

Driemaandelijks, jaargang 4, nummer 16, januari 1987

ISSN 0774-2739

T I J D S C H R I F T O V E R T H E A T E R

190 fr., fl 12,50

ETCETERA

Opera voor Vlaanderen
Heropening De Munt
William Shakespeare

Jean Louvet
Vuile Mong en de Vieze Gasten
Epigonteteater ZLV



LA MONNAIE DE MUNT

directeur Gerard Mortier

WERELDCREATIE

ANDRÉ LAPORTE (1931)

DAS SCHLOSS

Friedemann Layer – Peter Mussbach – Johannes Schütz – Jorge Jara

Dale Duesing – Wilhelm Richter – Lennart Stregaard – Joyce Ellis

Ad van Baasbank – Donald George – François van Eetvelt

Emily Rawlins-Ivy – Ilse Gramatzki – Gérard Serkoyan

MariAnne Häggander – Alexander Malta – Sarah Clethero

Robin Leggate – Horst Hiestermann

16, 18, 21, 23, 26, 28, 30 december 1986

DE MUNT

HERNEMINGEN

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

LA FINTA GIARDINIERA

Sylvain Cambreling – Karl-Ernst Herrmann – Ursel Herrmann

6, 8, 11, 15, 17, januari 1987

DESINGEL, ANTWERPEN

30, 31 januari, 1 februari 1987

LANDESTHEATER, SALZBURG

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

DON CARLO

Sylvain Cambreling – Gilbert Deflo – Ezio Frigerio – Franca Squarciapino

16, 18, 20, 25, 27 januari 1987

DE MUNT

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

COSI FAN TUTTE

Friedemann Layer – Luc Bondy – Karl-Ernst Herrmann – Jorge Jara

7, 10, 12, 15, 17, 20, 22 maart 1987

DE MUNT

NIEUWE PRODUKTIE

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

MACBETH

Michael Schönwandt – Philippe Sireuil – Jean-Paul Chambas

Franz Grundheber – Laszlo Polgar – Sylvia Sass – Dennis O'Neil

Christian Jean – Anne-Marie Dur – Marcin Bednarek

13, 15, 18, 20, 24, 26 februari, 1 maart 1987

KONINKLIJK CIRCUS

Inlichtingen en reservaties : Nationale Opera, Koninginnestraat, 1000 Brussel
tel. 218.12.66

1986  1987

NATIONALE OPERA

ETCETERA

Driemaandelijks, jaargang 4, nummer 16, januari 1987

I N D I T N U M M E R

ETCETERA
Driemaandelijks
tijdschrift over theater
en aanverwante
disciplines. Verschijnt
in januari, april, juli en
oktober

Voorpagina
De Munt,
12 november 1986 –
Foto William Wegman

Redactie
Pol Arias,
Wim De Mont,
Mark Deputter,
Jef De Roeck,
Geert Opsomer,
Johan Thielemans,
Klaas Tindemans,
Luk Van den Dries,
Marianne
Van Kerkhoven,
Theo Van Rompay

**Aan dit nummer
werkten mee**
Daan Bauwens,
Hildegard De Vuyst,
Alex Mallems,
Patricia Niedzwiecki,
Monique Spithoven,
Leen Thielemans,
Pieter T'Jonck,
Werner Van den
Mooter

Eindredactie
Wim De Mont,
Jef De Roeck en
Johan Wambacq

**Vormgeving,
zet- en drukwerk**
Drukkerij Smits,
Wommelgem

Abonnementen
kunnen ingaan
bij elk nummer;
een jaarabonnement
(4 nummers) kost
650 fr. of fl. 40
(CJP 600 fr. of fl. 37);
een
tweejaarabonnement
(8 nummers) kost
1200 fr. of fl. 74;
een steunabonnement
(8 nummers) kost
2000 fr. of fl. 120;
te storten met
vermelding van het
aantal bestelde
abonnementen op
rekening nummer
KB 406-0063002-59
van Etcetera,
Abonnementendienst,
Herentalsebaan 455,
B-2220 Wommelgem,
Antwerpen
Voor Nederland:
Uitgeverij
Den Gulden Engel
NMB Bank:
68.33.12.014
Postbus 110 –
4700 AC Roosendaal
met vermelding
ETCETERA

Losse nummers
kosten 190 fr. of
fl. 12,50 en zijn te koop
in de boekhandel en in
theaters en culturele
centra

Vonk

Op 12 november 1986 werd de Munt heropend. Met de Negende van Beethoven. Naar het voorbeeld van Wagner bij de eerstesteeenlegging van het Festspielhaus in Bayreuth in 1872. Uitgevoerd door het symfonie-orkest en het koor van de Munt, m.m.v. het zangkoor De Mandelgalm, o.l.v. Sylvain Cambreling. Vooraf zong Dame Gwyneth Jones de aria "Dich, teure Halle, grüss ich wieder", uit *Tannhäuser*. In Etcetera 15 is de verbouwing van de schouwburg deskundig beschreven en in dit nummer leest u de eerste indrukken van Johan Thielemans.

In de afgelopen vijf jaar bewezen Gerard Mortier en zijn equipe wat zij met opera voorhebben: "Opera tot theater maken", zoals de titel van hun lustrumboek luidt. Daartoe beschikken zij nu over een beter werkinstrument. Opera stamt als kunstvorm uit een voorbije cultuurfase. In de Munt wordt ernaar gestreefd er iets mee uit te zeggen over de mens van vandaag.

De boodschap uit Schillers ode *An die Freude* – "Alle Menschen werden Brüder" – klinkt op het einde van Beethovens Negende niet als ijdele romantiek. Deze utopie drijft authentieke kunstenaars en mensen van goede wil die, in de politiek, in het bedrijfsleven, in de godsdiensten, naar "de hemel op aarde" toewerken. Dat was, verscholen onder de officiële luister, de diepere zin van het feest waar vertegenwoordigers uit verschillende sectoren van de maatschappij rond de koning en de koningin die avond de Muntschouwburg tot de nok vulden. "Freude, schöner Götterfunken", dichtte Schiller. De vonk sloeg over.

Jef De Roeck

Shakespeare

Zesmaal een stuk van William Shakespeare om het seizoen in Vlaanderen te openen. Met de *Hamlet* van het Publiektheater in Amsterdam maakt dat zeven. Genoeg om er even bij stil te staan. **Pag. 10**



Jean Louvet

Waal in hart en nieren: Jean Louvet, toneelauteur. *Etcetera* liet de tekst van zijn *Conversation en Wallonie* vertalen. Welk gezelschap creëert dit stuk in het Nederlands? **Pag. 22**



Vuile Mong en de Vieze Gasten

Het circus van Vuile Mong en de Vieze Gasten, in vijftien jaar een bedrijfje geworden, is nog steeds een apart fenomeen, werkend voor jan met de pet, vrijzinnig en anarchiserend. **Pag. 40**



Epigonteater ZLV

Zonder leiding van (ZLV) heeft het Epigonteater sinds 1981 het begin van een oeuvre opgebouwd. Daar wordt nu al een punt achter gezet. Maar *onder leiding van* Jan Lauwers gaat de Need Company er wel mee door. **Pag. 48**



In dit nummer ook nog

Noodzaak van een opera voor Vlaanderen, pag. 2
Première in de vernieuwde Munt, pag. 5
George Tabori tussen München en Wenen, pag. 19
Theaters in historische gebouwen op 't Zuid in Antwerpen, pag. 43
Columns van Werner Van den Mooter, pag. 9, en Jef De Roeck, pag. 52
In de Kroniek echo's van de Kantor-week in deSingel, het bezoek van de Wooster Group in de Ancienne Belgique, het Nederlands Dans Theater in het Paleis voor Schone Kunsten en Julie West op toernee; recensies van "Moves" (Ballet van Vlaanderen), "De biechtvaders" (Arca), "Lijmen/Het been" (NTG), "Daedalus" (Guy Cassiers met gehandicapte kinderen), "Wolfsklem" (Jan Declair), werk van oud-leerlingen van Lecoq en regies van Jappe Claes in Gent en in Mechelen; voorts de rubrieken "Gelezen" en "Etcetera ontving", en een regen van toneelprijzen waar *Etcetera* met Johan Thielemans ook in deelt, pag. 53



ETCETERA

is een initiatief van Hugo De Greef en Johan Wambacq; is een uitgave van Uitgeverij Den Gulden Engel, Herentalsebaan 455, 2220 Wommelgem tel. 03/353 12 07; verantwoordelijke uitgever is Luk Van den Dries, Tuitenberg naar Lombeekstraat 48, 1680 Lennik

Een opera voor Vlaanderen? Waarom?



Met catastrofale produkties als de Aïda, lijkt de Opera voor Vlaanderen aan een zelfmoordactie bezig. Zo kan het niet langer, maar het gezelschap mag niet verdwijnen. Johan Thielemans zegt waarom.

De Opera voor Vlaanderen is en blijft een zorgenkind. Na het directeurschap van Alfons Van Impe bevindt het gezelschap zich in een diepe crisis. Het heeft grote geldzorgen, het lokt te weinig publiek en er is een onvoldoende integratie tussen "Gent" en "Antwerpen". Het uitzichtloze van de toestand vertaalt zich in de ongewisheid over de toekomst. De Minister van Cultuur wil nog eens goed nadenken over het bestede geld.

Bij het zoeken naar een nieuwe directeur hebben zich vreemde toestanden voorgedaan, waarbij men in de wandelgangen allerlei geruchten opving over politieke invloeden, die niets met artistieke normen en verzuchtingen te maken hadden. Dat leidde tot een impasse, waar

men nu hoopt uit te geraken dank zij een bekend Belgisch recept: de ijskast, of een overgangsregime. Eric De Meester en Silveer Van den Broeck moeten nu het werk verderzetten, en in de eerste plaats bewijzen dat het gezelschap levenskrachtig is. Ondertussen blijft men uitkijken naar een directeur, een functie die de twee interim-figures ook ambiëren. Niet eenvoudig als situatie, en zo ondoorgankelijk complex dat de heren die het voor het zeggen hebben, alle kanten uitkunnen. Onduidelijkheid als macht, een beproefde methode.

Hoe dan ook, uit dit kluwen komt één prangende vraag naar voren: moet er een opera van Vlaanderen bestaan? Kan zo een gezelschap een vitale culturele rol spelen? Hoe

kan het zonder blozen de grote sommen gelds naar zich laten vloeien in een algemeen politiek klimaat, waarbij men steeds scherper op de centen gaat toekijken?

In de culturele sector heerst er een grote malaise, waarbij geld en de afwezigheid daarvan, een grote rol speelt. Vanuit verschillende richtingen kan men horen dat men voor het geld van een fletse opera wel een betere bestemming weet. Een miljard voor de verbouwing van de Munt doet al vele theatermakers sip kijken, terwijl ze aan hun eigen schamele pot denken. Geen wonder dat ze met gefronst voorhoofd richting Antwerpen-Gent kijken, want over die activiteiten hangt helemaal geen rechtvaardigende mantel van het prestige. Laat het communice-

rende vaten zijn, denken ze, het potje opera en het potje theater.

Crisis dus in het Vlaamse operalandje. De eerste vertoningen van het seizoen maken de zaken alleen nog wat erger. In Gent zag ik *Aïda* geprepareerd volgens het Van den Broeck-recept (een formule, uitvoerig uit de doeken gedaan tijdens een lang radio-interview met Erna Metdepenninghen). Het enige wat van zijn "visie" klopte, was dat men met oude decorstukken nog een aanvaardbare speelruimte kan maken (tenminste als men al die tijd in een vreemd reservaat geleefd heeft, want tweehonderd meter verder staan er bij het NTG maandelijks decors die deze noodoplossing te schande maken). Maar de Opera voor Vlaanderen had een tenor, een sopraan en een alt bij elkaar gebracht, die stuk voor stuk hun partij niet aankonden: pijnlijke hoge naast afwezige diepe noten, benepen stemmen. Dat alles werd ondersteund door een Gents koor, dat vooral bij de diepere mannenstemmen ongelooflijk ondermaats was. Het spektakel zelf was... ach de lust vergaat mij om deze aanfluiting met woorden op te roepen.

Zelfmoord?

Is dit een zelfmoordactie? Of vindt men het niet erg dat de Gentse opera teruggaat op het peil van vóór de

versmelting? Dat was de tijd toen ik recensies las om te vernemen tot welke cabaretsituaties het Gentse huis zich telkens weer had laten verleiden. Maar recensies daarover waren mij meer dan genoeg, tijd om te gaan zien had ik niet. De triomfmars van deze *Aïda* sloot enthousiast bij deze cabarettentraditie aan.

Voor zulk een spektakel, is men geneigd te zeggen, is elke frank subsidie te veel, ook al loopt de zaal vol en ook al wordt er geapplaudiseerd. Wie met zulke snert tevreden is, die moet maar subsidieloze vertoningen opzetten en de liefhebbers ervan uit eigen zak laten betalen. Zulke negatieve reacties zijn onvermijdelijk, als een huis zich zo verlaagt. Maar moet onze ontgoocheling ons tot radicale maatregelen verleiden?

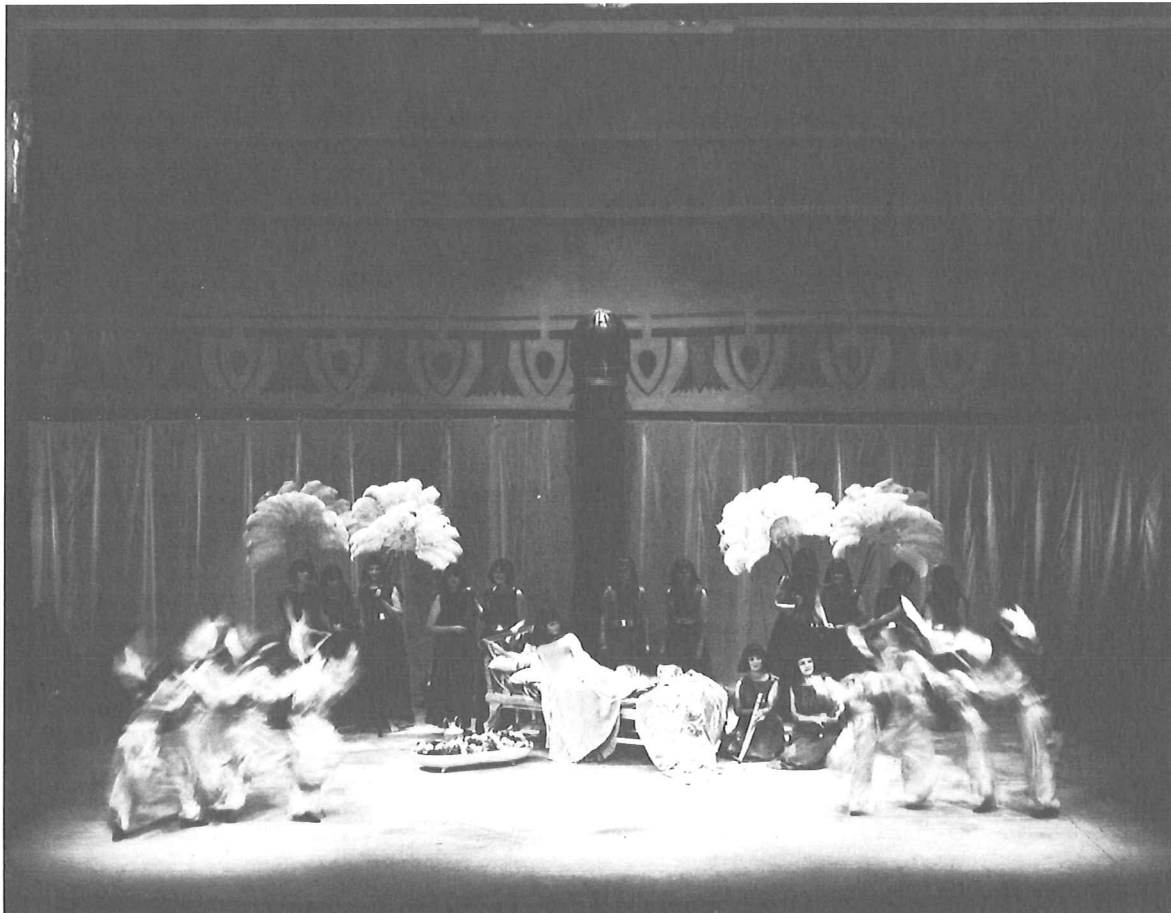
Om hierop te antwoorden, is het nodig om los te komen van deze belachelijke miskleun en zich af te vragen hoe het operalandschap in ons land eruit ziet.

Er is, daar kunnen we niet omheen, de verblindende prestatie van de Munt. Dat huis heeft echter als kenmerk dat het op internationale basis draait, en dat het op de eigen theaterpraktijk niet zoveel invloed heeft. Mortier heeft gekozen voor het internationale operaleven en heeft, net zoals Wenen, Parijs en nu Amsterdam, daarbij kunstenaars op het oog die binnen dat internationale circuit functioneren. De grote prestaties van de Munt kunnen ook

elders geleverd worden en zijn te danken aan mensen die in Parijs of in Berlijn hun rijpingstijd hebben gekend. Voor de ontwikkeling van creatieve mensen van bij ons blijft er weinig plaats over. Gilbert Deflo heeft niet op de Munt moeten wachten om op een belangrijk plateau aan opera te kunnen doen. De enige Belgische ontdekking van het huis is Philippe Sireuil. Daarbuiten gebeurt er niet veel. Men ziet niet dat jong talent zijn weg vindt naar de Munt om zich daar te ontwikkelen. De Munt heeft te grote ambities en brengt niet het geduld noch de strategie op om daar een bijdrage toe te leveren.

Dat is een logisch gevolg van de gekozen politiek. Meteen rijst de vraag waar dat Belgisch talent dan wel gevonden, begeleid en gestimuleerd kan worden. Het antwoord is dat dit bij andere instellingen moet. De operawereld bestaat uit verschillende lagen en circuits: het is wellicht niet realistisch te hopen dat België twee of drie huizen zou tellen, die op een hoog internationaal niveau actief zijn. Men heeft ook huizen nodig met een andere ambitie, een andere rol en een andere taak. Dat is natuurlijk helemaal wat anders dan als alternatief van kwaliteit (de Munt) de mediocriteit van de Vlaamse provincies te stellen (de *Aïda* van Gent).

Er moeten plaatsen zijn waar Vlaamse musici, Vlaamse zangers en regisseurs zich kunnen bekwa-



Aida (Opera voor Vlaanderen) – Foto's Frank Goethals



men. Alleen als zulk een voorwaarde geschapen is, kan men over een gezond cultureel leven spreken. Pas binnen zulk een landschap kan een importartikel (zoals de Munt in hoge mate is) zijn volwaardige plaats krijgen. Het plaatselijk gerijpte talent kan dan later zijn weg naar dat internationale circuit vinden (een zanger die voor deze stap klaar is, heeft dan niet eens Brussel nodig: het hele circuit ligt meteen voor hem of haar open). Maar de voedingsbodem waaruit zulke talenten kunnen opschieten, moet veilig gesteld worden.

Dat kan alleen als men aan bestaande instituties vasthoudt. Een ingewikkeld apparaat als de Opera voor Vlaanderen, met zijn twee huizen, één te Antwerpen en één te Gent, moet blijven bestaan, om de zo noodzakelijke continuïteit te verzekeren. Het probleem is er een van personen, een van talent. Maar dat is een voorbijgaand probleem: we mogen hopen dat er in de nabije toekomst (dat wil zeggen morgen, over een week, over een maand) talentvolle beleidsmensen bijeen zullen komen, die geen rekening zullen moeten houden met de verpolitiseerde toestand te Antwerpen, noch met de middeleeuwse rivaliteiten tussen provincies. We mogen hopen dat zij met enig inzicht mensen zullen weten aan te duiden die een precieze kijk op de geboden mogelijkheden hebben, en weten wat ze maximaal uit hun budget kunnen halen, om een interessante artistieke arbeid af te leveren. Neen, de Opera voor Vlaanderen mag niet worden opgedoekt. Maar zo mag het ook niet verder.

Gat in de markt

Wat kan men dan voor zinnigs doen? Zinnig is het altijd om jonge mensen kansen te geven, en het moeten dan niet uitsluitend jonge mensen van bij ons zijn. Overal in

het buitenland kan men nu zien dat de operawereld zich reorganiseert: de grote, dure sterren zijn volgeboekt en verschijnen slechts in één type opvoering, die weinig te maken heeft met de ambitieuze plannen van de beste operadirecteurs. Dezen zoeken nieuw materiaal, overal waar het zich aanbiedt. Maar nieuw materiaal moet eerst een gelegenheid hebben om zich te manifesteren. Hierdoor komt voor kleinere operahuizen een bijzonder interessante speelruimte vrij.

In het buitenland zijn er een paar voorbeelden, die inspirerend kunnen werken: de barokopera kent een grote belangstelling bij de liefhebbers van oudere muziek. De uitvoerders dromen ervan om deze muziek uit de concertzaal te halen, en ze weer te laten klinken in een opera-zaal. Dat gebeurt vlakbij, want net even over de grens leidt Jean-Claude Malgoire te Tourcoing een operacentrum dat zich in dit repertoire specialiseert. Dit is voor ons land een bijzonder interessant voorbeeld, omdat zoveel Vlaamse musici precies op dit terrein van de muzikale interpretatie uitblinken. Men moet voor hen maar de deuren van een operahuis openzetten. Daarbij wil het toeval dat Gerard Mortier voor dat deel van het repertoire weinig oren heeft. Hij laat dit gat in de markt volledig onbenut. Vanuit deze situatie is er alvast een deel van een zinvolle politiek te ontwikkelen.

In Genua kent een ander soort experiment groot succes: daar wil men aan jonge mensen een kans geven. Men beschikt over weinig geld en toch wil men kwaliteit brengen. Men speelt bij voorkeur opera's zonder koor. Meteen moet men op zoek gaan naar werk uit de achttiende eeuw. De tijd rond Mozart kan zo weer ontgonnen worden, en tot ieders vreugd haalt men voortdurend nieuwe parels uit de bibliotheek te voorschijn. De belangstelling voor nieuwe partituren, voor de zo noodzakelijke verbreding van het repertoire heeft tot onmiddellijk gevolg dat zulke opvoeringen meteen ook op plaat worden vastgelegd,

want zulke initiatieven verrijken onze kennis van de muziekgeschiedenis. In één klap combineert men het artistiek zinvolle met het genot van de ontdekking en het ontwikkelen van plaatselijk talent. Een voorbeeldige politiek in Genua dus, en natuurlijk herhaalbaar in ons eigen Vlaanderen.

Deze lijst is niet exhaustief, maar ze laat wel zien dat het niet moeilijk is om voor zichzelf taken te bedenken, die ertoe leiden dat men voor zijn gezelschap een echte plaats in het artistieke leven kan opeisen.

Neen, een Vlaams operahuis mag niet worden afgeschaft, want één Munt is voor dit land niet voldoende. Maar een Vlaamse opera kan ook niet als iets vanzelfsprekends worden beschouwd. Het grondige denkwerk en de noodzakelijke kleine sprankel inspiratie zijn dringend noodzakelijk. Maar daarvan moet elke artistieke onderneming het hebben. Men mag vooral niet ontmoedigd langs de weg gaan zitten. Want, als men nu een gezelschap zou schrappen, dan is het morgen voor de man met de schitterende ideeën onbegonnen werk om van nul af aan opnieuw te beginnen. Hij moet een instrument vinden dat hij in handen kan nemen, en waarmee hij kan werken. Daarom is het in stand houden van een complex instrument als een operahuis, een absolute noodzaak. Het is een deel van ons patrimonium. Als we, als Vlaamse gemeenschap, de indruk hebben dat het ons ontstolen wordt door falende talenten, dan is het fout om ons cultuurgoed meteen weg te gooien: neen, we moeten het terugnemen, het opeisen, en zorgen dat het aan onze noden voldoet. Dat is een politieke houding, en ze veronderstelt veel karaktersterkte bij hen die de beslissingen moeten nemen. Maar pas als deze karaktersterkte, deze wil tot uitblinken bestaat, kunnen we met enige juistheid beweren dat Vlaanderen leeft.

Johan Thielemans

P.S. – Bij het ter perse gaan vernemen we de nieuwe plannen van minister Dewael. De opera wordt hervormd, het personeelsbestand ingekrompen, en de muzikale normen voor de aanwerving opgetrokken. Het zijn onvermijdelijke stappen, het gekreun van de vakbonden maakt niet zoveel indruk. Artistieke prestatie en bescherming van elke arbeidsplaats zijn moeilijk verzoenbare eisen. Alleen lijkt het erop dat fundamentele vragen over de eigenheid en de specifieke taak van een gezelschap in Antwerpen en Gent niet gesteld zijn. De discussie is met deze ingreep alvast niet afgesloten. (4.12.86)

Der Rosenkavalier: flauwe saus à la Strauss

Gilbert Deflo: steengoed

De nieuwe Munt, tweede avond. Ik stap naar binnen met enige angstige spanning, want ik zal voor het eerst ervaren wat de nieuwe aankleding van de ruimtes in de context van een opvoering zal opleveren. Bij het openen van de witte deuren – tiens, niet van Vandenhove – word ik overgoten met een kil, wit licht. De rimpels en de plooiën in de gezichten van het dure volk, de bleekheid van de teint van de belangrijke heren (wie is hier sponsor en wie niet: André Leysen wel, Willy Claes niet) worden zonder mededogen extra onderstreept. Het zou hier toch feest zijn? En waarom worden we met zo weinig medelijden bejegend? O, maar het licht moet dienen om de kunst in de kijker te zetten.

Kunst tegen de mens dus. Aan het plafond prijken drie grote doeken van de oude Amerikaanse kunstenaar Sam Francis, avant-garde 1955, en opdat het niemand zou ontgaan, heeft men er alle beschikbare kilowatt tegen aangegeoid. Francis zelf, echter, is veel bescheidener van aard. De werken, fraaie voorbeelden van abstract-expressionisme, bestaan uit kleurige likken verf tegen de randen, zodat het centrale vlak een open witte ruimte blijft. Hierdoor laat het werk zich met een grote vanzelfsprekendheid inschrijven in een gebouw, dat in al zijn hoeken en kanten de negentiende eeuw uitstraalt.

Het lijkt wel of Francis heel schuchter te werk is gegaan, opdat

zijn werk vooral niet als een vloek of een breuk zou overkomen. De kunst wil zich integreren. Als er nu nog dimmers op de nieuwe schakelaars van de Munt zitten, komt alles gauw in orde, want ik heb de doeken van Francis reeds eerder, bij normaal daglicht gezien, en dan zijn ze nog veel mooier, want dan geven ze de indruk dat ze volledig op hun plaats hangen. Zo heeft Francis het gewild, daar ben ik zeker van. Licht weg, dus.

De vloer is onder handen genomen door Sol Lewitt. Het is wel een wat nadrukkelijke aanwezigheid van Amerikaanse kunst in deze hal, maar dat komt omdat de raadgever, de Luikse architect Charles Vandenhove, deze mensen onder zijn vrien-



Günter Missenhardt, Doris Soffel, Christine Barbaux, Ricardo Cassinelli, Suzanne Sarroca en Bodo Schwanbeck – Der Rosenkavalier – (Muntschouwburg) – Foto Avisag Tüllmann

den telt. Lewitt heeft een geometrische tekening gemaakt met twee piramides – net zoals in het Luikse ziekenhuis Sart-Tillman – en zij werden in witte en donkergrijze marmer uitgevoerd. Van dit ontwerp ziet men natuurlijk weinig, want de vele elegante benen en de sierlijk-lange rokken belemmeren het zicht. Als het wat minder druk is, kan men vanop de overloop boven op de trappen een betere kijk op de zaak hebben. Alleen staan er dan twee, wat lompe, totaal functieloze marmeren zuilen in de weg. Hoe komen die daar, wat doen ze daar? Een kleine informatieronde leert me, dat ze de enige bijdrage van Vandenhove zelf zijn. Hoezeer ik Vandenhove ook bewonder (Luik is dank zij zijn werk een bezienswaardige stad), toch moet ik toegeven dat de zuilen een miskleun zijn. Spijtig, want Vandenhove had een zeer mooi ontwerp voor de deuren van de hal gemaakt. Zij tonen aan wat een fijnzinnig esthetisch architect hij is, maar door allerlei omstandigheden (Brusselse rivaliteiten en zo) zijn die deuren er niet gekomen. De Munt heeft een nieuw comité nodig: “Voor de deuren van Charles” (en dan zal Charles wel gauw bereid gevonden worden om zijn miskleun-zuilen weg te laten nemen.)

Ik rep me naar de vestiaire. Daar staan hopen schoon volk aan te schuiven – zie ik daar waarempel Adriaan Van Dis niet? – bij de centrale balies. Slim als ik graag wil zijn, spoed ik me naar de uiterste linkerkant, en jawel, daar staat een lief meisje geduldig te wachten. Niets te doen. Mijn jas wil ze niet. Het is de speciale balie voor de “mecenassen”!!!! Mecenassen, nu beginnen sponsors zich al onder een valse naam in dit gebouw binnen te werken. Het geld heeft hier valse schaarste. Ik raak mijn jas kwijt als Adriaan Van Dis al een kwartier het interieur van de zaal zit te bewonderen. Zoiets moois hebben ze in Amsterdam niet.

De zaal is zo goed als onveranderd, denk ik eerst, en gelukkig maar, want het rood van gordijn en zetels heeft een diepe symbolische betekenis, en is een deel van het mysterie van het gebeuren. Dan krijg ik een kramp in mijn maag, ik heb, namelijk, even helemaal naar boven gekeken. Daar zijn dan Belgische kunstenaars in de koepel aan de slag geweest. Xavier Crols heeft naar de oude ontwerpen een nieuw geheel gemaakt. Om zo een koepel tot zijn recht te laten komen, moet men de techniek van het trompe-l'œil volledig onder de knie hebben. Daarbij moet men ook een zeker ge-

voel voor harmonische kleuren bezitten. Wel noch het een, noch het ander bezitten (we noemen ze graag allemaal) Paul Tipper, Peter Schup-pisser, Marc Bolly, Deez Verstraete noch Jacques Defrancq. Hoe zou die koepelschildering wel heten, vraag ik me even af. Misschien toch beter Amerikaanse schilders, denk ik vlug. En ik sticht een nieuw comité: Voor een nieuwe koepel in de Munt – sponsors gevraagd.

Tijdens de pauze wurm ik me naar het foyer. Ik kom langs de loges op het eerste balkon, en denk: dat is nu verloren gebied. Ze zijn immers verkocht aan grote firma's. Maar wat ziet mijn arme oog? De rijke heren hebben op alle deuren, zonder schaamte, de naam van hun firma mogen vastvlijzen. Over sponsoring wil ik niet flauw doen, maar de wildgroei ervan leidt tot allerlei bedenkelijke vormen. Dit is weer een voorbeeld van sponsoring-van-de-eerste-generatie. Het is al iets beter dan de reklameborden op de buiken van acteurs in de Antwerpse KNS, maar het bezorgt de gewone bezoeker van de Munt (die een exceptioneel iemand is, want muziekliefhebber en toneeltoesiast en kunstfanaat) een wrang gevoel. Sponsoring hoort het stukje goede geweten van de kapitalistische firma's te zijn. De steun aan de kunst is een kleine morele reflex tegenover de gemeenschap. De sporen ervan moeten altijd bescheiden, ondergeschikt en nederig zijn. Kooplui horen als kooplui niet in de tempel thuis. Maar nu is de opera gedegradeerd tot een relatiegeschenk. En in de Munt gaat het er toch om (lees maar het prachtige boek *Opera tot Theater Maken, het Team van Gerard Mortier in de Munt*, verschenen bij Duculot) de opera als volwaardige gesprekspartner te laten functioneren binnen de culturele en geestelijke dialoog, die in onze maatschappij zo sterk in de verdrukking geraakt? “Meneer de Amerikaan, komt u naar Brussel een contract tekenen, u krijgt dan 's avonds een kaartje voor onze loge. Vergissen kan u zich niet, want onze naam staat op de deur,” is daar toch niet de meest voor de hand liggende methode voor. Vormen van sponsoring die een wrange smaak nalaten – ik had bijna een Wang-e smaak geschreven, maar dat komt door al die bordjes –, hebben een averechts, *counterproductive* effect bij die andere exceptionele bezoeker van de Munt: de toekomstige, mogelijke klant. Moet ik nog een comité oprichten... ik word er zo moe van.

De eerste opera die in de Nieuwe

Munt werd opgevoerd, was *Der Rosenkavalier*. Dit stuk heeft in de Europese cultuur een belangrijke rol gespeeld. Men kan de sporen daar nog van terugvinden in allerlei uitspraken, die bij de traditionele muziekcritici rondwaren: dit is de Weense speelsheid, dit bewijst ten volle dat de geest van Mozart in Richard Strauss was neergedaald, wat een genot als een groot dichter van het formaat van Hugo von Hoffmannsthal samenwerkt met de be-gaafde componist na Wagner. Het is, helaas, allemaal veel minder mooi. Het echte Wenen heet Freud, Wittgenstein en Klimt. Von Hoffmannsthal en Strauss incarneerden in 1911 slechts een vreselijk burgerlijke mentaliteit. Hun relevantie voor de dag van vandaag is voorbij. Het stuk komt zijn tekortkomingen niet te boven.

Op zichzelf is het thema nog niet zo slecht: een oudere gravin ziet in dat haar jonge minnaar niet eeuwig aan haar verkocht zal blijven, en besluit om de jonge man naar een nieuwe, jonge geliefde te laten gaan. Baron Ochs, rijk maar vulgair, van adel maar lomp, zit achter het mooie jonge meisje aan, maar wordt door iedereen beetgenomen, en vernederd moet hij het strijdtoneel verlaten. Als gegeven is dat goed voor anderhalf uur verstrooiend spektakel, maar Richard Strauss was een ongeloflijke babbelaar, zodat hij er ruim drie uur voor uittrok. Hij was tijdens het schrijven van deze opera duidelijk zijn rood potlood verloren.

