

TIJDSCHRIFT VOOR PODIUMKUNSTEN

etcetera 117

JAARGANG 27, NR. 117, JUNI 2009 | BELGIË: € 7,00 – NEDERLAND: € 9,00

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

PINA BAUSCH
KONTAKTHOF
MET TEENAGERS

KREON | STEVE PAXTON | LINKS-PROGRESSIEF EN DE PODIUMKUNSTEN

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 117

- 2 Kin-jeh's droom over de kunstexamens** – Bertolt Brecht
– Bertolt Brecht
- 3 'We hebben allemaal een lichaam gemeen, en we gaan het allemaal verliezen'** – Rudi Laermans sprak met Anne Teresa De Keersmaeker over kunst en engagement.
- 10 Een antidotum tegen antipolitiek** – Evelyne Coussens over de plichtsbewuste koning Kreon van Zuidpool.
It's a dirty job, but someone's got to do it.
- 14 'Waar ik ga zijn geen goden'** – Kristien Hemmerechts zag hoe Inne Goris Medea in een huiselijke context plaatst.
- 16 Ge had daar af moeten blijven** – Pieter De Buysser schreef een theatertekst voor het format 'Eén minuut... wordt vervolgd' van De Roovers.
- 18 Links-progressief en de podiumkunsten** – Ivo Kuyl levert enkele kritische beschouwingen met als vertrekpunt 'Je m'accuse' van Bart Eeckhout.
- 26 In memoriam Nand Buyl** – Een fotocollage.
- 29 Andere tijden, andere zeden** – Pieter T'Jonck zag aan de SNDO in Amsterdam de 'revisie' van Steve Paxtons *Ave Nue* uit 1985 / Myriam Van Imschoot bespreekt de Paxton-dvd *Material for the Spine*.
- 35 Van Wuppertal naar Leverkusen** – Pina Bausch herneemt *Kontakthof* met een cast van teenagers. Eric de Kuyper ging kijken.
- 44 Ik zeg maar: moderato** – Van Victor J. Brunclair tot Lode Geysen: Thomas Crombez bloemleest podiumkritieken uit het interbellum en plaatst ze in een hedendaags licht.
- 49 Een frisse wind van bourgondische blijmoedigheid** – Xandra Knebel over Hugo Claus en het Nederlandse toneel.
- 56 How do I face you, how do you face me?** – Lars Kwakkenbos sprak met performancekunstenaar Vito Acconci.



COLUMNS

- 28 Aengespoeld**, John Zwaenepoel
- 42 Bericht uit het buitenland**, Luk Perceval

THEATERGEDICHT

Peter Verhelst

DE GEBEURTENISSEN

KRONIEK

Pieter De Buysser, Dominique Pauwels, Inne Goris / LOD & B'ROCK,
Judaspassie, door Marleen Baeten
Piet Arfeuille / theater Malpertuis,
Metamorfosen, door Sébastien Hendrickx
Dries Verhoeven i.s.m.
Roos van Geffen, Hartstocht,
door Anock Nuyens

BOEK

Rob de Graaf, Teksten voor theater,
door Bart Meuleman
Pop-up! De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap,
door Belle Kuijken
Courant #88, Repertoire revisited,
door Karel Vanhaesebrouck

FILM

Fien Troch, Unspoken,
door Marc Holthof

Kin-jeh's droom over de kunstexamens

Kin-jeh vertelde, dat hij eens gedroomd had hoe een volks-lievende regering vanwege de hand over hand toenemende dichtelij strenge examens ingevoerd had voor de uitoefening van deze kunst. De kandidaten werden over de markt een zaal binnengeleid en kregen opdracht alles wat ze waargenomen hadden op een groot vel papier te schrijven. De vellen werden door ambtenaren opgehaald, en nu werden nieuwe vellen uitgedeeld, waarop verdere waarnemingen neergeschreven moesten worden. Dat werd dikwijls herhaald en tenslotte werd slechts diegenen de openbare uitoefening van de dichtkunst toegestaan, die een bepaald aantal vellen met waarnemingen hadden kunnen vullen. Hierop verbeterden de toestanden, maar zij stemden nog steeds niet tot bijzondere tevredenheid. De regering stelde daarom nieuwe examens in, en wel uitsluitend voor hen, die voor de eerste examens reeds geslaagd waren. Hun werkstukken werden hun weer terugggegeven, samen met een enkel groot vel, en hun werd gevraagd, dat ze nu hun waarnemingen op dit vel zouden samenvatten. Vervolgens werden deze vellen opgehaald en andere uitgedeeld, half zo groot, tot hetzelfde doel. En dit werd ook herhaald, er werden steeds kleinere vellen uitgedeeld. En tenslotte werd slechts diegenen de openbare uitoefening van de dichtkunst toegestaan, die de meeste waarnemingen op de kortste manier konden opschrijven. Kin-jeh vertelde dat in zijn droom alleen hij en nog vier anderen voor de examens geslaagd waren en drie van de vier anderen waren onbekenden geweest.

BERTOLT BRECHT, *Me-ti. Boek der wendingen*,
vertaling Pé Hawinkels, SUN, Nijmegen, 1976

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

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 43311856 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; Kaaitheater, 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 Wolvenstem

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



Once © Herman Sorgeloos

‘We hebben allemaal een lichaam gemeen, en we gaan het allemaal verliezen’

Anne Teresa De Keersmaeker over kunst en engagement

Op 24 juni gaat in het Parijse Théâtre de la Ville *The Song* in première, de nieuwste choreografie van Anne Teresa De Keersmaeker. Dit stuk voor negen mannen en één vrouw maakte ze in samenwerking met beeldend kunstenaars [Michel François](#) en [Ann Veronica Janssen](#). Enkele jaren geleden maakte ze met [Janssen](#) ook al *Keeping Still*, een voorstelling die een expliciet ecologische lading droeg. Rudi Laermans praat voor een keer niet met De Keersmaeker over haar artistieke oeuvre, maar probeert te achterhalen wat het woord engagement voor haar zoal inhoudt.

Als het over kunst en engagement gaat, vallen gewoonlijk meteen namen van kunstenaars die in hun werk heel nadrukkelijk politieke thema's of maatschappelijke problemen aansnijden. Die van Anne Teresa De Keersmaeker zal wellicht niet direct worden genoemd. Zij geniet immers vooral bekendheid omwille van haar choreografisch werk en de manier waarop zij daarbinnen de mogelijke relaties tussen dans en muziek, bewegingsschriftuur en partituur verkent. Recenter maakte zij echter twee voorstellingen waarin zij de dialoog aangaat met de geopolitieke werkelijkheid van vandaag. In het intimistische *Once* (2002), met muziek van pacifiste en sixties-icoon Joan Baez, gebeurt dat nog eerder indirect. De Keersmaeker thematiseert de hele voorstelling lang haar verhouding met het aanwezige publiek, maar tegelijk verwijzen de stem, en soms ook de woorden, van Joan Baez impliciet naar het Amerikaanse oorlogsgeweld in Irak. Pas op het einde komen er ook echt oorlogsbeelden, afkomstig uit *The Birth of a Nation* (1915), D.F. Griffiths filmepos over de Amerikaanse Burgeroorlog. *Keeping Still* (2007),

gemaakt samen met Ann Veronica Janssens, is evenmin een eenduidig stuk. Door het gebruik van de tekst van *The Earth Manifesto* in combinatie met Mahlers *Das Lied von der Erde* krijgt de voorstelling, die door de interventies van Janssens ook iets heel landschappelijks heeft, wel een expliciet ecologische lading.

Once en *Keeping Still* zijn eerder uitzonderlijke etappes in het parcours van De Keersmaeker en maken van haar niet meteen een sterk politiek geëngageerde kunstenares. Maar waarom het engagement van een artieste beperken tot de inhoud van haar oeuvre? Kan dat in het geval van De Keersmaeker niet ook blijken uit de manier waarop zij met haar performers samenwerkt of uit haar keuze om via de door haar opgerichte dansschool P.A.R.T.S. sterk te investeren in aankomend mondiaal danstalent? We kunnen kortom een brede visie op engagement hanteren, één die niet wordt bezwaard door de moderne traditie van ideologische stellingenoorlogen en politiek militantisme. Een dergelijke visie stond voorop in het gesprek dat ik begin maart met Anne Teresa De Keersmaeker had over kunst

en engagement, en waarin zij ook zelf al snel de notie van engagement begon te herijken. Dat gebeurde stapvoets, want De Keersmaeker is geen vlotte prater. Zij wikt haar woorden, ja praat soms op het behoedzame af, alsof zij bang is dat een eens uitgesproken woord niet meer kan worden teruggenomen of gecorrigeerd. Zij geeft bovendien een gedachte de tijd om te rijpen vooraleer zij iets zegt. Na een bijwijlen lange stilte volgen één of twee nogal stellig geformuleerde zinnen die de opmaat kunnen vormen tot verdere verduidelijkingen. Tijdens het gesprek schakelt zij soms ook spontaan over op het Engels, omdat dat nu eenmaal de werktal is bij Rosas en in de internationale dansgemeenschap.

Voel jij je zelf een geëngageerde artieste?

Wat versta jij onder engagement? Vermits jij het woord gebruikt, moet je er een idee over hebben...

Laten we misschien vertrekken van het gegeven dat jij een uitgesproken engagement pro ecologie hebt. Dat blijkt ook uit je werk, zoals

WANNEER JE DANST, KAN JE DE BEWEGING DIE JE MAAKT ENKEL MAKEN IN RELATIE TOT DE RUIMTE WAARIN JE JE BEVINDT, DUS DOOR DE INFORMATIE VAN DIE RUIMTE IN JE OP TE NEMEN. DAT IS HEEL KLEIN EN CONCREET, MAAR IN MIJN HOOFD MOET EEN INTENTIE VAN ENGAGEMENT BESTAAN TEGENOVER DE ONMIDDELIJKHEID VAN HET HIER EN NU.

het recente *Keeping Still*. Bovendien ben jij een publiek geëngageerde artieste: je onderkent regelmatig petities en bent soms aanwezig bij acties (zoals voor *Bahar Kimyongur*, de Belgische militant van Turkse origine die werd beschuldigd van terroristische activiteiten en in cassatie werd vrijgesproken – RL). Je spreekt dan eigenlijk over een bepaalde bezorgdheid, over een ‘begaan zijn met’ dat je in je werk of als publieke persoon uit.

Zijn dat voor jou twee verschillende dingen, engagement in het werk en als publieke persoon?

Als je een podiumkunstenares bent, is het idee van een publiek er sowieso. De eigenheid van je kunst heeft dan te maken met een soort van surplus dat enkel bestaat in een confrontatie, een delen met het publiek. Dat kan je misschien van alle kunst zeggen, maar bij live performance speelt dat het meest direct. Je staat lichamelijk op een scène en je wordt bekeken. En wat je voelt of denkt, waar je om geeft, wil je in die situatie communiceren naar anderen... Heeft engagement voor jou per definitie met het maatschappelijke te maken?

Dat is de gangbare visie, maar die kan je natuurlijk in vraag stellen.

Als engagement gaat over een specifieke ruimte en tijd waarbinnen een reflectie wordt gecreëerd over ons bestaan, over de structuren die ons leven ordenen, dan is *Fase* geen voorbeeld van een geëngageerd stuk, omwille van de grote graad van abstractie. Terwijl *Once* dan een heel expliciet geëngageerde voorstelling is... Maar ik vraag me af of het niet ook te maken heeft met de onmiddellijkheid van



Keeping Still © Herman Sorgeloos

een voorstelling, met de mate van lichamelijke en mentale betrokkenheid. Het woord engagement wijst daar toch op? Als je artistiek werk maakt, neem je naar anderen toe een verantwoordelijkheid op. Misschien klinkt het te sterk, maar je maakt een belofte, je verbindt je tot iets... Dat zit toch in een uitdrukking als ‘to be engaged’, neen? Een geëngageerd iemand is een persoon die staat voor iets, die iets uitdrukt en haar of zijn handelingen en keuzes in het teken daarvan stelt. Misschien zie ik het verkeerd, maar het gaat bij engagement heel vaak over je relatie als individu tot een grotere gemeenschap.

Laten we vertrekken van de kleine groep, van je gezelschap...

Laten we van een nog eenvoudiger niveau vertrekken, van *the very act of dancing*, van het maken van bewegingen in ruimte en tijd en het tonen daarvan aan anderen; hen uitnodigen om daarnaar te kijken. Dat houdt mij bezig, vooral vanuit de vraag hoe je de wereld in je lichaam draagt... Wanneer je danst, maak je binnen een energieveld keuzes in tijd en ruimte. Je bent wat je waarneemt: wanneer je danst, kan je de beweging die je maakt enkel maken in relatie tot de ruimte waarin je je bevindt, dus door de informatie van die ruimte

in je op te nemen. Dat is heel klein en concreet, maar in mijn hoofd moet een intentie van engagement bestaan tegenover de onmiddellijkheid van het hier en nu. Onlangs was ik *Once* aan het repeteren in het quasi-donker, met net genoeg licht om niet te struikelen. Zonder de informatie van de studio is het gewoon een heel andere bezigheid dan met die informatie van de ruimte. De dingen organiseren zich anders, mijn bewegingen zijn anders omdat mijn eigen kijk op mijn eigen bewegingen anders is. Een danser is gewoon een georganiseerd energieveld in een ander energieveld. En bekeken vanuit dit soort van engagement is er niet zo'n groot verschil tussen het dansen van *Once*, met zijn expliciete tekst, en *Fase*.

Je hebt het nu over het engagement van het performen in een dialoog met de ruimte, met...

Ik doe het niet als jullie niet komen kijken! De relatie tot de ander is fundamenteel.

Een ander energieveld?

Ja, natuurlijk. Dan gaat het over communicatie, over momentane keuzes maken en over wat je op dat ogenblik terugkrijgt, en dat allemaal in een heel concrete sociale setting. Er zijn al die mensen in de zaal en wat zij meebrengen, dat is



gewoon gigantisch. En dat is de onmiddellijke fysieke realiteit van de performer...

Met dan het engagement om daarmee te dialogeren, of dat althans te proberen?

Het enige wat je kan doen, is trachten gestalte te geven aan beelden en gedachten, aan ideeën die je dierbaar zijn en die tegelijk... *can provoke a shared experience*, omdat de toeschouwer er zich kan in herkennen. Dat herkenbare is misschien niet altijd benoembaar, maar daarom gaat het juist ook om een *shared experience*.

De relatie met het publiek heeft allicht een ander karakter wanneer je zelf (mee) op het podium staat dan wanneer je uitsluitend choreografeert?

Ja, dat is helemaal verschillend. De perceptie van binnenuit en van buitenaf is volstrekt anders. Neem bijvoorbeeld *Rosas danst Rosas*. De eenheid tussen de vier danseressen heeft deels te maken met een gezamenlijke timing, met het feit dat ze bijvoorbeeld op exact hetzelfde moment vallen. Maar zelfs wanneer alle lijnen mooi samenvallen, heb je tegelijk ook een veld dat iets anders uitdrukt, iets wat in hun hoofd gebeurt en waarvan ze willen dat het wordt gezien. En dat zijn inderdaad keuzes die gemaakt worden in de onmiddellijkheid van het

op de scène staan, dat is het engagement van de performer... Onderschat in dit verband niet het ego van performers, hun noodzaak om voor een publiek te staan. Soms gaat het alleen over ijdelheid... Tegelijk kan je natuurlijk zeggen dat van alle kunsten de podiumkunst de meest sociale is, zeker in vergelijking met beeldende kunst of literatuur. Op dit ogenblik zijn er wel weinig choreografen die verlangen om te schrijven voor *larger audiences*. Het meeste werk dat essentiële dingen doet, is kleinschalig. Terwijl het toch een interessante vraag is: *how do you deal with intimacy or individuality when communicating with a large group of people?*

Hedendaagse dans eist wel veel van het publiek. Het moet fysieke aandacht geven en mentaal open staan, en daarbij voor een soms serieuze spanningsboog kunnen gaan tijdens een voorstelling. Het is dus een kunstvorm die het publiek sterk engageert.

Als je een beeldend kunstenaar bent, maak je een object, dus ben je bezig met iets dat lichamelijk buiten jezelf staat. En vervolgens vraag je aan anderen: 'kijk'. Bij het schrijven van een boek heb je iets vergelijkbaars. Bij dans, en ik maak nu even abstractie van de rol van choreograaf, is het eigenlijk vreemd om toe te kijken. Als je al dansend iets wilt delen,

dan gaat de andere partij normaal gezien niet op een stoel zitten en kijken. Je hebt immers hetzelfde instrument, jij hebt een lichaam en ik heb een lichaam. In traditionele culturen is dansen gewoonlijk dan ook een gedeelde ervaring, iets dat je samen doet. Ofwel deel je patronen, ofwel is het koppeldansen. Doorgaans is de dans een groepsgevee, met vaak een grote opdeling tussen mannen en vrouwen. Frontaal naar een publiek toe dansen, met het contrast tussen mobiliteit en immobiliteit, is iets recents. En niet ouder dan zo'n veertig jaar is in de sociale sfeer de gewoonte om, op een fuif of tijdens een feest, individueel naast elkaar te dansen op een geijkte afstand, zonder elkaar aan te raken. Men is in groep, maar men is tegelijk op zichzelf. Dat is iets van de jaren zestig, want daarvoor – bij boogiewoogie of rock-'n-roll – is het nog allemaal *partnering*.

Het werd indertijd wel beleefd als een emancipatie van het individu uit het knellende van de gemeenschap...

Uit de gedeelde patronen... Maar wat je blijft delen is de tijd en de opdeling ervan, het centrum. Het klinkt in bijvoorbeeld house wel luider en meer binair, heel rechtlijnig ook.

Vind je dat problematisch?

Neen, maar de hele evolutie in de sociale dans geeft wel te denken, omdat ze een reflectie is van de maatschappij waarin we leven. En mede omdat je die evolutie hebt, wordt het choreografisch nog meer een kwestie van keuzes en prioriteiten in compositie. Ik vind leesbaarheid belangrijk, het structureren van tijd en ruimte met lichamen en hun bewegingen. Wanneer je iets doet voor een publiek, moet je strategieën hebben voor wat je wilt delen in de hoofden van de performers en de toeschouwers. Een voorstelling moet een gedachtegang hebben die het de moeite waard maakt om ernaar te kijken. De filosofie van de jaren zestig, die nog altijd doorwerkt, contesteert dat en wil een maximum aan openheid in mogelijkheden en keuzes. Iemand als Deborah Hay (*een van de iconen van de dansvernieuwing van de jaren zestig – RL*) vraagt als het ware voortdurend 'what if...', terwijl ik evenveel voel voor de reactie van een Alain Franco (*de pianist en musicoloog met wie De Keersmaecker regelmatig samenwerkt*



Rosas danst Rosas © Herman Sorgeloos

–RL): ‘*what if not?*’ De *power of limits* vind ik echt wel cruciaal: spelen met limieten en hun kracht, ertegenaan gaan en erover gaan om de limieten te verleggen...

Je zou de houding van een Hay opnieuw kunnen verbinden met dat meer specifieke idee van engagement als een zich emanciperen of bevrijden van regels. Intussen weten we dat niet zozeer het gedurig doorbreken van grenzen van belang is maar veeleer het kunnen omgaan met limieten, of ze nu een natuurlijk of een cultureel karakter bezitten.

Ik heb het bestaan van grenzen altijd op een wat andere manier ervaren. Ik heb nooit een probleem gehad met traditie of limieten, ik ben altijd gefascineerd geweest door limieten.... *There is no freedom in freedom, there is only freedom in structure.* Vrijheid op zich bestaat niet, ze is altijd proportioneel en definieert zich steeds ten opzichte van iets anders. Dat is gewoonweg een van de basisregels van improvisatie. Geen vrijheid zonder regels, zonder een relatie tot iets anders.

Verklaart dat mee je engagement voor het belang van ambacht of metier in de dans, iets wat je ook in P.A.R.T.S. aan jonge mensen probeert mee te geven?

Ja, maar begrijp mij niet verkeerd, ik ben geen fanatiekeling die meent dat alles een kwestie van constructie en compositie is. Ik heb daar een voorliefde voor, maar die wordt geschraagd door een nog dieperliggend denken over de meer algemene wetten die ons bestaan beheersen. Van daaruit apprecieer ik inderdaad ambachtelijkheid, *un certain savoir faire*, het al dan niet strategisch kunnen organiseren van tijd en ruimte met lichamen in relatie tot bijvoorbeeld geluid. Dat bedoel ik ook met compositie als gedachtegang. Ik ben daar nogal marxistisch in: er is geen praktijk zonder theorie, en er is geen theorie zonder praktijk. Ik vind het theoretisch denken over de praktijk en het praktisch doen vanuit theorie vaak heel dun. Ambacht op zich volstaat dus niet, het moet stelen op een denken erover.

De moeilijkheid lijkt mij dat er qua ambachtelijkheid niet echt vaste regels meer bestaan. Er zijn geen recepten meer, zodat je ook bij het praktiseren van een zekere *savoir-faire* de regels telkens opnieuw moet uitvinden, vanuit een trouw aan ideeën als de juiste maat, de juiste proportie...

Ja... Ja, ik ben daar heel erg mee bezig. En hoe meer je ermee bezig bent, hoe minder er overblijft... Soms ben ik een beetje bang omdat het

allemaal enkel in je hoofd gebeurt... Terwijl ik het liefst met mensen samen in de studio werk. De groep waarmee ik momenteel werk is zo’n mooie groep mensen...

Dat brengt mij bij een andere dimensie van jouw engagement als choreografe met een eigen gezelschap. Je engageert je als artieste tegenover je dansers, en zij engageren zich tegenover jou. Met sommigen, zoals Fumiyo Ikeda of Cynthia Loemij, leg je een langdurig traject af, anderen blijven voor kortere tijd bij het gezelschap. Het lijkt mij dat je verhouding met je dansers in het algemeen een combinatie is van een sociaal en een artistiek engagement...

...waarbij dat sociale engagement ook een engagement is voor een community, ook bijvoorbeeld voor de school...

...en dat je in de concrete werkverhouding met de dansers hen niet beschouwt als snel op te gebruiken producten maar de tijd neemt om hun potentieel tot ontwikkeling te laten komen.

De dansers met wie je in de studio werkt, zijn als het ware je klei, daarmee werk je echt. Of neen, geen klei, dat is een verkeerd beeld, want het suggereert dat je hen naar believen vormgeeft. Terwijl je heel veel samen doet, en ook ongelooflijk veel tijd met elkaar doorbrengt... Ik heb wel geleerd dat je je inderdaad naar elkaar toe engageert, maar dat ik mij niet te veel aan hen moet hechten. In hoe je met elkaar werkt, moet je je heel sterk engageren. Maar met de jaren krijg je ook wel het besef: *it changes*; het is nu een moment van samenwerking, een korter of een langer moment. *Life is change*, alles is voortdurend in beweging, zo leert het taoïstisch denken... Als ik nu aan een nieuwe werkverhouding begin, weet ik ook dat het ooit zal eindigen. *It’s now, and maybe the next months, and maybe the next year... – but it will also not be there.* Meer dan vroeger kan ik mij nu tijdens een creatieproces met heel mijn ziel en lichaam engageren, om dan op het ultieme moment te denken: *let it go. It’s change, it will take another shape... It’s just a phase, a moment...* Maar ik zal wel voor het moment gaan. Soms zijn er wel momenten van intensiteit en concentratie waar je moet tegenaan gaan vanuit

het besef dat ze eindig zijn: *this is going to disappear, they will disappear, it is going to disappear*. De intensiteit van een werkervaring heeft natuurlijk te maken met de kwaliteit van de relatie, met hoe sterk je ervaringen met elkaar deelt.... Dat is niet altijd makkelijk. Jonge dansers of studenten van P.A.R.T.S. zitten in een andere levensfase en geven om andere dingen. Ik merk dat ook heel sterk aan hun lichamen... Maar wat was de vraag ook weer?

Of je je niet expliciet engageert voor een werkverhouding die meer is dan een loutere productieverhouding?

Maar is dat niet altijd het geval? Dansgezelschappen waarin er één choreograaf is die met een groep dansers werkt, hebben altijd iets van een familie, omdat de creatieprocessen zo intens zijn en mensen zoveel van zichzelf geven. Je bestaat ook dankzij de dansers, zelfs *through them*, waarbij steeds de vraag speelt naar de grens, de mate van afstand tussen jou en hen. Het gaat om heel specifieke maar intense manieren van zoeken om met elkaar te communiceren... Door de samenwerking met Guy Gypens (*tot 2007 zakelijk leider van Rosas – RL*) en Theo Van Rompay (*adjunct-directeur van P.A.R.T.S. – RL*) is ook het werken aan en voor een bredere dansgemeenschap een dagelijkse realiteit geworden... Er is wat ik het liefste doe als danseres of choreografe, en er is mijn verantwoordelijkheid ten opzichte van de dansers van het gezelschap, en er is mijn verantwoordelijkheid ten opzichte van P.A.R.T.S. En waar ligt dan de balans, vanuit het gegeven dat, wanneer je beter voor jezelf zorgt, je ook beter voor anderen kan zorgen...?

Een andere vraag: heeft kunst impact op de samenleving?

Soms, zoals bij *Once*, vraag ik mij wel eens af of al de gedachten die je wilt delen niet ook kunnen bestaan zonder dat je voor een publiek moet gaan staan. Wat verandert er ook door dat te doen? De *big cosmic flow* is zo groot... Binnen het grotere plaatje is wat je doet een detail...

Misschien wel een belangrijk detail?

Ja, omdat we ermee bezig zijn in de tijd dat we hier op aarde zijn. En binnen die tijdspanne kan ik alleen maar zeggen: *let's get the highest*

intensity. Maar binnen het bredere perspectief stelt het niet veel voor... We zijn alleen maar een van de vele manifestaties van oneindige energie, die in een voortdurend bewegende vorm is.

Je betwijfelt dus de maatschappelijke relevantie van wat je als kunstenaar doet?

Ik zei het al: als ik dans of stukken maak, probeer ik met een publiek datgene te delen waar ik om geef en wat ik belangrijk vind. Het gaat om reflecties over wie we zijn en hoe we zijn, en over hoe we met elkaar zijn. Maatschappelijke relevantie heeft te maken met *sharing* en *recognizing*. Jij herkent in mijn lichaam of bewegingen iets, waarbij een combinatie van *sameness* en *differences* speelt. Een voorstelling nodigt daarom tevens uit om scherper te kijken, om je perceptie van dingen te veranderen. Maar *sharing experience* is het belangrijkste... hoe je als toeschouwer ondanks het frontale en de scheiding toch het gevoel kan krijgen dat je eigenlijk ook danst en dat de danseres naar jou kijkt. Ik kijk naar jou terwijl jij naar mij kijkt, en ik weet dat jij naar mij kijkt. In die zin is er toch een soort van *partnering with a large group*. In een solovoortelling als *Once* kan die *shared experience* extreem concreet zijn. Wanneer je ze speelt in een grote zaal voor pakweg zevenhonderd toeschouwers, is er de hele directe oefening van *'I want them to look at this'*. Je wilt de blik op iets specifiek richten, niet enkel omwille van het visuele maar ook vanwege de mentale dimensie. Dat is geen sluitend iets, integendeel. Het is eerder: 'Voor mij betekent het dit, en ik verbind het met die en die beelden uit mijn onmiddellijke ervaring of uit mijn verleden – en wat doet het met jou?' Die vraag houdt mij als artiest toch sterk bezig: 'Voor mij is het zo – en voor jou?' Maar toch, wat is de noodzaak om het allemaal te doen? Tenzij je zegt dat het volstaat om de ervaring van tijd en ruimte vanuit mijn lichaam vorm te geven door de manier waarop ik kijk, beweeg... Uiteindelijk werken we in de dans, meer dan in welke andere kunsttak ook, met datgene wat het meest stoffelijk is. We hebben allemaal een lichaam gemeen, en we gaan het allemaal verliezen. Dat maakt dans zo menselijk en ook zo sociaal: je werkt met het medium waarin we elkaar als mensen het sterkst herkennen. En het bestaat alleen in de ruimte en draagt op een altijd zichtbare manier de sporen van de tijd...

HET IS ECHT MIJN BASISOVERTUIGING DAT, WANNEER JE JE OMGEVING VERNIETIGT, JE OOK JEZELF VERNIETIGT. JE BENT WAT JE ZIET, WAT JE HOORT, WAT JE EET... DUS WAAR BEGINT EN EINDIGT JE LICHAAM? DE LUCHT DIE JE INADEMT OF DE VISUELE INFORMATIE DIE JE KRIJGT, IS ALLEMAAL EEN DEEL VAN JE LICHAAM.

Misschien kan je stellen dat je in je werk een publieke plaats geeft aan manieren van lichamelijk zijn die in onze samenleving naar de marge worden verbannen. De lichamelijkheid die je toont is bijvoorbeeld helemaal niet van de orde van het glamoureuze lichaam.

De lichamelijkheid die je op de scène zet, is toch altijd minstens ten dele de lichamelijkheid van de maker, in de brede zin, in combinatie met de lichamelijkheid van de dansers. Wanneer bijvoorbeeld Fumiyo een nieuwe cast een repertoirestuk als *Rosas danst Rosas* aanleert, merk ik dat meteen. Als ik dan mee dans, voelt het alsof ik een beetje thuiskom in Fumiyo's lichaam. Heel vreemd is dat, en ook heel mooi. Voor het nieuwe stuk werk ik bijna uitsluitend met mannelijke dansers, en tja... dat zijn dus mannenlichamen. We herkennen elkaar door onze lichamen, maar het eerste verschil dat daarbij speelt is natuurlijk het onderscheid tussen mannen en vrouwen. En ik zit nu dus met de vraag, bij het schrijven en het delen, hoe ik mijn lichaam in een mannenlichaam ga vertellen.

Het werk van Rosas totnogtoe draagt tot op zekere hoogte een sterk vrouwelijk cachet. Enerzijds heb je vaak met de vrouwelijkheid gespeeld, ook op het niveau van theatraliteit en representatie; anderzijds zit er in de bewegingsschriftuur meermaals een licht maniërisme dat binnen de context van onze cultuur vrouwelijk aandoet.

Tja, ik ben ook een vrouw...

Waar we het nog niet echt over hadden, is je ecologisch engagement.

Het is echt mijn basisovertuiging dat, wanneer je je omgeving vernietigt, je ook jezelf

vernietigt. Je bent wat je ziet, wat je hoort, wat je eet... Dus waar begint en eindigt je lichaam? De lucht die je inademt of de visuele informatie die je krijgt, is allemaal een deel van je lichaam. *You are the world, you carry the world in you.* En dus verander je zelf wanneer die wereld verandert. Thans verandert de wereld aan een heel hoog tempo, en dat kan ik aflezen aan de lichamen van jonge dansers, aan de relaties tussen vrouwen en mannen, aan het gedrag van mijn kinderen, aan mijzelf ook. Mijn lichaam verandert niet alleen met de leeftijd, maar ook door in de stad te wonen, door de relatie met technologie...

Je hebt wel pas met het recente *Keeping Still* deze thematiek ook heel direct in een voorstelling opgenomen.

Ja, daarin is ze heel leesbaar, door het gebruik van dat ecologisch manifest. Mijn bezorgdheid over wat er met ons gebeurt, is parallel gegroeid met het opvoeden van mijn kinderen en ook met het uitbouwen van P.A.R.T.S. Wat moet er geleerd worden? Wat is prioritair? Wat is belangrijk? Bij opvoeden en opleiden speelt daarbij altijd een langetermijnperspectief.

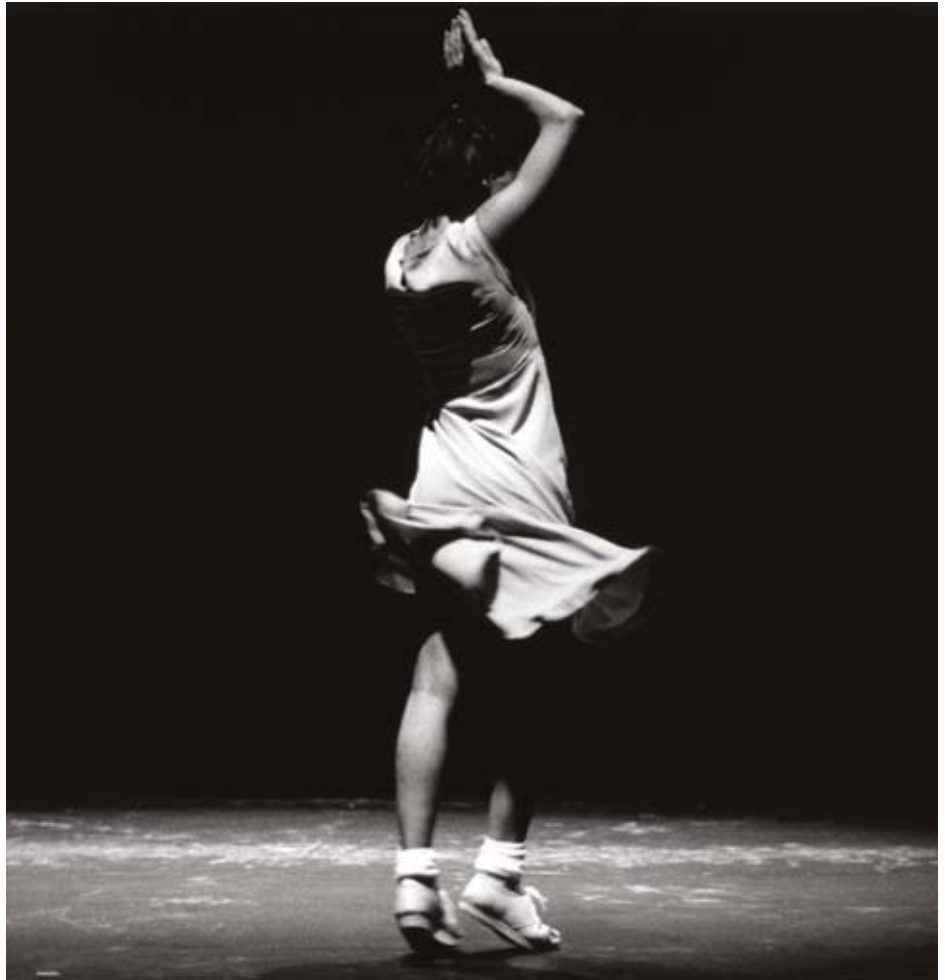
Wat zijn voor jou de basiswaarden van P.A.R.T.S.?

Ik zie het als een plek waar mensen samenkomen die weten dat ze door hun lichaam op de meest individuele manier gestalte kunnen geven aan *things that concern us all*. Het lichaam kan daar meer dan ooit een instrument voor zijn omdat het het meest menselijke is. Onze existentiële ervaring en onze perceptie van de wereld zijn in ons lichaam ingebed. Je staat elke morgen op en je gaat elke avond slapen met die *very small space*...

Ons lichaam is ondertussen wel op vele manieren met allerhande apparaten verbonden. Het is als het ware een medium van technische media geworden.

Ja, maar het uitvallen van je lichaam blijft iets anders dan het uitvallen van een van die technische media. Dat is gewoon finaal.

Probeer je je ecologische houding ook aan de studenten van P.A.R.T.S. door te geven?



Fase © Herman Sorgeloos

Eigenlijk sijpelt daar weinig van door: er zijn de lessen shiatsu en er is de macrobiotische keuken... Er zit weinig van die gedachtegang in het curriculum.

Het staat wel in het teken van een visie op dans...

Ja, maar daarbij blijft het altijd ook gaan om de vraag: 'wat is dans?' Wat is een lichaam, wat is een dansend lichaam? *I consider verticality to be the history of mankind.* Ik lig, ik zit, ik sta, en dan ga ik in de ruimte, de wereld in – dat is ook de opeenvolging in *Rosas danst Rosas*. Stappen is verticaliteit, en daarbij volstaat het om slechts één tijdsparement te veranderen en je krijgt dans. Deel bij het stappen de tijd anders in en je hebt dans.

In P.A.R.T.S. krijgen de studenten te maken met basistechnieken, repertoire en zeg maar capita selecta uit de hedendaagse dans, maar is er tegelijk ook veel ruimte voor theorie en reflectie. Daardoor bouw je in het curriculum wel een spanningsverhouding in tussen... ..tussen *body and mind*, let's put it that simple. Terwijl, ik zei het al: *no practice without theory, and no theory without practice*.

Hoe schat je de rol van kennis binnen je eigen artistieke praktijk in?

With time comes knowledge. Ik merk nu dat mijn eerste stukken zonder die kennis zijn gemaakt. Ze stelen op een paar simpele basisprincipes die worden gemaximaliseerd en zijn gemaakt met een ongelooflijke drive, zonder

gêne. De maagdelijkheid om zo te werken heb ik niet meer. Ik weet te veel, ik ben de vrijheid van het niet-weten kwijt. Dat vind ik soms moeilijk om mee om te gaan. Met de leeftijd en ervaring is er zoveel informatie die ik niet meer louter intuïtief in mij meedraag. Terwijl ik een aantal dingen heb durven doen, heel compromisloos, omdat ik gewoon niet beter wist. In die *exposure to knowledge* is de relatie met P.A.R.T.s. heel cruciaal geweest. Ze heeft bij mij een soort van alertheid gecreëerd, omdat je voortdurend zowel met jonge mensen bezig bent als met informatie die komt van andere choreografen wiens werk op de school wordt onderwezen door vaak briljante docenten. Zij formuleerden in de praktijk, en in de reflecties daarover, een aantal dingen die bij elkaar genomen een enorme berg informatie opleverden die mijn werk toch wel heeft beïnvloed. Die alertheid is goed, ze houdt je grenzen open. Maar als je zoals ik gemakkelijk informatie opneemt en heel flexibel bent, kan het allemaal ook je eigen vrijheid gaan beperken. Die vrijheid van het niet-weten...

In welk mate speelt tevens de druk van de maatschappelijke verwachtingen over een gevestigde artieste?

Erkenning en succes bevestigen je identiteit als kunstenaar. Maar je leven heeft natuurlijk verschillende aspecten. Ik ben een mens, een vrouw, een moeder,... Bij mijn werk heb ik wel het gevoel *'that's me'*, maar dat omvat zelf dansen, werken met een gezelschap, stukken maken... En de school is dan weer iets anders. Het is een voortdurende evenwichtsoefening om dat allemaal te coördineren. Dus ja, er is sociale druk, maar zonder dat is er ook geen gezelschap, geen werk. En mijn werk is echt cruciaal in mijn relatie tot de wereld, het is wat ik wil geven – maar wat ik maak, maakt ook mij.©

Dit gesprek kwam tot stand in het kader van een breder boekproject over kunst en engagement dat werd geïnitieerd door het aan de Fontys Hogeschool voor de Kunsten (Tilburg) verbonden lectoraat Arts in Society. De Engelstalige versie verschijnt dit najaar in P. Gielen en P. De Bruyne (eds), Arts in Society: Being an Artist in Post-Fordist Times, NAi/Lectoraat Arts in Society, Rotterdam/Tilburg.

Anne Teresa De Keersmaeker

Men zal witte meisjessokken aantrekken. Zand, door monniken geborsteld.
De zon valt rond het lichaam – plooiën van licht. Diep in gedachten
zal men een lotusbloem *schillen* – de schubben van een artisjok,
om het zachte hart bloot te leggen. Zo zal men de bloembladen
een voor een losmaken, naar de mond brengen, op de tong leggen.
Met gesloten ogen

zal men de lotusbloem worden – bloemblad voor bloemblad.
Men zal de stamper zijn, opwaaiend stuifmeel, de trage vallende traan.
Men zal zich opkloppen als room. Uitlopen als een bloembol.
Men zal zich aankleden zoals men zich uitkleedt en zich uitkleden
alsof iemand toekijkt.
Men zal wentelen en wentelen om de eigen as
om de bloembladen een voor een te verliezen – eindelijk
zal het mateloos sneeuwen in juli.

Wat overblijft is een gat – om in te vallen? te springen? –
en een cirkel van zand – als een uitgetrokken jurk op de grond,

maar nooit

zal men een perfecte cirkel nastreven – volmaaktheid is alleen
voor wie angst heeft te leven.

Tijdens het dansfestival Dansand! in juli 2008 danste Anne Teresa De Keersmaeker haar solo *Violin Phase* op het strand van Oostende. In opdracht van organisator Vrijstaat O. schreef Peter Verhelst voor het pas verschenen cahier *Dansand!* de reeks 'Marines' bij een aantal voorstellingen van het festival. www.vrijstaat-o.be

Een antidotum tegen antipolitiek

Moest er nog repertoire zijn? Theater Zuidpool bewerkte vier Thebaanse tragedies tot één geheel waarin nu eens niet Oidipoes en Antigone centraal staan, maar wel de *backbencher* Kreon de spil is. Wie was die koning Kreon nu ook weer? ‘Drie en een half uur lang,’ schrijft Evelyn Coussens, ‘geeft Zuidpool ons de kans om de blinde vlek in te kleuren, naar eigen oordeelsvermogen.’

Uncool is the new cool. Of het nu in de politiek is, in de showbizz of in de damesbladen: wat vroeger saai, onopvallend en oninteressant was, heet tegenwoordig betrouwbaar, intelligent en degelijk. Een politicus zonder een spatje charisma, een 47-jarige zingende maagd en een hele generatie *computergeeks* plukken daar alvast de vruchten van. Net zoals bepaalde tragediefiguren, die in het verleden buiten het voetlicht vielen: Antigones brave zusje Ismene bijvoorbeeld (*Zus van*, 2005), en nu ook Oidipous’ onopvallende schoonbroer Kreon, die door Theater Zuidpool wordt vereerd met een eigen tragedie.

De lokroep van de authenticiteit

Waarom veroveren deze vergeten figuren, moeizaam rechtkrabbelend van tussen de plooiën van de geschiedenis, net nu massaal onze liefde en ons vertrouwen? Het *buzzword* is: *authenticiteit*. In tijden van angst en onzekerheid verlangen we meer dan ooit naar waarachtigheid. En wie in deze hoogdagen van egotripperij uit het voetlicht blijft, wie discreet voortboert zoals wij allemaal doen, móét wel waarachtig zijn. In de politieke context heeft zich rond het begrip authenticiteit een paradigma gevormd met termen als expertise, betrouwbaarheid, degelijkheid, professionalisme, leiderschap... Het zijn niet de schreeuwers vooraan, maar de harde werkers achter de schermen die ons respect verdienen. De geniale vondst ‘goed bestuur’ legde de partij die hem lanceerde in 2006 en 2007 geen windeieren.

Ook Kreon is zo’n *backbencher* – duf maar degelijk. In Sophocles’ *Oidipous Rex* en *Oidipous in Kolonos* en in Aischylos’ *Zeven tegen Thebe* speelt hij verschillende rollen: broer, voogd, oom, raadsman. Pas in *Antigone*, chronologisch gezien

de laatste van de vier tragedies, komt daar de titel van ‘staatsheofd’ bij. Drie generaties en drie tragedies lang is Kreon een schaduwfiguur, een bijrol, een voetnoot in de geschiedenis van het Thebaanse koningshuis. De eeuwige tweede die zichzelf wegcijfert in het belang van het grotere geheel, tot het koningsschap hem ten slotte als een rijpe appel in de schoot valt – eindelijk gerechtigheid. Theater Zuidpool zet vraagtekens bij dit discours. Op de affiche van *Kreon* figureert een gezichtsloze, schimmige figuur. Hoe waarachtig is Kreon? Is hij een authentieke vorst in de koninklijke zin van het woord, die zichzelf ten dienste stelt van zijn gemeenschap? Of is hij een kapitale RE in het diepst van zijn gedachten? Drie en een half uur lang geeft Zuidpool ons de kans om de blinde vlek in te kleuren, naar eigen oordeelsvermogen.

Vier dolle dagen

De oude garage waar Theater Zuidpool speelt is altijd al van een kille schoonheid geweest, maar als enscenering voor dit kaalgeslagen drama is ze bij uitstek geschikt. In de lege ruimte met de roffelende regen op het dak staan enkel twee tv’s. Ze zullen het tijdsverloop aangeven van de vier dagen waarin Zuidpool de vier tragedies vat – soms van minuut tot minuut, een procédé dat gebruikt wordt in politieke thrillers of spionagefilms. Aan de rechterzijde is de scène open en fel belicht, het is de weg waarlangs de personages op- en afgaan.

Een figuur zit ineengedoken op scène, als een dier. Hij kijkt niet op of om. Hij strekt en rekt zijn pezige lichaam, gaat op zijn handen staan, balanceert op één been – in opperste concentratie, als een topsporter die zich voorbereidt op de wedren, een dier op de sprong, of

op de vlucht. Geen zucht weerklinkt. Buiten dat ene, prachtig belichte beeld is er niets te zien of te horen. Het eindeloos traag opbouwen van een bijna mystieke spanning moet zo onderhand Jan Bijvoets handelsmerk zijn. Ook wanneer van op het achterplan een vrouw verschijnt, die zwijgend postvat naast dat lichaam in spanning, blijft de stilte aanhouden. Dan kijkt de figuur op, met brandende ogen het publiek in, een blik die bloed in ijs verandert. Oidipous, regerende koning van Thebe, is een charismatische figuur met een haast dierlijke aantrekkingskracht. Met wilde baard en haren, lange, losse mantel en scherpe blik ademt hij leven, passie, emotie. Het contrast met de figuur die vervolgens stijf de scène opbeent kon niet groter zijn. Zijn zwager Kreon (Koen Van Kaam) zit strak in het pak: keurig geknipt, correct geschoren, de uitstraling van een uitgeleefde vijf. Geurloos, kleurloos, smakeloos. Zo vindt ook zijn echtgenote Eurydice (Sofie Decler) die, weliswaar trouw aan Kreon, hevig naar Oidipous verlangt. De artiest tegenover de burgerlijk ingenieur, de sjamaan tegenover de staatsman. De mannen hebben ruzie, de inzet is het welzijn van de staat. Een verder onbestemde ‘crisis’ vraagt om bestuurlijke krachtdadigheid, en raadsman Kreon komt zijn vorst de les lezen: ‘Er moet gehandeld worden.’ Dat Oidipous, blind nog voor hij het werkelijk is, zelf aan de basis ligt van de crisis, weigert hij te zien. En dus verdenkt hij zijn zwager van politieke spelletjes: ‘Verdien je niet genoeg?’ Oidipous verbant Kreon, die zich schijnbaar gewillig bij dat eerloze vonnis neerlegt: ‘Als ik het land maar red.’

Zo ver komt het niet. Door toedoen van de ziener Tiresias (Paul Wuyts) openbaart zich



© Raymond Mallentjer

het bekende verhaal van vadermoord en incest dat Oidipous als schuldige aanwijst voor de crisis. Het drama voltrekt zich als terloops, zonder enige nadruk. Het hart van Sophocles' *Oidipous Rex* wordt in de bewerking van Zuidpool teruggebracht tot de vage, verre aanlei-

ding voor de politieke omwentelingen, die meer aandacht opeisen. In een prachtige gesticuleerde scène maakt het ensemble de overgang naar de tweede dag en de tragedie van *Oidipous in Kolonos*. De mededeling komt dat Iocaste, Oidipous' vrouw (én moeder) zich verhangen

heeft. Even later verschijnt de vorst op scène, een in dekens gerold lichaam op zijn schouder torsend. Hij zakt in elkaar, verstrengelt zijn lichaam met dat van de dode, waar even later vreemd genoeg weer beweging in komt. Uit de dekens kruipt niet Iocaste maar een jong meisje, dat op haar beurt in een adembenemende piëta de hulpeloze, incontinent Oidipous op de schoot neemt. We zijn 22 jaar later. Geleid en verzorgd door zijn dochter Antigone (Stefanie Claes) keert de blinde balling Oidipous terug naar zijn land en naar de regent van dat land, die intussen ook de voogd is van zijn kinderen: Antigone, Ismene (Barbara Claes), Eteocles (Stefaan Degand) en Polyneices (Jonas Leemans). In een confronterend wederzien tussen de schoonbroers en de twee zusjes blijkt nog maar eens hoezeer er een schisma loopt door de familie: de hartstochtelijke Antigone heeft uit de buik gekozen voor haar vader en voor het vrije zwerversleven, de brave Ismene, op haar beurt strak in het mantelpak, koos voor zekerheid en voor haar voogd Kreon, die zij 'vader' noemt. Antigone haat Kreon, Ismene gehoorzaamt hem. In het midden van beide polen wervelt nog steeds Eurydice, heen en weer geslingerd tussen emotie en ratio. Oude liefde roest niet. In een ontroerende scène zien we hoe de sjofole Oidipous zich zenuwachtig opmaakt voor haar komst. Hun omhelzing is van een ongeziene tederheid. Eurydice biedt deze immigrant-voor-de-tweede-keer politiek asiel aan, tot grote ergernis van Kreon, die zijn schoonbroer bestempelt als 'communicatief gebroken, sociaal gehandicapt en alleen'. Oidipous, tussen dementie en luciditeit, ziek van ellende maar niet gespeend van humor, besluit de eer aan zichzelf te houden. In een magistraal afscheidstafereel, dat doet huilen en lachen tegelijk, voelen we wat Eurydice aan Oidipous bindt: zijn passie voor het leven, leven dat Kreon uit haar wegzuigt. Het is zij die hem eigenhandig genade schenkt. Antigone blijft moederziel alleen achter op scène – een vooruitblik naar de derde dag.

