krijgen we, in al zijn afwezigheid, glashelder getekend: hij is weggegaan, vluchtend van de ene verliefdheid in de andere, te zwak om te kiezen, te bang om echt lief te hebben.

Weggaan is verraad. Verraad wordt bestraft met de dood. De zus zegt het oprecht gemeend, gruwelijk in zijn eenvoud:

We bouwen een hele hele grote toren van rotsen. En dan zeggen we: hé papa, kom op de toren. En dan valt hij per ongeluk, omdat hij moet niezen.

Ze beent met grote mannelijke passen over de scène: een woest kind in cowboylaarzen en een te grote boxershort. Met in geen velden of wegen een volwassene te bekennen, draagt zij de broek. Haar broer duikt proestend op uit het bad waarin hij het grootste deel van de voorstelling zal vertoeven: naïef, speels, onvolwassen. Zo zuiver als een kind, rondploeterend in een veilige cocon van warm vocht. Maar hij speelt het spel van zijn zus opgewekt mee, in een gefingeerde conversatie tussen vader en zoon:

Meisje: Hallo, ik ben je vader.

Jongen: Hallo. Waar gaat gij naartoe? ...

Mag ik mee?

Meisje: Ja jongen.

Jongen: En mag ik dan een kamer voor mij alleen in het hotel?

Meisje: Natuurlijk.

Jongen: En mag ik u vermoorden in het hotel.

Meisje: Ja.

Jongen: En mag ik dan uw hersentjes bakken in een pannetje?

Dit moet ongeveer het punt geweest zijn waarop de gebelgde ouders de zaal verlieten. Nochtans worden de kinderlijke personages hier niet zomaar wat gratuite wreedheden in de mond gelegd. De martel- en doodswensen van kinderen tegenover hun ouders of naaste familieleden zijn een psychische realiteit die, hoe griezelig ook, volkomen normaal is. Een kind dat zijn zin niet krijgt, stampvoetend tegen zijn ouders: 'Ik wou dat jullie dood waren!' Het is een verleidelijke vlucht die rakelings langs het imaginaire scheert, waarna ze snel, overvallen door schuldgevoel, hun vloek herroepen: 'Nee, nee, dat meende ik niet!' Slaan en daarna snelsnel zalven, uit kinderlijke angst dat het woord waarheid wordt, dat hun geheime of geëxpliciteerde wens als een orakel vervuld zal worden, en dat zij zo de moordenaars van hun ouders worden – het is eigen aan een onvoldoende vertrouwde met de grens tussen het imaginaire en het reële. Het zich uitleveren aan die gedachten of woorden levert kinderen een *unheimlich* genot op, en het is de perversiteit van dat genot die het volwassen publiek choqueert, terwijl het maar de vraag is hoe kinderen deze uitspraken horen. Hier wordt een jeugdvoorstelling voor volwassenen schijnbaar bedreigend, terwijl het datzelfde onderscheid tussen imaginair en reël is dat hun, volwassenen, zou moeten vertellen dat tussen droom en daad wetten in de

weg staan, praktische bezwaren en vooral psychische barrières.

Er is een verschil in intensiteit tussen de wraakfantasieën van de zus en die van haar broer. Terwijl de wreedheid van de jongen een onschuldige speelsheid aan de dag legt – nogal zwaar aangezet door d'Huyvetter –, is het zijn zuster menens. Een brief van hun vader, die zijn terugkeer aankondigt, vraagt om een radicaal antwoord. Ze steekt haar broer een imaginair zwaard in de handen:

Het is een zwaard om vaders mee te vermoorden. Het kan niets anders. Ge zoudt er zelfs nog geen appel mee kunnen schillen. Maar een vader kunt ge er onmiddellijk mee in TWEE GELIJKE DELEN KLIEVEN. En zo is het goed. Met twee is altijd goed. Want alles is met twee.

Het is moeilijk om *niet* aan een negatief van de *Oresteia* te denken, waarin een vastberaden Elektra een weifelende Orestes aanzet tot moedermoord. En de band tussen deze tweeling, zo innig één, vertoont de eerste tekenen van scheuring. De broer haakt af:

Jongen: Ik wil weg.

Weggaan is verraad. Verraad wordt bestraft met de dood. En dus duwt zus zijn hoofd langdurig onder water, nog een keer, en nog een keer. Maar broer wil niet sterven en het schisma zet zich door in een hartverscheurende scène, waarin de jongen verlangend de brief van zijn vader voorleest. Synchroon met zijn woorden beraamt zij haar vaders onmiddellijke dood:

Meisje: Wij, dat is gij en mij, wij twee, wij zullen het volbrengen. (...) Met een vergifnaald.



*Jongen: Lieve kinderen,
Meisje: Dan is het prikken.
Jongen: Ik wil weten hoe het met jullie gaat.
Meisje: Of met een kussen,
Jongen: Ik wil jullie hand vasthouden en
jullie gezichten zien.
Meisje: dan is het stikken.
Jongen: Ik weet nog goed hoe het voelde toen
ik mijn klein hoopje zoon voor het eerst in
mijn armen hield. Het was mooier dan alle
verliefdheid die ik ooit mocht voelen. Ik heb
nog nooit zoveel gevoeld. Dat maakte mij
heel bang. Tot snel nu. Jullie vader.*

Nog ontroerender dan de oprechte bekentenis van de angstige vader, is het antwoord van zijn dochter, die zich nu rechtstreeks tot hem richt:

*Meisje: Papa, ge kunt niet weggaan en dan
terugkomen. Als ge weggaat moet ge hele-
maal weggaan. Anders doet dat teveel zeer.
Da's gelijk een tand die losstaat. Hebt ge al
eens ooit geprobeerd om niet van iemand
te houden? Dat gaat niet. Dat is gelijk uw
hart eruit trekken als een Chocotoff.
Gij moogt niet terugkomen. Gij gaat mij
niet meer herkennen. Ik heb nu al drie
okselharen. Dat gaat niet.*

Daarmee is de breuk tussen de vroegere twee-eenheid compleet: haar kinderlijk-onhandige referentie aan haar okselharen is, hoe banaal ook, de verklaring voor de breuk tussen hen: zij is een vrouw-in-wording, hij een man-in-wording. Quasi gelijktijdig geboren, uit dezelfde buik, opgegroeid met dezelfde leegte, verraden door dezelfde vader, jazeker. Maar in de oedipale driehoek heeft het verdwijnen van de vader haar het hardst getroffen, en haar radicale houding reflecteert een angst voor nieuw verraad: in zijn afwezigheid heeft de wereld doorgedraaid, zij is bijna vrouw nu, zal hij haar wel (h) erkennen? Of zal hij opnieuw weggaan? Maar voor het eerst in haar leven – 'Met twee is altijd goed' – staat ze wezenlijk alleen met haar angst:

*Jongen: Ik wil hem zien.
[Simon trekt de badstop eruit.]
Ik wil mijn papa zien.*

De jongen stapt eindelijk uit bad, geen jongen meer maar een man, weg uit de warme baarmoeder, de realiteit in. Voorgoed vervreemd van het vrouwelijke en in de onmogelijkheid om ooit nog terug te keren naar de warme loyaliteit met die ander. Hoeveel boxershorts zij ook draagt.

Onder de psychologische realiteit die de tweeling verdeelt schuilt de lachwekkend eenvoudige vaststelling dat man

en vrouw verschillend zijn. Toch tilt dat cliché de voorstelling naar een hoger, mythologisch plan. Het 'in twee delen klieven' refereert aan een oude Griekse mythe, verhaald bij Aristofanes, die het ontstaan van de geslachten verklaart. In dat verhaal waren de mensen oorspronkelijk twee, man en vrouw tegelijkertijd. Hun kracht en veelzijdigheid vond Zeus wat *tricky*, zodat hij hen in tweeën kliefde en verspreidde over de wereld, waarna elke helft verlangend op zoek ging naar z'n wederhelft: het ontstaan van eros, de begeerte. Voorbij het genderverschil snijdt *TWEE* echter nog dieper: het onverbloemd blootleggen van de wrede dynamieken van individuatie (twee subjecten maken zich los uit een twee-eenheid) roept een onmetelijke, bijna kosmische eenzaamheid op. In die zin gaat *TWEE* niet meer over de eenzaamheid van beschadigde kinderen in een gebroken gezin, of zelfs niet over de onmogelijkheid van man en vrouw om samen te zijn, maar over het verloren gevoel van een mens die beseft dat hij wezenlijk alleen op de wereld staat, en nooit meer zal samenvallen met een andere persoon.