Strauss lijdt hier dus aan al zijn kwalen: hij is briljant, maar kan, zoals menig begaafd tafelredenaar, nooit op tijd ophouden. Alles wat er gezegd wordt, moet drie keer herhaald, en dan nog een vierde keer samengevat. Want er zijn altijd slechte verstaanders. Vooral in Wenen, moet ik daarbij denken.

Daarbij demonstreert het stuk een soort van humor dat ook alleen onze Oosterburen pruimen. Als een actrice in de rol van een man (Octavian) zich verkleedt in meid, worden we geacht te lachen, te gnuiven en te monkelen. Als baron Ochs dom is, dan moeten we daarmee brullen, en als zijn stupiditeit voor de tiende, wat zeg ik de drieëndertigste keer duidelijk wordt gemaakt, dan zitten wij, de gecultiveerde, fijnzinnige toeschouwers, nog altijd schokkend van plezier in de zaal. Dit is de triomf van de redundantie, en de parels die in dit breiwerk verscholen zitten, worden door kilometers ambachtelijk geschrijf helemaal ontwaard. Ik moet bekennen: met Duitse komische films heb ik nooit kunnen lachen, maar nu merk ik dat

de Oostenrijkers al zo geestloos waren, lang voor de beelden vieren-twintig keer per seconde op de pelli-cule werden vastgelegd.

Maar er zijn natuurlijk de parels. Het talent van Strauss schuilt in één register: hij is een onovertroffen meester wanneer hij buitelingen voor de sopraanstem mag bedenken. In elk werk komt zulk een passage voor, omdat hij wist dat hij daar zo goed in was. Van opera naar opera (van *Der Rosenkavalier* naar *Arabella* naar *Capriccio*) schreef hij aan iets dat op één en dezelfde aria lijkt. En toen hij geen opera's meer schreef, pende hij op hoge leeftijd zijn vier laatste liederen. Hier be-kroonde hij zijn carrière, oversteeg hij zijn eigen gave en leverde hij één van de mooiste bladzijden van de muziek van de twintigste eeuw af. Naar deze Strauss kan ik uren luis-teren. En in *Der Rosenkavalier* deed hij er nog een schep bovenop: omdat hij nog het liefst voor sopranen schreef, maakte hij van de jonge man een *Hosenrolle* (dat hij, samen met von Hoffmannsthal, hiermee nog een culturele knipooeg naar Mozarts Cherubino uit *Le Nozze* kon geven, kwam hem maar al te goed uit.) In het laatste bedrijf – oneindig lang met de belegen moppen rond Baron Ochs – krikt Strauss dan eindelijk de drie dames op de scène. Hij plaatst ze naast elkaar en schrijft voor hen een droom van een terzet. Oneindig mooi, het pure ge-not, geduld beloond. Als hij dit verhaal nu eens kort en bondig had ver-teld met de grote aria van de Mar-schallin uit het eerste bedrijf en het duet van Octavian met Sophie als centrale momenten, dan had hij een ongelooflijk mooie opera gehad. Maar nu is hij eindeloos verloren gelopen in de banaliteit van Ochs. Hoe spijtig.

Dat de tekst het zo erg laat afwe-ten, stemt dubbel droef, omdat het team van de Munt er met zoveel zorg aan gewerkt heeft. John Prit-chard, die naar verluidt op zulke muziek verzot is, heeft een erg mooie prestatie aan het orkest ont-lokt. Dit is een partituur vol interes-sante klankcombinaties en wat het sterkst opvalt, is dat in de vernieuw-de orkestbak van de Munt de hoorns en de pizzicati van de con-trabassen een veel sterkere présence hebben verworven. Hier doet de vernieuwde vloer, die geconcipieerd is als een reuzenklankkast, echt wonderen. Het vroegere effect waarbij het leek alsof alle koperbla-zers door de fluwelen doeken ge-dempt werden, is volledig verdwe-nen, zodat een partituur als deze van Strauss met veel meer glans in

de zaal weerklinkt. Goed besteed geld, dus, deze ombouw.

Het andere lid van het Muntteam heeft deze keer mooi werk afgele-verd. Gilbert Deflo heeft met veel zorg het verhaal verteld. Hij heeft de acteurs met vaste hand geleid, en zijn regiewerk valt op door de vele juiste details in opstelling en gebaar. Dit is Gilbert Deflo, die eindelijk zijn reputatie alle eer aandoet. Voor de hoofdpersonen heeft hij een so-bere realistische stijl gekozen, en hierbij wordt hij het best gediend door Felicity Lott, een ranke, voor-name verschijning, die op het einde van het eerste bedrijf niet alleen met haar stem, maar ook door haar ge-dragen gebaren ontroert. De figuur van baron Ochs wordt genuanceerd uitgetekend, omdat Deflo er op toe heeft gezien dat de komische trek-ken niet overtrokken worden. Ook dat heeft hij van Günter Missen-hardt, iemand die deze rol al vele malen heeft gezongen, fijn gedaan gekregen. Voor het vrijerspaar Oc-tavian en Sophie heeft hij een meer gestileerde stijl gekozen, wat bijzon-der tot zijn recht komt bij het over-handigen van de zilveren roos, een moment met een sterke ritualisti-sche kracht. Voor de overige perso-nages heeft hij voor de karikatuur gekozen: iedereen is een type. Het is een acceptabele dramaturgische le-zing, maar ik kan er geen twee keer om lachen. Ik zie te veel acteurs overdreven gesticulerend tonen dat ze komisch zijn, maar op komische uitroepstekens knap ik af (het Ween-se publiek waarschijnlijk niet). Het derde bedrijf, waar veel gecompli-ceerde actie aan te pas komt, wordt met een vaste hand geleid, en op het einde weet Deflo door de opstelling van de drie zangeressen het magi-sche moment een sterke theatrale slagkracht te geven.

Ook heeft Deflo uitstekend werk verkregen van zijn décorateur Carlo Tommasi (met wie hij vroeger al sa-mengewerkt heeft in een team met Pagano, die nu, helaas, doodziek is). In de eerste bedrijven heeft Tommasi grote luchtige ruimtes ontworpen, waar grote verticale ele-menten de architectuur van het ba-rokke Wenen oproepen. In het laat-ste bedrijf heeft hij de herberg een erg laag plafond gegeven: het toneel lijkt op een lage gesloten doos, en het knappe hiervan is dat deze moei-lijke ruimte heel de tijd schitterend belicht wordt. Dit alles is puik werk. Het ligt dus zeker niet aan de regis-seur en de decorateur als het stuk niet overtuigt.

De meeste zangprestaties waren uitstekend: Felicity Lott was schitte-rend. Tot diezelfde klasse behoort

Missenhardt. Maar erg veel er haalt hij er niet van, omdat zijn technisch aartsmoeilijke partij al-leen maar de banaliteit uitdrukt. Te-genslag dus, want hijzelf zingt voor-treffelijk. Christine Barbaux zong haar arabesken, vol duizelingwek-kend hoge noten, met een aangrij-pend zuivere stem. Op de première viel alleen Doris Soffel tegen: zij had onvoldoende stemcontrole en een storend vibrato. Dat had een ne-gatief effect op de ensembles: met Barbaux kon ze haar stem niet tot een eenheid laten versmelten, en ze was ook een vlek in dat laatste heer-lijke terzet.

De Munt heeft zijn deuren dus geopend met een heel puike presta-tie. Wie niet zou weten wat de kwa-liteit van de Munt, de artistieke ernst van de Munt of de dramatur-gische aanpak van de Munt zouden betekenen, kreeg er hier een zeer fraai voorbeeld van.

De voorstelling is gedaan. Felicity Lott is bejubeld, Günter Missen-hardt is toegejuicht. Het publiek is tevreden naar buiten gestroomd. Ik kom wat later de trappen afgelopen. De schijnwerpers in de hal zijn uit, en in het zachte licht ziet het schilde-rij van Sam Francis en de mozaïek van Sol Lewitt er prachtig uit. Ik kan me niet meer voorstellen hoe de hal er zeventien maanden geleden uitzag, want in haar nieuwe gestalte straalt de ruimte een grote vanzelf-sprekendheid uit. Het is een zeld-zaam resultaat voor hedendaagse kunst. Terwijl ik de witte deur open-duw, schiet me plots een titel voor de koepelschildering te binnen: "Teloorgang van het ambacht" moet hij heten, want hij spreidt een trompe l'œil tentoon, dat niemand bedriegt.

Johan Thielemans

Der Rosenkavalier (Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal), dirigent: John Pritchard; regie: Gilbert Deflo; decors en kostuums: Carlo Tommasi; belichting: Bruno Boyer; met Felicity Lott (Die Feldmarschallin), Günter Missenhardt (Baron Ochs), Doris Soffel (Octavian), Christine Barbaux (Sophie), Günter Reich, Ricardo Cassinelli, Suzanne Sarroca, Bodo Schwanbeck en vele anderen. (Steun van Sponsor Monnaie Foundation S.W.I.F.T.)

**EEN WAAIER VAN
KULTURELE MANIFESTATIES
GAAT VOOR U OPEN
DANK ZIJ UW
KNACK-CLUBKAART**

knack-club

Naam-Voornaam houder lidkaart

Nr. Lidkaart

Vervaldatum



Knack Club

Iedere week verschijnt in Knack Weekend een speciale rubriek voor de Knack Club leden met vrijkaarten en tal van speciale voordelen voor theater, muziek, boeken, reizen,...

Hoe lid worden?

Samen met nevenstaand inschrijvingsformulier stuurt u een briefje van 100 fr. naar Knack Club, Meiboomlaan 33, 8800 Roeselare. Na ontvangst sturen wij u uw Knack Club Kaart. Deze kaart is strikt persoonlijk, en blijft geldig voor een totale duur van 2 jaar.

INSCHRIJVINGSFORMULIER KNACK CLUB

Hierbij stuur ik 100 fr. Zo geniet ik 2 jaar lang van de voordelen van Knack Club.

Naam _____

Voornaam _____

Straat _____

_____ Nr _____

Postnr. _____ Gemeente _____

Houdt u ook zo van Strauss? Richard en Johann senior en Johann junior en Eduard en Joseph Strauss, al die joyeuze Straussen die telkenjare de prille inzet van een nieuwe zonnenteling forse luister bijzetten met hun weelderige Walsen, flonkerende Polka's en verende Marsen! *Geschichten aus dem Wienerwald*, de *Kaiserwatz*, de *Tritsch Tratsch Polka*, de *Radetzky Marsch*... Hoeveel grijze één januariën hebben zij niet van een fleurige noot voorzien!

Ook het stoute Duitse neefje van het roemruchte Oostenrijkse geslacht, Richard, is later nog heel goed terechtgekomen. Schreef hij niet de geliefde Walsen uit de *Rosenkavalier*, een geheide kraker op muziekschoolavonden in Oostburg en des zondagochtends graag gespeeld op de Frankfurter *Proms*?

Maar Richard Strauss heeft, voor hij zijn broodwinning begon te maken van zeemzoeterige, verwaterd-expressionistische muziekdramatische werken, twee van de meest verpletterende opera's aller tijden geschreven. Ontaarde, *grausame* oeuvres waarin alle hartstocht, ellende en moordzucht van dit aardse tranendal via honderdkoppige orkesten in je oren worden uitgestort. Twee opera's op libretto's van waarlijk niet de minsten onder de auteurs: *Salome* naar het stuk van Oscar Wilde en *Elektra* geschreven door von Hofmannsthal.

Het toeval wil dat beide zangspektakels mij met korte tussenpozen, respectievelijk in Gent en Bonn, onder ogen en oren kwamen, terwijl zij zich de voorbije weken ook niet onbetuigd hebben gelaten op mijn huis-*operafoon*.

Buren, bezoekers en mede-operagangers lopen er de jongste tijd wat grijzer bij, maar weten zich gesterkt door een maximale dosis onversneden muzikale dope. Strauss legde namelijk in deze beide scènewerken zo veel roodgloeiende emotie per strekkende maat neder dat zelfs *Siegfried* en *Götterdämmerung*, om een in geladenheid enigszins congeniaal paar zusteropera's te noemen, erbij verbleken.

Salome in Gent

Na het rechte échec dat het protserige *Aida* onder Silveer Van den Broeck – deze muziek verdient niet beter – onderging te Gent, richtten aller trommelvliezen zich op Frits Celis, de Vlaamse meester der functionele muziekdramatiek, die vlak daarvoor in de Antwerpse opera zijn sporen verdiend had met een strakke leiding van het bonte Verdiaanse fresco dat *Otello* heet.

Eén van de meer toeristische attracties voor de Straussfan is te zien hoe de menigte instrumentisten nú weer in de orkestbak zijn gewrongen. Richard Strauss staat bekend om zijn monsterbezettingen, met de zelden gehoorde heckelfoon of bastrombone in de gastrollen en een strijkersfalanx die er geheel alleen al in zou slagen de gehoorfuncties tijdelijk lam te leggen. Slechts weinig opera-orkesten ter wereld beschikken echter over de voor deze *Opern der Tausend* vereiste muzikale mankracht.

Celis stuwde zijn zo goed als gehalveerde ensemble, bestaande uit het orkest van de Opera voor Vlaanderen afdeling Gent, dan ook niet naar verpletterende volumes, maar wel naar grote interpretatieve hoogten. Een interpretatie waarop ik later terug zal komen, na u uiteengezet te hebben wat er zoal op de planken kwam, helaas.

Salome speelt rond het jaar nul. Decorbouw en kostuumontwerp stonden toen natuurlijk nog in de kinderschoenen, hetgeen op schreiende wijze duidelijk werd in aankleding en Bühnebeeld.

Jezus, zo'n allegaartje heb ik nog nimmer bij elkaar gezien. Links had je het paleis van Herodes, waarvan de zuilen al aan het wiebelen gingen als de zangers *forte* zongen en bijna omvielen als er iemand lichtjes tegenaan leunde. Rechts stond een soortement baldakijn waarvan de enige functie was dat het er stond. Gecompleteerd door enige plastic bomen wekte het decor de droeve illusie van een verlaten kermisterrein, terwijl de kostuums leken samengeflanst uit overschotjes van *Don Carlos*, *Die Walküre* en de *Zigeunerbaron*. Zelden heb ik

zangers zo bewonderd dat ze, elkaar in deze lompen bekijkend, niet voortdurend in de lach schoten.

Geheel integendeel, er werd gezongen alsof er niks aan de hand was. De Amerikaanse Brenda Roberts, die de loopse Oosterse schijn moest zien op te houden in een onbestaande mise-en-scène van An Roos, deed dit dan maar op haar eigen manier. Alleen in haar *Dans der Zeven Sluiers* brak haar dat heel even op, buiten haar schuld overigens. Ik geef het je te doen, in een kring van een als melkvee staan gapende kudde figuranten de indruk te wekken dat je iedereen het hoofd op hol aan het brengen bent.

Celis ondertussen boetseerde op zijn beurt aan het onvermoeid te keer gaande orkest. Een Furtwaengler gelijk begunstigde hij de melodielijn boven de rusteloze polyfonie en verbond de brutale klankvlakken eerder dan dat hij ze tegen elkaar opzette. Dit leverde klassieke, homogene structuren op, die uniformiteit en logica brachten in een voorstelling waar visueel geen enkele lijn in zat. Een verademing, in een genre zo onmatig als de opera en net zo vernieuwend als de pogingen die regisseurs her en der ondernemen om de onwaarschijnlijke *Strapatzten* van het aloude getoonzette drama aan te passen aan moderne ogen.

Elektra in Bonn

Geheel anders dan in Gent lagen de verhoudingen tussen orkest en scène bij de nieuwe productie van *Elektra* in Bonn. Om te beginnen beschikte dirigent Stefan Soletsz over het vereiste aantal muzikanten – iets als 111, maar liefst. Voorts pakte hij de zaak in een waarachtig contrapunt met het toneel aan. Een toneel waaraan sobere grauwe decors, schitterende kleurige kostuums voor Klytämnestra's verdorven hofhouding en echte flakkerende flambouwen bijzonder aannemelijke visuele accenten gaven. De regie was van intendant Jean-Claude Riber, decors van Josef Svoboda, kostumering Caren Pflieger.

Het was ook zangkunstig een adembenemend gebeuren waaraan extra glans gegeven werd door *diva* Leonie Rysanek in de rol van Chrysothemis.

Maar het voornaamste verschil met Gent was, dat door de grotere eenheid van muziek en scènbeeld de aandacht meer kon uitgaan naar Strauss' dramatische polyfonie. Laat ik het, los van de aantallen muzikanten, en de stijlverschillen die natuurlijk tussen *Salome* en *Elektra* bestaan, zo samenvatten dat in Gent een wellicht uit scenische incoherentie geboren harmonisch classicisme de boventoon voerde in de muziek, terwijl de grotere stijleenheden der opvoering te Bonn een blootleggen van de hardere harmonische conflicten gedoogde.

Der Rosenkavalier in repetitie

John Pritchard repeteert in de fraai opgeknapte Muntchouwburg een nieuwe productie van Strauss' *Rosenkavalier*.

Terwijl dozijnen medewerkers schijnbaar doelloos om elkaar heen draaien en het gekippekel van het stemmend orkest zich verheft, bedenk ik hier waarschijnlijk geen verdere grond voor mijn theorieën onder de voeten te zullen krijgen.

Pritchard, Frans sprekend met het orkest, stelt de muzikanten Doris Soffel voor, *qui chante la première*.

Enkele minuten later repeteren Soffel en de *Feldmarschallin* in een nog onwennige omstrengeling hun duet. Wordt hier harmonie of polyfonische conflictstof geboren? *Faut voir*, zou Serge Gainsbourg zeggen. Het publiek, aangelokt door de glans van de nieuwe Nationale Opera, zal het zich in beide gevallen wél laten bekomen, gestreeld door de gastvedetten, Sir John Pritchard, de gladgestreken society opera die de *Rosenkavalier* nu eenmaal is en vooral hun eigen aanwezigheid bij al dit fraais.

Niemand temidden dezer pralende schare zal zich zitten afvragen of hier nu Richard de Melodicus of Strauss de Polyfonist een klinkende gedaante aanneemt. En zo hoort het ook. Muziek is niet om over na te denken.

William zesmaal seizoenopener

Een ‘spons’ voor deze tijd

Shakespeare verdwijnt nooit van het toneel, ook dit seizoen niet. Marianne Van Kerkhoven zag zes Shakespeare-voorstellingen. Klaas Tindemans sprak met Karel-“Hamlet”-Vingerhoets en bekeek de *Hamlet* van Gerardjan Rijnders. Patricia Niedzwiecki boog zich met Hugo Claus en Wannes van de Velde over vertaalproblemen.

Vooraf 1

In zijn *Het Kasteel van de kruisende levenspaden* laat de Italiaanse auteur Italo Calvino de leden van een gezelschap, toevallig samengekomen in een kasteel in een bos, elk op hun beurt een verhaal vertellen, niet in woorden, maar aan de hand van tarokkaarten die uitgelegd worden op een tafel. Op het einde van het boek vormen de kaarten een complexe structuur met één leeggebleven vak in het midden. De ingang die men kiest om het middenveld te bereiken, levert telkens een ander verhaal op: dat van Hamlet of Oedipus, van Parcival of Faust, van Koning Lear of Lady Macbeth, van de auteur en zijn personages, van u en ik. Elke kaart, door een toevalligheid op zijn plaats beland, is immers op vele wijzen interpreteerbaar. De tarokstructuur wordt voor Calvino een bemiddelde poging tot antwoord op zijn vragen omtrent het “verhalen vertellen vandaag”.

De structuur van het verhaal en de daarmee verbonden ontwikkeling (opgang, neergang enz.) van personages staan in literatuur, film en theater reeds lang op de helling. Maar zelfs al blijven vele kunstenaars vandaag tóch nog gefascineerd doorwerken aan het vertellen van – soms zeer complex gestructureerde – verhalen, toch worden zij gekonfronteerd met het feit, dat hun voornaamste bezigheid erin bestaat reeds bekende gegevens te herschikken: bouwstenen als vadermoord of verraad in de liefde b.v. – voor het eerst artistiek vorm gegeven in een mythisch verleden – zijn ook vandaag nog geldige verhaalelementen. Het postmodernisme en zijn experimenten met herhaling hebben mee het bewustzijn gevormd, dat het telkens opnieuw gebruiken van dezelfde visuele, verbale e.a. gegevens deze, in wezen, ver-

andert; en ook de toeschouwer ziet de tiende keer iets anders dan wat hij de eerste keer zag. Een verhaal als dat van Hamlet b.v. is cultureel gemeengoede geworden; zoals in dat geestige korte verhaal van A.M.G. Schmidt *Hamlet bij het vleesbraden*, beschikt iedereen in zijn geheugen wel over één of meer van de bouwstenen; men herinnert zich iets over een prins die met de geest van zijn vermoorde vader praat of over een meisje dat gek wordt en in het water eindigt of over het slot van het verhaal waarin alle personages sterven en het spel dus ook niet verder kan. Een wat meer geoefend theaterpubliek reageert op *Hamlet* zoals de operaliefhebber die elke aria van buiten kent. Vandaag *Hamlet* spelen kan dus niet meer als “blank” gegeven; hoe dan ook wordt men geconfronteerd met wat de geschiedenis én de theatermakers én het publiek in de loop van die geschiedenis aan verschuivingen hebben aangebracht aan de oorspronkelijke opzet van de dichter.

Vooraf 2

In zijn *Inleiding tot de kritiek van de politieke economie* (1857) schrijft Marx over Homerus en de epische poëzie. Het is niet zo moeilijk te begrijpen, zegt hij, dat de Griekse kunst verbonden is met bepaalde maatschappelijke ontwikkelingsvormen; veel moeilijker te begrijpen is het feit dat b.v. de *Ilias* ons vandaag nog kunstgenot kan verschaffen en zelfs in zekere mate voor ons fungeert als een onbereikbaar model.

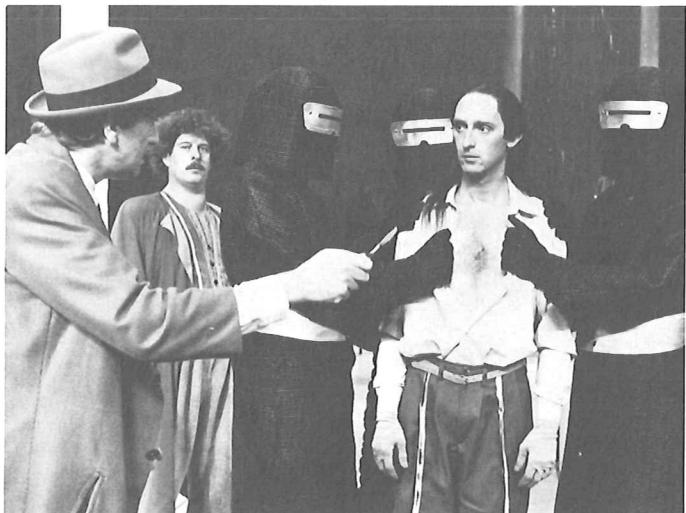
Homeros’ “zuivere betekenis” in de 9de eeuw voor Christus, Shakespeares “reële impact” op zijn tijd, zijn door ons niet te reconstrueren. En ook al waren zij dat, dan nog

kan men vraagtekens plaatsen bij de zin van deze bezigheid.

In zijn *Shakespeare tijdgenoot* noemde Jan Kott *Hamlet* b.v. “een spons” die de hele tegenwoordige tijd a.h.w. in zich opzuigt; hij stelde de hedendaagse theatermaker bovendien voor de plicht dit “aartsstuk” nóg rijker te maken door er precies de gevoeligheid én de onrust van onze tijd in te investeren. Voor de manier waarop deze investering gebeurt, bestaan er geen recepten, alhoewel het wel duidelijk is dat Kott met zijn actualiseringseis niet bedoelt: een Hamlet in bluejeans of een Koning Claudius met een hakenkruis op de borst. Gevoeligheid en onrust laten zich zelden in uiterlijkheden vertalen en kunnen bovendien zowel tot uitdrukking worden gebracht in een minutieus respecteren van Shakespeares tekst als in een verregaande bewerking zoals Jan Decortès *In het Kasteel* of zelfs Müllers *Die Hamletmaschine*; twee voorbeelden waarin het bewustzijn van de vervormingen die *Hamlet* als cultureel erfgoed onderging én het besef dat nieuwe mythen zich kunnen enten op oude teksten, sterk aanwezig is.

Vooraf 3

Hoewel Shakespeare nooit helemaal van de planken verdwijnt, is zijn aanwezigheid in het repertoire van de Vlaamse theaters dit seizoen toch zeer opvallend. In de eerste maanden van het nieuwe theaterjaar (augustus, september, oktober) waren er zes Shakespeare-voorstellingen te zien: driemaal *The Taming of the Shrew*, nl. in de KNS, in Malpertuis (Tielt) en bij het Limburgs Projekt Teater; *The Merchant of Venice* in de KVS; *Richard III* bij het RVT en *Hamlet* in het Raamtheater. En er volgen er nog. Eerder dan een



nauwkeurige beschrijving van de zes voorstellingen – dat zou ons in het beperkte bestek van dit artikel te ver voeren – willen we deze produkties bevragen m.b.t. hun “spons”-functie: waarom spelen deze gezelschappen/groepen vandaag Shakespeare? Op welke manier zijn de teksten van een Elisabethaans auteur voor hen hefboom tot het uitdrukken van wat hen bezighoudt in deze tijd, als mensen én als theatermakers.

Driemaal de feeks

De Feeks botst in haar problematiek (het temmen van een temperamentvolle vrouw tot-de-onderwerping-daarop-volgt) al meteen op tegen het huidige ideeëngoed (en de praktijk?) in verband met de emancipatie van de vrouw. Op zich hoeft dit geen rem te zijn op de actualiseringsmogelijkheid van het stuk: ideologiekritiek is immers een “speelbaar” gegeven. Het Limburgs Projekt Teater, aansluiting zoekend bij de traditie van het vormingstheater, heeft duidelijk last met de “reactionaire” aspecten van Shakespeares inhoud en voegt aan het stuk een aantal kritische, gezongen strofen toe waarin de toeschouwer gewaarschuwd wordt tegen mogelijke indoctrinatie. In de oubollige, sprookjesachtige (?) versie van de KNS wordt een relativerend kader omheen het stuk gebouwd: de zwakke raamvertelling die de oorspronkelijke tekst omgeeft en in de meeste ensceneringen terecht weggeknipt wordt, is hier opnieuw ingevoerd (dan toch een poging tot reconstructie?): het verhaal van het temmen van de feeks Catharina wordt voorgesteld als “niet echt gebeurd”, maar als een opvoering door een reizend theatergezelschap (ook het Limburgs Projekt Teater behoudt een kermistroep-entourage), die door de ketellapper-leegloper Sly

bekeken en beleefd wordt als een vleesgeworden droom, een vermeende realiteit. Maar in hun spel doen de KNS-acteurs in niets aan een rondreizend kermisgezelschap denken en door in het programma-boekje Germaine Greer te citeren wordt het probleem in de voorstelling niet opgelost.

Bij Malpertuis heeft regisseur Dirk Tanghe zich in zijn verregaande bewerking van het stuk niet gestoord aan het anti-emancipatoire karakter van de inhoud; het accent ligt bij hem op de tegenstelling in de milieus: dat van Bianca en nasleep enerzijds, dat van Petruchio-Catharina anderzijds. Ook in de Limburgse voorstelling is dit accent aanwezig, maar ondanks (of door?) het gebruik van maskers komt het niet uit de verf. Door zijn Catharina op het einde nog steeds te tonen als een sterke, harde vrouw, die niet met zich laat sollen en in haar liefde slechts zó ver gaat als zij zelf wil, omzeilt Tanghe meteen de kwalijke smaak die vandaag verbonden zou kunnen zijn met uitlatingen als degene die Shakespeare aan het slot zijn feeks in de mond legt: “thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, thy head, thy sovereign...”

De KNS-voorstelling van Karl Vebach gaat voorbij aan wat er zich sinds Shakespeares tijd aan maatschappelijke veranderingen met betrekking tot de positie van de vrouw heeft voorgedaan. Het Limburgs Projekt Teater onderkent de discrepantie tussen het theatrale en het maatschappelijke gegeven maar weet deze niet echt in de voorstelling te integreren; bij Malpertuis wordt de tegenstelling terzijde geschoven en wordt in de voorstelling plaats gemaakt voor andere accenten.

Maar niet alleen de maatschappelijke, ook de theatrale werkelijkheid is veranderd sinds Shakespeares tijd. Op het niveau van theatrale geloof-

waardigheid schiet de KNS-voorstelling op onverantwoorde wijze te kort. De esthetiek van deze produktie is er een van véle jaren geleden; een toeschouwer van 1986 doe je niet meer geloven dat een kartonnen fontein van steen is; daarvoor heeft die té veel televisie of film gezien. Theater is een spelen met illusie en werkelijkheid, maar het spel van de acteurs situeert zich hier in een risicoloos “pretenderen”; het aandeel van de werkelijkheid, het investeren van *zich zelf* is bij hen afwezig.

Dat engagement is er wel in het Limburgs Projekt Teater, dat als enige gesubsidieerde Limburgse groep, op eigen terrein heel wat taken te vervullen heeft. De theatrale grammatica en woordenschat van regisseur Zdeněk Krauss (een in 1968 naar het Westen uitgeweken Tsjech) verwijst geheel naar die van het vormingstheater van het begin van de jaren 70, met een vage knipoog naar de commedia dell'arte. Hanteert hij deze, in de theatergeschiedenis voorbijgestreefde, sjablonen als ontwikkelingskansen voor zijn acteurs die nog naar een professioneel niveau moeten toegroeien? Of als een middel om de belangstelling te wekken van een vaak minder gevormd publiek? (Ik zag een schoolvoorstelling van deze produktie). Met enthousiasme en energie wordt hier alleszins over vele mankementen heen gespeeld.

De Feeks van Malpertuis is theatraal gezien een consequente en verzorgde voorstelling, alhoewel Dirk Tanghes interpretatie eigenlijk enkel in de eerste helft van het spektakel stand houdt. De situering van het stuk in een actuele tijd en milieu is af en toe wat dun (cfr. het Franse accent van Bianca en consoorten waarmee het “betere” milieu getekend wordt). Maar de voorstelling is vooral erg inhalig t.o.v. het publiek. Letterlijk: de publieksruimte is deel van het decor nl. één groot

Annick Segal,
Franck Van Erven
e.a. – *De getemde feeks* (Limburgs Projekt Teater)
Foto Cor Hageman

Johannes Pauwels,
Sjarel Branckaerts
en Peter Rouffaer
– *De Koopman van Venetië* – (KVS)



Peggy De Landsheer en Herbert Flack – De Feeks wordt getemd – (KNS)

wit salon; bij de pauze krijgen de toeschouwers een glas wijn en worden als dusdanig genodigd op Catharina's huwelijksreceptie enz; theatraal reeds gedateerde procédés. En in zijn intenties: een geheel van mooie, makkelijk te consumeren beelden creëren waar het publiek geen enkele moeite mee heeft. Luchtigheid en "easyness" als producten van deze tijd, maar zonder de kritische tegenstem die theater als marginaal medium bijna per definitie vereist.

De Koopman van Venetië

In het programmaboekje van *De Koopman van Venetië* van de KVS staan een aantal bedenkingen van de regisseur: Senne Rouffaer heeft zoveel vragen met betrekking tot de inhoudelijke coherentie van deze (eerder wrange) komedie van Shakespeare dat hem slechts twee mogelijkheden overblijven: ofwel de opdracht teruggeven, ofwel deze vragen in de voorstelling zelf zichtbaar maken. Hij koos echter voor een derde oplossing, die er geen is: hij ging de keuze uit de weg en zette een routinevoorstelling neer, waarbij zelfs de evidente verschillen in speelstijl van de acteurs niet werden weggewerkt óf van een betekenis werden voorzien. Alleen Johannes Pauwels heeft blijkbaar vragen omtrent zijn Shylock-rol en steekt deze niet weg.

Een opvoering voorafgegaan door een trekking van de Nationale

Loterij (1 oktober), een gezelschap dat in het programmaboekje, in zijn globaliteit, poseert voor de reclame van een computermerk: deze feiten lopen zonder problemen verder in de voorstelling zelf. Portia verloot immers zichzelf; liefde en vriendschap zijn ook voor Shakespeare in dit stuk tot koopwaar herleid; maar de complexiteit die dit thema in de schriftuur verwerft, precies omdat het in zoveel personages gelocaliseerd is, in zó diverse facetten tot uitdrukking wordt gebracht, kreeg nergens haar tegenhanger in de encenering. Deze voorstelling toont de vrouw als koopwaar, de mens als corrupteerbaar object, het menselijk bedrijf als platte commerce, zonder kritiek hierop. De manier waarop de KVS zijn producten verkoopt, bevestigt dat deze oppervlakkigheid niet een geënceneerde maar een échte is, dat ze tot de bloedeigen ideologie van dit theater behoort. De kostuums en het decor liggen in dezelfde lijn: geen kritiek op de wansmaak, maar de cultivering ervan.

Aan het einde van zijn bedenkingen citeert Senne Rouffaer in het programmaboekje een regel uit Macbeth: "Het leven is een grap, verteld door een idioot, zonder enige betekenis". Dit citaat, echter, is onvolledig, de weglating veelbetekend: "it (life) is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing". De KVS-voorstelling toont enkel het zich neerleggen bij leegheid en zinloosheid, zonder sound of fury, zonder het verweer van de mens daartegen, waaruit opnieuw een zin kan ontstaan.

Richard III

Richard III werd voor het RVT "op aanstoken van" regisseur Marc Schillemans door Wannes Van de Velde in het Antwerps vertaald. De bedoeling was, dit eerder moeilijk te volgen stuk voor een populair en hendaags publiek (enkel in Antwerpen dan?) toegankelijker te maken. Eén kwaliteit moet men deze voorstelling zeker toedichten: ze slaagt erin dit ingewikkelde verhaal van moord en doodslag helder te vertellen, wat gezien de complexe intrige, de vele namen erin geciteerd, de talloze personages die erin optreden, niet zo evident is.