Die derde dag begint met het conflict tussen de wettige zoons van Oidipous. Eteocles is uitgeroepen tot opvolger van zijn vader, waardoor zijn oom opnieuw in de positie van raadsman is gesukkeld. Polyneices, verbannen anarchist, bedreigt vanuit het buitenland de troon. Eteocles, een kind in de schoenen van een

generaal, is onmiskenbaar een zoon van Oidipous: wild, animalistisch, ongeremd, infantiel en lucide tegelijk, vol grootheidswaan en cynisme. Op een groteske, dansante manier zet hij ons uiteen wat het begrip oorlog betekent, in een hallucinante scène die de rillingen over onze rug jaagt. Deze *Nero avant la lettre* wordt door Stefaan Degand meer dan indrukwekkend neergezet. *L'histoire se repète*: opnieuw is de staat in gevaar, en Kreon probeert een totale oorlog te voorkomen. Hij zoekt daarvoor de steun van de internationale gemeenschap maar faalt, want het vertrouwen in zijn persoon is tanend. Hij vraagt om zijn ontslag: 'Zet mij buitenspel, in het belang van de natie.' Uiteindelijk is het Eurydice die achter de schermen voor een ultimatum zorgt, dat zal uitmonden in de dood van beide broers. Daarmee is de voorraad aan mannelijke verwanten binnen het Thebaanse koningshuis definitief opgebruikt. Nu rest er enkel nog Kreon, die niet meer tijdelijk, vervangend of ad interim maar voor het eerst als re de verantwoordelijkheid voor de staat opneemt. Eindelijk is hij nummer één. Eindelijk ligt zijn 'project', een ideale staat gebaseerd op wetten en orde, binnen handbereik. Toch noemt hij het zelf ook een 'afscheid'. Het is met Kreon ver gekomen. Voelt hij dat de menselijkheid hem ontglipt? Beginnen de doden door te wegen?

In de ideale samenleving waarvan Kreon droomt krijgt de voormalige staatsman Eteocles een staatsbegrafenis, terwijl de terrorist Polyneices wordt overgelaten aan vogels en honden. De rebel Antigone, dochter van haar vader en verloofde van Kreons zoon Haemon (Jonas Leemans) begraaft hem toch, goed wetend dat ze hiervoor zal gestraft worden. *Antigone* is in zekere zin de tragedie die de dilemma's uit de vorige op de spits drijft. Het hele drama cirkelt rond het begrip 'plicht'. Antigone volgt haar persoonlijke geweten, haar plicht als zuster en mens. Kreon denkt aan het vrijwaren van zijn project – wetten zijn er om gehoorzaamd te worden, zelfs al kost hem dat zijn nicht, zijn zoon, en ten slotte ook zijn vrouw. In een hartverscheurende scène komt Haemon smeken om het leven van Antigone, Kreon beeft maar barst niet. Zijn regelgevend fundamentalisme zal hem uiteindelijk achterlaten met de opperste macht, én met de diepste eenzaamheid.

Politiek jargon

De actuele hertaling van Jorgen Cassier laat geen twijfel bestaan over de invalshoek die Zuidpool kiest: Cassier heeft van de vier tragedies op meesterlijke wijze één hedendaags politiek drama gemaakt. Niet dat er rechtstreeks verwezen wordt naar concrete politieke topics. De meeste Griekse namen en de referentie aan de stad Thebe worden verzwegen maar de verdwenen Griekse anekdotische context wordt doelbewust niet ingewisseld voor een nieuwe, hedendaagse anekdote. Geen Yves Letermes, geen Barack Obama's, geen euthanasie- of hoofddoekendebat, hoewel al deze actuele gegevens zich perfect lenen tot invulling van het universele politieke kader dat nu geschetst wordt. Er wordt, uiterst consequent en met een bewonderenswaardige naturel, gesproken over 'de crisis', spin doctors, topfuncties, asielzoekers, mandaten, de internationale gemeenschap. Maar Zuidpool laat het aan ons om de linken te leggen, en houdt zich ver van geheven vingertjes. De griezelige toepasbaarheid van ons hedendaagse politieke jargon en de al even akeelige herkenbaarheid van conflicten die zo'n 2500 jaar eerder worden gesitueerd, leiden vanzelf tot bedenkelijke gedachten over de *state of mankind*. Dezelfde terughoudendheid hanteert Zuidpool in het ethisch ver- of beoordelen van Kreons handelen. Hoogstens onthult het gezelschap een aantal keuzes waarmee Kreon te maken krijgt, te vatten in een drietal tegenstellingen.

Berekening versus zelfopoffering

Is Kreon een berekenende intrigant die drie tragedies lang aast op de troon of is hij een slachtoffer van de omstandigheden die hem tegen wil en dank tot vorst hebben gekroond? Dat die tweede piste de receptiegeschiedenis is ingeslopen, is voor een deel te danken aan Jean Anouilh's invloedrijke *Antigone* uit 1942. Bij Anouilh duikt voor het eerst de interpretatie op van de vorst-tegen-wil-en-dank – Kreon zou een kunstzinnige estheet zijn, die slechts uit plichtsbesef van zijn hart een steen heeft gemaakt. *It's a dirty job, but someone's got to do it*. In een lange brief, aan de toeschouwers overhandigd bij het begin van de voorstelling en gericht aan de 'enkeling binnen de gemeenschap', probeert Kreon ons te overtuigen van de authenticiteit van zijn handelen. Het is een apologetisch schrift waarin hij zijn plaats op-

eist in de geschiedenis, die hem zijn verdienste en zelfs zijn bestaan misgund heeft. Die geschiedenis veroordeelt de figuur van Kreon als incoherent, middelmatig of ongeloofwaardig: welk individu bestaat het immers zulke offers te brengen ten dienste van de gemeenschap? Kreons vrees is niet onterecht: zijn martelaarschap komt op een modern publiek ongeloofwaardig en zelfs onzinnig over. Ook wij verdenken hem ervan een geslepen strategie te hanteren: *reculer pour mieux sauter*, op cruciale ogenblikken trekt hij zich strategisch terug uit de machtsrace, om later met meer kracht terug te komen. De gedachte dat Kreon wel eens werkelijk in het belang van allen zou kunnen handelen, komt niet bij ons op. Waarom eigenlijk niet? Waarom zijn zoveel nederigheid en vaderlandsliefde *a priori* verdacht?

Misschien omdat wij denken vanuit onze moderne en exclusief westerse blik. In onze eigen samenleving die draait om persoonlijk geluk vinden wij een ingrijpend wegcijferen van het ego en het opofferen van dat persoonlijk geluk ondenkbaar. Toch hoeven we niet eens zo ver te kijken om te zien dat de idee van martelaarschap en zelfopoffering niet uitgestorven is. Een broer die zijn zus vermoordt om de familie-eer te redden, een zelfmoordterrorist die zijn gezin achterlaat in functie van een religieus ideaal – ze bestaan. Dat wij achter Kreons zelfopoffering per definitie een materialistisch, onethisch plan vermoeden, zegt meer over ons cynisme dan over dat van het personage.

Individueel geweten versus staatsbelang

Het discours dat vooral in *Antigone* op het spel staat is in wezen dat rond de grenzen van de democratie – die staatsvorm waarmee de Grieken 2500 jaar geleden begonnen worstelen en waarmee onze moderne samenleving nog steeds niet uitgeworsteld is. Hoe verhoudt de vrijheid van het individu zich tot het belang van de massa? Waar botst het geweten van de enkeling op de grenzen van het algemeen welzijn? Het volstaat aan de abortuskwestie uit 1990 te denken om dat conflict weer glashelder voor de geest te krijgen. Voor Kreon is het duidelijk: elke mens moet zichzelf binnen zijn gemeenschap zien, en verantwoordelijkheid opnemen voor die gemeenschap. Dat is niet

in tegenspraak met zijn persoonlijke vrijheid, want ‘de staat garandeert de individuele vrijheid’, net door haar vast te leggen in decretale bepalingen. *Dura lex sed*, en Kreon stelt noch zichzelf, noch zijn familie boven die wet. In zijn technocratische geest volstaat het zich aan de wetten te houden, om zich te beschermen tegen de ‘irrationaliteiten van anderen’, zo schrijft hij in zijn brief: ‘Ik wist wat ik deed en ik deed wat ik moest.’ Het is dat ‘moeten’ dat, met het oog op latere geschiedenis, in moderne oren akelig doorgalmt als *Befehl ist Befehl*. Wie is dan die autoriteit, die hogere macht die dat ‘moeten’ installeert? Een anoniem concept als ‘het algemeen belang’ – het had evengoed God, Allah of de Grote Leider kunnen geweest zijn. Opnieuw: individualistisch als we zijn, kunnen we ons maar weinig meer voorstellen bij zo’n hogere macht. Los daarvan kost het weinig moeite om voorbeelden te vinden waarin een abstract maatschappelijk, religieus of ideologisch concept als dekmantel dient om individueel kwaad te vergoelijken. Rechtvaardigt het belang van velen de misdaden tegen enkelen? Vragen die, met de foltergevangenis van Abu Ghraib in het achterhoofd, een wel pijnlijk actuele echo krijgen.

Ratio versus emotie

Zijn ratio legt Kreon op het eerste gezicht geen windeieren: hij leeft, de anderen zijn dood. Simpel, neen? De anderen, dat zijn Oidipous, Iocaste, Eteocles en Polyneices, Antigone, Haemon en ten slotte ook Eurydice. Heeft Kreon bloed aan zijn handen? Geen druppel, allemaal sterven ze door eigen hand, voor geen enkele dode is Kreon actief verantwoordelijk. Toch voelt het aan alsof hij een immense schuld draagt. Zeker in het geval van de laatste drie kan hij beschuldigd worden van iets wat in hedendaagse rechtstermen wellicht ‘het niet verlenen van bijstand aan personen in nood’ zou heten. Die evolutie die zijn personage doorheen het stuk ondergaat, van actief handelend naar passief lijdend voorwerp, is opmerkelijk. Koen Van Kaam laat een groeiende paniek op subtiele wijze in zijn personage binnensluipen. Is Kreon in eerste instantie de nuchtere rots in de politiek woelige branding, alert en ondernemend, dan raakt de figuur gaandeweg steeds meer beklemd door

DRIE EN EEN HALF UUR NA AANVANG IS HET WEZEN VAN UNCOOL KREON EEN NOG EVEN GROOT MYSTERIE ALS VOORHEEN. DE LEPE INTRIGANT NOCH DE OVERTUIGDE MARTELAAR HEEFT IN ONZE GEEST DE OVERHAND GENOMEN: WE HEBBEN VOORAL EEN MENS GEZIEN, DIE KEUZES HEEFT MOETEN MAKEN.

de consequente rol waartoe hij zichzelf heeft veroordeeld. Verstarring van geest en leden treedt op, zijn stap wordt stram, zijn uitspraken cynisch, tot de parka, die hem vroeger als gegoten zat, zijn armen als een dwangbuis om zijn lijfsnoert. Wanneer hij eindelijk de machtigste man van het land is geworden, zit hij gevangen in zijn eigen neurosen. Ze nemen het van hem over. Het laatste halfuur staat hij onwrikbaar op het voorplan terwijl zijn zoon, zijn vrouw, zijn geliefden komen smeken, roepen, vervloeken. Onmenselijk vast in zijn onvermogen, verraden vooral de zenuwtrekjes rond zijn neus zijn machteloosheid. Steeds harder beeft hij, zijn tranen verbijtend. Van angst voor wat aan zijn controle ontsnapt, ook in zichzelf? Van woede en afgunst om het irrationele, het onbevattelijke, datgene dat Oidipous wél bezat en waar zijn vrouw voor viel? Zijn verantwoordelijkheid als staatsman belijdt Kreon tot in zijn uiterste consequenties, maar aan zijn verantwoordelijkheid als mens gaat hij voorbij. En zo gaat hij ten onder, aan zichzelf.

Hoe intelligent ook de politieke insteek van *KREON*, uiteindelijk zijn het de menselijke scènes die het meeste bijblijven: de confrontatie tussen Oidipous en zijn zoon, tussen Kreon en de zijne. Politiek blijft immers mensenwerk, en niet in het minst vrouwenwerk, zo blijkt. Naast de hertaling naar politiek jargon is de herschepping van Eurydice zonder twijfel de meest ingrijpende innovatie in Zuidpools interpretatie. Waar zij bij Sophocles een onbetekenende rol speelt, is de Eurydice van Zuidpool de spil waarrond het kluwen van ratio en emotie draait. Het cliché wil dat in de schaduw van elke grote man een grote vrouw staat, in *KREON* moeten twee mannen één indrukwekkende *madam* delen. Tussen haar en Kreon leeft een wederzijdse afhankelijkheid, gevoed door verantwoordelijkheidszin maar gespeend van elke hartstocht. Kreon kan met de buitenechtelijke passie van zijn vrouw om zoals met eender welk puntje op de politieke agenda – denkt hij.

Tussen haar en Oidipous bruist de tomeloze energie van het gulzige leven. Eurydice is een samensmelting van beiden: de – trouwe! – echtgenote van Kreon maar de geliefde van Oidipous, zij heeft het belang van de staat voor ogen maar ook dat van haar kinderen, zij speelt voor de schermen de huisvrouw maar trekt achter de schermen aan de touwtjes. Uiteindelijk is het net haar vervloeking die Kreon finaal breekt, en haar dood – niet de zijne – die de tragedie van Kreon tot een einde brengt.

Respect!

KREON laat ons in de eerste plaats achter met een diepe zucht: wat een gruwelijk drama is dit toch, wat een complexe tragedie. Wat een... onmogelijkheden. Drie en een half uur na aanvang is het wezen van *uncool* Kreon een nog even groot mysterie als voorheen. De lepe intrigant noch de overtuigde martelaar heeft in onze geest de overhand genomen: we hebben vooral een mens gezien, die keuzes heeft moeten maken. Of Kreon daar dan een *good* of een *bad guy* in is laat Zuidpool onbeslist, het beklemtoont enkel hoe moeilijk het is om die keuzes te maken, zeker wanneer op de achtergrond voortdurend ‘de ondergang van de staat’ dreigt. Hoe precair de omstandigheden, hoe verscheurend en verleidelijk het gewicht van de macht. *It’s a dirty job, but someone’s got to do it*. Door de politieke context zo dwingend uit te spelen en Kreon als speler daarin simpelweg te tonen, genereert Zuidpool mededogen voor elke politicus. Daarmee gaat het in tegen een onderbuikstroom die met gratuit negativisme en karikaturale ontmenselijking de figuur van de politicus, de politiek en het hele politieke bestel onrecht doet. Naar aanloop van 7 juni is *KREON* vooral een pleidooi voor menselijkheid en respect, een welkom shot antidotum tegen een vaak al te gemakkelijk beleden antipolitiek. @

www.zuidpool.be

‘Waar ik ga zijn geen goden’

Inne Goris plaatst Medea in een huiselijke context

Ze komen vaak in groepjes. Dit seizoen waren er in Nederland en Vlaanderen weer enkele Medea's te zien. [Johan Doesburg](#) ensceeneerde het stuk over de kindermoordenaar bij het Nationale Toneel, [Ola Mafaalani](#) bij het Noord Nederlands Toneel. Inne Goris maakte een versie met jongeren. Kristien Hemmerechts ging kijken.

Voor ik naar de voorstelling ga, tik ik op Google 'Medea' in. Ik lees over Circe en Jason, over de Argonauten en het gulden vlies; over Glauce, de dochter van Creon, voor wie Jason Medea dumpte. En over Medea's onthutsende wraak. Het verhaal is niet nieuw voor me. Ik heb Tom Lanoyes *Mamma Medea* gezien, en Stefan Hertmans' *Mind the Gap*. En ik heb Christa Wolfs *Medea* gelezen. Vooral de complexiteit is me bijgebleven. En de heftige meningsverschillen over Medea. De pogingen om haar tegennatuurlijke daad te verklaren.

Ik had me dit voorbereidende huiswerk kunnen besparen. Inne Goris heeft de mythische context weggeknipt en laat zelfs niet één keer de naam Medea vallen. Als je weet dat Medea haar kinderen heeft vermoord omdat haar man haar voor een ander inruilde, weet je genoeg. Recente nieuwsberichten plaatsen het

stuk trouwens in een andere, actuele context, die dwingender lijkt dan de mythische, al was het maar omdat de gruwelijke details zo vers in het geheugen liggen. Afgelopen maanden zijn er in België drie babylijkjes gevonden: eentje in het rommelhok van een chirolokaal (de moeder bleek een chiroleidster die erin geslaagd was haar zwangerschap verborgen te houden), eentje in een bos (gevonden door scouts) en een derde, ontdekt door de nieuwe vriend van de moeder in een emmer in haar flat. Die schokkende feiten waren nauwelijks bezonken of er ontstond beroering over de verkoop van een baby uit Gent aan Nederlandse wensouders.

De meest verbijsterende kindermoord-door-ouders-op-Belgische-bodem werd op 28 februari 2007 in Nijvel gepleegd. Die dag bracht Geneviève Lhermitte haar vijf kinderen Yasmine, Nora, Myriam, Mina en Medhi met een mes om het leven. Enkele maanden later verklaarde de vader dat zijn kinderen op een andere manier aan hun einde moesten zijn gekomen, want zijn vrouw kon onmogelijk die onmenselijke daad hebben gesteld. De werkelijkheid is soms te groot voor de menselijke geest en moet worden ontkend. Of ze wordt verbannen naar het rijk der mythen. Een toverkol als Medea is in staat haar kinderen te vermoorden, maar een *echte* moeder zou zoiets nooit doen.

Blijkbaar doet ze het soms wel. Zelfs vaker dan men denkt. De statistieken zijn ontnuchterend: als een kind wordt vermoord, is de kans groot dat de moordenaar een van zijn ouders is. Waarom brengt een moeder haar kind om het leven? Doet ze het in een vlaag van verstandsverbijstering of bij haar volle verstand? En bestaat er een wezenlijk verschil tussen een moeder die haar kinderen doodt en een vader die dat doet?

Huiselijke context

De zaal zit afgeladen met scholieren. Ik schat ze hooguit een paar jaar ouder dan het oudste slachtoffer uit Nijvel. Volgen zij de berich-

ten over de babylijkjes? Hebben zij zich ooit afgevraagd of hun mama op een dag een mes zou grijpen om hen dood te steken? De sfeer is uitgelaten. Als iemand al een sombere gedachte koestert, laat die daar niets van merken. Terwijl de leerlingen luidruchtig op zoek gaan naar hun plaats, staan de acteurs in tegenlicht voor een wit doek. Voorlopig zijn ze voor ons niet meer dan contouren.

‘Ik heb iemand zien bewegen!’ hoor ik achter mij.

‘Er hebben er al keiveel bewogen!’

‘Remco moet hier zitten!’

‘Die één ligt daar al keilang op de grond!’

‘Amai dat moet lastig zijn.’

Het zaallicht gaat uit en alle gesprekken verstommen. De hele voorstelling lang wordt er aandachtig geluisterd en gekeken. Of de leerlingen zijn door hun leerkrachten gedruild of ze zijn echt geboeid. Ik vermoed het laatste. Misschien, zo bedenk ik, houden jonge mensen niet van tekst. Die is gereduceerd tot flarden met terugkerende sleutelzinnen, zoals ‘Ik ben van u. Voor eeuwig en altijd.’ Soms wordt eraan toegevoegd: ‘Voor zolang als het duurt.’ Alle zinnen zijn even kort en direct en eenduidig. Er wordt met taal niet moeilijk gedaan. De situatie is al ingewikkeld genoeg.

In de krantenartikelen over kinderen die door hun ouders vermoord zijn, lees je soms dat die ouders hun wanhoop op hun kinderen hebben geprojecteerd. Als zij geen uitweg meer zien, dan kan er voor hun kinderen ook geen toekomst bestaan. Zij zijn niet in staat een onderscheid te maken tussen hun kinderen en zichzelf. Het fenomeen wordt omschreven met woorden als ‘symbiose’ en ‘identificatie’. Die scheppen een ongezond klimaat.

Voor zulke psychologische bespiegelingen is er in deze sterke voorstelling geen plaats. Inne Goris heeft alles weggelaten wat maar weggelaten kan worden. Er blijven alleen lichamen over, gehuld in doorschijnende jurkjes, bloesjes en broeken waardoorheen je zwart

ondergoed ziet. Sommige van die lichamen zijn breekbaar en frêle, andere zijn stevig en gespierd, of een beetje mollig. De lichamen klampen zich aan elkaar vast, omhelzen elkaar, duwen elkaar weg of kruipen in machteloze frustratie naast elkaar over de grond. Met lichaamstaal wordt het oeroude verhaal over aantrekken en afstoten verteld.

Het begint met een meisje dat zich uit de groep losmaakt, in een cirkel naar een jongen – of man – loopt en een arm door de zijne haakt. Even tollen beide lichamen samen, dan laten ze elkaar los en begint het meisje aan een volgende cirkel, die haar weer tot bij de jongen brengt. Bij ieder treffen lijkt de jongen zijn lichaam als een mantel om het meisje te willen leggen. Telkens opnieuw snijdt het me de adem af.

Eerst zie ik alleen elkaar omsingelende en omcirkelende lichamen. Meisjes springen op een jongen of man, slaan armen en benen rond hem, begraven hun hoofd in zijn hals, alsof ze hem nooit meer willen loslaten. Alsof

ze een deel van hem willen worden. Of zijn. Dan begin ik een onderscheid te maken tussen ‘moeders’ – hun vormen zijn iets ronder en voller – en ‘kinderen’ met spichtige armen en benen. Hen schat ik nauwelijks een jaar of tien. In de laatste beweging van het drama vertelt een van de kinderen wat er met haar is gebeurd: ‘Ze vroeg of ’t niet beter zou zijn als ’t gedaan was. Ze knipte mijn haar af. Ze trok mijn mooiste jurk aan. Ze duwde het kussen op mijn gezicht. Ze bleef duwen. Waarom knipte ze mijn haar af? Ik heb flaporen.’

Met die eenvoudige woorden plaatst Goris de tragedie in een huiselijke context. Ze laat een moeder het servies in een keuken kapot gooien. Vervolgens viert de uitzinnige vrouw haar woede bot op de flacons en flesjes in de badkamer. En loopt ze blootsvoets op de scherven. En laat ze een bloedspoor op het parket achter. De vader probeert te redden wat er te redden valt. Hij dept en raapt op, hij dept en raapt op, hij dept...

ALLE ZINNETJES ZIJN EVEN KORT EN DIRECT EN EENDUIDIG. ER WORDT MET TAAL NIET MOEILIJK GEDAAN. DE SITUATIE IS AL INGEWIKKELD GENOEG.

De furie van deze vrouw wordt louter met woorden geëvoceerd. In andere scènes wordt fysiek geweld niet geschuwd. Lichamen worden weggeduwd en op de grond gegooid. Kletsen worden uitgedeeld. Een kind ligt weerloos tussen zijn ruziënde ouders en wordt afwisselend door de vader en de moeder geschopt. De zaal reageert hoorbaar verontwaardigd.

Op de paringsdans volgen het gevecht en vervolgens de moord. ‘Ik dacht dat hij zou komen’, zegt een kind. ‘Hij’ is de papa, die haar had kunnen redden als hij had geweten dat... en als hij op tijd... en als...

De moeder krijgt het laatste woord. Ze herhaalt nog maar eens: ‘Ik ben van u.’ En dan worden we plots terug naar de oudheid gekatapulteerd: ‘Waar ik ga zijn geen goden.’

‘Ik vond dat keigoed’, hoor ik achter mij.

‘Ik ook’, wil ik zeggen. Maar ik zal de hele verdere avond piekeren over het vrouwbeeld dat hier wordt neergezet: een horige vrouw die van een man wil zijn. Als hij haar verstoot, is ze verloren. Ik denk aan de zin: ‘Een vrouw zonder man is als een vis zonder fiets.’ Met die slogan wilden feministen vrouwen tot emotionele onafhankelijkheid aanzetten.

En vervolgens zal ik me afvragen waarom na driekwart van de voorstelling alle dansers/acteurs andere kleren aantrokken. Het heeft iets van een obligaatsnummertje, dat ik al te dikwijls heb gezien. Maar vooral zal ik aan het meisje denken in het zwarte jurkje en met de spillebeentjes en de aandoenlijke tekst. Het kind van de rekening.©

Zeven/Inne Goris, *Naar Medeia*,
gezien op 28 november in het ccbe.



© Koen Broos

Ge had daar af moeten blijven

Pieter De Buysser schreef deze tekst voor het format 'Eén minuut... wordt vervolgd' van De Roovers, waarbij Sara De

Bosschere en Luc Nuyens een scène spelen in een houten container die is gemaakt uit transportmateriaal voor kunstwerken. Hij werd voor het eerst gespeeld op 22 maart tijdens het openingsweekend van BRONKS.

Meisje	Ge had daar af moeten blijven.		Het zou ons begrepen hebben.
Jongen	Misschien lossen we het nog op.		We zouden bijna een wit woud worden.
Meisje	Maak het niet nog erger.	Meisje	Maar gij zijt daar te vuil voor want ge konter ni afblijven.
Jongen	Zijn we het nu kwijt?	Jongen	Het is nu gebeurd.
Meisje	Ja.	Meisje	Ja merci.
Jongen	Dus we hebben het al gehad?		Zie mij hier nu staan,
Meisje	We hebben het helemaal ni gehad,		ik verstaan er hier nog altijd niks van.
	just ni,	Jongen	Als ik er was afgebleven dan hadden we het allemaal verstaan.
Jongen	Erg.	Meisje	Dan hadden we het geweten, en dan wisten we het nu nog.
	Al dat,	Jongen	En nu stade daar maar.
	dat al,	Meisje	Gij ook zenne manneke.
	al da da da wat ons beloofd is,	Jongen	Ja, ja ja ik weet het.
	wat wij onszelf beloofd hebben,	Meisje	Da's ook al wat da ge weet.
	wat voor ons zou moeten zijn,	Jongen	't Is toch iet.
	al dat veel betere,	Meisje	Rietepetiet.
	dat echt beste,	Jongen	Parkieteverdriet.
	al da waar da gij van doorliggeneest	Meisje	(zingen) Ziet: dit is de tiet waar ik een lied over giet.
	voorbijdanst ontschimmelt en	Jongen	(zingen en dansen) Ik schud met mijn tanden
	verleuwerikt,		dingdong ikke ne kinkelwinkel
	dat al,		en ik rinkel over alle randen.
	ni dus.	Meisje	Ik heb geen handen
Meisje	Ik zou eventjes zwijgen als ik u was.		of ze dansen tegelijk in alle landen
Jongen	Ik zou eventjes van uw teut een trompet van puitenvel maken als ik u was.		mijn benen gaan ervan zweten,
			amai had ik dat eerder geweten
Meisje	Awel ge moogt da doen, dan ga ik wa tegen den berg schetteren.		ik had iedere morgen van dat fruit ontbeten.
Jongen	Hier is helemaal geen berg.		Allez komaan doe voort.
Meisje	Al een geluk, ge zoudt er toch niet op geraken.	Jongen	Takkoord! Alle randen overboord!
Jongen	Dan ga ik toch ook geen trompet van uw teut maken.		Tot dat klotebootje hier zich de bodem in boort.
Meisje	Laffe smeerlap, uw muil is een afwasmachien da draait op stront.	Meisje	Shoot me while I'm happy!
Jongen	Bingo en het is gebeurd, zijde nu blij met uw overwinning?		(stoppen met zingen en dansen)
Meisje	We zijn het kwijt.	Jongen	Het is goed zo.
Jongen	Ik weet het.	Meisje	Eventjes plezant geweest.
Meisje	Ge had daar af moeten blijven.	Jongen	Heb ik je ooit da verhaal verteld over die olifant die zijn verbeelding wou gebruiken?
Jongen	Ik heb het zo graag gewild.		
Meisje	Het had heel schoon geweest.	Meisje	Nee.
	Het had voor ons geweest.	Jongen	Die olifant had net wat riet gekrakt
	Het had voor zichzelf en voor iedereen geweest.		
Jongen	We zouden het begrepen hebben.		

en keek tevreden naar de rivier waar zijn vrienden, zijn vrouw en zijn kinderen aan het zwemmen waren. En hij dacht: ik ga die eens verrassen. En hij deed een appartement na. De zesde verdieping. En dat was zo goed gedaan dat ze er allemaal mee weg waren. De kinderen die wisten het wel dat dat gewoon hun papa was maar ze vonden het heerlijk en speelden mee. De twee jongste bouwden een trappenhalletje. Een paar mensen zetten er een deur in en bouwden er een verdiepingske of vijf onder. En voor dat iemand het door had was er een gebouw naast gebouwd, en dan een gebouw aan de andere kant, een straat, wat verkeerslichten en na verloop van jaren begon een hele stad op te rijzen en was iedereen vergeten dat dat rond die olifant was die een zesde verdieping nadeed. Een prachtige bruisende stad met boulevards, gebouwen, mensen, huisdieren, ratten en duiven, auto's en riolen en pas vierhonderd jaar later kon de olifant zijn lach niet meer inhouden en stortte alles in. Stad weg, vrouwen en kinderen weg, mannen ook, gebouwen en straten, allemaal weggelachen.

Meisje En toen?

Jongen Toen was alles weg en konden ze opnieuw beginnen, van voren af aan.

Meisje Is da zeker?

Jongen Da weet ik niet.

Meisje Moet ik u eens iets vertellen da zeker is?

Jongen Probeer maar.

Meisje Ge had daar af moeten blijven.

Jongen Dan hadden we nooit gedanst en had ik nooit dat verhaal verteld.

Meisje Het had misschien veel beter kunnen zijn.

Jongen Het is nu zo.

Meisje Het blijft heel spijtig.

Jongen Wa stelde dan voor?

Meisje Voorstellen?

Jongen Ge gaat toch niet blijven klagen?

Meisje Jawel.

Jongen Ge kunt ook ne nieuwe boom opzetten over bijvoorbeeld wat er met die deurklink gebeurd is.

Meisje Een deurklink, wat is daar mee gebeurd?

Jongen Wa denkte?

Meisje Kweeni.

Jongen Ik weet het ook niet maar wa denkte?

Meisje Dat er eens een deurklink was en die wou da ze haar eens goe vastpakten. Iedereen bleef daar maar af en die had niks te doen of te zien of te voelen.

Jongen En die zei ineens: ik ga vandaag mijn ijzer veranderen in lekker warm water, met lavendelgeur.

Meisje En voor da ze het doorhad dook er al de fijne hand van een elegante heer in haar. De man had zich daar niet aan verwacht en werd helemaal warm, zo warm als een walvis en hij gooide sindsdien alvast zijn wijze van 's morgens uit bed op te staan over een andere boeg.

Jongen Na de heer kwam nog de verwarmingreperateur, tante Lut en nonkel Michel, nen hoge piet van Belgacom, nen trambestuurder en zo'n stuk of tien anderen die allemaal helder als een badje lavendelwater werden. Tot ook Slimmeke kwam. Slimmeke zag al die mensen die de deurklink vastpakten klaterend als water worden, en Slimmeke zei: da kan ni. En hij greep de deurklink en er gebeurde helemaal niks. Slimmeke lachte hard en zei: dat is hier gewoon een deurklink en niks geen warm lavendelwater.

Meisje Natuurlijk ben ik gewoon een deurklink, zei de deurklink.

Jongen Wat is dan al die tralalala van da lavendelwater hier? Daar is niks van aan!

Dit is gewoon een deurklink, een stuk ijzer en daar komt niks anders aan te pas! Dat is hier gewoon wat dat het is en dat is een deurklink!

Meisje En Slimmeke begon zich druk te maken dat de deurklink gewoon een deurklink was, en niks meer. Slimmeke maakte er zijn levenswerk van, hij zou altijd aan die deurklink blijven staan en aan iedereen die langs kwam zou hij zeggen: dat is hier gewoon een deurklink. De mensen keken hem raar aan, wat deed die man daar toch heel de tijd bij die deurklink, zeggen tegen iedereen dat dat een deurklink is? En Slimmeke was ervan overtuigd dat hij de waarheid moest zeggen en iedereen moest delen in zijn kennis: dat is hier een deurklink. Jaren gingen voorbij. Slimmeke week geen millimeter meer en hij stierf oud, verkleumd en helemaal alleen onder de deurklink. Hij gleed op een dag gewoon zachtjes door zijn knieën, reutelend: dat is hier gewoon een deurklink. Hij had nooit nog een pas verzet, laat staan de deur geopend, zo groot was zijn drang ware kennis te verspreiden. Vlak voor Slimmeke zijn laatste adem uitblies, keek hij nog eens recht in de ogen van de deurklink, en hij zuchtte: wat heb ik toch een saai en onbewogen leven gehad, hoe komt dat toch?

Jongen En de deurklink zei: ge had daar af moeten blijven.

©

Naar aanleiding van de dertigste verjaardag van de krant De Morgen schreef [Bart Eeckhout](#) onder de titel 'Je m'accuse' een stuk dat de hand in eigen boezem wil steken: de links-progressieve culturele sector roept weliswaar op tot een grotere veelkleurigheid in de kunsten, maar bewijst in de praktijk slechts lippendienst aan de participatie van mensen met een etnisch-cultureel verschillende achtergrond. Wat is er aan de hand? Ivo Kuyl betoogt dat de links-progressieve theorievorming geen goed kader biedt om het probleem van de culturele verschillen werkelijk te begrijpen.

Links-progressief en de podiumkunsten

Enkele kritische beschouwingen

Het is inmiddels alweer een hele tijd geleden dat er (naar aanleiding van 30 jaar De Morgen) in de gelijknamige krant een artikel van Bart Eeckhout verscheen over links-progressief en de podiumkunsten.¹ De stelling van Eeckhout luidt dat zowat de hele culturele wereld in handen is van 'links-progressief'. Overal klinkt de roep om een zo groot mogelijke deelname van alle groepen (ook minoritaire) aan het culturele leven. Dat hoor je niet alleen in de sector zelf, maar ook bij de Vlaamse overheid die – zoals bekend – een cultuurbeleid heeft ontwikkeld dat gebaseerd is op drie pijlers: participatie, spreiding en diversiteit.

In de podiumkunsten wordt vooral gewezen op de noodzaak van 'veelkleurigheid': men wil niet alleen méér mensen met een etnisch-cultureel verschillende achtergrond in de zaal, maar ook op de scène. Tegelijk constateert Eeckhout dat er aan dit gedachtegoed enkel lippendienst wordt bewezen. Er zouden maar een paar organisaties bestaan (zoals de kvs, Het Paleis, Union Suspecte²) die ook in de praktijk iets willen ondernemen. Overigens zijn het niet alleen de podiumkunsten die het laten afweten. Eeckhout bemerkt eenzelfde vrijblijvendheid in de pers, in de wereld van literatuur, van film, van muziek, enzovoort. Als journalist aarzelt hij dan ook niet de hand in eigen boezem te steken. Niet toevallig begint zijn artikel met de uitroep: 'Je m'accuse.' Het is een pleidooi om de daad bij het woord te voegen en ervoor te zorgen dat méér mensen met een etnisch-cultureel verschillende achtergrond aan de podiumkunsten kunnen participeren.

Interessant is natuurlijk de vraag hoe het

komt dat culturele verschillen door de podiumkunsten zo weinig gevaloriseerd worden. Bart Eeckhout geeft hier niet echt een antwoord op. Gaat het om inertie? Een gebrek aan methode? Een soort hypocrisie waarbij al het gepraat over culturele verschillen juist moet verbergen dat er geen echte belangstelling voor is? En stel dat die laatste hypothese juist is, waar komt die hypocrisie dan vandaan? Gaat het hier om een menselijk tekort, of wordt het (ook) in de hand gewerkt door het links-progressieve discours? En welke elementen van dat discours zijn hiervoor dan verantwoordelijk?

In wat volgt zal ik de stelling verdedigen dat de links-progressieve theorievorming – die vooral gecentreerd lijkt rond begrippen als multi- en interculturaliteit – geen goed kader biedt om het probleem van de culturele verschillen werkelijk te begrijpen. Het is een ideologisch denken dat er liever voor kiest om bepaalde conflicten te verdoezelen dan om er rekening mee te houden. En ook al lijkt het erop dat Bart Eeckhout met zijn verzoek om woorden in daden om te zetten, aan de gevaren van dit ideologische denken ontsnapt, toch vrees ik dat hij er schatplichtig aan blijft. Zijn bijdrage camoufleert de mankementen van links-progressief zelfs nog meer dan daarvoor.

Als uitgangspunt voor mijn kritiek heb ik de problematiek van de erkenning gekozen. Wat betekent erkenning, respectievelijk in het liberalisme, de multiculturaliteit en de interculturaliteit? Om die vraag te beantwoorden, heb ik beroep gedaan op enkele opstellen van de Vlaamse filosoof Herman De Dijn.³ Vervol-

gens ga ik dieper in op de tekst van Eeckhout. Ik laat zien dat hij ergens tussen een multi-culturele en een interculturele positie in zit, maar ook de tekortkomingen en naïviteit van deze denkwijzen met zich meedraagt. Verder schenk ik aandacht aan de manier waarop De Dijn die tekorten meent te kunnen opvangen. Ik sluit af met een conclusie.

I

In het liberalisme gaat het vooral om erkenning in de zin van 'gelijkheid voor de wet, ongeacht de verschillen'. Of ik nu rijk of arm, edelman of proletariër, homo of hetero ben, altijd mag ik rekenen op een gelijke behandeling door de overheid. Iedereen heeft dezelfde basisrechten, zoals recht op vrije meningsuiting, stemrecht, recht op kiesbaarheid in een politiek ambt, enzovoort.

Hoe belangrijk deze vorm van erkenning ook is, zij is niet onproblematisch. Het is niet omdat je iedereen gelijk voor de wet verklaart, dat het verlangen naar erkenning uitgeput is. Dat heeft te maken met het feit dat 'vrij en gelijk voor de wet' een zeer *formele* vorm van erkenning is. Zij doet niets af aan de *concrete* ongelijkheid tussen mensen. In de liberale democratie hebben een rijke industrieel en een arbeider dezelfde basisrechten, maar dat neemt niet weg dat de ene meer macht, mogelijkheden en aanzien heeft dan de andere. Dit leidt tot de tendens om de gelijkheid alsmaar uit te breiden: men gaat ook zaken eisen als het recht op medische bijstand, op werk, op wonen, etc. Het betreft hier niet alleen rechten die de menselijke waardigheid moeten garanderen (zoals het

vermijden van honger of het waarborgen van elementaire zorg), maar ook rechten die de ongelijkheid van kansen als gevolg van afkomst, taal, geslacht, enz. moeten verminderen, wat bijvoorbeeld leidt tot het invoeren van onderwijsplicht en van steun aan minderheden. De vraag is hoever je daarin moet gaan. In welke mate bijvoorbeeld moet je ongelijkheden op het vlak van karakter, vaardigheden en intelligentie aanvaarden of willen wegwerken?

Voorts verlangen mensen ook erkenning omdat ze waarde hechten aan bepaalde kenmerken die hen zichtbaar of herkenbaar maken voor anderen (lichamelijke schoonheid, excelleren in een bepaalde discipline, behoren tot een bepaalde klasse, natie of cultuur). De Dijn stelt zich de vraag wat het betekent om op dat vlak echte erkenning te geven. Bijna alle mensen hebben bijvoorbeeld nood aan erkenning via vriendschap. Stel echter dat jij iemand enkel vriendschap zou geven omdat je weet dat hij die behoefte heeft. Dan geef je hem geen vriendschap, maar medelijden. Vriendschap geven aan iemand impliceert dat je ook een oprechte waardering voelt voor die persoon. Zo wil een schrijver ook geen literaire prijs ontvangen omdat hij behoefte heeft aan erkenning als schrijver, wel omdat hij goed literair werk heeft geleverd.

Ten slotte streeft de liberale democratie naar een neutrale staat. Wetten bijvoorbeeld moeten zo universeel en rationeel mogelijk zijn, en zo min mogelijk de sporen van overgeleverde culturele inhouden of waarden dragen. Immers, als je toelaat dat wetten voortkomen uit een bepaalde culturele traditie, dan bevoordeelt je die traditie tegenover andere. De Dijn merkt echter op dat je wetten nooit kunt ontdoen van culturele elementen. Niet alleen privilegiëren ze bepaalde inhouden – bepaalde talen (taalwetten), een bepaalde opvoeding (onderwijswetten), bepaalde vormen van omgang tussen ouders en kinderen, tussen de geslachten, etc. –, ook zijn die inhouden op hun beurt weer de exponent van een bepaald mens- en wereldbeeld. Zo is de wet op de lijkbezorging niet alleen het resultaat van een streven naar medische hygiëne, maar getuigt zij ook van een typisch christelijk respect voor al wat menselijk is, ook als het gaat om zieken, gehandicapten of doden.

II

Het multiculturalisme is zowel een correctie op als een voortzetting van het liberalisme. Een correctie in twee opzichten. Allereerst begrijpt het multiculturalisme dat het individu geen zwevend atoom in een neutrale ruimte is, maar – minstens gedeeltelijk – cultureel bepaald wordt. Ten tweede gaat het in het multiculturalisme niet om gelijkheid voor de wet, *ongeacht* de verschillen, maar om erkenning *van* en *in* het verschil.

Er is echter ook een continuïteit tussen liberalisme en multiculturalisme: ze hebben hun *relativisme* met elkaar gemeen. In het liberalisme ga je ervan uit dat iedereen zijn eigen leven vorm mag geven. De staat heeft niet het recht zich uit te spreken over de waarde van een levenswijze (druggebruik, adoptie van kinderen door homokoppels, polygamie, etc.). In het multiculturalisme zeg je dat elke cultuur respectabel is, waaruit volgt dat de staat een cultuur niet mag negeren of veroordelen, met andere woorden, dat zij moet uitgaan van de principiële gelijkwaardigheid van alle culturen.

Maar ook dat leidt tot problemen, waarvan ik er hier slechts twee noem. Allereerst is het praktisch onhaalbaar om alle religies en culturen te erkennen – temeer omdat we op die manier praktijken zouden moeten gedogen die voor de meeste mensen immoreel zijn, genre clitoridectomie of de weigering van sommige religieuze sekten om kinderen tegen ziektes te laten inenten.

Voorts leidt deze zienswijze bijna onvermijdelijk tot *political correctness*. Hieronder verstaat De Dijn een wel zeer abstracte variant van de gedachte dat iedereen recht heeft op gelijke behandeling. Abstract om twee redenen: ten eerste omdat abstractie wordt gemaakt van de inhoud of waarde van het betreffende culturele verschil. Je geeft erkenning aan de ander *omdat* hij van jou verschilt, niet *omdat* je dit verschil ook oprecht waardeert. De vraag rijst dan ook of de erkenning die het multiculturalisme geeft, wel echte erkenning is. Ten tweede wordt abstractie gemaakt van de concrete sociale omstandigheden waarin de erkenning wordt gegeven. Men stelt zich niet of onvoldoende de vraag wat de negatieve effecten zouden kunnen zijn van de maatregel die tot de erkenning moet leiden.

MENSEN DIE HET MOEILIJK HEBBEN MET DE AFFICHE VAN ONZE LIEVE VROUW VAN VLAANDEREN VOELEN ZICH TWEEMAAL GEPAKT. DE EERSTE KEER DOOR KUNSTENAARS DIE SPOTTEN MET HUN SYMBOLEN; DE TWEEDE KEER DOOR LINKS-PROGRESSIEVE MORALISTEN DIE HUN OP DE KOOP TOE KOMEN VERTELLEN DAT HUN VERONTWAARDIGING HET SYMPTOOM IS VAN EEN BIJNA CRIMINELE HOUDING. HET ZIJN JUIST ZULKE REACTIES DIE RACISTISCH MAKEN OF HET AL AANWEZIGE RACISME VERSTERKEN. EN ZE ZULLEN OOK NIET VRIENDELIJK STEMMEN JEGENS LINKS-PROGRESSIEF. NIEMAND WINT HIER DUS IETS MEE.

Stel bijvoorbeeld dat de overheid de verplichting zou invoeren om een bepaald percentage werknemers met een verschillende etnisch-culturele achtergrond aan te werven. Zoiets kan in sommige gevallen een gunstig effect hebben, maar in een klimaat van racisme zou een dergelijke maatregel het bestaande racisme alleen maar versterken. De betreffende werknemers zouden weggepest of getolereerd worden zonder dat men belangstelling heeft voor wie ze zijn of wat ze doen. Bovendien kan een dergelijke tolerantie gemakkelijk omslaan in gratuite intolerantie. Of, zoals De Dijn het uitdrukt: ‘Als alles wat ons bezighoudt ons onverschillig laat, waarom zou ten slotte de waarde van de ander zelf ons ook niet onverschillig laten, zodat totale willekeur mogelijk wordt.’³

III

De Dijn bespreekt eveneens de interculturele dialoog volgens Charles Taylor, die tot doel heeft wetten, regels en normen (bijvoorbeeld met betrekking tot seksualiteit of de omgang met doden) op elkaar af te stemmen. Die dialoog kan gezien worden als een proces waarbij de betekenishorizonten van beide culturen met elkaar versmelten, zodat er een nieuwe figuur ontstaat waarin de oude tegenstelling tussen de meerderheids- en de minderheids-cultuur wordt opgeheven.

DE AANWEZIGHEID IN ONZE SAMENLEVING VAN MENSEN MET EEN ETNISCH-CULTUREEL VERSCHILLENDE ACHTERGROND KAN EEN BELANGRIJKE BRON VAN KRITIEK EN VERNIEUWING ZIJN, OP VOORWAARDE NATUURLIJK DAT JE HEN IN DE MOGELIJKHEID STELT HET DEBAT AAN TE GAAN. RACISME BEMOEILIJKT DE DIALOOG, MAAR POLITIEK CORRECT GEMORALISEER EVENEENS.

Dit proces kan alleen slagen indien: 1) beide partijen bereid zijn om elkaars tradities vanuit een positieve vooringenomenheid te benaderen, wat veronderstelt dat ze een zeker belang hechten aan tradities als mogelikheden voor een zinvol leven; 2) dat er een min of meer gemeenschappelijke betekeniscontext aanwezig is met min of meer gedeelde beoordelingscriteria. De *cultural studies* kunnen hier goede diensten bewijzen. Niet alleen bij het verwerven van kennis over de verschillende culturen en hun onderlinge harmoniseerbaarheid, maar ook bij het ontwikkelen van nieuwe vocabularia voor de horizonversmelting.