Grimmig, rauw en nietsverhullend lijken de nieuwe codewoorden in het hedendaagse jeugdtheaterlandschap. Niet dat die begrippen een verdienste inhouden *an sich*, of een *conditio sine qua non* zijn voor goed jeugdtheater. Alleen: de realiteit speelt zich ook niet af tussen de wolken. Als jeugdtheater wil raken aan het leven, zijn wortels wil hebben in iets échts, zal het vaak uitkomen bij weinig opbeurende verhalen. Zonder daarom te vervallen in blind nihilisme, en dat bewijst de verstilde eindscène van *TWEE*. In het wegstromende water van het bad zitten broer en zus naast elkaar. Het water verandert van vorm rond hun lichaam – het leven begint met een fundamenteel tekort, maar de mens is geen krachteloze speelbal van dat lot, zoals het meisje opmerkt: 'Als ge beweegt, verandert het van vorm.' Je kunt bewegen, proberen zwemmen, je richting bepalen. Hoe hopeloos het hunkeren naar elkaar ook is, er worden steeds weer nieuwe pogingen gedaan om dichter bij elkaar te komen. *TWEE* liet me achter met een lichte huiver, maar ook met dat zeldzame, onpeilbare gevoel dat je even dicht bij het mysterie bent geweest, hoe verschrikkelijk dat ook is.

EVELYNE COUSSENS

PODIUM



DO 07 & VR 08.05

PREMIÈRE

DOLORES BOUCKAERT & BERNARD VAN EEGHEM

CAST SHADOW

Twee personages nemen elkaar onder de loep met psychoanalyse. Ze vallen om en in en over elkaar.

WO 13 & DO 14.05

MEG STUART & PHILIPP GEHMACHER / DAMAGED GOODS & MUMBLING FISH - MAYBE FOREVER

"Meg Stuarts invloedrijke oeuvre munt zowel uit in creatieve mogelijkheden als in het nemen van risico's." (juryverslag Bessie Awards)

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

KAAI THEATER

T 02 201 59 59 | www.kaaitheater.be

PREMIÈRE

Abattoir Fermé *SNUFF (Index 1)*

23, 24 & 25/04/2008 — 20:30 — KAAITHEATER
SAINCTELETESQUARE 20, 1000 BRUSSEL

productie Abattoir Fermé coproductie Kaaitheater, kc nOna, CAMPO, Théâtre de l'Ancre



© Abattoir Fermé



Het uur van de prutser

WIM HELSEN

Wim Helsen is overal. Op het witte doek is hij te bewonderen in de hoofdrol van *Dirty Mind*, de nieuwe film van regisseur Pieter Van Hees. En met zijn eigen voorstelling *Het uur van de prutser* trekt hij sinds januari langs de Nederlandse en Vlaamse theaterzalen. Wim Helsen is overal. Maar wie is Wim Helsen?

Als we de superlatieven mogen geloven waarin Helsen eigen stem hem bij het begin van zijn voorstelling op voice-over aankondigt, is Wim Helsen heel wat. Hij is de koning van het ouderwetse schuddebuiken, de langverwachte lolbroek. Hij is de vlotte, sympathieke cabaretier die voor ons een avond vol pret en vertier in petto heeft. Niet meer dan logisch dat het publiek zich tegenover zo'n raskomiek een beetje onzeker voelt. 'Zullen we wel een goed publiek voor hem zijn?' Helsen beweert het ons van op het podium te horen denken. Al snel blijkt echter dat ook Helsen niet de onwankelbare brok zelfvertrouwen is die hij ons wil voorspiegelen. Portretteerde hij zich bij het begin als Wim Helsen, de humor die flappert door de nacht van onze zielige kloteleventjes, al na enkele minuten wordt de held Helsen overvallen door een hardnekkig hoestje. Helsen *superstar*? Ahum.

Er zijn wel meer grootheden die in deze voorstelling op een wankel voetstuk balanceren. Neem nu Jezus, die in Helsen beschrijving gestript wordt van het James Bond-imago dat hem als rondtrekkende wonderdoener aankleeft. In werkelijkheid blijkt hij vooral een jammerende, futloze zeurpiet te zijn, die op de koop toe ook nog eens loent. Niet meteen messiasmateriaal op het eerste gezicht, maar een beetje zorgvuldig reputatiemanagement kan soms letterlijk wonderen doen. Profeet of prutser, *zero of hero*, tot op zekere hoogte kunnen we zelf sturen hoe anderen ons zien. Ter illustratie strooit Helsen gul enkele tips in het rond. Wat te doen wanneer in gezelschap het gesprek over theater gaat en we niet willen overkomen als cultuurbarbaren? Helsen helpt! Hoe onszelf geloofwaardig opwerpen als gekwelde artiesten met een diep en stormachtig gevoelsleven? Helsen weet raad!

Met die tips laat Helsen evenwel behoorlijk in zijn kaarten kijken. Na verloop van tijd wordt immers duidelijk dat hij tijdens de voorstelling doelbewust zijn eigen adviezen in praktijk heeft gebracht. Dat werpt een heel ander licht op zijn verhalen. Wat we



Wim Helsen © Katrijn van Giel

voor ontwapenende bekentenissen hielden, zou wel eens doordachte strategie kunnen zijn. Zelfs Helsen ontroerend kwetsbare relaas over zijn overleden zus aan wie hij de voorstelling opdraagt, lijkt ontmaskerd te worden als een tactisch verzinsel, bedoeld om Helsen imago te *pimpen*. 'Misschien is niet alles wat ik vertel echt gebeurd,' geeft Helsen toe, 'maar er zijn ook veel dingen die echt gebeurd zijn die ik niet vertel.'

Op die manier doorprikt Helsen regelmatig de ballonnetjes die hij over zichzelf heeft opgelaten en is hij tegelijk bouwer en sloper van het beeld dat wij ons van hem vormen. In het zorgvuldig opgezette breiwerkje dat hij voor ons tot stand brengt, laat hij op gezette tijden een steek vallen. Door de gaten die zo ontstaan, wordt de prutser in Wim Helsen zichtbaar. En zo heeft Helsen het graag, zegt hij. Als het even kan, wil hij zelfs de prutser in ons allemaal naar boven halen en de wereld in sturen. In de niet van enige meligheid gespeende slotscène beschrijft Helsen een rijke en succesvolle projectmanager die eigenlijk veel liever de eigenaar van een bescheiden fietsenwinkelje zou zijn. Uit angst om door zijn vrouw verlaten te worden, heeft hij deze ambities echter nooit aan haar kenbaar gemaakt en de schijn hooggehouden plezier in zijn job te hebben. Projectmanager of prutser, wie is nu *zero* en wie *hero*?

We vertellen allemaal een verhaal over onszelf, waarbij we telkens weer voor de keuze staan welke elementen we in de spotlight zetten en welke we achterwege laten. Dat verhaal bepaalt niet alleen hoe anderen over ons denken, maar ook hoe we over onszelf denken. Hiermee raakt Helsen aan het gedachtegoed van de in 2005 overleden Franse filosoof Paul Ricoeur. Volgens Ricoeur construeren we onze identiteit met behulp van verhalen. Wanneer we de vraag 'wie ben ik?' willen beantwoorden, kunnen we dat antwoord niet rechtstreeks kennen, zoals we bijvoorbeeld wel de trekken van ons gelaat perfect kunnen traceren door een simpele blik in de spiegel. Om te weten wie we zijn, nemen we noodgedwongen een omweg: we

zoeken een samenhang in de wirwar van gebeurtenissen die het kluwen van ons leven uitmaakt. Zoals in een kleurboek voor kinderen, verbinden we stap voor stap verschillende punten die schijnbaar toevallig over het papier zijn uitgestrooid, tot er een tekening opdoemt. Wat op die manier tevoorschijn komt, is volgens Ricoeur niet minder dan ons eigen 'ik', het voorwerp en onderwerp van ons systematisch uit puzzelstukjes van ons leven opgebouwde autobiografie.

Niet alleen de alledaagse verhalen over ons eigen leven drukken evenwel hun stempel op dat 'ik'. Ieder van ons is geworteld in een breed netwerk van verhalen: we spelen een rol in de verhalen van anderen en leven bovendien tegen de achtergrond van een cultuur die doordrongen is van *urban legends*, mythes, historische gebeurtenissen en richtlijnen voor sociale relaties. Ook het bepalen van onze verhouding tot dergelijke verhalen is identiteitsvormend. We kunnen ze omarmen of net verwerpen, en dat zegt iets over ons. Vooral onze verhouding tot de geijkte regels voor sociale interactie wordt sterk gethematiseerd in Helsen's voorstelling. Zoals gezegd geeft Helsen tips om een goed figuur te slaan in gesprekken met anderen. Maar geheel in de lijn van zijn pleidooi voor een eerlijk prutterschap, moedigt Helsen ons steeds duidelijker aan om ons toch niet te veel aan te trekken van wat we zogezegd wel en niet kunnen doen. Helsen gaat daarin heel ver. Geleidelijk krijgen zijn tips meer en meer het karakter van een handleiding voor aspirant-sociale paria's. Zo suggereert Helsen ons in een van zijn laatste tips om gewapend met een *baseball bat* bij de bakker te gaan schreeuwen dat we brood haten.