De met de vertaling beoogde populariseringsintentie wordt echter in andere facetten van de voorstelling niet consequent doorgevoerd. De diverse moorden die men op de scène ziet gebeuren worden in een erg gestileerde (en gedateerde) vorm gegoten, terwijl men in een populaire versie toch meer ruwheid en realisme verwacht. In de gehanteerde thea-tertaal worden heel wat stijlen (cfr. ook het gebruik van de poppen) door elkaar gebruikt, zonder dat de betekenis hiervan wordt gefundeed.

In dit stuk levert de visie op de interpretatie van de hoofdrol zowat de sleutel tot de globale visie op dit werk. Een sterk acterende Rik Hanccké speelt deze Richard niet als een uitzonderlijk monster dat vanuit een individuele kwaadaardigheid de geschiedenis en zijn entourage manipuleert. Zijn Richard is een handige schaker met de hem omringende pionnen, maar een schaker die ook schaakstuk is en bij een nieuw spel van de geschiedenis van tafel wordt geveegd en door een ander wordt vervangen; niet het individuele drama maar het drama van de macht: na deze Richard zal er een Henry of een Edward komen die geen haar beter zal zijn.

In onze maatschappelijke werkelijkheid valt deze visie samen met het groeiende wantrouwen in de politiek, met de nulgrens van de illusies omtrent een algemene kwalitatieve verbetering van het menselijke lot. Maar deze visie komt slechts tot uiting in enkele facetten van de voorstelling; in vele bijrollen b.v. wordt nog te veel met de thea-tertaal zélf geworsteld om welke visie dan ook zichtbaar te maken. Het besef van de noodzaak van een actuele lezing van het stuk is aanwezig, de aanzetten hiertoe krijgen gestalte in de encenering, maar hun doorwerking blijft (nog) uit door een onvoldoende meesterschap over de theatrale uitdrukkingsmiddelen. Een ge-

zelschap in "overgangsfase": het "oude" RVT speelt het "nieuwe" nog parten.

Hamlet

En ten slotte dan het "aartsstuk" *Hamlet* in de versie waarmee Walter Tillemans en het Nieuw Ensemble Raamtheater hun nieuwe ruimte op 't Zuid in Antwerpen inspeelden. Waar Gerardjan Rijnders in zijn *Hamlet* met zijn *découpage* sleutelt aan de coherentie van het vertellen en rekening houdt met de voorkennis van het publiek, kiest bewerker Kohout in het Raamtheater voor een weliswaar uitgedunde, maar toch "volledige" versie die in de verhaallijn geen gaten laat.

Kohout, "huis"dramaturg van het Raamtheater, karakteriseert deze groep als een "Paralleltheater" dat zich situeert "tussen het verstarde conventionele theater en het op gewin georiënteerde commerciële"; deze zeer juiste definiëring laat zich ook aflezen uit de voorstelling: geen marginale "moeilijke" versie van *Hamlet*, maar een eerder luchtig-onderhoudende, gebracht mét kwaliteit, maar zich in zijn artistiek concept toch richtend op een publiek dat in het theater meer verstrooiing dan verdieping zoekt. Tillemans en Karel Vingerhoets, die de hoofdrol vertolkt, stellen deze *Hamlet* in het teken van de strijd om de eigen integriteit; "in het licht van de uiteindelijke dood" achten zij deze vraag "absurd, zinloos". Deze *Hamlet* is een cynische, negativistische die elke echte gevoeligheid ver van zich afstoot. Om dit voor een verstrooiing zoekend publiek "passabel" te maken, moest er naar een kader gezocht worden: het kader van het spel-in-het-spel, van de relativisering; deze *Hamlet* is wel bitter, maar zijn bitterheid is "gespeeld", het is die van het personage, niet die van de acteur. In het begin betreden de toneelspelers nl. met pak en zak, de zaal en nemen de ruimte in bezit (gezien de nieuwe zaal gebeurt dit dus letterlijk en figuurlijk); de ruimte zelf wordt tot spel, tot spectaculair gadget, als in de loop van het stuk zowel *Hamlet* als – later – (de dode) *Ophelia* aan touwen van de gaanderijen naar beneden zweven.

Deze voorstelling zoekt voortdurend haar evenwicht tussen een onderhoudende toon – gestoffeerd door "ontladingen" zoals het gitaarspel van *Hamlet* en *Horatio* of de actuele verwijzingen (werkloosheid, het popidool Prince, het postmodernisme enz.) – én een meer ernstige vormingsintentie – zoals in

de belerende songs over "zijn en niet-zijn" of in doorzichtig-herkenbare patronen zoals bij die Freudiaanse scène tussen *Hamlet* en zijn moeder: *Hamlet* bekruipt zijn moeder op het bezoedelde echtelijke bed terwijl men op de achtergrond de geest van *Hamlets* vader hoort hijgen. Precies op zulke momenten wordt de afwezigheid van echte gevoelens (sensualiteit, intimiteit, liefde) aangevoeld als een essentieel tekort. (Bij Rijnders is die intense intimiteit er op dat moment wel: een kale ruimte, een lichtkring en twee personages die elkaar *niet* aanraken). Moet de afwezigheid van gevoelens geïnterpreteerd worden als een deel van het concept, nl. dat *Hamlets* cynisme zó ver gaat dat hij daarin ook niet meer gelooft? Maar wat is dan de inhoud van de integriteit die hij zoekt? Hij stoot *Ophelia* in het begin zo eenduidig van zich af, dat men later in zijn liefdesverklaring bij haar graf ook niet meer kan geloven. Op welk van beide momenten is hij dan integer? Of huichelt hij ook? De combinatie van cynisme en onderhoudendheid

werkt in deze *Hamlet* nivellerend. Tillemans ontkracht zijn eigen visie door het spelen voor volle zalen te verkiezen boven de keiharde consequentie van het artistieke concept.

Hamlet raast weliswaar door de voorstelling, maar zijn sound en fury acht hij al bij voorbaat zinloos: ze komt daarom als nutteloos, "gespeeld" over. Wat in de voorstelling ontbreekt is die nuance van de twijfel, die aan de wanhoop een diepere tint kan geven. Want ondanks het feit dat zelfmoord – vooral door de toenemende ontreding bij werklozen – tot eerste doodsoorzaak is geworden in onze maatschappij, lijken de *Hamlets* van vandaag mij reeds "de wanhoop voorbij"; niet het cynisme tekent hen; zij zijn eerder drager van een donkergekleurde hardnekkigheid om te overleven; tégen de absurditeit in en tégen de dood in, die reeds bij leven tracht toe te slaan.

Marianne Van Kerkhoven

De Feeks wordt getemd. auteur: William Shakespeare; vertaling: Willy Courteaux; bewerking: Karl Vibach en Willy Courteaux; groep: KNS; regie: Karl Vibach; decor: Michael Goden; kostuums: Marianne Kühnel; spelers: Peggy De Landtsheer, Herbert Flack e.a. Gezien op 4 oktober in Stadschouwburg, Antwerpen.

De getemde Feeks. auteur: William Shakespeare; adaptatie: Dirk Tanghe; groep: Malpertuis-Tielt; regie: Dirk Tanghe; decoradvies: Nej De Doncker; kostuumadvies: Jeanine Lambrechts; spelers: Gert Portael, Wim Danckaert e.a. Gezien op 3 oktober in Malpertuis, Tielt.

De getemde Feeks. auteur: William Shakespeare; vertaling: Bert Voeten; bewerking: Zdeněk Krauss i.s.m. Franck Van Erven; groep: Limburgs Projekt Teater; decor/kostuums: Herman Van Elteren; muziek: Peter Jonckheer; choreografie: Dolimah Bakker; spelers: Annick Segal, Franck Van Erven e.a. Gezien op 7 oktober in C.C. Overijse (schoolvoorstelling).

De Koopman van Venetië.

auteur: William Shakespeare; vertaling: Bert Voeten; groep: KVS; regie: Senne Rouffaer; decor: Maio Waszenberg; kostuums: Ronald Nupie; spelers: Johannes Pauwels, Gilda De Bal, Peter Rouffaer, Vic De Wachter e.a. Gezien op 1 oktober in KVS, Brussel.

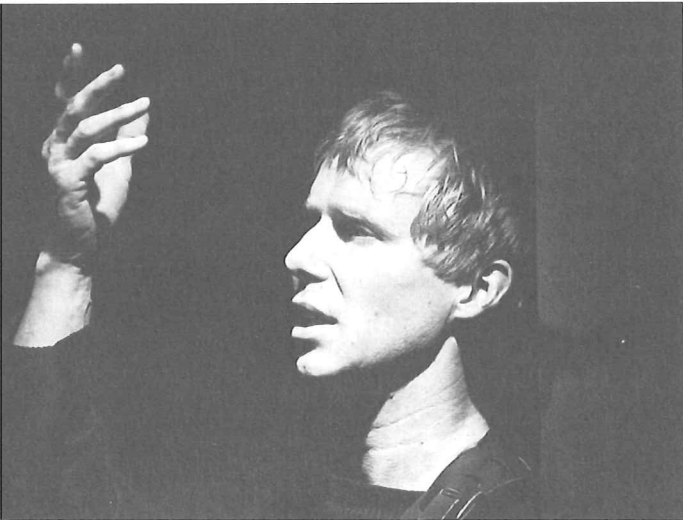
Richard III. auteur: William Shakespeare; vertaling: Wannes Van de Velde; groep: Reizend Volkstheater; regie: Marc Schillemans; scenografie: Jérôme Maeckelbergh; kostuums: Frieda Dauphin; poppen/maskers: Marc Maillard; spelers: Rik Hancaké, Carry Goossens, Bob Snijers, Lee Iliens, Anita Koninckx, Suzanne Juchtmans e.a. Gezien op 15 augustus in Rubenshuis, Antwerpen.

Hamlet. auteur: William Shakespeare; bewerking: Pavel Kohout; vertaling: Hugo Claus; groep: Nieuw Ensemble Raamtheater; regie: Walter Tillemans; kostuums: Bob Verhelst; muziek: Jan Leyers; spelers: Karel Vingerhoets, Bert André, Julienne De Bruyn e.a. Gezien op 19 september in Raamtheater op 't Zuid, Antwerpen.



Gert Portael en Wim Danckaert – *De getemde feeks* – (Teater Malpertuis - Tielt) – Foto Norbert Maes

Een Hamlet: Karel Vingerhoets



Karel Vingerhoets
– Hamlet –
(Nieuw Ensemble
Raamtheater) –
Foto Herman
Selleslags

Geen rol uit het “klassieke” repertoire roept zo’n mythologie op als Hamlet, de Deense prins uit Shakespeares stuk met die naam.

Van romantische, melancholische dromer tot politiek symbool, voor Hamlet is er steeds een “passende interpretatie” gevonden naargelang van de dramaturgische behoeften van de omgeving en de tijd waarin hij ten tonele gevoerd werd. In dit nummer twee Hamlet-besprekingen, twee Hamlet-universa ook. Eén van de (anti-)helden komt aan het woord: over de rol, over het stuk, over de acteur Karel Vingerhoets.

Soms lees je over een jong veelbelovend acteur “dat hij binnenkort wel eens een briljante Hamlet zou kunnen zijn”. Is de rol van Hamlet een hoogtepunt voor een acteur?

Karel Vingerhoets: “Nee, zo voel ik het absoluut niet aan. Die idee is een erfenis uit de romantiek. Hamlet is wel een zeer complexe rol en geeft een duizendvoud aan mogelijkheden die ieder acteur tegelijk bevredigen en frustreren. Het werk eraan houdt nooit op: je doet een poging, een benadering van de rol, van heel het vak tegelijk, maar je voelt dat dat nooit gedaan is. Dat heb ik nog nooit zo gevoeld, dat je zelf in het niet verdwijnt tegenover de mogelijkheden die geboden worden door het personage. Je kiest een weg, samen met de regisseur, en je gaat er een eind op, zover je kan, maar je voelt nog duizend wegen die eraan lopen. Het publiek voelt dat

trouwens ook. Je kan met die rol nooit iedereen tevreden stellen, want er komen ook mensen met duidelijke verwachtingen naartoe. Sommigen vinden die bevestigd, anderen komen bedrogen uit. Met name de schooljeugd – het Raamtheater speelt voor scholen, om den brode – heeft dat probleem niet, zij komen als onbeschreven bladen en reageren geweldig goed.”

“Bij Hamlet is datgene wat de rol losmaakt ook veel minder afhankelijk van de lijn van het verhaal, die je alles klaar en duidelijk vertelt, in de meeste stukken. Hier ben je losgeslagen en je hebt die vele mogelijkheden die ontstaan, dat is heel vreemd.”

In welke mate is Hamlet actueel?

“Shakespeare zal altijd actueel zijn. Hij is een poëtisch raadsel, hij is op zoveel verschillende manieren te vergroten, door het vergrootglas van elke tijd. Elke tijd zal er de raadselachtige diamant in terugvinden. Bij Hamlet voel je, zoals bij vele grote literaire of filmpersonages, bij vele grote helden, een streven naar integriteit, dat altijd actueel zal blijven: elke tijd heeft behoefte aan dat beeld van integriteit, elke samenleving hunkert daar toch naar? Wat denk ik bij ‘Te zijn of niet te zijn’? Als men het mij vraagt, weet ik het niet, als men het mij niet vraagt, weet ik het. Ik kan het tonen, ik kan alleen maar een antwoord geven in de voorstelling op de vraag wat Hamlet actueel maakt.”

Boodschappenlijstje

Hamlet is, volgens de traditie, het stuk van de grote monologen, die anders heten te functioneren dan in om het even welk ander stuk.

“Ik voel die zogenaamde typische Hamlet-monologen niet zo speciaal. De monoloog bestaat voor mij niet, er is altijd de dialoog met het publiek. Ik ben niet gediend van de romantische idee van de monoloog als fixatie van de melancholie. Wat wel vreselijk boeiend is bij Shakespeare, is die structuur van het spel in het spel in het spel... etc. Tooneelstuk in toneelstuk, monoloog in

monoloog, een gruwelijk spelletje is dat wat Shakespeare speelt. Zoals die Russische poppetjes die je uit elkaar kan halen.”

“Een week voor de première in het Raamtheater zag ik op TV *To be Hamlet*. Ik haatte daarin de Amerikaanse aanpak, dat psychologisme, dat mekaar opvrijen. Ik geloof niet in dat ‘één worden met de psychologie van het personage’, ik geloof dat acteren techniek is, techniek en nog eens techniek. Technè betekent toch kunst in het Grieks. Je moet als het ware een boodschappenlijstje kunnen opmaken terwijl je speelt. Bij *Arme Cyrano* bv. ging dat na 150 keer spelen, terwijl je toch een maximaal effect weet los te krijgen bij de toeschouwer. Bij Richard Burton in dat programma – de enige interessante Hamlet-vertolker die er in aan het woord was – zag je die monoloog als dialoog met het publiek: niets achtergehouden, haast Brechtiaans.”

“Ik was door dat programma ontzettend gepakt, we repeteerden in helse omstandigheden, ik had geen innerlijke rust. Ik maakte bv. ook mee wat Burton zei, dat hij wakker werd met een zin uit *Hamlet* en de gedachte ‘Tiens, zo had ik het nog niet bekeken.’ Dat versta ik helemaal. Zo zie ik trouwens ook de werking van een ensemble: een voortdurende verandering in de voorstelling, binnen het frame waar iedereen zich aan houdt, dat is mijn zoeken. Elke voorstelling als werkvoorstelling, telkens moet je je meten aan je tegenspelers, niet als een concurrentieel gebeuren, maar als een echt spel.”

“In *Hamlet* ben je overgeleverd aan de mechanismen van de geschiedenis, dat scheidt het drama, en niet het mechanisme van één individu, of dat nu Claudius, Polonius, Horatio of Fortinbras is. Je moet de fataliteit van het gebeuren ondergaan, en die reacties en de gevoelens die ermee samenhangen laten zien. Je holt de gebeurtenissen achterna: je rolt een tapijt uit voor je voeten, je geeft het telkens weer een duwtje, tot je de tekeningen ontdekt op dat tapijt: dat is naar mijn gevoel wat je voelt wanneer je zo’n rol speelt. Dat je eigenlijk gespeeld wordt.”

Klaas Tindemans

Rijnders' Hamlet

“Ik moet weer gek doen”

Er is misschien maar één rol in het toneelrepertoire, waarvan de vertolker, goed of slecht, een ovatie uitlokt die anders slechts gebruikelijk is voor de operadiva: Hamlet. Pierre Bokma, de hoofdrol in *Hamlet* bij het Publiektheater, is hierop geen uitzondering: het publiek gaat staan en Bokma wordt door een trotse en tegelijk zacht-jaloerse Sigrid Koetse (Gertrude) naar de rand van het toneel geleid. Zacht-jaloers ja, want in *Hamlet* kun je alleen in de schaduw gespeeld worden, a fortiori als vrouw.

Regisseur Gerardjan Rijnders zou, zo reageren velen, een “klassieke” *Hamlet* tonen. “Klassiek” heet in dit geval: epoche-kostuums, een lege, onopgesmukte scène met zware draperieën achteraan. “Klassiek” heet ook: een retorische zeggings, gestileerd-herkenbare gestiek, majestatische bewegingen, betekenisvolle stiltes. “Klassiek” heet ten slotte: de ovatie voor de Hamlet-acteur. Nooit heeft Gerardjan Rijnders zulk een sterk uitroepeten geplaatst (en tegelijk een vraagteken) bij het naakte acteren, het geïsoleerde gevecht tussen letter en klank, tekst en speler. De provocerend-poëtische vertaling van Gerrit Komrij, veelbesproken maar niet schokkend, gewoon nauwkeurig, maakt het er niet makkelijker op voor die acteur. Hij kan geen woord overslaan.

De openingscène zet de toon. De Geest en de schildwachten reduceren hun tekst tot resp. een verre zucht en wat geschuifel, en er is nauwelijks iets zichtbaar. Dan worden de gordijnen achteraan geopend, en het Deense hof bestijgt het speelvlak, een eerder steile helling. Koning Claudius, onbeweeglijk, zet de toestand uiteen als zelfbewust, autoritair heerser, terwijl het hof, even onbeweeglijk en bijna onbewogen, luistert, en enkel repliqueert op nadrukkelijk verzoek van de koning. De rest is stilte, zelfs al op dat moment. De machtsverhoudingen zijn in hun schijnbare eenvoud uitgetekend, en de motieven lijken voor de toeschouwer transparant: de ideologie van het theater functioneert efficiënt. En doorheen de opvoering blijft die misleidende transparantie voortduren, met name bij Hamlet zelf. Je ziet alle ex-

pressieve Hamlets opdaven: de flauwe sentimentalist, de pathologisch-waanzinnige, de homoseksueel, de politieke rebel. Terwijl één zin de sleutel lijkt te zijn tot Rijnders' *Hamlet*, één zin die het ideologiekritisch discours opent. Vlak voordat de toneelspelers Claudius als moordenaar ontmaskeren besluit Hamlet zijn instructies aan Horatio (“Wees zo goed om (...) mijn oom te observeren”) met: “De voorstelling begint. Ik moet weer gek doen.”

Als Shakespeare in *Hamlet* het verst gaat in het spelen van het spel-in-het-spel, dan verheft Rijnders dit dramatisch procédé tot ideologie. Rijnders' personages blijven zichzelf enceneren tot in de meest perverse consequenties: Hamlet kiest voor zijn gekte, omdat dit de enige manier is om zichzelf te blijven. Op die manier zijn de reine acteurs in deze *Hamlet* uitsluitend artistieke creaturen, nooit “mensen van vlees en bloed”. Ze kennen hun lot en ze kiezen ervoor. Ze kiezen voor de onontkoombaarheid van dit noodlot. En Hamlet is daarin het subtielst, het meest virtuoos en dus het meest pervers. Hij gooit alle ideeën over zijn bestemming waar de literaire en de toneeltraditie hem mee beladen hebben op een hoop en zegt: “Ik doe gek”. In Komrij's vertaling is “zijn of niet zijn” geen “vraag”, maar een “probleem”, dat haast terloops gesteld wordt door Rijnders resp. Bokma/Hamlet. Een probleem kun je oplossen, dat wil zeggen: je kan voort met de illusie je lot in eigen handen te houden, zelfs al is het spel, het geveinsde, je levenshouding geworden. Het conflict tussen Hamlet en Ophelia dat na “zijn of niet zijn” volgt, is even terloops, een lastig oponthoud op de weg van de monomane illusie. Op die manier gaat *Hamlet* in eerste instantie over die illusie, die ook de toeschouwer besmet, want hij denkt *Hamlet* te kennen. Net zoals de regisseur, die zich daarom “verplicht voelt” impliciet en expliciet zijn duidelijk, transparant denkkader te ondermijnen. Expliciet, in het personage van Horatio, Hamlets “onkwetsbare” vriend, die (veiligheids-halve?) nooit het eigenlijke speelvlak (de steile helling) betreedt en bovendien, naar mijn gevoel, in zijn verschijning het meest lijkt op een

vergeelde theaterfoto uit de jaren '20. Het “klassieke” zozezegd, ironisch verwerkt.

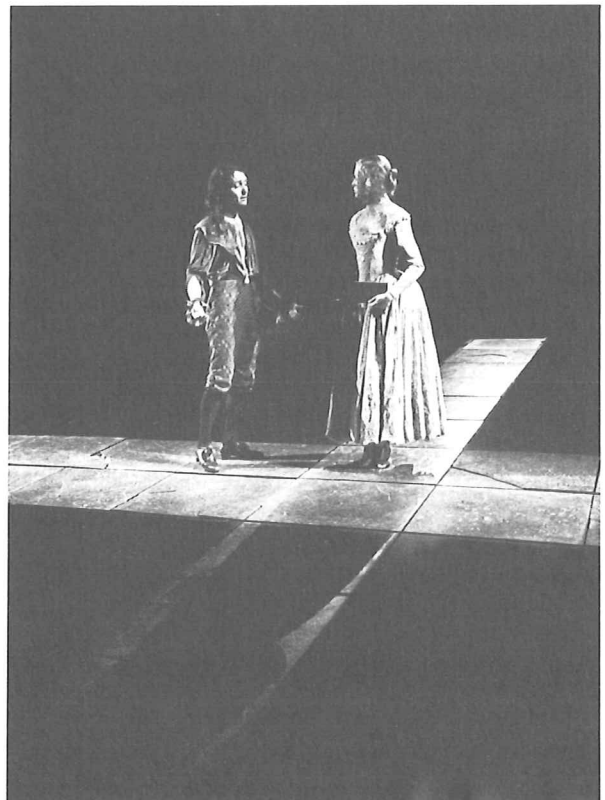
Impliciet, door zich over te leveren aan de schoonheid van het beeld, zonder reserves: Claudius bidt, Hamlet nadert met de punt van de degen langs achteren, steekt ten slotte niet toe, beklaagt zich over zijn twijfel. Dit alles geschiedt links op de scène, in een met fel wit belichte strook. Bittere ernst, oprechte twijfel, wanhopig berouw: direct herkenbare gevoelens, “levensecht” gemaakt door een effectvolle esthetica. De twee meest fascinerende acteurs ook, Pierre Bokma en Hans Croiset.

Met zijn *Hamlet* onderzoekt Rijnders opnieuw de ideologie van het theater, van het acteren in het bijzonder, de ideologie van de te presenteren schijn. Hij toont namelijk het door de traditie meest gemystifieerde stuk van het toneelrepertoire als schijnbaar zuivere ideologie: de herkenbare logica van de integriteit, waarin de twijfel woekert als bewijs van morele verantwoordelijkheidszin. De mythe van de acteur, geplaatst op een hellend vlak, en waar veel stof op gevallen is. Hamlet weet het niet van zich af te schudden, en gaat dus mee ten onder.

Klaas Tindemans

Gerardjan Rijnders regisseerde een “klassieke” *Hamlet* bij het Publiektheater. **Gerrit Komrij** leverde een provocerend-poëtische vertaling. **De rest is stilte.**

Pierre Bokma en Margo Dames – Hamlet – (Publiektheater) – Foto Kees de Graaff



Richard III in het Antwerps

Wannes Van de Velde:

“Luisteren naar de klank van de taal”



Wannes Van de Velde

Marc Schillemans, de regisseur van Richard III bij het Reizend Volkstheater, gaf aan Wannes Van de Velde de opdracht het stuk van Shakespeare in het Antwerps te vertalen. Waarom?

Wannes Van de Velde: “Hij liep zelf al heel lang met dat idee rond. Op zekere dag komt hij mij tegen en vraagt of ik die vertaling wil maken. Ik vond het een gewaagd avontuur. Over het algemeen vereenzelvigd men dialect met komiek. Nu is bewezen dat dialect niet noodzakelijk komisch is. Het publiek is muisstil en lacht als er moet gelachen worden, om de humor van de situatie, en niet omdat men dialect spreekt.”

Wat de vorm en de formulering betreft, ben je dicht bij Willy

Courteaux gebleven. Als men jouw tekst vergelijkt met de vertalingen van Claus...

“... weet ik wel waar ik sta! Claus maakt met zijn taalcreativiteit en vindingrijkheid een moderne en levende hertaling. Zijn vertalingen zijn ook in grote mate interpretaties. Ik zou mijn vertaling een ‘verklanking’ willen noemen. Voor deze verklanking heb ik me op mijn Antwerps dialect gebaseerd. Er bestaat trouwens geen echt Antwerps. Elke wijk spreekt anders. Bovendien heeft het groter wordend belang van het Algemeen Nederlands – denk aan de media – een enorme invloed uitgeoefend op het dialect. De ‘moderne’ woorden worden alleen met andere klanken uitgesproken.”

Was het een moeilijke ervaring voor de acteurs?

“Heel moeilijk. Ik heb grote stukken op band voorgelezen om me er van te vergewissen dat het goed zou klinken. Omdat het dialect zo belast is met allerhande connotaties, vergt het zeer veel energie om de tekst geloofwaardig te kunnen overbrengen.

Ik heb gezien hoe de acteurs van ogenschijnlijk onbelangrijke zinnestjes ineens een betekenisvol moment maken. Wat ik ook als positief ervoer is, bijvoorbeeld, dat Anita Koninckx, wanneer ze Lady Anne speelt, haar dialect met adel en afstandelijkheid zegt, terwijl ze later, als volkswrouw, heel plat spreekt. Je hoort dus twee manieren van spreken in een en hetzelfde zogezeegd plat dialect. Ik kreeg van de kritiek soms opmerkingen voor mijn voeten gegooid dat ‘je dat niet zegt in het dialect’, bijvoorbeeld wanneer Lady Anne Gloster vervloekt en zegt:

‘... gij, Aarde, scheurt open, en verslindt hem gelijk ge ’t bloed zwelgt van die goede vorst, door de klauw van dien duvel vernietigd.’

Dat zegt men niet in het dialect, maar in het Nederlands evenmin. Die critici hebben het stereotiepe idee dat dialect altijd plat is. Dan is elke taal plat behalve geschreven taal want die ‘klinkt’ niet.

Als je de woorden als louter klank beschouwt, zonder betekenis, zonder gevoel, abstract, kom je toevallig uit op een heel puur en summier element van expressie. Je moet naar de kank van de taal leren luisteren. De taal op het theater dient niet enkel als middel om iets uit te drukken maar fungeert ook als middel voor het scheppen van een bepaalde sfeer.”

Patricia Niedzwiecki

Hugo Claus:

“De humor en de grappen van Shakespeare zijn over het algemeen nogal melig”

“Een heel mooi boek van Stendhal of Dostojevsky kan ik niet vertalen”, antwoordt Hugo Claus op de vraag of hij een “echte” vertaler is. “Het is, om een of andere reden, ook niet mijn bekommernis om dat te doen. Ik vertaal bij voorkeur ‘inferieure meesterwerken’, werken waar fouten in zitten, omdat ik dan een nieuw werkstuk kan maken gebaseerd op vroeger materiaal, zoals Shakespeare zelf deed. Of neem Brecht, die zijn hele leven lang geen drie zinnen schreef die van hem waren. Hij heeft alleen maar gestolen en met de buit iets gemaakt. Zij zijn mijn meesters in deze materie.”

Welke specifieke problemen stelt het vertalen van toneelstukken en van Shakespeare in het bijzonder?

“Ik breng geen wetenschappelijk equivalent van een bestaande tekst over naar een andere taal. Ik moet rekening houden met de gevoeligheid van de hedendaagse toeschouwer die zo’n tekst moet kunnen ondergaan zonder doorlopend geconfronteerd te worden met erudiete bekommernissen, waardoor de impact van het stuk verloren gaat. Ik vertaal *King Lear* niet met het oog op publicatie. Dat is niet mijn taak. Er zijn overigens al vertalingen genoeg. Shakespeare schreef zijn stukken om gespeeld te worden en een directe weerklank te vinden. Ik wil hetzelfde bereiken. Daarom kan ik het materiaal van Shakespeare niet klakkeloos overnemen want dat zegt niemand nog iets.”

“De cultuur van de theaterbezoeker van toen verschilt volledig van die van nu. Als Shakespeare zegt: ‘Dat lijkt wel Ajax toen hij in het stof viel’, is er geen hond in de zaal die nog weet wat Ajax precies deed. Wat ze weten is dat Ajax een voetbalploeg is of een wasmiddel. Ik kan het woord Ajax dus gewoon niet gebruiken en dat geldt voor alle verwijzingen naar een cultuur die niet meer van ons is, ook voor woorden waarvan niemand nog weet wat ze betekenen – zelfs de grootste filologen niet.”

“Naast de citaten en de verwijzingen heb je ook de formele bena-

dering van de personages. Bijvoorbeeld ‘My gentle Lord’. Je kan dat niet letterlijk vertalen met ‘Mijn zoete of mijn aardige of mijn tedere heer’ want dat zijn omgangsvormen die nu niet meer gebruikt worden. Wat ik ook doe bij het vertalen van toneel is expliciteren ten behoeve van de verstaanbaarheid. Als er bij Shakespeare staat: ‘En zij zei dit en dat en dat...’, weet men soms niet meer wie dat zegt en dan herhaal ik ‘Regan of Goneril’”.

Bij Shakespeare heb je ook het probleem van de verschillende grondteksten.

“Je moet soms een keuze maken want van het ene folio naar het andere wordt een zinnetje aan het ene of andere personage gegeven terwijl het in nog een ander folio in de mond van weer iemand anders gelegd wordt. Als er commentaar geleverd wordt op Hamlet door zijn moeder klinkt dat anders dan wanneer dat uit de mond van een of andere edelman komt. Je moet dan kiezen; volgens de kleur van de scène zal het eerder bij dat personage horen dan bij het andere.”

Stelt het vertalen van de humor en de grappen van Shakespeare over het algemeen veel problemen?

“De humor en de grappen van Shakespeare zijn over het algemeen nogal melig. Bovendien zijn ze van een bedenkelijke kwaliteit. Daar moet je ook weer iets voor vinden: als je dat gewoon vertaalt, zinkt dat als een baksteen. Humor is gebonden aan tijd en ruimte. Wat tien jaar geleden een grap was, is het nu niet meer. Wat voor ons grappig is, is voor de Fransen plat. Waar de Engelsen moeten om lachen, ontgaat de Polen. Je moet proberen om de kleur te behouden maar de geestigheid ofwel een beetje aan te scherpen ofwel te verzwakken. Dat ligt aan de taal en aan het feit dat humor aan zeer concrete omstandigheden gebonden is. Humor is een ‘correctief’ op sociale gewoonten en vormt een ingreep op de bestaande samenleving waar die samenleving de karakteristiek heeft waarop kritiek komt via de humor. En dat



Hugo Claus – Foto Michiel Hendryckx

geldt niet voor een ander soort samenleving.”

Waar ligt de spanning van het vertalen eigenlijk in?

“Ik wil zo dicht mogelijk bij de tekst blijven. Ik wil het meesterschap van Shakespeare overbrengen zonder te vervallen in antieke reconstructie. Het is een grote uitdaging dat je dat op basis van de tekst doet en dat je niet gaat freewheelen omdat een woord je inspireert. Zoniet wordt de tekst versierd met allerlei krulsel dat meer van de auteur van nu is dan van Shakespeare.”

“Elke keer treft mij de volledige willekeur waarmee andere vertalers te werk gaan. Het grofste voorbeeld is de vertaling van het verzameld werk van Büchner door Arthur Adamov. Een eminente toneelschrijver maar een allerbelabberdst vertaler! Zijn kennis van het Duits

is beneden alle peil. Als hij op een moeilijke passage stuit, laat hij ze gewoon weg. Zijn vertaling is werkelijk het toppunt van onkunde en zwakheid. In het Nederlands taalgebied is een zeer goede vertaler: Burgersdijk. Zijn trouw en vindingrijkheid tegenover Shakespeare zijn zeer groot, alhoewel ook hij flaters begaat.”

Laten vallen doe je niet?

“Nee. Ik neem maar één voorbeeld; een van de laatste zinnen van *King Lear* is: ‘He but usurp’d his life’. Ik weet niet hoe ik het moet vertalen. Daar gaan een paar weken overheen. Ik reken op een intuïtieve flits waarin ik zal zeggen, dat is het. Dat kan heel lang duren maar laten vallen doe ik niet omdat ik minstens even goed wil zijn als Shakespeare.

‘He but usurp’d his life’!... Dat wordt door Yves Bonnefoix, een dichter, vertaald: ‘Il séquestrait sa vie’. Dat heeft er niets mee te maken. François-Victor Hugo vertaalt: ‘Il usurpait sa vie’. Dat is honderd jaar later nog altijd de beste vertaling maar veel leven zit er niet in. In het Duits is dat zinnetje: ‘Sein leben war nur angemaßt’. Niets mee te maken. Courteaux zegt: ‘Zijn leven was nog slechts een ijle schaduw’. Dat is zo maar iets opschrijven. En Burgersdijk maakt het helemaal bont. Hij schrijft: ‘Dat was geen leven meer’. Dat is geen vertaling meer.”

Is het feit dat je een schrijver bent een voor- of een nadeel?