Het is niet verwonderlijk dat De Dijn – vanuit zijn conservatieve positie – een zekere sympathie heeft voor deze denkbeelden. Allereerst waardeert hij dat de interculturele dialoog de discussie over de betekenis van bepaalde waarden tenminste niet uit de weg gaat. Voorts apprecieert hij Taylors idee dat tradities a priori waardering verdienen. Tradities zijn misschien niet perfect, maar ze hebben door hun overleven toch het bewijs geleverd dat ze in staat zijn ‘het samenleven van mensen mogelijk te maken op een wijze die heden verbindt met verleden en toekomst en (aldus) aan velen de mogelijkheid biedt om een zinvol leven te leiden.’⁵ Maar De Dijn heeft ook kritiek op Taylor. Volgens hem is dit denken in bepaalde opzichten naïef en goedgelovig.

Allereerst is het nogal optimistisch om te denken dat mensen principieel andere tradities als waardevol zullen beschouwen. Voorts onderschat Taylor de moeilijkheden die bij het harmoniseren van culturele betekenissen opduiken. Dat hangt samen met het feit dat dergelijke betekenissen altijd verbonden zijn met concrete, particuliere elementen. ‘Ze zijn noodzakelijk *geïncarneerd* in welbepaalde materialiteiten (omgangsvormen, opvoedingsgewoonten, wijzen van wonen en eten,

lichaamscultuur, enz.).’⁶ Juist omdat betekenissen altijd op een ‘belichaamde’ wijze aan ons verschijnen, kunnen ze ons vervullen met afkeer en walging. Zo zullen sommige mensen nooit sympathie voor de islam kunnen opbrengen, enkel en alleen omdat zij de verplichte rituele slachting voor het offerfeest een barbaars gebruik vinden.

Ongetwijfeld is het waar dat we vandaag vaak geconfronteerd worden met uitingen waarin diverse culturele symbolen en betekenissen worden samengebracht (bijvoorbeeld Koranteksten op het kleedje van een mannequin). Maar volgens De Dijn wil dat nog niet zeggen dat het in al deze gevallen gaat om een geslaagde horizonversmelting. Er zijn hier minstens twee mogelijkheden. Ofwel wordt de betekenisassociatie afgezworen omdat men de contaminatie van de eigen symboliek met vreemde elementen als aanstootgevend beschouwt, ofwel wordt ze toegelaten omdat men onverschillig geworden is voor de betekenissen die door de betreffende symbolen belichaamd worden.

IV

Terug nu naar Eeckhout. Hij trekt vooral de interculturele kaart. Dat blijkt uit alles wat hij zegt over Union Suspecte. Bij dit gezelschap waardeert hij ‘de zoektocht naar een eigen identiteit op het breukvlak van archetypes, gemeenschappen en culturen’, zoals er in het *mission statement* van dat gezelschap te lezen valt. Maar hij is ook gelukkig met de manier waarop de theatermakers dit idee vertalen naar een ondubbelzinnige keuze voor interdisciplinariteit. Opnieuw citeert hij goedkeurend uit het *mission statement*: ‘Onze esthetica is er één waar de confrontatie van theater, dans en muziek een nieuwe vorm oplevert, die niet meer onder één noemer te plaatsen valt.’ En hij concludeert: ‘Met zoveel *métissage* heeft een groot deel van cultureel Vlaanderen het

moeilijk, zowel in de artistieke beleidskamers als in de zaal.’⁷

Ik denk dat cultureel Vlaanderen veel minder moeite heeft met de hier zo bewierookte *métissage* dan Eeckhout denkt. Multi- en interdisciplinariteit en het neerhalen van de schotten tussen populaire en elite culturen waren immers al goed ingeburgerde inzichten en praktijken in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw. Maar dit terzijde. Wat mij hier vooral interesseert, is Eeckhouts visie op interculturaliteit. En als je die onder de loep neemt, zie je dat hij in hetzelfde bedje ziek is als Charles Taylor. Ook bij Eeckhout constateer je een onverwoestbaar, maar weinig realistisch vertrouwen in de mogelijkheid om betekenissen uit diverse culturen te harmoniseren. Dat blijkt vooral uit zijn relaas van een incident dat zich in 2005 heeft voorgedaan rond de voorstelling *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen* van Union Suspecte.

Naar aanleiding van die voorstelling was een affiche gemaakt waarop een madonna te zien was met op haar ene arm een kindje Jezus en in de hand van haar andere arm een blikje voedsel. Zij was afgebeeld met ontblote borsten en had allochtone trekken. Op de achtergrond waren een woestijnlandschap en symbolen uit de Vlaamse cultuur (de Vlaamse Leeuw) te zien. Die affiche heeft destijds nogal wat ophef veroorzaakt. Ze leidde onder meer tot een betoging van extreemrechtse organisaties waaronder het katholieke *België en Christenheid*. Eeckhout hierover: ‘Al te gemakkelijk wordt evenwel vergeten dat die aanval vanuit een zeer verdachte marge slechts effect kon hebben omdat hij in mindere of meerdere mate gedragen werd door een veel ruimer publiek. Inderdaad vinden ook heel wat gematigder denkende Vlamingen dat “zij”, de allochtonen, hun poten moeten afhouden van “onze” symbolen.’⁸

Dit incident lijkt me een goede illustratie van De Dijns kritiek op Taylor. Inderdaad blijken betekenissen uit verschillende culturen niet zo gemakkelijk te harmoniseren, anders zouden mensen geen aanstoot nemen aan de contaminatie van christelijke en Vlaamse symbolen door seksuele en allochtone elementen. Ondanks alle zogenaamde ruimdenkendheid, zullen er altijd mensen zijn die zich opwinden

of verontwaardigd voelen wanneer ze zien dat hun symbolen in een niet-orthodoxe context gebruikt (of misbruikt) worden.

Eeckhout wil dat echter niet toegeven. In plaats van dit verschijnsel te zien als een normaal menselijk fenomeen, probeert hij het te ontkennen: door iedereen die over de affiche struikelt verdacht te maken. Die mensen zijn in zijn ogen ofwel zelf extreemrechts ofwel het slachtoffer van een jarenlange vergiftiging van de Vlaamse samenleving door extreemrechts, ook als ze in de meeste andere opzichten gematigd of zelfs progressief zijn. Moet je echter per definitie verpest zijn door racistische prietpraat om je door die affiche gekrenkt te voelen? Ik denk het niet. Ik geloof dat zulke reacties overal zullen opduiken waar mensen gehecht zijn aan de waarden die door de 'misbruikte' symbolen worden belichaamd. Zo kun je bijvoorbeeld van een belgicist moeilijk verwachten dat hij rustig blijft toekijken wanneer de Belgische vlag verbrand wordt. Eeckhout vergist zich dan ook wanneer hij verontwaardiging over de affiche zonder meer gelijkstelt met racisme.

V

Eeckhout zegt: 'Een cruciale kwestie, die destijds ook door nogal wat progressieve verdedigers vergeten werd, is wat er nog allochtoon is aan de makers van *Onze Lieve Vrouw van Vlaanderen*. Hun geboorteplaats (West-Vlaanderen) niet, hun taal (plat Blankenbergs, als het moet) evenmin. Blijven over: hun naam (Ben Chikha) en hun kleur.'⁹

Dit argument vertrekt van de premisse dat Vlamingen discrimineren als het gaat om de beoordeling van het gebruik van symbolen. Als autochtone Vlamingen de symbolen van andere autochtone Vlamingen 'misbruiken', dan wordt dat getolereerd. Maar als allochtonen dat doen, is het kot te klein. Vervolgens stelt Eeckhout vast dat de gebroeders Ben Chikha geen allochtonen zijn, maar perfect ingeburgerde kinderen van migranten die – op hun huidskleur en hun naam na – in niets verschillen van andere Vlamingen. Waaruit Eeckhout concludeert dat zij 'volwaardige' Vlamingen zijn en dus het recht hebben op dezelfde behandeling als andere Vlamingen. Anders gezegd: de gebroeders Ben Chikha hebben



© William Philips & Dirk Wittevrongel

evenveel recht op 'misbruik' van Vlaamse en katholieke symbolen als andere Vlamingen, daar zij zelf volwaardige Vlamingen zijn.

Maar klopt het dat de ene Vlaming zal toelaten dat de andere zijn symbolen contamineert? Ik durf het betwijfelen. Stel: een vrijzinnige, Vlaamse kunstenaar maakt een schilderij waarop een kruisiging staat afgebeeld, en hij vervangt de Christusfiguur door een kikker. Dit zou ongetwijfeld tot verontwaardiging leiden

bij katholieke Vlamingen. Omgekeerd zouden vrijzinnigen het niet op prijs stellen indien bepaalde symbolen van de vrijzinnigheid (logosymbolen bijvoorbeeld) 'misbruikt' worden door katholieke kunstenaars. Al geef ik toe dat de tolerantiedrempel wellicht lager ligt wanneer allochtonen tot 'misbruik' overgaan, zelfs indien ze – zoals de gebroeders Ben Chikha – volledig ingeburgerd zijn.

Overigens bevestigt dit opnieuw het gelijk van De Dijn, waar hij stelt dat de interculturele dialoog een conflictueus gebeuren is, als gevolg van het geïncarneerd karakter van betekenissen. Zelfs schijnbaar onbelangrijke uiterlijkheden, zoals iemands huidskleur of naam, zijn blijkbaar al voldoende om dat proces te bemoeilijken. Hiermee wil De Dijn niet zeggen dat we de interculturele dialoog moeten afschaffen, wel dat we niet verbaasd moeten zijn als daar conflicten van komen. Bart Eeckhout houdt echter geen rekening met die realiteit. Omdat hij de realiteit niet onder ogen kan of wil zien, wijst hij iedereen met de vinger die zich stoort aan het onorthodoxe gebruik van symbolen. Dat wordt meteen gedemoniseerd als immoreel gedrag.

Bovendien is het nog maar zeer de vraag of dat iets uithaalt. Want de mensen die het moeilijk hebben met de affiche voelen zich nu tweemaal gepakt. De eerste keer door kunstenaars die spotten met hun symbolen; de tweede keer door links-progressieve moralisten die hun op de koop toe komen vertellen dat hun verontwaardiging het symptoom is van een bijna criminele houding. Het zijn juist zulke reacties die racistisch maken of het al aanwezige racisme versterken. En ze zullen ook niet vriendelijk stemmen jegens links-progressief. Niemand wint hier dus iets mee. Tenzij je het narcistische gevoel van het behoren tot een morele elite als winst kunt beschouwen.

Ten slotte draagt het argument van Eeckhout ook niet bij tot het opheffen van het veronderstelde onrecht. Want als je zegt dat we de gebroeders Ben Chikha niet mogen discrimineren omdat ze Vlamingen zijn, wat houdt dat dan precies in? Dat je wel mag discrimineren als het om niet-Vlamingen gaat, bijvoorbeeld allochtonen die minder goed ingeburgerd zijn? Ik weet ook wel dat Eeckhout dat niet bedoelt, maar als je spijkers op laag water wilt gaan zoeken, kun je zijn argument zo lezen. Komt daar nog bij dat – zoals ik hierboven al heb uiteengezet – verontwaardiging over het onorthodox gebruik van symbolen niet hetzelfde is als discriminatie. Zo’n verontwaardiging kan in bepaalde omstandigheden in discriminatie omslaan, maar zij kan evengoed het begin zijn van een moeizame dialoog die met veel vallen en opstaan tot werkelijk wederzijds begrip en erkenning leidt.

VI

Vanuit zijn interculturele attitude is Bart Eeckhout bijzonder kritisch tegenover het multiculturalisme. Hij merkt op dat ‘het creëren van een apart hokje met “allochtonenliteratuur” of “allochtonentheater” (...) een heilloos pad (is). Het zou de verzuiling van de maatschappelijke segregatie zijn, de definitieve ontkenning dat diversiteit ook interactie en blikverruiming kan zijn.’¹⁰

Maar hoe zou Eeckhout enerzijds blikverruiming en interactie kunnen bereiken als hij anderzijds iedereen de mond snoert die om interactie vraagt? Niemand mag zijn irritatie over het samenbrengen van culturele symbolen uit diverse culturen uiten, zonder het risico te lopen voor een extreemrechtse racist versleten te worden. Zoiets intimideert en is niet van dien aard dat het mensen aan het praten krijgt. Resultaat: je komt precies terecht in het soort segregatie dat Eeckhout wil vermijden. Aan de ene kant heb je de autochtone Vlaming die niets meer durft zeggen, maar er stiller het zijne van denkt; aan de andere kant heb je de allochtoon die – beschermd door de scepter van een links-progressieve consensus – op een piëdestal wordt gezet en een erkenning krijgt waar geen maatschappelijk draagvlak voor bestaat.

Volgens mij mis je zo de kans op een debat waarin beide partijen kennis kunnen nemen van elkaars standpunten, ze kunnen toelichten, bekritisieren, er geheel of gedeeltelijk mee instemmen... en zo naar elkaar toe groeien. Een garantie dat dit lukt, is er niet, maar het lijkt me de enige mogelijkheid om op termijn, via *trial and error*, tot een geslaagde horizonversmelting te komen. Bovendien zal het zonder een dergelijke discussie lastiger zijn om een podium te geven aan tegenstemmen die kanttekeningen maken bij ons liberale, kapitalistische maatschappijmodel. De aanwezigheid in onze samenleving van mensen met een etnisch-cultureel verschillende achtergrond kan immers een belangrijke bron van kritiek en vernieuwing zijn, op voorwaarde natuurlijk dat je hen in de mogelijkheid stelt het debat aan te gaan. Racisme bemoeilijkt de dialoog, maar politiek correct gemoraliseer eveneens.

VII

Op bepaalde plekken helt de houding van Eeckhout over naar conservatisme. Niet alleen omdat interculturaliteit vanwege haar respect voor tradities reeds per definitie een zekere behoudsgezindheid impliceert, maar ook omdat Eeckhout opkomt voor het geven van echte erkenning, dus niet de vrijblijvende erkenning die eigen is aan het multiculturalisme: ‘Kunstenaars moeten niet gesteund worden omdat ze allochtoon zijn, maar omdat ze goed zijn. Daarom kan de conclusie ook niet zijn dat er dringend quota voor vreemdelingen in het theater moeten komen.’¹¹

Eeckhout wijst hier elke overheidsinterventie op het niveau van de artistieke praktijk af. Begrijpelijk overigens: als je quota voor allochtone kunstenaars zou invoeren, riskeer je ook kunstenaars te moeten aanwerven die niet voldoen aan de vereiste kwaliteiten, dat wil zeggen die wel allochtoon, maar niet ‘goed’ zijn (wat dat nu verder ook moge betekenen). Zoiets zou ongetwijfeld op verzet van de sector stuiten: men zou protesteren en die maatregelen proberen boycotten of omzeilen. Of je zou de politiek correcte hypocrisie krijgen waar De Dijn zo voor waarschuwt.

Omgekeerd impliceert het standpunt van Eeckhout ook dat er voor overheidsinterventies een draagvlak moet zijn in de sector waarop die maatregelen van toepassing zijn. Maar hoe valt die stelling te rijmen met Eeckhouts appreciatie voor het Vlaamse cultuurbeleid? Hij vat dit beleid in de volgende warme bewoordingen samen: ‘Ten gronde is minister van cultuur Bert Anciaux zich bewust van het probleem en maakte hij van interculturaliteit en diversiteit zelfs speerpunten van zijn beleid. In de grote culturele bestuursraden zit (verplicht) al wat meer kleur, diversiteitsprogramma’s werden opgezet om zowel de grote als de lokale centra een minder homogeen personeelsbeleid te laten voeren en het dit jaar goedgekeurde participatiedecreet moet ook in de zaal meer verschil (en niet alleen naar kleur) brengen.’¹²

Alles bij elkaar meer maatregelen met een stimulerend, dan met een verplichtend karakter. Het lijkt dus nogal mee te vallen met de politieke bemoeizucht. Toch kan je ook hier de vraag stellen hoe legitiem dit beleid is, in hoeverre er in de culturele sector een draagvlak voor is. Als ik Bart Eeckhout mag geloven, is

dat draagvlak er niet. Hoe moet je anders zijn vaststelling interpreteren, dat er veel gepraat wordt over de noodzaak om culturele verschillen een kans te geven, maar dat daar in de praktijk maar weinig voor gedaan wordt? Het is van tweeën één: ofwel is er een draagvlak en dan is de basisstelling van Eeckhout (namelijk dat er geen draagvlak is) uit de lucht gegrepen; ofwel is er geen draagvlak, maar dan is er een probleem op het vlak van de legitimiteit en valt het niet te begrijpen waarom Eeckhout hier de kant van de minister kiest.

Meteen rijst ook de vraag naar de impact van zijn oproep op de leden van de culturele sector. Bestaat er een kans dat zijn oproep om de daad bij het woord te voegen gehoor zal vinden? Hoe functioneert zo'n oproep binnen een klimaat waarin er zo halfslachtig wordt gereageerd op culturele verschillen? Zoals ik al heb gesuggereerd, kan je die vraag slechts beantwoorden als je over een goede diagnose beschikt. De Dijn legt de vinger op de zere plek. Velen hebben het gevoel tussen wal en schip te zitten. Aan de ene kant worden ze door de allesoverheersende politieke correctheid gedwongen om etnisch-culturele verschillen te erkennen; aan de andere kant gaat die erkenning niet gepaard met een echte waardering voor die verschillen. Het resultaat is een ambiguïteit: men is bereid om lippendienst te bewijzen aan de multiculturele gedachte, maar niet om er zich echt voor in te zetten. Om deze tegenstrijdige posities met elkaar te verzoenen, kiest men voor een louter verbale politiek, die schermt met grote woorden als verdraagzaamheid, veelkleurigheid, enz. Met andere woorden: men doet niet aan politiek, maar aan *symbolische politiek*.

'Symbolische Politiek,' aldus de Duitse filosoof Hermann Lübbe, 'ersetzt die Politik die sie symbolisiert.'⁴³ Het is een magische politiek, waarbij men daden vervangt door woorden in de overtuiging dat het uitspreken van woorden synoniem is voor het stellen van de daden waar deze woorden naar verwijzen. In dat klimaat nog maar eens oproepen om de daad bij het woord te voegen, zal er niet toe leiden dat de daad ook werkelijk bij het woord wordt gevoegd, maar dat men de illusie gaat koesteren dat zéggan dat men de daad bij het woord moet voegen gelijk staat aan het voegen van de daad bij het woord. Een wat ingewik-

kelde redenering, maar in elk geval duidelijk genoeg, dunkt het mij, om aan te tonen dat de oproep van Bart Eeckhout het probleem alleen maar herhaalt en versterkt, in plaats van er iets aan te veranderen.

Zijn oproep zou wellicht enkel gehoor vinden, indien mensen zich werkelijk engageerden en zich niet alleen maar *verplicht* voelden om zich te engageren (zodat ze zich niet werkelijk engageren). Maar ook dan zou hij vermoedelijk zinloos zijn, en wel om de simpele reden dat men al de daad bij het woord gevoegd zou hebben, nog vóór Eeckhout de kans had gekregen zijn oproep te lanceren. Want de duidelijkste indicatie voor echte waardering en belangstelling is de dadendrang waarin zij hun spontane uiting vinden. Wat misschien verklaart waarom instellingen als Het Paleis, kvs of Campo 'de weldoenershand van hun subsidieheer zelfs niet nodig (hadden) om hun beleid af te stemmen op meer diversiteit'⁴⁴, zoals Eeckhout vaststelt.

VIII

In de inleiding van zijn stuk gebruikt Eeckhout de uitdrukking 'de bange blanke man'.⁴⁵ Hiermee wordt gesuggereerd dat de westerse cultuur vooral een patriarchale cultuur van blanken is die zich opsluiten in het eigen gelijk en bang zijn om zich open te stellen voor vreemde invloeden.

Volgens Rudi Visker is dit misprijzen voor de westerse cultuur een symptoom van de verborgen angsten en verlangens van de multiculturalist. Als er iets is wat de multiculturalist vreest, dan is het om voor particularistisch (eurocentrisch) versleten te worden. Liefst wil hij een 'universalist' zijn, dat wil zeggen de etiketten 'ruimdenkend' en 'kosmopolitisch' opgespeld krijgen. Overigens vraag ik mij af of dat ook niet het gevolg is van een zekere schaamte over de vele catastrofes die de westerse cultuur de afgelopen eeuwen heeft veroorzaakt (twee wereldoorlogen, kolonialisme en neokolonialisme, milieuverloedering...). Hoe minder de multiculturalist zich met zijn cultuur wil vereenzelvigen, hoe meer hij het over alle culturen behalve de zijne wil hebben. Want als hij dat wel zou doen, zou hij vroeg of laat geconfronteerd worden met de consequenties van zijn standpunt, namelijk dat, als alle culturen gelijkwaardig zijn, ook de wes-

VELEN HEBBEN HET GEVOEL TUSSEN WAL EN SCHIP TE ZITTEN. AAN DE ENE KANT WORDEN ZE DOOR DE ALLESOVERHEERSENDE POLITIEKE CORRECTHEID GEDWONGEN OM ETNISCH-CULTURELE VERSCHILLEN TE ERKENNEN; AAN DE ANDERE KANT GAAT DIE ERKENNING NIET GEPAARD MET EEN ECHTE WAARDERING VOOR DIE VERSCHILLEN. HET RESULTAAT IS EEN AMBIGUÏTEIT: MEN IS BEREID OM LIPPENDIENST TE BEWIJZEN AAN DE MULTICULTURELE GEDACHTE, MAAR NIET OM ER ZICH ECHT VOOR IN TE ZETTEN.

terse cultuur dat is. En dat is nu juist iets wat hij niet graag wil toegeven.⁴⁶

Uitdrukkingen als 'de bange blanke man' laten dus zien wat er achter en tussen de regels van het multiculturalisme te lezen valt. En dat is een zeker gebrek aan vertrouwen in de eigen cultuur, doorspekt met de angst om met de eigen culturele traditie geïdentificeerd te worden. Mijns inziens is dit geen constructieve houding. Juist omdat het hier over een conflictueus gebeuren gaat, veronderstelt de interculturele dialoog *vertrouwen*, niet alleen in het andere, maar ook in het eigene. Je moet ervan willen uitgaan dat het de moeite waard is, wat de ander mij te zeggen heeft, dat hij mij niet beliegt en bedriegt. Maar hoe kan vertrouwen gedijen zonder zelfvertrouwen? Hoe kan ik vertrouwen hebben in de waarde van de cultuur van de ander als ik geen vertrouwen heb in de waarde van mijn eigen cultuur? Schaamte over de eigen cultuur ondermijnt iemands zelfvertrouwen, terwijl gebrek aan zelfvertrouwen op zijn beurt angstig en paranoïde maakt. Het vertekent het beeld dat ik van de ander heb, het maakt dat ik hem over- of onderschat, enzovoort.

Ik zou dan ook willen pleiten voor een zekere nuchterheid bij het beoordelen van onze eigen culturele traditie. Waarom zich masochistisch blijven rondwentelen in het besef van haar vele beperkingen? Ongetwijfeld is het waar dat zij heel wat op haar kerfstok heeft, maar ze heeft ons ook veel geschonken. Vertrouwen lijkt mij hier meer op zijn

plaats. Voor velen is vertrouwen het absolute tegendeel van kritische zin. Ik denk echter dat vertrouwen zonder kritische zin ondenkbaar is. Vertrouwen is de neiging om toch te blijven investeren in het object van je vertrouwen, ondanks het feit dat je er de beperkingen en de grenzen van kent. Stel dat ik te weten kom dat mijn geliefde mij heeft bedrogen. Als ik haar of hem echt vertrouw, dan wil ik doorgaan met de relatie, ook al ben ik mij goed bewust van wat er in het verleden gebeurd is. Natuurlijk komt vertrouwen nooit uit de lucht gevallen. Het heeft ook te maken met de vele goede dingen die de geliefden in het verleden samen hebben doorgemaakt. Een gelijkaardige houding is ook wenselijk als het over Europa gaat. Het is een bereidheid om lessen te trekken uit het verleden, maar ook een geloof in de waarde en het potentieel van deze cultuur vanuit een grote dankbaarheid voor wat ze ons gegeven heeft.

IX

De vraag rijst nu: wat te doen? Ook op dat punt doet De Dijn interessante suggesties. Als ik hem goed begrepen heb, blijft hij de interculturele dialoog genegen, doch onder bepaalde voorwaarden. Om te beginnen moeten we bereid zijn de conflicten te aanvaarden, die hieruit voortvloeien. In plaats van ze uit ons gezichtsveld te bannen door ze als het gevolg van racisme te brandmerken, dienen ze het uitgangspunt te worden voor een intens debat.

Voorts vraagt De Dijn meer loyaliteit voor het eigene. We zullen moeten erkennen dat onze samenleving doortrokken is van collectief gedeelde, particuliere inhouden die de overblijfselen zijn van een eeuwenlange culturele ontwikkeling. Of, zoals Hilde Kieboom het zegt: 'Menselijke waarden en humanisme bestaan niet "out of the blue". Onze cultuur is ontstaan uit de Grieks-Romeinse erfenis, het christendom en de verlichting, die niet toevalig in een christelijke cultuur ontstond. Van die wortels kunnen we ons niet afsnijden, door een a-historische en a-culturele neutraliteit na te streven en op te leggen.'¹⁷ Niet alleen is dit laatste onhaalbaar, het is ook niet wenselijk. Als we toch schatplichtig zijn aan het verleden, dan kunnen we daar maar beter voor uitkomen en vanuit een zeker vertrouwen in de eigen cultuur haar bevragen, in dialoog treden

met andere culturen en – waar nodig – voor verandering pleiten.

Loyaliteit ten opzichte van het eigene impliceert ook loyaliteit ten opzichte van de wet, daar wetten altijd uiting geven aan bepaalde culturele waarden. Interculturele conflicten mogen maar uitgevochten worden op een wijze die de openbare orde niet in gevaar brengt en in overeenstemming is met de wet. Die gehoorzaamheid moeten we ook opbrengen 'als voor ons essentiële waarden nog niet (of niet meer) publiek worden erkend'.¹⁸ Bovendien moet 'een zekere terughoudendheid aan de dag worden gelegd ten aanzien van de poging om alle sociale problemen politiek-juridisch op te lossen'.¹⁹

Uit het voorgaande volgt dat De Dijn de heersende normen en waarden bevoordeelt. Dat is immers de implicatie van 'gehoorzaamheid aan de wet' en het afwijzen van politiek correcte overheidsinterventies. Maar hoe kunnen minderheidsgroepen dan ooit erkenning krijgen? In dat verband wijst De Dijn op het ritueel karakter van onze democratie. Volgens hem moet het parlementaire debat 'worden gezien als een geweldloze verdediging van bepaalde waarden die in een gevecht zijn gewikkeld om de "gemeenschappelijkheid" publiek te (blijven) bepalen. Kenmerkend voor dit verbale, geweldloze gevecht is dat het volgens welbepaalde, haast rituele procedures verloopt en dus op een bepaald moment tot een beslissing leidt (behoud of verandering van de wet), waarna de rust weer voor zekere tijd terugkeert. De verliezer in het gevecht kan hopen dat de omstandigheden na verloop van tijd gunstiger zullen zijn; hij kan dus altijd hoop blijven koesteren en intussen het overtuigingswerk verder zetten'.²⁰

De macht van de meerderheid wordt hier dus gerelativeerd door de factor 'tijd'. Nooit komt er een einde aan de eervolle strijd, altijd blijft de mogelijkheid op herneming bestaan. Op die manier kan zowel het vreemde als het eigene overleven tot een reële fusie van betekenishorizonten realiseerbaar is. Erkenning is dus niet alleen een conflictueus, maar ook een traag proces. De reden waarom het links-progressieve denken zo vaak mislukt, is omdat het geen geduld kent; omdat het dingen wil verwezenlijken op een moment dat de tijd daarvoor nog niet rijp is.

X

Om af te sluiten wil ik het hebben over *We People*, een van de laatste producties van Union Suspecte. De voorstelling speelde zich af in het milieu van de grootstadswijken, waar het wemelt van 'allochtoon (...) loslopend wild'²¹, werkloos en nauwelijks opgeleid. Tegen de achtergrond van een uitgebrand autowrak speelden Mourade Zeguendi en Zouzou Ben Chikha een spel dat vooral bestond uit harde provocatie en *Publikumsbeschimpfung*. Wouter Hillaert: 'Weg is alle vroegere verzet van Union Suspecte tegen het wij-zijdenken. Hier wordt de stereotiepe tegenstelling net het uitgangspunt: "Wij", *people* zonder naam, werk of toekomst, tegen "jullie" met geld, geluksdroom en het blijvende geloof in de verzoenende kracht van woorden.'²²

Bij de première was ik niet enthousiast. Ik vond de voorstelling kwalitatief zwak en nodeloos choquerend. Wat deed ze meer dan de symptomen van een falend integratiebeleid op de scène uitvergrooten, zonder enige poging tot verdere duiding? Maar vandaag zie ik daarin juist een verdienste. Ik geloof inderdaad dat *We People* 'de onderbuik van een samenleving (toont) waarin alle verkiezingspropaganda rond "open" en "samen" zo fel contrasteert met de groeiende kloof tussen *haves* en *have nots* dat een deel van die laatste groep niet geheel onlogisch auto's in de fik gaat steken of gezette burgers attaqueert om zijn stem nog gehoord te krijgen'.²³

Maar indirect is *We People* ook een koude douche voor links-progressief in de podiumkunsten, dat met zijn verbalisme, gemoraliseer en abstracte ideeën voortdurend iets anders of het tegendeel bereikt van wat het had willen bereiken. In dit essay heb ik gepoogd hiervoor een verklaring te vinden. Zoals reeds gezegd vermoed ik dat die ligt in de ideologische hypocrisie van de multiculturaliteit. Ik voel dan ook niet de behoefte om op te roepen tot meer daadkracht of een 'je m'accuse' uit te spreken omdat het ons daaraan ontbreekt. Ik heb laten zien dat zulke demarches de reeds bestaande hypocrisie veronderstellen in plaats van haar op te heffen. Maar wat kun je dan wél doen om meer geloofwaardigheid te bereiken?

Ik denk dat we opnieuw het primaat van het artistieke moeten erkennen. Het debat wordt te veel gestuurd door allerlei extra-artistieke

bewoogredenen, zoals het verlangen om achtergestelde minderheden te emanciperen en een groot en gediversifieerd publiek te bereiken, of de machtswil van kunstenaars, (artistieke) beleidsmakers en politici om zich via hun aandacht voor culturele verschillen te profileren. Goede kunst lijkt mij het belangrijkste, en een beleid dat het maken en beleven van zo'n kunst door zoveel mogelijk mensen bevordert. Maar wat is goede kunst? Je zou er bibliotheken over vol kunnen schrijven, maar in deze context volstaat wellicht de volgende werkhypothese: goede kunst is kunst die op min of meer formeel-adequate wijze mens en maatschappij vanuit een origineel en inhoudelijk interessant metaforisch perspectief belicht. Dat betekent dat kunst een zekere vorm van dissidentie in zich draagt. Originaliteit is immers slechts mogelijk door af te wijken van de bestaande conventies.

Dit houdt natuurlijk ook in dat er geen lijstje van kenmerken bestaat dat je toelaat op voorhand te weten hoe je goede kunst of een goed kunstbeleid kunt verwezenlijken. Categorieën zoals veelkleurigheid, interdisciplinariteit, interculturele mix, het slechten van de schotten tussen populaire en elite cultuur, participatie, spreiding en diversiteit zeggen op zich niet veel. Het zijn middelen en geen doelen. Alles hangt af van de context en het artistiek discours waarbinnen ze functioneren. Dat wordt treffend geïllustreerd door een groot deel van wat zich in Nederland onder de naam *urban theatre* aandient. Het gaat hier om een type theater dat op een bijna opzichtige wijze zowat alle kenmerken bevat die ik hierboven heb opgesomd. En toch lijkt het artistiek vaak niet te voldoen, en wel vanwege een gebrek aan inhoud, aan een perspectief dat het gemakkelijke succes en de commercie overstijgt.²⁴

Kunst als medium voor de interculturele dialoog blijft waardevol voor zover zij het conflict en het gesprek over de betekenis van waarden niet uit de weg gaat. Toch geeft een productie als *We People* aan waar de grenzen van dit soort kunst liggen. *We People* toont ons de catastrofale eindfase van een ontwikkeling waarin elk gesprek bijna onmogelijk is geworden. Hieruit besluit ik dat er een relatie bestaat tussen politiek enerzijds en de mogelijkheid om zo'n gesprek op gang te brengen of te houden anderzijds. Hoe inefficiënt het politieke beleid, hoe groter de obstakels voor

het interculturele gesprek, terwijl op zijn beurt het sputteren van de dialoog de kwaliteit van het politieke beleid nog verder zal ondergraven. Maar ook het omgekeerde is waar: hoe gezonder de politieke praktijk, hoe gunstiger de condities voor de dialoog en hoe hoger de kwaliteit van dat gesprek (dat wil zeggen hoe meer wederzijdse erkenning eruit voortvloeit), hoe beter dit is voor een goede politieke praktijk.

Producties als *We People* hebben de verdienste dat ze ons wakker schudden. Maar dat is niet genoeg. We moeten ons ook de vraag durven stellen: hoe komt het dat wij in onze pogingen om conflicten op te heffen door ze om te zetten in politieke problemen en hun oplossingen, alleen maar nieuwe conflicten met steeds tragischer gevolgen veroorzaken? Wat er in 2005 en 2007 in de Parijse *banlieues* is gebeurd, heeft kleinere precedents en uitzaaiingen in Brussel gekend. Dat wijst erop dat er ook in ons land maar weinig nodig is om het vuur aan de lont te steken. Voor de kunst betekent dit volgens mij dat er vooral behoefte is aan wat ik een genealogische aanpak zou willen noemen. Bij zo'n aanpak behandelt de kunst vragen zoals: hoe zijn onze politieke oplossingen tot stand gekomen; wat werd daarbij uitgesloten, vergeten, verdrongen; hoe heeft dat geleid of zou dat kunnen leiden tot dramatische omstandigheden zoals in *We People*; hoe zouden mogelijke alternatieven eruit kunnen zien die rekening houden met de resultaten van zo'n artistieke aanpak? Enzovoort.

Uit het voorgaande volgt dat politiek relevante kunst slechts bereikt kan worden door een zekere depolitiserende van de kunst. Ik denk niet dat het de taak is van de kunstenaar om zich te identificeren met politieke ideologieën, wel om er afstand van te nemen, zodat hij kan tonen welke diepte er onder de oppervlakte schuilt. Kunst is politiek belangrijk in de mate dat ze niet politiek wil zijn, maar de politiek belicht vanuit een perspectief dat vreemd is aan de politiek. Dat is haar dissidentie. Meteen heb ik hiermee misschien wel het belangrijkste probleem van links-progressief genoemd: ongewild heeft het zich met de liberale, kapitalistische democratie vereenzelvigd, in plaats van zich daar vragen bij te stellen. Maar als links-progressief dat zelf niet kan, moet de kunst het maar in haar plaats doen. Ze beschikt daarbij over schitterende

troeven: haar zintuiglijkheid en concreetheid, waardoor zij de politiek op de wijze van haar menselijkheid, dat wil zeggen van haar relatieve onmogelijkheid en beperktheid kan laten zien.®

- 1 Bart Eeckhout, 'Onze identiteit in de spiegel van de Vlaamse kunsten: eenzijdig blank en progressief', in: *De Morgen*, 1 december 2008.
- 2 Ik ben als dramaturg verbonden aan de xvs en ik ben lid van de raad van bestuur van Union Suspecte. Ik wil er echter op wijzen dat ik in dit essay een strikt persoonlijk standpunt vertolk en niet dat van een van beide of beide instellingen.
- 3 Het gaat hier om de volgende opstellen: Herman De Dijn, 'Het einde van de geschiedenis en de politiek van de erkenning', in: Id., *Geluksmachines in context*, Pelckmans, Kapellen, 2001, pp. 132-141; 'Politiek heeft levensbeschouwing nodig', in: Ibid., pp. 141-148; 'Tolerantie, liberalisme en conservatisme', in: Ibid., pp. 148-156; en om Id., *Erkenning, gelijkheid, verschil*, o.c., 2001. Niet alle aspecten van het probleem van de erkenning komen ter sprake (zie bijv. de relatie tussen multiculturalisme en Nietzsches 'laatste mens'; tussen multiculturalisme, verveling en agressie; enzovoort), enkel die elementen die bruikbaar zijn voor mijn analyse van Eeckhouts tekst. De aangehaalde voorbeelden ter illustratie zijn meestal van De Dijn, soms ook van mij afkomstig.
- 4 Herman De Dijn, 'Tolerantie, liberalisme en conservatisme', in: o.c., p. 154.
- 5 Id., *Erkenning, gelijkheid, verschil*, o.c., p. 32.
- 6 Id., 'Tolerantie, liberalisme en conservatisme', in: o.c., p. 151.
- 7 Bart Eeckhout, o.c.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Hermann Lübbe, *Politik nach der Aufklärung. Philosophische Aufsätze*, Fink, München, 2001, zonder vermelding van pagina, geciteerd in Herman De Dijn, *Erkenning, gelijkheid en verschil*, o.c., p. 38.
- 14 Bart Eeckhout, o.c.
- 15 Ik specificeer de context: 'Wie in de spiegel van de (Vlaamse) kunsten de identiteit van onze samenleving hoopt aan te treffen, krijgt een nogal eenzijdig beeld te zien: wit en progressief. De bange, blanke man bestaat. Hij zit in de theaterzaal en hij staat op de Bühne', in: Ibid.
- 16 Rudi Visker, *Vreemd gaan en vreemd blijven. Filosofie van de multiculturaliteit*, sun, Amsterdam, 2006, pp. 42-43.
- 17 Hilde Kieboom, 'Het christendom weren om de islam te paaien?' in: *De Morgen*, 24 december 2008. Jammer dat zij niet vermeldt dat onze cultuur ook islamitische invloeden heeft ondergaan (onder meer via de filosofen Avicenna en Averroës).
- 18 Herman De Dijn, *Erkenning, gelijkheid en verschil*, o.c., p. 34.
- 19 Ibid., pp. 34-35.
- 20 Id., 'Tolerantie, liberalisme en conservatisme', in: Id., o.c., p. 152.
- 21 Wouter Hillaert, 'Gedaan met pleasen, please. Over het diepere verzet van *We People*', in: *Rekto:verso*, nr. 24, juli-augustus 2007, p. 2.
- 22 Ibid.
- 23 Ibid., p. 4. Nog een andere plek waar de dissidente kracht van de voorstelling wordt beklemtoond: Geert Opsomer, 'Vaders, moeders en zonen in de trilogie van Union Suspecte', in: *Etcetera*, jg. 26, nr. 112, pp. 31-32.
- 24 Zie ook de kritische opmerkingen van Wouter Hillaert over het *urban theatre* in: Simon van den Berg & Wouter Hillaert, 'Nederland versus Vlaanderen', in: *Theatermaker*, jg. 12, nr. 9-10, december 2008-januari 2009, p. 75.



Dood van een handelsreiziger van Arthur Miller in een regie van Kris Betz werd door de BRT uitgezonden op 26 oktober 1960. Cast: Nand Buyl, Jef Demedts, Greta Lens, Senne Rouffaer. Foto archief VRT.



Nand Buyl en Senne Rouffaer in Eindspel van Samuel Beckett in een regie van Franz Marijnen, 1991
© Leo Van Velzen. Foto AMVB – archief van de KVS.

Nand Buyl

1923 – 2009

Nand Buyl was in maart met het Ensemble Leporello op tournee met *Fool for love*. Op zondag 15 maart voelde hij zich onwel en liet zich vervangen. Zijn echtgenote Chris Lomme bevestigde dat hij door een beroerte was getroffen. Op 24 maart overleed hij aan de gevolgen daarvan. Hij werd 86 jaar oud. In een uitzending over Nand Buyl op 30 maart op Eén zei Robbe De Hert: 'Elke mens die sterft, is een museum dat brandt. In het geval van Nand Buyl is dat het Centre Pompidou.'



Nand Buyl en Henny Orri in Hersenschimmen (naar de roman van J. Bernlef) in een regie van Guy Cassiers, Kaaitheater, 1997
© Jérôme de Perlinghi, archief Kaaitheater.



Drie dozijn rode rozen van Aldo de Benedetti, regie Nand Buyl, 1956-57. Cast: Yvonne Lex, Paul Cammermans, Nand Buyl, Lily De Schrijver. De foto werd gemaakt door de fotodienst van Het Laatste Nieuws. Foto AMVB – archief van de KVS.



Chris Lomme en Nand Buyl in Herfstduet van Alexei Arbuzov in een regie van Danny Keuppens, 1991. Foto AMVB – archief van de KVS.



Nand Buyl en Yvonne Lex in Het hemelbed van Jan de Hartog in een regie van Nand Buyl, 1959. Foto AMVB – archief van de KVS.



De foto vermeldt: 'In regie van Adrian Brine repeteren Nand Buyl en gastaktrice Nikki Langley reeds dagelijks onder de muzikale leiding van Patrick Moutier aan Pas op je dochters, de musical die in oktober [1983, nvdr] a.s. in première gaat.' Foto AMVB – archief van de KVS.



Nand Buyl, Yvonne Lex en Anton Peters in Meneer Mazure van Claude Magnier in een regie van Jo Dua, 1959. De foto werd gemaakt door de fotodienst van Het Laatste Nieuws. Foto AMVB – archief van de KVS.



Yvonne Lex en Nand Buyl in Zomerdagdroom (The Seven Year Itch) van George Axelrod in een regie van Huib Van Hellem, 1959-60. Foto Hélène Lapaille. AMVB – archief van de KVS.

Dag van het bos

24 april is in Vlaanderen traditioneel de Dag van het Bos, een duurzaam restant van het Bosdecreet uit 1990. Niet toevallig op die dag werden onlangs de beslissingen met betrekking tot het Kunstendecreet (2010-2012) ‘urbi et orbi’ bekendgemaakt. Dit ijkmoment van tien jaar cultuurbeleid onder minister Anciaux stond bij de volledige Vlaamse kunstensector hoog in de agenda aangekruist. De steunpunten en beroepsfederaties hadden kosten noch moeite gespaard om rechtstreeks verslag uit te brengen over de gebeurtenissen op die vrijdag. Het Vlaams Theater Instituut was met niet minder dan drie cameraploegen actief: één was opgesteld voor het kabinet van de minister van cultuur, één voor het Agentschap Kunsten, en één in het Zoniënwoud. Een hardnekkig gerucht deed immers de ronde dat de minister net daar, tussen het groen, zijn persconferentie zou geven. Niks bleek minder waar.

Bij oKo had het voltallig dagelijks bestuur het zekere voor het onzekere genomen: zij zaten voor dag en dauw, in camouflagekledij, in een beschermd loofbos aan de kust bijeen. Via Twitter volgden ze de ontwikkelingen op de voet. Er was ook sprake van broodjes.

De communicatiestrategie om de beslissing van de Vlaamse regering helder en op tijd (15.00 uur!) via internet vrij te geven was in handen van Lode Nulf, media-adviseur en communicatiespecialist van Nulf & Partners uit Brugge: ‘Onze campagne voor deze subsidieronde hebben we, zoals bekend, in november 2008 op gang getrokken met de slogan “Het bos is vol!” We hebben, vanuit het beleid, van bij aanvang voor “de groene lijn” gekozen om over de kunstensector te communiceren. Dat bleek een goede keuze. De zure opmerkingen van onze tegenstanders over “de jungle van Anciaux” of “Bertus de Boskabouter” hebben we, al zeg ik het zelf, gemakkelijk kunnen pareren. Uiteindelijk heeft een dynamisch discours over bomen, struikjes, kwaliteitshout, zomersnoei en zaaddozen de boventoon gehaald. Dat gaf heel veel zuurstof aan het debat over het kunstenbeleid.’

Om 15.00 uur ging het toch nog fout. De informatie verscheen niet op tijd online en het was voor duizenden betrokkenen anderhalf uur bang tot zeer bang afwachten. Her en der sloeg de paniek toe: bij twee bedreigde gezelschappen werd na kort beraad en voor alle (sociale) zekerheid nog snel collectief ontslag genomen. Eén organisatie liep rond 16.00 uur over van Kunsten naar Erfgoed en vroeg daar asiel aan. In Theater Opstakel in Wijkname vielen tijdens de matineevoorstelling twee acteurs flauw. Ook daar waren voordien broodjes gesignaleerd.



Nulf relateert de zenuwachtige situatie enigszins: ‘De belangrijkste spelers in het kunstenveld beschikten uiteraard over de mobiele telefoonnummers van de kabinetsmedewerkers. Die waren al de ganze week stand-by, netjes regionaal verdeeld. Voorts circuleerden de subsidiegegevens vanaf de middag reeds op diverse Facebookpagina’s. Daarmee bereik je toch al snel 27,9% van de eigenlijke doelgroep en het zijn tenslotte vrienden. Maar ik geef het toe: ruim 12 000 mensen die vanaf 14.52 uur zonder onderbreking op de “refresh”-knop van hun computer hamerden, daar kon ons logistiek platform niet tegenop.’

Niet iedereen hecht evenwel geloof aan deze versie van de feiten. Volgens insiders was de vertraging te wijten aan de discussie over het schrappen van de uitdrukkingen ‘de diversiteit van het geografisch arboretum’ en ‘de nakende aspergeteelt’ uit de finale persmededeling. Minister van leefmilieu Hilde Crevits had het over een ontoelaatbare bevoegdheidsoverschrijding van collega Anciaux en dreigde het akkoord over het Kunstendecreet binnen de Vlaamse regering op te blazen. In Knack verschijnt binnenkort een reconstructie van het incident.

Op CNN gaf Geert Van Der Speeten, bij valavond, rechtstreeks vanuit Tervuren tekst en uitleg bij de voorbije subsidieronde. Hij droeg, weliswaar net buiten beeld, een PRESS FOR MORE-button en bevestigde de relatieve ‘feel good’-situatie in Vlaanderen. Op de vraag hoe hij dacht dat de automobielsector in de rest van Europa zou reageren op het nieuws over de Vlaamse subsidies, moest hij helaas het antwoord schuldig blijven. ©

Andere tijden, andere zeden

In 1985 werd op het Kaaitheaterfestival van de Amerikaanse danser, choreograaf en grondlegger van de *contact improvisation* [Steve Paxton](#) het stuk *Ave Nue* gecreëerd. Vierentwintig jaar later herneemt Paxton het in Amsterdam met de studenten van de School voor Nieuwe Dansontwikkeling (SND0). Pieter T'Jonck was er de eerste keer al bij, en ging nu opnieuw kijken.

In februari 2009 inviteerde de Theaterschool Amsterdam de Amerikaanse choreograaf Steve Paxton als *artist in residency*. Gedurende drie weken werkte hij met studenten van de Masteropleiding SND0 (School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling) aan een herneming of, zoals Paxton zelf zegt, revisie van *Ave Nue*. Steve Paxton maakte dat stuk in mei 1985 in de vervallen Daillykazerne in Brussel. Hij kwam in die kazerne terecht omdat hij zocht naar een extreem lange ruimte. De kazernegangen voldeden uitstekend aan die eis, maar verder was er veel (schilder-)werk aan de winkel om ze bruikbaar en toonbaar te maken. Sindsdien werd die kazerne onherkenbaar verbouwd tot appartementen. Verdwenen zijn de lange gangen. In Amsterdam werd uitgeweken naar de bagagehal in Loods 6 van het oude havengebied van de stad. Een iets kortere ruimte, zonder zijdelingse ramen of lokalen langs de gang en met prominente vrijstaande kolommen aan beide zijden in plaats van de bescheiden pilasters en balken in de kazerne. Dat maakt een heel verschil. Er is nog een ander verschil. Het Amsterdamse havengebied werd intussen ook



Ave Nue, 1985 © Frans Pans

GUY DERMUL WAS ONHERKENBAAR VERMOMD ALS EEN REUSACHTIGE WITTE HAND; EEN OBJECT IN WITTE STOF OMHULDE ZIJN HELE LICHAAM ALS EEN EXTREEM UITVERGROTE BASEBALLHAND. DIE HAND VOERDE ALLERLEI KLEINE ACTIES UIT, ZOALS PAPIERSNIPPERS BIJEENVEGEN OF EEN STOEL MANIPULEREN, WAT TELKENS SLECHTS MET DE GROOTSTE MOEITE LUKTE.

al vertimmerd tot een trendy woonbuurt. Ook de bagagehal werd netjes gerenoveerd. Van schilderen op de muren was dus geen sprake. Alle scenografische ingrepen moesten ook weer netjes te verwijderen zijn.