Wie we zijn wordt volgens Ricoeur bepaald door de manier waarop we de collage van ons leven samenstellen. Knippen en plakken met stukjes biografie en cultuur dus, hoewel Helsen veel vaker de schaar dan de lijm lijkt te hanteren. Hij weigert consequent om rechtlijnig te vertellen, en slingert als een dolgedraaide orang-oetang van zijtak naar zijtak. Begint Helsen met het vertellen van een bakkersmop, dan dring zich al snel een uitweiding over een knorrige loketbediende op, waarna hij opnieuw de draad van zijn bakkersverhaal opneemt, om zichzelf haast onmiddellijk weer te onderbreken met een anekdote over schele Jezus, een 'hela hola hela hola'-kermisjingle als van een slechte deejay uit Blankenberge of een volleerde imitatie van Raffaella Carrà... Dat springen van de hak op de tak wordt overigens ook zichtbaar gemaakt door het decor van de voorstelling: drie houten kisten, waar Helsen op

en afhupt dat het een lieve lust is, naargelang het verhaal dat hij vertelt.

De associatieve structuur van Helsen's voorstelling wijkt sterk af van Ricoeur's opvatting over de manier waarop wij onze identiteit vormgeven. Ricoeur gaat ervan uit dat wij door eenheid te creëren in een heterogeniteit van puzzelstukken een levensverhaal construeren dat een inzichtelijke en lineaire opbouw kent; een plot met een begin, een midden en een einde. Helsen's voorstelling valt echter ver buiten het kader van zo'n traditionele, Aristotelische verhaalvorm. Zijn identiteitsconstructie heeft meer weg van de manier waarop wij tegenwoordig een beeld van onszelf bij elkaar knutselen op het internet. Persoonlijke homepages en sociale netwerksites vertellen niet mooi van a tot z over hun 'eigenaar', maar bevatten stukjes informatie die in een willekeurige volgorde opgevraagd en gelezen kunnen worden. Die websites bestaan uit een netwerk van zich vertakende hyperlinks, net zoals ook Helsen's verhaal tot stand komt door steeds maar 'door te klikken' op de associaties die zich aandienen. En zoals je al surfend op het net niet altijd op de meest relevante informatie stuit, zo zijn ook niet al Helsen's zijsprongen even interessant.

Het afwisselend uitspelen van zijn sterke en zwakke kanten kan beschouwd worden als Helsen's handelsmerk. In zijn eerdere voorstellingen, *Heden soup!* en *Bij mij zijt ge veilig*, schipperde Helsen ook al tussen beide polen. In *Het uur van de prutser* is het echter dominanter aanwezig dan ooit tevoren, en in zekere zin is het zelfs uitgegroeid tot het thema van de voorstelling. Durf prutsen! Daar gaat het voor Helsen om. Ook de schijnbaar doelloze en soms net iets te eindeloze associaties waarop hij ons in deze voorstelling trakteert, zijn niets nieuws. Maar in tegenstelling tot zijn eerder werk, is het kader waarbinnen hij zijn gedachten de vrije loop laat hier nogal dunnetjes. Toch moeten we het hem nageven: veel eigener dan dit had hij geen voorstelling over eigenheid kunnen maken. Voor wie het zich nog zou afvragen: in *Het uur van de prutser* is Wim Helsen vooral heel erg Wim Helsen.

LIESELOT MARIËN

Bron: V. Frissen, J. De Mul, *Under construction. Persoonlijke en culturele identiteit in het multimediatijdperk*, Infodrome, Amsterdam (2000)

Het uur van de prutser is nog tot 27 juni op tournee in Vlaanderen en Nederland. Info: www.helsen-williams.be

Dirty Mind

PIETER VAN HEES

Quasi uniek feit in de Vlaamse film-geschiedenis: cineast Pieter Van Hees heeft – zij het na een stilte van acht jaar sinds zijn laatste kortfilm – twee langspeelfilms tegelijk gemaakt, die met een paar maanden verschil na elkaar in de zalen komen: het fel gesmaakte *Linkeroever*, een liefdesgeschiedenis met horroreinde, en *Dirty Mind*, een Wim Helsen-vehikel met – eveneens – een horrorkantje. En ook die film wordt, niet in de laatste plaats door de fans van Helsen, goed ontvangen.

Het eerste wat opvalt in *Dirty Mind* is de groezelige, *dirty* fotografie, die al in de eerste scène, een pseudowetenschappelijke uiteenzetting door professor David (Peter Van Den Begin), duidelijk merkbaar is. Verder in de film is het groezelig uitzicht functioneel in het weergeven van het wat alternatieve wereldje van de stuntmannen waarin een groot deel van de film zich afspeelt. Maar ook voor de keurige wereld van de professor en zijn doctoraatsstudente Jaana wordt de korrelige, bewust onderbelichte fotografische *look* aangehouden. En dat is jammer, want door die twee werelden ook visueel te onderscheiden had de fotografie bijgedragen tot de diepgang van de film. Men had de visuele connotaties zelfs kunnen omkeren: de stuntmannen keurig en de wetenschappelijke wereld groezelig in beeld brengen – want daar gaat het uiteindelijk om in de film. Of is die groezelige fotografie in feite niet meer dan een trucje om te verhelen dat de Vlaamse *special effects* het Hollywoodniveau nog niet halen?

Wim Helsen speelt in *Dirty Mind* de dubbelrol van Diego/Tony, die hem waarlijk op het lijf is geschreven. Niemand anders dan Helsen kan achter een wat sullig brilletje en *nerdy* uiterlijk zoveel *larger than life* retorisch geweld verbergen. Aanvankelijk is Diego het verlegen hulpje van zijn broer, stuntman Cisse. Als die een stunt niet kan doen, moet Diego hem vervangen. Maar hij komt lelijk ten val en houdt er een 'frontaal syndroom' aan over dat zijn persoonlijkheid compleet wijzigt. Alle remmingen vallen weg en Diego wordt nu plots de hondsbrutale Tony. De performer breekt los in Wim Helsen. Tony stelt zich aan de vrouwen voor: 'I'm Tony T. aka Mister Upheaval voor ne shock and awe met zijnen axis of evil.' (Je hebt in dit post-Bush-tijdperk al bijna voetnoten nodig om de referenties

aan de 'war on terror' nog te begrijpen!) Tony verdringt zijn broer als stuntman, durft gewaagdere, roekeloze stunts aan. Even wild is hij in zijn seksuele avances, vooral tegenover doktoraatsstudente Jaana (Kristine Van Pellicom), die zijn ziektebeeld wil bestuderen. 'Ik ben een tijdbom... tik tik tik, jusqu'à ton cœur fait... boum', verzekert hij haar in onvervalste Helsen-stijl.

Nu zijn wij niet afkerig van een onemanshow van Helsen (de manier waarop hij een zaal letterlijk en figuurlijk kan gijzelen is uniek). Maar zijn exuberante vertolking kan niet verbergen dat *Dirty Mind* als film een tikje zwakker is dan *Linkeroever*. De twee verhouden zich een beetje als Diego en Tony: de ene (L.O) is wat te bescheiden, de andere (D.M) heeft wat te veel praat. Onder dat ogenschijnlijk zeer verschillende uiterlijk lijden beide films echter aan hetzelfde kwaaltje. Pieter Van Hees kan er niet aan weerstaan zijn films in het laatste kwartier nog even flink te kruiden met wat horroringrediënten. In se is daar niets op tegen, de horror- en fantastische film is altijd een té ondergewaardeerd genre gebleven, hoewel het van Georges Méliès over James Whale tot de recente Japanse of Koreaanse horror mee de betere films uit de filmgeschiedenis heeft voortgebracht. Het is ook geen probleem dat een film geleidelijk van register verschuift, van drama over thriller naar fantastisch, of van komedie naar horrorsatire.

Maar wat hier gebeurt is de zoveelste uiting van een slepende ziekte van vele Vlaamse films. Die zijn nog altijd te veel *plot*- en te weinig *character-driven*, of in het Nederlands: ze vertrekken te weinig vanuit de personages, en te veel vanuit de 'vondsten' van het vooraf bedachte verhaaltje. Het laatste kwartier van *Loft* bijvoorbeeld, een film die ondertussen door meer dan een miljoen Vlamingen is bekeken, is een schoolvoorbeeld van hoe je het laatste kwartier van een film kan verknoeien door de plot zich (hier letterlijk) tegen de personages te laten keren.

Zijn in *Loft* de personages totaal ondergeschikt aan de plot, dan toont Pieter Van Hees zich in zijn twee debuutfilms net een meester in het neerzetten van personages. De jonge minnaars uit *Linkeroever* (Eline Kuppens en Matthias Schoenaerts) zijn onvergetelijk, en dat zijn ook Diego/Tony (Helsen) en zijn broer Cisse (Robbie Cleiren) in *Dirty Mind*. En dan vergeten wij nog een hele serie schitterende nevenrollen zoals die van Sien Eggers (die twee keer de moeder speelt), Frank Vercruyssen, Sara De Bosschere of Peter Van den Eede, die in beide films optreden.