“Bij het wetenschappelijk vertalen is het feit dat ik een schrijver ben een nadeel. Courteaux vertaalt wetenschappelijker dan ik. Dat houdt in dat hij, ook waar Shakespeare onzin schrijft, die onzin vertaalt op gevaar af niet begrepen te worden. Hij is bereid de toeschouwer te confronteren met de onzin van Shakespeare. Ik niet. Daarom kan je mijn vertalingen beter bewerkingen noemen. Een wetenschappelijke vertaling is goed voor mensen die geen Engels kennen of voor studenten die moeite hebben met Shakespeare. Ze is bruikbaar voor onderzoek naar de stijl of de dramatische opbouw van zijn stukken. Ik kan er trouwens ook mijn profijt mee doen want Courteaux heeft de moeite gedaan om alles op te zoeken. Alhoewel, als ik vertaal, vertaal ik wel rechtstreeks van de Engelse tekst.”

Het innerlijke oor

Hoe ga je eigenlijk te werk?

Eerst lees ik het stuk een paar keer, niet zozeer voor de anekdote

maar om de algemene toon te vatten. De tonaliteit van *King Lear* is anders dan die van *The Tempest* of *Macbeth*. Soms lees ik hardop. Het is mij vooral te doen om het innerlijke oor en de innerlijke muzikaliteit. Soms is het aangenaam en ook een beetje gedurfd om je te laten leiden door de klanken alleen. Bepaalde fonemen kunnen in de vertaler iets opwekken zodat hij een aanverwant foneem gebruikt dat daarom niet de letterlijke vertaling is. Ik vind dat gerechtvaardigd omdat het niet alleen gaat om wat je communiceert maar ook om de muziek, om een bepaald tempo.”

“Over het algemeen heb ik gemerkt dat ik meer woorden moet gebruiken dan Shakespeare als ik een mooie muzikaliteit in het Nederlands wil. Hij kan met zes woorden iets heel sterks uitdrukken waarvoor ik absoluut geen equivalent kan vinden in die knoptijd. De tekst is soms zo gecondenseerd dat ik een beetje uitweid omdat ik steeds in het achterhoofd houd dat de tekst gespeeld moet worden.”

“Wanneer de tekst gelezen is, ga ik gewoon zitten en ik schrijf op: pagina één, eerste tafereel. Ik vertaal zo precies mogelijk van de grondtekst. Als ik een woord niet begrijp of ik vind dat ik de betekenis niet helemaal ken, grijp ik naar het woordenboek. Eerst komt een zo dicht mogelijke benadering van de originele tekst. Daar doe ik wel een paar maanden over, vooral omdat het Engels van de Elizabethanen grote problemen kan stellen, zelfs per regel. Over één regel doe ik soms een paar uur. Die eerste versie moet ik natuurlijk weggooien omdat ze vol beschrijvingen staat. De tweede versie is een adaptatie naar de speelbaarheid toe. Daarna vergelijk ik met Franse, Italiaanse en Duitse versies. Dan is er het repetitiestadium. Tijdens de repetities moet ik soms veranderingen aanbrengen die uitsluitend gericht zijn op de ‘efficiency’. Dat heeft niets meer met trouw te maken. Bovendien weet ik dat tijdens de opvoering hele lappen van mijn minutieuze en aandachtige en gekwelde benadering zullen wegvallen, maar dat is dan het werk van de regisseur.”

Je hebt een heleboel Shakespeares vertaald: Macbeth, A Midsummer Night’s Dream, The Winter’s Tale, enz. Zijn er opvallende verschillen wat vertaalproblemen betreft?

“De problemen zijn dezelfde. *The Winter’s Tale*, bijvoorbeeld, is heel boeiend maar wordt algemeen als een van Shakespeares zwakste stukken beschouwd. Maar dat scheidt dezelfde problemen. De kwa-

liteit van het materiaal domineert niet.”

Waarom ben je zo trots op je vertaling van Under the Milkwood van Dylan Thomas?

“Ik ben er op een bijna kinderachtige manier trots op omdat ik één bepaalde plek goed vertaald heb waar alle andere vertalingen fout zijn. Op een bepaald moment lees ik: ‘Alfred Pommery Jones komma sea lawyer komma zegt dit en dat en dat.’ Ik vertaal en ik denk: ‘Wat is dat toch voor een raar bijna onbewust ongemak!’ Ik kijk naar de Franse vertaling: ‘avocat maritime’. Ook alle andere vertalingen met ‘zeerechtadvocaat’. Ik denk: ‘Daar is iets mis mee.’ Dat gevoel kan ik niet bepalen. Dat is volkomen irrationeel. Ik bel een vriend in Londen, een dichter, en leg hem het probleem uit. ‘Dat is een maritiem advocaat,’ zegt hij, ‘maar als je meer wil weten, ik heb een vriend in Wales waar Dylan Thomas vandaan komt.’ Ik bel die man op en hij belooft het te zullen opzoeken. Een paar dagen later belt hij mij op en zegt: ‘Vreemd dat je dat gevraagd hebt. Want, wat is een sea lawyer? Een klein zwart vogeltje met een wit beffe dat altijd met zijn hoofd schudt.’ Dus iemand die altijd in de contramine is, die nooit tevreden is, die altijd nee zegt, dat is in Wales een ‘sea lawyer’. Bij mij staat de correcte vertaling.”

Waarom passioneert het je zo?

“Het is een bepaalde vorm van puzzelen, van knoeien, tot je een betekenis vindt. Dat is verwant met het kruiswoordraadsel van *The Herald Tribune*, dat ik elke dag oplos. Daarin vind ik eenzelfde mechanisme terug: je doet een beroep op je geheugen. Ik heb een geheugen als een soort vuilnisbak, waarin heel rare feitjes waarvan ik dertig jaar geleden kennis genomen heb, sluimeren. Op een keer kan je dat toch gebruiken. Bij de meeste mensen blijft dat dode materie. Ik wek dat op onder de druk van het toeval. Daarom is het irrationeel. Het is geen redelijke vorm van kennis hanteren.”

Is dat ook een van de redenen waarom je schrijft?

“Als ik schrijf weet ik absoluut niet wat er te voorschijn zal komen. Je hebt een grotere marge, wat moeilijker is. In die zin is vertalen gemakkelijker; je begeeft je in een strakker schema. Bij het schrijven moet je zelf je kader bepalen. Maar het proces van het maken is analoog.”

Patricia Niedzwiecki

We zitten in een door zichzelf ontvoerd vliegtuig, zonder piloot

Op een dinsdagavond, na een voorstelling van *Glückliche Tage* van Beckett, in een regie van Tabori, verlaat ik het Werkraum van de Kammerspiele. Het publiek drumt zich na de voorstelling door een smalle deur naar buiten. Ik neem een andere deur, waar geen mens doorgaat. Het blijkt achteraf een nooduitgang te zijn. En daar, plots, in levende lijve: een man met een grijze snor en een modieuze haarsnit, in vlot jong kostuum. George Tabori. Ik had hem een brief geschreven om een gesprek aan te vragen. Hij herinnert zich dat.

Bistro Chablis, donderdagnamiddag. Aan de tafel naast me, in het voorts lege café, zitten Ignaz Kirchner en Ursula Höpfner, beiden acteurs van de München Kammerspiele. George Tabori komt binnen, schwing in de benen, blinkende lichtjes in de ogen. Hij groet het tweetal (Ursula is Tabori's vrouw), mompelt wat afspraken bij mekaar, wendt zich dan tot mij en gaat zitten. George Tabori, 72, is voor de zoveelste keer bereid om over zichzelf te vertellen.

U repeteert op dit moment Totenfloss van Harald Müller. Dat schijnt zowat de bestseller voor het komende seizoen te worden in Duitsland.

George Tabori: "Over het stuk en over Harald Müller kan u alles lezen in het juli-nummer van Theater Heute. Ik schreef een korte tekst als inleiding bij mijn encenering. Voor anderhalf jaar las ik het stuk voor het eerst. Sinds Tsjernobyl is het echter zeer actueel geworden en vooral zeer belangrijk. Voor mij is het geen typisch Duits stuk."

Wat betekent dan typisch Duits?

"Achternbush, Heiner Müller, die zijn typisch Duits. Harald heeft steeds een andere dramaturgie

gehad, zeer verwant met Edward Bond, zeer Angelsaksisch. Hij houdt zich met agressie en conflictsituaties bezig. De Duitse dramaturgie is meer geestelijk gericht."

Op welke manier enceneert u dit stuk?

"Dat weet ik niet, ik weet niet hoe ik enceneer, in feite enceneer ik amper. Ik ben ook geen regisseur. Ik hou niet van dat woord, het herinnert me aan regering. Maar dat is niet belangrijk. Ik werk zowat als Peter Brook (hij wijst naar *Etcetera 12*, die voor hem op de tafel ligt), samen met de acteurs zoeken we hoe we een stuk enceneren, niet volgens een vast programma of volgens een concept. Sinds een week werken we met de tekst, de ruimte, de figuren. De experimenten en improvisaties die we nu maken, blijven de belangrijkste bestanddelen voor de voorstelling. Een stuk biedt steeds problemen. De kern van dit stuk is een stroom, de Rijn. Drie mannen en een vrouw bevinden zich in een boot, na de volgende oorlog, totaal bestraald, in het eindstadium ongeveer. Ze gaan op zoek naar een stad waar nog te leven valt. Er zijn twee gebieden: een zuivere stad, met een fascistoïde regering, die alle besmetten en subversieven eruit werpt en een onbewoonbare wereld, waar al deze bannelingen zich dan treffen. Daar proberen ze dan, half als dieren, als overlevingskunstenaars te leven. Het is in feite de geschiedenis van een reis, het eerste deel op het land, het tweede deel op het water."

U werkt zeer open, ik zou bijna zeggen familiair met de acteurs, waarbij het tot een persoonlijk treffen komt, 'Therapeutisch' wordt uw arbeidsproces genoemd.

"Ik kan me niet voorstellen dat

het anders mogelijk is. Het Duitse theater is zeer traditioneel van structuur. De grote experimenten zijn formeel en esthetisch, de menselijke waarden hebben hierin niet zoveel belang. De Kammerspiele bv. is een groot bedrijf, een kleine fabriek, een produktiemachine. Structureel gezien is het misschien het beste theater in de wereld. Maar de prijs die men betaalt omdat men in een institutie zit is zeer hoog. Steeds opnieuw wordt men geconfronteerd met systeembepalende problemen. De klemtoon ligt hier enkel op het produceren. In een theater gaat het echter niet om produceren, er moet plaats blijven om vragen te kunnen stellen. En daarvoor is er in een burgertheater geen plaats."

Hoe verzoent u deze structuur dan met uw eigen ideeën en behoeftes?

"Eigenlijk is dat zeer moeilijk. Men heeft een vaste groep nodig, waar niet hiërarchisch gewerkt wordt, maar wel, zoals u het noemt open en familiair. In feite kan men het vergelijken met een vrije jazzgroep en een groot symfonieorkest. De vereniging van deze beide is moeilijk en geeft steeds problemen, maar problemen zijn er om ze op te lossen. Volgend jaar heb ik waarschijnlijk een eigen theater in Wenen, waar ik met een groep van 10 mensen kan werken. Het beslissende is voor mij de menselijke dimensie. In theater gaat het om de mens, niet om literatuur of een bedrijf, niet om de formele uitingen, hoewel die erbij horen. Wat onmogelijk voor te stellen is, is een theater zonder mensen. De mens in het theater is voor mij een esthetisch imperatief. Men kan hem niet als instrument of als object behandelen. En dat gebeurt pijnig genoeg veel te veel. Als gevolg daarvan ontstaan dan ongezone, zieke toestanden. Voor het jaarboek van Theater Heute schrijf ik een

Leen Thielemans, te gast in München, thuisbasis van de Kammerspiele, dat vorig seizoen voor de derde (!) maal tot beste Duitstalige repertoiregezelschap werd uitgeroepen, had een gesprek met de leidende figuur van de Kammerspiele, George Tabori.



Glückliche Tage – Ursula Höpfner en Peter Radtke – (Werkraum der Münchner Kammerspiele) – Foto Oda Sternberg

tekst over dit fenomeen. ‘Das grosse, deutsche Krankenhaus.’ De druk is in het theater enorm groot, door de openbaarheid, de kritiek, maar ook doordat binnen het theater de persoonlijke gevoeligheden misbruikt worden. Daarvan wordt men ziek, daarvan wordt ook het theater ziek. De acteur is de enige producent die tegelijkertijd ook het produkt is, dat wordt teveel vergeten.’

Met behulp van de regisseur...

‘De acteur heeft ‘een spelleider of een regisseur’ nodig om zijn werk juist te kunnen uitvoeren, vermits hij zichzelf niet in het oog kan houden. Een regisseur slaat een brug tussen de acteur, het stuk en het publiek. De regisseur is diegene die een acteur helpt zichzelf in een toestand te brengen waarin hij optimaal kan functioneren, in een creërende toestand, door voorbereidingen, oefeningen, warm

ups. Ik heb het dan in feite over de methode van Stanislavski. Als ik een boek schrijf, kan het zijn dat ik om 10 u begin en pas om 3 u de eerste zin op papier heb staan. Wat gebruikt een schilder, een danser of een fotograaf om in die toestand te komen waarin hij kan creëren? Bij iedereen is dat een ander proces. Schiller had bv. steeds rottende appels onder zijn werktafel liggen, omdat die hem inspiratie brachten.’

U hebt ook zelf stukken geschreven. Waar ligt voor u het onderscheid tussen het insceneren en het schrijven van theater?

‘Vroeger was er waarschijnlijk geen trainer bij het opzetten van een stuk. Men neemt aan dat de schrijver bij de Grieken zelf zijn stukken insceneerde. Shakespeare was ‘first player’, wat misschien zoets als een regisseur was. Molière heeft geschreven, gespeeld en

geënceneerd. De training die we nu maken komt waarschijnlijk voort uit de kapitalistische arbeidsmentaliteit. Vroeger heb ik niet geënceneerd, enkel geschreven. En dan werd me duidelijk dat de realisatie van een stuk eigenlijk de vervolmaking van het schrijven is. Een stuk wordt niet geschreven voor de bibliotheek of om te lezen, maar wel als voorstel voor een realisatie. In de jaren ‘60 heb ik wel een paar stukken geregisseerd, maar ik ben pas écht beginnen insceneren toen ik naar Duitsland kwam. Dat was ook de reden waarvoor ik naar Duitsland gekomen ben, om theater te maken. In de Verenigde Staten was het theatermaken volledig bepaald door commerciële voorwaarden. Intussen is dat nog erger geworden.’

Heb ik het juist voor wanneer ik denk dat u een voorliefde voor Beckett hebt?

‘Ja, hoewel dat nu stilaan voorbij is. Hij is voor mij de grootste levende dichter. We hebben veel met Beckett geëxperimenteerd. Hij is zeer moeilijk.’

Glückliche Tage hebt u volledig anders geënceneerd dan Beckett het voorschrijft. Waren uw andere voorstellingen van Beckettstukken ook persoonlijke bewerkingen?

‘De vraag is natuurlijk: wat is werktrouw? Een voorstelling uitvoeren zoals ze beschreven staat is een vorm van lafheid. Werktrouw betekent trouw aan de maatschappij en niet trouw aan de auteur. Het levendige aan theater is dat elke voorstelling anders is, ook de op mekaar volgende avonden van eenzelfde stuk, van eenzelfde regisseur, met dezelfde acteurs. Bij Beckett interesseert het me niet zijn model te volgen, doch uit te zoeken wat het menselijke niveau betekent onder zijn strikte formalisme. Al wat Beckett schrijft, is autobiografisch, maar hij trekt er een masker over. Men moet daar dan in snuffelen om te ontdekken wat de verschillende mogelijkheden zijn. Peter Brook insceneert in *Maharabata* niet het originele epos, en niemand zegt iets want niemand kent het oorspronkelijke verhaal. Maar als Beckett geïnterpreteerd wordt, dan roepen ze allemaal samen dat dat niet kan. We hebben er door de samenwerking met de acteurs een persoonlijke lezing van gemaakt, met de klemtoon op het individuele, op het erotische. Ik geloof niet dat een auteur kan bepalen hoe zijn stukken moeten worden opgevoerd. Beckett doet dit echter wel, uit angst dat de persoonlijke aspecten ontbloom

worden. Nu is hij niet meer zo streng, maar vroeger zou hij mijn versie verboden hebben. Ik heb hem over onze voorstelling verteld en hij zei: dit is niet mijn visie, maar good luck. Ik doe er dus mee wat ik wil. Hij kan ook niet meer elke voorstelling volgen, er zijn er zoveel.”

Eigenlijk hebt u een groot deel van de recente theatergeschiedenis meegemaakt. U bent in de jaren '40, door Brecht o.a., met het theater in contact gekomen. En dan hebt u nadien zowat alles zelf meegemaakt.

“Ja, al deze jaren vertellen, is me nu een beetje te veel.”

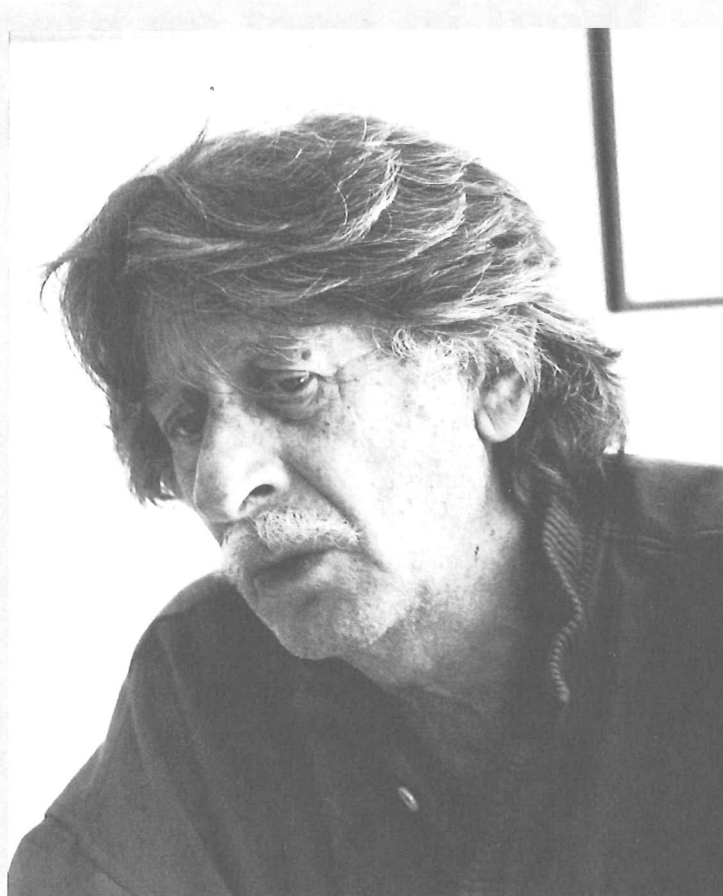
Kan u misschien vertellen hoe u het aanvoelt?

“Het theater, net als de wereld, is fel veranderd. Het is moeilijk het theater aan de wereld te onttrekken. Van structuur is het theater zeer conservatief, in vergelijking met schilderkunst of schrijven. Maar het is ook een reactie op de veranderingen in de wereld, de veranderingen die steeds versnellen. Waar een culturele stroming vroeger een volledige generatie aanbleef, duren de trends nu slechts 6 maanden. Het theater is conservatiever omdat het om mensen gaat en niet om objecten. De mens verandert niet zo snel. Einstein heeft na de eerste atoomsplijting gezegd: ‘alles evolueert, de wereld is geëvolueerd, maar als de mens niet mee evolueert krijgen we nog grote problemen.’ Er kan een kloof ontstaan tussen de mens en zijn omgeving die catastrofaal is. Men moet realistisch blijven, maar mij schijnt het alsof we in een door zichzelf ontvoerd vliegtuig zitten, zonder piloot.”

Ziet u dat ook zo voor het theater?

“In het theater heeft zich, net als in de politiek, een neo-conservativisme doorgevoerd. Er is een vertwijfelde poging aan de gang om weer groots spektakel, om effecten te realiseren, om een concurrentie met de media aan te gaan. Formeel wordt er nog weinig geëxperimenteerd. Integendeel, er is een nostalgische terugkeer naar de jaren '20 en '50. Dat heeft natuurlijk allemaal te maken met de politieke en economische toestand. De vraag is echter of men met deze stroming meegaat, of er zich tegen verzet.”

Leen Thielemans



George Tabori – Foto Manuel Michaelis

George Tabori

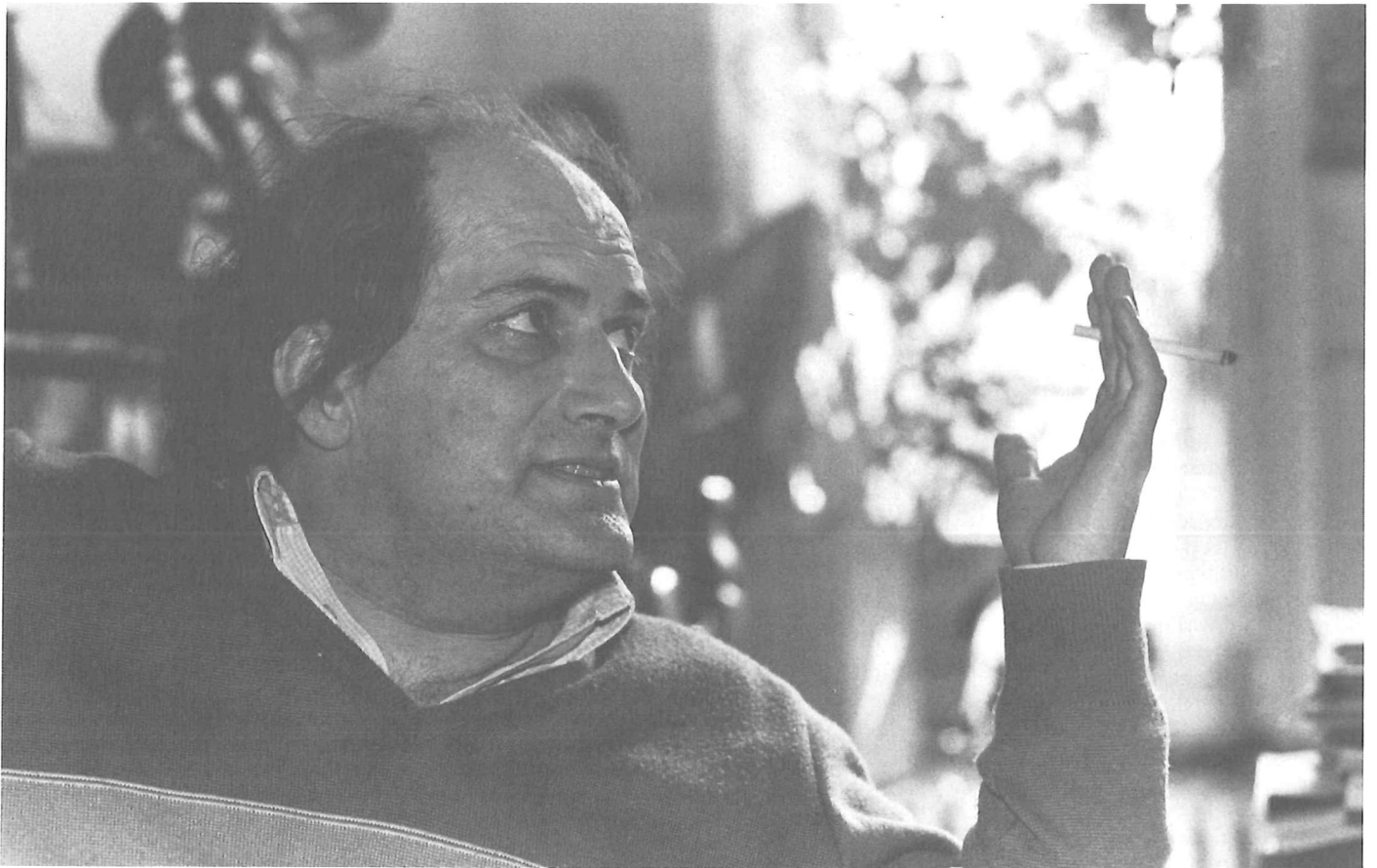
1914 geboren in Budapest
1932-1933 student en kelner in Berlijn
1936 emigratie naar Londen
1939-1941 buitenlands correspondent in de Balkan
1943 *Beneath the Stone*, eerste roman
1943-1947 tewerkgesteld bij de BBC
1947 emigratie naar de USA, ontmoet er o.a. Bertolt Brecht
1952 *Young Lovers*, filmscenario voor Joseph Losey; *Flight into Egypt*, eerste theaterstuk, uitgevoerd op Broadway in een regie van Elias Kazan
1953-1971 leeft in New York, werkt ook in Londen en in Berlijn
1966 oprichting van eigen kleine tourneegroep “The Strolling Players”
1968 *The Cannibals*, Auschwitz-taboes op de bühne
1971 terugkeer naar Berlijn
1975-1979 leider van het theaterlaboratorium Theater der Freien Hansestadt Bremen; *My Mother's Courage* in de Münchener Kammerspiele
1980 Beckett-project in Circus Atlas – München; door gebrek aan subsidie slechts 2 van de 3 stukken gerealiseerd

1982 *Unterammegau oder die guten Deutschen*, essays; producties in Bochum, München, Berlijn
1985 regisseur aan de Münchener Kammerspiele: *Mein Herbert, M, Glückliche Tage, Die Troerinnen von Euripides*
1986-1987 *Totenfloss* van Harald Müller; eigen theatergroep in Wenen

Begin 1987 neemt George Tabori het Weense Schauspielhaus over van Hans Gratzler. Dat krijgt een nieuwe naam: “Der Kreis” (de cirkel, de kring). Tabori ziet “Der Kreis”, naar hij op een persconferentie toelichtte, “als democratische communicatievorm, als mooiste geometrisch teken, als hommage aan de “Wiener Kreis”. Naar eigen zeggen wil hij daar een oude wens waar maken, namelijk “van de grote kathedralen naar de catacomben van het theater terugkeren.” Op lange termijn zou hij zijn programma in drie fasen indelen: “Feste und Spiele” vanaf het voorjaar, vervolgens “Frauen-bewegt” en later “Endspiele”. Zo meldde de *Frankfurter Allgemeine Zeitung* op 10 november jl.

Waal in hart en nieren: Jean Louvet, toneelauteur

Een taal van hout



Jean Louvet – Foto Paul Van Den Abeele

De Waalse auteur Jean Louvet is bij ons nagenoeg onbekend, al voerde Toneel Vandaag, begin jaren zestig, *L'an un* op in het Nederlands. En vorig jaar stond bij het Zuidelijk Toneel Globe in Eindhoven *De man die de zon in zijn zak had* op het programma. Klaas Tindemans maakte een portret van Louvet, en leidt de toneeltekst in deze aflevering van *Etcetera* in, de vertaling van *Conversation en Wallonie*.

“On perd ses clefs: on cherche dans la boue, dans les tiroirs. Mais... vous perdez la parole; vous ne trouvez pas pourquoi.” (uit *Les clients*). Centraal in het drama van Jean Louvet, mijnwerkerszoon uit La Louvière, leraar Frans en toneelschrijver, staat het verlies van de taal, de onmacht van het spreken. Louvets personages zijn vastgeketend aan hun sociale klasse door hun taal, hun *discours*. Soms zijn ze zich van deze ketenen bewust, soms – zelden – bevrijden ze zich ervan. Deze overheersende thematiek is niet alleen het resultaat van een reflectie over het verband tussen sociale conditie en taal, ze is in eerste instantie het antwoord op een vraag vanuit het theater zelf: hoe representeer je de werkelijkheid van de Waalse arbeidersklasse, zijn geschiedenis, zijn ideologie, zijn impasse. Een schrijver beschikt enkel over taal, daar moet hij “het” mee doen. Het is een grote verdienste

van Jean Louvet dat dit telkens een expliciet probleem is in zijn stukken. Want als vanzelf keer je terug naar de werkelijkheid zelf, los van het theaterprobleem, en de rol die de taal speelt in het dagelijks verwoorden van die realiteit: “ça pue. – Quoi? Les mots? – Non. La ville.” (uit *Les clients*).

Jean Louvet werd in 1934 geboren in de Borinage, het “zwarte land”, bekend van Vincent Van Gogh en Henri Storck. Hij leerde door, studeerde Romaanse filologie en werd leraar Frans. In de vroege jaren '50 schreef hij een roman (*Soif de la terre*) en een novelle (*Le duel*), beide met existentialistische inslag. Hij stopt daarna bewust met schrijven en gaat politiek-syndicaal militeren, op de linkerflank van de socialistische beweging. Wegens trotskistische sympathieën wordt hij in 1964 uit de PSB gestoten. De staking tegen de eenheidswet ('60-'61)

is een hoogtepunt in dit militantisme, en tegelijk de rechtstreekse aanleiding tot zijn eerste toneelstuk: *Le train du bon Dieu*. Op vraag van enkele vrienden, die eerst Brechts *De geweren van Frau Carrar* wilden opvoeren, schrijft Louvet een *Stationendrama* over de euforie van de stakingsbeweging, en over de wijze waarop de illusies langzaam afbrokelen. Een koppel, Thérèse en Slick, trekt door een landschap, een stationsdecor, waarin radeloze maar nooit wanhopige patroons, naïef-enthousiaste militanten, sluwe vakbondsfunctionarissen en angstige kleinburgers de ideologische chaos evoceren. Eén krachtig-optimistisch moment, dat een mogelijke toekomst oproept: de korte halte van de “trein van de goede God”, een feestelijke utopie, maar snel voorbij. De paradox van Slick: “On m'a volé ma voix” roept hij uit, om meteen daarna de meest lucide analyse te leveren van de hopeloze toestand.

De paradox van Louvet: buitenstaander, intellectueel, maar wie luistert? Opvallend is wel dat de heersende klasse minstens even bang is als het proletariaat moede-loos. Louvets notie van "hoop" is sterk aanwezig, maar wel dubbelzinnig.

Confrontatie met Brecht

Na *Le train du bon Dieu* – dat zijn "definitieve" vorm kreeg in de enscenering van Marc Liebens in 1976 – schreef Louvet *L'An I, A bientôt Monsieur Lang, Mort et rérection du citoyen Julien T., Les clients, Le bouffon* en *L'Aménagement*. Al deze stukken nemen in zekere mate afstand van de concrete (Waalse) geschiedenis, en dringen in detail door tot de levensvoorwaarden van de arbeidersklasse. Die wordt onderdrukt, ook in de welvaartstaat, maar ze heeft zich vergist als ze dacht dat de bourgeoisie met één veeg van de bezem, met één pennetrek, kon weggevaagd worden. Lang, uit *A bientôt Monsieur Lang*, wil vanuit zijn luxueuze situatie van gelukkige linkse intellectueel, door middel van de outsider Vassili de burgerlijke waarden (in casu de in het huwelijk geketende eros) manipuleren, maar mislukt jammerlijk. Alleen is niet Lang zelf het slachtoffer maar Vassili, de dromerige, welwillende proleet: "Malheur à qui entend les appels de son cœur". *Les clients* en *Le bouffon* confronteren de arbeider en zijn dromen met de realiteit van het kleinburgerdom, dat in zijn eigen klasse is binnengeslopen. In *Les clients* lopen Anne en Sébastien (een koppel als Thérèse en Slick in *Le train du bon Dieu*) te pletter tegen de smakeloosheid, de inertie en de agressie van hun, al dan niet gemanipuleerde, lotgenoten. In *Le bouffon* probeert de arbeider Giorgio aan zijn lot te ontsnappen door zich de waarden van de kleinburger eigen te maken. Al is hij daar te onhandig voor.

Theater schrijven, over en voor de arbeidersklasse – Jean Louvet leidt in La Louvière een semi-professioneel arbeidersgezelschap, gesticht in 1962 als Théâtre Proletarien – is, je kan er niet omheen, een confrontatie met Bertolt Brecht. Louvet kent Brechts theorie en praktijk te goed om het "didactisch realisme" van de gearriveerde Brecht klakkeloos over te nemen en op de Borinage toe te passen. Nee, hij wil opnieuw het theater "uitvinden", het gevecht leveren tegen het evidente naturalisme, een gevecht met een schriftuur en met een pu-

bliek. Want de esthetische behoeften van zijn publiek zijn kleinburgerlijk-sentimenteel, maar tegelijk is deze "smakeloosheid" de enige toegang tot dit publiek. Vandaar dat Louvet in zijn vroege stukken een eenvoudige taal hanteert die ongecompliceerde gevoelens uitdrukt, zonder ideologische connotaties. Net zoals Brecht ontsnapt Louvet aan het naturalisme door de werkelijkheid van de droom op te roepen, door terug te grijpen naar een primitief, doorzichtig expressionisme à la Strindberg: in *Conversation en Wallonie* is dit procédé nog het meest expliciet. Misschien is Slick uit *Le train du bon Dieu* Louvets Garga (uit Brechts *In de jungle van de steden*) en Vassili (*A bientôt Monsieur Lang*) de Shlink van de Borinage.