Tussen beide opvoeringsmomenten liggen 24 jaren waarin de wereld onherkenbaar veranderde. De romantiek van aangrijpende, maar onheimelijke en onherbergzame stedelijke ruïnes als kazernes en havengebieden is verdwenen. Het betekent niets meer als je daar, in plaats van in de gewone zaal, theater gaat spelen. Dit soort resten uit het verleden wordt immers alom gerecycleerd als knusse en veilige context voor hippe stadsbewoners die drijven op een zee van cultuur. In een oude kazerne of havenloods spelen is niet langer een stap buiten de institutie van de kunst; die institutie is onderhand gewoon overal. Het lijkt tegenwoordig bijna een natuurwet dat grote oude panden omgebouwd worden tot culturele infrastructuur, *shopping mall* of appartement. In dat gemummificeerde lijk van de stad mijmeren we over de teloorgang van het echte. Dat is zo. Daar helpt geen lievemoderen aan. Hoe dan ook kijk je daardoor al bij voorbaat anders naar een heropvoering van een stuk als *Ave Nue*, zeker als die heropvoering ook nog eens plaatsheeft in het kader van een institutie, namelijk een school. De inzet is gewoon anders.

Freeze frame

In 1985 verzocht Hugo De Greef Steve Paxton om een nieuwe voorstelling voor het Kaaitheaterfestival. Paxton stemde daarmee in op voorwaarde dat hij kon werken in een buitengewoon lange en smalle ruimte. Jaren later vertelde hij dat hij wilde onderzoeken wat er gebeurt als je de architecturale basis- en randvoorwaarden van dans drastisch hertekent. Welke impact heeft het als dansers zich zo ver van de toeschouwers bevinden dat ze poppetjes lijken? Wat doet een extreem perspectief met

bewegingen? Een lange gang van wel zeventig meter in de verlaten Daillykazerne aan het Daillyplein in Schaarbeek bleek de geknipte plek. In ruimtelijk opzicht dan toch. Want het was hard werken om de kazerne tot een werkbare plek te maken. Steve Paxton herinnert zich dat er verwarming noch elektriciteit was. Alles moest van buitenaf aangesleept worden.

Paxton inviteerde vier andere performers, want echte dansers waren het niet, om deel te nemen aan dit avontuur. Patricia Kuypers was door Contredanse wel vertrouwd met de danswereld.¹ Eddy Vaes, Willy Thomas en Guy Dermul daarentegen hadden een theaterachtergrond. De groep werd muzikaal aangevuld met Mieke Verdin en Katrien De Vos als zangeressen en Ryszard Turbiasz als cellist. Van doorslaggevend belang was ook theatertechnicus Jan Ryckaert. Hij deed veel meer dan enkel de techniek. Samen met Paxton ontwikkelde hij de idee die de voorstelling wezenlijk zou bepalen. Het publiek zat op twee kleine, kort tegenover elkaar opgestelde tribunes. Die waren gemonteerd op grote rubberbanden. Tijdens de voorstelling werden die twee tribunes langzaam, met de hand, van elkaar weggetrokken, zodat het danspodium steeds groter werd. Dat gebeurde echter zo traag dat het een hele tijd duurde voor je dat als kijker doorhad. Op dat moment merkte je ook plots dat de pilasters en balken die de gang ritmeerden, waren geschilderd in getemperde kleuren die samen de hele regenboog vormden.

Dat je dat pas zo laat merkte had alles te maken met het feit dat de ruimte ook op andere manieren gemanipuleerd werd. Zo werden op geregelde tijdstippen gaasschermen tussen het publiek en de performance geplaatst. Door het samenspel tussen doeken en belichting werd de dans daardoor soms enkel als een Chinees schimmenspel zichtbaar. Op andere momenten zag je de dans wel, maar werden de contouren van de lichamen omfloerster door het gaas-

doek. Naarmate de ruimte tussen de tribunes groter werd, en de dans meer ruimte kreeg, verminderde het licht. Gecombineerd met de gaasdoeken leek de dans zo op de duur bijna op te lossen in de ruimte. Op die schermen werden ook tijdens de dans af en toe uiteenlopende dia's geprojecteerd: gezichten, geschilderde portretten, een naakt op een chaise longue, snapshots van sportmanifestaties, vervallen ruimtes en natuurbeelden. Vooral de sportbeelden en de natuurbeelden waren van belang. In de actie, hoe divers ook, kwamen immers vaak bewegingen voor die refereerden aan sportieve acties, maar die wel telkens weer abrupt stilgezet werden. Het was een vernuftig spel, omdat het toonde wat een wonderlijk ding het lichaam is. Als je bewust wilt tonen – door een 'freeze frame' – wat dat lichaam al bewegend aan informatie verwerkt en hoe het daar dan op reageert, blijkt dat haast onmogelijk. Enkel Paxton slaagde erin om dat af en toe werkelijk tot een goed einde te brengen.

Een andere ruimtelijke ingreep, die deed denken aan *Bound*, een eerder werk voor het Kaaitheater van Paxton, was een constructie met lange houten latten die de dansers opbouwden en weer afbraken. De dansers maakten bovendien vaak gebruik van de enfilade van kamers langs de gang om onverwachts te verdwijnen en elders weer op te duiken. Dat alles maakte van de kazerneingang een bizarre toverdoos, een camera obscura waarin de gekste beelden opdoken en spoorloos weer verdwenen. Ten slotte liep er ook een soort 'rode draad' door de voorstelling. Guy Dermul was onherkenbaar vermomd als een reusachtige witte hand; een object in witte stof omhulde zijn hele lichaam als een extreem uitvergrote baseballhand. Die hand voerde allerlei kleine acties uit, zoals papiersnippers bijeenvegen of een stoel manipuleren, wat telkens slechts met de grootste moeite lukte. Op een bepaald ogenblik ging die hand op de grond liggen en omsloot hij Paxton helemaal toen die zich erin neervleide. Het was die hand die ook een einde maakte aan de voorstelling. Hij maakte een grote zwaai, alsof hij een steen of een bal wegslingerde. Terwijl je het traject volgde van dat denkbeeldige object gingen alle lichten in de gang snel, een na een, uit, alsof ze allemaal stukgegooid werden door dat object.



Ave Nue, 2009 © Thomas Lenden

Trisha Brown

In Amsterdam begon en eindigde de voorstelling radicaal anders. Met een soort kaderverhaal namelijk. Ook hier werden in het midden van de ruimte, kort voor de toeschouwers die zich op dat ogenblik nog dicht bij elkaar bevonden, gaasdoeken in een houten frame opgesteld. Tussen die frames lag een doek uitgespreid. Deze keer geen livemuziek, maar een soundscape met gebulder van de zee. Vanuit een zijdeur – de enige zijdeur trouwens, zodat haast alle op- en afgangen langs die ene centrale deur moesten gebeuren – werd de grote hand zorgzaam naar binnen gedragen door een groepje dansers en neergevleid op het doek. Uit

die ene hand werd nu een tweede hand ‘gebooren’. Meteen wist je: dit wordt allerm minst een exacte reconstructie. Deze voorstelling werd geboren uit de vorige, maar zal een eigen leven gaan leiden. Even later zetten de tribunes zich langzaam in beweging. Later in de voorstelling stierf de moederhand, kort na de herhaling van één kenmerkende, grappige scène uit de oorspronkelijke voorstelling, waar de hand papiersnippers probeert bijeen te vegen. Deze keer graaide de jonge hand in de papiersnippers en trofer de oude hand aan. Als om te onderstrepen dat het hier om een afscheid van het oude en een begin van iets nieuws ging, kwam op het einde van de voorstelling een voorovergebogen

figuur, voorzichtig vooruit schuifelend met een wandelstok, het speelveld over gelopen. Vlak daarna doofde de jonge hand, precies zoals in het originele werk, alle lichten een na een met een grootse zwaaibeweging.

In deze ‘revisie’, zoals Paxton het zelf noemt, van *Ave Nue* bleef het spel met de uit elkaar schuivende toeschouwertribunes uiteraard behouden. Ook de per ruimtetraavee verspringende kleur werd hernomen, zij het met feller gekleurde papieren stroken die aan beide zijden van de kolommen aangebracht werden. Voor de rest waren er echter vooral veel verschillen te noteren. De gaasdoeken keerden, na de geboorte van de tweede hand, niet meer terug.

DE KERN VAN EEN WERK ALS *AVE NUE* LIGT IN ZIJN RUIMTELIJKE EN BEELDDE RANDVOORWAARDEN. DE ECHTE GEBEURTENIS, WAT ER OOI TUSSEN DE OORSPRONKELIJKE PERFORMERS BEDACHT EN BEDISSELD WERD, KAN JE NIET ACHTERHALEN, EN DUS PROBEER JE DAT OOK BETER NIET. HET ENIGE WAT DAN OVERBLIJFT, IS HET DOORGEVEN VAN EEN SENSIBILITEIT, EEN MANIER OM TEGEN DANSEN EN CHOREOGRAFEREN AAN TE KIJKEN.



Ave Nue, 2009 © Thomas Lenden

De belichting van de ruimte was gesofisticeerder en helderder dan het halfduister dat steeds meer domineerde in het origineel. Ook als de belichting slechts een of enkele traveeën van de ruimte zichtbaar maakte, speelde ze sterk in op het patroon van vrijstaande kolommen. De wankele plankenconstructies uit het origineel ontbraken hier ook al. Het allerbelangrijkste verschil was echter dat hier tien en geen vijf dansers aanwezig waren. Er was dan ook meer dans te zien, en die was ook sterker uitgewerkt. Van de sportbewegingen uit het origineel bleef slechts af en toe een vage echo hangen, bijvoorbeeld wanneer bewegingen duidelijk refereerden aan de typische zwaai van het lichaam in het golfspel. Het kenmerkende spel met het plots stilzetten van bewegingen was alleen sporadisch aan de orde. Daarentegen waren er veel groepsacties, die nauwkeurig bestudeerd waren en op het eerste gezicht minder deden denken aan het vaak grillige patroon van Paxtons eigen solodansen dan aan de uitgewerkte vormspelletjes die Trisha Brown in haar latere werk ontwikkelde. Zo slingerden de dansers, opgesteld op één lijn, op een bepaald ogenblik behendig langs elkaar heen, of gaven zij, mooi opgesteld per twee, een beweging aan elkaar door. Die vrij sterk uitgewerkte en al bij al relatief bekende

figuren bepaalden de ervaring veel sterker dan de ongewone ruimtelijke opstelling.

De inzet van de voorstelling was dan ook anders dan 24 jaar geleden. Toen werden verschillende choreografische, beeldende en ruimtelijke ideeën tegelijk in een wankel evenwicht samengebracht. Al was de voorstelling toen wel nagenoeg helemaal vastgelegd, het maken en denken dat tot de uiteindelijke vorm geleid had, was er wel nog tastbaar in aanwezig. Hier stond de uitwisseling van gedachten tussen de studenten van de SNDO en Paxton centraal. Paxton ging met de studenten aan de slag met zijn recent uitgebrachte dvd *Material for the Spine* als uitgangspunt. Op basis van de opvattingen over bewegen en improvisatie die daarin uiteengezet worden, gingen de studenten zelf aan het werk. Het resultaat van hun onderzoek werd daarna door Paxton tot een geheel aaneengesmeed. De impact van de studenten was dus niet gering. Op de vraag of hij met de rijdansen een soort eerbetoon wilde brengen aan Trisha Brown zei Paxton achteraf monkelend dat het de studenten zelf waren die met dat soort sterk georganiseerde figuren waren komen aandraven, omdat de opleiding aan de SNDO zelden de kans biedt om als groep daarmee te experimenteren.

Randvoorwaarden

De vreemde conclusie van dit verhaal is dan ook dat Steve Paxton hier lijkt te zeggen dat een heropvoering van een oud werk wellicht onmogelijk, en wezenlijk ook zinloos is. De kern van een werk als *Ave Nue* ligt in zijn ruimtelijke en beeldende randvoorwaarden. De echte gebeurtenis, wat er ooit tussen de oorspronkelijke performers bedacht en bedisseld werd, kan je niet achterhalen, en dus probeer je dat ook beter niet. Het enige wat dan overblijft, is het doorgeven van een sensibiliteit, een manier om tegen dansen en choreograferen aan te kijken. Daar kan een *grand old man* nog wel een handje toesteken met zijn ervaring, maar daarna moet een volgende generatie de klus zelf maar zien te klaren. Dat deed die jongere generatie van de SNDO zeker, vrij goed zelfs. Maar het kon mij alvast de spanning en ontroering van het origineel niet doen vergeten. Daarvoor ging het er hier, wat mij betreft, toch net iets te vlot en relaxed aan toe. Niemand verzette hier werkelijk bakens. Het bleef een vingeroefening op een oud thema.©

www.theaterschool.nl

¹ Kuypers zou later eigen werk maken dat sterk getekend was door deze ervaring, zoals *Elle s'en foot*.

Tuimelen, rollen en buitelen

Material for the Spine

STEVE PAXTON / CONTREDANSE

Na vier jaar voorbereidingstijd heeft de Brusselse organisatie Contredanse de langverwachte dvd *Material for the Spine – A Movement Study* uitgebracht. Het werkstuk biedt een inkijk in en is tevens de neerslag van het bewegingsonderzoek dat de Amerikaanse danser Steve Paxton sinds 1986 voert naar de wervelkolom. Deze digitale *lecture demonstration*, vier uur lang en met Paxton in de hoofdrol, wil licht werpen op ‘het mysterie dat zich aan ons gezichtsveld onttrekt’ maar wel de ruggengraat vormt van al onze handelingen en acties.

De twee secties van de dvd kronkelen rond elkaar als de twee lijnen van een helix. De hoofdmoot van ‘Forms’ bestaat uit oefeningen en puzzels die zich op de vloer afspelen en die Paxton heeft ontworpen om studenten in staat te stellen sensaties die samenhangen met de wervelkolom, de musculaire weefsels en energetische connecties bewuster te ervaren. De tweede sectie, ‘Sensations and senses’, maakt excursies naar de zwaartekracht, de rol van de pelvis (of heupgordelstructuur), de adem, de 360-graden ruimtelijke ervaring, de relatie met de omgeving door extensie en projectie van het lichaam tot in de vingertoppen toe, enzovoort. Beide secties klikken als wervels in elkaar, want vormen, sensaties en zintuigen zijn niet los van elkaar te denken.

Material for the Spine drukt het geloof uit in de kracht van sensorische exploratie als voorwaarde voor een dansvoorstelling. Sensaties en – meer nog – bewustwording ervan, vormen immers het palet van de danser, vindt Paxton. Het lichaam heeft een grote autonomie. Wan-



Some English Suites, 1995 © Rob Stevens

neer ‘het’ aan het dansen gaat, komen opgestapelde sensaties en emoties als kleurstoffen vrij. Het gaat letterlijk en figuurlijk om een psychisch en fysisch fenomeen, waarvan de complexiteit nooit uitgeput geraakt.

Het grote publiek kent Steve Paxton vooral van die ‘fenomenale’ voorstellingsmomenten. Improvisaties als *Goldberg Variations* en *Some English Suites* stonden op podia hier te lande en hebben bijgedragen tot de reputatie van Paxton als ‘sensationele’ danser. Voor sommigen zal het misschien ontlusterend zijn om te horen hoe Paxton zelf deze dansen commentarieert als een samenspel van anatomische en neurologische bijzonderheden, alsof de magie kan worden uitgebeend tot botten en spieren. Maar dat is des te sprekender, want de perceptie van kunst berust doorgaans wellicht op een onvermijdelijk misverstand: het podi-

umgebeuren is doordrongen van projecties die – onafhankelijk van de basisbepaalingen van de kunstenaar – een eigen vlucht maken.

Material for the Spine helpt een brug te slaan tussen het domein van de voorstelling en de interne keuken die aan de basis ervan ligt. Het is een duik in het onderzoekslaboratorium, waar we Paxton tegenkomen in de rol van leraar en bewegingswetenschapper. Toen hij in 1986 met zijn *living science* begon, kon hij al buigen op dertig jaar danspraktijk, gaande van zijn opleiding als turner en zijn scholing in moderne en postmoderne danstechnieken (Limon, Merce Cunningham) over exploraties van het wandelen (voorstellingen in de jaren zestig bij onder andere het Judson Dance Theater) tot de contactimprovisatie waarvan hij in 1972 de grondlegger was. *Material for the Spine* isoleert uit deze vleesgeworden encyclopedie

de thematiek van de wervelkolom en puurt de inzichten verder uit in een reeks oefeningen.

Wie Paxton nooit heeft zien lesgeven, zal zich verbazen over de striktheid en welhaast klassieke normativiteit waarmee hij vormen (*shapes*) introduceert en als ideaalbeeld opgeeft. De wervelkolomoefeningen zijn uitgepuurde bewegingsschema's die technisch uitdagend zijn op het vlak van coördinatie en finesse. Er is de aan danseres en generatiegenote Simone Forti ontleende *crescent roll*, zo genoemd omdat de over de vloer rollende dansers croissants of ingebonden worsten lijken. De andere rol, de helix, verloopt spiraalgewijs via een extreme twist van de torso. Beide rollen kunnen vanuit verschillende lichaamsdelen geïnitieerd worden. De vier puzzels zijn dan weer eerder vreemde coördinatiebussen (eveneens op de vloer uitgevoerd) die de ruimtelijke oriëntatie op de proef stellen en de zintuigen daardoor des te meer engageren.

De sleutel om deze aanpak te begrijpen zit verrat in de training die Paxton sinds de jaren zestig genoot in oosterse gevechtskunsten als tai chi en aikido. Hij is gefascineerd door het gebruik van 'ki' als energetische vector. Een leven lang bestudeerde hij de aikidorol, een diagonale rol die de crash van het vallen transformeert tot een intelligente buiteling met momentum en veerkracht. Paxton vertelt op de dvd dat de meeste bewegingen tot stand komen door een 'opbreken' van het lichaam. Waar het lichaam totale eenheid vindt, komt het meestal ook tot stilstand. In de aikidorol echter kunnen stilstand en beweging samengaan. Alle delen werken samen; het gaat om een design van een vormelijk omhulsel dat intact blijft doorheen de beweging en waarin tal van *events* of bewegingsmanifestaties plaatsgrijpen als onder een vergrootglas. De oefeningen die Paxton ontwikkelde, streven een gelijkaardige essentie, eenheid, purificatie en complexiteit na. Het zijn strak gecomponeerde modulaire vormen die bewegingsmeditaties mogelijk maken.

Dit klinkt misschien allemaal nogal abstract, maar de verdienste van de dvd is dat hij het geheel aan de hand van uitvoerig beeld-

materiaal en visuele ingrepen aanschouwelijk weet te maken. Makers Florence Corin en Baptiste Andrien, multimediakunstenaars met danservaring en werkzaam bij Contredanse, gebruiken nu eens materiaal uit Paxtons beeldarchief, dan weer uit speciaal door hen gefilmde opnamen van lezingen, workshops en scènes uit Paxtons leven op het platteland in Vermont. Nu en dan gebruiken ze animatie of brengen ze de lichamen geabstraheerd in beeld door ze te filmen vanonder een glasplaat, vanuit een extreem kikvorsperspectief. Procédés als deze worden na verloop van tijd wel wat uitgemolken, net zoals het geanimeerde skeletfiguurtje dat door het beeld struint als cartoon en wetenschappelijk embleem tegelijk. Het gevaar van een te grote visuele formattering of didactische 'verfraaiing' loert wel eens om de hoek. Toch zijn er evenzeer voorbeelden van een meer rechttoe rechtaan documentaire aanpak, evenals meerdere geslaagde poëtische evocaties. Knap.

Is de beeldtaal van de dvd bewust veelzijdig, dan is het de stem van Paxton die het geheel bundelt en tot een indringende ervaring maakt. Paxtons stem is een palet op zich. Nu eens horen we een diepe grafstem die ons als vanuit een hiernamaals toespreekt met het gezag van een onthechte zenmeester, dan weer breekt het timbre open in een lofzang. De stem oreert, declameert, souffleert, gidst, maant aan, gromt... en grinnikt. In dat bijna duivels lachje hoor ik een relativering en diepe menselijkheid, maar ook een faustiaanse dubbelzinnigheid. Paxton is een wetenschapper, een woordkunstenaar, een genie ontsnapt uit de fles.

Een hoogtepunt voor mij is dan ook de zestien minuten lange ingesproken handleiding voor de ademhaling waarbij het scherm zwart blijft. Deze *bodywork audioguide* met instructies is een verbaal hoogstandje en heeft tegelijk de zeggingskracht van een sonoor kunstwerk.

Voor wie is deze dvd nu bestemd en met welk doel? Is hij in de eerste plaats een handleiding voor dansbeoefenaars? Sommige oefeningen lenen zich inderdaad tot onmiddellijke praktische omzetting. Maar tegelijk preten-

deert de dvd niet de lessen van Paxton en het belang van *hands-on contact* in de studio te vervangen. Is het een introductie voor de leek of verdieping voor wie al van wanten weet? Is het een kunstwerk of didactisch hulpinstrument? Een testament van een halve eeuw danspraktijk of een multimediaal essay over één aspect (een *pars pro toto*)? Het antwoord op deze vraag bleef Paxton zelf ook schuldig tijdens de twee lezingen die hij gaf ter gelegenheid van de release (in Amsterdam en recent in Brussel). En misschien maar goed ook. Het laat nog veel te ontdekken. 'Iedere vraag leidt tot een nieuw platform van vragen', zei Paxton in Amsterdam.

Een van de vele vragen die rijzen bij het bekijken van de dvd, is of *Material for the Spine* een techniek is. De grootmeesters van de twintigste-eeuwse dans (Graham, Limon, Humphrey, Cunningham) hebben naast een oeuvre een 'techniek' nagelaten als erfenis. Maar waar in die gevallen 'techniek' een isolement is van een deelaspect dat tot een herkenbare stijl leidt en daarmee ook een idioom consolideert, isoleert en reduceert Paxton met een ander doel. Hij is een 'radicalist' in die zin dat hij naar de wortels (*radix*) peilt. Het is een zoektocht naar een zaadje, dat in velerlei vormen terug open kan bloeien, niet in het minst in improvisaties.

Als het geheel wat duizelingwekkend wordt, is dat niet door de structuur van de dvd (die helder is), maar veeleer door het besef dat achter het kleinste vingerkootje een schatkamer aan bevindingen schuilt. Het lichaam is grondeloos en we tuimelen erin.

Material for the Spine, een uitgave van Contredanse, werd gerealiseerd door Baptiste Andrien, Florence Corin en Steve Paxton, met artistiek advies van Patricia Kuypers en Lisa Nelson. De dvd heeft Engelse en Franse onder-titels. Een artistieke spin-off van dit project is de video-installatie *The Phantom Exhibition*, die op basis van (rest)materiaal van de dvd een multimediale onderdompeling creëert voor de bezoeker. ©

www.contredanse.org

Van Wuppertal naar Leverkusen

Pina Bausch herneemt *Kontakthof* met een cast van teenagers

In 1978 maakte Pina Bausch *Kontakthof*. Het stuk is als een revue, met mannen en vrouwen die bewegen en dansen op muziek uit de jaren dertig. Bausch hernam het stuk onlangs voor een cast bestaande uit jongeren vanaf veertien jaar. Eric de Kuyper ging in Leverkusen kijken. 'Een twintigtal adolescente jongens wordt geconfronteerd met evenveel adolescente meisjes. Meer is er niet.'



Kontakthof mit Teenagern ab '14' © Laszlo Szito

Toegegeven: ik heb iets van een 'Lokalpatriot'. Zoals ik tevoren erg trots was in Nijmegen te wonen, zo was ik een achttal jaar geleden bijzonder trots op enkele kilometers van de Nederlandse grens in Nordrhein-Westfalen te gaan wonen. Wellicht heeft het te maken met mijn 'nomadendom': ik ben eigenlijk altijd blij 'ergens' te mogen wonen, een vaste plek te hebben. NRW leek mij bijzonder omdat het



de streek is waar er per vierkante kilometer de meeste schouwburgen, opera's en musea te vinden zijn. Ik verheugde mij dus bijzonder... Maar aan Nederlandse en Belgische (en zelfs Franse) 'maten en eenheden' gewend, was het nog niet tot mij doorgedrongen dat Duitsland... een erg groot land is. En dat we in een uithoek van NRW wonen. Het culturele leven begint pas op zo'n honderd kilometer van

GAAT DANS NIET IN EERSTE INSTANTIE EN UITEINDELIJK ALTIJD OVER HET LICHAAM EN HET LICHAAMELIJKE? EN IS AL HET OVERIGE NIET ENKEL VERSIERING, AANLEIDING, OMKADE-RING, MIDDEL TOT...?

ons gehucht vandaan te bloeien. Die honderd kilometer naar Düsseldorf of Duisburg – de dichtstbij gelegen steden – dienen met het openbaar vervoer te worden afgelegd, want met de auto zit je zo in de verkeer- en filejungle van het Ruhrgebied en die ga ik liever uit de weg. Dus toch maar met de trein.

Kleve heeft slechts één perron, maar een treinverbinding met Düsseldorf is er wel, zij het van de zeer trage lokale soort. Anderhalf uur doet de Nieler-Express (!) erover om Düsseldorf te bereiken. Dat betekent ook dat ik er voor de terugreis altijd op moet letten de laatste trein te halen. In veel gevallen moet ik na een opvoering ter plekke blijven logeren. Zo is aan mijn abonnementsvoorstellingen in Düsseldorf en Duisburg een ingewikkelde vervoer- en logeerprocedure gekoppeld.

Onlangs was ik in Wuppertal – de stad van waaruit Pina Bausch nog steeds opereert – en in Leverkusen – de stad waar Bayer bedrijvig is. Maar ik zag een opvoering van Bausch in Leverkusen, en in Wuppertal gingen we naar *Max Raabe und sein Palast Orchester*.

Wuppertal bestaat eigenlijk niet, of pas sedert 1930. Deze 'stad' met 360 000 inwoners is een samenvoegsel van Ebersfeld en Halberstadt. Beide stadsdelen zijn verbonden door de Wupper en zijn fantastische Schwebebahn. Ik was er vroeger al een paar keer. Uiteraard om iets van la Bausch te zien. Sedertdien werd die Schwebebahn gemoderniseerd: twee typische stationhaltes werden keurig en glimmend gerestaureerd, maar alle andere werden afgebroken en vervangen door 'iets' moderns. Vreemd hoe een stad maar niet doorheeft wat haar charmes zijn... Neen, men is trots op zijn City Center – een shoppinggedoe dat, als je vanuit het station komt, uitdeint en zichzelf uitspuwt in een... voetgangerszone, die dan Stadtzentrum heet. In Leverkusen is het nog erger. Het piepkleine stationnetje – een halte op de S-Bahn, de lokale metrolijn – geeft toegang tot een wirwar van shoppinggalerijen, die dan ook uitmonden in een shopping-stadscentrum. Maar eerst moet je door een soort voetgangerstunnel, onder een immens stadhuis door dat in aanbouw is. Waarom zo groot? Omdat er niet minder dan honderd nieuwe shops in voorzien worden. (Het Rathaus is dus maar een voorwendsel!)

Ach, en dan wordt er over hedendaagse stedenbouwkunde gesproken... bestaat die? Stedenbouwonkunde, ja!

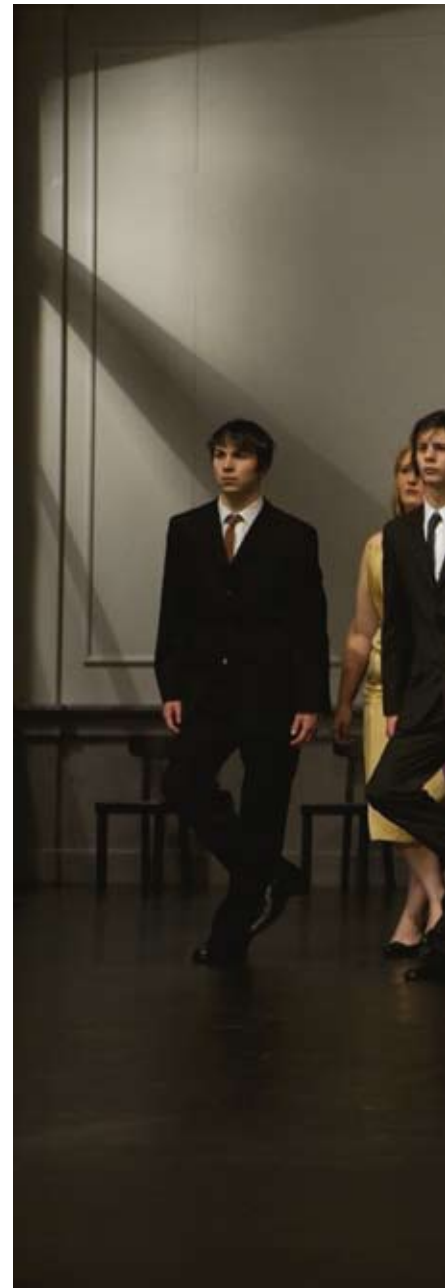
Maar Wuppertal dus, en de Wupper... Ik herinner me een mooie opvoering van *Die Wupper* van Else Lasker-Schüler in een regie van de toen nog jonge Luc Bondy in de oude Berlijnse Schaubühne. Ik kon dus aan M., die me vergezelde, vertellen dat dit riviertje tijdens de industriële revolutie als chemisch wasbekken dienst deed; de verfresten van de florerende textielindustrie konden gemakkelijk wegspoelen naar de omgeving. De arbeiders werden uitgebuit, de werkgevers werden rijk. Sporen van dat laatste gegeven zouden we die avond tot onze grote verrassing zelf ontdekken...

We hadden tijd voor de voorstelling begon; het weer was mild en ik wilde graag eens langs de Wupper wandelen, van het ene stadsdeel naar het andere. Wat dacht je? Telkens opnieuw moest je, nadat je een paar honderd meter langs de Wupper had geflaneerd, via een

huizenblok – nu eens een muziekacademie, dan weer een mooie oude werkplaats, dan weer Jugendstilachtige grote burgerlijke woningen – 'het land in', om dan, rechtsomkeert makend, een paar honderd meter verder terug een stukje langs de Wupper te kunnen lopen. Aan de andere oever van het riviertje (een stroom kan je het niet noemen) leek het niet veel beter; dus een reden om over te steken was er niet.

Een paar jaar eerder had ik Max Raabe met zijn revue in de opera van Keulen gezien. Deze zanger is bij ons zo goed als onbekend en dat is uitermate jammer. Hij zingt voornamelijk Duitse schlagers uit de jaren twintig en dertig, met een stem en een voordracht die totaal anachronistisch zijn. Hij wordt begeleid door het Palast Orchester, dat eveneens die verloren 'sound' heeft weten terug te vinden. Indrukwekkend. Hij is ook een fantastische vertolker van de poëzie van Brecht, en zijn Mackie Messer is overigens ook bijzonder. Maar in zijn show gaat het uiteraard om puur entertainment. Raabe was nu op tournee doorheen heel Duitsland en Zwitserland. Ik probeerde meteen (in mei) te reserveren. Het maakte mij eigenlijk niet veel uit in welke stad ik de show zou zien – het werd toch reizen –, wel het type zaal leek me van belang. Kongreshallen vielen dus af... Maar of het nu om echte theaterzalen of om Kongreshallen ging in Düsseldorf, Essen, Keulen, Krefeld... alles was reeds – maanden op voorhand – uitverkocht. Daarbij waren het allemaal ook nog eens immense zalen! Ik zei het: de man is erg populair. Enkel Wuppertal was nog mogelijk. Qua bereikbaarheid was dit geen probleem; helaas trad hij er op in de Stadthalle! Ik ken dat soort zalen: betonnen congres- en cultuurbunkers, van het type waarvan ik er een paar maanden later ook één in Leverkusen zou mogen bezoeken voor mijn Pina Bausch-avond. Echt niet geschikt voor het type show dat Raabe brengt. Maar goed, veel keuze was er niet...

In de nabijheid van ons hotelletje (stadscentrum) maar aan de andere kant van de Wupper bevond zich de Alte Stadthalle. Op loopafstand, zo leek het op het stadsplan. En dat was het ook. Via een steile helling, in wat



voor een stadspark moest doorgaan (het was avond en de belichting was nogal schraal), beklommen we een heuvelrug (-ruggetje), de Johannisberg geheten. Eenmaal boven gekomen, bevonden we ons plots in een buurt – of eerder op een plein – met nieuwbouw en een groot Accor-hotel. In het midden van het plein stond – in volle glorie en met feestelijke belichting – een bouwwerk waarvan ik dacht dat je het alleen in steden als Wenen aantrof. Een belle-époque-aard in de stijl van de Italiaanse neorenaissance, met veel krulletjes en tierlantijntjes, en met binnenin immense foyers met



Kontakthof mit Teenagern ab '14' © Laszlo Szito

spiegels, bladgoud, zuilen, trappen en nog eens trappen. (Zo ongeveer stel ik mij het oude casino van Oostende voor.) Ik was zo gebiologeerd geweest door de naam 'Stadthalle' dat ik niet opgemerkt had dat het door 'Alte' werd gespecificeerd. Wat een feest!

De show vond in de grote concertzaal plaats – niet ideaal voor dit type spektakel maar met haar tweeduizend plaatsen wel groot genoeg voor het talrijke publiek. Tijdens de pauze wilde ik nog even de Offenbach-zaal binnenglippen. Daar werd die avond een tandartsenfeest (?) georganiseerd. Of ik tandarts

was, werd mij gevraagd. 'Neen, maar ik heb toch wel veel met hen te maken...' Vriendelijk werd mij gezegd dat dit een gesloten bijeenkomst was.

Overigens, het tweede deel van de show ging zo beginnen...

Kortom, dit alles om te zeggen dat ik, naast Wuppertal, ook in Leverkusen was en daar dus *Kontakthof* van Pina Bausch zag. In het zogenaamde 'Forum' – daar is jammer genoeg niet een 'Altes Forum'. Wel is het een beton-

nen onding dat even voorbij een stadssnelweg ligt, maar vlakbij de reeds vermelde shopping-voetganger-tunnel-zones. Het is uiteraard een Bayer-product, zoals alles in deze stad.

Ergens in de buurt bevindt zich wat je het moederhuis zou kunnen noemen, het zogenaamde Kulturhaus, en dat viert dit jaar zijn honderdste verjaardag... Het cultuurlandschap van het Ruhrgebied is al even ingewikkeld als het gebied zelf.

Want, goede vraag, waar ligt Leverkusen? Om er met het openbaar vervoer te geraken, moest ik dat wel weten. En ik verwar het

HOE VERSCHILLEND ZIJN AL DIE MEISJES TOCH VAN ELKAAR, EN OOK AL DIE JONGENS. DE ENE IS GROOT, DE ANDERE KLEIN, DE ENE MOLLIG, DE ANDERE SPICHTIG... DE KLEDING VAN DE MEISJES ONDERSTREEPT DIT NATUURLIJK HET MEEST. GEHULD IN HUN PASTELKLEURIGE SATIJNEN ENGE JURKJES, VALT TELKENS OPNIEUW OP DAT BIJVOORBEELD GEEN ENKELE KONT OP EEN ANDERE LIJKT. EEN KONT IS (G)EEN KONT IS (G)EEN KONT...

dikwijls met Krefeld (vanwege de k's?) en ook met Mülheim (vanwege de u?); allebei steden waar ik ooit wel eens iets mee te maken heb gehad. Met Leverkusen dus niet, zo bleek. De Bayer-stad met haar 160 000 inwoners ligt als het ware aan de overkant van Keulen, op nauwelijks een tiental kilometer afstand, is ook een samensmelting van een aantal dorpen en is ook pas in 1930 gesticht.

Het Forumgebouw is ontworpen volgens het principe: als er maar geen hoek recht is, zijn we modern (en hebben we afstand gedaan van ons Bauhausverleden). Scheefgetrokken driehoeken, tot parallellepipedums geduwde rechthoeken, platgedrukte vierkanten... En ruimte, veel ruimte... Hallen. En beton. Dat is nog van voor de tijd van Gehry en zijn vriendin in vormensculptuur Zaha Hadid. Maar de behoefte om vorm te geven door te vervormen, is hier al duidelijk zichtbaar.

Het uitermate ongezellige restaurant (beton, 'speelse' hoekige volumes) heeft om het wat op te vrolijken één verjaardagsguirlande, die men daar ooit eens heeft opgehangen en nadien vergeten is. Maar het is eten is behoorlijk en de service prettig, zoals bijna overal in deze omgeving.

De foyers en hallen geven, vreemd genoeg, uit op een dienst voor werklozen –

Service Center geheten – die hier ook is ondergebracht. De Bayer-familie, zoals ook de Krupps in Essen, bouwde voor haar arbeiders modelkolonies. (De nog steeds bestaande



Kontakthof in de originele versie met volwassenen © Maarten Vanden Abeele

Margarethenhöhe in Essen is trouwens een prachtige Gartenstadt, in een weelderige omgeving.) Het Service Center kondigt overigens zijn informatie over openingstijden in vijf talen aan: Duits, Frans, Engels, Turks en Russisch! Tegenover het Center bevindt zich een kunstbioscoop: een fraai zaaltje met 150 plaatsen en een niet onaardig programma zoals ik kan merken.

Van de ene betonnen ruimte loop je in een tweede, nog grotere – die blijkbaar ook dienst kan doen voor evenementen – en daarnaast is er dan de zaal: grijs beton, witte stoeltjes en vast lichtbeige tapijt. De deuren zijn paars! Wat, zo merkte ik die avond op, voor verschillende bezoekers een gelegenheid was om hun kleding eraan aan te passen. De ene een blouse, de andere een sjaal in dezelfde tint... Bayer, bekend om zijn aspirines, is uiteraard ook van oudsher een kleurenchemiebedrijf. Het toeval wil echter dat het niet de familie Bayer is die haar naam aan de stad heeft gegeven, maar de concurrent: de familie Leverkusen!

Waarom de opvoering van *Kontakthof* hier plaatsvindt en niet in Wuppertal – hoewel daar een (hernieuwde) operazaal is – besef ik pas tijdens de voorstelling. Het is een nieuwe versie van een dertig jaar oud dansstuk van

Pina Bausch. In 2000 had ze het al bewerkt voor senioren. Nu heeft ze het een tweede maal bewerkt, voor teenagers van veertien jaar en meer. Deze versie ging vorige herfst in première, tijdens Pina's Fest, een evenement dat voor de tweede maal plaatsvindt in verschillende steden (Düsseldorf, Essen, en uiteraard Wuppertal). Wellicht omdat la Bausch zo vaak in het buitenland op tournee is en ze zelden met haar groep in Wuppertal optreedt – en het daar dus altijd uitverkocht is – staat het nu nog eens in Leverkusen. Ik neem aan dat alle familieleden en schoolvriendjes de opvoering wilden bijwonen en dat daar tijdens het festival geen gelegenheid toe was. En men dus deze extra opvoering heeft ingelast. Gezien de bezetting – allemaal schoolgaande jeugd afkomstig van een Wuppertalse school! – zal het vermoedelijk zelden te zien zijn... Jammer, want het is een fantastisch dansstuk geworden.

Kontakthof verloopt als een revue. Niet alleen omdat de songs uit de jaren dertig daaraan herinneren, vooral ook vanwege de ononderbroken vlotheid van het ritme, afwisselend langere en kortere stukjes die meesterlijk tot een geheel worden vervlochten. Op bijna onmerkbaar wijze wisselen de meisjes af en toe van kleding. Doorgaans zijn ze in verschil-

lende satijnen enge cocktailjurken gehuld, dan even in een zwart jurkje of glinsterend zalmkleurig lingerieachtig gewaad. De jongens blijven de hele avond door hun grijs-zwarte pakken dragen, met wit hemd en stropdas.

Meesterlijk – het is de eerste keer dat het me zo sterk opvalt bij haar – hoe Bausch met ruimteverdeling en -indeling speelt. Systematisch wordt de opstelling – frontaal of lateraal, van zittende meisjes en jongens aan de wand – herhaald. Maar tussendoor zijn er wonderlijke ruimtelijke ordeningen: diagonalen, cirkels, plotse leegtes, dan weer versnipperde paren over de gehele vloer. Een fantastisch gevarieerd gebruik van wat feitelijk een soort gesloten danszaal is (een decor van de in 1980 overleden compagnon van Pina Bausch, Rolf Borzik).

Bausch heeft altijd graag gewerkt met bestaande, doorgaans oude opnamen van muziek van zeer diverse herkomst. Hier is het een collage van verschillende muziekstukken, voornamelijk uit het Duitse schlagerrepertoire, in oude opnamen, of tussendoor een oude krakkemikkige opname van Sibelius' *Valse Triste*. Bausch is wat dat betreft een kind van de jaren zestig. In de muziekzaken in Londen en New York kon je toen in de afdeling 'Nostalgia' oude opnamen vinden van 78-toerenplaten, die in die tijd opnieuw op lp werden uitgebracht. De oude 78-toeren platen met hun vergeten vertolkers en vertolkingen, die in de privéverzamelingen stilaan waren stukgedraaid of letterlijk stuk waren (platen waren toen nog breekbaar), werden op die manier herontdekt. Geen wonder dat verschillende kunstenaars deze verloren klankwereld wilden gebruiken in hun hedendaags werk. De toen jonge filmmaker Werner Schroeter hoorde daarbij. Ook Pasolini was een liefhebber van het hergebruiken van bestaande muziek (zijn Mattheus-film leek op een echte jukebox uit het klassieke repertoire). En, op een totaal ander vlak, Pina Bausch in haar danstheater.

Vrijblijvend is deze *Kontakthof* niet. Integendeel. Al bij het eerste beeld – een meisje loopt van achter naar voren op de Bühne, maakt dan rechtsomkeer en loopt traag terug, meer niet – rollen tranen over mijn wangen. Wat hebben we nu? En telkens opnieuw, de hele avond door,

krijg ik een krop in de keel. Geregeld ook schiet ik in een lach... of zit ik te grinniken. Ja, het is een grappige, lichtvoetige en tevens hartverscheurende avond, die – inclusief pauze – meer dan drie uur duurt. En wat er te zien is, is eigenlijk heel minimaal, eenvoudig en behoorlijk vol – gewilde – herhalingen. Een twintigtal adolescente jongens wordt geconfronteerd met evenveel adolescente meisjes. Meer is er niet.

Geen enkele beweging, geen enkel moment is overbodig. Alles werkt vanzelfsprekend – nooit gezocht of gewild. (Behalve een enkele scène waar ik het nog over heb.) Choreografie is hier gewoon: dans.

Maar wat is dans eigenlijk? Waar gaat dans over?

Mijn jonge vriend Staf vertelde me onlangs dat hij iemand probeerde uit te leggen waarom in het klassieke ballet op spitsen wordt gedanst. Omdat het conventie is? Ja, maar er is natuurlijk meer aan de hand. Op spitsen wordt om één enkele reden gedanst: omdat... vrouwen benen hebben, en danseressen uitzonderlijk mooie benen. En omdat dit in de negentiende eeuw op een 'ontdekking' leek. Door de spits wordt de lijn, de beweging, de wentelbaarheid van het been geaccentueerd. Het wordt op een – uiteraard kunstmatige – manier 'uitgerekt' tot een soort ideaal been.

Er wordt verteld dat de grote choreograaf George Balanchine – toen hij in de jaren dertig voor een Broadwayshow werkte – gevraagd werd om samen met de producer van de show de auditie van de danseressen bij te wonen en hun talent en uiterlijk te beoordelen. Bij zo'n auditie hoort uiteraard ook het waarderen van de benen. 'Och, ze hebben allemaal even mooie benen', verzuchtte de producer. 'Wacht even,' zei Balanchine, 'laten we ze eens vragen hun hoge hakken uit te trekken...' En inderdaad, blootsvoets werden de verschillen meteen zichtbaar.

Gaat dans niet in eerste instantie en uiteindelijk altijd over het lichaam en het lichamelijke? En is al het overige niet enkel versiering, aanleiding, omkadering, middel tot...?

Ik ben een grote bewonderaar van Pina Bausch' werk – ik ken wel voornamelijk werk uit haar beginjaren –, maar ik moet toegeven dat ik mij dikwijls aan bepaalde dingen heb geërgerd. Grof gezegd: het puberachtige kwam niet altijd even fris, ongedwongen, spontaan over, vond ik. Soms werd het een systeem.

In deze *Kontakthof* nu wordt er niet door volwassenen, professionele dansers en danseressen gedanst, maar door echte pubers! Neem bijvoorbeeld het eindtafereel, dat volledig gebouwd is rond een herhaling van verschillende tics die de jongens en meisjes al lopend herhalen, in een perpetuum mobile, als een soort ritueel zonder einde. 'Blonde Kläre, schenk mir doch die Ehre, denn dass ware ja so schön....' In de oorspronkelijke versie zijn het de uitstekende dansers van Bausch die deze tics uitvoeren. Maar voor adolescenten zijn tics *tics nerveux* – de onhandigheid om in bepaalde situaties een houding te vinden, het ongemakkelijke van het lichaam, de gêne, de schuchterheid, de vraag hoe emoties te verbergen of om te zetten in lichaamstaal en houding. Dit alles is de adolescent eigen. En de jonge vertolkers hebben dus niet de minste moeite om het niet uit te drukken (zoals de dansers doen), maar bijna mechanisch uit te voeren. Ik kreeg de indruk dat het eigenlijk dat is wat Bausch altijd gezocht heeft, en nu pas – bijna per toeval, althans per definitie als een eenmalige gebeurtenis – gevonden. Op grandioze en bewonderenswaardige wijze heeft ze al het overige – overtollige? – weggelaten. Ook veel van datgene waar ze om beroemd is en wat tot haar eigen 'theater' behoort, lijkt mij. Ze concentreert zich uitsluitend op de lichamelijke van die jongens en meisjes. Die doen wat Pina van hen vraagt. En ze doen dat zeer goed, dat wil zeggen: relaxed. Er wordt niets aan toegevoegd. Zo zijn de meerdere gesproken delen die in het oorspronkelijke werkstuk nog aanwezig waren, hier zo goed als helemaal afwezig. Deze *Kontakthof* lijkt wel een 'Pina Bausch puur'!

Een enkel moment laat zien waar het de verkeerde kant had kunnen opgaan. Het is de (beroemde) scène waarin een meisje eerst door een jongen wordt gestreeld en geliefkoosd, dan door meerdere jongens. Tot die liefkozingen, onmerkbaar bijna, overgaan in het

tegendeel, in een vorm van agressiviteit. Het is heel zinnig en erg mooi, en het komt op de een of andere manier geregeld terug in andere werken van Bausch. Maar hier is het net iets te veel. Te dramatisch zou je bijna zeggen. Er wordt iets verteld – ‘hoe een streling kan overgaan in haar tegendeel’ – dat enigszins geacteerd dient te worden, in het begeleidende scala van gevoelens. De bewegingen – de gestes – krijgen een lading. In contrast met al het overige komt dit over als *overdone*... In de normale gestiek, die in het stuk overweegt, zit al voldoende gêne, een ongewisheid over het lichamelijke behagen en onbehagen, en de grenzen daartussen.

Van eenzelfde aard, in deze context even ‘net ernaast’ of ‘te veel’, is het meisje dat tot in den treure en op alle mogelijke toonaarden ‘Liebling’ zegt, schreeuwt, fluistert... Ook hier worden middelen ingezet die sterk contrasten met de vanzelfsprekende directheid van al het overige. Twee uitschieters die op zich geen smet werpen op het geheel. Ik haal ze enkel aan omdat ze duidelijker maken waar Bausch wél grandioos in slaagt.