De sterkte van *Linkeroever* is dat de film vertrekt vanuit de twee hoofdpersonages, vanuit de aantrekkingskracht en magie tussen hen (en de kijker) om er dan langzaam (en aanvankelijk meesterlijk) een horrorgeschiedenis doorheen te mengen. Op het einde valt de film wat door de mand door een

combinatie van factoren. Ten eerste een overdosis aan ambitie (niets minder dan een Nietzscheaanse wedergeboorte in beeld brengen, je moet Kubrick heten om daarin te slagen). Ten tweede door een gebrek aan middelen (de film werd geproduceerd in de goedkope *Faits divers*-reeks, opgezet als samenwerking met televisie door Jan Verheyen tijdens zijn kort verblijf bij VTM). En misschien toch ook omdat de achterliggende horrorplot te weinig origineel is. Meng Polanski's *Rosemary's Baby* met Lars von Triers *The Kingdom* en een snuifje *Terug naar Oosterdonk* en je bent er ongeveer.

Ook *Dirty Mind* valt op het einde – minder erg, maar de film neemt ook een minder hoge vlucht – wat door de mand. Opnieuw vergenoegt Van Hees zich niet met de botsing tussen de wereld van de wetenschap en die van de stuntmannen, tussen de zo fel contrasterende personages die hij dik in de verf heeft neergezet. Opnieuw wil hij (mondjesmaat) horrorelementen doorheen zijn verhaal mengen. Deze keer is het een omgekeerde Frankenstein-geschiedenis: de wetenschap zal via een operatie stoute Tony wel even terug brave Diego laten worden. Die mentale castratie loopt compleet uit de hand (ook en vooral filmisch), met knetterende stroomdraden (geen Frankenstein zonder blikseminslag) en een cruciale rol voor een gsm. De set-up voor een wat geforceerd grappig happy end.

Twee keer laat Pieter Van Hees het in het laatste kwartier een beetje afweten.



Dirty Mind © Kinepolis Film Distribution

Dat is jammer, want verder maakte hij twee aantrekkelijke films met onmiskenbare kwaliteiten. *Anatomie van liefde en pijn* heet de trilogie waarvan ze deel uitmaken. Van Hees werkt momenteel aan het derde luik. Misschien moet hij zijn nieuwe film, die *The Wasteland* zou gaan heten, maar eens met de horror laten beginnen en met de relaties tussen de personages laten eindigen.

MARC HOLTTHOF

Dirty Mind van Pieter Van Hees, met Wim Helsen, Robby Cleiren, Frank Focketyn, Kristine Van Pellicom, Sien Eggers, Peter Van Den Begin, Adriaan Van Den Hoof, e.a.

ideaaahhl

FRANCISKA LAMBRECHTS

‘We zijn hier niet om ons te amuseren, maar waarvoor dan wel?’ of ‘Is het produceren van afval niet het beste bewijs van ons bestaan?’ Het zijn slechts twee van de vele prangende kwesties die Franciska Lambrechts opwerpt in haar recente audiovisuele essay *ideaaahhl*. Een belangrijke noot: het werk kwam tot stand in opdracht van de kunstcel van ‘Vlaams Bouwmeester’. Lambrechts werd eind 2006 uitgenodigd door Piet Coessens, de toenmalige artistiek directeur van de divisie, om binnen het lopende programma rond de inhaalbeweging op het gebied van scholenbouw een nieuw werk te realiseren.

Het is dan ook weinig of niet verwonderlijk dat het uitgangspunt van *ideaaahhl* het denken en het ‘zijn’ is – kortom, de existensie zelf. Het werk opent met een opsomming van maatschappelijke, levensbeschouwelijke en politieke termen: natie, seksuele geaardheid, identificatie, opleiding, geografische ligging, demografie, cultuur en natuur als voorbeelden. Het zijn begrippen die lijken te refereren aan de vakken die je op de basis- en middelbare school verplicht krijgt voorgeschiedt. Een vraag als ‘Kan zoiets lokaal als de Nederlandse taal wel gebruikt worden voor internationale netwerken?’ – eveneens letterlijk gesteld in *ideaaahhl* – borduurt voort op de thematiek. Maar ze gaat ook verder dan dat: Lambrechts stelt er eveneens haar opdrachtgever, haar eigen identiteit (van Nederlandstalige Brusselaar) én haar eigen – grotendeels in het Nederlands gerealiseerde – werk mee in vraag. Terwijl de net aangehaalde en andere citaten in beeld verschijnen, verliest actrice Annet Kouwenhoven zich in die overbekende frase van Descartes:

‘Ik denk, dus ik ben.’ (In de film gaat het als ‘ik ben, dus ik ben... ik denk, ik denk, dus ik denk..., ik ben, denk ik, ben ik,...’ enzovoort, tot in het beeld ‘soms denk ik dat ik gek ben’ verschijnt.)

De Franse filosoof en wiskundige René Descartes is echter niet opgenomen in de openingscredits van *ideaaahhl*. Wel geeft Lambrechts aan ‘stukjes tekst van A. Schopenhauer, S. Kierkegaard, F. Nietzsche (en van mij)’ opgenomen te hebben. Quotes van hen komen in het essay veelvuldig terug in de vorm van tussentitels en teksten over het beeld, alsook in passages die Kouwenhoven declameert. Een prettig detail is dat Lambrechts steeds netjes aangeeft wie

illustratief: shots van passerende auto’s of wuivende bomen scheppen ruimte en bieden de kijker de nodige mogelijkheid tot contemplatie om het tekstmateriaal te laten inwerken. Anderzijds speelt de camera voor voyeur: zo registreert Lambrechts onbestemde handelingen van mensen op straat of filmt ze – geniepig, haast als een spion – de schotelantennes op het dak van de burens. De grote kracht van het werk ligt evenwel in de interactie tussen beeld en tekst: meerdere malen bouwt Lambrechts spanningsbogen op tussen wat gezegd en wat getoond wordt. Experimenten met voeding (de gekookte en ongekookte gierstkorrels, gaan ze schimmelen, respectievelijk

invloed staat van de buitenwereld, dat Lambrechts’ privéleven afhankelijk is van interferenties van buitenaf.

Opvallend aan de geluidsband is tevens de rol van de stem, een element dat opnieuw tot meervoudige interpretaties van de ‘werkelijkheid’ leidt. Zo spreken Kouwenhoven (en later ook Lambrechts) wanneer ze in beeld komen helemaal niet synchroon. Als kijker ben je in eerste instantie geïrriteerd: het doet immers een slechte montage vermoeden. Maar – zo geven de makers zelf aan – het is een opzettelijke ingreep: hun stemmen werden gedubd opdat informatie weggelaten (of toegevoegd) zou kunnen worden. Lambrechts il-



ideaaahhl © Franciska Lambrechts



ze citeert – tenzij het over haar eigen woorden of ‘denk oefeningen’ gaat.

Hoewel het film- en videowerk van beeldend kunstenaar Franciska Lambrechts (*1967) verschillende richtingen uitgaat, vertoont het steeds een sterke interesse in taalstructuren, ‘pure’ beelden en menselijke relaties. Ook de notie van utopie – een concept dat het eigen falen in zich draagt – vormt een weerkend element. Zo werkte ze bijvoorbeeld eerder rond sociale en psychologische relatiepatronen binnen families (de video-installatie *Dialogues*, 1996-2001). Ook *ideaaahhl* ligt in de lijn van Lambrechts’ aandachtspunten: gedraaid op 16mm-film en digitale video, is het een ‘filosofische reflectie over identiteit, (zelf)kennis en de (on)mogelijkheid van het (artistieke) handelen’.

Het werk is volledig gedraaid in de beslotenheid van Lambrechts’ appartement. Beelden binnenskamers – met tientallen details, zoals stomende koffie, slordig gerangschikte flesjes olie en sauzen of een te kort verlengsnoer – wisselt ze af met buitenshots, gedraaid vanuit de ramen (zowel de straatkant, de zijgevel als de tuinkant komen aan bod). Enerzijds fungeert de camera louter

kiemen?), beelden van en vragen over ‘lagere’ levensvormen (‘Hebben oesters doodsangst (net voor ze opgegeten worden, is) of is dat een complexe gedachte?’) of eenvoudige tekeningen die Lambrechts onder het oog van haar camera uitvoert: ze voegen meer en meer denklagen en interpretatieniveaus aan het werk toe. *ideaaahhl* is haast opgebouwd volgens een *stream of consciousness*-stramien, waarin duale (of in deze context eerder dialectische?) begrippen (wil-kennis, natuur-cultuur, noord-zuid, leven-dood, enzovoort), de vraag ‘wat heb ik eigenlijk nodig?’ of beelden van hersenen – rauw en ‘levend’, gekookt, gebakken en in plakjes gesneden – weerkerende elementen zijn en voor houvast zorgen.