Müller

Maar er is nog een interessante vergelijking te maken: met Heiner Müller. Een parallel die het voordeel heeft dat ook Louvets recentere stukken (*L'homme qui avait le soleil dans sa poche, Un Faust*) in de evolutie betrokken kunnen worden. Net zoals Müllers stukken uit de jaren '50 (*Der Bau, Zement* enz.) zijn *Les clients, Le bouffon, en L'aménagement* "Lehrstücke": voor Louvet zelf zijn het oefeningen in het beschrijven van de mentale ambiguïteiten van de arbeidersklasse en voor het publiek zijn het expliciete waarschuwingen tegen een overname van de waarden van de bourgeoisiecultuur. Het essentieel verschil is natuurlijk dat Müller in een socialistische samenleving schrijft (de DDR), en Louvet in een kapitalistische. De burgerlijke cultuur is dus wel op een totaal verschillende manier aanwezig. Müllers *discours* bevindt zich binnen een (marxistische?) ideologie, terwijl Louvet reële en gedroomde ideologieën van resp. proletariaat en bourgeoisie op alle mogelijke niveaus (geen zwart/wit, geen "goeden" versus "slechten") met elkaar confronteert. Maar de ideologie en de aantasting ervan staan in elk geval centraal, bij Müller én bij Louvet. De centrale vraag, die een heel concrete uitwerking krijgt afhankelijk van de *Umwelt* van de auteur (socialisme of kapitalisme, maar beide in crisis), is de ideologische controleerbaarheid van de geschiedenis, van een mens, van een klasse. In die zin is er een verwantschap vast te stellen, zowel qua structuur als qua poëtië, tussen Müllers Duitslandstukken (*Germania Tod in Berlin, Leben Gundlings...*) en Jean Louvets zogenaamde België-stuk: *L'homme qui avait le soleil dans sa*

poche. Historische figuren lopen verloren in een samenleving waarvoor ze niet meer representatief zijn. Müllers Frederik de Grote zwezelt in Duitse gezelligheid en huilt in zijn eenzaamheid. Julien Lahaut, de man die de zon in zijn zak had, blijft sprakeloos tegenover de pertinente vragen van zijn vrouw: "(Géraldine:) On a sonné. C'est eux. Les tueurs. – (Lahaut:) On ne tuera pas Lahaut. On n'a pas tué Staline. On n'a pas tué Lénine." Meer nog, twee generaties later wekt de herinnering aan hem enkel agressieve onverschilligheid op: "(Vinciane:) Je ne veux rien. Rien. Je suis grande maintenant, citoyenne moi-même. Le trottoir est glissant, mais je peux marcher seule." Julien Lahaut, weerstander, gevangene in Mauthausen, communistisch leider, vermoord nadat hij bij Boudewijns eedaflegging in het parlement "Vive la république" had geroepen, is totaal vergeten, verworden tot een grotesk grafmonument van een aangeleefde ideologie. Maar een ideologie die Louvet ondanks alles weigert te verwerpen: de notie "hoop" blijft bestaan, is enkel nog dubbelzinniger geworden. Hoop en optimisme vallen niet meer samen.

Erotiek

Louvets stukken, het sterkst nog zijn laatste tekst, *Un Faust*, zijn doortrokken van een gewelddadige erotiek. Mephistofeles wordt door God gezonden om Faust zijn vals idealisme te ontnemen. Ongewild leert hij Faust, die overigens zijn idealisme al kwijt was, iets nieuws: ongecompliceerd sexueel verlangen, dat zelfs wederzijds wordt bij de hoer Gretchen, en wordt gestimuleerd door Philemon en Baucis, de mythische vertegenwoordigers van het gewetensvolle proletariaat. Zoals Léonce en Gabrielle, die in de Globe-productie van *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* uitgewerkt zijn als Beckettiaanse melaatsen, van een ontroerende liefde blijk geven, tegenover elkaar en tegenover hun omgeving. Louvets personages, ondanks hun objectieve tegenstellingen, zijn mekaar nooit vijandig gezind. Liefde beweegt zich buiten de categorieën van waarheid en leugen, werkelijkheid en droom. Maar de objectiviteit wordt nooit uitgeschakeld, en dat kan ook fataal zijn voor die liefde, die dan onvruchtbaar blijft. "Le jardin de Marguerite a brillé, et le voilà qui se dessèche d'un seul coup dans le désert-monde qui me cerne. N'est-ce pas cela, l'enfer, Méphisto?" (uit *Un Faust*).

Klaas Tindemans

Hamlet in de Borinage

Op zich vind ik de duidelijkheid waarmee Jean Louvet autobiografische gegevens onderbrengt in zijn toneelstuk *Conversation en Wallonie* (1978, gecreëerd door het Ensemble Théâtral Mobile, regie Marc Liebens) niet interessant. Het hoofdpersonage Jonathan is geboren in 1934, net als Louvet, hij is de zoon van een mijnwerker, net als Louvet, hij gaat Frans studeren, geeft les en is politiek actief, net als Louvet. Maar *Conversation en Wallonie* – de eerste werktitel was *Au nom du Père* – is geen afrekening met een reële biografie, met zijn echte vader. Louvets intellectuele vorming heeft het voor een auteur interessante voordeel opgeleverd dat de evidenties van de klassehiërarchie in vraag werden gesteld. Volgens de “klassieke theorie” moet Louvet gerecupereerd zijn door de bourgeois-cultuur, anderzijds kan hij de onderdrukking van de arbeidersklasse objectiever analyseren. De thematiek van *Conversation en Wallonie* is dus niet het levensverhaal van Jean Louvet, maar een poging tot ontleding van werkelijkheid en droom van de arbeidersklasse (in de Borinage en elders) én van de vreemdheid waarmee een “autochtoon intellectueel” zich daarin beweegt. Jonathan, zijn vader en zijn moeder, zijn oom en zijn neef, zijn in eerste instantie theaterfiguren, wier leven zich beperkt tot het stuk en die hun geschiedenis en toekomst slechts oproepen in de context van dit stuk, deze fabel. Het theatrale aspect werd in Marc Liebens’ ensce-nering trouwens nog aangescherpt. Waar in de oorspronkelijke tekst

het eerste deel – Jonathans schoolgaande jeugd – zich in de directe re- de als chronologisch, vrij realistisch verhaal afspeelt, heeft Liebens dit grondig gewijzigd. De opgroeiende Jonathan, het “wonderkind” werd ten tonele gevoerd als herinnering van Alice, zijn moeder. Op die manier valt het stuk in twee delen uiteen: Jonathans verleden door de ogen van zijn moeder bekeken, en Jonathans heden als een dialoog tussen zoon en (dode) vader. De breuk met het neonaturalisme à la Kroetz – een auteur waarmee Louvet vaak vergeleken is, zo zou *L’aménagement* een doorslagje zijn van Kroetz’ *Mannenzaken* – is daarmee radicaler dan in de basistekst. Michèle Fabien – dramaturge bij vele Louvet-ensceneringen, waaronder *Conversation en Wallonie* – vergelijkt het stuk, alle verhoudingen in acht genomen, met Shakespeares *Hamlet*. In het eerste deel zet de vader de begaafde, ietwat wereldvreemde Jonathan op weg naar de bevrijding, en in het tweede deel gaat Jonathan zijn eigen weg, probeert aan het “klasseverraad” te ontsnappen. Paradoxaal genoeg wordt hij daardoor in zekere mate tot een “vadermoord” gedwongen. De vader wil, via zijn zoon, ontsnappen aan de ketenen van zijn klasse, terwijl Jonathan precies de arbeidersklasse zijn geheugen wil terugbezorgen. Daarom is deze bekenenis van Grégoire (de vader) een sleutel tot de tekst: “Etre ou- vrier, Jonathan, c’est se dire: ‘Qu’est-ce qu’il y a eu avant moi?’ Toi, tu le sais. Nous ne le savons pas. J’ai toujours eu l’impression

que j’étais le premier sur la terre, que c’était une blague, les Pyramides, et tout ça.”

Vlucht

Jean-Marie Piemme, intellectueel en zoon van een “métallo” en dramaturg bij de eerste ensce-nering van *Conversation en Wallonie*, noteert in *Le souffleur inquiet* – een titel die trouwens ontleend is aan Louvets *Un Faust* – enkele bedenkingen over *Conversation en Wallonie*. Piemme stelt vast dat precies de onmiddellijke herkenbaarheid van Louvets verhaal onoverkomelijke moeilijkheden opleverde bij de ensce-nering. Je verloor, omwille van de affectieve band met de personages, elke controle over het stuk, dat dreigde af te glijden tot naïef populisme. Van- daar de radicale ingreep, het *Verfremdungseffekt*, dat in zijn brutaliteit overigens meer naar de late Strindberg (*Droomspel*) verwijst dan naar Brecht: de blik van Alice, de moeder, relativeert voor de toeschouwer de sentimentaliteit die de begaafde Jonathan oproept. Maar Piemme geeft toe dat zo’n oplossing een vluchtpoging blijft: uiteindelijk hebben de theatermakers, ondanks alle sympathie, de moeilijkheid om in het actuele theater rechtstreeks over het leven van de arbeidersklas- se te spreken, slim ontweken. Brecht als een uitvlucht: is het een probleem voor de schrijver of voor de regisseur? Vooral voor de laatste, dunkt me.

Klaas Tindemans



Conversation en Wallonie – creatie 1978 – Ensemble Théâtral Mobile – repetitiefoto – Foto's J.-P. Hubin

Gesprek in Wallonië

Personages

Grégoire, vader van Jonathan
Jonathan, zoon van Grégoire en Alice
Ulysse, schoonbroer van Alice
Eugène, zoon van Ulysse
De hoedenmaker
Joseph, een visser
De grootvader, vader van Grégoire
De leraar
De graaf

Alice, moeder van Jonathan
Lydie, buurvrouw en vriendin van Alice
De notarisvrouw
De buurvrouw
De moeder van een leerling
Suzanne
De hoedenmaakster
Solange
De schoonmaakster

(Vertaling: Pierre Bourgeois)

Gesloten doek. Stem van een beroemde tenor. Zingt een aria uit een populaire opera. Bijvoorbeeld Benjamino Gigli met een aria van Verdi. Einde van de aria. Hevig applaus. Jonathan zegt hoorbaar: – Bravo... Bis... Bravo. – Buitengewoon. – Van zo ver komen. – Wat een succes! Bis! Het doek gaat open. De scène wordt belicht in het centrum: een arbeiderskeuken. Enkele deuren. Een Leuvense kachel. Omstreeks 1946. Een tafel, een kast, enkele pronkstukken. Een radio. In het midden van de keuken zit Jonathan, ongeveer twaalf jaar oud. Golfbroek, hemd. Hij staat op van zijn stoel, groet meerdere keren, gaat terug zitten, handen op de knieën. Hij herneemt de aria van daarnet. De scène wordt helemaal verlicht. Côté jardin, een tweetal gevels van arbeidershuisjes. Côté cour ontwaart men een kasteel, een terras. Côté jardin, twee vrouwen. De eerste, ongeveer dertig jaar, luistert bij het raam; de andere, iets ouder, Lydie, luistert eveneens. Côté jardin: een koppel komt binnen en stopt ter hoogte van de twee vrouwen: de hoedenmaker en de hoedenmaakster. Côté cour bij het terras: de graaf en de notarisvrouw. Einde van de aria.

Hoedenmaakster Wat een prachtige stem!

Hoedenmaker (Tot de buurvrouw) Ik zeg het nog maar eens... Een stem zo warm als deze laatste augustusdag. Hij heeft talent, die knaap.

Hoedenmaakster Elke avond komen wij naar hem luisteren.

Buurvrouw (Tot Lydie) Dat klopt: ik heb ze al eerder gezien.

Hoedenmaakster Na het avondeten, als de winkel gesloten is, komen wij hiernaar toe gewandeld.

Hoedenmaker Wij verkopen hoeden in de Stationsstraat.

Hoedenmaakster Het is geen toevallige wandeling. Elke avond, zonder uitzondering, 's zomers als 's winters, komen wij hier langs om naar hem te luisteren. Hij is altijd op de afspraak.

Lydie Inderdaad. Hij zingt elke avond. Daar had ik nog niet aan gedacht.

Hoedenmaakster Je zou zeggen dat hij zich verstoopt. Ik zou hem toch zo graag zien als hij zingt.

Buurvrouw Hij laat zich nooit zien.

Lydie Ik heb al zijn schaduw gezien achter de gordijnen. Soms maakt hij gebaren.

Hoedenmaakster Wat een zanger zou hij kunnen worden. Ah, ik zie hem al met zijn voorhoofd vol zwarte krulletjes. Hij moet bruin zijn, niet? En héél mooi, daar ben ik zeker van, met zo'n stem. Sommige mensen hebben toch geluk: zo'n kind hebben!

Hoedenmaker Wat doen zijn ouders?

Buurvrouw Zijn vader werkt in de mijn, 's nachts. Een half uur geleden is hij vertrokken.

Lydie De moeder poetst 's avonds kantoren. Ze komt rond negen uur terug.

Hoedenmaakster Parelwitte tanden, in een exotisch decor...

Hoedenmaker ... ja, een Mexicaans decor, zoals in de laatste operette. Mijn vrouw en ik houden ontzettend veel van operettes. Nu de oorlog voorbij is hebben we opnieuw grote zangers.

Lydie Rudi Hirigoyen.

Buurvrouw En Luis Mariano.

Hoedenmaker Rijzende sterren. Stil! Laten we luisteren. (Jonathan zingt.)

Buurvrouw Een muzikant in hart en nieren.

Hoedenmaker Het zou zonde zijn zo'n hemels geschenk te verspillen.

Hoedenmaakster Prachtig. De poëzie krijgt er vleugels bij en je laat je meevoeren door de droom. Je weet niet meer goed waar je bent, in de hemel of op de aarde. (Zij luisteren ingetogen.)

Graaf Mooie stem nietwaar?
Notarisvrouw Een beetje grof naar mijn smaak.
Graaf Geen paniek. Deze grove stem wil geneesheer worden.
Notarisvrouw Geneesheer? Voor mensen of voor dieren?
Graaf Laten we het verschil delen: legerarts. Noch voor dieren, noch voor mensen.
Notarisvrouw Dat kan niet. Leraar misschien.
 Onze alma mater gooit haar deuren niet open voor om het even wie.
Graaf Wie weet? Lebergeneeskunde is gratis... voor goede elementen tenminste. Dit is er een.
Hoedenmaakster Zijn ogen hebben meer glans. De purperen gloed van zijn lippen wordt almaar heviger, alsook het lichte roze van zijn gelaat.
Hoedenmaker Komaan, liefste, je praat als een bakvis.
Hoedenmaakster Ik krijg koude rillingen van ontroering over mijn hele lijf. Uit zijn mond klinkt een lied zo donker als deze nacht. Zijn stem brengt ons bij mekaar.
Lydie Het is mijn buurman. Hij heet Jonathan. Op zekere dag was hij bij mij thuis. Hij had slechts een velletje papier en een potlood. Hij heeft eikeblaren getekend en eikels. Je zou gezworen hebben dat ze echt waren. Ik heb aan mijn man gezegd: "Dat kind daar zal nooit met zijn handen werken."
Notarisvrouw Wat een poespas, mijn God!
Graaf Niet wreed zijn, beste notarisvrouw. *(Bliksem. Donder. Onweer in de arbeiderskeuken op de scène. Regen. Geraas van een koets in de verte. Stem van de koetsier. Geblaf.)* Jonathan zingt op de tonen van "De boom".
Jonathan *(gezongen)* Wat is er mooier / En ontroender / Dan een boom ruisend / In de wind
Jonathan *(gesproken)* Bewusteloos / In het beekje / De man van het verloren land / Ontwaakt door het geraas / Van de koets / Het is de kasteelvrouw / Die terugkomt van een reis. / Zij komt dicht bij het traliehek, / Ontwaart de verdwaalde.
Stem van de notarisvrouw Trager, John, ik zie iemand in de slotgrachten. Vreselijk!
Jonathan *(gezongen)* Kijk niet naar mij, / Ik ben het niet waard.
Stem van de notarisvrouw Waar kom jij vandaan? Ik ken je niet.
Jonathan *(gezongen)* Wat is er mooier / En ontroender / Dan een boom ruisend / In de wind
Jonathan Ik ben verdwaald. Ik ken mijn land niet meer.
Stem van de notarisvrouw Ik wist dat je er was. Dat ik je op een dag zou zien.
Jonathan Loop door.
Stem van de notarisvrouw Kom. Mijn kasteel is groot genoeg voor jou.
Hoedenmaakster Ik zie hem al plaats nemen: het doek is gevallen, hij zit midden in de kring van kakelende bewonderaars, op een schattige Louis XVI-sofa, in een sierlijke houding. Hij luistert verstrooid naar de gesprekken rondom hem, neemt er slechts kort aan deel, afwezig.
Notarisvrouw Waar is zijn vader?
Graaf Onder onze voeten, in de mijn. Bij dageraad staat hij weer oog in oog met de zon. Ik ken hem. Het is een fiere en integere man. Een aristocraat. Er is meer dan één overeenkomst tussen het volk en ons. *(Donder. Regen. Bliksem.)*
Jonathan Het onweer wordt heviger. Je leven is bedreigd.
Stem van de notarisvrouw Kom uit mijn grachten. Mijn honden worden onrustig. John zal voor jou een haardvuur aanmaken. Hoe heet jij?
Jonathan Ga over de ophaalbrug. Vlucht.
Stem van de notarisvrouw Met jou erbij zal het kasteel minder kil zijn. Kom.

Jonathan *(zingend)* "Kom in mijn klein paviljoentje."
Hoedenmaakster De edelstenen die zijn vingers sieren, schitteren in het licht.
Hoedenmaker Een heel elegante omgeving.
Hoedenmaakster Hij blijft de rustige, harmonieuze Jonathan, heel voornaam, heel natuurlijk.
Buurvrouw En eenvoudig. *(De donder sterft weg samen met het geluid van de koets.)*
Graaf Ik heb altijd getwijfeld tussen twee roepingen: benedictijn of cowboy.
Notarisvrouw Uw roepingsprobleem is overgegaan op Jonathan. Geneesheer, waarom niet? Chirurg zelfs, plastische chirurgie, veronderstel ik. Al bij al heeft men het recht niet opgetogen te zijn over zijn gezicht. Het scalpel, de witte kiel. Ieder zijn Far West. Het wit trekt ze aan. U bent nogal militant tegenwoordig, beste vriend. U bent zijn geluk. Alles wel beschouwd: beter het scalpel dan het zwaard.
Graaf Ik ben peter geweest bij zijn vormsel, vorig jaar. Na de maaltijd, aangeboden op het kasteel, hebben wij de kleine vormelingen een kruisbessentaart aangeboden. Jonathan heeft ervan gegeten. Uit dank heeft hij dan met zijn vrienden capriolen uitgevoerd op het Perzisch tapijt.
Notarisvrouw Volkskinderen doen graag lachen. Dat moet grappig geweest zijn, neem ik aan. *(Zij lachen.)*
Graaf Wij hebben hun een tweede kruisbessentaart gegeven.
Notarisvrouw Heeft hij gesproken?
Graaf Ja, enkele woordjes.
Notarisvrouw Verstaanbaar?
Graaf Nogal van eigen bodem. Het was niet echt hinderlijk. Mijn vrouw en ik vertaalden effenaar. Sedertdien komt Jonathan mij vaak opzoeken. Ik heb hem toegang verleend tot mijn bibliotheek.
Notarisvrouw Hij mag bij uw boeken komen! Hij leest dus?
Graaf Ik wijs hem de weg.
Notarisvrouw Wees op uw hoede. *(Jonathan komt binnen vanuit de keuken: halsdoekje, donkere bril, sigaret.)*
Jonathan De stakker. Hij weet niet eens dat hij te maken heeft met een geheimagent. Dat is pas wat men noemt zich van iemand ontdoen volgens de regels van de kunst. *(Een groep jongens komt binnen langs de côté jardin evenals een meisje, Solange.)*
Jongen 1 Jonathan! Jonathan!
Jongen 2 Kom toch spelen!
Jongen 1 Kom, we gaan naar de beek. Ze hebben de grote bocht uitgebaggerd. We kunnen zwemmen. *(Zij kloppen op de deur.)*
Jonathan Ik mag niet buitenkomen. *(Een poos.)*
Jongen 1 Wat doet hij? *(Hij kijkt door het sleutelgat.)*
Jongen 2 Is zijn vader daar?
Jongen 1 Neen.
Jonathan Binnenkort moeten we opnieuw naar school. Ik moet mijn spullen klaarmaken en vroeg gaan slapen.
Jongen 1 Daar is toch geen haast bij.
Jonathan Ik ga naar de school in de stad.
Jongen 2 Hij studeert altijd.
Jongen 1 Hij is altijd opgesloten. Wat een leven! *(De twee jongens gaan weg. Solange komt naderbij.)*
Solange Jonathan, ik ben het, Solange.
Jonathan Ik mag niet meer met je spelen.
Solange Je vader is gaan werken. Ik heb hem gezien.
Jonathan Mijn moeder kan elk ogenblik thuiskomen.
Solange Niet onmiddellijk.
Jonathan De burens zullen alles uitbrengen.
Solange Kom naar het oude kanaal. Een vrachtwagen heeft van alles uitgestort.
Jonathan Ik mag niet.
Solange We zullen stukken koper en lood

kunnen oprapen. Er zijn vodden, ik heb het gezien. Neem je oude tas en je ijzeren staaf om te krabben. Ik zal je helpen. En je zal er veel voor krijgen wanneer de voddenman langskomt.
Jonathan Neen.
Solange Ik ken een plaatsje waar Amerikaans afval ligt. Er liggen zelfs pakjes ballonnetjes om geen kinderen te maken. *(Jonathan antwoordt niet meer. Solange gaat weg. Een poos.)*
Jonathan Hij laat geen ogenblik voorbijgaan om een mooi meisje aan zijn palmares toe te voegen. Komaan, geen tijd verliezen. Het volk mort. Gerechtigheid moet geschieden. *(Geluiden van de massa. Kreten, geweerschoten. "Leve Jonathan!")* Jonathan ontdoet zich van zijn malle kleren. Hij pookt de kachel aan, zet de tafel. Er komt rook uit de kachel, en rode vlammen.)
Notarisvrouw Wat doet alles toch echt aan bij hen thuis.
Stem van de notarisvrouw Waar sleur je mij naartoe, Jonathan? Laat mij met rust. Iemand zou ons kunnen tegenkomen in de gangen van het kasteel. *(De keukendeur gaat met een ruk open. De grootvader komt binnen; hij haalt een geweer vanonder zijn regenjas.)*
Jonathan *(schreeuwend)* Niet schieten, grootvader! Niet schieten!
Grootvader Zie je ze? Daar zijn ze.
Jonathan Waar?
Grootvader In de boom. Ze zijn teruggekomen. *(Jonathan neemt met zachte dwang het geweer uit zijn handen.)*
Jonathan Het is voorbij. Ga zitten. Het is voorbij. Ze zijn vertrokken.
Grootvader Zeker van?
Jonathan Ja. *(De grootvader doet zijn regenjas uit, begint langzaam rond de tafel te lopen.)*
Jonathan Werken, grootvader. Deze avond komen ze niet. Het is jouw fabriek, ze zullen haar niet afpakken. Het is de jouwe, je hebt het wel verdiend.
Grootvader Help mij. *(Jonathan volgt zijn grootvader rond de tafel.)*
Grootvader Op jouw leeftijd was ik reeds hulpje in de glasblazerij. Ik bracht de stutten naar de werkmans voor het glas.
Jonathan Ja. Hier, zie, ik geef ze je. *(Zij draaien rond de tafel, terwijl de moeder binnenkomt. Zij doet haar hoed en mantel uit, waakt over het vuur. Jonathan laat zijn grootvader alleen, dekt de tafel voor het avondeten van zijn moeder. De grootvader gaat zitten.)*
Alice Ik heb de kleine Solange weer zien rondhangen in de buurt. Als je vader dat te weten komt... En bovendien, ze spreken slecht, de kinderen van die familie. Ze gebruiken vieze woorden. Niet omdat ze arm zijn. In het leven zijn er ten slotte altijd armen en rijken. Je gaat beter naar het kasteel, om wat kennis op te doen, bij de graaf. Daar haal je geen kattekwaad uit. Profiteer ervan, je hebt geluk. Heb je je schoolgerei al klaargemaakt? *(Jonathan gaat zijn gloednieuwe boekentas halen en zet die in het midden van de tafel. Alice eet.)*

DOEK

TWEDE TAFEREEL

Grégoire gaat naar de keukendeur, stopt twee vingers in zijn mond. Fluit.
Alice Doe geen moeite. Jonathan is naar de mis. Het is zondag vandaag.
Grégoire *(Misnoegd)* Ah... *(Hij komt terug binnen, rommelt wat in een lade.)*
Alice Wat heb je nodig?
Grégoire Niets. *(Een poos.)*
Grégoire Zijn er geen lucifers meer?
Alice Jawel.
Grégoire En de zwarte schoensmeer?

Alice Op zijn plaats. Gisteren was het zaterdag. Inkopendag.

Grégoire Zijn we niets vergeten?

Alice (*Twijfelend*) Neen...

Grégoire Iemand zou naar de kruidenier moeten gaan nu hij nog open is, om zomaar iets te kopen. Nou ja, een snuisterij. (*Hij roept haar bij zich. Vertrouwelijk.*)

Grégoire De zoon van de melkboer... Hoeveel procent heeft hij behaald? En welke plaats?

Alice Ik kom onmiddellijk terug. (*Zij gaat buiten. Grégoire werpt een blik op de krant, springt op, loopt naar de radio, zet die aan, luistert naar het radiofeuilleton.*)

Radio "De boer wierp opnieuw een blik op Jean Valjean, zette drie stappen achteruit en haalde zijn geweer van de muur. - Ga weg! - Alstublieft, smeekte Jean Valjean, een glas water. - Een kogel! zei de boer. Dan gooide hij de deur met een smak dicht en de man hoorde hem twee dikke grendels dichtschuiven. De nacht werd almaar donkerder. De Alpenwind blies in alle hevigheid."

Alice (*Komt terug binnen.*) Ziezo.

Grégoire (*Legt haar met een gebaar het zwijgen op, zet de radio wat stiller.*) Een minuutje. (*Hij gaat de deur sluiten, dan het venster.*)

Grégoire De bureu hebben daar geen zaken mee.

Alice (*Halfstil.*) De zoon van de melkboer is vijfde geëindigd op 15. Met 72 %.

Grégoire Zeker van?

Alice De kruidenierster heeft het mij voor waar verteld.

Grégoire Het is waar. Zij is van alles op de hoogte. (*Grégoire gaat aan tafel zitten; de moeder ook.*)

Grégoire Vijfde... 72 %... Jonathan is dan toch tweede geëindigd. Met 83 %. Ik heb vernomen dat de melkboer zijn zoon naar het atheneum zou sturen. In de Grieks-Latijnse. (*Een poos.*)

Jonathan gaat daar ook naartoe. (*Een poos.*)

Grégoire Om welke reden zou Jonathan niet ver brengen? Hij zal zich niet moeten afbeulen zoals wij. Dat wil ik niet! (*Slaat met zijn vuist op tafel.*) Daar heb ik alles voor over. Hij moet ten minste het lager middelbaar uitdoen. Zes jaar zelfs, als het moet. Om een vaste job te krijgen. Bij de staat. Bediende op een ministerie. Rijkswachter. Ze gaan vroeg met pensioen, de rijkswachters. (*Begint te hoesten.*)

Alice Ja. Maar ga niet meer naar de mijn, Grégoire. Keer terug naar de glasblazerij.

Grégoire Het is er het ogenblik niet voor. Dat kost geld hoor, studeren.

Alice Ik zal mijn duit in het zakje doen. Ik kan 's morgens enkele uren werken. De dokter heeft een werkvrouw nodig.

Grégoire Je klopt uren genoeg. Zeg niets aan de kleine, in verband met zijn studies. Ik heb bedenktijd nodig. (*Hij gaat bij de radio zitten. Luistert.*)

Radio "Jean Valjean ging languit op zijn buik liggen en sloop de hut in. Op dat ogenblik weerklonk een woest gegrom. Hij sloeg de ogen op: het hoofd van een reusachtige dog tekende zich af in de schaduw. Het was een hondehok. Jean Valjean kroop het hok uit zo goed en zo kwaad als het ging. Hij kwam op straat terecht, alleen, niet wetend waar hij de nacht zou kunnen doorbrengen. Naar het schijnt heeft een voorbijganger die de straat overstak hem horen schreeuwen: "Ik ben niet eens een hond!" (*Men hoort de klokken volop luiden. Jonathan komt binnen, op zijn paasbest. Alice kijkt hem onderzoekend van kop tot teen aan.*)

Alice Tracht de hele dag zo te blijven. Laat je aan je vader zien. (*De ouders kijken naar Jonathan.*)

Alice Hij zal dit pak aantrekken als hij gaat daar waar u gezegd hebt.

Grégoire Er mag niet gezegd worden dat hij minder is dan de anderen.

Alice Men moet trots zijn op zichzelf.

Grégoire Hoe was de mis?

Jonathan De mis? (*Grégoire lacht.*)

Grégoire Weet je, je bent niet meer verplicht er heen te gaan nu je je eerste communie gedaan hebt. (*Hij lacht.*) Ga boven wat boeken lezen van mijnheer de graaf, tot het middageten.

Alice Het is nog vakantie, en het is zondag.

Grégoire Ik zal het geen twee keer herhalen. (*Jonathan gaat de trappen op onder de blikken van het paar.*)

Grégoire We gaan er iemand van maken.

Alice U bent te hard met hem. Het is nog een kind.

Grégoire Ooit zal hij er mij dankbaar voor zijn.

Duisternis

(*'s Namiddags. Jonathan zit op de trappen.*)

Grégoire en Ulysse, zijn schoonbroer, spelen het kurkspel op de stoep, côté jardin.

Alice Ik ken de school waar ze naartoe gaan om advocaat te worden. De huisbewaarder is heel klein. Hij heeft zijn dochtertje verloren voor de oorlog. Ik zag haar vaak wanneer ik mijnheer André wegbracht, de zoon van de dokter bij wie ik werkte. Mijnheer André bracht ik iedere morgen naar de voorbereidende afdeling, daar net naast. Maar jij, jij hoeft toch niet meer weggebracht te worden. Elke dag om tien voor halfacht is er een trein naar de stad. Lydie heeft het mij gezegd. Om tien voor acht ben je er. Het is op vijf minuten van het station. Let wel: als je zoals wij naar school ging om een stiel aan te leren, dan was het nog eenvoudiger. Het is net achter het station. Je neemt de voetgangersbrug en je bent er. Tante Lucie heeft bij een leraar gewerkt die er werkte. Je doet er mij aan denken dat we aan tante Lucie zouden kunnen vragen inlichtingen te winnen bij haar leraar. Misschien hoeft het niet eens.

(*Op de stoep.*)

Ulysse Hij slaat zich wel door het atheneum, jullie knaap. Daar twijfel ik niet aan.

Grégoire Eén zaak is zeker: hier, op het dorp, was hij altijd bij de eerste drie.

(*In de keuken.*)

Alice Tegenwoordig is alles toch veel beter. In mijn tijd ging haast niemand naar school. Nu ik eraan denk: de buurvrouw heeft mij verteld dat ze jou weer heeft zien rondhangen op de vuilnisbelt. Dat is afgelopen nu, Jonathan, de vuilnisbelt. Hij heeft mij nogal doen afzien met zijn voorraad voor de voddeman. Ik trok hem een proper pak aan. Hij vertrok kraaknet. En dan kwam hij terug, vies en vuil tot achter zijn oren; hij sleepte zijn zak achter zich aan vol met aanwinsten. Wat een gewoonte toch!

(*Op de stoep.*)

Grégoire Ik zeg het je nogmaals: "Een jaar overzitten, geen sprake van. Naar de fabriek!"

Ulysse Natuurlijk. Het is hun toekomst.

Grégoire Die kans hebben wij niet gehad.

Ulysse Sinds de oorlog is alles toch aan het veranderen.

(*In de keuken.*)

Alice Wat zei ik ook weer? Oh ja, in mijn tijd was ik heel ondeugend. Ik kon mijn studies aan naar het schijnt. Maar ik lachte liever met mijn vriendinnetjes. Ik was de grootste deugniet van de klas. En bovendien waren we met veel kinderen thuis. Ik was nog geen veertien toen men mij uitbesteed heeft bij de nonnen, in de kliniek. We hadden niet te klagen. We waren gelukkig zo. Er dient wel gezegd dat het onmiddellijk na de oorlog was: we hadden het moeilijk gehad. En de Duitsers waren boosaardiger geweest dan tijdens de laatste oorlog. Toen hij zijn eerste Duitser te zien kreeg heeft mijn grootvader uit schrik in zijn broek gedaan.

(*Op de stoep.*)

Ulysse Als ik u een gouden raad mag geven: let goed op zijn kameraadjes. Laat hem niet omgaan met om het even wie.

Grégoire Met wie men verkeert wordt men geëerd.

(*In de keuken.*)

Alice In het jaar veertig hebben we het niet breed gehad. Bij de oorlogsverklaring is je vader naar Frankrijk vertrokken en wij zijn met ons beiden gevluht. En zeggen dat ik je wekenlang op een fietsje voortgetrokken heb. Toen we bovenop een helling aankwamen vroeg je me telkens: "Zijn we aangekomen?" En die keer dat je een huis bent binnengegaan. Je nam een slok van een fles met muskaatwijn, dan, hop, een handvol rozijnen. Zonder verpinken, mijnheer!

(*Op de stoep.*)

Ulysse De vooruitgang, wat wil je?

Grégoire Naar het schijnt gaan de vrouwen binnenkort stemmen.

Ulysse Tegenwoordig is het allemaal techniek wat de klok slaat.

(*In de keuken.*)

Alice Dan is je vader teruggekomen van de oorlog. We hebben honger geleden. Vooral in het jaar 41. Het wittebrood, dat is voor de kleine, zei hij. De eerste keer dat ik hem een pannenkoek heb zien eten van varkensmeel heb ik mij moeten inhouden om niet te huilen. We hebben afgezien! En al die dode paarden, in Boulogne, weet je het nog? En al die mannen, die jonge mensen, dood langs de wegen.

(*Op de stoep.*)

Ulysse En vooral geen twee dingen tegelijk doen. De mijne studeerde goed. Dan heeft hij het in zijn hoofd gehaald trompet te gaan spelen. Vaarwel, Atheneum.

Grégoire Men kan geen twee heren dienen.

(*In de keuken.*)

Alice Maar ik belet je te lezen. En je zal veel werk hebben op school. Ik zal je niet altijd moeten lastig vallen met mijn verhaaltjes; Lydie heeft het mij gezegd. Haar schoonbroer speelt viool met een smoking aan in Amerika. Zij kent er wat van. Naar het schijnt heb je zo'n mooie eikels voor haar getekend. (*Een poos.*) We waren zo arm, Jonathan, zo arm. Je hebt er geen gedacht van! (*Alice gaat buiten. Ulysse en Grégoire komen de keuken binnen.*)

Ulysse (*Tot Jonathan.*) De grote dag is weldra aangebroken. Ah, wat leuk een kind te hebben met verstand in zijn kop.