Toen ik las dat Bausch haar *Kontakthof* had bewerkt voor een groep scholieren, vreesde ik eerlijk gezegd het ergste. Dat er – ongewild of gewild, maar onvermijdelijk – een lolita-effect zou ontstaan en een equivalent ervan (hoe heet dat?) voor wat de jongens betreft. Kortom, ik vreesde dat het aan de ietwat perverse kant zou worden, en dat is een heel moeilijk te bespelen register. Bij Bausch – die in haar werken graag met het perverse koketteert – krijgt dat dan vaak ook nog iets cynisch en boosaardigs.

Niets van dat hier. Wat ze met die jonge mensen doet, wat ze die jonge mensen laat doen, getuigt van een enorme generositeit, ja misschien zelfs van vertederend. Hoewel, natuurlijk bitter hard. Je bent niet la Bausch voor niets!

Over zinnelijkheid of sensualiteit, over erotiek spreken is hier naast de kwestie. Wat het dan wel is? Want het gaat voornamelijk om het lichaam. Obsceniteit? ‘Iets wat opzettelijk de zedigheid overschrijdt door beelden van seksuele aard op te roepen’, zo omschrijft het woordenboek het ongeveer. Maar ook dat klopt niet met dat wat ik ervaar.

Wat de choreografe hier met lijven doet, daar hebben we geen woord voor, geloof ik.

Aan de hand van een beeld kan het misschien worden gesuggereerd. Stel je een groep naakte mensen, mannen en vrouwen door elkaar, van verschillende leeftijden voor. Niet in een naturalistenoord, want daar krijgt het door de context weer te veel beladenheid. Neen, ergens toevalig... Het kan niet anders dan dat daarbij de dwingende gedachte opkomt: hoe verschillend van elkaar zijn al die lichamen toch. En dit zijn dus allemaal vrouwen; en dit allemaal mannen... En toch is elk lichaam uniek. Zo tastbaar uniek dat het vragen oproept die niet beantwoord kunnen worden... Het is een gemeenplaats, maar van het soort dat aan het wezenlijke van het mens-zijn – en het lichaam zijn – refereert.

De Duitse antropoloog Helmuth Plessner² heeft daar een even mooie als bevreemdende omschrijving voor. Het gaat om de spanning tussen ‘een lichaam zijn’ en ‘een lichaam hebben’. Het gaat om een dubbele verhouding met het eigen lichaam. Deze theorie van Plessner is allesbehalve eenvoudig te bevatten. Doch in *Kontakthof Mit Teenagern ab '14'* wordt het plotse-ling heel bevattelijk... Hoewel even moeilijk uit te leggen!

Hoe verschillend zijn al die meisjes toch van elkaar, en ook al die jongens. De ene is groot, de andere klein, de ene mollig, de andere spichtig... De kleding van de meisjes onderstreept dit natuurlijk het meest. Gehuld in hun pastelkleurige satijnen enge jurkjes, valt telkens opnieuw op dat bijvoorbeeld geen enkele kont op een andere lijkt. Een kont is (g)een kont is (g)een kont... Daarbij wordt niet gespeeld: noch met aantrekkelijkheid, noch met verleidelijkheid. Die achterwerken hebben niets verleidelijks, of zinnelijks. Ze zijn letterlijk, concreet lichaamsdeel – waar dan ieder individu apart mee moet zien te leren leven! Een lichaam hebben en een lichaam zijn. Dat is voor een adolescent een bijzonder grote en moeilijke opgave. Sommigen gaan er aan ten onder en overleven deze tweespalt niet. Of worden waanzinnig en gaan de lichamen van hun medemensen te lijf... Ze schieten er op los.

Het blijft bij Bausch concreet en direct. Ook heel dikwijls grappig: zo doet een meisje een jongen voor ‘hoe je je kont moet draaien’. Tevergeefs, de jongen brengt er niets van

terecht. Met om de billen een kitscherige satijnen jurk zou hij het al veel beter doen!

Hoezeer de danspatronen ook afgestemd zijn op gelijkheid, elk individu – hoe gedrild de groep ook is – voert de bewegingen totaal anders uit. Vanuit een totaal andere innerlijkheid ook... Want dat is natuurlijk het mooiste: het gaat niet om poppen, maar om mensen van vlees en bloed.

Het is zoals met groepsfoto's van scholieren... Na de vraag ‘wie is wie (weer)?’ dringt zich de vraag op: ‘en daarna?’ Hoe zijn deze jongens en/of meisjes opgegroeid? Ze zijn allen zo verschillend.

Bij de jongens is die individualiteit niet minder sterk aanwezig dan bij de meisjes – ook al zijn ze in een uniform pak gehuld. Je hebt de verleider, die onzeker is over zijn verleidingsgave; daarnaast de mooie jongen, die er nu al uitziet alsof hij dertig is, maar die als dertiger ook nog steeds voor mooie jongen zal doorgaan; de bescheiden knul; daarnaast het quasi onzichtbare type; en ook nog de serieuze, plumpe toekomstige notaris met brillette... maar met paardenstaart! Hij kan niet veel meer dan met overtuiging en ernst de bewegingen suggereren en meedoen. Hij heeft een te groot lomp lijf, en te korte armpjes... Maar een paardenstaart! Van vlasblond haar nog wel!

En toch vormen al deze individuen een groep eensgezinden: daar zorgen de prachtige ensembles voor. Onder meer de gesuggereerd wilde boogiewoogie. Met minimale middelen bereikt Pina Bausch hier ontzettend veel, en raakt ze aan het wezenlijke.

Behalve op de twee momenten die ik al aanhaalde, heeft ze geen behoefte aan dramatische duiding. Zo bijvoorbeeld wanneer op een soort fanfaremuziek de ene danser/scholier na de andere heel snel, frontaal naar het publiek toe iets op het gezicht aanduidt (de neus, de lippen, het voorhoofd...). Het is een gezichtstrek waar dat individu blijkbaar een probleempje mee heeft: te lang, te kort, te dit, te dat... Doch het wordt niet geacteerd; enkel gestueel aangeduid. Met doorgaans een glimlach, of een smoelentrekertje, of nog iets anders wat de persoon in kwestie kenmerkt.

Ook de running gag van de jongen die een meisje aan het schrikken brengt met een dode muis is niet meer dan een overgang, een ac-

cent. Wat een meesterlijke beheersing van alle middelen.

De zelfparodie ontbreekt niet. Onverstoord loopt de groep diagonaal over de bühne en voert daarbij de opgelegde beweginkjes uit, terwijl één meisje – in zwart jurkje – hevig krijst ('buik inhouden', 'benen strekken', niet zo zwaaien met de armen'...) en minutenlang hysterisch scheldt op de groep, die onverstoord doorgaat zonder de minste aandacht aan haar te besteden³. De dansmeesteres geconfronteerd met de lichaamsmachine? De hysterie van de lichamelijke training? De obsessie van het willen leren terwijl er al niets meer te leren valt? De onverschilligheid van de leerlingen, die hun eigen gang gaan?

Ik schreef in het begin dat het op een revue leek, op entertainment. Daarvoor echter is *Kontakthof* te lang – maar net lang genoeg om wat misschien snel al te glad zou kunnen worden (hoewel!) eventjes een draai te geven, zodat het toch nog gaat wringen. Het is wel grappig, ontroerend, pakkend, enzovoort, maar ook: hopeloos! Zo'n lichtvoetige hoopeloosheid tref je zelden.

Op de overvolle S-Bahn die mij van Düsseldorf naar Leverkusen bracht, had ik er al iets van opgevangen: het afschuwelijke voorval van de *Amoklaufer* die een zestiental medescholieren en leerkrachten had omgebracht.

Misschien heb ik er onbewust aan zitten denken die avond, tijdens het zien van *Kontakthof*, en misschien was het dat onbewuste beeld dat mijn tranen deed opwellen toen het doek opging voor het eerste tableau. Een beeld vol onschuld, kwetsbaarheid en goodwill...

's Anderendaags bij het ontbijt zie ik op het nieuwsjournaal de eerste reacties en commentaren. Rechtstreeks wordt naar een klas in Berlijn overgeschakeld: alle scholen wijden vandaag het eerste uur aan een gespreksronde en discussie rond het thema dat de adolescenten vanzelfsprekend erg heeft geschokt. Ook de teenagers die in *Kontakthof* gisteravond nog zo uitbundig zichzelf speelden, en daarmee een enorme bijval ontvingen, zitten nu in hun gymnasium in Wuppertal... en beseffen wat er

EN TOCH VORMEN AL DEZE INDIVIDU-
EN EEN GROEP EENSGEZINDEN: DAAR
ZORGEN DE PRACHTIGE ENSEMBLES
VOOR. ONDER MEER DE GESUGGE-
REERD WILDE BOOGIEWOOGIE. MET
MINIMALE MIDDELEN BEREIKT PINA
BAUSCH HIER ONTZZETTEND VEEL,
EN RAAKT ZE AAN HET WEZENLIJKE.

gisteren, ergens in een ander gymnasium, aan de hand was. Van de roes van hun bühnesucces vallen ze onvoorbereid in de kilte van de werkelijkheid.

Een eerste les die geleerd dient te worden, zegt (onder anderen) de lerares uit Berlijn, is dat we moeten proberen dit soort mensen eerder te 'ontmaskeren' – ergens wordt er ook gewag gemaakt van Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Mensen leiden soms een dubbelleven. Inderdaad, de *Amoklaufer* was een onopvallende en stille jongen. 'Elke medescholier kan dus een potentiële moordenaar zijn?' zie je de scholieren denken.

De journalist vraagt naar een reactie aan een welbespraakte jongen, bebrild en schuchter. De meisjes die op de banken voor hem zitten, bekijken hem niet en doen alsof ze met iets anders bezig zijn. Eén enkel meisje draait zich om en kijkt hem priemend aan.

Naast de welbespraakte bebrilde zit een soort jonge Marlon Brando. Een mysterieuze, erg aantrekkelijke sensuele jongen. Zeer op zijn ongemak. Heeft hij iets te verbergen? Wie heeft als adolescent niets te verbergen? Je hebt meer te verbergen dan je mag of kunt of wilt veruiterlijken! Is hij een toekomstige crimineel of een slachtoffer? Aan het einde van het gesprek met zijn buurman, lijkt het alsof hij weent... Dwaze journalist en ongevoelige cameraman... Ze misten opnieuw eens (en niet toevallig want dit is televisie!) het belangrijkste...

De jaarlijkse schoolopvoeringen in de Duitse gymnasia putten uit musicals als *Mamma Mia* en *We Will Rock You*... Zou het niet zinniger zijn met deze gymnasiasten Pina's *Kontakthof* op te voeren?



Pina Bausch © Maarten Vanden Abeele

Vanuit mijn hotelvenster zie ik een parking, een stukje van de autosnelweg met een *Imbiss*, waar enkele arbeiders iets schijnen te nuttigen, en vlak daarachter een fabriekshal van Bayer... gesticht in 1850. Als ik over een paar jaar hier toevallig terugkom, zullen alle shopping centers dan niet half leeg staan? Zal het betonnen Forum, door Bayer mild gesteund, nog overeind staan? Het gaat ook niet goed in de chemiebranche... En Pina Bausch? En het Wuppertaler Tanztheater? Nu ja, veel aanleiding om naar Leverkusen te reizen zal er uiteraard niet meer zijn.

Aspirientjes zullen al gauw geen soelaas meer bieden! ©

1 Ik vergelijk met de scène zoals die te zien is in de documentaire van Chantal Akerman, *Un Jour Pina a demandé*, uit 1983.

2 Hellmuth Plessner, 'Das Verhältnis des Menschen zu seinem Körper' in: *Gesammelte Schriften VII*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1982.

3 Een vergelijking met de 'equivalente' scène uit de oorspronkelijke opvoering is veelzeggend: 'cheek back, stomach, knee, shoulder, hand, feet', schreeuwt de danslerares. Bij elk commando 'zuckt die Gruppe zusammen und weicht einen Schritt zurück' (Norbert Servos, *Pina Bausch Tanztheater*, Kieser, München, 2008). Hier gaat de groep onverstoord verder en trekt zich absoluut niets aan van het geroep en getier.

Bericht uit den vreemde

Waarde Landgenoten. Het is ondertussen tien jaar geleden dat *Schlachten* zijn première kende in Salzburg. Het was de productie die het begin vormde van mijn verblijf ‘in den vreemde’. Sindsdien is er veel, heel veel gebeurd. *Schlachten* werd ‘Aufführung des Jahres’, en dankzij die onderscheiding kreeg ik een passe-partout voor het Duitse theater. Toonaangevende huizen als het Schauspielhaus Hamburg, de Münchner Kammerspiele en de beide Staatsoper van Stuttgart en Berlijn werden regelmatige producenten van mijn werk. De afgelopen drie jaar was ik huisregisseur van de Schaubühne in Berlijn, een gezelschap dat wereldwijd present is, waardoor ook mijn voorstellingen overal te gast waren, van Zuid-Amerika tot Seoel.

Sinds oktober van dit jaar heb ik de leiding over de nieuw opgerichte theaterschool van Ludwigsburg, een faculteit naast, en verbonden met, een van Duitslands vernaamste filmhogescholen. Het doel is met aspirant-acteurs en -regisseurs een cross-over te ontwikkelen tussen theater, film, video en internet.

Daarnaast kreeg ik de kans om een oude droom waar te maken: in opdracht van de televisiezender ZDF-Theaterkanal een twaalfdelige documentairereeks realiseren die gedurende drie jaar de ontmoetingen vastlegt van acteurs met wildvreemde Japanners, onder de titel *Düsseldorfmon Amour* of ‘hoe vreemd is de vreemde?’

Vanaf mei zal ik in het Thalia Theater in Hamburg de functie van ‘Leitender Regisseur’ waarnemen. Samen met intendant Joachim Lux zal ik onder meer de artistieke koers van het huis bepalen. Het Thalia Theater telt een ensemble van 40 toneelspelers, heeft 400 arbeidsplaatsen en bereikt 300 000 toeschouwers; daarmee is het een van Duitslands grootste theaters. Een zware maar boeiende uitdaging.

Volgende zomer komt tijdens het Festival Linz09 een tweede documentaire uit, over het duistere naziverleden van Linz, Hitlers ‘Patenstad’. Hitler bracht er zijn jeugd door en werd er later met bijzonder veel enthousiasme onthaald. Het is een stad die door hem dan ook met veel aandacht en krijgsgevangenen is bedacht. Rond het thema ‘wir haben es nicht gewusst’ brengt de film slachtoffers, beulen en wetenschappers samen rond de vraag hoe

en hoeveel een mens kan/moet vergeten/verdringen om met de verschrikkingen uit het verleden verder te kunnen leven.

Op het moment dat ik deze tekst schrijf, zijn in de Münchner Kammerspiele de repetities aan de gang van *Kleiner Mann was nun?* De première gaat door op 25 april.

Samengevat is mijn leven in Duitsland allesbehalve rustig. Tussen alle drukte door zijn mijn vrouw en ik verhuisd van Berlijn naar Hamburg. Ons huis in Antwerpen hebben we verhuurd. Tijd om op bezoek te komen in Vlaanderen blijft er nauwelijks over. Hooguit voor de verplichte familiefeesten.

Het theaterbedrijf in Duitsland is niet vergelijkbaar met dat in Vlaanderen. Dat heeft voornamelijk met de demografie te maken. Duitsland heeft een dichtere bevolkingsgraad, de steden waar ik werk zijn miljoenensteden. Om iedereen – geïnteresseerden uit zowel het centrum als de periferie van de stad – de kans te bieden een bepaalde voorstelling te zien, wordt het zogenaamde repertoiresysteem toegepast. Met andere woorden, men speelt een stuk niet – zoals in Vlaanderen – *en suite* dertig voorstellingen na elkaar, maar ‘in repertoire’. Dat betekent dat een theater elke dag een ander stuk speelt en dat bepaalde stukken, afhankelijk van hun succes, soms jaren op het programma staan. Zowel *Othello* als *Dood van een Handelsreiziger* zijn op dit moment aan hun honderd en zoveelste voorstelling toe.

Het repertoiresysteem dwingt een theaterbedrijf tot een minutieuze planning. Tot 14.00 uur kan je op het toneel repeteren, daarna komt een team van technici om het repetitiedecor af te breken en de scène op te bouwen voor de voorstelling van die avond. Werken in een dergelijk systeem betekent dat je zeer efficiënt met je tijdsindeling moet omspringen. Zoals alles heeft ook deze organisatievorm zijn voor- en nadelen. Een van de vele voordelen is dat je een stuk zo lang kan spelen tot een nieuwe generatie toeschouwers de voorstelling opnieuw ‘ontdekt’. Zo ontwikkelt het theater niet alleen een nieuw publiek, maar kan het zich met een handvol succesproducties ook de nodige risico’s permitteren. Een minder succesrijke voorstelling betekent niet meteen het failliet van het theater.



Luk Perceval © Patrick de Spiegelaere

Duitse acteurs worden op de toneelschool reeds met het oog op dit systeem en de grote bühne opgeleid. Zowel acteurs als regisseurs in spe maken gedurende hun opleiding een ervaringsreis doorheen het repertoire. Vaak beschikken toneelscholen over een klein theater waar de afstuderenden instaan voor het repertoire, de planning en de verzorging van het ensemble. Duitsland is een theaterland met een diepgewortelde traditie. Dat maakt dat elke stad die zichzelf respecteert een theater met een vast ensemble, vaak ook een operahuis met een eigen gezelschap, en soms zelfs een danscompagnie met een eigen vaste kern heeft. Een situatie die wereldwijd uniek is. Geen ander land investeert zoveel in cultuur en in het theater. In de traditie van Brecht, Müller, Fassbinder,... wil het Duitse theater een politiek theater zijn, een theater dat zichzelf tot doel stelt de maatschappij te bevragen – wat ik als een grote vorm van zelfbewustzijn en engagement ervaar. Door de jarenlange dienst van veel medewerkers in die theatermastodonten, wordt de traditie van een huis vaak gedragen door een groot engagement om het theater van de heersende besparingswoede te redden en zijn politieke kracht, zijn centrale plek in de stad, te verdedigen. Een engagement dat ik in Vlaanderen vaak gemist heb.

Sinds de komst van de Vlaamse golf heeft ook het Duitse theater zich opengesteld voor de vernieuwing uit de Lage Landen. Wat de Duitsers overtuigt, is onze werkwijze:

minder druk, meer vanuit het vertrouwen en de intuïtie werkend. Als je films bekijkt van voor de Tweede Wereldoorlog, valt op dat er een ander Duitsland in voorkomt dan het Duitsland van vandaag. Duitsland gaat gebukt onder een verkrampt schuld bewustzijn. Hoe bevrijdend was het voor de Duitse natie toen zij bij de laatste wereldkampioenschappen voetbal weer ongegeneerd trots mocht zijn op haar team en haar land. Nationalisme is in Duitsland namelijk verboden.

Een van de merkwaardige fenomenen tijdens mijn verblijf hier is dat mijn moedertaal meer en meer overwoekerd wordt door germanismen. Het is beangstigend te merken hoe snel je een taal leert en afleert. Naast het contact met mijn kinderen, mijn familie en mijn vrienden, mis ik mijn taal. Je taal is je 'thuis'. Via internet volg ik de gebeurtenissen in Vlaanderen op de voet, en skype ik met al wie mij dierbaar is. De laatste tijd betrap ik mezelf erop dat ik de Duitse acteurs alsmaar vaker Antwerps bijbreng. Het verlangen om opnieuw in mijn moedertaal te werken is groot. Daarom verheug ik mij op het weerzien met Vlaanderen en met een deel van de aloude Blauwe Maandag Cie in het NTGent, het huis van vertrouwen van Wim Opbrouck. Ondanks alle unieke kansen en mogelijkheden die ik in Duitsland krijg, is het fijn om af en toe te kunnen terugkeren naar *mon plat pays*, naar die haat-liefdeverhouding die nergens zo intens is als in je eigen verdomde nest. ©

Ik zeg maar: moderato

Podiumkritiek uit het interbellum tegen een hedendaags licht

Van [Victor J. Brunclair](#) over politiek toneel tot [Lode Geysen](#) over spreek- en bewegingskoor: Thomas Crombez bloemleest podiumkritieken uit het interbellum en plaatst ze in een hedendaags licht. 'Herlezen met de blik niet van een historicus maar van een hedendaags criticus, klinken de teksten uit het verleden niet ideologisch hol, wel juist vol van echo's van vandaag.'

'Raakpunten tussen politiek en kunst zijn in zover slechts aanvaardbaar, als de esthetiek daarbij den onbetwisten voorrang behoudt. Overal waar kunst vroondienstig is, overal waar kunst zich tot spreekbuis laat aanwenden van politieke, godsdienstige of zedelijke parolen, moet de boel in 't honderd lopen, omdat door deze legéring kunst haar estheties karakter inboet, en in het teken der nuttigheidsleer wordt ondergeschikt gemaakt aan doeleinden die buiten haar sfeer liggen.'

VICTOR J. BRUNCLAIR

Het interbellum kreeg in het culturele geheugen niet echt een dankbare plaats toegewezen. 'Vooraleer de *twenties* echt *gay* werden, waren ze vooral geëxalteerd.¹ Uitspraken als deze, uit Geert Buelens' *Van Ostaijen tot heden*, duiden aan dat het discours van een heel tijdvak voor de eigentijdse beschouwer met een merkwaardige toonaard geïnfecteerd lijkt. Een taal doordeesemd van ideologie en politieke dienstbaarmaking van de kunst.

Die blik op de cultuur van de jaren twintig en dertig past perfect binnen het algemeen aanvaarde historische beeld. We zien een periode van economische crisis, oorlogsdreiging en massabewegingen. Artistieke fenomenen zoals massaspel en spreekkoor passen daar maar al te goed in. Spontaan komen opgezwepte legers voor de geest van begeesterde – sommigen zouden zeggen: ontzielde – jongens en meisjes die perfect gesynchroniseerde bewegingen uitvoeren en teksten declameren van een zodanig stichtelijk gehalte dat de hedendaagse lezer ze niet zonder enige gêne leest. Maar die gêne dreigt gemakkelijk om te slaan in een hautaine weigering, zeker bij een generatie die, na een uitgebalanceerd tachtigersdieet van performance en postdramatisch theater, liefst méér lagen in het artistieke product leest dan bij politieke kunst doorgaans mogelijk is.

De vooroordelen ten aanzien van het interbellum zijn overigens net in de jaren tachtig op scherp gesteld. Twee toonaangevende stemmen die ik in de discussie omtrent onze eigen culturele 'verwerking van het verleden' wil aanstippen zijn die van Hugo Claus en Carlos Tindemans.

Volgens de memorabele passage in *Het verdriet van België* (1983) waarin de jonge Louis Seynaeve tijdens wo II op 'tuchtkamp' naar het Duitse Mecklenburg wordt gestuurd, bevinden spreekkoor en leken spel zich in het

gezelschap van volksdans en figuurzagen, amusante volksvermaken die binnen een fascistisch bestel moeiteloos tot instrumenten van disciplineren werden.

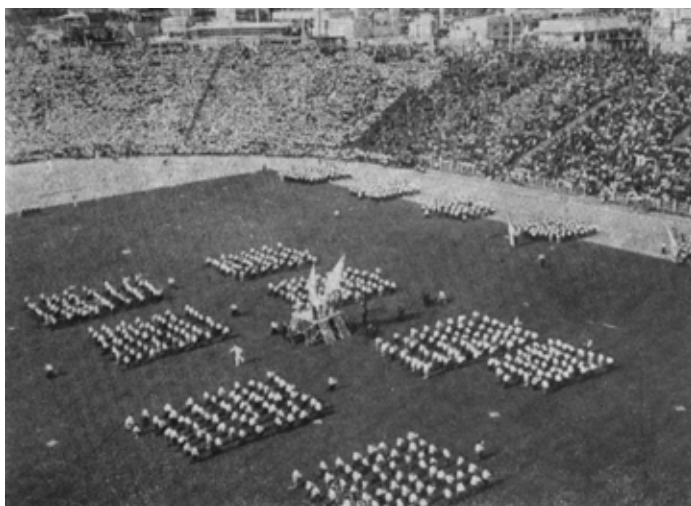
Achtste dag. Ik moet van Gustav en Emma naar het gemeentehuis, waar de jongsten van de HJ [*Hitlerjugend*] spreekkoren leren zeggen, figuurzagen en houten vliegtuigjes bouwen.

Ik heb vanavond: 'O, krinkelende winkelende waterding met uw zwarte kabotseken aan', enz. gereciteerd.

Ik moest het nog eens doen en zei: 'O, stinkende, winkelende paterding schart er uw rokske maar aan.' Niemand heeft het verschil gemerkt.²

Een geenszins fraaier beeld van het gedwongen huwelijk tussen kunst en ideologie in het tussenoorlogs toneel schetste Carlos Tindemans in 1988. Bij hem luidde het dat het 'do-it-yourself-modernisme' van het katholieke toneelrenouveau uiteindelijk zelfs tot een algemene weerzin van de modernistische theertaal zou hebben geleid.

In de katholieke amateurskringen ontwikkelt zich in die jaren ook het lekespel. Dozijnen matig begaafde auteurs geven zich plotseling over aan de compositie van



KAJ-massaspel op de Heysel in 1935.



Lode Geysen regisseert het KAJ-massaspel op de Heysel in 1935.

vromerige teksten, meestal op bijbelse of pseudomiddeleeuwse thema's; de theatercode is een do-it-yourself-modernisme dat nogal wat afkeer voor vernieuwing provoceert.³

Kortom, het Vlaamse interbellum is hoogstens interessant als politiek of sociologisch studie-object. Voor wie naar fijnere culturele delicatessen zoekt, ogen de succesvollere (indien niet in hun eigen tijd, dan toch zeker vandaag) avant-gardes van het buitenland aantrekkelijker.

Wat zou echter het potentieel zijn van zo'n door en door ideologisch kunstdiscours in confrontatie met een *hedendaags* denken over cultuur, dat zelf steeds meer hardop droomt van instrumentalisering? Kunst ten dienste van de gemeenschap, van het stedelijk sociaal weefsel, de participatie en deelname van minderheden, het mondig maken van de jeugd, de citymarketing, de tewerkstellingscijfers of het exportproduct Vlaanderen?

Herlezen met de blik niet van een historicus maar van een hedendaags criticus, klinken de teksten uit het verleden niet ideologisch hol, wel juist vol van echo's van vandaag. Die oefening maakt onderstaande selectie van teksten uit de theaterkritiek en -essayistiek van het interbellum.

De artikels werden verzameld en geëditeerd in het kader van *Corpus Toneelkritiek Inter-*

bellum, dat poogt een representatieve en volledig online te raadplegen staalkaart samen te stellen van het theaterdiscours tussen 1919 en 1939. Het corpus telt momenteel al meer dan 350 teksten en is nog steeds in uitbreiding (zie www.corpustoneelkritiek.org). Het werd ontwikkeld aan de Universiteit Antwerpen in het kader van het lopende onderzoeksproject *Massaspel in Vlaanderen 1909-1953: Opvoering, legitimeringspraktijk en impact van een sociotheatraal genre*, dat ondersteund wordt door het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek. Het Louis Paul Booncentrum van diezelfde universiteit – waar Dieter Vandenbroucke momenteel aan een biografie van Victor J. Brunclair werkt – maakte het mogelijk om vrijwel het volledige toneelkritische oeuvre van die auteur in de collectie op te nemen.⁴

De historische teksten worden via deze 'onderzoeksweg' niet alleen opnieuw toegankelijk gemaakt, maar zijn ook volledig doorzoekbaar én onderling gelinkt. Bij elk document kan de bezoeker in één oogopslag zien welke titels en namen van auteurs of regisseurs erin vernoemd worden. Ook worden suggesties gedaan over mogelijk verwante teksten in het corpus, zodat de bezoeker via associaties een eigen leestraject kan creëren.

De selectie in het kader van dit artikel zal noodzakelijkerwijs erg beknopt zijn. We vangen aan bij de wellicht heftigste polemiek

'Hier begint het nieuwe toneel; het zal de ware kerk zijn van de trouwe gelovigen, men zal er de stilte in terug vinden die Sofokles hoorde in de tempel te Eleusis, en alleen ingewijden zullen erheen gaan. Het oudere toneel zal de marktplaats blijven van hen die brood en spelen vragen en zich in de gewoonte van hun eigen beeld verlieven.'

K.C.

uit het corpus *tegen* door ideologie besmette kunst, uit een ongepubliceerde lezing van Brunclair. Het vervolg van de anthologie zal ook heel andere stemmen – allicht onbekend, maar zeker niet onherkenbaar – laten horen. Er werden bewust geen commentaren tussen-gevoegd, omdat hier minder het historische document van tel is, dan de associaties bij een stilistisch register dat in de hedendaagse dagbladkritiek – voor zover die nog het daglicht mag zien – onmogelijk is geworden. Misschien zijn de achterliggende stellingnames juist actueler dan ooit.

VICTOR J. BRUNCLAIR Contra Politiek Toneel

Ongepubliceerde lezing uit 1929

www.corpustoneelkritiek.org/1929-00-00-brunclair81.html

De avantgardistische gezelschappen drijven de pieken van hun speeltent in het Forum, zij houden meetings met voetlicht in plaats van groene tafels. Nochtans, onlangs nog getuigde Camille Poupeye voor den mikrofoon, dat het huidige Vlaams toneel aan de spits staat van de Europese renovatiebeweging. Ik zeg maar: moderato. Na de Gruyter is de ontwikkelingskurve van ons toneel in snel tempo neerwaarts gegleden, en waar allen zich blind staren op een zoogezegde vernieuwing van speelwijze en insceneering zeg ik: het nulpunt is nabij. Ik meen te mogen aanmerken, dat mijn getuigenis onverdacht is, vooral omdat ze komt van iemand, die met politieke hartstocht in den hoogsten graad besmet is. Ziehier dus mijn standpunt: raakpunten tussen politiek en kunst zijn in zover slechts aanvaardbaar, als de esthetiek daarbij den onbetwisten voorrang behoudt. Overal waar kunst vroondienstig is, overal waar kunst zich tot spreekbuis laat aanwenden van politieke, godsdienstige of zedelijke parolen, moet de boel in 't honderd lopen, omdat door deze legering kunst haar estheties karakter inboet, en in het teken der nuttigheidsleer wordt ondergeschikt gemaakt aan doeleinden die buiten haar sfeer liggen. (...) Kunst is in alle volstrekt nutteloos. Haar bruikbaar maken is een ongerijmdheid. Buiten haarzelf heeft zij geen enkele bestaansreden. Zij ligt aan de tegenpool van betoogtrant en demonstreermethodes, omdat zij eerder van de begenadigde intuïtie reveleert, dan van welk redematig opzet dan ook. Wie op het veld der ideologie gaat grasduinen wordt met dorheid geslagen. Scheppingsdrang is een fontein die onvermoed uit de ondergrondse aders der onbewustheid opstuwt en eigen hoogte zoekt. Buiten dit volmaakt nutteloos opstuwende heeft de fontein geen rol.

In landen, waar kultureel en politiek 'something rotten' is, zijn de voorstanders van politieke kunst legio. Zij zien hierin een heel-middel voor defekte toestanden. Zij zweren bij gemeenschapsidealisme, zij gaan utilitair over

tot een dienstgebaar, waarbij de geestelijke adel, die boventijdelijk is, het goud van zijn blazoenen laat vallen, en 'nuttige' karweiën gaat verrichten.

Men heeft al te veel beweerd dat de *l'art pour l'art* opvatting een telg van bourgeoisie herkomst is. Wij zijn het daarmee niet eens. Veeleer zij die het nuttige bij het aangename paren, die in schouwburgzalen leerzaam materiaal zoeken of zinspelingen op ideeën die zij zelf als een heilig goed koesteren, offeren aan de bourgeoisie misopvatting, dat alles in deze naar het heet geordende samenleving een functie vervullen moet.

Keerpunten in de wereldgeschiedenis werden steeds door een opleving van utilitaire kunst in diverse vormgeving begeleid. De Soviets politiseren de kunst op een wijze die van prostitutie niet zo heel ver staat. Hier in Vlaanderen heeft de flamingantiese virus de kunst met een schier ongeneselike heftigheid aangestoken.

WIM DOEVEN SPECK

Onze jonge tooneelbeweging

Jong Dietschland, 1 november 1929

www.corpustoneelkritiek.org/1929-11-01-doevenspeck.html

Wat is toneel? (...) Het is de kunst van het levende leven in z'n duizelende ongebondenheid in zich zelf getemd tot 'n gave schoonheid door de gene die zelf dat leven ondergaat.

Wat hebben zij afbreuk gedaan aan deze geweldige perspectieven van het toneel, die (...) het leven verward hebben in z'n meest felle kunst tot 'n ik-val-flauw literatuur van boudoir-gemanierdheid, misterieuze geniepigheid of ingezakte dominee-retoriek. (...) Toneel is 'n tijdskunst. Haar vormelijk bestaan valt met het doek. Zij hoeft dus een publiek te winnen, zij spreekt slechts tot een generatie, en dit nog wel slechts binnen de schamele duur van 3 tot 4 uren. Zij kan niet traag inwerken, maar moet hevig, snel en direkt zijn. (...)

De lucht wordt vol wilde kreten geschoten. Over het gruis van musea en akademies stapt, luidruchtig, hard en zelfbewust 'n nieuw geslacht.

Jong zijn! Entoesiast zijn!

Het is de strijd van elke nieuwe generatie

om zich vrij te maken van haar wijze, vermanende tante. Het is de intocht van 'n nieuw leven in nieuwe mensen.

En zo is het goed, al verstilt ook weer spoedig deze stoute opmars en al wordt ook de tradisie maar met één punt verlegd.

De vroede esthetiekers, die de geschiedenis schrijven, zullen uitmaken welk ontzagelijke betekenis dit ene punt heeft voor het gezonde voortbestaan der kunst.

Tussen het gezellig genieten van traag-gerijpte, buikzieke vruchten, en het uitbloeien tot 'n nieuwe gave volkomenheid, staat de jeugd, strijdvaardig.

(...)

Het impressionisme heeft met vrouwen langharige tederheid geteemt in de schemer van 'n mauve boudoir-atmosfeer.

[Lode] Geysen nu is heerlijk brutaal, hard, ruw, entoesiast. Hij miskent alle sentimentele nuanse, danst de verbluffende dans der ruwe scheppende kracht. Zijn vertoningen doen aan als 'n malaise. Ze ontstellen u en maken u vrij. Zij zijn bezeten van 'n geweldig entoesiasme, een dynamies entoesiasme, een bestendige dynamiek. De dynamiek op het toneel brengt zeker redding. Zij verlost de toeschouwer van het inactief zijn, breekt de beeldende insenering om 'n steeds actieve, teater beweging mogelijk te maken: geweld van arbeid. Overdadig geweld. Baldadigheid? Gebalde daad. Harde, gesneden, parade-gebaren. Paniek. Links en rechts, voor en achter, op en neer, en dan...

Z.Z.Z.

Geestelijke verwarringen of ver gemis aan vaste lijnen

Jong Dietschland, 10 januari 1930

www.corpustoneelkritiek.org/1930-01-10-jongdietschland_verwarringen.html

In grote steden is er altijd een vrij sterke percentage van wat we voor de gelegenheid en duidelijkheidshalve 'snobs' zullen noemen; mensen die graag 'avant-garde' doen al moeten ze zich daarom nog niet altijd tot die strekking bekennen. 't Is de moderne omzetting van de oud-Ateense nieuwsgierigheid door Demostenes reeds aan de kaak gesteld. En nu gebeurt 't wel dat juist die mensen 't meest la-

wijd maken of de tribune – in casu: – de pers – in handen houden. D'r is ook weer niets tegen. Maar hun houding geldt daarom nog niet als 't oordeel van de gemeenschap, zelfs niet van de elite of van de 'ruime ontvankelijkheid': 't Is wel wonder bv. dat 'n Volkstoneelvoorstelling te Brussel – in de wandelgangen en van de kant van 't publiek – zo'n haast overwegende Franse indruk laat. Ik heb er beslist niks tegen, maar hoe wilt ge, in Gods naam, op die basis 'n oordeel vormen over de hoofdzakelijke gegeerdheid in –, over de onvermijdelijk-volgende instemming van 't Vlaams publiek?

VICTOR J. BRUNCLAIR

De uitslag van ons referendum: eenige antwoorden

Pan, 7 juli 1933

www.corpustoneelkritiek.org/1933-07-07_brunclair.html

Wij hebben ons altijd verzet tegen de huldiging van het taalbeginsel in kunstaangelegenheden. Het praedicaat 'Vlaamsche' Opera is nonsens. Zegt men 'English' Covent Garden, 'American' Metropolitan Opera of 'Deutsche' Staatsoper? In kultuurlanden denkt men er niet aan een muziekinstituut nationalistisch of regionalistisch te doopen. Van onze Opera hebben de flaminganten willens nillens een vechtmachine moeten maken, haar kultuurzending werd dus verpolitiekt.

K.C.

Expressionisties toneel te Keulen (Oeropvoering van von Unruh's Ein Geschlecht, en van Kranz' Freiheit)

Ruimte, maart 1920

www.corpustoneelkritiek.org/1920-03-00_kc.html

Allereerst wordt hier met drama wat meer ernst gemaakt dan we in ons avondland gewoon zijn. We worden er weer aan herinnerd, dat drama geen lopen en springen en zwaaien met armen en benen is, maar zielsspanning en zielsontlading; geen vergenoegingslokaal is waar men ook wel mooie kleren kan tonen en zien (de zaal blijft donker); en dat acteurs geen juffrouwen en dames en heren zijn, die na elke aktie twee minuten, en na het eind vijf minu-

ten moeten staan knikken en buigen voor een weinig stille en eerbiedige menigte.

(...)

De toneelgroep der jonge Jung-künstlerische Arbeitsgemeinschaft heeft een buitengewoon zwaar werk aangedurfd, met het helder bewustzijn een publiek te vinden dat voor een groot deel uit snobs, en uit afkammers bestaan zou. Haar opvoeringen hebben 's Zondagsmorgens plaats: een ander 'kerk-gaan' aldus. (...) Dit staat vast: hier begint het nieuwe toneel; het zal de ware kerk zijn van de trouwe gelovigen, men zal er de stilte in terug vinden die Sofokles hoorde in de tempel te Eleusis, en alleen ingewijden zullen er heengaan. Het oudere toneel zal de marktplaats blijven van hen die brood en spelen vragen en zich in de gewoonte van hun eigen beeld verlieven.

WILLEM PUTMAN

Als meisjes Vondel spelen (1937)

Willem Putman, Tooneel-groei (1928-1938)

Antwerpen: Globus-uitgaven, 1938

www.corpustoneelkritiek.org/1937-00-00_putman1.html

Ineens stond daar, op wonderbare wijze, die zilveren wereld vol lieve blanke kostschoolmeisjes met goudgebronsde armen en voeten, en een weelde van prachtig blond en zwart kroezelhaar. Zij zijn als ongemerkt opgedaagd, uit het licht geboren. En daar trilt haar gebed als een geruis van vlerken.

Ga u niet bedriegen. Deze spontaneïteit is tot op een centimeter na bestudeerd. Dit golvend nauwelijks merkbaar verschuiven en verglijden is net zoo ingewikkeld als de moeilijkste ballet-pasjes, en hier raadt ge onmiddellijk de gracieuse maar strenge leiding van Elza Darciel. Het is juist haar groote verdienste dat zij dezen schijn van candiede ongekunsteldheid vermag te wekken. Zijn wij op den zonnigen binnenkoer van een of andere bewaarschool, waar blonde kinderen stoeien in onverholen maar hier zoo netjes beheerscht jolijt? Wij denken aan de reien maagdekens, die in de processieën door de Vlaamsche landouwen kronkelen. En de kadans van het vers – monotoon, af en toe eerder geprecipiteerd, maar angstvol gelijkkluidend – doet mij denken aan dat opzeggen van catechismuslessen

van schoolkinderen op den buiten, wanneer in broeiende zomernamiddagen de schoolvensters openstaan en de wandelaar dit naieve gezoem opvangt als iets dat denken doet aan bijen en bloemen, en in elk geval doordrenkt is van de zuiverste poëzie.

(...)

Ik ben een overtuigd tegenstander van spreekkoren, die ik meestal volstrekt ongenietbaar acht. Maar in dezen *Lucifer*, door kostschoolmeisjes gespeeld – en in het bijzonder gedurende de reizangen – heb ik een rilling gevoeld, een waarachtige emotie, die mij werkelijk opnieuw de uitspraak van Verschaeve geheugen deed: in witte gestalten gedegen cantieken van Bach. Het is een ontroering die bovendien zeer dankbaar stemt. Gij zijt er blij om, als om het gevoel u weer kind te weten gedurende een middernachtmis op het Kerstfeest, vol sneeuwvlokken en tintelende klokjes.

B. GRUWEZ

Het spreekkoor

Tooneelgids, 1 april 1933

www.corpustoneelkritiek.org/1933-04-01_gruwez.html

Daar het spreekkoor in eerste instantie is een woord- en klankmanifestatie, is voor de tekst één grote eis gesteld: klankrijkdom. Daarin moet weerklinken het stormgeluid van Roeland, het strijdrumoor van kampende mensen, de vloekende aanklacht van levensmoeden en verbitterden, het eentonig klagen van doodsklokken, het juichen van zegevierende legers, enz. Geen gemijmer bij stille beekjes en purperrode zonsondergangen, of gejammer bij individuele liefdehistories. Neen. Onze tijd is daarvoor te groots en de strijd om de vernieuwing eist al onze krachten op, zodat de tijd ons niet is gegund om over individuele hartbreuken te mediteren. Van den tekst moet een veroveringskracht uitgaan op de massa om deze te winnen voor ons streven.

LODE GEYSEN**Het spreekkoor**

Tooneelgids, 13 sept. 1932

www.corpustoneelkritiek.org/1932-09-13_geysen.html

De eerste maal dat ik van spreekkoor tot bewegingskoor overging was met *Het lied van Hiawatha*, Nederlands van Gezelle. Hier monteerde ik 'De bruiloft', 'Osseo' en 'Hongersnood'. (...) Welk was nu het procédé? Het verhaal wordt in het algemeen door één verteller voorgedragen (gespeeld, dit is met 'n persoonlijke emotie tegenover den inhoud), en de groep neemt de emotie die uit het stuk moest resulteren bij den toehoorder en speelt deze. Dus niet in de eerste plaatsen verbeelden wat er gebeurde – (al was in 'Hongersnood' b.v. dat wel een voornaam element) maar wel de emotie van den toehoorder aangeven. De emotionnele teksten (beschouwingen, uitroepen) werden in groep overgenomen. Mijn uitvoerders waren allen jonge, levenslustige mensen, juist dat wat paste voor b.v. 'De bruiloft'. De verteller was niet altijd dezelfde of niet steeds één stem. Als het noodzakelijk was nam een vrouwenstem of een andere mannenstem den tekst over en reciteerde verder. De gebaren waren de spontane natuurlijke gebaren aangepast aan de tooneelrealiteit. Minder beeldende dan gevoels-gebaren. Wij staan hier heel dicht bij het theater. Mag ik wijzen op de gelijkenis van deze methode met de regie- en speelopvatting van den auteur Brecht. (Het is toch Brecht? Zie daarover *Hooger leven*, jaargang 1932). Deze auteur, weeral een communist, doet zijn werk voor een gedeelte verhalen, plots weer spelen, dan weer verhalen. Reeds lang loop ik met deze werkwijze in mijn hoofd en wellicht komt het volgende seizoen hier een voorbeeld van.

VICTOR J. BRUNCLAIR**De twee volkstoneelen**

Opbouwen, januari 1930

www.corpustoneelkritiek.org/1930-01-00_brunclair.html

De twee Volkstoneelen hebben op de ontvlambaarheid van de Vlaamse massa gespekuleerd en zijn allebei voor de pinnen gekomen met een *Tijl*.

Eerst en vooral, de daarmee ingeslagen richting is een slecht spoor. Politieke propaganda, of een welkdanige tendens dan ook hebben op de planken niets te maken. Wij kunnen dit met niet genoeg klem betonen omdat hier speciaal in Vlaanderen al te veel wordt geschermd met de leuze: kunst voor het volk. Ergo redeneren de voorstanders van deze strekking, moet in de kunst de weerslag voelbaar zijn van de bestrevingen waarvoor dat volk zich inspent. Zo komen zij dan volmaakt te goeder trouw tot delegering kunst en politiek. Het hoeft natuurlijk geen betoog dat zij hiermee het monsterhuwelijk der inkompatibiliteiten bezegelen. Als wij deze verschijnselen toetsen aan de criteria der esthetiek die in dezen alleen rechtsgeldig zijn, dan moeten wij aan de basis reeds een dergelijke vervalsing der waarden onvoorwaardelijk verwerpen. Op de planken vraagt men dramatiek, veruitwending van het woord en veraanschouweliking door het beeld van bij uitstek dramatische elementen. Cerebraal doorgevoerde tendens-kunst is daarom even onaanvaardbaar in Vlaanderen als zij het is in Sovjet Rusland.

(...)

Over de *Tijl* [II] van Anton Van de Velde zullen wij kort zijn. Nooit hebben wij dergelijke nonsens zoo bloedig serieus horen uitkramen. Het scenario is kristalhelder in zijn kindsheid: Frankrijk is en oud impotent wijf, tandeloos en seniel, dit naar een diakenie moet worden vervoerd. Haar dochter Chou verschijnt ons onder de gedaante van een bleekzuchtige bakvis, die dubieus Frans spreekt en berouw heeft om wat zij de Tijlianen heeft aangedaan. Dat is natuurlijk België. Nele is een deftig gekleede renteniersvrouw, die natuurlijk erg op haar fatsoen is gesteld. Dat kan niet anders zijn dan moeder Vlaanderen. Nu worden deze personages door elkaar gehaald en gesteld in situaties, die U in een homerische schaterbui doen ontploffen natuurlijk daar waar de auteur het ernstig bedoelt. Zo laat Van de Velde bijv. door een sabelslikker even de kin van Moeder Vlaanderen strelen, en deze dame gaat voor deze snode aanval tekeer als een bezetene. Daarmee acht de auteur Van de Velde dan de honderdjarige verdrukking van Vlaanderen met een maximum plastiese kracht veraanschouwelikt. Er is als slot een gevecht met

peperkoeken kanonkogels. Dat is natuurlijk de vlijmende spot waarmee Tijl de franskiljons afmaakt. Laat ons mekaar goed verstaan: de franskiljons hebben het volle recht Van de Velde vierkant uit te lachen om zijn diepe doorgroefing van de nationaliteitenstrijd in België. Het is een tegenhanger van de papieren barricade van Frans Van Cauwelaert.

Van de Velde houdt te veel van allegorie en van slappe symboliek. Het is niet zo makkelijk een zuiver gedachtelijke probleemstelling zoals het Vlaamse vraagstuk er een is symbolies te veraanschouwelijken, en de in de dorheid geteelde personages levensvatbaar te maken. Van de Velde schept ledepoppen, die daarbij een literair jargon orakelen, doorspekt van hak op die tak fantazij zonder kop noch staart dat behoort tot de wartaal die in Vlaanderen enkel te Gheel wordt gesproken. Uit akt 1 heugt ons in dit verband scherp dit één staaltje: Tijl spreekt van 'het verkrachte vaderhuis'. Zo zijn de beeldsprakerige buitensporigheden legio. *Tijl* II behoort niet tot de Vlaamse dramaturgie, wel tot de mentale wetenschappen. De allegorische transpositie alleen, zoals Van de Velde ze voorstelt, is onmiskenbaar een geestelijke afwijking. Frankrijk: dat zijn de hoeren en de bordelen, de ontucht en slempertijen. Pas op meneer Van de Velde, als U zoo doorholt gaat u franskiljons kweken. Zulke bekrompen franshaterij vindt men stellig niet bij den verwoedste nationalist, en de Vlaamse beweging onder dit teken komt ons voor als een gedrochtelijk wanproduct.©

www.corpustoneelkritiek.org

- 1 Geert Buelens, *Van Oostaijen tot heden: Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Van Tilt/KANTL, Nijmegen/Gent, 2001, p. 209.
- 2 Hugo Claus, *Het Verdriet van België*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1983, p. 485.
- 3 Carlos Tindemans, 'Het toneel', in: M. Rutten & J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De voorstad groeit: De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon (1888-1946)*, Standaard, Antwerpen, 1988, p. 369.
- 4 Voor een studie van Brunclairs worsteling met de verhouding kunst-politiek, zie: Dieter Vandenbroucke, 'De ware geestesmens laat zich niet politiseren: Victor J. Brunclair over de verhouding tussen kunst en politiek en het verlangen naar een Vlaams eenheidsfront in de jaren 30', in: G. Buelens, M. de Ridder en J. Stuyck (red.), *De Trist der Vaderlandsliefde: Over literatuur en Vlaamse Beweging 1890-1930*, AMVC-Letterenhuis, Antwerpen, 2005.