Lambrechts schenkt bijzonder veel aandacht aan de soundtrack. Klokken-gelui, een huilende baby, gestommel op de trap, gesnurk of lieflijk fluitende vogeltjes fungeren als onzichtbare personages (exemplarisch daarvoor is de creditvermelding van de bovenburen als acteurs). Ook zij dragen bij aan de afwisselend claustrofobische, speelse en dromerige werking van *ideaaahhl*, en meer: ze onderstrepen het feit dat deze ‘besloten ruimte’ voortdurend onder

lustreert dat opzet helder in het werk wanneer Kouwenhoven begint te praten in de ‘vreemde’ taal van Naseer Sheikh en plots ondertiteld wordt. Wat wordt hier precies gezegd? Zijn woorden wel betrouwbaar? Kunnen we onze zintuigen wel vertrouwen? Hoe ervaren we de werkelijkheid vanuit ons eigen interpretatie- en referentiekader?

Het wonderlijke aan *ideaaahhl* is dat dit video-essay nergens zwaar op de hand wordt, integendeel. Lambrechts stimuleert en prikkelt, provoceert, duidt en stelt in vraag om vervolgens de zaken (opnieuw) te ver- en weerleggen. Ze incorporeert bovendien humor en speelsheid in haar film. Dat verleent *ideaaahhl* precies die prettig aanvoelende, noodzakelijke naïviteit die oproept tot het openen van de geest.

IVE STEVENHEYDENS

ideaaahhl (16mm-film/video, 44’, 2008) van Franciska Lambrechts, met Annet Kouwenhoven en Naseer Sheikh en tekstfragmenten van onder meer Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard en Friedrich Nietzsche. Distributie: argos (www.argosarts.org)

Het antitheater van Antonin Artaud

THOMAS CROMBEZ

‘Antonin Artaud heb ik slecht gekend. Ik heb hem nauwelijks twee of drie keer ontmoet. Ik zag hem met name op 6 februari 1934, in de metro. Hij stond in de rij om een kaartje te kopen en ik bevond me juist achter hem. Hij stond in zichzelf te praten, met grote handgebaren. Ik heb hem niet willen storen.’ – Luis Buñuel, *Mijn laatste snik. Discrete herinneringen* (1983)

Anaïs Nin vertelt in haar dagboek over een lezing van Artaud, ‘Het theater en de pest’, aan de Sorbonne op 1 oktober 1933 hoe zijn gezicht vertrokken is van angst, hoe zijn ogen dilateren, zijn spieren verkrampen, zijn vingers vechten om hun flexibiliteit te behouden. Hoe hij schreeuwt, helse pijnen beleeft, koortsig op de grond valt,.... Hoe de mensen naar adem happen, stil worden en onwennig beginnen te lachen, dan fluiten, protesteren en één na één de zaal uit gaan. Artaud gaat door, blaast zijn laatste adem uit, blijft op de vloer tot bijna iedereen weg is, komt dan naar Anaïs Nin toegestapt, kust haar hand, vraagt haar om mee te gaan op café en zegt: ‘Ze willen iets horen óver, zij willen een objectief betoog óver “Het theater en de pest”. Ik wil hen de ervaring zelf geven.’

Twee beelden van de Franse theatermaker Antonin Artaud die in mijn geheugen gegrift zijn. Ze doen je betwifelen of je te maken hebt met een gesticulerende psychoot (bij Luis Buñuel) of met de gecontroleerde waanzin van een speler (bij Anaïs Nin). Gecontroleerd en gestileerd of bezeten en in trance? De grens tussen levensecht en theateraal explodeert in een raadselachtige gemaniëerdheid. In zijn doctoraal proefschrift *Het antitheater van Antonin Artaud* brengt Thomas Crombez de gemaniëerdheid van Artaud in verband met zijn vervreemdende theaterpraktijk en gaat hij op zoek naar de methode in de waanzin, het rationele kader achter het irrationele.

Zo neemt hij het poststructuralistische discours over Artaud op de korrel. Hij wijst erop hoe Derrida in *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* uit 1966 het werk van Artaud ziet als een unieke poging om het onmogelijke te schrijven, als een ‘wilde singulariteit’. Andere poststructuralisten, zoals Kristeva, Sollers, Foucault, Deleuze en Guattari, nagelt Crombez eveneens aan de schandpaal. Hij wijst erop dat ze het



Antonin Artaud, 1946

werk van Artaud louter zien als dat van een schrijver-denker en zijn theaterpraktijk veronachtzamen, dat ze geen strak conceptueel kader hanteren en dat hun terminologie naadloos samenvalt met die van Artaud (magie, pest, incantatie, hiëroglief, metafysica), dat er dus nauwelijks een meta-taal is. Dit laatste sluit aan bij een recente theoretische tendens die het obscurantisme in het poststructuralistische denken bekritiseert (Bricmont e.a.).

Crombez wijst de ‘wilde singulariteit’ (Derrida) van Artaud af en plaatst hem in een historische, artistieke en theatrale reeks, in een verzameling dus. Hiervoor valt hij de meest gezaghebbende critici aan, namelijk Sartre, Müller en Derrida, die het onmogelijke en onnavolgbare van Artaud beklemtonen. Crombez geeft een oorsprong aan Artauds antitheater, dat zijn *roots* vindt in de geschiedenis (gnostische traditie, wraaktragedies, enzovoort), in de eigentijdse historische context (surrealisme, episch theater) en in een parasitair-kleptomaan gebruik van bestaande teksten en werken.

Tegenover de paradoxale stelling van Sartre dat het theaterproject van Artaud (door hem ‘spectacle intégral’ genoemd) onmogelijk te realiseren is en enkel in zijn zelfdestructieve performances werd benaderd, betoogt Crombez dat Artaud een theatermaniërisme ontwikkeld heeft dat nauw verwant is aan Brechts leerstukken, maar dan zonder de moralistische structuur daarvan.

De verwantschap tussen het epische theater en het ‘spectacle intégral’ ligt volgens Crombez in de zintuiglijke ontregeling (vervreemding) door middel van theater en in het verlangen naar een revolutie. Net zoals Brecht weigert Artaud de sentimentele benadering en uiteindelijk verwerping van gewelddadige gebeurtenissen op de scène zoals dat in het naturalistische theater gebruikelijk

was. Maar anders dan Brecht en Seneca verzet hij zich sterk tegen de morele verwerping van het geweld dat door hen op het toneel werd getoond.

Hiervoor ontwikkelt Artaud wel een eigen theatermaniërisme. Op een erg overtuigende manier bespreekt Crombez Artauds opvoering van *Les Cenci* (1935) waarin hij de monsterlijkheid van Cenci op een eendimensionele en houten wijze speelt, als in een vervreemdingseffect. Zijn leerstuk heeft echter een valse leer: het is niet gefundeerd door het stoïcisme van Seneca of het marxisme van Brecht; het is een loochening van de orde, maar ook van de anarchie. Er is alleen wreedheid. En als alles wreed is, is niets nog wreed. Het is een theater dat leegmaakt tot op de nuldgraad. Het beschadigt onherstelbaar en schaft uiteindelijk de hoop of verlossing af.

De werking van de theatermiddelen die Artaud inzet, is contradictorisch. De ene keer ziet hij in theater een homeopathisch middel om een gemeenschap van zijn wonden te zuiveren door het theater zelf als wonde (pest) te laten inwerken, de andere keer benadrukt hij het geweld van het theater en zijn vernietigende, storende werking. Heiner Müller heeft

er terecht op gewezen dat dit niet in overeenstemming te brengen is met Artauds verlangen naar gemeenschapskunst.

Toch heeft Artaud ook op dit vlak een substantiële theaterpraktijk ontwikkeld, ontleend aan zijn fascinatie voor de elizabethaanse wraaktragedies (onder meer *Tis Pity She's a Whore* en *The Revenger's Tragedy*). Artaud betoogt dat een onechte misdaad veel schrikwekkender is voor de menselijke geest dan een reëel uitgevoerde. Theatraal uitgebeelde transgressie zoals in de elizabethaanse wraaktragedie loopt bij Artaud uit op een ongeziene hevigheid. Het geweld kent geen terugval of peripetie zoals in de klassieke tragedie, maar een hypertrofie die de vernietiging van de wet toont op de scène.

Tot slot buigt Crombez zich over de meest hardnekkige paradox in de poststructuralistische receptie van het oeuvre van Artaud, de paradox van de representatie: ‘Het denken van Artaud onttrekt zich aan Artaud; het uit-drukken van Artaud onttrekt zich aan Artaud en zijn werk. Het is m.a.w. een kunst zonder oeuvre.’

Derrida stelt dat de stem van Artaud zich kan blijven ophouden aan de grens



JE LEEST, ZIET
EN HOORT MEER OP
WWW.CCBUGGE.BE
VANAF 1 APRIL 2009

CULTUURCENTRUM BRUGGE • 050/44 30 40 [INFO] • 050/44 30 60 [TICKETS]
CULTUURCENTRUM@BRUGGE • WWW.CCBUGGE.BE

GELUPE MONS

van de representatie omdat ze zich realiseert als een ongeorganiseerde stem: een schreeuw, een onomatopée, een klanknabootsende reeks, het woord 'in statu nascendi', zoals in zijn luisterspel *Pour en finir avec le jugement de dieu*. De tragiek ligt volgens Derrida niet in de representatie van het noodlot (klassieke tragedie), maar in het noodlot van de representatie, dat wil zeggen: de representatie is noodzakelijk, maar leeg en gratuit.