Grégoire Maar je zal moeten werken, werken. Om niet te worden zoals wij.

Ulysse Luister goed naar je vader, hij heeft gelijk. Je hebt geluk. Profiteer ervan.

Grégoire Je niet inlaten met de anderen. Recht door zee gaan. Alleen. Je vastklampen. En vooral: slagen. Geen sprake van te dubbelen: de school of de knapzak, en de veldfles. (*Zij drinken een kop koffie, gaan terug de stoep op waar zij lachend verderspelen. Jonathan blijft alleen achter.*)

DOEK

DERDE TAFEREEL

Aan de waterkant, op een juniavond van het jaar 1948. Joseph, een arbeider, en Jonathan zijn aan het vissen.

Jonathan Plots bijt de snoek. daar, in het noorden, in de hemel. Ik voel hem, ik haak hem aan. Ik houd hem. Hij verschuilt zich achter een vijverwolk die echt de vorm niet heeft van een rechthoekige driehoek, dat verzeker ik je. Door het gewriemel van de vis zwelt de vijverwolk op en wordt een olifant. O kijk! Nu houd ik een blauwe olifant aan de lijn. Ik verstop mij achter een bolle wolk om hem niet af te schrikken. Ik zuig aan de bolle wolk. Want het is warm. De olifant komt aan mijn bol zuigen. Nu zijn we beiden in de hemel. (*Een poos.*) Nul op tien voor je verhandeling, mijnheer Jonathan Busiaux. Niet ongerust zijn, Joseph. (*Lacht.*) Het jaar is afgelopen. Jonathan heeft goed gewerkt.

Donderdag is het prijsuitreiking. Ik heb goed naar mijn vader geluisterd, ik heb goed mijn moeder, ik heb goed de burens, ik heb goed de graaf. Ik heb goed, Joseph. Mijn oren tintelen als die van een bokser. Vergeet het niet: er zijn er die luisteren en er zijn er die niet luisteren. Wat is er eenvoudiger dan dat! Maar waarom luisteren zoveel mensen niet en krijgen zij een onvoldoende? We zouden allemaal gelukkig zijn. Neen! Zij die geluisterd hebben dragen witte vleugels op hun voorhoofd en horens op hun kop. De eersten zitten op de wolk. De anderen zijn gevallen en kruipen door het slijk, bij de grondels.

Joseph Je babbelt de hele tijd. Een goede visser praat niet. Je vader bijvoorbeeld.

Jonathan Hij praat nooit.

Joseph Hij is onze beste riviervisser. In het vangen van zeelten heeft hij zijns gelijke niet.

Jonathan Aan tafel zwijgt hij ook. En hij vist toch ook niet in zijn bord, dat ik weet.

Joseph Dan is het omdat hij voortdurend aan vissen denkt. Het is zijn passie.

Jonathan Jij praat als je vist.

Joseph Ik vis en ik vang niets.

Jonathan Als ik spreek dan is het omdat ik al twee jaar in die school in een wolk leef. Ik begrijp niets. Ik slaag.

Joseph Haal je 70 % en doe geen examen. Dat is de regel.

Jonathan Over ons wordt er niet gesproken in die school.

Joseph Je kent Latijn, Jonathan. Besef je dat wel? Jij weet waar de woorden vandaan komen.

Jonathan De hemel staat vol sterren. Maanden aan een stuk heb ik ervan gedroomd om naar hier te komen. Morgen wordt het toch mooi weer, niet?

Joseph Je moet de woorden kennen. Hun woorden.

Jonathan Ik word vliegenier.

Joseph Wil je geen geneesheer meer worden?

Jonathan Neen. Ter wille van de wolken.

Joseph Ik zal altijd maar een arbeider zijn.

Jonathan En ik?

Joseph Jij wordt iemand.

Jonathan Wat is dat dan?

Joseph Verkoop geen flauwekul. (Een poos.)

Jonathan Soms vraag ik mij af of ik niets verkeerd gedaan heb.

Joseph Waar haal je dat vandaan?

Jonathan Ik weet het niet.

Joseph Denk aan de woorden. Ik had ze moeten kennen.

Jonathan Ik heb het goed hier. We zouden hier altijd moeten leven. Ieder op zijn plaats. Alles is rechtvaardig. Je buigt voorover en je ziet je gezicht. Jouw gezicht. Voeten in de grond, haren in de kruinen.

Joseph Hier is het leven niet, Jonathan. De rivier is dood. De boten, de steenkool, de grondstoffen komen hier langs. Er komt wel een dag waarop je dat zal begrijpen.

Jonathan Mag ik bij jou komen? (Hij komt bij Joseph zitten.)

Joseph Mijn vader had mij gezegd: "Neem het woordenboek. Lees de woorden." Ik ben beginnen lezen. Mijn vader heeft wel drie keer het woordenboek gelezen. Elke dag van zijn leven ging hij bij het venster zitten. Bladzijde na bladzijde las hij, en hij maakte aantekeningen. De bladen zijn vergeeld als oud krantepapier. Ik heb mij moegemaakt. Ik heb niet geluisterd. Je hebt gelijk. Er zijn er die luisteren en er zijn er... Nou, hij is in slaap gevallen. Precies een verloren hondje. Hij heeft alweer zijn wormen bij de mijne gestopt. Wat een kind toch! (Maakt Jonathan wakker.) We gaan terug!

Jonathan Hola! (Hij staat recht, neemt een hengelstok als was het een degen.) In de houding!

Joseph (Hem nabootsend.) Kom jij niet naar Lagardère...

Jonathan Dan komt Lagardère naar jou toe.

Joseph We gaan binnenkort herbeginnen met de repetities voor het stuk. Kom je nog met ons meespelen?

Jonathan Ja.

Joseph Ah, had ik maar een zoon zoals jij!

DOEK

VIERDE TAFEREEL

's Avonds in de keuken. De radio speelt zacht. Men hoort, in een verzoekprogramma "U vraagt, wij draaien", liedjes uit de periode 45-48. Grégoire is ingedut aan de hoek van de tafel. Hij snurkt soms hoorbaar; hij droomt vooral. In zijn droom stoot hij een lange jammerklacht uit, zoiets als een striemende melopee. Jonathan staat in het midden van de keuken, onbeweeglijk als een model. De buurvrouw maakt Jonathans broek langer. Alice strijkt een wit hemd.

Buurvrouw (Stopt met naaien.) Op die leeftijd groeien de kinderen zienderogen. Als je ze altijd in 't nieuw wil zetten, dan zou je voortdurend je geldbeugel moeten openhouden. Het is geen schande een broek langer te maken. Hij heeft niets te kort. Weet u, zelfs bij de rijken... Ziezo. Klaar is Kees. (Zij vergewist zich van de goede lengte van de broek door hem langs Jonathan te houden.)

Alice (Razend.) Wie heeft toch het gesteven hemd uitgevonden! Ah, ik denk eraan, de knopen! (Ze gaat wat in de lade van de buffetkast rommelen, komt verder strijken, neemt de lange broek van Jonathan.) Het is goed. Ik ga er nog eens met de strijkbout over. (Ze bekijkt de lange broek.) Denk je echt dat men er niets van zal merken?

Buurvrouw Neen. Laat het strijkijzer goed heet worden en maak het doek vochtig. Een arendsoog die het ziet.

Alice Jonathan?

Jonathan Ja.

Alice Morgen, in het groot theater, op de scène, als de hoge heren je je prijs overhandigen, wat mag je ook weer niet vergeten te zeggen? (Een poos.) Dank u wel.

Jonathan Dat heb je al gezegd.

Alice Ze weten alles! Van ons hebben ze niets meer te leren. Ondertussen moeten we hun alles voorzeggen.

Buurvrouw Uw hoed?

Alice Ik had voor deze avond vrijaf moeten vragen op de fabriek. Maar het is precies de poetsbeurt van de tekenburelen. En over een half uur moet ik opstappen. Laten we Grégoire wakker maken: hij moet ook vertrekken, de sukkelaar. Hoe laat is het? Jonathan?

Jonathan Ja?

Alice Het kan hem allemaal niets schelen.

Jonathan Ik hou het water in het oog.

Alice Het water?

Buurvrouw U hebt toch gezegd: "Zet water op voor je vader die zijn handen wil reinigen met de harde borstel daar."

Alice Dat klopt. (Alice maakt Grégoire wakker, en trekt hem zijn jas aan terwijl hij nauwelijks overeind is gekomen.)

Alice Het pochetje. We waren het voornaamste bijna vergeten! (Lydie komt binnen met een pak in de handen.)

Lydie Ik ben Arthurs handschoenen komen brengen. Het zijn zijn mooiste. Zijn grijze. Ik heb ze in het zijdepapier gelaten. Ze zijn een beetje versleten. Maar, in ieder geval, men hoeft ze toch niet aan te trekken.

Buurvrouw O neen?

Lydie Ik heb dat reeds gezien. Men stopt ze in zijn jaszak en men laat de vingers een beetje uitsteken. Enfin, ik wil niet beweren...

Alice Jonathan? Ja of neen?

Jonathan Wablief?

Alice Hij weet het niet. Onmogelijk ook te

weten te komen hoe zijn kameraadjes gekleed zullen zijn.

Buurvrouw Op die leeftijd denken ze daar niet aan.

Alice Zeg liever dat ze niet verder denken dan hun neus lang is. (Jonathan gaat buiten. Hij neuriet hoorbaar, zingt dan heel goed een schools liedje zoals "Het loze vissertje".)

Lydie Wat zingt hij toch mooi. Ik zal hem zeker gaan toejuichen morgen. (Zij luisteren.)

Alice Ik maak morgen het werk af. (Tot Grégoire.) Ik ga dan maar, hé. (Ze trekt haar mantel aan.) Zeg aan Jonathan dat hij een bad moet nemen. Hij mag de kleren niet aanraken die opgehangen zijn op die op de stoelen liggen.

Zo winnen we morgen tijd. We mogen de trein niet missen. (De vrouwen gaan buiten. Grégoire dompelt zijn handen in het teiltje. Jonathan komt opnieuw binnen. Grégoire begint in zijn handen te wrijven. Af en toe giet Jonathan warm water over de handen van zijn vader.)

Duisternis. (In de keuken. Jonathan neemt een bad in een kuip.)

Fluisterende vrouwenstemmen

– Hij is geslaagd.

– Het is Grégoire zijn zoon.

– Ooit verlaat hij het dorp.

– Maar ooit komt hij rijk terug.

– Over twintig jaar zullen wij zeggen:

"Jonathan is terug!"

– "Gisteren hadden we het nog over jou!"

– Ongeloflijk!

Stem van de notarisvrouw De gordijnen wapperen aan de ramen als je langskomt. Wees trots, Jonathan. Een schitterende toekomst lacht je tegemoet. Laat de armen jou aanraken, jou strelen. Je zal je lot niet ontkomen.

Jonathan (Gesproken.) Afdalend van de heuvel der zeven sneeuwvlagen zal hij het dorp ineens innemen. De heks stopte, spuugde driemaal op de grond en sprak: "Het is Jonathan! Hij is twintig jaar geleden vertrokken. Hij zal het dorp aanvallen langs de ene kant. Langs de andere kant zullen wij gered worden!"

Fluisterende vrouwenstemmen

– Hij heeft lange tijd gezworven over de vlakke.

– Heb je zijn blik gezien?

– Leger dan de hemel. (Jonathan zingt.)

Stem van de notarisvrouw Geef mij je ogen / Jonathan / Kom bij mij / Deze avond / Je bent uitverkoren. / Mijn muren staan grijs van verveling / En de maan spat uiteen / In vierentwintig stukken van verbittering / Op de brandramen van het kasteel. / Je voeten zijn vuil / Laat ze achter in de slotgrachten. (Jonathan gaat zingend de trappen op naar zijn kamer, naakt, gehuld in een deken.)

DOEK

VIJFDE TAFEREEL

In het theater. Door een glazen deur ontwaart men de zaal waar de prijsuitreiking plaatsheeft. Men kan flarden van een toespraak opvangen, onderbroken door applaus. Voor de glazen deur is er een soort wachtzaal: links, een bar, enkele tafels. Grégoire en Lydie zitten aan een van die tafels: voor hen, een drankje.

Lydie Dat geluk heb ik niet mogen proeven. De mijne heeft niet willen studeren.

Grégoire Wat is het toch warm in die zaal! (Toont de glazen deur.) Ik vraag me af hoe Alice het daar kan uithouden. (Hij kijkt naar Lydie.) Wat wil je, Lydie, als je hoofd er niet op staat...

Lydie Zijn vader heeft er zich nooit mee beziggehouden. 's Avonds kwam hij doodop thuis van zijn werk. Zolang de kleine op de lagere school zat kon ik hem volgen. Maar daarna? Uiteindelijk heb ik hem naar de technische school moeten sturen, met de dood in het hart. Trots was ik niet.

Grégoire Een goed beroep, dat is ook niet mis. Je kan ze beter een beroep bezorgen dan ze zien ploeteren in hun studies.

Stem van de toespraak ... dames en heren, ik zal hiermee eindigen. De oorlog is reeds drie jaar voorbij. Het spook van de verschrikking is achteruitgedreisd; maar weldra deinden ook de grauwe vleugels van de sociale onrechtvaardigheid achteruit. Een nieuwe generatie dient zich aan. Daar zit zij, voor ons. U mag ze toejuichen. (*Applaus.*)

Lydie Jonathan aardt naar zijn vader. Daar valt niets tegen in te brengen. U had een knappe kop. Had men u naar school kunnen sturen.

Grégoire Wat voorbij is is voorbij.

Lydie Als het erop aankomt een mooie brief te schrijven, bent u de man. En wat de spelling betreft, moeten er velen het tegen u afleggen.

Stem van de toespraak Kinderen, wij zijn trots op jullie. Morgen zullen echte democratische structuren ingesteld worden...

Grégoire Wat de kinderen nodig hebben is een knappe kop. Je hebt het of je hebt het niet.

Lydie Je wordt ermee geboren. Uit een steen pers je geen olie. (*Oorverdovend applaus.*)

Grégoire De toespraak is afgelopen. (*Men hoort de Brabançonne. Grégoire en Lydie staan recht.*)

Grégoire Maar als ze dan al een knappe kop hebben, moet je ze hard aanpakken. Jonathan zit daar, achter die deur. Hij is geslaagd. Hij heeft het mij tenminste gezegd. Maar hoe vaak heb ik dit van zijn moeder niet moeten aanhoren: "Grégoire, je bent te hard met de kleine."

Lydie Dat is waar. Op zekere dag was Jonathan ongehoorzaam geweest. U had hem in de hoek gezet, op zijn knieën, op een kachelpoek, een dikke klomp in elke hand. Met pijn in het hart moest ik bekennen dat u gelijk had: karakter. Dat is wat mijn man te kort had.

Grégoire U hebt het begrepen, Lydie. (*Einde van de Brabançonne. Grégoire en Lydie gaan terug zitten.*)

Een stem (*Door de micro, achter de deur.*) Nu gaan we beginnen met de afroeping van de uitslagen. (*Grégoire reikt Lydie een papieren zak aan.*)

Grégoire Eet, Lydie, Jonathan en zijn moeder hebben al hun deel gehad.

Lydie Neen, ik heb er reeds een gekregen. 's Morgens heb ik geen zin.

Grégoire Maakt u zich maar geen zorgen om uw zoon. Hij zal zich wel uit de slag trekken in het leven. Misschien zelfs beter dan de mijne. Eet.

Lydie Hij zal altijd maar een arbeider blijven. (*Applaus. Lydie gaat een blik werpen via de deur die op een kiertje staat en komt terug tot bij Grégoire.*)

Lydie Hij heeft nogal wat prijzen weggekaapt, die jongen.

Grégoire Eet dan toch. Wat overblijft is toch verloren.

Lydie (*Al kauwend.*) Ze zijn lekker.

Grégoire Het zijn de beste gebakjes van de stad. Ik en snoepgoed... In elk geval, Jonathan, de punten die hij behaald heeft, die heeft hij op zijn eentje verdiend. (*Slaat met de hand op tafel.*) Op zijn eentje!

Lydie Bent u ongerust, Grégoire?

Grégoire Neen, ik heb er goede hoop op. Maar je weet toch nooit.

Lydie (*Wijzend naar de zak.*) Wat doe ik met het laatste gebakje?

Grégoire Laat het maar liggen. Is er hier geen vuilnisbak? (*Staat op, zoekt een vuilnisbak, gaat terug zitten.*) We zullen toch de hele stad niet afzweilen met die zak. Voor wie zouden ze ons aanzien? (*Ze lachen.*)

Lydie (*Luisterend.*) Jonathans klas is aan de beurt. (*Applaus. Lydie gaat bij de deur staan. Maakt een ontkennend gebaar in de richting van Grégoire.*)

Grégoire Hij is het niet, dat is zeker. Eerste! We

zouden te veel boffen. (*De afroeping gaat verder.*)

Grégoire Hij is alvast niet bij de eerste drie.

Lydie (*Begrijpend. Komt bij hem.*) Hier is het moeilijker dan in het dorp.

Grégoire Een lamzak.

Lydie Wat zegt u?

Grégoire Spijtig dat Jonathan er nogal zijn broek aan vaagt. Hij is niet geslaagd in wiskunde. Dat staat vast. Ah! De stiekemer!

Lydie Ik ga eens zien. (*Zij keert terug naar de glazen deur.*)

Grégoire In ieder geval, de punten die hij behaald heeft, die heeft hij op zijn eentje verdiend. (*Het applaus wordt spaarzamer.*)

Grégoire Zijn leraar wiskunde is een gek. Ik zal hem mijn zeg zeggen als hij buitenkomt. Trappen in het ijl, dat hoeft voor mij niet.

Lydie Hij is het, Jonathan! (*Men hoort iemand heel hard applaudisseren in de zaal.*)

Lydie 70,4 %. Hij is zevende. (*Komt terug aan tafel zitten.*) Prachtig, Grégoire, uitstekend! Laten we rechtstaan. Het zal weldra pauze zijn. (*Het publiek komt buiten: ouders, leerlingen, leraars. Jonathan draagt drie boeken. Samen met zijn moeder komt hij naar Grégoire en Lydie toe.*)

Notarisvrouw Daar komt je kleine beschermeling.

Graaf Hij heeft goed zijn best gedaan.

Notarisvrouw Uw lessen hebben vruchten afgeworpen. (*Ze gaan voorbij. Jonathan verlaat zijn groep, voegt zich bij één van zijn leraars die hem gelukwens.*)

Leraar Goed, goed, Jonathan.

Jonathan Daar zijn mijn ouders.

Leraar Uitstekend. Ik heb hen nog nooit gezien. (*Jonathan wenkt zijn ouders om tot bij de leraar te komen.*)

Alice Hij had beter gekund, nietwaar, mijnheer?

Leraar Dat kan altijd, mevrouw, men kan altijd beter, maar zo is het ook al goed.

Lydie Volgende keer beter.

Leraar Precies. (*Licht.*) Je ondergeschikte zinnen wat bijwerken, nietwaar, Jonathan? (*Knijpt hem in de wang.*)

Alice We zeggen het hem altijd. Het is een speelvogel. Zo'n bende, dat moet niet gelachen zijn!

Leraar Dat hoort bij hun leeftijd, mevrouw.

Lydie De jeugd van tegenwoordig.

Grégoire Denkt u dat hij aanleg heeft, mijnheer?

Leraar Dat denk ik wel, ja, ... het mooiste bewijs. Een ogenblikje, excuseer. (*Hij verwijderd zich, groot andere ouders.*) (*Heen-en-weergeloop. Geluiden van een koor dat zich klaarmaakt voor een optreden. Piano. Jonathan botst op zijn leraar.*)

Leraar Wat doet uw vader?

Jonathan Diensthooft. Op een kantoor.

Leraar Zo... (*Belgerinkel. Jonathan spoedt zich naar de zaal.*)

Grégoire Waar gaat hij naartoe?

Alice Het koor is nu aan de beurt. (*Zij gaat op haar beurt binnen.*) (*Iedereen gaat binnen. Stilte. Jonathan begint te zingen.*)

Lydie (*Tot Grégoire.*) Komt u niet? Laten we naar uw Jonathan gaan luisteren. (*Lydie gaat binnen. Grégoire blijft alleen achter.*)

DOEK

ZESDE TAFEREEL

Zondagnamiddag. Grégoire en Ulysse spelen met de kaarten. Jonathan praat met een jongedame, leunend op zijn fiets.

Ulysse Hij is man geworden.

Grégoire Daaraan merk je dat je ouder wordt.

Ulysse Zijn en geweest zijn. Dat gaat niet.

Grégoire Toen Jonathan zeventien werd heb ik hem bij mij geroepen. Ik heb hem gezegd: "Jonathan, ga zitten. Je bent zeventien geworden. Nu ben je een jongeman: je mag uitgaan, dansen." Tot dan was hij nooit uitgeweest; hij kreeg twintig frank 's zondags om naar de bioscoop te gaan en om een ijsje te kopen. "Hier heb je wat geld. Je mag roken, al raad ik het je niet aan. Op je weg ga je vrouwen ontmoeten. Jawel."

Ulysse Het heeft geen zin hun de waarheid te verbergen.

Grégoire Men moet hun het leven uitleggen. "Je doet wat je wil. Ik zal je niet achternalopen. Maar let op: kom niet terug met een kleine op de arm."

Ulysse Goed gesproken, Grégoire. (*Ze spelen verder.*)

Ulysse U hebt hem een mooie fiets gekocht.

Grégoire Ik had hem altijd gezegd: "Jonathan, als je ooit je humaniora uitdoet krijg je je fiets." Hij is geslaagd. Belofte maakt schuld. Ik heb de mijne gekregen op mijn vierentwintigste. (*Eugène komt binnen, de zoon van Ulysse, slordig, nogal aangeschoten.*)

Eugène Hij hoeft slechts nog mee te doen aan de Ronde van Frankrijk. (*Grégoire en Ulysse kijken ontzet. Eugène gaat naar Jonathan toe.*)

Ulysse Hij heeft weer eens gedronken. Heb dan eens kinderen.

Eugène Ik heb ook een mooie fiets gekregen. Sedertdien peddel ik. Van de bank naar huis, en van thuis naar de bank. Met versnellingen. Krui daar niet op, Jonathan! Het is een rot geschenk. Dat ze van wielrennen houden, dat is hun zaak. Daar worden ze trouwens niet slimmer van. En de kapitalisten zitten de hele maand juni op rozen.

Ulysse Sinds hij werkt heeft hij een honds karakter.

Eugène (*Tot Jonathan.*) Je gaat ook werken naar het schijnt? We zouden samen kunnen peddelen niet? Ga liggen en beweeg niet meer. (*Schreeuwend:*) Je moet naar de universiteit!

Ulysse Bemoel u met uw eigen zaken.

Grégoire Het staat nog niet vast dat hij niet zal gaan.

Eugène Goed gesproken, Grégoire. U bent een verstandig mens. Dat kan niet van iedereen gezegd worden.

Grégoire (*Rechtsstaand.*) Niet in mijn bijzijn, Eugène.

Alice (*Komt te voorschijn.*) Een beetje respect voor uw vader!

Eugène Deze morgen heb ik een vroegere schoolkameraad ontmoet. Hij is tenminste aan de universiteit. Al drie jaar. Ik kijk hem aan. Ik dacht dat hij mij zou aanspreken. Hij is langs mij heengelopen zonder te stoppen. Een meewarig glimlachje, ja. De smeerlap! Hoe vaak heb ik hem op het lyceum mijn Latijnse vertalingen niet doorgespeeld.

Ulysse Ga daar maar niet prat op. Ten slotte bent u langs het achterpoortje buitengegaan.

Eugène Het achterpoortje... Je gaat buiten, dat is alles. Ik ben niet op handen en voeten buitengekropen.

Ulysse Was u maar met opgeheven hoofd buitengegaan. In plaats van uw tijd te verprutsen met naar muziek te luisteren, met in een trompet te blazen.

Eugène Meneer houdt niet van jazz.

Alice Uw vader heeft u dan toch een mooi diploma in de handen gestopt. U zal tenminste niet naar de fabriek moeten gaan.

Eugène Jonathan, je moet viool leren. We vinden wel een stel zielepoten van ons slag om een kwartet te vormen, al was het maar om sommigen te verstrooien en zelf rond te komen. Mijn sergeant-majoor was slimmer in zijn pink (*tot zijn vader*) dan u in uw hele lijf. Hij heeft mijn hand gelezen en hij heeft mij gezegd: "Eugène, je bent een genie. Met zo'n handen ga je het ver schoppen." Arme drommel. Ik had

naar hem moeten luisteren. De laatste maanden van die stomme legerdienst dacht Eugène, soldaat eerste klas, elke morgen bij het kriecken van de dageraad: "Wat zal er van je worden? Binnenkort kom je op de arbeidsmarkt terecht. Je hebt de edele stemmen van Vergilius en Demosthenes bestudeerd. Hier, in de kazerne, sla je de hielen tegen mekaar dat je schedel ervan barst. Vergilius en Demosthenes zien daarvan af. En jij, jij groet de nationale driekleur, als een rots in de branding, door weer en wind. Waarom heb jij Vergilius en Demosthenes geleerd? Je was goed op weg. Waarom stoppen onderweg? Verzaak, soldaat, en ga werken op een kantoor. Waarom niet? Er zijn avondlessen, cursussen per briefwisseling, knutselwerk, klusjes in het zwart. Slaap in vrede. Morgen wordt het een andere dag. De zon zal weer rijzen; de vlag ook." Neen, generaal, wees ambitieus. Ga naar de universiteit. Er bestaan beurzen, je kan babysitten, de vaat doen, en vakantiejobs in de fabriek. De voorkeur, dat is ook voor jou weggelegd. Slaap, denk niet meer na.

Alice (*Tierend.*) Wil je jezelf in nesten werken? (*Ulysse gaat naar zijn zoon toe om hem een oorvijs te geven.*)

Eugène Waag het niet!

Grégoire (*Haalt ze uiteen.*) Moet er bloed vloeien misschien?

Alice Ellendig, Grégoire. Ze zijn nooit tevreden. En wanneer je je longen zal uitbraken in de mijn, zal hij in je gezicht spugen. (*Grégoire slaat met de vuist op tafel. Stilte.*)

Grégoire Afgelopen. (*Een poos.*)

Grégoire Koffiepauze. (*Een poos.*)

Grégoire De universiteit. Daar weten wij niets van af. Naar het schijnt kost dat veel geld, dat is waar.

Eugène Iedere dag van je leven, jaren aan een stuk, van zodra je ogen zullen opengaan, dezelfde vraag: "Wat nu?"

Jonathan Wat nu?

Eugène Ze zien ons voor mislukkingen aan.

Alice Eugène!

Grégoire Laat hem met rust.

Ulysse We zijn maar arbeiders. We hebben geen geld.

Eugène Zweer het! (*Stilte.*)

Grégoire Komaan, laten we dit partijtje kaarten uitspelen. (*Ulysse gaat buiten, gevolgd door zijn zoon. Grégoire gaat terug zitten, raapt de kaarten op.*)

Alice Hou je geld, en verlies je zoon.

Grégoire Ulysse is nooit een speler geweest.

DOEK

ZEVENDE TAFEREEL

In de kelder. Jonathan zit op de trappen. Grégoire scheidt kolen opzij met een schop.

Grégoire Grote onderscheiding! Aan zo'n verrassing had ik mij niet verwacht. Toen we jouw telegram ontvingen heeft je moeder geweend van vreugde.

Jonathan Ik moet zeggen dat het niet slecht is voor een arbeiderszoon. (*Een poos.*)

Grégoire Voor een arbeiderszoon?

Jonathan Ja, er zijn er zo weinig aan de universiteit.

Grégoire Zo weinig?

Jonathan Vijf ten honderd, beweren ze. Ik van mijn kant denk dat je ze op de vingers van één hand zou kunnen tellen.

Grégoire En de anderen?

Jonathan Wat, de anderen?

Grégoire Ja, de overige studenten, hoe heet men ze? (*Een poos.*)

Jonathan Gewoon, ... niets.

Grégoire Niets?

Jonathan Zij zijn gewoon zichzelf. Ze krijgen geen naam.

Grégoire Ze zijn de zonen van hun vader.

Jonathan Ja, zo je wil. (*Een poos.*)

Grégoire Studeren jullie hetzelfde?

Jonathan Ja.

Grégoire En zullen jullie hetzelfde beroep uitoefenen?

Jonathan Ja. (*Een poos.*)

Jonathan Ik zal geluk gehad hebben.

Grégoire Een arbeider, dat is niets.

Jonathan Wat bedoel je?

Grégoire Niets. (*Grégoire hoest.*)

Jonathan Ga toch weg uit de mijn. Over een jaar verlaat ik toch de universiteit.

Grégoire Het is niet ter wille van jou dat ik er blijf. Te laat. De mijn, dat is een drug. (*Een poos.*)

Grégoire In de dorpschool, zei men daar ook dat je een arbeiderskind was?

Jonathan Dat herinner ik mij niet meer.

(*Grégoire haalt een bokaal vanonder de kolen.*)

Grégoire Dit is je laatste jaar aan de universiteit. Daarmee zal je kunnen springen van de kelder naar de zolder. (*Hij haalt bankbriefjes uit de bokaal.*)

Grégoire We gaan de enveloppes maken met je moeder.

Jonathan Dat stelt nogal wat boeken voor.

Grégoire Er zijn er inderdaad almaar meer in dit huis. Je moeder weet niet meer wat ze ermee moet doen. (*Ze lachen.*)

Jonathan En zeggen dat er bij het begin slechts één boek te vinden was hier. Het woordenboek dat men mij gegeven had en waar er drie bladen van ontbraken. Weet je het nog? Dat van de familie die we gingen bezoeken, ik achterop je fiets, en we kwamen terug langs het spaarbekken in het donker. Al dat schuim op de rivier. Daar was onze neef verdronken, zei men. Nochtans de beste zwemmer uit de omgeving. Op een avond was het feest; hij kwam terug met zijn verloofde, onder het eten van kersen. En dan is hij in het spaarbekken gevallen. Men heeft beweerd dat de vader van het meisje hem erin geduwd had. Omdat hij met zijn dochter vrijde. Verborgen achter een struik. (*Grégoire is gaan zitten op de trappen terwijl Jonathan babbelt.*)

DOEK

ACHTSTE TAFEREEL

Een kamer die ingericht wordt, kleinburgerlijk van stijl. Eugène en Jonathan zijn aan het schilderen.

Eugène En je leerlingen, die maken boel zeker? **Jonathan** De allereerste uren van de cursus zijn van het hoogste belang. Als je te veel balast afgooit, dan krijg je gebabbel en gelach. Kermis kortom! Neen, het masker. Bij de eerste die praat zwijg je even. Je kijkt langzaam naar hem op.

Eugène Stilte?

Jonathan Dan heb je het pleit gewonnen.

Volwassen worden kost moeite.

Eugène Later zullen ze je dankbaar zijn.

Jonathan Je moet weten dat de meesten onder hen minder begoeden zijn, uit kansarme milieus komen, arbeiderskinderen meestal.

Eugène Zoals wij. Maar pas op als ze eruit willen ontsnappen.

Jonathan Het milieubegrip moet voor elke leerling van meet af aan omschreven worden wil je de psychologie van de betrokkenen doorgronden.

Eugène Voor hen ben je het gedroomde voorbeeld. Een leraar die er gekomen is louter en alleen door eigen wilskracht. Als ze naar je luisteren winnen ze.

Jonathan Als het van mij alleen afhangt dan zou ik alles wit schilderen. Een bed, een tafel. Twee stoelen. Boeken, veel boeken. (*Ze gaan buiten. Ulysse en Grégoire komen binnen.*)

Grégoire Studies gedaan in juli? Trouwen in september. Zo gaat dat tegenwoordig.

Ulysse Veel genoegdoening moet men van zijn kinderen niet meer verwachten.

Grégoire Hij is toch goed getrouwd.

Ulysse Hij heeft een goed nummer getrokken.

Maar hij zal zijn vader nog nodig hebben.

Grégoire Ze gingen iets huren. Een mooi huis, pas. Suzanne zal er zich goed voelen. Een voorname buurt. Iedereen was tevreden. Kom eens zien. Ik zou het mezelf nooit gegund hebben.

Ulysse Een huwelijk vraagt een nestje.

Grégoire Mooie gevel.

Ulysse Een leraar woont niet om het even waar.

Grégoire Het dak, Jonathan, heb je het dak gezien? Binnen de drie maanden is het een zeef. En de eigenaars houden liever de geldbeugel gesloten. En de vochtigheid dan?

Ulysse Dat is pas narigheid. Je moet altijd de lijmpot bij de hand hebben om te herplakken.

Om van de gezondheid maar te zwijgen.

Grégoire Hier zijn de muren alvast droog.

Ulysse Kurkdroog. Een huis huren, dat is geen fluitje van een cent. Ze mogen dan nog tot hun vijftienvingstige naar school gaan, de intellectuelen zijn niet van alles op de hoogte.

Grégoire Ik heb hem wat gereedschap gebracht. (*Ze gaan buiten. Alice en Suzanne komen binnen.*)

Suzanne Er komt iemand.

Alice Wie bijvoorbeeld?

Suzanne Een collega van Jonathan, de vader van een leerling, een belangrijk iemand.

Alice Er wordt gebeld.

Suzanne De deur? Niets bijzonders.

Alice De gang is in orde.

Suzanne Herschilderd. (*Jonathan en Eugène komen terug binnen.*)

Jonathan Nu nog de plinten.

Eugène Daar hou ik mij mee bezig.

Suzanne De hal dus. De kapstok, het fluwelen gordijn. Het komt de eetkamer binnen.

Alice (*Tot de "onbekende".*) Gaat u zitten. (*Tot Suzanne.*) Uw nieuwe zetels zijn er.

Suzanne Ik ga mijn man waarschuwen.