Een frisse wind van bourgondische blijmoedigheid

Hugo Claus en de Nederlanders

Niets is voor altijd. Op 3 mei overleed de in 1919 geboren acteur, regisseur en voormalig artistiek leider [Ton Lutz](#). De vorig jaar in maart overleden Hugo Claus zou op 5 april van dit jaar tachtig geworden zijn. [Xandra Knebel](#) schreef met *Ton Lutz: Toneelvader des vaderlands* eerder al een biografie van een van de meest veelzijdige Nederlandse theatermakers. Nu buigt zij zich over de betekenis van het werk van Hugo Claus voor Nederland. Lutz is daarbij nooit veraf, zo blijkt.

‘Het zijn de Nederlandse uitgevers en regisseurs die me gepropageerd hebben. Als die er niet geweest waren, zou ik waarschijnlijk in de kleine misdaad terecht zijn gekomen.’¹

Aan het woord is Hugo Claus, roman-, toneel-, libretto- en scenarioschrijver, dichter, schilder, regisseur, filmmaker, prijswinnaar, Vlaming en aartsleugenaar. Misschien zou hij het inderdaad gebracht hebben tot een behoorlijke staat van dienst in de onderwereld, al had een carrière als tuinarchitect of kampioen biljarten wellicht ook tot de mogelijkheden behoord. Maar laten we ons zo goed en zo kwaad als dat gaat beperken tot de feiten – en dan kunnen we niet anders dan constateren dat de bovenstaande uitspraak op zijn minst een kern van waarheid bevat. De verbintenis van Hugo Claus met zijn Nederlandse uitgever De Bezige Bij is buitengewoon langdurig en hecht geweest, en zijn activiteiten op het gebied van toneel hebben zich gedurende de jaren vijftig en zestig primair afgespeeld in Nederland. Hier werd zijn talent als toneelschrijver voor het eerst herkend en vervolgens omarmd, werden zijn stukken twee decennia lang als eerste gespeeld en maakte hij kennis met de

dagelijkse praktijk van het toneel. De vorming van de toneelman Hugo Claus vond plaats in het noordelijke deel van de Lage Landen – en niet in het zuidelijke thuisland.

Om die bewering enigszins te relativiseren moet gezegd worden dat in de verhouding tussen de schrijver en het land van meet af aan sprake is geweest van een wederzijdse behoefte. Het ontlukende talent ondervond in de vroege jaren vijftig na het schrijven van zijn eerste avondvullende stuk geen warme ontvangst in eigen land. Sterker nog: toen hij het aanbood bij het Nationaal Toneel, bestond men het (tot zijn grote irritatie) er simpelweg niet op te reageren: ‘Het manuscript werd niet eens geretourneerd. Dit stilzwijgen accepteerde ik niet. Ik miste de berustende bescheidenheid van debutanten. Ik ben vrij arrogant. Ik nam het niet en haalde het stuk terug. Sindsdien heb ik nooit meer moeite gedaan mijn stukken in België te laten creëren. Alles gaat eerst naar Nederland.’²



Hugo Claus, in: *Première*, Van Loghum Straterus, Arnhem 1958 © Maria Austria



Ina van Faassen, Hans Croiset in *Een bruid in de morgen*, Rotterdams Toneel, 1955 © Anefo, collectie Theater Instituut Nederland

Het zieltoegende Nederlandse product

In Nederland heerste in die tijd een rustige tevredenheid in de wereld van het toneel. De euforische herovering van de podia na de bezetting leek aanvankelijk de belofte van vernieuwing en verandering in zich te dragen, maar uiteindelijk waren de bakens slechts millimeters verplaatst.

In de periferie van de Nederlandse toneelwereld speelden kleine gezelschappen toegankelijk repertoire voor een gretig publiek. In Den Haag bleek de oprichting van De Haagsche Comedie in 1947 een verkapte doorstart van het voorgaande Residentie Toneel; de Haagse speelstijl werd weliswaar verfijnd, maar op de affiches prijkte hetzelfde soort repertoire als voorheen. In Amsterdam leek een frissere wind te waaien toen in 1954 toneelgroep Studio werd gemoderniseerd en als eerste gesubsidieerde structuur het experiment aanging, terwijl in 1950 een groepje jongeren zich losmaakte uit het Amsterdams Toneelgezelschap en de Nederlandse Comedie oprichtte. In 1953 wist deze jonge troupe onder leiding van Han Bentz van den Berg, Guus Oster en Johan de Meester de Stadsschouwburg aan het Leidseplein te veroveren – hét

brandpunt van de Nederlandse toneelwereld. Er was bij de Nederlandse Comedie wel degelijk sprake van nieuw repertoire, maar dan toch met name van buitenlandse (vooral Amerikaanse) makelij.

Zonder overdrijven kan worden vastgesteld dat het oorspronkelijk Nederlandse repertoire met hangen en wurgen ten tonele werd gevoerd. Als het gebeurde – en het gebeurde, want dat was een voorwaarde van de subsidieverstrekker –, werd veelal teruggegrepen naar het ijzeren repertoire van Bredero, Vondel en Heijermans. Die derde was ook meteen de laatste die zich kon beroepen op een succesvol en uiterst speelbaar oeuvre – zijn dood in 1924 was impliciet het startsein van de lange winterslaap van het Nederlandse stuk. Al drie decennia lang was er geen nieuw Nederlandstalig toneelschrijftalent opgestaan, en dat gemis werd node gevoeld.

Zo ook in Rotterdam, waar de leiding van het Rotterdams Toneel worstelde met wisselend artistiek leiderschap en een snel verlopend bestand van acteurs dat zich maar niet leek thuis te voelen in de beschadigde havenstad. De kunstgreep van Ko Arnoldi om de repetitieruimte naar Amsterdam te verplaatsten kostte hem zijn artistiek leiderschap. De nieuwe artistiek leider Anton Ruys bezorgde Rotterdam een bruidsschat in de vorm van het sterke en bijna voltallige *tableau de la troupe* van Het Vrije Toneel. In 1955 completeerde hij zijn artistieke staf door de transfer van Ton Lutz: een bevlogen en taalgevoelige acteur en regisseur – met veel ambitie én een neus voor talent.

De 'ontdekking' van een toneelschrijver

Het was met name de bedoeling dat Ton Lutz zich zou gaan bezighouden met het regisseren van klassieke tragedies en blijspelen, maar retrospectief kan worden vastgesteld dat hij in Rotterdam vooral school heeft gemaakt met de reanimatie van het zieltoegend oorspronkelijk Nederlandse stuk – en dat vanaf dag één... Door een gelukkig toeval speelde actrice Ina van Faassen hem in 1953-54 het manuscript van *Een bruid in de morgen* in handen. Vóór die tijd had het een rondgang gemaakt over de bureaus van verschillende regisseurs, die het onveranderlijk afwezen als een jeugdzone

die vooral niet moest worden gestimuleerd. Maar Ton Lutz las het stuk, viel als een blok en had – zoals hij later nog vaak en graag heeft verteld – het gevoel dat hij er een broer bij had: 'Ik vond het zo'n *cri de coeur* over establishment en jeugd: de onbereikbaarheid.' Hij wilde het stuk dan ook graag regisseren en was buitengewoon nieuwsgierig naar de schrijver die dit prille meesterwerk had geconcipeerd. Ton Lutz herinnert zich de eerste kennismaking vooral als 'curieus':

Hugo [...] recipieerde in de hal van het Sint-Pietersstation. En in die hal zou hij staan in een grijs pak, met een bloem in zijn knoopsgat om herkend te worden. En ik zei: 'Dan doe ik een donkergrijs pak aan met een grote pochet.' Wij wisten natuurlijk niet van elkaar dat hij een grijs pak had en ik een donkergrijs pak; we speelden het duur. 'Ik ben nogal lang en dun', zei ik. 'Nou, en ik ben nogal gedrongen en dikkig', zei hij. We hadden het net zo goed niet kunnen zeggen, want we hadden elkaar toch wel gezien. Opvallend waren we genoeg. We zaten tien minuten later in een café, dronken een Gueuze Lambiek – de eerste van mijn leven: lekker! [...] In het café heb ik hem zijn eigen stuk voorgelezen. Ik had de indruk dat hem dat beviel. Ik had een paar kleine wijzigingen gemaakt: in de zin dat voor Hollandse oren te Vlaamse woorden of uitdrukkingen ietwat verdietst werden – dat is alles geweest wat mijn invloed op het literaire werkstuk betreft. [...] Op het dramatische vlak heeft Hugo mij mijn gang laten gaan. Trouwens: wat had ik daaraan toe te voegen? Een bruid in de morgen was en is een meesterwerk.³

Lutz ging daarna inderdaad aan de gang met de encenering van dat meesterwerk. Zijn verzoek aan de schrijver om bij een aantal repetities aanwezig te zijn, vond weerklank, en betekende Claus' eerste kennismaking met de praktijk van het Nederlandse toneel. En hoewel het erop leek dat de twee kunstbroeders dezelfde taal spraken, bleef die eerste ervaring niet verschoond van een buitengewoon geestig misverstand. Een paar jaar later herinnert Claus zich:

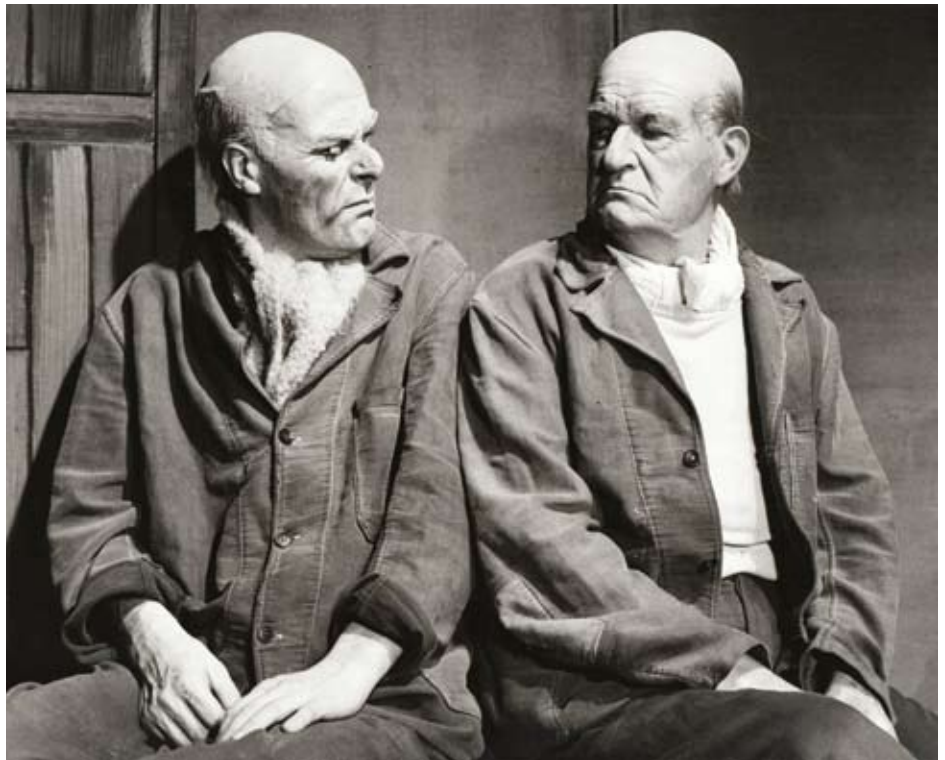
Al maar door hoorde ik de regisseur vragen en zeggen: 'Hansje, dit clausje moet je warmer zeggen', 'Ina, dit clausje is vriendelijk, maar dubbelzinnig' en na de zevende maal 'clausje' te hebben gehoord, ergerde ik mij aan die flauwe moppentapperij van Ton Lutz

DE INTROVERTE HAN BENTZ VAN DEN BERG WAS VOLKOMEN UIT HET VELD GESLAGEN NA HET ZIEN VAN EEN BRUID IN DE MORGEN. ALS EEN VAN DE REGISSEURS DIE HET STUK HADDEN AFGEWEEZEN, WAS HIJ ZO ONTHUTST DAT HIJ DE POTENTIE NIET HAD GEZIEN, DAT HIJ OP WEG NAAR HUIS VERGAT ZIJN AUTO MEE TE NEMEN...

*en ik vroeg hem uitleg over de provocerende manier van mijn naam te misbruiken, tot ik ontdekte dat in Nederland men met 'claus' een toneeltekstje bedoelde, wat ik nog niet eerder gehoord had. Maar nu hoor ik het woordje met trots en vertrouwen vallen op repetities, en identificeer ik mijn naam ijdel en graag met zo'n veralgemeende toneelterm. Een dichtbij luisteraar zou mijn in tranen badend gezicht kunnen horen fluisteren: 'Het toneel kan niet zonder clausen.'*⁴

De oervoorstelling van *Een bruid in de morgen* ging in première op 1 oktober 1955 in een stampvolle Rotterdamse Schouwburg. Uiteraard bevond zich onder het publiek de debutant zelf, in goed gezelschap van literaire vrienden als Cees Nooteboom, Simon Vinkenoog, Harry Mulisch, Remco Campert en Jan Vrijman. Bij het slotapplaus dankte hij (volgens Lutz) met de acteurs en 'stak als een bokser zijn twee vuisten in de lucht – zijn kompanen loeiden. [...] Alsof hij zojuist het wereldkampioenschap lichtgewicht had gewonnen!'⁵

De introverte Han Bentz van den Berg was volkomen uit het veld geslagen na het zien van de voorstelling. Als een van de regisseurs die het stuk hadden afgewezen, was hij zo onthutst dat hij de potentie niet had gezien, dat hij op weg naar huis vergat zijn auto mee te nemen... De Nederlandse pers reageerde een stuk uitbundiger op de eerste voorstelling van *Een bruid in de morgen*. Uit de recensies wordt duidelijk dat de gemoederen flink waren beïnvloed. Niet in de laatste plaats door de suggestie van incest, die in het stuk duidelijk voelbaar is, maar nergens wordt geconcretiseerd. En terwijl de relatie tussen broer Thomas en zus Andrea in het *Rotterdams Nieuwsblad* 'een



Ton Lutz, Jan Lemaire sr. in *Suiker*, Rotterdams Toneel, 1958 © Frits Lemaire, collectie Theater Instituut Nederland



Het leven en de werken van Leopold II, De Nederlandse Comedie, 1970 © Jutka Rona, collectie Theater Instituut Nederland



Ellen Vogel, Ton Lutz in *De dans van de reiger*,
De Nederlandse Comedie, 1963 © Frits Lemaire,
collectie Theater Instituut Nederland

zuiverheid' werd toegedicht 'die niet van deze wereld' was, kwalificeerde de katholieke *Maasbode* hem als 'tot misselijk makens toe ongezond' – met aansluitend het advies om de voorstelling vooral niet te gaan zien.⁶

De reacties waren kortom heftig en buitengewoon uiteenlopend, ook over het spel en de regie, maar alles bij elkaar beschouwd slaat de balans toch door naar het positieve – en niet in de laatste plaats omdat van meerdere kanten werd geconstateerd dat Hugo Claus (ondanks de continuïteitsfouten en de 'onvolwassenheid' van het stuk) een groot potentieel werd toegedicht als toneelschrijver. Recensent Ben van Eysselsteijn vond dat hij zich 'verbluffend kundig' van zijn taak had gekwetend, terwijl Wagener dit toneeldebuut zelfs 'geniaal' noemde.⁷ Hun vakbroeder Gomperts schreef over een ronduit 'historische gebeurtenis', en maakte kond van de geboorte van een toneelschrijver van internationaal formaat.⁸ De geschiedenis bezingt in alle toonaarden zijn gelijk want het toneeloeuvre van Hugo Claus bevat vandaag de dag 74 toneelstukken, inclusief zijn bewerkingen en vertalingen.

De Gueuze Lambiek in een Gents café bleek achteraf niet minder dan een toast op een nieuwe bloeiperiode van de Nederlandse toneelschrijfkunst.

Al het goede komt in drieën

Ton Lutz' 'ontdekking' van Hugo Claus voor het toneel heeft geleid tot een hechte en langdurige samenwerking, waardoor een fors deel van zijn toneelactiviteiten zich op Hollandse bodem afspeelde. Dat had alles te maken met het vertrouwen dat de schrijver in ruime mate van zijn regisseur ondervond, maar ook met de behoefte van die eerste om zich regelmatig te verplaatsen. Hugo Claus was (zeker in zijn vroege jaren) een reiziger, een zoeker die snel vervuild was en altijd de wind van de vernieuwing volgde. Hij bevond zich 'daar waar het gebeurde' en, zoals zijn biograaf Piet Piryns dat in een recente televisiedocumentaire formuleert, 'in die tijd gebeurde het in Amsterdam'.⁹ Dat realiseerde Claus zich blijkbaar terdege, en met een aantal boude uitspraken nestelde hij zijn wortels stevig in de Nederlandse toneelwereld. 'Ik ken geen tweede land waar het niveau van het toneel zo hoog ligt', tekende een journalist van het *Algemeen Dagblad* in 1958 uit zijn mond op: 'Ik geloof erover mee te mogen praten. Ik heb toneel gezien in Frankrijk, in Italië, in Zweden, in Engeland, natuurlijk ook hier [in België]. De uitzonderingen daargelaten, bereikt Nederland het beste peil.'¹⁰ De waarde van die uitspraak mag trouwens – zoals bij zoveel uitspraken van Claus, die zich er zijn leven lang op voorstond niet meer dan drie minuten per jaar de waarheid te spreken – in twijfel worden getrokken: een jaar eerder vertelde hij zijn dichter-broeder Simon Vinkenoog nog dat hij naar Nederland was gekomen 'om het Nederlands toneel te redden'...¹¹

Maar in weerwil van die wisselende uitspraken is het een feit dat het Nederlandse toneel een vruchtbare bodem voor de ontwikkeling van Claus' toneelschrijverschap is geweest – niet in de laatste plaats door de volharding van Ton Lutz, die graag en met veel toewijding zijn werk naar het toneel tilde; uiterst consequent en in een rap tempo. Een seizoen na *Een bruid in de morgen* volgde de productie van *Het lied van de moordenaar*, dat met name bekritiseerd werd omdat het voor het overgrote gedeelte uit flashbacks bestond. De vaststaande afloop – de toeschouwer maakt kennis met een hoofdpersoon in gevangenschap – haalde de dramatische spanning van het ontwikkelende plot bij voorbaat onderuit, en die insteek

kon op weinig waardering rekenen. Daarbij, zo betoogde men, had de regisseur een aantal rigoureuze kappen moeten aanbrengen: het stuk was volgens velen te lang.

In november 1958 haalde Ton Lutz in Rotterdam zijn derde maal scheepsrecht met de encensering van *Suiker* – en haalde hij de banden met zijn literaire protégé verder aan door hem uit te nodigen de laatste repetitiedagen mee te maken. Vooralsnog bleef men in de pers kritisch, met name over de dramaturgische kwaliteiten van het werk, maar er was duidelijk sprake van een groeiend enthousiasme – de Nederlandse criticasters konden niet anders dan een duidelijke progressie in Claus' ontwikkeling ontwaren, en die had veel te maken met de toenemende subtiliteit van zijn werk. 'De psychoanalyse ligt er niet meer zo van meet af aan meters dik bovenop', meende *De Tijd*, en daardoor wonnen de personages aan herkenbaarheid. Ze waren authentiek, volgens Daniël de Lange, en daardoor was 'de ontroering die zij wekten volkomen echt'. Lutz mocht op zijn conto bij schrijven dat hij het stuk 'krachtig en teder' had geregisseerd, en de rol van de oudste Minne met het ene oog 'met een volstrekte beheersing van het vakmanschap en een grote virtuositeit' had gespeeld.¹²

Goed beschouwd kan worden vastgesteld dat Hugo Claus zich na de vervolmaking van deze eerste trits voorstellingen met recht een algemeen geaccepteerd toneelschrijver mocht noemen.

En dat bewezen toneeltalent schreef onverminderd voort – waardoor ruim vier jaar later zijn volgende stuk kon worden gepresenteerd. De vierde Nederlandse Clauspremière betrof *De dans van de reiger* en vond plaats op 23 januari 1963 aan het Amsterdamse Leidseplein. Het stuk prijkte trots op een affiche van de Nederlandse Comedie, het intussen rotsvast gevestigde gezelschap dat zich Claus' eersteling zo jammerlijk door de vingers had laten glippen. Het gezelschap kon zich nu revancheren omdat het Ton Lutz had weten binnenhalen, die in Rotterdam in de artistieke problemen was gekomen. Met Lutz kwam een nieuw stuk van Hugo Claus mee, en was de Nederlandse Comedie een succesvolle auteur rijker. Wat bij het eerste gezelschap van het land ruim voorhanden was, was een uitgebreide pool aan

CLAUS SCOORT ZEER HOOG OP HET LIJSTJE VAN MEEST GESPEELDE AUTEURS VAN NA DE TWEEDE WERELDOORLOG. HIJ NEEMT DAAROP EEN BUITENGEWOON EERVOLLE ZESDE PLAATS IN, 'NA DE BEPROEFDE PUBLIEKS- EN REGISSEURSAVORIETEN SHAKESPEARE, BRECHT, PINTER, BECKETT EN TSJECHOV' EN NOG VÓÓR TONEELKANONNEN ALS MOLIÈRE, IBSEN EN HEIJERMANS.

rijk acteertalent, en *De dans van de reiger* mocht dan ook rekenen op een sterke bezetting. Ellen Vogel, Mien Duymaer van Twist, Vlaming-in-Nederland Paul Cammermans en Ton Lutz waren de uiterst talentvolle vertolkers die de personages van Claus tot leven speelden – een aantal iconen van het Nederlandse toneel. Ook nu weer ging Lutz energiek met het prikkelen-de materiaal aan het werk, en ook nu weer riep hij daarbij de hulp in van zijn artistieke broer. Claus stemde in om een tiental dagen bij de repetities aanwezig te zijn. Niet in de laatste plaats omdat Lutz argumenteerde dat hijzelf de grote rol speelde van Eduard Messiaen en bij Claus waardevolle respons zocht, maar zeker ook omdat die bij een eerder repetitie-bezoek voorzichtig had opgemerkt dat hij het allemaal 'toch wat lichter' had bedoeld. Een treffende uitspraak, constateerde Lutz, die zelf al het gevoel had gehad dat hij 'te zwaar, te bedoelerig – te psychologisch misschien' aan het werk was geweest. De bezielende aanwezigheid van de auteur zou een bepalende invloed op de voorstelling hebben, herinnerde hij zich vele jaren later:

Hij [heeft] mij de ogen geopend voor een aantal dingen die ik absoluut niet in de gaten had. En daar ben ik hem nog dankbaar voor, want dat heeft die voorstelling precies dié lift-up gegeven, die nodig was. [...] Hugo heeft met bourgondische blijmoedigheid die zwaarte boven ons hoofd vandaan gehaald, waardoor wij de lucht in konden zweven. Waardoor het lichter en cynischer en ironischer werd; en dat was de bedoeling.¹³

Misschien is die opmerking van Lutz wel symptomatisch voor het effect van Hugo Claus



Ton Lutz in *Thyestes*, Toneel Vandaag, Holland Festival 1967 © Maria Austria, collectie Theater Instituut Nederland

op het Nederlandse toneel van die tijd. Zijn treffende constatering zegt veel over de uiterst serieuze manier waarop men in Nederland met het toneel bezig was; de wonderlijke lichtheid van deze Vlaamse schrijver van substantieel repertoire mocht in Nederlandse contreien een absoluut unicum worden genoemd. Daarom werd hij met bewondering en verwondering gezien, en wist men hem lang niet altijd te plaatsen – en dat maakte Hugo Claus ook in Nederland een mythisch figuur.

Ongetwijfeld had dat te maken met de nonchalante manier waarop hij zich presenteerde tijdens interviews en de pittige en elkaar tegensprekende uitspraken die hij vaak deed. In Vlaanderen was men allang gewend aan Claus' controversiële mediaoptredens, maar voor Nederland was het nieuw dat een serieus auteur op zo grote schaal loopjes nam met de waarheid en dus zo moeilijk te peilen was. Misschien omdat Claus' luchtigheid in interviews te weinig strookte met de inhoud

van zijn boeken en stukken, misschien ook omdat men in dit calvinistische landje veel te goedgelovig was of wilde zijn. Claus' scherpe tong omschreef Nederlanders als te 'principeel' en te 'vierkantig': 'Vlamingen gaan beter met elkaar om. Ze zeggen iets vriendelijks, dat is beter dan de waarheid als een baksteen in je gezicht krijgen. 't Is daarom dat sommige mensen bij jullie mij de onbetrouwbare Belg noemen. Maar dat gelijkhebbende van jullie vind ik een gebrek aan beschaving.'¹⁴

De status van 'onbetrouwbare Belg' beviel Claus blijkbaar, en hij koketteerde graag met zijn liefde voor de leugen: 'Ik ben dol op liegen, ik lieg vrijwel constant en dat is wat mij in leven houdt. Ik kan ook niet omgaan met mensen die niet liegen.' Een prikkelende uitspraak, die overigens een forse kern van waarheid lijkt te bezitten. Want is het verzinnen van verhalen niet per definitie een gesublimeerde vorm van liegen – hoe inventiever de leugenaar, hoe beter het verhaal? Claus



Elisabeth Andersen, Fons Rademakers in *Vrijdag, De Nederlandse Comedie*, 1969

© Jutka Rona, collectie Theater Instituut Nederland

was daar blijkbaar van overtuigd, want in een interview stelde hij dat ‘de creativiteit is gebaseerd op de leugen – maar het moet dan wel een leugen zijn op een bepaald niveau. Het moet wel elementen bevatten die ons doen lachen, die ons... verbijsteren.’ Als liefhebber van de leugen was het toneel – die broedplaats van schijn en de geperfectioneerde onwaarachtigheid – voor Claus ongetwijfeld een verademing. Zich voortdurend omringd te weten door toneelspelers, die de artistieke leugen als beroep hebben gekozen, moet een buitengewoon aantrekkelijk facet van het theater voor

hem zijn geweest. Schrijfster en filosofe Connie Palmen beaamt die stelling als ze vertelt: ‘Hij bewonderde acteurs omdat... ze kunnen plezier hebben, plezier van hun vak, ze hebben plezier van het doen alsof, ze bedriegen de zaak. Alles wat ie in mensen bewonderde: liegen, bedriegen, de boel voor de gek houden – dat zijn voor hem acteurs...’

De schrijver regisseert

In de jaren zestig zou Hugo Claus steeds meer met acteurs te maken gaan krijgen – en dan niet meer als bijzit van Ton Lutz, maar als zelf-

standig regisseur. Hij had al eens een poging ondernomen in 1958, toen hij in Vlaanderen *Suiker* regisseerde, maar die ervaring was niet erg bevredigend verlopen. Claus stak de hand in eigen boezem, toen hij constateerde dat hij met name op het gebied van logica nogal wat steken had laten vallen: ‘Ik liet mijn acteurs iedere dag weer van een andere kant opkomen en wond mij dan nog op wanneer zij daartegen een zwak protest lieten horen.’³⁵ Ondanks dat zou het er toch weer van komen; misschien hadden de werksessies met Lutz hem de ogen geopend voor een aanpak die wél werkte, maar zeker ook omdat hij bij het kijken naar ensceneringen van zijn eigen stukken regelmatig het gevoel had dat hij het zelf beter zou kunnen: ‘Alleen al omdat ik het regisseur als ik schrijf. Elke schrijver is regisseur, hij bouwt het visuele beeld op.’³⁶

Voor Nederland vond de eerste kennismaking met Hugo Claus als theaterregisseur (hij had een jaar eerder zijn eerste film *De vijanden* geregisseerd) plaats toen hij zijn Seneca-bewerking *Thyestes* regisseerde bij het experimentele Toneel Vandaag, en de voorstelling in 1967 werd geboekt voor het prestigieuze Holland Festival. Het gezelschap van Rudi van Vlaenderen kon zich er als eerste Vlaamse gezelschap op beroepen een oerpremière van Claus te mogen afficheren onder regie van de maestro zelf.

En die ging zijn kleurrijke gang en woerde met theatrale middelen, zoals hij volgens Ton Lutz met taal durfde ‘te lonken en te loeien’. Zijn *Thyestes* was duidelijk geïnspireerd door het theater van de wreedheid van Antonin Artaud, en bevatte gruwelijke elementen als een rood brakende Thyestes en afgehakte hoofden op bebloede doeken. Claus had gekozen voor een keiharde, groteske speelstijl en het staccato declameren van de teksten. De kostuums waren duidelijk geïnspireerd op het Japanse No-theater, en de decorstukken waren dermate groot van afmeting dat ze moeilijk hanteerbaar waren en de boel dus nog verder uit de realiteit trokken. De voorstelling was bij tijden zó gruwelijk dat men dat in de Nederlandse pers niet altijd waardeerde. Voor kunstbroeder Ton Lutz overheerste een positief gevoel over die eerste keer dat hij het genoegen smaakte om onder Claus te spelen

– hij herinnert het zich als een van de leukste ervaringen in zijn lange toneelleven. Daarbij bleek hij het werk van zijn favoriete schrijver niet alleen te kunnen ensceneren, maar ook heel goed te kunnen spelen. Hij werd in de recensies unaniem als perfecte vertolker van Claus' werk gezien. Zijn spel werd 'technisch volmaakt' genoemd, en er werd zelfs betoogd dat hij Claus beter begreep 'dan de regisseur Claus zichzelf deed...'

Of de schrijver en regisseur het daarmee eens was, blijft ongewis. Feit is dat hij een toenemende weerstand ontwikkelde tegen de manier waarop andere regisseurs met zijn werk omgingen. In 1970 gaf hij expliciet aan dat hij 'van nu af aan [...] alles zelf [wilde] doen: de regie, de decors, de muziek bij mijn eigen stukken'. Niet omdat grenzeloze theaterambities hem daartoe dreven, maar simpelweg 'uit ongenoegen met wat anderen met mijn spelen doen'.¹⁷

Het mag dan ook niet verbazen dat Claus in 1969 zijn nieuwe stuk *Vrijdag* ten tonele voerde onder eigen regie, opnieuw bij de Nederlandse Comedie en opnieuw met een ijzersterke cast. Onder meer Elisabeth Andersen, Fons Rademakers en Kitty Courbois floreerden onder de regie van de maestro, die zijn stuk ditmaal had geschreven in een mengeling van Vlaams dialect en 'gewoon' Nederlands. Hij had zijn acteurs ertoe verleid het met Vlaamse tongval uit te spreken en dat bleek voor hen goed te werken. Zo had Elisabeth Andersen voor die tijd vooral gesoigneerde dames van voorname komaf gespeeld, terwijl ze nu een wilde Vlaamse volkswrouw moest spelen. Het taalgebruik in *Vrijdag* gaf haar het gevoel 'sneller een ander te zijn'.¹⁸ Claus was blijkbaar zeer content met haar vertolking, wat bleek toen hij enige tijd later in Marokko was, en haar een kaartje stuurde: 'Lieve prinses van het Nederlands toneel, ik dank je omdat je zo mooi hebt gespeeld'.¹⁹

Maar dat was pas een half jaar na de première, die plaatsvond in een turbulent Amsterdam – waar provo hoogtij vierde en (met name) de Nederlandse Comedie pijnlijk geplaagd ging onder de Aktie Tomaat. *De storm* van Shakespeare en *Toller* van Tankred Dorst waren al doelwit van de tomatengooiers geweest (en de tweede zelfs van actievoe-

rende infiltranten onder de figuranten), en de vraag was of *Vrijdag* datzelfde lot zou treffen. Volgens de overlevering – namelijk volgens hemzelf – had Claus als voorzorgmaatregel zijn broers Guido, Johan en Odo meegenomen als knokploeg: 'Dat is toch een compliment voor de Aktie Tomaat? Ik liet mijn broers de kopstukken van de actie in de gaten houden... Als je wilt vechten betekent dat toch dat je de tegenstander au sérieux neemt?'²⁰ Hij nam de actie zelfs zo serieus dat hij ze momenten eerder in dat interview een 'kleine oprisping van zelfstandigheid van de acteurs' noemde...

De knokploeg kon onverrichter zake terug naar België: *Vrijdag* bleek een doorslaand succes bij de pers en het publiek. De bokser Claus had opnieuw gewonnen.

Claus voor en Claus na

De Aktie Tomaat stierf niet veel later een zachte dood doordat politisering binnen de actiegroepen het artistieke vraagstuk langzaam naar de achtergrond drong – maar hij brak de Nederlandse toneelwereld wel degelijk open. Er is veel over de waarde en de (onwaardige) manier van actievoeren geschreven en gesproken, maar een feit is dat er meer geld werd vrijgemaakt voor het experiment. Nieuwe groepen ontstonden en kregen eindelijk hun kans, in een klein zalencircuit dat eerder nauwelijks had bestaan. De Nederlandse Comedie overleefde de actie uiteindelijk niet langer dan twee jaar. Hugo Claus regisseerde in die tijd nog zijn stuk *Het leven en werken van Leopold II* en zijn bewerking van *Warm en koud* van Fernand Crommelynck. Maar toen was de koek echt op en moest de vermoeide troupe plaats maken voor vers bloed. Dat hield zeker niet in dat de stukken van Claus van de Nederlandse tonelen verdwenen. Het Lage Land aan de Noordzee zou de schrijver niet meer loslaten, nu het hem zo liefdevol had omarmd. Nederland hield – en houdt – van Hugo Claus.

Met de veranderingen in het toneellandschap van de vroege jaren zeventig verlaten we het verhaal van de onweerstaanbare opkomst van Hugo Claus aan het Nederlands toneel. Zijn toneelgeschiedenis ontwikkelt zich tot op de dag van vandaag voort en zal nog lang voortduren – ondanks Claus' dood in 2008. De vele ensceneringen die zijn werk in Neder-



Ton Lutz, jaren vijftig © Frits Lemaire, collectie Theater Instituut Nederland

land heeft gehad, zijn terug te vinden in de database van Theater Instituut Nederland. Een indrukwekkende lijst van 197 producties waar hij – als auteur, regisseur, vertaler en/of bewerker – aan heeft bijgedragen, is daar simpel naar boven te halen. Op basis van diezelfde computerbestanden constateert dr. Rob van der Zalm van de Universiteit van Amsterdam dat Claus zeer hoog scoort op het lijstje van meest gespeelde auteurs van na de Tweede Wereldoorlog. Hij neemt daarop een buitengewoon eervolle zesde plaats in, 'na de beproefde publieks- en regisseursfavorieten Shakespeare, Brecht, Pinter, Beckett en Tsjechov' en nog vóór toneelkanonnen als Molière, Ibsen en Heijermans.²¹ ©

- 1 Koos Tuitjer en Jace van de Ven, *De Gelderlander*, 2 april 1994.
- 2 Rense Rooyards, *De Nieuwe Linie*, 31 december 1966.
- 3 Ton Lutz over Hugo Claus – een vriendschapsband, opname ter gelegenheid van de Hugo Claus Tentoonstelling, Theater Instituut Nederland, Amsterdam, 1994.
- 4 Remco Campert e.a., *Boekje open*, De Boekerij, Baarn, 1963.
- 5 Ton Lutz over Hugo Claus – een vriendschapsband, o.c.
- 6 W. Wagener, *Rotterdams Nieuwsblad*, 3 oktober 1955; P., *De Maasbode*, 3 oktober 1955.
- 7 Ben van Eysselsteijn, *Haagsche Courant*, 12 oktober 1955; W. Wagener, *Rotterdams Nieuwsblad*, 3 oktober 1955.
- 8 H.A. Gomperts, *Het Parool*, 3 oktober 1955.
- 9 Alle niet-geannoteerde citaten zijn afkomstig uit 'De veelvraat Hugo Claus', in: *Het uur van de wolf*, NRS, 20 maart 2009.
- 10 *Algemeen Dagblad*, 17 november 1958.
- 11 Simon Vinkenoog, *Haagse Post*, 8 juni 1957.
- 12 L.H., *De Tijd*, 24 november 1958; Daniël de Lange, *de Volkskrant*, 24 november 1958; Pierre H. Dubois, *Het Vaderland*, 3 december 1958.
- 13 Ton Lutz over Hugo Claus – een vriendschapsband, o.c.
- 14 Bibeb, *Vrij Nederland*, 14 januari 1978.
- 15 Van onze kunstredactie, *De Telegraaf*, 16 november 1958.
- 16 Rense Rooyards, *De Nieuwe Linie*, 31 december 1966.
- 17 Ischa Meijer, *Haagse Post*, 25 februari 1970.
- 18 Rob van Gaal, *Elisabeth Andersen, actrice*, Theater Instituut Nederland, Amsterdam, 1998.
- 19 Auteur onbekend, NRC, 3 juni 1959.
- 20 Herman de Coninck en Piet Piryns, *Humo*, 6 januari 1972.
- 21 Rob van der Zalm, *TM/TIN*, Theatremaker / Theater Instituut Nederland, Amsterdam, 2008.

How do I face you, how do you face me?

Tijdens het festival [Performatik 09](#) gaf de performancekunstenaar [Vito Acconci](#) een lezing in de Kaaistudio's. Lars Kwakkenbos had met hem een gesprek over video, narcisme, auteurschap en de verhouding tot een publiek.

Vandaag ontwerpt Vito Acconci (1940) samen met zijn medewerkers van de Acconci Studio parken en gebouwen, maar in 1972 lag hij van de ochtend tot de avond onder een hellende vloer in een New Yorkse galerie. Hij fantaseerde er over de voetstappen die hij hoorde, wat middels een microfoon tot in de eigenlijke galerie werd versterkt, en hij bevredigde zichzelf. Een jaar eerder zat hij in een halfopen doos terwijl zijn vriendin Kathy Dillon in een andere ruimte hetzelfde deed. Via een monitor stonden zij met elkaar in contact en dreef hij haar ertoe om zichzelf vast te binden.

Performances als het zojuist beschreven *Seedbed* en *Remote Control* hebben van Vito Acconci een sleutelfiguur in de geschiedenis van de performancekunst gemaakt. Begin dit jaar liep er in argos in Brussel echter een tentoonstelling die focuste op zijn taalgebonden werk en waarin voornamelijk video's uit de vroege jaren zeventig te zien waren. In de meeste van deze video's spreekt Acconci de kijker aan, terwijl hij verlangens en intimiteit suggereert. *No more galleries, no more museums, we've gotta get out of it*, zegt hij in één ervan.

Op 18 februari gaf hij in het kader van het festival Performatik 09 een lezing in de Kaaistudio's. We interviewden hem die dag over video, narcisme, auteurschap en de verhouding tot een publiek.



Remote Control © Acconci Studio

In de video's die nu in argos te zien zijn, wordt er steeds een relatie tussen u en de kijker gesuggereerd. Tegelijkertijd echter parodieert u een werkelijke confrontatie. Hoe verhiel dit aspect van uw videowerk zich tot uw werk als performer?

Laat ik beginnen met te zeggen dat ik denk dat mijn werk – en dat van vele anderen – een algemene tijdsgeest weerspiegelde. Wat ik in de vroege jaren zeventig deed, was gelijkaardig aan wat er in populaire muziek te horen was. Denk aan Neil Young of Van Morrison. Eén stem, lange song, *trying to discover the self, trying to work around the self*. Het ging allemaal over het vinden van jezelf, maar de methode daartoe luidde in diezelfde jaren: *how do I face you, how do you face me?* Oftwel: confrontaties tussen twee mensen.

Zelf vind ik video een minder belangrijk onderdeel van wat ik toen deed. Belangrijker voor mij was dat ik in een driedimensionale ruimte aan het werk was, en video betrof enkel twee dimensies: als je een video bekijkt, ben je bijna in dezelfde situatie als wanneer je een foto of een schilderij voor je ziet. Vergeet daarbij ook niet dat video toen nog op een specifieke manier diende te worden gepresenteerd. Het verschil met film zat hem in de grootte van het scherm: vandaag laat een video zich evengoed projecteren, maar toen kon hij enkel op een monitor worden getoond. Wat mij interesseerde, was de grootte daarvan – min of meer die van een mensenhoofd – en de vragen die daar voor mij uit volgden: hoe zie ik jouw hoofd, hoe confronteer ik mezelf met jouw hoofd?



Information © Acconci Studio

Al mijn video's zijn gebaseerd op de veronderstelling dat er een kijker aan de andere kant van dat scherm zit. Dus ensceeneerde ik bijvoorbeeld een plek waar ik aan de ene kant van een tafel zit, en jij aan de andere kant. Werk van mij start niet zozeer vanuit het vraagstuk van het subject, maar vanuit het denken over posities. Als ik op het scherm verschijn, waar ben ik dan in verhouding tot jou, met andere woorden tot degene die *offscreen* is? Zelfs al weet ik niet wie je bent, ik zit of sta oog in oog met jou, of ik lig naast je. Pas als ik zo'n positie heb, kan er worden gesproken over een subject.

Zowel uw video's als uw performances suggereren, omwille van de intimiteit die wordt gesuggereerd, tegelijk een private sfeer annex ruimte.

Ja. Het betreft meestal ruimtes waarin een persoon een interactie aangaat met een andere persoon. *Person-to-person interaction space*. Wellicht vermeed ik daarom, toen ik nog performde, publieke ruimtes. Musea bijvoorbeeld probeerde ik altijd te vermijden. Ik denk dat de eerste zaken die ik erin deed, pogingen waren om de museale ruimte deel te laten worden van de ruimte van mijn dagelijks leven. Er was een show in het MOMA in New York in 1970 die *Information* heette – ik denk dat dat de eerste show in de vs was die zich inliet met wat men toen conceptuele kunst begon te noemen.



Mijn deelname daaraan was een soort traumatisch moment voor mij. Een museale ruimte belichaamde toen het tegengestelde van de ruimte die ik wilde. De enige manier waarop ik ermee om kon gaan, was haar deel te laten uitmaken van mijn leefruimte. De ruimte die ik in het museum zou innemen, werd voor de duur van de show mijn postbus. Ik regelde dat mijn post doorgestuurd zou worden naar het museum. Telkens wanneer ik mijn post wilde hebben, moest ik er dus naartoe.

Uw bekendste performance, *Seedbed* uit 1972, gaat ook over de discipline die u vandaag beoefent. In hoeverre dacht u toen al specifiek na over architectuur?

Voor mij is het belangrijkste aspect van dat stuk dat ik er andere mensen voor nodig had, zodat ik op hun voetstappen die ik hoorde, fantasieën kon bouwen. Als ik nu mijn notities terug lees over *Seedbed*, merk ik dat ik deel probeerde te worden van de architectuur: ik wilde deel worden van de vloer. Hoewel ik denk dat ik de betekenis daarvan toen nog niet beseftte, beschouw ik die performance in veel opzichten als het begin van mijn denken over architectuur. Waarom die vloer? Er waren natuurlijk andere mogelijkheden. Kon ik mezelf achter de muur wegsteken? Nee, dacht ik, want achter de muur zou ik me naast sommige mensen bevinden, maar niet naast an-

WAAR IK, NU IK OP VEEL PERFORMANCES TERUGBLIK, MEE ZIT, IS HET AUTEURSHIP ERVAN. EEN AANTAL PERFORMANCES MAAKTE IK SAMEN MET KATHY DILLON, MET WIE IK TOEN SAMENLEEFDE. OMDAT DE STUKKEN UIT ONZE RELATIE VOORTKWAMEN, ZOU ZIJ ALS CO-AUTEUR MOETEN WORDEN ERKEND. IK WEET NIET OF IK ME DAT TOEN AL REALISEERDE EN VOOR MEZELF ONTKENDE, MAAR VANDAAG HEB IK HET ER MOEILIK MEE.

deren. Bovenop het plafond? Vond ik ook fout, wat dat was te veel *above it all*, ik zou te zeer een soort goddelijk figuur zijn. Door onder de vloer te gaan liggen, kon ik contact hebben met om het even wie in de ruimte. Natuurlijk is zo'n contact geen 'echt' contact – de vloer scheidde me tegelijk van de bezoekers – maar ik deed wel een poging om door die vloer heen te geraken: ik hoor je voetstappen, bovenop mij, en ik bouw er seksuele fantasieën op, maar ik weet niet van wie de voetstappen zijn en dus niet wie je bent. In sommige opzichten was het dus een publieke performance, maar evengoed was het privé.

Rosalind Krauss oordeelde dat het medium van video's als de uwe geen 'fysiek medium' is, maar een 'psychologische situatie', met name die van het narcisme. Hoe kijkt u nu terug op die kritiek?

Ik denk dat ik altijd mezelf probeerde te scheiden in I en Me. *What do I do to me? How does me change once it's affected by I?* Voor mij, dacht ik, was dat het vertrekpunt, waarna ik evolueerde van I en Me naar I en You. Het doel was om weg te geraken uit dat narcisme, dacht ik, maar om dat te kunnen doen, werkte ik eerst in een soort circulaire beweging. *If I want to find me, if I might want to change me, I have to do something to me*. Als ik mezelf wil vinden, als ik mezelf wil veranderen, moet ik mezelf iets laten voelen. Ik hoop dat mijn werk uiteindelijk uit die circulaire beweging is geraakt, maar misschien gebeurde dat niet. (*lacht*)

Hoe reageerde u op de kritiek van feminis-

IK WEET NIET OF KUNST OOIET EEN PLEK VAN INTERACTIE KAN ZIJN. IK WILDE EEN RUIMTE DIE IN HET MIDDEN VAN HET DAGELIJKSE LEVEN ZOU KUNNEN BESTAAN. DAT JE NIET HOEFDE TE BESLISSSEN EEN MUSEUM OF EEN GALERIE BINNEN TE LOPEN.

tische critici als zou u vrouwen manipuleren? Het werk waar in dat opzicht vaak naar wordt verwezen, is *Remote Control* uit 1971.²

Ze bekritiseerden me niet allemaal. Er waren ook feministen die mijn werk verdedigden. *Remote Control* is een performance waar ik veel van hield. In dit stuk probeer ik een vrouw ervan te overtuigen om zichzelf vast te binden. Maar zelfs als er iets is in dit stuk waar ik echt van houd, moet ik ook toegeven dat het een typisch *male power piece* is. Dus ik weet niet precies of ik sommige dingen die gezegd worden, kan ontkennen. Het is niet zo dat ik me er niet van bewust was, maar zeggen 'ik ga nu een mannelijke machtspositie neerzetten' is als verantwoording misschien te gemakkelijk, want tegelijk voerde ik een zoveelste seksistische act op. Waar ik, nu ik op veel performances terugblik, mee zit, is het auteurschap ervan. Een aantal performances maakte ik samen met Kathy Dillon, met wie ik toen samenleefde. Omdat de stukken uit onze relatie voortkwamen, zou zij als co-auteur moeten worden erkend. Ik weet niet of ik me dat toen al realiseerde en voor mezelf ontkennde, maar vandaag heb ik het er moeilijk mee. Dat, denk ik, was iets seksistisch.

Sinds 1988 leidt u uw eigen architectenbureau. In het werk van de Acconci Studio is er vaak sprake van sferen, waarin mensen door structuren wandelen die ronddraaien, of andere mensen boven zich zien zwemmen... En wanneer ik u op een dvd het werk van uw bureau hoor toelichten, gaat het over 'vloeibare daken', kamers die door middel van spiegels 'uit de hemel' zijn gemaakt, vloeren die 'los komen te zitten'. Het lijkt bijna alsof u psychotische universa creëert.