Crombez wijst er terecht op dat Derrida vergeet dat Artaud toch wel degelijk een deel van zijn werk realiseert volgens de logica van de representatie, bijvoorbeeld in de maniëristische ziektebeschrijvingen. Soms is de controle die hij etaleert in zijn overvloed aan ziektebeschrijvingen een strategie om zijn mentale dissociatie tegen te gaan. Teksten van allerlei auteurs uit allerlei periodes worden vermengd met biografische elementen. Zijn discours is parasitair en parodiërend. Ter illustratie bespreekt Crombez enkele voorstellingen van het Théâtre Alfred Jarry. Samen met Vitrac parodieert Artaud onder meer het Parijse theater (in *Victor ou les enfants au pouvoir* en *Les Mystères de l'amour*). Maar het meest tot de verbeelding spreekt zijn pamphletaire voorstelling van Claudel's

Partage de Midi, die het stuk herhanteert, de verlossing wegschrijft uit de tekst en daarmee behalve het stuk ook de schrijver saboteert, die deze literaire diefstal niet had toegestaan. De manier waarop Artaud teksten nabootst, saboteert, parodieert of kapotmaakt, doet denken aan de parasitaire manier waarop de gnostici de religieuze teksten lezen en herschreven.

Nagenoeg de helft van Crombez' boek is een poging om een strakker conceptueel kader te ontwikkelen dan dat van de poststructuralistische kritiek. Crombez stelt zich tot doel een aanzet te leveren voor een theorie van een 'veralgemeende transgressie', die hij analoog aan het werk ziet in het politiek anarchisme, het religieus antinomisme (een verzamelnaam voor verscheidene ketterse groeperingen) en de esthetische avant-garde.

Precies dit kentheoretische deel vertoont nogal wat mankementen. De reflectie over antinomisme en anarchisme is onvolledig. Zijn verlangen om de relatief nieuwe term 'transgressieve kunst' te privilegiëren en om zo de kentheoretische mist te laten optrekken rond een meer vertrouwd begrip als 'avant-garde' is op zijn minst optimistisch te noemen. De poging om in

enkele zinnen historische begrippen die we kennen uit de discursieve strijd rond avant-garde op te doeken en ze door het conceptuele alternatief 'transgressie' te vervangen, maskeert een al te naïef vertrouwen in cartesische helderheid. Begrippen als 'subversie', 'abject', 'kritische kunst', enzovoort maak je niet onschadelijk door ze op karikaturale wijze de symbolische dood in te jagen.

Crombez probeert 'transgressie' vervolgens helder te definiëren als 'overtreding van de wet of grensoverschrijding'. Voor theater maakt hij een onderscheid tussen 'dramatische' en 'scenische' transgressie. De eerste staat voor uitbeelden, vertellen, spelen (vadermoord, incest, enzovoort) of zelfs letterlijk uitvoeren van overtredingen van wetten en taboes van buiten het theater (zoals in de performancekunst). De 'scenische transgressie' verwijst naar de vormelijke overtreding van de wetten van het theater zelf. Crombez gebruikt die terminologie pas in zijn laatste minihofstuk, dat het theater van Romeo Castellucci behandelt. Hierin betoogt hij dat Castellucci de theatermiddelen inzet om de leesbaarheid teniet te doen en dus om theater enigmatisch te maken: de tragedie is een sfinx geworden.

Het betoog van Crombez presenteert zich als een theaterwetenschappelijke aanval op het poststructuralisme en zijn conceptueel obscurantisme, maar is zelf geparalyseerd in zijn theoretische, historiografische en tekstanalytische flank. In wezen is de aanpak van Crombez echter complementair en niet antagonistisch. Waar de poststructuralistische schrijvers vooral het literaire, psychoanalytische en filosofische kader van het discours van Artaud bespreken, heeft Crombez het theaterleerlijke gegeven om het in een historische reeks te plaatsen. Dit doet niks af aan het boeiende onderzoek dat reeds is gebeurd door onder meer Julia Kristeva (naar de 'revolte' en de unieke 'resistentie' die Artaud heeft opgebouwd via zijn eigenzinnige taal. Dit laatste is geen beredeneerde keuze maar een kwestie op leven en dood. Artaud kan niet anders dan zichzelf een leven schrijven: 'À moins de mourir, il n'y a pas d'issue.'

GEERT OPSOMER

Thomas Crombez, *Het antitheater van Antonin Artaud*, Academia Press, Gent (2008)

Provinciaal Domein Dommelhof

PRODUCTIECENTRUM DOMMELHOF

TAKT#2

Vrijdag 10 en zaterdag 11 april 2009 – Provinciaal Domein Dommelhof, Neerpelt

Premières, try-outs en work in progress van Audry Riesen (CH),
Gosie Vervloessem + Einat Tuchman (NL/ISR), Claudio Stellato (IT), Kwaadbloed (BE), Cie Anomalie (FR)
en Abattoir Fermé (BE)

THEATER OP DE MARKT

Karavaan 2009

29 mei Achel – 30 mei Overpelt – 31 mei Lommel – 1 juni Neerpelt

Met voorstellingen van o.a. Bash Street Company (GB), Circlo (BE), Claire (FR), Cie Baladeux (BE),
De Propera (BE), Diego Stirman (ARG), La Famille Goldini (FR), Maza Loco (BE), Noa & Uri Weiss (ISR)
en Tout Feu Tout Femme (BE)

programma & info

www.limburg.be/dommelhof – www.theateropdemarkt.be

Provinciaal Domein Dommelhof +32 (0)11 80 50 02



DOMMELHOF

Een initiatief van de
provincie Limburg



provincie
Limburg
limburg.be/dommelhof

HET PALEIS

JELLIE SCHIPPERS + MYRIAM VAN GUCHT + HANNEKE PAUWE

BUMPERS



de waarheid heeft twee monden

OP LOCATIE IN ANTWERPEN VAN 26/3 T/M 30/5/09

+ BINNENKORT: DE MARCELLINI'S VAN 25/4 T/M 20/5/09
VAN EN MET DIMITRI LEUE EN BRUNO VANDENBROECKE
03 202 83 66 • INFO@HETPALEIS.BE • WWW.HETPALEIS.BE









Op 23 januari even na 10 uur stapt de twintigjarige Kim De Gelder de kindercreche Fabeltjesland in Sint-Gillis bij Dendermonde binnen. Met messteken brengt hij een kinderverzorgster en twee baby's om het leven, en verwondt hij nog twaalf andere kinderen, onder wie tien baby's. Hij wordt even later door de politie ingerekend. • Door een defect aan het systeem dat de luchtvochtigheid regelt, geraken zo'n 150 werken van het Museum voor Oude Kunst in Brussel beschadigd. • Op 30 januari is het twintig jaar geleden dat vtm als eerste commerciële Vlaamse tv-zender van start ging. • De uit Rotterdam afkomstige, in Antwerpen wonende dichter en acteur Ramsey Nasr wordt verkozen tot Nederlandse Dichter des Vaderlands. Eerder was hij al Stadsdichter van Antwerpen. • Meg Stuart krijgt op 2 februari de Cultuurprijs van de Vlaamse Gemeenschap voor podiumkunsten uitgereikt. De filmprijs gaat naar Fien Troch. Sigiswald Kuijken wordt bekroond met de carrièreprijs. • Een aantal cultuurjournalisten verenigt zich onder de noemer PRESS FOR MORE en zet een petitie op die waarschuwt tegen verschraling in de cultuurberichtgeving en pleit voor meer kritische beschouwing en achtergrondjournalistiek. • Op 79-jarige leeftijd overlijdt Hans Beck, de uitvinder van Playmobil. Sinds 1974 werden 2,2 miljard poppetjes geproduceerd. • Op 3 februari worden de preadviezen voor de subsidiëring van kunstorganisaties in het kader van het Kunstendecreet vanaf 2010 bekendgemaakt. Het ensemble voor oude muziek van Sigiswald Kuijken, La Petite Bande, krijgt een rode kaart omdat het te veel zou teren op het succes van de beginjaren en zichzelf onvoldoende zou vernieuwen. • Op de Werelddag tegen Kanker vraagt de Belgische Stichting tegen Kanker aandacht voor overgewicht. Alle Belgen samen wegen 45.000 ton te veel, hetgeen overeenkomt met een kudde van 9.000 olifanten. • Uit een telling in opdracht van de Brusselse regering blijkt dat er in het Brussels Gewest 1.771 daklozen zijn. In dat aantal zijn ook de 276 krakers opgenomen. • In een interview met De Standaard vertelt Sigiswald Kuijken waarom zijn samenwerking met operahuizen van korte duur was: 'Ik stond erop dat er niet alleen in de muzikale uitvoering, maar ook in de mise-en-scène een historische reconstructie te zien was. Met operaregisseurs heb ik niet echt een goede band. Ik vind ze vaak ontzettend ijdel. Ze zijn er alleen op uit een eigen interpretatie te geven, die esthetisch meestal weinig anders voorstelt dan een collage van stijlen.' (7 februari) • In Augsburg wordt midden februari de 111de geboortedag van Bertolt Brecht gevierd met een uitgebreid *Brecht 111*-festival met theater, lezingen, film en voordrachtpoëzie. • Ook rond die tijd wordt met een catwalkshow in New York de vijftigste verjaardag van Barbie gevierd. Voor de gelegenheid werden nieuwe outfits ontworpen door onder meer Calvin Klein en Tommy Hilfiger. • Behoud de Begeerte viert haar 25ste verjaardag met een nieuwe editie van Saint-Amour, het literaire programma rond liefde en begeerte. • Guy Cassiers ziet het verschil tussen de kleine en de grote zaal vooral op inhoudelijk vlak: 'Vele stukken zijn oorspronkelijk geschreven voor een bepaalde schaal, dat voel je. Wagner en Shakespeare kan je moeilijk in de Monty brengen. Niet zozeer door het aantal acteurs dat op scène nodig is, maar wel omdat tragedies en grote emoties vragen om een bepaalde fysieke afstand en een zekere vorm van theatraliteit.' (De Morgen, 13 februari) • De rehabilitatie door het Vaticaan van vier geëxcommuniceerde bisschoppen van het Pius x-genootschap, onder wie Holocaustontkenner Richard Williamson, leidt tot een storm van protest. • Onder het motto 'red uw gazet' organiseren journalisten van De Morgen op 20 februari in de kvs een protestfeest tegen de plannen van De Persgroep om 26 journa-