Alice Jonathan scheidt vlug wat orde. De bezoeker komt binnen. Alles verloopt naar wens.

Suzanne Jonathan, het is beslist. De eetkamer daar, het bureau hier. Wat denk je ervan?

Jonathan Denk je werkelijk dat we zoveel bezoek zullen ontvangen?

Alice Er komt altijd wel iemand. Ik heb het Grégoire nog gezegd: "De kinderen zullen we niet te veel mogen storen."

Suzanne U zult steeds welkom zijn.

Alice Het huis is groot. Komt er iemand, dan blijven wij in de keuken.

Suzanne Wie u te min vindt zet hier nooit een voet binnen. (*Beide vrouwen gaan buiten.*)

Eugène Spreek je met hen soms over het arbeidersmilieu?

Jonathan Je mag niet aarzelen om je te engageren, om over politiek te praten. Gisteren heb ik nog een uittreksel van Victor Hugo geanalyseerd. Uit "Les Misérables." Het was schitterend. Ze luisteren met hun mond open.

Mijne heren, het arbeidersmilieu ken ik als mijn broekzak. Ik heb er twintig jaar in geleefd. Ik heb de ellende gezien, de honger, de waanzin, de grootheid, de laagheid, de onwetendheid, de ziekte. Victor Hugo heeft de ellendigen van de 19e eeuw beschreven zoals Dante dat zou gedaan hebben. En de arbeidersklasse heeft er zich in herkend. Kijk, tijdens mijn jeugd heb ik ooit mijn vader zien zitten bij de radio; hij luisterde precies naar de "Misérables", zijn oor tegen de radio aan. Ik zie hem nog, het hoofd in zijn handen vol aarde en bloed (*Een poos.*) om geconcentreerd te kunnen luisteren. Hij luisterde met tranen in de ogen hoe een beroemde schrijver het ellendige lot bezong van het volk. Zo'n ogenblikken vergeet je niet. Door hard te

werken, door te lezen – lees, lees zonder ophouden – , door na te denken, door discipline – je moet je iets kunnen ontzeggen – zullen jullie een plaatsje veroveren onder de zon.

Eugène Ze hingen zeker aan je lippen?
Jonathan Je doet wat je kunt. Niet alle leraars spreken overigens dezelfde taal. Aan de universiteit heb ik ooit een professor gekend die de arbeiders turf noemde.

Eugène De smeerlap!
Jonathan Het zal wel een uitzondering zijn.

Eugène Jonathan, ik moet je iets toevertrouwen.

Jonathan Ik luister.

Eugène Weet je nog, enkele jaren geleden heb ik je moeten aanporren om naar de universiteit te gaan.

Jonathan Zonder jou was ik verloren geweest.

Eugène Jouw succes geeft mij moed. Ik overweeg mijn studies weer op te nemen, terwijl ik verder blijf werken in de bank.

Jonathan Je zal de eerste niet zijn. Kwestie van door te bijten.

Eugène Vind je dat ik er goed aan doe?

Antwoord mij in alle eerlijkheid, wees niet bang.

Jonathan Ja. Wat een vraag.

Eugène Ik ga een bureau kopen. (*Ulysse en Grégoire komen binnen.*)

Ulysse Wat zijn die twee daar weer aan het bekokstoven?

Grégoire (*Tot Eugène.*) Wedden dat hij weer over politiek bezig was? Sinds hij naar de universiteit is gegaan, heeft hij zin om in de politiek te stappen.

Eugène Neen, we waren over kopen aan het spreken. Een huis kopen. Huren, dat is niet het ideale. Maar je moet je eerst installeren, een auto, een kind.

Ulysse Een redelijk programma. (*Ulysse gaat zitten, haalt boterhammen te voorschijn.*)

Heerlijk te kunnen zitten als je eet, op je gemak. (*Tot Grégoire.*) Dat moet u wel bevallen nu u op pensioen bent.

Grégoire Ik heb hem altijd gezegd: "Jonathan, doe niet aan politiek. Daar krijg je alleen maar problemen van. Voor de anderen kun je alleen maar waterdrager zijn. Je wordt altijd ontgoocheld. Je moet meehuilen met de wolven. Zeg het hun ook, Ulysse."

Ulysse Allemaal judassen. Of ze nu socialisten zijn of niet. Ze zijn nog erger. Je kunt niets goeds meer van hen verwachten. We zijn goed geplaatst om het te weten. Luister naar uw vader: tot hier toe hebt u het gedaan. Doe zo verder.

Grégoire Ze maken misbruik van ons, laten we hetzelfde doen met hen. Jonathan wilde volksvertegenwoordiger Grimaud niet gaan opzoeken.

Ulysse Toch niet waar zeker!

Grégoire Wil je een job, zoek dan een lange arm. Een héél lange arm.

Jonathan Ik kan er maar moeilijk in komen dat je mijnheer zus of zo zijn slippen moet dragen om te mogen je brood verdienen.

Grégoire Vooral geen grote mond alstublieft.

Ulysse Anders loop je de kans nooit benoemd te raken.

Grégoire Daarna doet hij waar hij zin in heeft. Maar zo weinig mogelijk politiek. (*Alice en Suzanne komen binnen. Ze brengen koffie aan en schenken die in.*)

Ulysse Lang geleden dat ik nog zo'n goede koffie gedronken heb.

Grégoire Jonathan is met een heuse kokkin getrouwd.

Eugène Op jullie nieuwe woning!

Allen Op de woning!

Suzanne Wanneer we onze intrek nemen zullen we een feestje geven.

Ulysse Ik zal voor u zingen, Suzanne. (*Hij heft één of ander ouderwets liedje aan. Iedereen lacht uitgelaten.*)

Alice (*Tot Ulysse.*) Ik zal met u dansen.

(*Jonathan gaat achter zijn vader staan, slaat zijn armen om diens hals om hem te omarmen.*)

Grégoire maakt zich brutaal los. (*Algemene stilte.*)

Alice Wat bezielt er u, Grégoire? Hij zal u toch niet wurgen. Jonathan wilde u omarmen.

Grégoire (*Verward.*) Zolang ik er ben... zolang ik er ben... zal ik zijn vader zijn. (*Ulysse neuriet gedempt. Stilte.*)

Grégoire Het wordt stilletjes aan tijd om op te stappen.

Alice Er is nog tijd genoeg.

Jonathan Ja, jullie hebben al de tijd.

Ze drinken. Een poos. Eugène en Jonathan gaan buiten werken. Alice en Suzanne gaan buiten na de tafel te hebben afgeruimd. Grégoire hoest hevig. Dan stroopt hij een broekspijp op. Hij duwt zijn duim in zijn been, haalt zijn duim weg, wacht.

Grégoire Zie, het spoor van mijn duim blijft zichtbaar. Het is het water. Stoflong. Mijn longen zitten vol stof. Mijnwerkers zijn precies huizen. Het water stijgt in de kelder, stijgt, stijgt. Ik zal het niet lang meer trekken. Zeg het hun niet. Ik heb hem mijn gereedschappen gebracht. Geen onnodige kosten doen. Dat ze mij begraven in de tuin of in een bos. (1) (*Laat de broekspijp weer zakken.*)

Ulysse U gaat me toch niet alleen achterlaten, Grégoire. Misschien is het niet eens wat u denkt. (1) (*Ulysse staat plots op en gaat tegen de marmere schouw leunen, zijn hoofd in zijn handen.*)

DOEK

(1) Beide replieken mogen in het dialect gebracht worden.

NEGENDE TAFEREEL

Tien jaar later, op het kerkhof van het dorp.

Alice Jaren aan een stuk heb ik de bloemen gekweekt, in de overtuiging dat je ze met Allerheiligen ging komen neerleggen op het graf van je vader. Ik dacht bij mezelf: "Dit jaar komt hij." De avond kwam: in november valt de nacht vlug in. Wat ben ik onnozel! Allerzielen, dat is de dag na Allerheiligen. Mijn geheugen laat mij in de steek. Ik word een dagje ouder. Morgen komt hij.

Jonathan Vorig jaar heeft het niet veel gescheeld.

Alice Jullie kind was ziek.

Jonathan Ik ga bloemen kopen in de winkel.

Alice De winkel is al vier jaar dicht. Ik was vergeten het je te zeggen. Het is mijn schuld.

Jonathan Neen...

Alice Je oom Ulysse zal wel enkele dahlia's over hebben. We verwachtten jouw bezoek niet meer. Dit jaar kom je, op voorhand! Allerheiligen is pas overmorgen. Wat een geluk dat ik je hier aangetroffen heb, want elk jaar kom ik iets vroeger, wanneer het kerkhof leeg is. Je had voor een gesloten deur kunnen staan. Kun je me geen berichtje sturen?

Jonathan Ik weet dat je er altijd bent.

Alice Oom Ulysse zal een grote grafkelder laten bouwen voor de zijnen. Wij hebben het op een akkoordje gegooid. Er zullen twee plaatsen over zijn: één voor je vader en één voor mij.

Jonathan Ik had je over een toekomstplan gesproken.

Alice Ja, een graf met de naam van je vader erop in gouden letters. Kleine marmeren zuiltjes errond. En een ketting met grote schakels...

Jonathan Ik had zoveel om het hoofd. Ik ben het uit het oog verloren.

Alice Verontschuldig je niet. Zoveel vroegen we niet. Een steen, Jonathan, een steen met de naam, de twee data. Het graf was niet breed.

Jonathan Je mag nog van mening veranderen.

Alice Neen, dat is afgesproken. We zullen je vader ontgraven. (*Een poos.*)

Alice Je bent dezelfde niet meer, Jonathan.

Jonathan Hoe bedoel je?

Alice Je moeder is niet de enige die dat denkt. Maar je bekreunt je niet veel meer om je moeder. Een moeder, Jonathan, men heeft er slechts één. Had ik nog de mijne, dan ging ik ze halen op mijn knieën. Je komt nooit meer je familie opzoeken. Gisteren zei Ulysse nog: "Voor Jonathan zijn we te min. Het is een mijnheer."

Jonathan Waar halen jullie dat vandaan? Ook jullie bezoeken worden schaarser, en ik stel toch ook geen vragen.

Alice Wanneer ik terug thuis kom van bij jou, ben ik dezelfde niet meer. De andere keer heeft iemand mij gezegd: "Men zou zweren dat je angst hebt, Alice, wanneer je terugkomt van bij je kinderen."

Jonathan Wie heeft dat gezegd?

Alice Dat is van weinig belang, je zou mij toch niet geloven. Hij is gelukkig.

Jonathan Wie?

Alice (*Wijzend naar het graf.*) Hij. Hij ziet niets meer.

DOEK

TIENDE TAFEREEL

Bij Alice thuis. 's Avonds in de keuken.

Alice Eten, eten, u zal hem daarna alle nieuwtjes kunnen vertellen.

Eugène Het is dus gebeurd op een decemberavond, vier jaar geleden. Er was een avondfeestje in het Cultureel Centrum, je weet wel dat nieuw gebouw dat ze gezet hebben.

Jonathan Was u erbij?

Eugène Neen.

Ulysse Maar het verhaal heeft de ronde gedaan in het dorp.

Eugène Op dat feestje was dus de zoon van de melkboer.

Ulysse Het is een belangrijk man geworden. Hij moet zich vertonen. Daar heeft hij hem ontmoet. (*Tot Eugène.*) Vertel jij maar verder.

Eugène Hij heeft een jongeman leren kennen, Stéphan.

Alice De zoon van Théodore.

Jonathan Théodore?

Ulysse Je vader ging vaak met hem vissen. Weet je dat niet meer? (*Een poos.*)

Eugène Goed. Een glas, twee glazen. Na het feestje was er een bal. Een derde glas, een vierde. Tot dan, niets bijzonders te melden.

Ulysse Een man mag een glas drinken met een andere man, daar moet je toch niet meteen van alles bij gaan denken.

Eugène Rond één uur stelt de zoon van de melkboer aan de andere, die jongeman dus, voor hem naar huis te brengen. Hij heeft een slee van een wagen. Hij is een belangrijke scheikundige geworden bij Empyrex.

Jonathan De nieuwe fabriek?

Ulysse Ja. Ken je die?

Jonathan Ja.

Eugène Kortom, ze keren langs een omweg terug, een lange omweg. In het Essartsbos stopt de zoon van de melkboer. Begrijp je het al?

Alice Théodore heeft klacht ingediend.

Eugène De zoon van de melkboer heeft die jongeman besprongen.

Alice Om misbruik van hem te maken.

Ulysse Een echte smeerlap, waar gaat dat naartoe?

Alice Eten. Alles moet op. Ik ben alvast bediend.

Ulysse Er wordt aangeklopt. (*Lydie komt binnen.*)

Alice Kom binnen, Lydie. Herkent u hem?

Lydie Jonathan! (*Ze kussen elkaar.*)

Lydie Dat is toch lang geleden.



Regisseur Marc Liebens (links), dramaturgen Jean-Marie Piemme en Michèle Fabien en auteur Jean Louvet (rechts, staande) in het decor van "Conversation en Wallonie" – Ensemble Théâtral Mobile, 1978

Alice Hij had zoveel te doen. Ze hebben uiteindelijk toch hun huis gekocht. Dan, nieuwe meubelen. Ze zijn nogal ingericht, hoor.

Ulysse Goed. Weet je wie er gestorven is? Jef. Jef, de Vlaming.

Jonathan Zo oud was hij toch niet.

Ulysse Hij was nooit ziek geweest. Weet je het nog? Zo stoer als een eik. Als hij thuiskwam van de fabriek, at hij een brok en dan, hup, de tuin in.

Alice Wist niet van ophouden.

Ulysse Hij gaat met pensioen. Maar het duurt niet lang of hij voelt zich niet goed.

Lydie Duizelingen, heeft Juliette, zijn vrouw, mij gezegd.

Ulysse Jef wint wat inlichtingen in, overlegt bij zichzelf wat hij gaat doen, wacht af. Ze zijn allebei zo gierig als wat. Ze bijten een frank in twee. Kortom, uiteindelijk komt de dokter. Het hart, het hart is versleten. Opgelet voor een hartaanval. Een speciaal dieet. De dokter gaat weg. Dat dieet kan me gestolen worden, zegt Jef. En hij leeft verder zoals voorheen. Voordien had hij een gezonde eetlust: die is niet verminderd. Kortom, met Kerstmis, nu Jefs zoon getrouwd was, heeft hij de avond ervoor een etentje bij hem thuis georganiseerd. Jef gaat ernaar toe. 's Anderendaags ligt hij in zijn bed, zo wit als een lijk. Ze hebben het Juliette genoeg gezegd: Jef is ziek. Het is ernstig. Een man gelijk hij, dat is niet normaal. Daar komt een dokter aan te pas. De dagen gaan voorbij. Jef was nooit ziek geweest. Juliette wilde van geen dokter weten. Hij is gestorven. Gierig! Nog liever creperen. Je vader zei altijd: "Jef, dat is een slaaf." Weet je nog dat hij dat zei?

Jonathan Niet in mijn bijzijn.

Ulysse Haar man laten sterven omdat een doktersbezoek te veel zou kosten. Juliette, die zie ik niet meer staan. Nooit meer.

Alice Eten. Alles moet op.

Lydie We eten, Alice.

Alice Anders bederft het toch.

Ulysse Ze mag creperen.

Jonathan Wat is er gebeurd in Empyrex?

Eugène Met de zoon van de melkboer?

Ulysse Ze hebben alles zoveel mogelijk in de doofpot gestopt.

Jonathan Is er bij Empyrex geen staking aan de gang?

Eugène Het is een nieuwe fabriek die men al wil sluiten denk ik. De arbeiders zijn in staking.

Ulysse Dat zal niet blijven duren. Mooie verrassing dat je met Allerheiligen eens afkomt.

Maar het graf van je vader, is dat nu juist voor de bocht of erachter, wanneer men voorbij de witte muur gaat, op het kerkhof? Ieder jaar vergis ik mij. Is het het graf waar geen naam op staat?

Eugène (Wijzend naar Ulysse.) Weet je dat hij verhuisd is?

Ulysse Ik betaalde niet zoveel. Ik heb daar vijftien jaar gewoond; ik betaalde duizend frank huur.

Jonathan In 1976, dat is voor niets.

Ulysse Akkoord. Maar het dak. Het dak, Jonathan, je weet hoe belangrijk dat is, het dak van een huis. Weet je nog, toen je pas getrouwd was had je een huis gekozen met een slecht dak. En het is Grégoire die jou van mening heeft doen veranderen.

Jonathan Grégoire, mijn vader?

Alice Grégoire, wie zou dat anders kunnen zijn? Dat is je vader, ja.

Ulysse Het dak lekte langs alle kanten. Je had me eens op zolder moeten zien rondlopen met potten en pannen. Ik heb drie keer de eigenaar gezien. "Voor duizend frank per maand hebt u niet te klagen. Met de rest hou ik mij niet bezig."

Jonathan Dat is niet wettelijk. Het dak, dat is voor de eigenaar.

Ulysse Niets aan te doen. Ik ben weggegaan. (Een poos.)

Alice Weet je dat we eindelijk aangesloten zullen worden op de riolering?

Jonathan Dat is niet te vroeg.

Eugène Ze stonden zes tegen vijf in het schepencollege. Zes rechts, vijf links. En Fraikin, de ijzerhandelaar, die altijd rechts geweest was, loopt toch wel over naar links zeker. Op slag zes links. Dat is nogal een schandaal geweest. Gisteravond waren we er nog over aan het praten, met de oudjes, voor de deur.

Jonathan Ja, ik heb ze zien zitten op hun stoel, daarstraks. Wat zijn ze verouderd.

Ulysse Af en toe babbelen we nog, als het mooi weer is, maar het is niet meer zoals vroeger. We spelen niet meer, Jonathan. Dat is voorbij, de goeie oude tijd dat we speelden met je vader. Of het nu zomer was of winter.

Jonathan Met de lotto.

Ulysse 's Winters niet, dan speelden we geen lotto.

Lydie Trikrát, ja.

Alice Ik ga de krans klaarmaken in het berghok.

Ulysse En met je vader waren er nog die fameuze partijtjes met twee kaartspellen, twee volle spellen, weet je nog?

Jonathan Neen.

Lydie Ik ook niet. Ons geheugen is niet meer wat het was.

Ulysse We zijn vermoeid.

Jonathan Hoe eigenaardig. Ik heb de indruk dat ik geen herinneringen meer heb aan mijn vader.

Lydie Dat is maar een indruk.

Ulysse Zoals Lydie zegt: het is misschien het geheugen dat verdwijnt. Maak u daar maar geen zorgen over.

Jonathan Net of hij nooit geleefd heeft.

Lydie (Opstaand.) Ik stap op, Jonathan. Tot morgen.



Repetitiefoto 1978

Ulysse Ik moest ook maar eens opstappen.

(Eugène komt terug binnen.)

Eugène Een man heeft dat zopas voor jou gebracht. *(Jonathan leest het briefje, legt het op de tafel.)*

Jonathan Ik kom binnen een paar uren terug. Wilt u mijn moeder waarschuwen, Ulysse? Ik zal hier de nacht doorbrengen.

Ulysse U kunt op mij rekenen. *(Jonathan gaat buiten.)*

Ulysse *(Leest het briefje.)* Aan kameraad Jonathan Busiaux. De vergadering zal plaatsvinden in de refter van de fabriek. Wij staan te uwer beschikking voor alle bijkomende inlichtingen. De fabriek wordt bezet vanaf deze nacht. Het stakingscomité van Empyrex. *(Eugène gaat buiten. Ulysse legt het briefje terug neer.)*

Ulysse Hij heeft geen herinneringen meer aan zijn vader die mijnwerker was, en hij komt naar de stakersvergadering van Empyrex. Jonathan heeft altijd al een speciaal karakter gehad.

Alice *(Komt terug binnen.)* Ik heb een mooie krans van dahlia's klaargemaakt voor zijn vader. Waar is hij?

Ulysse Hij zal terugkomen. Maak koffie voor hem klaar. Hij zal werk hebben deze nacht.

DOEK

ELFDE TAFEREEL

's Avonds bij Alice. Jonathan tikt verwoed op zijn schrijfmachine.

Jonathan *(Leest.)* Nieuwe bedreigingen van het patronaat wegen op de syndicale vrijheden. Het conflict is losgebarsten... *(Alice schenkt koffie in, Jonathan drinkt.)*

Jonathan Je gaat me niet geloven, maar ik ben gelukkig dat ik ze allemaal eens heb teruggezien: Ulysse, Eugène, en al de anderen. Ze leken

gelukkig mij terug te zien. Ze veranderen niet.

Alice Jij bent het die verandert. Heb je ze gehoord? "Welk graf is van je vader, Jonathan? Nou, weet je niet meer welke spelletjes hij speelde? Herinner je je niet meer wat hij zei?..." Je stond met je mond vol tanden.

Jonathan Details. Het volstaat een inspanning te doen om mij duizend beelden uit zijn leven, van tussen deze vier muren, voor de geest te halen.

Alice Toen hij zijn zakmes nam om voor jou een pijlpunt te scherpen, toen hij op vissen loerde, gebukt tussen het riet, toen hij lachte, toen hij vooroverboog naar de pioenrozen in de tuin, toen hij op uitkijk stond naar de vogels om het weer te kunnen voorspellen, toen hij dronk met zijn vrienden, al die mannen die hier over de vloer kwamen, 's morgens, met hun ogen vol stof, je bent alles vergeten. Hoeveel heb ik toch niet van hem gehouden! Ik dacht dat mijn voorbeeld bij jou een lichtje ging doen opgaan. Hoe goed heeft hij mij niet verzorgd toen ik ziek was. En hoe we probeerden te lachen tijdens de oorlog, toen we het varkenseten een beter smaakje probeerden te geven. Ik hoop voor jou dat je nooit de oorlog mag meemaken. Maar jullie vragen er haast om. De wereld is te slecht geworden. Ze zullen een grote schoonmaakbeurt houden en orde op zaken stellen.

Jonathan Je weet niet meer wat je zegt.

Alice Vergeef me. Ik ben oud geworden. Ik ben tot op de draad versleten. Ik heb geen geld. Als ik in jouw afwezigheid kom te sterven, kijk dan bovenop de kleerkast: er ligt wat geld in een omslag voor mijn lijkst.

Jonathan Goed. Goed. Drink. *(Zij haalt een pakje uit haar zak te voorschijn, in geschenkverpakking.)*

Alice Hier, je hebt het mij cadeau gedaan, twee jaar geleden. Ik kan er niets mee aanvangen. Mensen zoals wij hebben dat niet vandoen. *(Een poos.)*

Jonathan Rust wat, je bent vermoeid. Deze dag heeft jou veel emoties bezorgd. Het zal nooit meer oorlog zijn. De arbeidersklasse is op haar hoede, wees daar maar zeker van.

Alice Herinner je je die lange oorlogsnachten, toen de vliegtuigen vuur spuwden in de hemel? We sprongen halfnaakt en hals over kop in de schuilkeiders, net muizen, en je verborg je tussen mijn benen.

Jonathan Kijk wat er gaande is in Empyrex: dat is een hoopgevend teken.

Alice Je brengt het gesprek op een zijspoor.

Jonathan Ook mijn vader was militant. Dat heb ik daarstraks vernomen. De arbeiders groetten ook de zoon van vadertje Busiaux. Het is normaal dat de zoon de fakkel overneemt.

Alice Je bent geen arbeider. Jou hebben ze niet nodig. Je bent een leraar, en je respecteert jezelf niet. Je kleren hebben hun beste tijd gehad. En ik die jou kleepte als een prins. Je was mijn trots. En je leerlingen, terwijl je aan politiek doet, wie houdt zich met hen bezig? Ze dweilen de straten af zeker? ooit zet men je nog op straat. Wat zal je eraan verdiend hebben?

Moelijkheden. Je vader zal je gewaarschuwd hebben. Je hebt natuurlijk nooit naar je vader geluisterd. Het is net of hij nooit bestaan heeft. Was hij een slechte vader geweest, dan zou ik dat begrijpen. Er zijn al bij al onwaardige vaders bij de armen zowel als bij de rijken. Maar hij! *(Ze gaat buiten.)*

Jonathan Het conflict is de 11e losgebarsten, om 15 uur, toen de arbeiders geweigerd hebben te gehoorzamen aan de orders van de ploegbaas, op de afdeling werktuigmachines.

Notarisvrouw Ze zullen je nogal toejuichen, Jonathan! Je zal ze verleiden, jij, de man van de harde actie. Hosanna. Hij is terug! Strooi palmtakken voor zijn voeten. Je stem zal weerklinken zoals vroeger. *(Men hoort Jonathan zingen zoals in het eerste tafereel.)*

Notarisvrouw Je kan natuurlijk succes

nastreven in die nepmeetings. Je moet je op je gemak voelen, jij, de man met de gouden stem, in die betogingen, in die lompopera's waar de ruiten naarstig sneuvelen. De belangen van het volk, geef toe dat je er geen zier om geeft. Je bezit het revolutionaire geduld niet, je bloed is te onstuimig.

Jonathan (*Tikkend.*) Men moet weten dat het Empyrexbedrijf waarvan het kapitaal verbonden is met dat van de multinational B.K. ...

Notarisvrouw Geef toe aan je verlangens, je hebt niemand nodig. Je moet onmiddellijk kunnen leven. Ja, voeg je bij de rangen van het volk, neem deel aan zijn feesten, maar verwijder je van zodra de vreugde koelt.

Jonathan Onmiddellijk heeft de syndicaal afgevaardigde de eisen ondersteund...

Notarisvrouw Zing, Jonathan, zing zoals vroeger, toen de aarde nog te groot voor je was, toen de nacht inviel op je huis zoals de plank neerklaapt op de waterput. Ik ben je echte moeder, Jonathan. Ik ben het die jou uit de modder gehaald heeft door het prestige van mijn blik, van mijn lichaam, van mijn kledij. Nooit zal je mij vergeten. En de anderen zijn slechts stille getuigen van mijn rijk. Je bent geen arbeider. Je bedriegt het volk, en het volk laat zich niet vangen. Voortaan ben ik in alle vrouwen, en alle vrouwen zullen in mij zijn. Droom, Jonathan, droom: het is door je dromen dat je geworden bent wat je bent. Je hebt zoveel gedroomd toen ik 's nachts bij je kwam. Ik daal weer af uit de toren zonder misprijzen, en ik zal onder je voeten lopen, nederig en berouwvol. Hij luistert niet meer naar mij. Kom tot mij, kleine Jonathan. Jij kleine Jonathan, naakt in je deken, die de trappen besteeg van mijn rijk, kom terug, verstik hem in de plooiën van je mantel: het is een monster van hoogmoed, van wreedheid, van perversie. En jij, kleine Jonathan de wreker, tot de tanden gewapend, hij is jou vergeten. Dood hem! Hij moest de wereld doen opspringen in een vreugdekreet. In plaats daarvan, compromitteert hij zich met de gladgeschoren bazen van het volk. Neen Jonathan, ga niet weg; vergeef mij, blijf bij mij. Je hebt het gehaald. En dat men je niet meer komt lastig vallen met het lijk van je vader.

Jonathan Men begraaft slechts wie geleefd heeft.

Alice (*Komt terug binnen.*) Spreek je tegen jezelf tegenwoordig?

Jonathan Neen, ik neuriede maar iets.

Alice Je zingt zoals vroeger. Zie je wel dat men nog gelukkig kan zijn in het huis van zijn jeugd? (*Ze gaat buiten. Jonathan zingt.*)

Notarisvrouw Moge het lijk van je vader samen met de herten opdrogen in de bijgebouwen van mijn kasteel, tot het einde der tijden. (*Men hoort de lange klacht van de vader. Jonathan stopt met zingen. Begint dan opnieuw.*)

Notarisvrouw Nu is zijn lijk droog en broos.

Jonathan Laat hem terugkomen!

Notarisvrouw De tand des tijds heeft zijn werk gedaan. De touwen van de dood hebben hem in de aarde nergelaten, en het witte stof van zijn lichaamsresten zal nu niemands ogen meer verblinden.

Het lange geweecklaag van de vader zwelt nu aan over de scène. Stilte. Jonathan draait zich om. Grégoire staat op de dorpel in een zwart pak, wit hemd, grijze das, de handen voor zich gekruist, samengehouden door een rozenkrans.

DOEK

TWAALFDE TAFEREEL

In de keuken.

Jonathan Waar kunnen we elkaar ontmoeten? Waar spreken we af? Na tien jaar afwezigheid. Ik had liever gehad dat we elkaar tegenkwamen

ergens op straat. In de menigte waar ik de gezichten nauwlettend had bespied. "Hij zal langskomen, langzaam. Om de twintig meter staat hij stil. Hij snakt naar adem. Hij komt weer op adem." Ik zou je gezien hebben. Misschien komt hij mij opwachten aan de school. Neen, hij zal vrezen dat hij mij stoort indien ik buitenkwam in gesprek met een collega. Bij mij thuis? Hij kwam zo zelden, de laatste tijd.

Grégoire Had je schrik dat je me niet meer zou herkennen?

Jonathan Ik heb de indruk dat we elkaar niet gekend hebben. "Onmogelijk! Een zoon vergeet zijn vader niet. Het is een nachtmerrie." Nou goed, we vinden elkaar hier terug, in jouw huis. Ik heb je stap gehoord. Ik heb geen ogenblik getwijfeld. "Hij is het."

Grégoire Gelaatstrekken vergeet men na zoveel jaren.

Alice De laatste keer dat je hem gezien hebt, en dat hij nog goed was, dat was bij jou thuis.

Jonathan Ik had hem naar een dokter gebracht die ik kende, voor alle zekerheid. Wij stapten op de stoep. Langzaam, zij aan zij. Zijn lippen waren reeds blauw.

Grégoire Is er niemand?

Jonathan Wij zijn alleen. Niemand kijkt naar ons. Voor een keer zijn we alleen. Ze hebben zoveel naar ons gekeken. "Hoe zal hij gekleed zijn?" Ik heb nooit geweten hoe ik mij moest kleden. Jaren aan een stuk, met feestdagen of in de rouw, heb ik het pak aangetrokken van iemand die ik niet was. Die manie om zich in de spiegel te bekijken, in de uitstralamen, zoals de Afrikaanse uitwijkelingen of de Sicilianen zonder zon.

Alice Hij was zo netjes, 's zondags.

Jonathan Meer dan één arbeider die ik ken scheldt zijn vrouw uit als zijn broek slecht gestreken is.

Grégoire Om mij heb je je nooit moeten schamen. Een net pak hebben, dat is belangrijk, hoor.

Alice Jullie waren beiden mijn trots.

Jonathan We zijn nette mensen.

Grégoire Was er iemand, dan zou hij ons mogen zien.

Alice Het hemd is onberispelijk.

Jonathan De das.

Grégoire De schoenen glimmend als een spiegel.

Alice De haren netjes gekamd.

Jonathan Ah, die haren, het loont de moeite om daarbij stil te staan. De mensen van het volk hebben, naar het schijnt, een kort en laag voorhoofd. Dat is genoegzaam bekend: zoiets kies je niet. De handen, de pen en de hamer boetseren de rest. Maar de haren, mijnheer, dat is een keuze. Daar wacht men je op. Het handjevol rosse, zwarte of blonde haren op de schedel, men is vrij ermee te doen wat men wil. Dus begint alles voor de spiegel. To be or not to be. Een scheiding of geen scheiding? Lang of kort? Naar voor, naar achter? De zoon van het volk stelt zich vragen. Cosmetica? Golvend? Gelakt? Geschoren? Who is who? De smaak, de goede of de slechte smaak, uw kam beste medeburger! Onder de tweehonderdduizend hoofden, herken je de arbeider aan zijn haardos. Het fatum! (*Een poos. Flash-back van de dood van Grégoire.*)

Jonathan De dokter heeft gezegd dat het al beter ging. Je moet moediger zijn. Komaan, kop op. De moed niet verliezen. Morgen kom ik je bezoeken.

Grégoire Ik word almaar zwakker, Jonathan. Het water is zeer hoog gestegen. Het is het einde.

Jonathan Blijf niet aan de rand van je bed.

Grégoire Het is het einde.

Jonathan Hoe haal je dat in je hoofd?

Grégoire Ga terug naar huis, Jonathan. Je gaat de trein missen. Laat je gezin niet op je wachten. Morgen gaat alles wel beter.

Jonathan Als er iets gebeurt vannacht, aarzel

niet mij op te bellen.

Grégoire Ga gerust.

(*Einde van de flash-back.*)

Jonathan Ik had je in mijn armen kunnen nemen, iets doen.

Grégoire Wie kan voorspellen dat een mens zal sterven de volgende nacht? Men heeft hoop. We dachten aan elkaar.

Jonathan We hebben het elkaar nooit gezegd.

Grégoire Dat ligt niet in onze gewoontes.

Jonathan Ik zal nooit begrijpen hoe we zo koeltjes afscheid genomen hebben.

Grégoire Het is onze schuld niet.

Jonathan Wij verbergen de waarheid voor elkaar. We hielden niet van elkaar: dat is alles.

En vroeg of laat brengt onverschilligheid vergetelheid.

Alice Niet lasteren, Jonathan.

Jonathan Herinner je je nog zijn laatste nacht?

Alice Ja.

Jonathan Heeft hij jou geroepen?

Alice Neen.

Jonathan En mij?

Alice Vaak zei hij: "Ik heb lang geleefd als een beest. We hebben heel jong moeten beginnen werken. Overdag, 's avonds. Nooit een greintje tederheid, nooit een woord." Het was de hel. (*De grootvader komt binnen.*)

Grootvader Je grootmoeder is aan tyfus overleden. Bij de burens was er water in de put, gefilterd water. Ze hebben er je grootmoeder geen willen geven. Ze is naar de bron gegaan.

Alice De hel, Jonathan. De dag voordien had ze nog een pak rammel gekregen.

Grootvader Alle vrouwen werden afgeranseld.

(*De grootvader gaat buiten.*)

Alice Op haar sterfbed droeg ze nog de sporen van beten.

Grégoire Die bladzijde is omgedraaid.

Alice Hij heeft veel van jou gehouden.

Jonathan Wanneer?