Is dat zo? Ik denk dat ik weet wat een psychose is, maar mijn interesse gaat uit naar vragen als: wat gebeurt er als je iets ondersteboven draait, uitrekt of binnenstebuiten keert? Het is bijna alsof we de situatie die mensen als normaal beschouwen, omkeren, waarop zich

de vraag stelt: is het resultaat van zo'n omkering sowieso abnormaal, of laat ze misschien een manier van gebruiken toe die er voordien niet was? In de wetenschappen gebeurt dit soort dingen ook. We weten dat iets zus of zo is, maar hoe kunnen we het testen, eraan trekken, iets uitrekken? Als iets solide is, wat gebeurt er dan als we er gaten in maken, of als we het in kleinere stukken opdelen?

Zoals veel designers en architecten sinds de jaren negentig, maken ook wij ons zorgen over het onderscheid tussen muur, vloer en



Seedbed © Acconci Studio

plafond. Misschien is het eenvoudiger om je in een ruimte te bevinden waarin dat onderscheid duidelijk is, maar zo houd je de dingen wel uit elkaar. Terwijl een ruimte die sferisch of gebogen is, je in de positie duwt van 'jij beslist', eerder dan dat de beslissing over hoe die ruimte wordt ervaren, al voor jou genomen is, in de zin van 'dit is onder mij, dit is boven mij, dit is naast mij'. Je zou, als je een gebouw binnen gaat, erachter moeten komen dat je daar dingen kunt doen waar je voordien nooit van had kunnen dromen. Misschien moet een gebouw een soort performanceruimte zijn.

Wat deed u evolueren van performance naar architectuur?

Achteraf bekeken denk ik dat ik het al veel eerder had moeten doen. Ik weet niet of kunst ooit een plek van interactie kan zijn. Ik wilde een ruimte die in het midden van het dage-

lijkse leven zou kunnen bestaan. Dat je niet hoefde te beslissen een museum of een galerie binnen te lopen.

Bij kunst lijkt de traditie te impliceren dat er altijd kijkers zijn. Er is een kijker en er is kunst in de vorm van kunstobjecten, zodat die kijker zich altijd in een positie van verlangen of frustratie bevindt. Ik denk dat ik nooit zozeer kijkers wilde. Wat ik probeerde te doen, is daarom misschien wel niet mogelijk in de kunst: ik wilde dat mensen deelnemers waren, elementen die konden reageren, en geleidelijk aan realiseerde ik me dat architectuur, en ook design, dat sowieso in zich heeft: mensen gebruiken producten, hebben die in hun handen, ze staan middenin ruimtes... Waar je ook bent, je bent *in the middle of some kind of architecture*.³



¹ Rosalind Krauss: 'One could say that if the reflexivity of modernist art is *dédoublement* or doubling back in order to locate the object (and thus the objective conditions of one's experience), it seems inappropriate to speak of a physical medium in relation to video. For the object (the electronic equipment and its capabilities) has become merely an *appurtenance*. And instead, video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object – an Other – and invest it in the Self. Therefore, it is not just any psychological condition one is speaking of. Rather it is the condition of someone, who has, in Freud's words, "abandoned the investment of object with libido and transformed libido into ego-libido". And that is the specific condition of narcissism.' (Rosalind Krauss, 'Video: The Aesthetics of Narcissism', in: *October*, 1 (lente 1976), pp. 57-64. Herdrukt in: Amelia Jones & Tracey Warr, *The Artist's Body*, London/New York, 2000, p. 279.) In het vervolg van Krauss' tekst volgt er op dit al te strenge onderscheid tussen een 'fysiek' en een 'psychologisch' medium een pleidooi voor een benadering van de fysieke aspecten van video. Krauss wil op video artistieke strategieën toegepast zien die het tegelijk als iets objectmatigs reveleren. Door daarop haar hoop te vestigen, doet Krauss echter de eigenheid van het medium, die ze even tevoren kritisch heeft trachten te formuleren, en de artistieke mogelijkheden daarvan, tekort.

² Een van de kritieken werd destijds geschreven door Lucy R. Lippard: Lucy R. Lippard, 'The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art', in: *Art in America*, 69:3 (mei-juni 1976), pp. 73-81. Herdrukt in: Amelia Jones & Tracey Warr, *The Artist's Body*, London/New York, 2000, pp. 252-256.

DE MUNT

MALENA ERNMAN EDITA GRUBEROVA JOSÉ VAN DAM
MARC MINKOWSKI PAUL DANIEL
SIDI LARBI CHERKAOUI SASHA WALTZ
IPHIGENIE EN AULIDE

ROSEMARY JOSHUA WILLIAM SHIMELL JENNIFER LARMORE

ELEKTRA

GEORGES APERGHIS MANUEL DE FALLA
JERÉMIE RHORER PATRICK DAVIN
STÉPHANE DEGOUT FELICITY LOTT EVELYN HERLITZIUS

IPHIGENIE EN TAURIDE

CHRISTOPHE ROUSSET LAWRENCE RENES

MACBETH

LOTHAR KOENIGS JULIAN REYNOLDS
EVA-MARIA WESTBROEK WERNER VAN MECHELEN
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER JÉRÔME BEL

THE RAKE'S PROGRESS

JEREMY OVENDEN ZORAN TODOROVICH VINCENT LE TEXIER
PIERRE AUDI KRZYSZTOF WARLIKOWSKI

2009 2010

DORIS SOFFEL GREGORY KUNDE SILVIA TRO SANTAFÉ
GEORGE FRIDERIC HANDEL JULES MASSENET
LAURENT PELLY IVO VAN HOVE
WOLFGANG AMADEUS MOZART PASCAL DUSAPIN

ISMENE MEDEA

MARIANNE POUSSEUR DAMIEN JALET P.A.R.T.S.
ROBERT LEPAGE ZHANG HUAN
DIETRICH HENSCHER NADJA MICHAEL YING HUANG

IDOMENEO, RE DI CRETA

SEMELE

VÉRONIQUE GENS SALLY MATTHEWS MARK PADMORE
EL RETABLO DE MAESE PEDRO
SCOTT HENDRICKS TATIANA SERJAN TOM RANDLE

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK GIUSEPPE VERDI
RENE JACOBS GUY JOOSTEN

ALEXANDRINA PENDATCHANSKA LIONEL LHOTE NING LIANG
IGOR STRAVINSKY RICHARD STRAUSS

DON QUICHOTTE

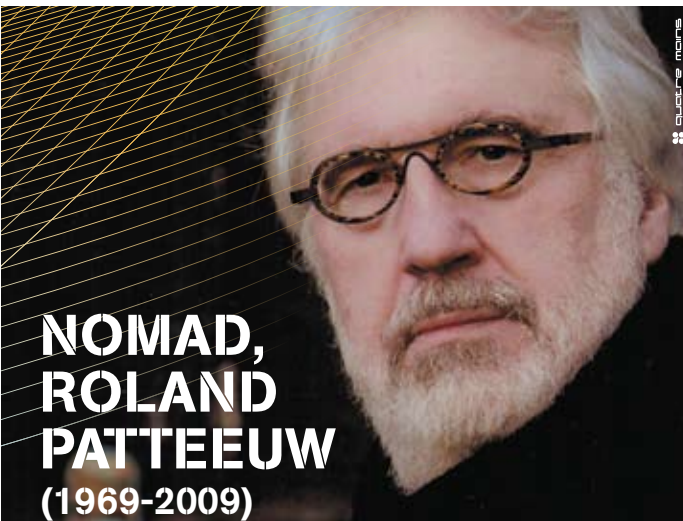
LA MONNAIE



De Munt
La Monnaie

070 23 39 39

www.demunt.be



NOMAD, ROLAND PATTEEUW (1969-2009)

MET WERK VAN
ZHANG HUANG
YVES NETZHAMMER
FABRICE HYBERT
MARIO AIRO
BORIS ONDREICKA
BOJAN SARCEVIC
MARIA SEREBRIAKOVA
JEF GEYS
KOEN THEYS, ...

11 JUL TOT 1 SEP '09
JAN GAREMIJNZAAL
BOGARDENKAPEL, DE BOND
ORG. CULTUURCENTRUM BRUGGE
+32 (0)50/44 30 40
cultuurcentrum@brugge.be
www.ccbrugge.be

 BRUGGE

Met publicatie onder redactie van Marc Ruyters, hoofdredacteur van <H>ART.

deSingel

dans

is

deSingel theater

multiple

muziek architectuur

WWW.DESINGEL.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



Judaspassie

DOMINIQUE PAUWELS,
PIETER DE BUYSSER,
INNE GORIS / LOD & B'ROCK

Dominique Pauwels en Pieter De Buysser zijn niet de eerste kunstenaars met de ambitie een nieuwe Passie te maken, maar in tegenstelling tot bijvoorbeeld Andrew Lloyd Webber en Tim Rice in 1970 met hun rockopera *Jesus Christ Superstar*, hebben zij geen hedendaagse vorm gezocht om het gekende verhaal opnieuw te vertellen. Auteur en componist zijn elk op hun manier in interactie gegaan met een oude, beladen traditie om er hun eigen ideeën op te enten en hun artistieke taal te ontwikkelen. Het eindresultaat is een contemplatief werkstuk dat Inne Goris terecht als een weerbarstig oratorium heeft geënceneerd.

Wie is opgegroeid in de westerse (post)christelijke cultuur kent Judas als 'de verrader' van Jezus Christus. Zelfs wie niet vertrouwd is met de teksten uit het evangelie kent het begrip 'judas-kus' en weet misschien ook waarom de plant met de platte ronde zaaddoosjes 'judaspenning' wordt genoemd. Verder zijn we vertrouwd met schilderijen waarop Jezus door Judas omhelsd wordt terwijl beide protagonisten omgeven zijn door hogepriesters of soldaten en herkennen we Judas meteen tussen de apostelen op Leonardo Da Vinci's *Laatste Avondmaal* als degene die een zak zilverlingen omklemt terwijl alle anderen ontredderd naar Jezus kijken. In de lijn van een antisemitische tendens in het christendom werd Judas dikwijls voorgesteld met een 'joodse' haakneus, zelfs tot in de negentiende-eeuwse bijbelillustraties van Gustave Doré.

Tegenover dit beeld van Judas als laffe, op geld beluste verrader of als symbool van het jodendom dat Jezus niet als de Messias wilde aanvaarden, bestaat er ook een christelijke traditie die Judas ziet als noodzakelijk instrument in een goddelijk plan. In het eerder beschouwende evangelie van Johannes – geschreven enkele decennia na de andere – geeft Jezus al vóór het passieverhaal te kennen dat hij moet worden overgeleverd om zijn opdracht te kunnen volbrengen. Hij kan immers alleen verlossing brengen doorhén zijn dood en verrijzenis. De Kaïntische gnostische sekte trok deze visie extreem door en vereerde Judas als oorzaak van de reddende kruisdood van Jezus. In deze context ontstond er in de tweede eeuw zelfs een evangelie volgens Judas. Van de oorspronkelijke Griekse tekst



Judaspassie © Kurt Van der Elst

werd niets teruggevonden, maar in 1975 vond een Egyptische boer een koptisch manuscript van het Judasevangelie uit de vierde eeuw. Toen de Engelse vertaling hiervan in 2006 gepresenteerd werd, kwam de droom van Dominique Pauwels om ooit een Passie te componeren in een stroomversnelling terecht. Vanuit een interesse in de tragiek en de mens achter Judas besloot hij een Judaspassie te maken.

Het Koptische manuscript bleek echter te bestaan uit een verzameling spreken en gnostische beschouwingen. Bovendien is het erg onvolledig bewaard en eindigt het op het moment dat Pilatus Jezus overdraagt aan het volk, dus nog vóór het eigenlijke lijdensverhaal begint. Daarom vroeg Dominique Pauwels aan Pieter De Buysser om de gaten in het verhaal op te vullen en een libretto voor zijn Judaspassie te schrijven. De Buysser greep het verhaal van Judas en Jezus aan om zijn persoonlijke kijk op religie te geven. Qua schrijftuur sluit zijn libretto nauw aan bij religieuze taalvormen en tekststructuren. Jezus spreekt als de eenvoudige verteller en prediker die we kennen uit de evangeliën. De wat archaisch aandoende taal van Judas, met ritmische herhalingen, sluit dan weer eerder aan bij de gebedstaal. 'Het meer', dat de rol van het koor opneemt, spreekt de poëtische taal van de psalmen. Zoals in de Passies van Bach is het de evangelist die het verhaal vertelt, maar hier gaat hij te werk als een liveverslaggever van een proces: aan de hand van korte beschrijvingen van wat hij ziet, laat hij het verhaal evolueren. De auteur introduceert ook nog een 'Drievuldigheid' in zijn Judaspassie: zij staat voor drie manieren van omgaan met (de erfenis van) religie.

Op muzikaal vlak is *Judaspassie* cyclisch opgebouwd. Jezus, Judas en de Drievuldigheid worden elk door een eigen strijkkwartet begeleid, maar die kwartetten – en dus het hele orkest – komen slechts langzaam tot stand. Elk personage wordt bij zijn eerste tussenkomst door slechts één instrument begeleid: een viool voor Jezus, een cello voor Judas, een altviool voor de Drievuldigheid. Bij de tweede tussenkomst komt er een instrument bij, tot het kwartet volledig is. Deze evolutie van solistische passages over kamer-muziek naar brede orkestrale passages wordt geaccentueerd in de regie: elke muzikant neemt pas plaats op de scène wanneer zijn instrument geïntroduceerd wordt.

Zoals Pieter De Buysser de personages typeert aan de hand van diverse literaire idiomaten die ons via de christelijke godsdienst en cultuur overgeleverd werden, zo geeft Dominique Pauwels elk personage zijn eigen klankkleur en muzikaal idioom. Het koor, vertolkt door het Collegium Vocale, zingt in lang aangehouden klanken en harmonieus klinkende akkoorden. Hun commentaren brengen rust en bezinning. De aria's van Jezus en Judas zijn gevarieerder en bij momenten rustelozier. Heel langzaam maken ze zich los uit de contemplatieve sfeer die het koor aanhoudt, met als hoogtepunt het pakkende duet aan het begin van de kruisweg en het lamento van Judas. De stevige, warme stemmen van mezzosopraan Bonita Hyman – Jezus wordt vertolkt door een vrouw – en bas-bariton Romain Bischoff staan in schril contrast met de ijle, ietwat onvaste stemmen van de drie kinderen van het Kinderkoor van de Vlaamse Opera die de Drievuldigheid vertolken. Zou de componist hun partijen met opzet op het randje van hun kunnen hebben gecomponeerd? Als een contrast tussen de oprechte bezieling van Jezus en Judas enerzijds en het opportunisme van 'De laatste paus', de onverschilligheid van 'De eerste ongelovig gelovige' en het aarzelande zoeken van 'De Stiltezanger van tegenwoordig' anderzijds? Ik wil het graag geloven, maar zijn compositie voor het orkest was soms ook op het randje van de mogelijkheden van de barokinstrumenten van B'Rock, en dat lijkt me eerder een muzikale keuze.

Op één kort fragment na zingt de evangelist in *Judaspassie* niet, maar de tekstzegging van acteur Kadi Abdelmalek klinkt minstens even muzikaal als een recitatief. Daar is de taal waarin hij spreekt niet vreemd aan: hij vertelt

het passieverhaal in het Arabisch en die voor ons onverstaanbare klanken veranderen dankzij zijn warme stem en ritmische zegging in muziek. Het Arabisch van de evangelist harmonieert bovendien goed met het Hebreeuws waarin Jezus en Judas zingen. Dominique Pauwels maakte een gouden keuze door het passieverhaal in deze oude talen te vertellen en te laten contrasteren met de Engelse commentaren van 'het meer' en de Drievuldigheid.

Inne Goris is het gewend om een voorstelling organisch te laten groeien vanuit het repetitieproces met de makers, maar in dit geval lag er al een zeer gelaagd werkstuk voor en bovendien waren er naast de acteur en vijf zangers ook veertien strijkers van B'Rock in het geding. Het koor van Collegium Vocale zingt niet live maar is aanwezig via een halve cirkel van speakers op het podium (één speaker per stem) en evenveel speakers verspreid tussen het publiek. Het is niet de eerste keer dat Dominique Pauwels met speakers werkt. Hier laat het hem toe om het koor akoestisch door de ruimte te laten evolueren: van in het centrum van het gebeuren (het podium) via de zaal (tussen het publiek) naar buiten.

Om de artistieke keuzes van Dominique Pauwels en Pieter De Buysser zo goed mogelijk tot hun recht te laten komen, koos Inne Goris voor een uiterst sobere regie, waarin de evolutie van licht en beweging op de scène de symmetrisch opgebouwde spanningsboog van de Judaspassie ondersteunt. De voorstelling begint en eindigt met een schaars verlichte, verlaten scène, op één meisje na: 'De Stiltezanger van tegenwoordig'. De hele voorstelling lang heeft ze gezweven en rustig op een bankje gezeten, in tegenstelling tot haar twee kompanen van de Drievuldigheid, die zich geregeld over de scène verplaatsten, al dan niet in functie van het verhaal en hun rol erin. Tussendoor speelden ze al eens met het water in de bekkens achteraan op de scène of gooiden ze geldmuntjes op de grond en raapten die weer op. Zelfs tijdens het hoogtepunt van *Judaspassie*, wanneer Pilatus Jezus overdraagt aan het volk, met een uiterst geconcentreerd en op volle kracht spelend orkest op een volledig belichte scène, leken ze zich niets aan te trekken van het drama dat zich bij Judas en Jezus voltrok, of van het publiek dat geconcentreerd naar de muziek wilde luisteren. Op het einde van de voorstelling, wanneer iedereen de opnieuw duister geworden scène heeft verlaten en ook de klanken van het koor zijn uitgestorven, zingt 'De

Stiltezanger van tegenwoordig: ‘(...) Ik zing, ik zing, ik zing het Schrift te barsten en wat vaststaat komt los. / Het Schrift wordt niet vervuld. / Woorden worden opengezongen, / zoals ooit Judas en Jezus samen / een nieuwe mens verzonnen.’

In feite herhaalt het meisje wat we al lang begrepen hebben: Pieter De Buysser is ‘ingebroken’ in het apocriefe evangelie om er als een volleerde koekeek zijn eigen ei in te leggen. Opzienbarend is wat hij heeft verteld nochtans niet: dat Jezus échte vriendschap en vrijheid nastreefde en niet de bedoeling had om een godsdienst te stichten, dat beelden de verbeelding doden en dat bevrijding haaks staat op dogma’s, dat een martelaar een goede voedingsbodem is voor fanatieke godsdienstbeleving en dat er machten zijn die zich daarmee verrijken en versterken... Maar meer dan wát hij vertelt, vind ik het intrigerend dát hij dit vertelt, en dat hij het probeert te vertellen in een taal en een genre die ‘toebehoren’ aan, of op zijn minst geassocieerd worden met kerk en godsdienst. Zo maakt hij het de toeschouwers niet bepaald gemakkelijk: terwijl sommige een zekere aversie moeten overwinnen, vinden andere het gewoon saai of niet van deze tijd. De kans op verontwaardiging van gelovige toeschouwers is haast onbestaande, want de enkele grotesk aangezette persiflages op de geld- en machtsghonger van de kerk zijn compleet onschadelijk.

Je kan je afvragen of het wel gepast is om een contemplatieve voorstelling met religieus referentiemateriaal te maken terwijl de paus in Afrika verkondigt dat het condoom niet beschermt tegen aids. Revolteren via een theatervoorstelling hebben we al enkele decennia geleden afgeleerd; maar gewoon doodzwijgen kan natuurlijk ook. Op het einde van *Judaspassie* besluit ‘De Stiltezanger van tegenwoordig’ echter tóch te zingen: ‘Zonder dit tegen-het-schrift-in-zingen was nooit hun verhaal bevrijd’. In het licht van de gangbare polariserende beeldvorming in godsdienst, politiek en samenleving is de keuze om te vertrekken van de vriendschap tussen ‘verrader’ Judas en ‘martelaar’ Jezus een oefening in kritisch kijken naar wat ons is overgeleverd. En dat zijn niet alleen ideeën, opvattingen en overtuigingen, maar ook talen en beelden. Of beter: ín talen en beelden gestolde opvattingen en overtuigingen. De makers van *Judaspassie* hebben zich de religieuze taal en muziek in zekere mate toegeëigend om de gestolde beeldvorming open te breken, om hun denken over religie en godsdienst in beweging te zetten.

Judaspassie is een integere oefening in artistieke toe-eigening – en dus ook ideologische onteigening – van een van de meest bepalende verhalen uit onze westerse cultuur. Het resultaat is een ingetogen voorstelling die uitnodigt tot kritische bezinning over hoe wij ons in een grotendeels ontkerkelijkt en steeds multicultureler wordende samenleving (willen) verhouden tot godsdienst en religie.

MARLEEN BAETEN

www.lod.be

Metamorfosen

PIET ARFEUILLE /
THEATER MALPERTUIS

Het ongemak dat je soms bekruipt als criticus. De zaal veert applaudisserend recht na de voorstelling maar jij blijft zitten. Het is eenzaam in die kleine ivoeren toren. Maar al te graag zou je eruit willen breken om te kunnen delen in het enthousiasme van de anderen! Maar dat gaat niet. *Metamorfosen* van Piet Arfeuille is een bonte collage, vrijelijk gebaseerd op het gelijknamige epos van de Romeinse dichter Ovidius. Ondanks de ambitieuze thematiek doet de voorstelling zich erg toegankelijk voor. De toeschouwer lijkt op zijn wenken te worden bediend: er is genoeg variatie, een streepje muziek vult een stilte op en overall zitten grappjes doorheen gevlochten. Er is helemaal niets verkeerd met toegankelijkheid, maar als de drang ernaar de vorm van het artistieke werk gaat beheersen, dan loopt het fout. Is Arfeuilles voorstelling trouwens werkelijk toegankelijk? Aan wie verleent ze dan precies toegang, en tot wat?

Ovidius’ *Metamorfosen* (vermoedelijk 1 n.C.) bestaat uit een rijke verzameling mythische verhalen rond de gedaanteverwisselingen van goden, halfgoden en stervelingen. De dichter begint zijn epos met de ontstaansgeschiedenis van de wereld en de mens en besluit, vijftien boeken later, met een lofzang op keizer Augustus. Ook Arfeuille tracht de nevelige oorsprong van het bestaande te verbinden met zijn eigen tijd, onze tijd, het concrete hier en nu. Anders dan Ovidius plaatst hij die twee tijden uitdrukkelijk naast elkaar, om ze te laten botsen. Met die clash steekt de voorstelling van wal. Het publiek dat de zaal binnenkomt, treft vier acteurs op het podium in het interieur van een smaakloze moderne loft. Ze lijken heel ontspannen, verzonken in alledaagse bezigheden. Zo

staat Günther Lesage achter een kleine bar populaire plaatjes te draaien. Tania Van der Sanden en Mieke De Groote drementelen wat rond een fornuis en Gilles De Schryver zit vooraan aan een tafel te lezen. Plots kijkt die laatste het publiek aan en begint over de Titanenzoon Prometheus te vertellen, die met wat water en leem de eerste mens boetsceerde. Athena bracht op haar beurt het beeld met haar goddelijke adem tot leven. De mythische wereld die in dit verhaal wordt opgeroepen, steekt schril af tegen de hedendaagse, onttoverde context waarin het wordt verteld.

Is er in al die tijd die ons scheidt van onze oorsprong, wel iets wezenlijk veranderd? Zo ja, valt er daarbij enige vooruitgang te ontwaren, of helemaal niet? Arfeuille grijpt het concept van de metamorfose aan om op zoek te gaan naar wat de meest essentiële kracht is binnen de geschiedenis: verandering of continuïteit. Op het eerste gezicht lijkt alles aan een voortdurende transformatie onderhevig. Daarop wijst de stoomcursus Darwin toch die Lesage ons in de maag splitst. Het is een hilarisch nummertje. Door de duur van de evolutiegeschiedenis terug te brengen tot een etmaal, volgt het komen en gaan van de soorten – in werkelijkheid een traag, ‘onzichtbaar’ proces – zich in een razendsnel tempo op. Pas één minuut en zeventien seconden vóór middernacht verschijnt de mens ten tonele, die vervolgens stoemelings een halve minuut verliest met wat onwennig in het rond te staren.

Het wetenschappelijke vertoog over het ontstaan van de menselijke soort staat lijnrecht tegenover het mythische waarmee de voorstelling begon. De wetenschappelijke inzichten hebben veel van de nevelen rond onze oorsprong doen optrekken en zo mee gezorgd voor de ‘onttovering’ van de wereld. Het mythische verhaal, met zijn vele verklaringen maar gebrek aan bewijsvoering, leeft in de eerste plaats verder omwille van zijn literaire kwaliteiten. Geen nuchter mens die nog gelooft dat wij afstammen van een knutselwerkje, bezield met een goddelijke zucht! Als er onder de historische veranderlijkheid enige constanten zitten verscholen, dan wortelen die niet meer in een Goddelijke Wil maar in de menselijke natuur, zo lijkt toch uit de voorstelling af te leiden. Van der Sanden vertelt hoe de bruiloft van Perseus en Andromeda ontaardt in een bloedbad wanneer Phineus en een bende krijgers het feestje komen verpesen. Phineus is belust op wraak nu de bruid die hem was beloofd, aan een ander wordt uitgehuwelijkt. Tergend lang doet de actrice over de beschrijving van de bloederige veldslag. Verderop in de voorstelling wordt duidelijk waarom. Met een dramatische toon in de stem stelt ze vast: ‘Er is niets veranderd. Na zoveel eeuwen beschaving slaan we elkaar nog steeds de kop in. Er is helemaal niets veranderd.’ Jaloezie, bezitsdrang, machtswellust, haat: deze gevoelens zijn ‘des mensen’ en zullen dood en verderf blijven zaaien. De menselijke natuur als ‘histoire



Metamorfosen © Jonah Samyn

immobile'. Ook vanuit dit perspectief blijven de woorden van Pythagoras, die Ovidius citeert in het laatste boek van zijn *Metamorfosen*, betekenisvol: 'Omnia mutantur, nihil interit.' Alles verandert, niets vergaat.

Het eindeloze verslag van het strijd-gewoel op het bruiloftsfeest van Perseus en Andromeda functioneert niet enkel als illustratie van de menselijke wreedheid. Al gauw wordt duidelijk dat de overdreven gedetailleerde beschrijving van het gebeuren, waarbij de namen van alle slachtoffers én hun onderlinge familiebanden uit de doeken worden gedaan, ook bedoeld is om een humoristisch effect te sorteren. De gebaren van Van der Sanden worden steeds breder en theateraler, al te uitdrukkelijk hengelend naar de lach van de toeschouwer. Je geraakt op den duur niet meer wijs uit die steeds snellere openstapeling van informatie. De grap lijkt relativerend bedoeld, alsof het publiek op zijn gemak moet worden gesteld: 'Neem het alsjeblieft ook niet ál te ernstig! Ook wij lopen verloren in die drukbevolkte, gecompliceerde wereld van de mythe!' Dat de intellectueel hier wordt opgevoerd als een pedante blaaskaak, zal niet verbazen. Bij gebrek aan spierballen om mee te rollen, tracht Lesage de twee vrouwen te imponeren met kennis, maar keer op keer moet hij knarsetandend de duimen leggen voor De Schryver. De benjamin van het gezelschap verovert de vrouwenharten met zijn jeugdige onschuld en charme.

Beweren dat de voorstelling in een sfeer van anti-intellectualisme baadt, is misschien een stap te ver. Wel spreken uit Arfeuilles *Metamorfosen* een aantal vooronderstellingen over het publiek in de zaal. Zoals in jeugdtheater vormelijk rekening wordt gehouden met de aanwezigheid van jonge toeschouwers, zo lijkt deze voorstelling zich impliciet tot een publiek van leken te richten. Dat eerste hoeft niet per se een probleem te vormen, maar dat tweede is minstens even vervelend als wanneer in de zaal insiders worden verwacht, voor wie een bepaalde voorkennis vanzelfsprekend is. Ik word als toeschouwer graag overschat noch onderschat. De drang naar toegankelijkheid resulteert hier in een oppervlakkige 'publieksdramaturgie'. Deze vorm van dramaturgie laat zich niet zozeer leiden door de interne logica van de voorstelling maar is in de eerste plaats gericht op het welbehagen van het publiek. *Metamorfosen* biedt een verstrooiende afwisseling tussen monologen en stukjes samenspel, wildere en meer verstile scènes, mythische verha-

len en prozaïsche gesprekjes. Natuurlijk moet een kunstenaar (en zeker een podiumkunstenaar) ervoor zorgen dat een toeschouwer zijn aandacht bij de les houdt, maar zijn keuzes moeten toch in de eerste plaats artistiek gemotiveerd zijn. In Arfeuilles *Metamorfosen* blijft de artistieke noodzaak van een aantal elementen nogal vaag. Wat voegen de talrijke grappen toe aan de voorstelling? Bieden de piano-intermezzi die af en toe de gaatjes tussen twee verhalen opvullen iets anders dan louter versiering? Leiden de twee halve liefdesverhaaltjes tussen de personages op scène tot meer dan gemakkelijke herkenbaarheid? Van der Sanden heeft overduidelijk een zwak voor de veel jongere De Schryver en Lesage gluiert voortdurend naar De Groote. De kus van die twee laatsten aan het eind van de voorstelling is overigens compleet ongeloofwaardig. Wie valt er plots voor een man die al bijna twee uur lang als een absolute klier uit de verf komt? Met een kus als afsluiter gaan de handjes achteraf natuurlijk gegarandeerd op elkaar!

Waar is al dat glijmiddel goed voor? Waartoe biedt *Metamorfosen* dan toegang? Een tweede belangrijk pijnpunt van de voorstelling, naast de publieksdramaturgie, is de thematische overdaad. De op zich boeiende vraagstelling naar de rol van verandering en continuïteit binnen de geschiedenis geraakt erdoor ondergesneeuwd. Het concept van de metamorfose vormt een vergaarbak voor de meest uiteenlopende onderwerpen. Uit de vele toenaderingspogingen van Van der Sanden tot De Schryver spreekt het verlangen-om-iemand-anders-te-zijn, een twintig jaar jongere vrouw in dit geval. Ook acteren heeft natuurlijk alles met metamorfose te maken. Af en toe stappen de spelers uit hun rol om de aandacht te vestigen op de wonderlijke transformatie van acteur in personage. De Groote, die een rol speelde in de succesvolle televisieserie *Van vlees en bloed*, klaagt over de gevolgen van het bv-schap: mensen op straat gaan nu anders met haar om, hoewel zij nog steeds dezelfde is! Al deze losse eindjes maken van Arfeuilles *Metamorfosen* een onontwaarbaar kluwen. Het gebrek aan thematische consistentie draagt bij tot de ontoegankelijkheid van de voorstelling. Ondanks haar publieksvriendelijk voorkomen sluit ze de toegang tot een beter begrip van Ovidius' *Metamorfosen*, of van de wereld van vandaag, immers af.

SÉBASTIEN HENDRICKX

www.malpertuis.be

Hartstocht

DRIES VERHOEVEN

I.S.M. ROOS VAN GEFFEN

'Decor is geen achtergrond maar omgeving', schreef Adolphe Appia aan het begin van de vorige eeuw. Theatermaker en scenograaf Dries Verhoeven zet deze gedachte op overtuigende wijze voort in zijn werk. In de voorstelling *Hartstocht* nodigt Verhoeven zijn toeschouwers zelfs uit om de omgeving in te stappen. Het idee doet een explosie aan zintuiglijke beleving vermoeden, want zodra je een omgeving in stapt, verdwijnt de overzichtelijkheid van een scène waar je tegenaan kijkt. *Hartstocht* is echter allesbehalve explosief: het biedt een verstile ervaring die contrasteert met de drukte van de stad.

Hartstocht is een tocht door het hart van de stad Amsterdam. De voorstelling begint op het moment dat je een rood Volkswagenbusje in stapt, de koptelefoon opzet en een spiegel op je schoot uitklapt. Het dak van het busje is opengeschoven en langzaam begint de auto te rijden. Als je in de spiegel kijkt, opent zich een wereld van hoge gevels, vogels, bomen en wolken. Uit de koptelefoon klinkt dromerige muziek.

In het kader van Brugge 2002, culturele hoofdstad van Europa, werd aan Dries Verhoeven en Roos van Geffen gevraagd om een voorstelling te maken; daaruit ontstond *Hartstocht*. De voorstel-

ling heeft sindsdien door een aantal andere steden getoerd en dit seizoen was Amsterdam aan de beurt. De tocht speelt zich af in de smalle straatjes rondom het Centraal Station. Dit gebied staat bekend om zijn drukte, chaos en hysterie. Het staat in groot contrast met het land dat je ontdekt tijdens de tocht: leeg, eindeloos, stil en poëtisch. Je zou het uit willen schreeuwen na de voorstelling: 'Stadsgenoten, er is nieuw land ontdekt en het bevindt zich precies boven ons!'

Dries Verhoeven (1976) en Roos van Geffen (1975) zijn beiden scenograaf en theatermaker. Van Geffen zoekt de essentie van dingen niet in de beschrijving, maar in de ervaring. De ervaring van de toeschouwer staat dan ook centraal in haar werk. Haar voorstellingen komen op uiteenlopende locaties tot stand: van een groot stadsplein tot een klein donker kamertje zonder ramen.

Het werk dat Dries Verhoeven als scenograaf ontwikkelt, valt op doordat de vorm bepalend is voor het spel van de performers. Zo ontwierp Verhoeven voor de voorstelling *Stillen* van Lotte van de Berg een vloer van 37 000 stukjes glycerinezeep. Als de vloer nat werd, ontnam het de performers iedere vorm van houvast. De vormgeving wordt een onmisbaar element, haast een medespeler.

Het werk van Verhoeven wordt door theatercriticus Simon van de Berg vergeleken met dat van Nederlandse makers als Boukje Schweigman, Jetse Batelaan en Lotte van de Berg. 'Ze



Hartstocht © Roos van Geffen

La Monnaie De Munt KAAI THEATER



LA MONNAIE/DE MUNT, KAAITHEATER & ROSAS PRESENT

Rosas—The Song

A performance by Anne Teresa De Keersmaeker, Ann Veronica Janssens & Michel François

17, 18, 19, 23, 24, 25 & 26/09/2009 — 20:30
27/09/2009 — 20:30 (MATINEE KADEE)

KAAITHEATER SAINTELETESQUARE 20, 1000 BRUSSELS

production Rosas | co-production La Monnaie/De Munt (Brussels), Théâtre de la Ville (Paris), Grand Théâtre de Luxembourg, Concertgebouw Brugge

T 02 201 59 59 | www.kaaitheater.be

© 2009 La Monnaie/De Munt



Provinciaal Domein Dommelhof

Het hele jaar door verblijven artiesten en gezelschappen in Dommelhof om aan nieuwe producties te werken met steun van Productiecentrum Dommelhof en Theater op de Markt. Dommelhof stelt niet enkel repetitieruimte ter beschikking, maar levert ook productionele, logistieke, technische en financiële ondersteuning tijdens het creatieproces.

Deze zomer ontvangt Theater op de Markt Circ'ombelico (BE) en Teatro Pachuco (MEX/VS) in residentie.

FC Bergman (BE) werkt deze zomer in Neerpelt aan een nieuwe voorstelling met steun van Productiecentrum Dommelhof.

Provinciaal Domein Dommelhof - Toekomstlaan 5 - B-3910 Neerpelt

T 011 80 50 02 - F 011 80 50 00 - dommelhof@limburg.be

theateropdemarkt.be - takt.be



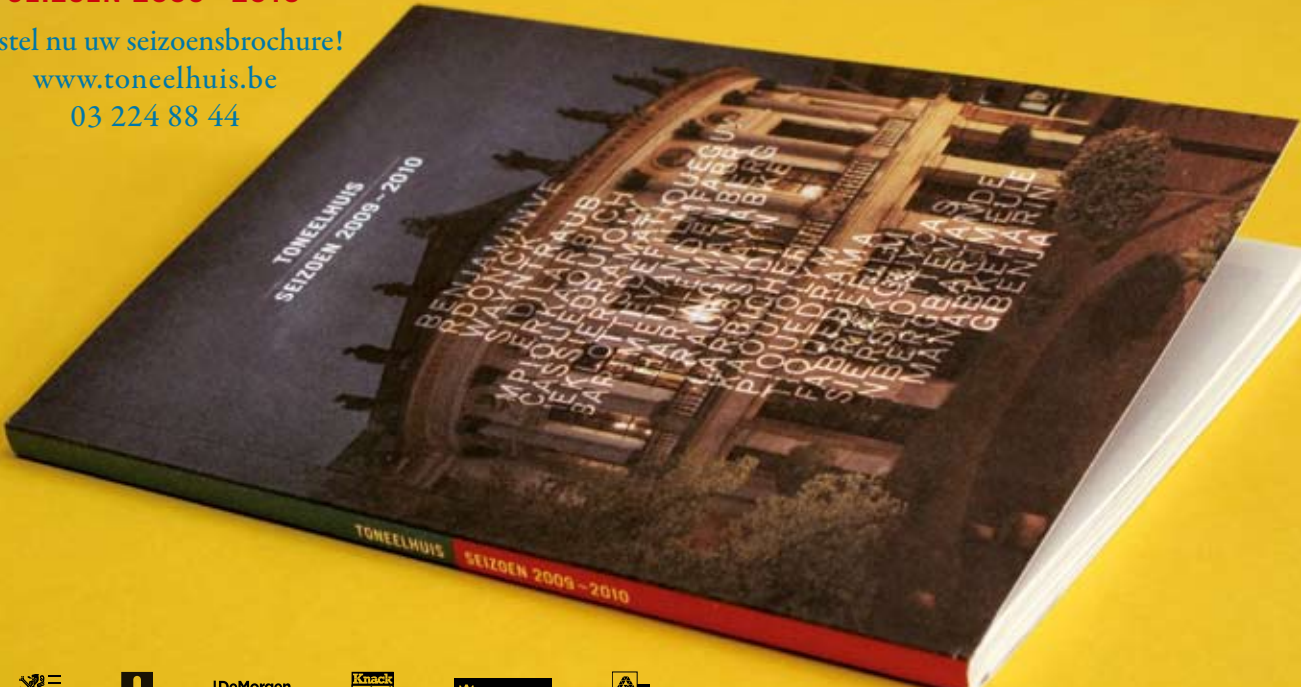
Een initiatief van de
provincie Limburg



TONEELHUIS

SEIZOEN 2009 ~ 2010

Bestel nu uw seizoensbrochure!
www.toneelhuis.be
03 224 88 44



TONEELHUIS SEIZOEN 2009 ~ 2010



NIEUW SEIZOEN

VOORUIT

DO 24 T/M ZA 26.09 **CLAIRE CROIZÉ - THE FAREWELL**

DO 24 T/M ZA 26.09 **MIET WARLOP - SPRINGVILLE**

DO 19 & VR 20.11 **TINE VAN AERSCHOT**
TRIPLE TROOPER TREVOR TROMPET GIRL

DO 04 & VR 05.02 **KRIS VERDONCK - ACTOR #1**

VOLLEDIG AANBOD: WWW.VOORUIT.BE

Het seizoen 09-10 is mogelijk gemaakt met de steun van: Vlaamse Regering, provincie Oost-Vlaanderen, Stad Gent, De Morgen, Radio 1, P&V, Belnet, Cisco, IBBT, Belgacom

NINA NINA OF DE STAD ZONDER KINDEREN 9+

DANSKE 4+ WONDERLAND 12+ APENVERDRIET 16+

U BENT MIJN MOEDER 10+

SUNJATA, DE LEEUWEN-KONING VAN MALI 6+

DE GROTE REIS 5+ BOMMA 9+

DE SLAG BIJ DOBOR 11+

GROTE ONDERVRAGING 14+

BOLLEKE SNEEUW 4+ KLEINE

SOFIE & LANGE WAPPER 8+

SCHEISSEIMER 11+

HELDEN 14+ SCHÖNE BLUMEN 16+

vraag de **seizoensbrochure**
2009★2010
03 202 83 60 | WWW.HETPALEIS.BE

HETPALEIS

Me stem van de Vlaamse overheid
Theater Hotel
dS De Standaard
FAMOUS*

NATS speelt 0910



OF/NIET
naar Alan Ayckbourn en Harold Pinter
JULI EN SEPTEMBER 09 IN LISSABON EN OSLO



TOESTAND
theatermarathon met oud en nieuw materiaal van en voor 20 jaar tg STAN
OKTOBER T/M DECEMBER 09 IN ANTWERPEN, BRUSSEL, TOULOUSE EN PARIJS



LE CHEMIN SOLITAIRE
naar Arthur Schnitzler
FRANSE PREMIÈRE IN NOVEMBER EN DECEMBER
IN TOULOUSE EN PARIJS



" "REDDE WIE ZICH REDDEN KAN" GEEN SLECHTE TITEL "
naar Thomas Bernhard
FEBRUARI 10 IN ANTWERPEN, LEUVEN



WE HEBBEN EEN/HET BOEK (NIET) GELEZEN
naar Thomas Mann
een coproductie van tg STAN, De Koe, Dood Paard en Maatschappij Discordia
MAART EN APRIL 10 IN BELGIË EN NEDERLAND



THE FERTILE CRESCENT
PREMIÈRE IN APRIL 10 IN BERGEN, OSLO EN BRUSSEL



NIEUWE VOORSTELLING
PREMIÈRE IN JUNI 10 IN ANTWERPEN

Meer informatie over alle voorstellingen op www.stan.be

dwingen je als toeschouwer om preciezer te kijken. Niet door te ontmaskeren, maar door te concentreren, niet door vervreemding, maar door naïviteit', aldus Van de Berg (REKTO:VERSO, nr. 32, november-december 2008).

Er is echter één aspect dat Van de Berg buiten beschouwing laat en dat nu juist zo bepalend is voor het werk van Verhoeven als theatermaker: Verhoeven nodigt de toeschouwer uit in de vormgeving. Alleen of in een select groepje, zodat je je niet kan verschuilen achter de sociale structuur van een grote groep en niet in slaap kan sukkelen zonder onopgemerkt te blijven. Dat maakt de toeschouwer kwetsbaar: je geeft je over aan een onbekende ruimte, gids of medetoeschouwer.

Er ontstaan daardoor intieme situaties. In *Uw koninkrijk kome* zitten twee (voor elkaar onbekende) toeschouwers tegenover elkaar, op nog geen meter afstand, van elkaar gescheiden door een glazen wand. Je kijkt elkaar indringend aan en hoort tegelijkertijd een stem die de gedachte van de ander zou kunnen zijn. Je voelt de behoefte je te verbinden met die figuur, maar die verbinding kan alleen tot stand komen als jij je ook open durft te stellen voor de ander. Dat zorgt voor een intense ontmoeting, niet alleen met de ander, maar ook met jezelf.

De opgave in dit soort voorstellingen is het zoeken naar de juiste balans. De toeschouwer moet zich voldoende op zijn gemak voelen om zich over te geven aan de situatie, om zo de vorm optimaal te ervaren. Er moet echter wel een zekere spanning aanwezig zijn, anders kan een situatie al snel dwangmatig of voorspelbaar aanvoelen.

In *Hartstocht* is er geen sprake van een directe confrontatie met een onbekende. Je zit weliswaar met zeven lotgenoten in een busje, maar je hebt tijdens de rit geen contact. De confrontatie komt tot stand met de omgeving. De vertrouwde stad verandert in een onbekende wereld. Verwarring en verbazing wisselen elkaar af: wat je dacht te kennen, transformeert doordat je het precies andersom ervaart. Je krijgt oog voor de kleinste details: de scheve schoorsteen van een huis, een meeuw die langs vliegt. Voor even is de wereld zoals die ook kan zijn: geluid, vorm en beweging ontdaan van ballast en herleid tot een zuivere vorm.

Hoe zuiver je die vorm tijdens de voorstelling ook beleeft, je blik wordt wel degelijk gestuurd, ja zelfs omkaderd. De afmetingen van de spiegel bakenen af wat je ziet en degene achter het stuur bepaalt de route. Je ervaart de vrijheid van de

omgeving, maar tegelijkertijd wordt je blik gestuurd zoals in een film. Je hebt in feite een filmscherm op je schoot liggen, maar in dit geval beweegt de toeschouwer in plaats van het beeld.

Op het moment dat ik dit schrijf, wordt de Stadsschouwburg Amsterdam uitgebreid met een tweede zaal, de Rabozaal. Vijf jaar geleden al betoogde Luk Van den Dries in zijn artikel *Val in de leegte* (Etcetera, nr. 92, juni 2004) dat we af moeten van de grote theaters. 'Waarom zou een theater nog uitgaan van een vals gevoel van sociale cohesie in een tijd die beheerst wordt door een extreem individualisme?' vraagt Van den Dries zich af. De collectieve ervaring kunnen we volgens Van den Dries beter overlaten aan de vermaakindustrie, aan de musical of aan het voetbal. We hebben een theater nodig waarin de toeschouwer geconfronteerd kan worden met zichzelf, met de eigen leegte.

Dit idee van een confrontatie met de eigen leegte klinkt als een zware opgave en niet als de dromerige, poëtische wereld die je in het werk van Verhoeven ervaart. Toch plaatst Verhoeven zijn toeschouwer wel degelijk voor een confrontatie: in zijn voorstellingen ben je sterk op jezelf aangewezen, je bepaalt je eigen grenzen. Loop je achter een onbekende aan? Ga je in een leeg bed liggen? In welke mate laat je je door een onbekende bekijken?

De ervaring die dit oplevert, laat zich volgens Dries Verhoeven moeilijk beschrijven: 'Het was niet eenvoudig om met ons project *Hartstocht* bij festivals te worden toegelaten. Ze wezen ons steeds af, omdat het zo lastig was de juiste woorden te vinden voor de schoonheid van de reis. Maar zodra er dan iemand meerde met *Hartstocht*, was het meteen goed.' (interview met Theater Frascati)

Het voelt alsof we met dit genre theater nog maar aan het begin staan van een groot nieuw te ontdekken gebied. Wie weet rijden er over een aantal jaren tientallen Volkswagenbusjes rond, die aan het einde van de dag netjes in rijen geparkeerd worden in de nieuwe Rabozaal van de Stadsschouwburg.

ANOEK NUYENS

U bevindt zich hier (Dries Verhoeven) is van 9 juli tot 3 augustus te zien op de Zomer van Antwerpen, en van 11 tot 15 augustus in Theater Kampnagel (Hamburg). *Niemandsland* (Dries Verhoeven) speelt van 11 tot 21 juni op Theaterformen (Hannover) en van 9 tot 18 juli op het Festival La Strada (Graz).

Teksten voor theater

ROB DE GRAAF

Rob de Graaf (1952) is Nederlands meest productieve toneelauteur, met lengten voorsprong. Sinds het einde van de jaren zeventig heeft hij bijna negentig theaterteksten op zijn naam staan. Die zijn niet alle even lang, maar het aantal doet een monomane drang vermoeden die haast niet meer van deze tijd is.

Teksten voor theater, vorig jaar verschenen bij De Geus, bundelt dertien van zijn stukken geschreven tussen 2002 en 2007. We weten natuurlijk dat de Graaf vaak werkt in opdracht van en in samenspraak met theatermakers als Dood Paard en Marien Jongewaard, dat zal allicht de werkdrijf mee bepalen. Toch zijn liefst vier stukken in deze bundel nog niet opgevoerd.

Meestal schrijft de Graaf voor kleine tot zeer kleine bezetting, met een opvallende voorkeur voor het duo. In de praktijk wordt zijn werk meestal opgevoerd in de kleine zaal, wat betekent dat hij niet echt is 'doorgegroeid' vanuit de plek waar hij ooit begon: het Amsterdamse collectief Nieuw West, met naast Jongewaard ook Dik Boutkan. De Graaf heeft, op een uitzondering na, altijd afstand bewaard tegenover het grote midden waar een theatermaker zogenaamd naartoe behoort te evolveren. Na al die jaren moet je voor zijn werk nog steeds naar Frascati, niet naar de Stadsschouwburg. En hoewel het voor het merendeel van zijn teksten bij een eerste opvoering is gebleven, zijn enkele stukken toch tot het repertoire gaan behoren. Het mooie en trieste *2Skin* bijvoorbeeld, voor Manja Topper en Jorn Heijdenrijk, en in 1996 bekroond met de Taalunie Toneelschrijfprijs, is nogal populair aan toneelscholen. En recent nog haalde *Geslacht*, dat ook al voor Dood Paard werd geschreven, de grote scène in de versie van Het Toneel Speelt.