listen collectief te ontslaan en de krant nauwer te laten samenwerken met Het Laatste Nieuws. • Halina Reijn (Toneelgroep Amsterdam), die samen met Tom Cruise in *Valkyrie* speelt, heeft de achterkant van Hollywood gezien: 'Om de zoveel minuten worden awardshows onderbroken door reclame. Dan rennen alle sterren naar de bar en gaan stand-in's met ongeveer dezelfde jurken aan op hun plaats zitten, zodat hun achterkant gefilmd kan worden voor totaalshots. Het is allemaal nep.' (De Standaard, 21 februari) • De in geldnood geraakte Amerikaanse fotografe Annie Leibovitz geeft haar gehele oeuvre in pand voor een lening ter waarde van 12 miljoen euro. • Op 79-jarige leeftijd overlijdt de filosoof Jaap Kruithof. Als vrijzinnig humanist lag hij mee aan de basis van de opleiding moraalwetenschappen aan de Universiteit Gent en van het Humanistisch Verbond. • Het Britse toprestaurant The Fat Duck sluit eind februari voor een week de deuren nadat een aantal klanten er een vreemde ziekte hebben opgelopen. • 'Op het toneel,' zegt Sien Eggers in De Standaard van 28 februari, 'kom je veel onzekere personages tegen. Ah ja, want iemand met wie alles in orde is, zetten ze niet op een scène. Dat is niet boeiend om naar te kijken. Trouwens, aan iedere mens scheelt iets, hé.' • Wellicht ten gevolge van de aanleg van een metrotunnel stort op 3 maart het Historisches Archiv van de stad Keulen in. Onder het puin liggen een aantal documenten die van groot belang zijn voor de geschiedenis van de Nederlanden. • Het Nederlandse vsb-fonds verlaagt zijn donaties aan kunst en cultuur van 31 naar 16 miljoen euro. Zowat de helft van de 68 medewerkers wordt ontslagen. Een en ander is het gevolg van de ondergang van Fortis, waarin het Fonds zo'n 50 miljoen aandelen heeft. • Activiste Anja Hermans wordt voor het illegaal betreden van de kerncentrale in Doel veroordeeld tot acht maanden effectieve celstraf en een boete van 1.100 euro. 'Als mevrouw Hermans weer de doos in moet,' schrijft Marc Didden in zijn column *M-Watcher* in De Morgen, 'ga ik haar misschien wel bezoeken en breng ik een brood mee met een vijl erin.' (6 maart) • De Persgroep – uitgever van De Morgen en Het Laatste Nieuws – neemt een belang van 51 procent in het Nederlandse PCM, dat onder

meer de Volkskrant en NRC Handelsblad uitgeeft. • In een interview in de maart-editie van Tribune, het tijdschrift van het ACOD, zegt Els Dottermans: 'Hoe vrouwen voorgesteld worden en de mate waarin dat gebeurt in theater, film en televisie, hangt sterk samen met de scenario's en scenaristen. Uiteindelijk kiezen zij de vorm van het verhaal en de rollen die nodig zijn. Vaak zijn mannen prominenter aanwezig in de scenario's – dat geldt ook voor de scenaristen, overigens.' • Romanschrijfster, essayiste en filosofe Patricia de Martelaere overlijdt op 51-jarige leeftijd aan een hersentumor. Voor regies van Peter Van Kraaij vertaalde zij de theaterteksten *Wolokolamsker Chaussee* van Heiner Müller, *In*

de eenzaamheid van de katoenvelden van Bernard-Marie Koltès en *De cocktailparty* van T.S. Eliot. • Als gevolg van een geschil met de eigenaar over renovatiewerkzaamheden moet de werkplaats Bains:Connective het voormalige zwembad van Vorst na een verblijf van meer dan tien jaar verlaten. De vzw krijgt vanaf juni een onderkomen in het gemeenschapscentrum Ten Weyngaert. • Actrice Jenny Tanghe – bekend van de televisie (onder meer als Moeder Cent in *Wij, Heren van Zichem*) en jarenlang verbonden aan het Mechels Miniatuur Theater – overlijdt op 82-jarige leeftijd. • Op 11 maart om 9.30 uur stapt de zeventienjarige Tim Kretschmer zijn voormalige school in het Duitse Winnenden (bij Stuttgart) binnen en schiet er negen scholieren en drie leraressen dood. Op de vlucht voor de politie doodt hij nog drie andere mensen en verwondt hij twee politieagenten. Om 12.30 uur pleegt hij zelfmoord. ©

29 APRIL T/M 2 MEI 2009, 20U00 BOURLA ANTWERPEN

27 MAART T/M 15 MEI 2009

OP TOURNEE IN VLAANDEREN EN NEDERLAND

TONEELHUIS | JOSSE DE PAUW

de versie CLAUS

www.toneelhuis.be - 03 224 88 44

BENJAMIN
RDONCK
WAYNTRAUB
SIDILARBI
ERKAOUJ
MPIOUEDRAMATIQUEGUY
CASSIERSDEFILMFABRIEK
LOTTEVANDENBERG
BENJAMINVERDONCK
WAYNTRAUB
SIDILARBI
CHERKAOUJ
OLYMPIQUE
DRAMATIQUE
GUYCASSIERS
DEFILMFABRIEK
LOTTEVANDENBERG
WAYNTRAUB
SIDILARBI
CHERKAOUJ
OLYMPIQUE



NTGent produceert...

Headbanger's Wall

tekst en regie Peter Verhelst | **dramaturgie** Bart Vanden Eynde
danseressen Evelien Lobbens, Anna Nilsson, Nan Ping Chang
productie NTGent en Kaaitheater

GENTSE
PREMIÈRE

Headbanger's Wall wil lichamelijk theater zijn, intiem doordat elke beweging van elke actrice/danseressen gebaseerd is op handelingen die iedereen kent; we hopen dat die bewegingen de toeschouwer naar zijn/haar eigen herinneringen zal terugvoeren. Theater van het detail: door de concentratie en de 'traagheid' willen we de toeschouwers tientallen, honderden mogelijke details laten zien. Theater dat wil nadenken over de mogelijkheid van schoonheid en troost. Theater dat het tijdsbesef van de toeschouwer wil vervormen. Theater dat wil uitnodigen tot oeverloos kijken, associëren, denken, voelen, verhalen verzinnen. (Peter Verhelst)

"In het oeuvre van Verhelst is Headbanger's Wall een onmisbare stap."
(Brecht Hermans voor goddeau.com)

van wo 29/04 tot za 2/05 om 20u30 in NTGent, schouwburg
Elke avond nabespreking met Peter Verhelst en/of Bart Vanden Eynde (behalve op 29/4)



Knack

dS De
Standaard

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

Evelyn Coussens (1980) schrijft als freelance cultuurjournalist voor de Zonemagazines en rekto:verso, en werkte als redactrice mee aan verschillende uitgaven omtrent theater, zoals *De speler en de strop*, tweehonderd jaar theater in Gent.

Daniëlle de Regt (1980) is onderzoeksmedewerker bij de UA en recensent voor De Standaard. Zij is redacteur van Etcetera.