De hier verzamelde teksten zijn alle 'postdramatisch', maar niet in de zin zoals dit begrip meestal wordt gebruikt. De personages die erin aan het woord zijn bevinden zich wel in situaties die we als potentiële 'huis-kamerdrama's' herkennen, alleen, het drama voltrekt zich niet. Het heeft zich al voltrokken, in metadramatische zin. Geloof in de dramatische werking van een tekst, als een aaneenschakeling van geheimen, onthullingen en crises, is er amper. We krijgen nauwelijks of geen 'ontwikkeling', niet meer dan een rudimentaire plot, die vooral de opkomst en de afgang moet regelen, en al helemaal



Rob de Graaf © Frank van der Vleuten

geen 'catharsis'. De Graaf lijkt al die elementen voorbij te zijn. De personages in deze woonkamers, strandpaviljoenen en grand cafés laten zich wel als personages benaderen – al dragen ze vaak de naam van de acteurs die hen spelen –, ze zullen niet anders uit de gebeurtenissen komen dan ze erin gingen. Thalassa en Ruprecht mogen in *Schuur* de stad dan wel vervuild hebben voor een door het ecotoerisme verbouwde keet op de Wadden, we hoeven ons niet af te vragen of ze daar tot inzicht gaan komen. Ook niet of ze daar gaan crashen. De dood van Ralf, in *Kramp*, leidt niet tot een shock bij zijn ex-vrouw Lara. Ook niet tot zoiets als rouw of berouw. Dergelijke sporen zet de dramaturgie van de Graaf niet uit. In plaats daarvan horen we alleen maar praten. Wie een stuk van Rob de Graaf leest, wordt 'onmiddellijk ondergedompeld in taal', zegt Wanda Reisel in haar inleiding tot dit boek. Dat klopt, maar behoeft enige verduidelijking. Anders dan Gerardjan Rijnders schrijft De Graaf geen stukken als 'dna-strengen van taal', zoals *Pick-Up* (1986) er één is. Het praten bij Rob de Graaf ligt dicht bij een herkenbare conversatie, maar aangezien een echt dramatische confrontatie tussen de personages meestal uitblijft, lijkt het meer op een hardop denken en tegendenken. De personages liegen of verbergen niet, ze doen zich niet anders voor dan ze zijn. Ze zeggen zo ongeveer wat ze op dat ogenblik denken (het slot van *Schuur*, waarin toch een bekentenis gedaan wordt, is wat dat betreft een uitzondering). Dat denken mijmert en scheldt, het is gekwetst, vermoeid, geïrriteerd. Het heeft de hoop opgegeven – nogal wat figuren lijden aan cynisme en melancholie. Ze zouden wel willen vluchten, maar ze kunnen niet. Aan escapisme komen ze niet eens meer toe. En als er al troost is, dan ligt die in de taal.

De Graaf bespeelt een breed register dat zowel kan leuteren en snauwen (vooral in de teksten voor Dood Paard) als zalven, kalmeren en zelfs poëzie worden (eerder in de samenwerking met Marien Jongewaard – als je de spelers kent voor wie de Graaf schrijft, dan lees je de tekst vanzelf met hun stemmen). Daarbij laat hij scherp aanvoelen in wat voor maatschappelijk klimaat de personages leven; ze zijn als het ware opgeladen met de straling die bepaalde traumatiserende gebeurtenissen en invloedrijke fenomenen in het Nederland van nu hebben veroorzaakt. Als Pony (in het gelijknamige stuk) zegt dat we in ‘Mediapark’ zijn, dan is de geest van Fortuyn en Volkert VDG voelbaar – zonder dat het letterlijk om die personen gaat. De personages van de Graaf zitten daarom tussen (passieve) psychologische karakters en ideeën over de actualiteit in. Ze zijn psychologisch, essayistisch en poëtisch tegelijk. Veel meer dan een onveranderlijke staat van de menselijke geest vertolken ze het grote echec waarin het poldermodel na de jaren zeventig verzeild is geraakt.

Hoogtepunt uit deze *Teksten voor theater* vind ik het stuk *Love*, waarin met het personage Joop niemand minder dan Joop van den Ende *himsel* wordt opgevoerd, die in dialoog met een marginaal artiestje – wie anders dan Marien Jongewaard zou hem spelen – over de recente Nederlandse podiumgeschiedenis vertelt. Van de Aktie Tomaat tot het Van den Ende-imperium. Opnieuw, het is niet letterlijk Van den Ende die hier aan het woord komt, maar de belichaming van de ideeën waar hij voor staat. *Love* kan moeiteloos concurreren met de sterkste reportage over Van den Ende. Tegelijk scherp en suggestief in zijn verbeelding is het een zeldzaam goede analyse van de opkomst van het heden-daagse cultuurpopulisme.

Kritiek op de dramaturgie van Rob de Graaf ligt natuurlijk voor de hand. De wereld die hij schept, beweegt niet. Zijn personages staan stil in de poel van hun eigen leven, en het ziet er niet naar uit dat daar ooit verandering in komt. In *Kramp* zegt Lara het zo: ‘Ik ben te moe om voor mijn egocentrisme nog enige rechtvaardiging te zoeken’, en wie van kwade wil is, kan dat als motto zien voor vele personages die deze bundel bevolken. Het is in elk geval een geriskeeerde uitspraak vandaag, men bezingt niet zomaar straffeloos meer zijn eigen inertie. Typisch daarvoor is ook de verschijning van de ‘Andere’ in deze teksten. Hanin in *Kramp* of Kilo in *Geslacht*, of de ‘jongens uit het Riffgebergte die vol

wrok zitten’. De Graaf laat zijn personages wel slapjes toenadering zoeken tot die jongens (want het zijn altijd jongens), maar lukken doet dat niet. ‘We’ kunnen ‘ze’ niet echt leren kennen, is de achterliggende gedachte. De Graaf projecteert ook niet zelfs maar de geringste flitsen van een ‘betere toekomst’, waar vandaag, met name in de cultuurwereld, zo’n behoefte aan bestaat.

De toekomst moet uitmaken hoe terecht zo’n kritiek is. Veel teksten van Rob de Graaf na elkaar lezen kan die gedachte even aanwakken. Dan ga je wel voorbij aan de geweldige trefzekerheid van de auteur. Van bijna iedere pagina zou je willen citeren. Misschien moest iemand eens een groot Rob de Graafproject doen.

BART MEULEMAN

Rob de Graaf, *Teksten voor theater*, De Geus, Breda, 2008.

Pop-up! De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap

MARIJKE DE MOOR, ANN OLAERTS, MAARTEN SOETE, ANNA VAN DER PLAS / VTI

Pop-up! is een boek met artikelen door makers, journalisten en onderzoekers over de toekomst van het jeugdtheater, het resultaat van een werkgroep die daar sinds begin 2008 mee bezig is.

Hoewel in het boek cijfers over theaterbezoek ontbreken, lijkt het in diverse artikels hoog tijd om aan publieksverruiming te doen. Zijn de zalen halfleeg? Gaan kinderen ten opzichte van pakweg tien jaar geleden liever andere dingen doen op zondagnamiddag? Geen idee. Dit boek bevat in ieder geval actieplannen om meer kinderen naar het theater te krijgen. Wouter Hillaert pleit terecht in ‘Verleid meer kinderen in korte broek’ voor een fundamentele samenwerking tussen de theaterwereld en die van de jeugdbewegingen. ‘Waar blijft die kunstbon voor het georganiseerde jeugdwerk? Waarom laten cultuurhuizen de Dag van de Jeugdbeweging elk jaar aan hun neus voorbijgaan?’ (...) ‘Welk theaterhuis ensceeneert als eerste het Jungleboek?’

Vragen als ‘hoe kunnen de Vlaamse kinder- en jongerenpodiumkunsten beter aansluiting vinden bij de leefwereld van hun publiek?’ en ‘hoe omgaan met de toenemende concurrentie in de vrijetijdseconomie?’ wijzen op een

probleem waar oplossingen voor moeten worden gezocht.

Voor sommige auteurs van dit boek lijkt het daarom hoognodig op scène een herkenbare wereld te tonen, als een soort lokmiddel voor dat jonge publiek. Tom Palmaerts, trendwatcher, begint zijn stuk met een verontschuldiging (‘ik ben geen theaterexpert’) maar poneert twee pagina’s later toch dat we te weinig staan bij de mogelijke professionele toepassingen van *online tools*. Dat het dus ‘hoog tijd wordt om uit de klassieke context te treden van plaats, tijdstip, acteurs en zwijgzame bezoekers’. Hij gaat Facebook-gewijs verder met een uiteenzetting over de trend om te *defrienden* (selectiever te zijn in je vriendenkring), en besluit dat het concept vriendschap herdacht moet worden. Jongeren hebben vrienden via internet, en die wonen niet per se in dezelfde straat. Toch willen ze met hen dezelfde (culturele) activiteiten delen. Op dus naar cultuur via interactieve media: ‘Organisaties, bedrijven en cultuurhuizen bereiden zich best voor.’ En wat verder: ‘Het sociale aspect, personalisering en profileringsmogelijkheden zijn belangrijke items in de jongerencultuur. Speelt theater hierop in? Is theater zo sociaal als games en sociale netwerken? Neen. Bezoekers komen naar een theaterstuk, zijn stil en verlaten na applaus de zaal.’ Waarna een pleidooi volgt voor het online gaan, want bezoekers moeten kunnen ‘contributen en contacten leggen’. Behalve het schabouwelijke taalgebruik van de trendwatcher is vooral het opgeheven vingertje om hard van weg te lopen. Laat diversiteit toch bestaan. Laat theater een ander medium zijn. En vooral: laat ons niet krampachtig proberen om de ingewikkelde en snel veranderende jongerencultuur te imiteren.

Theatermaakster Nathalie Roymans: ‘De leefwereld van jongeren is veranderd door de manier waarop ze communiceren. Ik merk dat ik hen nauwelijks kan bijbenen, maar als maker heb ik daar weinig last van. (...) Het is niet mijn bedoeling om hip te zijn.’ Goed zo. Doe je ding. Dat is de bedoeling van kunst. Laat trendwatchers hier alstublieft buigen.

Pop-up! buigt zich ook over de zogenaamde ‘nieuwe spelers’, de niet-gesubsidieerde theatergezelschappen. Twee onderzoeksters, Magalie Biesmans en Anita Twaalfhoven, stellen zich onder meer de vraag: ‘Hoe kunnen de producenten en programmatoren de strijd aangaan met de commercialisering van het aanbod? Door zich aan te

passen of nog nadrukkelijker te kiezen voor artistieke kwaliteit?’ Antwoord: ‘Om met gelijke wapens te kunnen strijden, zullen meer inspanningen en meer communicatieve creativiteit vanuit de gesubsidieerde sector nodig zijn.’ *Strijd en gelijke wapens*, alstublieft, let op uw woordgebruik. Betuttelende tips ook: ‘Na afloop van de voorstelling (zijn) er geen contactmogelijkheden meer om de beleving te laten voortduren of op te roepen. Dat in tegenstelling tot Studio 100-producties waar het effectieve bezoek aan de schouwburg (...) de climax is van een transmediale totaalbeleving.’ Ging u al eens naar de website van zo’n commerciële productie kijken? Inderdaad, zoals Magalie Biesmans beschrijft: ‘Voorafgaand kan de bezoeker zich al inleven in het verhaal. En ook na de voorstelling blijft de beleving voortduren via het herbekijken van de dvd, het spelen van het computerspel, of het eten van de “juiste” koekjes.’ ‘Transmediaal is cruciaal’, roept ze de theaterhuizen toe. En verder looft ze de participatie van publiek aan de voorstelling: ‘Door de herkenbaarheid en de herhaling van bepaalde situaties uit het commerciële aanbod, zoals liedjes en stopzinnen, kunnen kinderen participeren aan voorstellingen.’ Verder wordt gewag gemaakt van ‘echte interactie’ bij voorstellingen van Samson en Gert. De auteur, projectleider van Vlieg bij CultuurNet Vlaanderen, heeft nog nooit een goede jeugdtheatervoorstelling gezien. Waar kinderen genieten van iets geheel nieuws. Verrast worden. Gepakt zijn. Muisstil zijn. In lachen uitbarsten. Dat is pure magie, dat is ontroerend en blijft lang nazinderen. Daarvoor hoeft je niet datzelfde afgezaagde liedje luidkeels te kunnen meezingen. Het heeft niets met dat soort platte herkenning te maken. Wel met – veel belangrijker – herkenbaarheid én verrijking. Ik hoop dat de gesubsidieerde sector het geld goed blijft gebruiken en hier niet naar luistert. De onderschatting van kinderen en kindercultuur is onthutsend. Deze tip bijvoorbeeld: ‘Ook voor de gesubsidieerde sector is het belangrijk om kinderen te betrekken bij de voorstelling. Dat kan door hen tijdens de voorstelling iets aan te leren of hen op het podium uit te nodigen maar ook door producten over je voorstelling te creëren: een site, een speels boekje, een cd, een stripverhaal...’ Een ‘speels boekje’, lieve theatermakers. Dan liever Raven Ruëll: ‘Ik zou in het theater graag wat minder professionalisme zien en wat meer anarchie. Een punkattitude, eentje die het kind terug aan zichzelf geeft.’

Luk de Bruyker (Theater Taptoe) vergelijkt Piet Piraat met een ‘goed gemaakt, vertrouwd koekje’, en het kwalitatieve jeugdtheater met een ‘bijzonder koekje’ waarvan kinderen de smaak moeten leren appreciëren. Hoe goedbedoeld ook, hiermee onderstreept hij opnieuw de vermeende moeilijkheid van het hedendaagse jeugdtheater. ‘Spruitjes leer je eten’ is een hartstochtelijk pleidooi van Gerda Dendooven voor het aanbieden van goede cultuur en tegen de dictatuur van de consumptie. Maar de beeldspraak van de spruitjes creëert ook het idee dat cultuur iets moeilijks is, iets met een drempel – dit in tegenstelling tot de fastfoodontspanning waarvoor zoveel kinderen en volwassenen vallen. Ik denk niet dat dat klopt. Kinderen vinden spruitjes niet lekker, maar appreciëren wel een goed theaterstuk. Daarom moeten ze ernaartoe. Spruitjes lekker leren vinden kan jaren duren. Een goed theaterstuk appreciëren gebeurt instant. Ze moeten er wel geraken. En daar ligt voor ouders, leerkrachten en schooldirecties een grote verantwoordelijkheid.

Pop-up! bevat mooie uitspraken van theatermakers. Bijvoorbeeld deze ontluisterende ervaring van Wim Vandekeybus: ‘Kinderen zijn geen “spontane” dansers, dat is een misvatting. Ze hebben geen techniek. Ze hangen stijf en slonzig in elkaar. Het is een groot werk om hen “los” te krijgen. Je kunt hen doen lopen, kruipen, vallen... maar het blijft werken met de schoonheid van de onkunde.’

BELLE KUIJKEN

Pop-up! De plek van kinderen en jongeren in een dynamisch podiumlandschap, Marijke De Moor, Ann Olaerts, Maarten Soete, Anna van der Plas (red.), VTI, 2009. www.vti.be

Repertoire revisited. Het debat, de cijfers, de praktijk

VTI / COURANT #88

Vlaanderen heeft een bijzonder cultureel systeem: het centrum ervan wordt bezet door de sterren van de postdramatische avant-garde, terwijl Carry Goossens en andere voormalige coryfeeën noodgedwongen in de (niet-gesubsidiëerde) periferie van het systeem vertoeven. Dat is op zijn zachtst gezegd een vreemd gegeven (Frankrijk heeft zijn Comédie française, Engeland zijn Royal Shakespeare Company), dat in Vlaanderen ook een specifiek soort culturele spanning met zich meebrengt. Het

zogenaamde ‘repertoiredebat’ (de naam is ondertussen een eigen leven gaan leiden) is het rechtstreekse gevolg van dat gegeven. Het Vlaams Theater Instituut wijdde er onder de titel ‘Repertoire revisited’ het recente nummer van zijn tijdschrift *Courant* aan: cijfers worden aangereikt, de basisteksten werden gebundeld en opinies verzameld in een informatief en actueel nummer.

Startpunt voor het debat was het ‘manifest voor een acteurs- en publiekstheater’ (mei 2008) van Frank Aendenboom, Camilia Bléreau, Koen De Bouw, Jef Demedts, Carry Goossens en Frans Maas, waarin zij onder meer ‘de afbouw van de grote gezelschappen’ en ‘de versmalling van het aanbod’ aankaarten. Het manifest werd prompt – in oktober 2008 – gevolgd door een motie in het Vlaams Parlement, waarin politici Jo Vermeulen, Margriet Hermans en Paul Delva meer aandacht vroegen voor het ‘repertoire’ (reeds in het document zelf wordt het woord tussen aanhalingstekens geplaatst, alsof men zelf niet goed weet wat men eist). Nog voor de discussie goed en wel kon losbarsten, was het verwarring troef. Het manifest vermengt verschillende discussies zonder hun onderling verband én verschil te expliciteren. Een esthetische of poëtische discussie (welk soort theater ontbreekt er in Vlaanderen?) wordt vermengd met een economisch debat (het probleem van de werkgelegenheid en de groeiende flexibilisering inherent aan het freelance-statut, met daartegenover het almaar groeiend aantal paraartistieke functies) én met een sociologisch vraagstuk omtrent publieksparticipatie (de veronderstelde *unserved audience*). De auteurs van het manifest gaan er daarbij wel erg gemakkelijk van uit dat er wel degelijk (of beter: nog steeds) een potentieel publiek voor ‘hun’ theater voorhanden is. Tijden veranderen, het publiek ook. Daarenboven maken ze een denkfout door te vergeten dat de theatervernieuwing in Vlaanderen wel degelijk mee bewerkstelligd is door acteurs en acteurscollectieven (en niet in rigide ensemblestructuren zoals zij lijken te suggereren). Rammen doet het bewuste manifest dus wel degelijk, maar helemaal dwaas of uit de lucht gegrepen is het zeker ook niet. Dat bewezen de felle reacties die erop volgden, ter ondersteuning of ter verdediging, en dat bewijzen ook de bijdragen aan dit nummer.

Met zijn dossier probeert het VTI alvast wat duidelijkheid te scheppen. In een eerste deel wordt een aantal cijfers gepresenteerd, het tweede deel probeert

met teksten van Erwin Jans en Guy Cassiers, Hildgard Devuyt, Kevin Absilis en anderen het debat te kaderen, terwijl het derde deel een aantal teksten van praktijkmensen verzamelt die elk op hun manier op het manifest reageren. Het eerste deel, waarin Joris Janssens de VTI-databank indook op zoek naar trends en evoluties met betrekking tot de roep om repertoire, is noodzakelijk maar niet meteen het meest boeiend: de resultaten verwonderen immers niet. Vlaamse overleden auteurs worden amper gespeeld (Vlaanderen beschikt immers niet over een eigen ‘patriomonium’ dat zoals voor bijvoorbeeld de Fransen tegelijk ‘fondamental’ én ‘fondateur’ is, evenmin is er een ingebeeld ideaal waaraan elke voorstelling afgetoetst dient te worden) en het gros van de levende auteurs die vaak gespeeld worden, schrijft in functie van een eigen opvoeringspraktijk (Fabre, Sierens, etc.). De afname van het aantal opvoeringen van het ‘ijzeren repertoire’ is gestaag maar niet dramatisch. De meest gespeelde dode auteur is – hoe kan het ook anders – de meest opvoeringsgerichte: Shakespeare.

Het tweede deel van het nummer bevat de integrale tekst van het manifest en de parlementaire motie, aangevuld met een aantal reacties en kaderende teksten. Cassiers en Jans wijzen niet alleen op het warrige gebruik van de terminologie (repertoire, canon, reconstructie, herkenbaarheid, enz.), maar benadrukken terecht het feit dat theater al lang niet meer gaat over de realisatie van een intentie besloten in de tekst. Hildegard Devuyt stelt een aantal noodzakelijke ideologische vragen. Wat is een theatercanon in onze maatschappij, waar niet alleen de theaterpraktijk erg veranderd is, maar ook die maatschappij zelf? Niet welk repertoire, maar wiens repertoire, *that’s the question*. Erg interessant is de bijdrage van Kevin Absilis, die laat zien hoe ‘canonitis’ en de zogeheten ‘nieuwe historische koorts’ zich diep in het culturele en historische discours hebben genesteld en zich hebben vertaald in een politieke preoccupatie met erfgoed, het verleden en *oral history*: ‘Bijna altijd wordt erfgoed ingezet als de mätstaf waaraan de samenleving hoogdringend nood zou hebben.’

In het derde deel is vooral de bijdrage van Leporello interessant: het gezelschap houdt een – alvast wat mij betreft – noodzakelijk pleidooi voor meer aandacht voor de immanente kwaliteit van voorstellingen, voorbij de thematische zelfprofilering van de huizen en kun-

stencentra. Voorstellingen zouden meer en vaker op basis van hun intrinsieke kwaliteiten geprogrammeerd moeten worden, en in langere reeksen (Pippo Delbono bijvoorbeeld ontwikkelde zijn eigen theatertaal door het spelen en herspelen van zijn eigen stukken, via zijn repertoire dus) – en dat los van het evenementiële referentiekader waarin ze maar al te vaak moeten functioneren. Het werk van de maker en niet de lijn van het huis dient centraal te staan. Precies om die reden ben ik het niet eens met Dragan Klaić, die in zijn bijdrage pleit voor het thematisch en dramaturgisch clusteren van welbepaalde voorstellingen.

‘Repertoire revisited’ bevat stof tot discussie, een discussie die ondertussen overigens een beetje een stille dood gestorven is. Duidelijk is in elk geval het belang van een goed tekst- en uitgavenbeleid, en van een historisch bewustzijn: als maker, speler, lezer, criticus, kijker dien je je voortdurend bewust te zijn van de betrekkelijkheid van historische kaders. Enkel vanuit een gedegen kennis van die kaders kan je ermee spelen of aan de haal gaan. Even belangrijk is de aandacht voor niet-canoniek repertoire, zoals in *Singhet ende weset vro* (kvs & Union Suspecte), niet om het te reconstrueren, maar als springplank voor een zelfreflexief identiteitsonderzoek. Los van al die aspecten blijft wat mij betreft een aspect onderbelicht in dit dossier: het primaat van de artistieke intentie, en dat wars van alle pseudoartistieke romantiek. Anno 2009 lijken theatermakers zich te schromen om precies dat gegeven in hun spreken en handelen centraal te stellen, om zich van al die externe motivaties en extra-artistieke bezorgdheid – want uiteindelijk is de roep om repertoire vooral dát – gewoon niks aan te trekken. De vraag hoe een theatervoorstelling zich tot de theatergeschiedenis verhoudt, is slechts secundair interessant (dat is niet hetzelfde als ‘oninteressant’): theater vertelt in eerste instantie iets over het hier en nu. Dat kan zonder een repertoiretekst, maar dat kan evengoed *via* een repertoiretekst, niet omdat die tekst zo ‘universeel’ of ‘actueel’ is, maar precies omdat die een ander perspectief laat zien op een werkelijkheid die we als evident ervaren, omdat die tekst ons een *other possible world* laat zien.

KAREL VAN HAESEBROUCK

Vlaams Theater Instituut, *Courant*, #88, februari-april 2009. www.vti.be

Unspoken

FIEN TROCH

De mooiste scène uit *Unspoken*, de nieuwe film van Fien Troch, speelt zich af op een feestje. Dat is vreemd, want verder is de film eerder schaars bevolkt met niet veel meer dan de hoofdpersonages Grace en Bruno en af en toe wat tegenspelers. Het feestje lijkt een breuk, een plotse schaalvergroting in een film die rond de relatie tussen twee personages draait. Maar al snel verdwijnt dat feestje naar de achtergrond: de camera focust op de gezichten van Grace en Bruno, de achtergrond wordt wazig en onscherp en de camera pamt van haar gezicht naar het zijne en omgekeerd. Het lijkt alsof de context, ja de wereld verdwenen is, alsof alleen hun relatie er nog toe doet.

Het is de meest opvallende, maar lang niet enige keer dat cameraman Frank van den Eeden in *Unspoken* virtuoos met de onscherpte van de achtergrond speelt. In een andere scène zie je een deur op de achtergrond scherp; die wordt wazig en dan komt close het gezicht van actrice Emmanuelle Devos in beeld. Weer lijkt ze van de werkelijkheid afgescheiden te worden, verdiept in haar eigen verdriet en isolement. Het is prachtig camerawerk; het plaatst de personages op een afstand van de realiteit, als iconen die een eigen aura bewonen los van de werkelijkheid. Voeg daar een nadruk op close-ups en *medium shots* bij en de film krijgt een beklemmende dichtheid tegenover de personages. Slechts de laatste shot van de film is een extreme *long shot* die toelaat om terug te ademen, om los te komen uit de verstikkende wereld van de film.

Even opmerkelijk als het camerawerk in *Unspoken* is de minimalistische klankband. Op het feestje schalt *Be my baby* van The Ronettes uit de luidsprekers. Ook dat is een uitzondering, want elders hoor je niet veel meer dan stilte of een onheilspellend geluid van neerdruppelend water (mogelijk te maken met een scheur in het plafond, een al te evident symbool voor de gebroken relatie tussen de twee hoofdpersonages). Slechts op enkele schaarse momenten krijg je muziek te horen: stukjes pianomuziek die in verband gebracht worden met het verdwenen kind van Grace en Bruno. Met die paar flarden muziek wordt als het ware de aanwezigheid van Lisa, het verdwenen meisje, opgeroepen. Alweer mooi gedaan.

Hetzelfde kan gezegd worden van de manier waarop het verhaal in flarden, als een puzzel, verteld wordt (vader



Bruno Todeschini, Emmanuelle Devos in *Unspoken* © Kris Dewitte

Ludo Troch zorgde voor de montage). Langzaam kom je erachter dat Grace en Bruno samen horen. En waarom hij maar niet naar huis komt, wat de rol van het vier jaar eerder verdwenen kind is en hoe die verdwijning hun relatie heeft ondermijnd. De een zou dit hoofdstuk van hun leven graag afsluiten, de ander wil liever in hoop verder leven. Emmanuelle Devos en Bruno Todeschini leveren opmerkelijke acteerprestaties in de hoofdrollen. En dat kan niet gemakkelijk geweest zijn, want ze kregen niet veel om mee te werken. Wie het verhaal reconstitueert dat in flarden verteld wordt, merkt dat het flinterdun is. En dat zijn ook de personages zelf, die ook op psychologisch vlak iconen lijken: 'de treurende vrouw', 'de echtgenoot op de dool'.

Waar er enige verdere karakterisering is, is die erg clichématig. Bruno is belastinginspecteur en maakt alle clichésituaties mee (tot en met een dame die zich begint uit te kleden) die je bij dat beroep kan bedenken. Ik heb niets tegen gemeenplaatsen, ze hadden hier voor de (broodnodige) komische noot kunnen zorgen. Maar de relativerende, bevrijdende lach ontbreekt volkomen in *Unspoken*. De enige lach in de film is wreed en ongepast: wanneer Grace haar buurman onder een omgevallen boekenkast vindt, barst ze in lachen uit.

Het is vreemd dat een film die zijn beelden en klankband door middel van extreme contrasten opbouwt, van een troosteloze monotonie is op het vlak van het scenario. Veel karakterontwikkeling of dramatische situaties zijn er niet in *Unspoken*: het is een statische film die slechts in beweging blijft doordat het verhaal slechts bij stukjes en beetjes

wordt vrijgegeven. Er is nauwelijks psychologische uitwerking van de personages. Bij gebrek aan dramatische situaties vervalt men noodgedwongen in clichés: in het niets rinkelende telefoons, lange stiltes, de vrouw die 's avonds eenzaam wacht aan het venster, de beruchte barst in het plafond.

Het gevolg is dat het gebrek aan contact tussen de hoofdpersonages overslaat naar de relatie tussen film en publiek. Deze film die over emoties, ja sterke emoties gaat, voelt zelf koud en emotioneel aan, als een formele oefening zonder diepgang, een kille staalkaart van filmisch kunnen, een gorddroog visitekaartje voor Fien Troch en haar medewerkers. Allicht heeft dat met een gebrek aan maturiteit te maken: Troch is amper dertig en dit is (na *Een ander zijn geluk*) nog maar haar tweede film.

Maar misschien is er nog iets anders aan de hand en schuilt er achter het lege formalisme van *Unspoken* een structureel probleem van de Vlaamse film. Zoals elke bureaucratische instelling wil het Vlaams Audiovisueel Fonds (zonder de steun waarvan een film produceren in Vlaanderen bijna onmogelijk is) zich indekken tegen elke mogelijke kritiek van buitenaf. Het onderscheidt drie soorten films: commerciële films à la *Loft*, waarvan het succes in tickets en harde euro's boekhoudkundig te berekenen is, publieksfilms, die het wat minder goed doen maar die bestemd zijn – ik citeer – 'voor het fideliseren van het lokale publiek en het in stand houden van de eigen markt', en ten slotte 'eigenzinnige' films, waarvan het succes af te meten is aan het aantal uitnodigingen, en liefst prijzen, op buitenlandse festivals. Fien Troch kreeg eerder dit jaar de

Vlaamse cultuurprijs voor film. Haar film werd geselecteerd voor de filmfestivals van Toronto, San Sebastian, Gent, Palm Springs en Rotterdam. Op het filmfestival van Torino werd hij geselecteerd door artistiek directeur en regisseur Nanni Moretti. Emmanuelle Devos won er de prijs voor beste actrice. Opdracht volbracht dus.

Wat echter niemand bij het vaf schijnt op te merken, is dat er in die driedeling een nogal essentiële categorie ontbreekt: goede films. Films die niet op maat van het publiek gemaakt zijn, die niet 'de instandhouding van de eigen markt' als hoofdbekommernis hebben en die evenmin bedoeld zijn als visitekaartje voor het festivalcircuit. Films die gemaakt zijn omdat de maker ze wilde, ja móést maken. Omdat hij of zij iets te zeggen heeft. En niet – of niet alleen – omdat men een spannende thriller, mooie beelden of een opmerkelijke klankband wilde realiseren.

'Goede films' bestaan echter niet in het wereldje van het vaf. Het wil/durft het begrip niet eens hanteren – wegens niet kwantificeerbaar en dus onverderdigbaar in economische termen. Het gevolg is dat men er in Vlaanderen vandaag alleen nog naar streeft om films te maken die 'scoren'. Wat *Loft* en *Unspoken* – *les extrêmes se touchent* – met veel lege bravoure doen.

MARC HOLTTHOF

Unspoken van Fien Troch met Emmanuelle Devos, Bruno Todeschini, Chloé Henry e.a.

1 Zie § 3.2 van de prioriteitennota over fictiefilms: www.vaf.be/fileadmin/media/fictie_prioriteitennota_01.pdf.



© Kurt Van der Elst

LODVERDOMME!
27 JUNI - 20 JAAR LOD
BIJLOKEKAAI GENT

LOD

INFO EN RESERVATIES: WWW.LOD.BE

aware Klara

Muséum van de Vlaamse overheid

Provincie Oost-Vlaanderen

STAD GENT



VLAAMSE OPERA

SEIZOEN 2009-2010
TEGEN DE S'TROOM

Wozzeck Alban Berg | **Madama Butterfly** Giacomo Puccini
Candide Leonard Bernstein | **Don Carlos** Giuseppe Verdi
Giasone Francesco Cavalli | **The Rage of Life** Elena Kats-Chernin
Jevgeni Oegin Piotr Iljitsj Tsjajkovski | **Peter Grimes** Benjamin Britten

Vlaamse Opera | Antwerpen | Gent | Vooral nu!
www.vlaamseopera.be | 070 22 02 02



SEIZOEN 09-10
NIEUWE TICKETS » NIEUWE ABONNEMENTEN » NU

www.ntgent.be
+32 9 225 01 01

Knack dS De Standaard

Foto: © Lenore Blevemicht | www.lod-berlin.de/photography

DE GEBEURTENISSEN VAN HALF MAART TOT HALF MEI

Uit een enquête van het Franse blad *Télérama* bij een honderdtal Franse auteurs komt *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust als lievelingsboek tevoorschijn. • BRONKS opent op 21 maart zijn theater aan de Brusselse Varkensmarkt. In het feestprogramma zit ook *Wintervogelchen* van Jan Decorte. Directeur Oda Van Neygen zegt daarover: 'Jan hanteert een heldere taal en manier van spelen, bijzonder toegankelijk en begrijpelijk voor kinderen. We gaan er veel te vaak en te vlug van uit dat kinderen iets niet zullen begrijpen, terwijl dat absoluut niet zo is. Ik wil hier ook voorstellingen voor volwassenen tonen als ik vind dat kinderen daar iets aan hebben.' (De Morgen, 20 maart) • 'Ik viel onlangs plat achterover toen Erwin Jans (dramaturg bij Guy Cassiers – red.) op een debat bekende dat ze in het Toneelhuis wel veel stukken spontaan opgestuurd krijgen, maar... dat die doodgewoon niet worden gelezen. "Zo werkt dat niet", zei hij. Misschien is voor die lectuur tijd te kort, dat kan, maar als er tussen die inzendingen een tweede *Who's afraid of Virginia Woolf* zou zitten, dan wordt die dus niet opgepikt? Dat vind ik redelijk hallucinant. Zo dreigen we nieuwe schrijftalenten te mislopen.' (Tom Lanoye in een interview met De Standaard, 21 maart) • De 27-jarige Britse *reality star* en mediaverschijning Jade Goody overlijdt op 22 maart aan baarmoederhalskanker. Enkele weken eerder nog was zij onder grote mediabelangstelling getrouwd en had zij zichzelf en haar zoontjes laten dopen. De fotorechten verkocht ze voor 700 000 pond aan een magazine. Goody zei in haar laatste dagen zoveel mogelijk geld te willen verdienen om haar zoontjes een goede toekomst te kunnen garanderen. Haar uitvaart was live op televisie te zien. • Op 27 maart verschijnt *Mijn haar is lang*, het vijftigste boek van schrijver Herman Brusselmans sinds zijn debuut *Het zinneloze zeilen* uit 1982. • Tijdens het Passa Porta-literatuurfestival presenteert het Brusselse dichterscollectief op 27 maart in Flagey een Europese grondwet in verzen. David Van Reybrouck zegt daarover: 'Ons gedicht plaatst dichters duidelijk in de wereld van vandaag, zonder daarom expliciet functioneel en geëngageerd te zijn. Wellicht zouden wij allemaal slechte politici zijn, maar dat betekent niet dat wij niks te zeggen hebben over Europa. Het is politiek in de meest democratische zin van het woord.' (De Morgen, 27 maart) • In de rubriek 'Uit met...' (Metro, 27 maart) spreekt schrijver Christophe Vekeman over zijn culturele voor- en afkeuren: 'Ik hou van kunst die je op je eentje kunt savoureren, zodat je het idee krijgt dat de kunstenaar in kwestie zich tot jou persoonlijk richt, en niet tot een grote massa, een boek lees je per definitie alleen. In die zin luister ik in wezen ook liever naar een cd dan dat ik naar een concert ga. De laagste vorm van kunst vind ik persoonlijk theater. Voorts heb ik in musea een enorme rothekel aan pakweg vezelplaten met een barst of een gat die dan *Nummer 44 of With(out) love* zijn getiteld.' • De *éminence grise* van de Amerikaanse kunstkritiek Robert Hughes houdt niet van het gebruik van termen als 'vernieuwend' en 'radicaal' in de kunst: 'In de kunstkritiek worden ze te pas en te onpas gebruikt, maar ze hebben weinig te betekenen. De gedachte dat kunst altijd vernieuwend moet zijn, berust op een aanname van vooruitgang die helemaal niet opgaat voor kunst. Het is een valse analogie met wetenschap. Daar is wel sprake van vooruitgang: een eerstejaarsstudent weet nu meer van het menselijke lichaam dan een briljante anatoom als Tulp. Maar hedendaagse kunstenaars tekenen echt niet beter dan Rembrandt of Vermeer.' (De Morgen, 28 maart) • De leiders van de G20 – dit zijn de twintig grootste industrie- en groeilanden – beslissen begin april in Londen over een akkoord voor 750 miljard euro aan maatregelen om de wereldwijde financiële en economische crisis te bestrijden. • Etcetera 116 wordt op 3 april in Oostende met zicht op zee gepre-

senteerd tijdens het weekend voor jonge makers in Vrijstaat O. • Het tijdschrift Joods Actueel beschuldigt de Vlaamse Opera ervan politiek stelling in te nemen tegen Israël. Aanleiding is de encensering door een Israëlisch-Palestijns regisseursduo, Omri Nitzan en Amir Nizar-Zuabi, van *Samson et Dalila* annex een randprogrammering met lezingen en debatten. • Naar aanleiding van haar nieuwe, metatheatrale stuk *Als gekken* zegt Laura van Dolron op 10 april in NRC Handelsblad: 'Dat een regisseur een acteur andermans woorden laat spelen, oude teksten ook nog vaak, dat begrijp ik niet. Wie wil mij dan eigenlijk wat vertellen? Repertoiretoneel heeft in deze tijd nog nauwelijks relevantie, vind ik. Het gaat altijd over drama, over wraak en eer. Terwijl deze tijd juist veel meer wordt gekenmerkt door het ontbreken van drama, de angst voor het niets. Deze vraag wil ik ook stellen in mijn stukken: oké, het leven is misschien minder spannend en dramatisch dan we zouden willen, maar kan het niet genoeg zijn zoals het is?' • Bij zijn afscheid van de actieve politiek zegt Dany Vandenbosche (voorzitter van de Commissie voor Cultuur, Jeugd, Sport en Media van het Vlaams parlement) in De Standaard: 'Iedereen die een beetje realistisch is, beseft toch ook dat we de grote culturele instellingen van Vlaanderen niet zomaar kunnen fnuiken. Zeker op een moment dat het zo slecht gesteld is met de tewerkstelling, ga je toch geen grote instellingen sluiten omdat een adviescommissie van oordeel is dat die weg moeten. Ik zit in de raad van bestuur van het Concertgebouw in Brugge. Je kunt daar lang over discussiëren, maar het staat er. Je kunt er moeilijk een ijspiste van maken.' (25 april) • Minister Bert

Anciaux trekt het budget voor de meerjarige subsidiëring in het kader van het Kunstendecreet voor 2010-2012 met 15 procent (t.o.v. 2008) op tot 98 miljoen euro. Er zijn 45 nieuwe erkenningen. • De beoordelingscommissie theater definieert het begrip "repertoire" als een exquise canon van theaterteksten en -voorstellingen die door hun uitmuntende artistieke kwaliteit en universele thematiek als uitermate toegankelijke en intrigerende "klassiekers" gelden binnen elke maatschappelijke en culturele context.' (uit de toelichting van Bert Anciaux bij de subsidiëring 2010-2012 in het kader van het Kunstendecreet) • Jan Fabre ontvangt op 29 april een eredoctoraat van de Universiteit Antwerpen. • Kamerlid Dirk Vijnck zorgt begin mei voor een vaudeville met zijn overstap van Lijst Dedecker naar Open Vld en terug naar LDD. Daarbij lekt Jean-Marie Dedecker een afsprakennota van Open Vld-voorzitter Bart Somers waarin Vijnck voor de federale verkiezingen van 2011 een ver-



kiesbare plaats of een functie met vergelijkbare wedde wordt beloofd. • Goedele Liekens verschijnt als non gekleed op de cover van haar blad Goedele en stopt er nephosties bij met de afdruk 'Neemt en eet hiervan, dit is mijn lichaam.' • De literaire tijdschriften Yang en Freespace Nieuw Zuid fuseren tot nY en stellen op 7 mei in Vooruit hun eerste nummer voor. • Zanger Helmut Lotti treedt op 9 mei in Antwerpen in het huwelijk met journaliste Jelle Van Riet. Op de Grote Markt is er een volksfeest. 'Ik ben de mooiste, de liefste, de zoetste. Ik ben de uitverkorene, de engel, de muze', schrijft Van Riet in haar column in De Standaard. • De Zuid-Afrikaanse theatermaker Paul Grootboom zegt in een interview met De Standaard (15 mei) dat Europeanen veel intellectueler kijken: 'Soms hou ik daarvan, soms snap ik er niks van. Welke grote ideeën ze hier soms uit een productie van Christoph Marthaler halen, terwijl ik er geen touw aan kan vastknopen! Misschien verkeren wij Afrikanen nog in een kinderlijke staat, maar hier lijkt het soms wel alsof je van bullshit een meesterwerk kunt maken, als je maar slim genoeg je concept uitlegt. Ik vind dat even gevaarlijk als louter commercieel theater.' ©

The Song / Rosas

Productie: Rosas — Coproductie: De Munt / La Monnaie, Théâtre de la Ville, Grand Théâtre de Luxembourg, Concertgebouw Brugge

Anne Teresa De Keersmaecker

Ann Veronica Janssens

Michel François

**Première 24 juni 2009,
Théâtre de la Ville, Parijs**

17 – 19 & 23 – 27.09 2009

30.09 2009

18 – 21.11 2009

12.12 2009

09.01 2010

13 – 14.01 2010

21 – 23.01 2010

04.02 2010

Kaaithheater Brussel co-presentatie Rosas / De Munt La Monnaie / Kaaithheater

de Warande Turnhout

deSingel Antwerpen

December Dance Concertgebouw Brugge

De Spil Roeselaere

Dubbelspel (30CC en STUK) Leuven

Vooruit Gent

Cultuurcentrum Hasselt

Volledige internationale speellijst: www.rosas.be

Marleen Baeten (1958) is lesgever in Open School Leuven – Centrum Basiseducatie Leuven-Hageland.

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

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

Pieter De Buysser (1972) is theater- en filmmaker.

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

Kristien Hemmerechts (1955) is de schrijfster van een twintigtal romans, verhalenbundels en essays. Zij recenseert voor o.a. Standaard der Letteren en Vrij Nederland. Haar recentste boeken zijn het pamflet *De man, zijn penis en het mes* en de roman *Kleine zielen*.

Sébastien Hendrickx (1983) werkt als dramaturg voor KALENDER, een project van Benjamin Verdonck in de openbare ruimte.

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

Xandra Knebel (1967) is theaterwetenschapster en de auteur van de biografie *Ton Lutz. Toneelvader des vaderlands*.

Belle Kuijken (1969) was recensent kinderliteratuur voor De Morgen en werkte voor BRONKS en Het Beschrijf. Zij is redacteur bij uitgeverij Querido in Vlaanderen.

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

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 KunstenFestival-desArts 08 en 09.

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

Bart Meuleman (1965) is theatermaker, essayist en dichter. Zijn recentste publicaties zijn de dichtbundel *Omdat ik ziek werd* (2008) en *De donkere kant van de zon*, essays over popmuziek (2009). Hij is redacteur van Etcetera.

Anoek Nuyens (1984) studeerde Theaterwetenschap in Utrecht en Berlijn. Ze werkt als freelance dramaturg en schrijver samen met verschillende jonge Nederlandse theatermakers, o.a. Lizzy Timmers en Roeland Hofman.

Luk Perceval (1957) is acteur en regisseur. Hij richtte in 1984 samen met Guy Joosten de Blauwe Maandag Compagnie op. Het gezelschap fuseerde in 1998 met de KNS tot Het Toneelhuis. Sinds 2005 is hij voornamelijk in Duitsland actief.

Johan Reyniers (1968) was artistiek directeur van het Kaaitheater (1998-2007) en kern-redacteur van DWB (2001-2007). Hij is hoofd-redacteur van Etcetera.

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

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

Myriam Van Imschoot (1969) is actief als dramaturge en curator. Samen met Jeroen Peeters richtte zij de werkplaats voor kritiek, dramaturgie en dansonderzoek Sarma op. In de eerste helft van 2009 is ze in residentie in de Jan Van Eyck Academie.

Peter Verhelst (1962) is dichter, romanier, toneelschrijver en regisseur. Recente publicaties zijn de roman *Zwerf* (2005) en de dichtbundel *Nieuwe sterrenbeelden* (2008).

John Zwaenepoel (1963) was zakelijk leider van het STUC en van Ultima Vez. Sinds 1998 is hij manager van Damaged Goods.

KVS Seizoen 2009/10

Ultima Vez
Peeping Tom
Cie Cecilia
Titus Andronicus
Raven Ruëll
Philoktetes
Union Suspecte
Josse De Pauw
Missie
Ruud Gielens
Global Anatomy
Faustin Linyekula
Gembloux
Wim Helsen
Johan Heldenbergh
Tom Lanoye
Olympique Dramatique
Bruno Vanden Broecke
Benjamin Verdonck
Fabrizio Cassol
David Van Reybrouck
Lemi Ponifasio
Bezette stad...

De nieuwe
seizoensbrochure
vindt u vanaf 10
juni in de KVS.



www.kvs.be – 02 210 11 12
KVS/Arduinkaai 9 Q. aux Pierres de Taille
1000 Brussel/Bruxelles



A tall, narrow sculpture made of stacked wooden chairs, standing in a grassy clearing surrounded by a dense forest of birch trees. The chairs are stacked vertically, with some seats and backs visible, creating a columnar structure. The background is a lush green forest with sunlight filtering through the trees.

heltheater festival

DE KEUZE '09

27/08 > 05/09/2009

Kaaitheater & Bronks - Brussel

www.theaterfestival.be - tickets 02 201 59 59

‘Ik doe het niet als jullie niet komen kijken! De relatie tot de ander is fundamenteel.’ Rudi Laermans sprak met Anne Teresa De Keersmaecker over kunst en engagement ★ ‘Hoe waarachtig is Kreon? Is hij een authentieke vorst in de koninklijke zin van het woord, die zichzelf ten dienste stelt van zijn gemeenschap? Of is hij een kapitale RE in het diepst van zijn gedachten?’ Evelyne Coussens over *kREon* van Zuidpool ★ ‘De lichamen klampen zich aan elkaar vast, omhelzen elkaar, duwen elkaar weg of kruipen in machteloze frustratie naast elkaar over de grond.’ Kristien Hemmerechts over *Naar Medeia* van Inne Goris ★ *Ik zou eventjes van uw teut een trompet van puitenvel maken als ik u was.* Pieter De Buysser schreef een tekst voor het format ‘Eén minuut... wordt vervolgd’ van De Roovers ★ ‘Uitdrukkingen als “de bange blanke man” laten zien wat er achter en tussen de regels van het multiculturalisme te lezen valt. En dat is een zeker gebrek aan vertrouwen in de eigen cultuur, doorspekt met de angst om met de eigen culturele traditie geïdentificeerd te worden.’ Ivo Kuyl over links-progressief en de podiumkunsten ★ ‘De echte gebeurtenis, wat er ooit tussen de oorspronkelijke performers bedacht en bedisseld werd, kan je niet achterhalen, en dus probeer je dat ook beter niet.’ Pieter T’Jonck over de herneming van Steve Paxtons *Ave Nue*, een stuk uit 1985 ★ ‘Gaat dans niet in eerste instantie en uiteindelijk altijd over het lichaam en het lichamelijke? En is al het overige niet enkel versiering, aanleiding, omkadering, middel tot...?’ Eric de Kuyper over de *Kontakthof* van Pina Bausch met tieners vanaf 14 ★ *Raakpunten tussen politiek en kunst zijn in zover slechts aanvaardbaar, als de esthetiek daarbij den onbetwisten voorrang behoudt.* Thomas Crombez bloemleest theaterkritieken uit het interbellum ★ Ton Lutz over *Een bruid in de morgen*: ‘Ik vond het zo’n *cri de coeur* over establishment en jeugd: de onbereikbaarheid.’ Xandra Knebel over Hugo Claus in Nederland ★ Lars Kwakkenbos sprak met Vito Acconci ★ *etc.*