Paul Demets (1966) is dichter, vertaler en publicist. Hij werkt aan een biografie van Paul Snoek, schrijft over podiumkunsten en literatuur voor Ons Erfdeel en bespreekt poëzie voor De Morgen.

Steven Heene (1969) was theaterrecensent voor o.a. De Morgen, programmeerde podiumkunsten in Vooruit (2001-2004) en werkt sinds 2004 als coördinator theater voor TAZ. Sinds 1 februari 2009 is hij artistiek coördinator in NTGent.

Sébastien Hendrickx (1983) studeerde theaterwetenschappen aan de Ugent en volgt momenteel de opleiding Experimenteel Atelier aan Sint-Lucas (Gent). Hij maakt deel uit van het Corpus Kunstcritiek van het VTI.

Wouter Hillaert (1978) is theatercriticus voor De Standaard en Klara, en redacteur podiumkunsten van het kunstkritische tijdschrift rekto:verso.

Marc Holthof (1951) is freelance criticus en schrijft voor het kunstmagazine (H)art, de krant De Tijd, e.a.

Erwin Jans (1963) is dramaturg bij het Toneelhuis, redacteur van freespace Nieuw Zuid, en de auteur van *Interculturele intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil* (2006).

Lars Kwakkenbos (1975) schrijft in onder meer De Standaard, A+ en A10 over hedendaagse kunst en architectuur, doceert aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) in Gent en werkte mee aan de dramaturgie van het Kunsten Festival des Arts 08 en 09.

Rudi Laermans (1957) is gewoon hoogleraar theoretische sociologie aan de KU Leuven en gast-docent bij P.A.R.T.S. Hij publiceerde talrijke bijdragen over hedendaagse dans, o.a. in Etcetera.

Lieselot Mariën (1986) studeert filosofie aan de KU Leuven en bedrijfseconomie aan de Ugent. Als dramaturge werkte ze voor FABULEUS en Leporello. Eerder schreef ze al voor rekto:verso.

Geert Opsomer (1957) was artistiek leider van het Nieuwpoorttheater. Hij doceert aan het RITS.

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.

Bart Philipsen (1961) is hoogleraar Duitse literatuur en theater & cultuur aan de KU Leuven. Zijn publicaties en onderzoek hebben o.a. betrekking op de moderne en hedendaagse erfenis van romantiek en idealisme.

Johan Reyniers (1968) was artistiek directeur van het Kaaithheater (1998-2007) en kernredacteur van DWB (2001-2007). Hij is hoofdredacteur van Etcetera.

Pjeroo Roobjee (1945) is schilder, graficus en schrijver. Hij debuteerde in 1966 met *De nachtschrijver*. Recent verscheen *Naar betere oorden*.

Geert Sels (1965) is cultuurredacteur bij De Standaard. Voordien werkte hij onder meer bij de VRT en De Morgen. Hij is de auteur van *Accidenten van een zaalwachter, over Luk Perceval*.

Ive Stevenheydens (1975) is actief als essayist, journalist en curator. Zijn onderzoeksterrein situeert zich op het raakvlak van beeldende kunst, media, geluid en performance.

Klaas Tindemans (1959) is dramaturg, toneelschrijver en publicist. Hij doceert aan het RITS en het Herman Teirlinck Instituut. Als regisseur debuteerde hij in 2006 met *Bulger* (Bronks).

Pieter T'Jonck (1960) is ir. architect en publicist. Hij schrijft over dans voor o.a. De Morgen.

Katrien Van Langenhove (1979) werkt als assistente aan de afdeling podiumkunsten van het RITS. Ze is medewerkster van rekto:verso, tijdschrift voor kunstcritiek.

Annelies Verbeke (1976) is de auteur van de romans *Slaap!* en *Reus*, en van de verhalenbundel *Groener Gras*. Voor Victoria schreef zij de theatertekst *Troosteloos*.

Jeroen Verstele (1980) werkt als dramaturg bij NTGent en bij acteursgroep Wunderbaum. Voor De Morgen schrijft hij interviews en boekrecensies.

Stefanie Wenner (1968) was mede-oprichtster van de Diskursieve Polikliniek (DPK) en is sinds februari 2008 programmamedewerker in HAU (Hebbel am Ufer), Berlijn.

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



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.

Kris Verdonck – I/II/III/IV vrijdag 3 april 2009 om 20.00u.	Cultuurcentrum Hasselt
FABULEUS i.s.m. Jeugd en Muziek Vlaanderen – Bachianas vrijdag 24 april 2009 om 20.15u.	ccmaasmechelen
Erna Ómarsdóttir & Jóhann Jóhannsson – The mysteries of love donderdag 30 april 2009 om 20.00u.	Cultuurcentrum Hasselt
Union Suspecte – Flor de Caña dinsdag 12 mei 2009 om 20.15u.	Cultuurcentrum Genk
Fabrice Ramalingom / Rama – Postural: Etudes zaterdag 30 mei 2009 om 20.15u.	Cultuurcentrum Genk
Ballet van Vlaanderen – The return of Ulysses woensdag 10 juni 2009 om 20.00u.	Cultuurcentrum Hasselt

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






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

provincie Limburg
limburg.be

**WO 22 > ZA 25
APR 2009**

deSingel
Internationale Kunstcampus

**FESTIVAL
DANS &
PERFORMANCE**

BOUGE

B

2009

FABRICE MAZLIAH, CYRIL BALDY, FRANCESCA CAROTI, IOANNIS MANDAFOUNIS, NICOLE PEISL, YASUTAKE SCHIMAJI, ANDER ZABALA / NACERA BELAZA / AITANA CORDERO / VANESSA LE MAT & KATIA FELTRIN / CLÁUDIA DIAS / VANESSA LE MAT & KATIA FELTRIN / JAIME LLOPIS / LISBETH GRUWEZ / PIETER AMPE & GUILHERME GARRIDO

WWW.BOUGEB.BE / T 03 248 28 28 / DESGUINLEI 25 / B-2018 ANTWERPEN

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








GRATIS
OUDE NUMMERS

etcetera ruimt op



Na 27 jaargangen ruimt Etcetera zijn overvloedige stock op (alle nog beschikbare nummers tot 102).

Kom uw collectie oude nummers bijvullen, gratis.

In het nieuwe Kaaicafé, vanaf 4 mei,

zolang de voorraad strekt.

[Kaaicafé, Sainctelettesquare 20, 1000 Brussel, ma–vr, 12:00 > 22:00 & voor en na de voorstellingen.](#)

‘Hoe de werking van het onbewuste of de impact van anonieme economische ontwikkelingen in een dramatische dialoog uit te drukken?’ Erwin Jans over de heruitvinding van de toneelliteratuur in Vlaanderen ★ *Hij zegt dat ze een beter mens van hem heeft gemaakt maar dat hij zich dat niet kan permitteren.* Annelies Verbeke schreef een theatertekst voor *STUKKEN* van tg STAN ★ *‘Ist es eine Komödie/ behauptet er/ eine Tragödie/ wo es doch nichts als Operette ist.’* Geert Sels over Thomas Bernhard, twintig jaar dood ★ *‘De horizon is vandaag meer dan ooit mensenwerk geworden – de temperatuur van de hemel die er bovenhangt, heeft hij vandaag ook beïnvloed.’* Lars Kwakkenbos over *Burning Ice* ★ *‘Hoe meer je over Het Zwanenmeer weet, hoe meer je beducht bent voor een opvoering ervan.’* Daniëlle de Regt over de versie van Marcia Haydée bij het Koninklijk Ballet van Vlaanderen ★ Rudi Laermans sprak met Meg Stuart: *‘Ik vraag mij momenteel af of er nog dingen overblijven die ik mensen moet tonen omdat ze die niet willen zien.’* ★ *‘Verbazing over eigen kunnen en grove overschotten aan verbeelding zijn dingen die stinken in dit leenmanschap. Hij die vertaalt interpreteert niet, geeft geen commentaar.’* Pjeroo Roobjee over de vertalingen die hij maakte van toneelstukken ★ *‘Dit muziekdoosje knarst en piept ostentatief, de veer is bijna afgewonden of gebroken zelfs. Maar nog net niet.’* Bart Philipsen over *Leonce en Lena* van Georg Büchner, dat Koen De Sutter voor Leporello regisseerde ★ Naar aanleiding van *Thriller...* van Diederik Peeters sprak Jeroen Versteete met Sarah & Charles, het kunstenaarsduo dat de set ontwierp: *‘We leven hoe dan ook in een werkelijkheid die tegelijk hyperrealistisch en bedrieglijk vals is. Dat is het théâtre de la vie.’* ★ *‘Een guerrilla suggereert als term dat er voldoende subversiviteit moet aanwezig zijn als drijfveer, maar misschien is dit romantische beeld van de jonge kunstenaar als hemelbestormer wel niet van toepassing op de huidige jonge generatie?’* Steven Heene over jonge makers ★ *etc.*