Alice Heel lang geleden, toen hij je leerde lopen op de grond. Er volgden mooie zomers, Jonathan. Voor jou heeft je vader de tijd van de beesten en de tijd van de beten kunnen vergeten. Hij droeg je op de schouders.

Jonathan Op zijn schouders?

Alice Hij liet je huppelen op zijn knieën. Hij sprak met jou in het donker. Je hebt niets te kort gehad.

Jonathan Ik herinner mij zijn lichaam niet meer.

Grégoire Weet je nog dat ik op de handen liep om jou aan het lachen te brengen? Ik zag je ondersteboven. Je was heel groot. (*Ulysse komt binnen.*)

Ulysse Hier hebt u enkele bloemen voor op het graf van uw vader.

Alice Leg ze op de grond: bloemen hebben koelte nodig.

Ulysse Weten jullie dat nog? Eén van de laatste dagen waar we met zijn allen samenwaren toen inhuisde? Komt Jonathan daar zijn vader toch niet omhelzen zeker. En onze Grégoire die Jonathan van zich afschudt alsof die zijn vader wilde wurgen. Wat hebben we toen gelachen! (*Ulysse gaat buiten. Lydie komt binnen.*)

Lydie Hier hebt u enkele bloemen voor op het graf van uw vader. Hij heeft u zo goed opgevoed. Soms was hij hard. Op zekere dag heb ik hem gezegd: "Laat hem toch niet op zijn knieën zitten op de kachelpook. Hij is zo jong. En de klompen zijn veel te zwaar voor zijn handen." (*Lydie gaat buiten.*)

Grégoire Ik was je vader.

Jonathan Wanneer heb je dat gevoeld, dat je mijn vader was?

Grégoire Toen je opgegroeid bent. Rond je twaalfde ging je naar school in de stad. De zomer eindigt in de maand september.

Jonathan Een zoon vergeet zijn vader niet. *Hij wijst naar zijn met rouw omrande foto op de schoorsteen en zegt:* "Toen hij gestorven is ben ik alles verloren."

Grégoire Wie zegt je dat je mij vergeten bent, Jonathan?

Jonathan Zij. Ikzelf.

Grégoire Jij ook? Onmogelijk.

Jonathan Alles is nochtans normaal verlopen.

Grégoire Ik heb altijd mijn plicht gedaan. Ik heb mij van alles voor jou ontzegd. Heel vlug dacht ik eerst aan jou, dan pas aan mezelf.

Jonathan Ik heb je altijd gerespecteerd. Bij elke verjaardag wachtte ik je op onderaan de trap, met een geschenk in de handen. Ik was je zoon.

Grégoire Je bent mijn zoon. Zie je, de hemel klaart reeds op.

Jonathan Ik was zelfs meer dan dat. Ik was de zoon van een arbeider. Dat herinner ik mij goed nu. Het is zelfs datgene dat ik mij het best herinner. Ik had evengoed je zoon kunnen zijn, kort en goed.

Grégoire De zoon van Grégoire.
(*Flash-back van de universitaire successen van Jonathan. Jonathan daalt gezwind de keldertrappen af.*)

Jonathan Ik ben geslaagd, pa! Een keer, twee keer, zes, zeven, acht keer! Een grote onderscheiding. Ik heb een goeie gehoord: je bent een arbeider, jaja! En ik een arbeiderszoon.
(*Jonathan zet zijn vaders pet op en begint de kolen om te roeren – zie het zevende tafereel. Grégoire gaat zitten boven op de trappen.*)

Grégoire Dat komt goed uit. Ook ik ben een arbeiderszoon; daar had ik nooit eerder aan gedacht. We zullen met mekaar kunnen opschieten. (*Ze lachen.*)

Jonathan (*Alsof hij iemand ontmoet.*)
Goeddag, mijnheer Grégoire, hoe maakt u het? Is dat uw zoon? Dat zou men niet zeggen! Maar inderdaad, hij gelijkt op u.

Jonathan (*Boots Grégoire na.*) Ja, m'neer en m'dame, het is mijn zoon. Pardon, mijn arbeiderszoon. Kijk hoe fijn zijn huid wel is. Eigenaardig, niet? Echt waar, hij is geboren in een bed zoals iedereen. Hij is niet ter wereld gekomen in een heiskraan of in een motor. En zijn handen? Normaal. Trouwens, handen zoals de mijne, dat verwerf je, dat boetseer je.

Grégoire Een verstandig kereltje, koekegoed.

Jonathan Arbeider is zijn vader. Maar dat is toch geen naam zeker. Heb je al iemand gezien die Stéphan Arbeider heette? Dit kind is naamloos. Hij is niemands zoon.

Grégoire Men is niet de zoon van niets.

Jonathan Dit kind is een zoon. Ergens moet hij wel een vader hebben.

Jonathan (*Boots Grégoire na.*) Ik ben geboren als arbeider uit een arbeider. Dat wordt een lasser of een vuilnismans. Trouwens, daarover wordt niet gesproken. Hij is twaalf jaar, hij leert een beroep aan. Hij is nooit de zoon van ... geweest. Maar die kleine daar, wie is zijn vader? Mijnheer de graaf? De leraar die hij verkiest? Stille, Grégoire, geen vragen: breng dat kind met de fijne huid niet in verarring. Ik ben ervan overtuigd dat zijn echte vader verdwaald is in een storm. Ofwel is hij poen aan het scheppen ergens in de kolonies. Ik heb dit kind aangenomen, maar zijn vader zal binnenkort terugkomen. Misschien lijdt hij aan geheugenverlies? Neen, hij is gevangen genomen door de rebellen! Hij zal komen. Daar is uw zoon. Heb ik goed gewerkt? Het is ook een beetje mijn kind, niet? Hij komt vanavond, nietwaar, wanneer ik bij de oudjes zal zijn?
(*Jonathan haalt de bokaal vanonder de kolen.*)
Dank u wel voor de fles op de grond. Ik had wel gesnapt dat ze van u kwam. Voor het ogenblik is hij eenvoudig gekleed, maar zijn vader zal terugkomen uit de kolonies met volle koffers. Dan zal het kind uitgedost worden zoals in begoede families. (*Jonathan doet zijn pet af.*)
De bokaal is leeg. (*Hij wil hem kapotgooien.*)

Grégoire Let op, je zal die moeten vullen voor je kinderen.

(*Einde van de flash-back. Een zaal in de fabriek Empyrex. Een prikbord vol met*

telegrammen. met moties. Leuzen, spandoeken. Een bank.)

Jonathan Je had me over jezelf kunnen spreken. Een arbeiderszoon, ik wist wat dat was. Maar een arbeider?

Grégoire Doe niet zo stom. Iedereen weet wat we zijn. Ze kennen onze tapijten met bloemmotieven, onze vogels in aardewerk, onze slechte schilderijen, onze kipperennen. Iedereen spreekt erover. Ze beklagen ons, ze haten ons. Dat weet je heel goed.

Jonathan Je sprak me nooit over jouw beroep.

Grégoire Ik heb je mijn mijnwerkerslamp gegeven.

Jonathan Ik heb nooit je mijn gezien.

Grégoire Wij verbergen dat allemaal voor onze kinderen, dat is normaal.

Jonathan Alles doen om niet te worden zoals jij.
(*Flash-back van de koningskwesie, 1950. In Alices tuintje, 26 jaar vroeger. Een zomermorgen. Alice en Lydie hangen de was uit.*)

Alice Wat een mooie dag. Halfweg de eeuw, halfweg het jaar, halfweg de dag. De koning is afgetreden. Het hele land heeft gebeefd. Met tien op een rij zijn de arbeiders door de straten opgestapt.

Lydie Het koninklijk paleis werd bijna opgeblazen. De schande is witgewassen. (*Men hoort mannen lachen.*)

Alice De mannen zijn opgetogen.

Lydie Hun woede is niet helemaal uitgedoofd.

Alice Er zijn nogal wat sabotages gepleegd. De rails vlogen omhoog als strohalmen.

Jonathan Wat is er gebeurd?

Lydie De rijkswachters hebben geschoten in Grâce-Berleur. Drie arbeiders zijn omgekomen in volle zoon.

Alice Studeren, Jonathan. Geen vragen stellen.
(*Tot Lydie.*) Gewoonlijk steekt Grégoire een handje toe bij de was.

Lydie Wat bent u mooi in de zoon. Zo heb ik u nog nooit eerder gezien.

Alice De oorlog is voorbij. De mooie jaren zijn aangebroken.

Lydie We hebben een nieuwe koning.

Alice Wel wat jong om dat beroep uit te oefenen.

Jonathan Waarom is er een nieuwe koning?

Notarisvrouw De koning is dood. Leve de koning!

Alice De mannen zijn laat thuisgekomen deze morgen; ze hebben gedronken.

Lydie Je zou je afvragen wat ze uitspoken.

Alice Ze laten onstekers uit de kolenmijn ontploffen om zich te vermaken. Die welke niet gediend hebben bij de sabotages.

Jonathan Ik zou bij hen willen zijn.

Alice Naar je kamer jij. Je hebt een overgangsexamen.

Notarisvrouw Het zullen altijd grote kinderen zijn. Jij zult een man worden. Laat ze van hun overwinninkje genieten: prinses zijn eeuwig. Mannen, je zal er nog genoeg leren kennen. Wanneer je zal rondreizen in gezelschap van de mannen van dit land. Neem geen vrede met de laag-bij-de-grondse spelletjes. Kijk uit vanop je balkon. Op een dag zal je spreken.
(*Vanachter de was duiken Grégoire en mijnwerkers op, met ontbloot bovenlijf. Ze laten onstekers ontploffen. Achtervolging.*)

Alice Help!

Lydie Onze was!

Grégoire We zijn het land aan het witwassen.

Jonathan Wat zijn ze grappig. Ze lijken een gemeenschappelijk doelwit te hebben. Ik wil met jullie leven. Ik wil loodgieter worden.

Notarisvrouw Blijf in de schaduw. De zoon komt de huid van de meesters niet ten goede.
(*Einde van de flash-back.*)

Grégoire Je was zo jong toen.

Jonathan Dat is geen antwoord.

Grégoire Jou meesleuren door de straten zou gevaarlijk geweest zijn.

Jonathan Ja. Dat heb ik vernomen uit de boeken. Later. Maar het was niet gevaarlijk voetzoekers rond te strooien in de zoon.

Grégoire Toen je arbeiderszoon werd, wist ik dat ik een arbeider was. Ik had dat uit jouw mond vernomen. Onmogelijk er nog aan te ontkomen. Ik stond op, ging naar beneden in de keuken, ik zag je zitten, gebogen over je boeken. Krak! Toen zei ik tegen mezelf: "Opgelet, Grégoire, je bent een arbeider." Soms, in een vreemde stad, de handen verborgen achter mijn rug, had ik voor iemand anders kunnen doorgaan. "Nou, mijnheer, ik had u verward met..." Bij jou, in de keuken, was dat onmogelijk. Hoe meer je studeerde, hoe meer ik mij arbeider voelde. Geen sprake van om nog langer verstoppertje te spelen.

Jonathan Om op de handen te lopen. (*Een poos.*)

Jonathan Toen je mijn huistaken ondertekende?

Grégoire Wat schrijft hij toch mooi. Al die mooie woorden. En de gedichten die hij voordraagt op zijn kamer. Zelfs als hij tegen zichzelf spreekt, spreekt hij mooi.

Jonathan Praatte ik bij mezelf?

Grégoire Uren aan een stuk. Ik luisterde. Jouw stem.

Jonathan Dat herinner ik me ook: plots kon ik niets meer met mijn handen aanvangen.

Grégoire En je ogen... Ik keek mezelf aan in de spiegel, ik had twee ogen. Mijn kameraden ook, natuurlijk. Jij had iets méér. Een blik. Nietwaar? Wij hebben geen blik.

Jonathan (*Tikkend op zijn schrijfmachine.*) Vermits de toestand van jullie onderneming almaar bedreigder wordt, werd er een steuncomité op de been gebracht in het zuiden van de provincie. Er zullen verscheidene afvaardigingen gestuurd worden in de komende dagen. Een strijdfonds werd aangelegd waarvan de eerste bedragen aangebracht zullen worden door kameraad Jonathan Busiaux...

Grégoire Laten de arbeiders jou hier binnen?

Jonathan Ja.

Grégoire Kijken hun ogen niet opzij als je aan het spreken bent?

Jonathan Neen.

Grégoire Betuigen jullie vaak jullie solidariteit met de werkers, jullie intellectuelen?

Jonathan Wanneer het mogelijk is.

Grégoire Goed zo.

Jonathan Als je wil.

Grégoire Zie je, ik heb het je altijd gezegd: "Jonathan, doe niet aan politiek. Arbeiders zijn ondankbaar. Zij wantrouwen jullie, jullie mooie maniertjes, jullie manier van spreken." En zeggen dat, wanneer ik je verlaten heb, je een beloftevolle leraar was. (*Flash-back van het oudercontact: de voorbereiding van Jonathan. Alice, Suzanne, de notarisvrouw.*)

Suzanne (*Roepend.*) Jonathan, het is tijd!
(*Jonathan verschijnt als een perfecte leraar uitgedost.*)

Suzanne Wat ben je mooi. Laat mij jou bekijken.

Alice Je vader zou trots zijn als hij je zag. Eén jaar reeds, dat hij ons heeft verlaten.

Suzanne Vergeet je jas niet dicht te knopen. Je directeur zal je geen opmerkingen moeten maken.

Alice Geen enkel vlekje.

Suzanne Je gelijkt tenminste niet op sommige van je collega's die naar school gaan alsof ze in de tuin gingen werken. Wees goed. Het is zijn eerste oudercontact.

Notarisvrouw Je bent een leidersfiguur. De broodjes zijn gebakken. Zij die wisten weten. Zij die niet wisten zullen nooit iets weten; men kan hun niets leren. Je adem ruikt fris. Je zakdoek is proper. Je boekentas geboend: een juweeltje. Je puntenboekje? Ja. Vervaarlijk leraarsboekje, hoeveel vreugdes, hoeveel traantjes stellen die kolommetjes niet voor! Eenvoudige rekenkunde: de Rubicon van de

kennis, vae victis! Ga, grote bezorger van mensendauw, jij weet! (*Een bord zakt naar beneden in de fabriek Emyrex. Een bureau. Flash-back: vervolg. Bezoek van de ouders.*)

Jonathan Is er veel volk?

Moeder van een leerling De gang zit vol, mijnheer.

Jonathan Ongeruste ouders wachten tot de deur opengaat, zittend, de handen op de knieën.

Grégoire Men wacht op jou als op een dokter.

Moeder van een leerling Mijnheer de ..., ik ben u komen opzoeken.

Jonathan U verwacht dat ik u de hand reik, nietwaar? Ik zie dat aan uw hand; die is opgeplooid als een gewonde vleugel aan uw borst. Ik ben leraar, u niet. Ik heb moeite om iedere maand rond te komen, maar u wordt niet verondersteld dat te weten: spijtig. Tot daar aan toe. Ziehier mijn hand. Onder volksmensen...

Moeder van een leerling Uw hand is zacht, en rein. (*Zij gaan zitten.*)

Jonathan Eerst en vooral, kijk toe hoe ik deze kleine, ogenschijnlijk gouden, balpen hanteer. Hij dwarrelt. Precies een veertje. Het gaat dus om uw zoon Eric. Ik zie het al. (*Tot Grégoire.*)

Een vogel voor de kat, maar ik kan het haar niet zeggen. Er zijn drie kinderen. De vader klopt zoveel mogelijk overuren. Er zijn niet eens drie slechte boeken in het huis. Eric is charmant: hij kijkt mij aan als een vis op het droge. (*Tot de moeder.*)

Ik mag niet zeggen dat ik niet tevreden ben over hem. Ik moet bekennen dat hij bij mij heel sympathiek overkomt. Zijn vader is arbeider. Zoals mijn vader. Een jaar geleden is hij gestorven. Toen hij mij ontvallen is, was ik alles kwijt. Merk u niets op? Mijn bureau.

Eenvoudig, duidelijk geen vakmanswerk, maar het is een bureau. Hier zijn de sleutels. En mijn diplomatas? Wij zijn diplomaten.

Moeder van een leerling Zijn vader is niet kunnen komen. Hij werkt 's zaterdags.

Jonathan Ik hou heel veel van Eric.

Moeder van een leerling U bent de leraar die hij verkiest.

Jonathan Ik heb nogal contact met mijn leerlingen. Maar de ijzereen vult in de fluwelen...

Grégoire Uitstekend.

Jonathan Hij is wel opgevoed.

Moeder van een leerling We doen wat we kunnen.

Jonathan Laat hem niet optrekken met om het even wie.

Grégoire Wat doet hij als hij 's avonds thuiskomt?

Jonathan Ja, als hij van de les terugkomt, hoe gedraagt hij zich?

Moeder van een leerling Eerst zijn huistaken. Daarna spelen.

Grégoire Uitstekend.

Jonathan Merk op dat ik onmiddellijk geraden had dat hij een arbeiderskind was, een verdienstelijk kind, met een handicap. De tanden een weinig verwaarloosd, iets zwijgzaam als men hem ondervraagt. Het spijtige, ziet u, is dat hij nooit zijn vinger opsteekt.

Moeder van een leerling Hij is nogal verlegen.

Jonathan Ik ging het u zeggen.

Grégoire Dat is vervelend.

Jonathan Zijn taalkennis blijft nogal ondermaats. Zijn punten spreken boekdelen. Twee... nul... drie... Ik lieg u niets voor.

Moeder van een leerling Ik heb vertrouwen in u.

Jonathan Hoe mooi is de Franse taal. Hij moet vooral lezen, lezen...

Moeder van een leerling Het is een luiërik.

Jonathan Dat mag u nooit zeggen, mevrouw. Leerlingen zijn niet lui. Een boek lezen, dat wil zeggen converseren met de grote geesten. Hebt u een woordenboek?

Moeder van een leerling Een kleintje.

Jonathan Ah, de woorden... Hij moet lezen, het woordenboek verslinden. "Le Bon Usage". Spreekt hij met zijn vader?

Moeder van een leerling Hij is er niet vaak. Mijn zoon zit dikwijls alleen, achterin de tuin kijkt hij dan naar de vogels.

Jonathan Asociaal. Maar misschien heeft hij belangstelling voor natuurwetenschappen?

Heeft hij een kamer?

Moeder van een leerling De centrale verwarming, mijnheer...

Jonathan Niet te veel t.v. Opgelet voor de vitamines; dat is goed hoor, 's winters. Voor de puberteit.

Moeder van een leerling Ik leg te veel beslag op uw tijd. Maar ik vraag u iets te willen doen. Zijn vader is heel streng. Hij zal nooit aanvaarden dat zijn zoon moet overzitten. Slagen, of anders de fabriek in. Help mij. Ik sta er alleen voor.

Jonathan Raak mij niet aan. U zal mijn pak verkreukelen.

Moeder van een leerling Doet u toch iets. (*Zij gaat buiten.*)

Grégoire Wat word je gerespecteerd. Leuk hier, lekker warm. Je hebt vakantie, een vast inkomen. Je kan de arbeidende klasse helpen.

Jonathan (*Zingt.*) Ik ben de redder. / Neem jullie klasagenda. / De renaissance is een keerpunt in de Westerse beschaving. / Hosanna! (*Een geldinzameling. Opnieuw in het decor van Emyrex. Jonathan legt een dikke omslag op tafel.*)

Jonathan Dit geld werd rondgehaald bij de leerkrachten voor Emyrex. (*Hij haalt er een bundel bankbriefjes uit van twintig frank.*)

Grégoire Twintig frank geven, dat is toch niet veel voor een leraar, niet?

Jonathan Ten opzichte van diegenen die niets geven is dat veel.

Grégoire Zijn er veel die niets geven?

Jonathan Ze geven niets: zij willen niet lezen. (*Toont een petitie lijst, voorafgegaan door een stuk tekst.*)

Jonathan Als men geld vraagt, is het ook om te lezen: "Het provinciaal steuncomité Zuid doet een omhaling in de onderwijssector om zijn solidariteit te betuigen met de werkers van Emyrex die zopas de bedrijfslokalen bezet hebben ten teken van protest tegen de multinational B.K...." Zij lezen dat, dan geven zij. Zoniet, dan is het alsof zij een biljet kochten voor één van die kleine tombola's...

Grégoire Zij die niets geven hebben schrik om aan politiek te doen in hun school.

Jonathan Ja.

Grégoire Ze hebben gelijk. Ze zullen nooit problemen krijgen.

Jonathan Daarnet leek je het eigenaardig te vinden dat zij niets gaven.

Grégoire Ik?

Jonathan Ja.

Grégoire Al bij al, een beetje geld geven, dat is niet aan politiek doen. Het is zelfs sympathiek vanwege mensen zoals jij. Men kan zomaar iets geven.

Jonathan En de ogen sluiten?

Grégoire Je hebt gelijk, dat zou niet ernstig zijn.

Jonathan Je moet het hun niet kwalijk nemen. Ze zijn arm getrouwd. Ze werken overdag, ze werken 's avonds. Ze spreken veel over vakantie. Ze hebben een net huis. Sommigen beginnen later te drinken. "Het haalt niets uit iets te geven, zeggen ze, trouwens de arbeiders hebben het goed." Zij spreken over het verleden, over de toekomst, maar ze leven in het heden.

Wanneer de leerlingen bij hen toekomen, zijn ze twaalf, vrolijk, en ze lachen; ze komen van de velden, van de terrils, van de parken, van de stukken braakland. Ze zijn levendig. Eén jaar later zijn velen droevig. Ze zijn mislukt. Zij weten dat zij nooit zullen zijn wat men heren noemt. Ze zijn naar school gekomen om het te leren en om het hun leven lang niet te vergeten. De meeste leerlingen en leraars zijn arbeiderskinderen.

Grégoire Heb jij de eerste keer dat men je een lijst voorlegde iets gegeven?

Jonathan Neen.

Grégoire Zie je wel.

Jonathan Ik was leraar. Ik ontving ouders. Ik had mijn verantwoordelijkheden.

Grégoire Je was gehuwd.

Jonathan Ja, met van alles. Ik ging om met voornamen mensen. (*Sequens. Jonathan herneemt de laatste noten van het lied dat het einde inluidde van het oudercontact. Dan volgt een wals. Flash-back van het bal, bij de notarisvrouw. Jonathan danst met haar. Suzanne danst met Eugène. Men kan een duo opzetten tussen Jonathan en de notarisvrouw. Elementen van een receptie.*)

Notarisvrouw U danst goed, Jonathan. Waar hebt u dat walsertalent vandaan?

Suzanne Mijn man kan alles.

Jonathan Mijn leven is een gave.

Notarisvrouw U bent een hele man geworden.

Alice Zij wonen in een van uw huizen, met glasramen en een balkon.

Notarisvrouw Wat ben ik gelukkig! Leve het leven! Leve de minuut die we beleven. Laten wij drinken, vrienden, en eten. Alles staat gereed.

Grégoire Mijn kinderen zijn geslaagd in het leven.

Notarisvrouw Deze avond ben ik er voor jullie. Veel plezier. De punch is verrukkelijk.

Eugène Barst. (*Sequens geldomhaling: vervolg.*)

Grégoire (*Telt de briefjes van twintig.*)... tweëndertig, drieëndertig, vierëndertig die twintig frank gegeven hebben. (*Jonathan neemt de briefjes van twintig.*)

Grégoire Vierëndertig maal twintig. Zeshonderdachtig frank. Dat is al een mooi sommetje.

Jonathan (*Kijkend naar de lijst.*) Nou, zelfs Durieu heeft twintig frank gegeven. Goed, goed.

Grégoire Ken je hem?

Jonathan Hij is aangesloten bij de vakbond maar komt niet naar de vergaderingen. Hij zegt: "Franco is een smeerlap." Hij zegt: "Schrijven is schrijven." De schrijver is heilig. Het wordt hem door de hemel ingegeven. En de hemel is noch rechts noch links. Hij kaft nauwgezet zijn schoolboeken zoals toen hij nog scholier was. Hij zegt na wat men hem voorgezegt heeft. Tot de leerlingen zegt hij: "Ik weet het. Jullie weten niets. Luistert dus."

Grégoire Twintig frank, dat is niet veel, maar ten slotte geven ze dan toch iets. Het is beter dan diegenen die niets geven en niet lezen. Twintig frank, daar krijg je bijna twee pinten voor, een brood.

Jonathan Je hebt gelijk, men moet twintig frank geven voor de arbeiders. Vader was er één. Ze gaan hem elke zondag opzoeken en gaan met hem soms naar de voetbalwedstrijd. Het is hun goed recht. Ze trouwen in de kerk om iemand plezier te doen.

Grégoire Het zijn goede kinderen.

Jonathan Ook ik ben op zekere dag begonnen met twintig frank te geven. (*Flash-back van het bal: vervolg. Dans. Een jonge arbeider komt binnen: Henri.*)

Notarisvrouw Wie bent u? Uw gelaatstreken zijn zo streng.

Henri Ik ben een oud-leerling van mijnheer. Een oud-leerling die arbeider geworden is.

Notarisvrouw Waarom niet? Er bestaan geen gekke beroepen. Kom binnen. (*Zij roept.*) Jonathan!

Henri (*Groet Jonathan.*) Ik begroet u in mijn oud-leraar.

Notarisvrouw De leraar en de leerling. (*De anderen dansen, behalve Jonathan en Henri die gaan zitten.*)

Jonathan Laten we gaan zitten. (*Een poos.*)

Jonathan Wat gaat de tijd toch snel.

Notarisvrouw (*Houdt op te dansen met Eugène.*) Niemand heeft ons aan elkaar voorgesteld!

Eugène Vergilius, Lodewijk XIV, Demosthenes. Houdt u van de paso doble? Maestro! *(Ze dansen een paso doble.)*

Jonathan *(Tot Henri.)* Het doet plezier weer bij elkaar te zijn.

Henri Anciens ondereen.

Jonathan Al bij al was u nog zo'n slechte kerel niet.

Henri Herinnert u zich mijn sterke persoonlijkheid?

Jonathan Nogal traag.

Notarisvrouw Ieder zijn ritme.

Jonathan Waarom zoekt u mij weer op? Wat heb ik u gedaan?

Notarisvrouw Dans dan toch samen. Toe, doe mij een genoegen. Jullie zijn mijn gasten. *(Jonathan en Henri dansen.)*

Henri Wees maar niet bang. Ik heb mij gewassen voor ik kwam.

Notarisvrouw Wat een prachtige avond! Niemand kan beter dan wij het jonge volkje ontvangen.

Jonathan Toen u bij mij kwam, had ik er drie jaar les op zitten. Ik heb u nauwelijks een jaar gehad. Dat is vier jaar geleden. Telkens als ik u op straat ontmoet, stap u van de stoep af en steekt u de straat over, met open ogen, wachtend op mijn handdruk. Dat begrijp ik niet.

Henri U hebt nooit misprijzen voor mij getoond.

Jonathan Dat heb ik voor niemand.

Alice Arbeiders misprijzen geen arbeiders.

Notarisvrouw Haal eens wat herinneringen boven. Ik herinner mij niets meer.

Henri U bleef staan ter hoogte van mijn bank. Een schouderklopje, de handen in het haar. Zonder dubbelzinnigheid, hoor! Dat ben ik nooit vergeten.

Grégoire Hij heeft gelijk. Wij zijn gevoelig voor tederheid. Wij zijn geen honden. *(Sequens geldomhaling: vervolg.)*

Grégoire Wat scheelt er? *(Jonathan opent een omslag en toont de bankbiljetten.)*

Grégoire Honderd frank! *(Hij telt de bankbiljetten.)*

Jonathan Het zijn mannen van links. Zij gaan om zo te zeggen naar alle vergaderingen. Zij spreken met hun leerlingen over Salvador Allende. Sommigen komen als afgevaardigden naar Empyrex.

Grégoire Ze zijn moedig. Honderd frank, dat is méér dan een gebaar. *(Hij telt.)* Zeventien, achttien, ... Achttienhonderd frank.

Jonathan Zij lijden eronder als ze de kinderen van de mijnwijk zien mislukken, maar ze spreken tot de kinderen in een taal die zij moeilijk begrijpen. Niemand beseft dat. Zij betuigen hun solidariteit met de arbeidersklasse. Maar de arbeiders zijn in stilte jaloers op de leerkrachten en de leerkrachten staan onverschillig tegenover het lot van de arbeiders.

Tussen hen in staat er een muur die een leven lang meegaat.

Grégoire *(Tellend.)* Tweeduizend driehonderd. Dat is toch goed.

Jonathan Op de grote feestdagen van het jaar gaan zij hun ouders opzoeken die met pensioen zijn gegaan. Bepaalde gespreksonderwerpen worden angstvallig vermeden. Jullie komen zo zelden, zeggen de ouders; de kinderen zijn ondankbaar tegenwoordig. De tijden zijn veranderd, zeggen de jongeren. Er zijn ogenblikken waarop men elkaar niets te zeggen heeft. Maar de t.v. brengt redding. Opgelet! Uw kinderen groeien op, denk aan hun toekomst, aan hun opvoeding. U volgt al hun grilltjes in. Men moet natuurlijk bij een vakbond aangesloten zijn, je hebt gelijk, maar geen onvoorzichtigheden. Er worden herinneringen aan de oorlogen opgeroepen: de eerste, de tweede. Het is zeven uur. Nu al. Oom Alfred heeft kanker. Hij is ten dode opgeschreven. Ik hoop dat je naar zijn begrafenis komt. Tot ziens.

Tot over veertien dagen, ja, dan zien we elkaar terug.

Grégoire Ze zijn niet erg eerlijk met hun ouders. Ik hoop dat je toch nooit honderd frank gegeven hebt, Jonathan.

Jonathan Jawel. *(Sequens van de receptie: vervolg.)*

Notarisvrouw *(Tot Eugène.)* Wat is uw hand toch zacht.

Eugène Mijn handen hebben de heilige schriften uit de Oudheid aangeraakt. Ik kan het niet meer nalaten het papier aan te raken. Ik werk in het papieren geld.

Notarisvrouw Jandorie. Bankier!

Eugène Mijn handen zijn bladerig als de bosjes van Vergilius. Een soepele, handige vinger. Bij de bank stellen mijn handen de klanten gerust. Dat zou nogal een gezicht zijn, eeltige handen die uw geld aan het tellen zijn. laat mij niet lachen! Mijn handen boezemen vertrouwen in, een ietwat schalkse onderwerping. De populaire "chic". Ik rook slechts sigarillo's. Maar ik ben de hele tijd al over mezelf bezig.

Notarisvrouw Dat had u meteen moeten zeggen. *(Zij biedt hem een sigaar aan.)*

Henri *(Tot Jonathan.)* Soms gaf u mij een knipoogje.

Jonathan We kwamen uit hetzelfde milieu.

Henri *(Tot de notarisvrouw.)* Wij zijn mensen van het milieu, begrijpt u?

Notarisvrouw Hoe grappig.

Henri *(Tot Jonathan.)* Op zekere dag hebt u mij bij de voornaam aangesproken.

Jonathan Hoe luidt die ook weer?

Henri Henri.

Grégoire Schud elkaar de hand.

Henri Mijn puberteit is nogal lastig geweest.

Eugène Ik heb heel vroeg een stijve gehad.

Suzanne Eugène!

Alice Hij profiteert ervan dat zijn vader er niet bij is.

Notarisvrouw *(Tot Eugène.)* Raak mij niet aan. Er zijn geen bedienden meer.

Eugène Komaan, geen kouwe drukte. *(Eugène troont de notarisvrouw mee.)*

Jonathan *(Tot Henri.)* Ik heb gedaan wat ik kon.

Henri Het laatste trimester, ben je vergeten mij te overhoren. Ik was trots. Ik zei bij mezelf: "Het is een kameraad, hij laat mij met rust. Wat spreekt hij toch goed." Je was ontketend. Iedereen had het voor jou, en voor enkele anderen. Drie maanden aan een stuk heb ik mijn mond niet opgedaan. Ah! Je nam ongehoorde risico's: weg met het kapitalisme! En in wat voor een taaltje deed je dat.

Notarisvrouw *(Komt terug binnen.)* Jonathan, u bent de enige bij wie ik mij goed voel.

Jonathan Wees op uw hoede, ik ben een man van links.

Notarisvrouw Blijf het. Mijn kleren zijn overhoop gehaald. Ik denk dat men gepoogd heeft van mij te verkrachten.

Jonathan Mijn lieveling. *(Sequens geldomhaling: vervolg.)*

Jonathan *(Toont vier biljetten van vijfhonderd frank.)* Deze vier hier zijn mijn vrienden.

Grégoire Vijfhonderd frank!

Jonathan Als ze spreken staat hun blik op oneindig. Bij hen thuis hebben ze de meubels van plaats veranderd, bij hen thuis en op school. Ze zeggen: "Wij voeden de arbeidsverdeling. De arbeiders moeten dat weten. Zij tellen de woorden die elke leerling kent."

Grégoire Daar kan je de tafel van een hele familie mee dekken.

Jonathan Ze hebben het druk. Ze zien hun familie niet meer. Hun familie is elders. Ze respecteren de feesten niet meer. Ze hebben hun eigen feesten. Hun kinderen zijn niet gedoopt. Zij halen gisteren en morgen door elkaar en hollen van de ene vergadering naar de andere. Ze zijn vermoeid. Een hondeleven, zeggen de ouders. Wat hebben we de hemel aangedaan?

(Flash-back: vervolg en einde.)

Jonathan Frans opstel was uw sterkste punt niet.

Henri Ik had willen spreken over wat ik meemaakte.

Notarisvrouw U had moeten leren spelen op de grote orgels van de Westerse beschaving, de beste.

Henri De metser en zijn vrouw tellen hun spaarcenten op de hoek van de tafel. *(De notarisvrouw lacht.)*

Henri Ofwel: het pak van het jongetje wordt te klein en de zoon van de burens is zo mooi gekleed. *(De notarisvrouw lacht nog harder.)*

Jonathan Familiaar. Populair.

Henri Ik kweek twee konijnen voor Nieuwjaar, met aardappelschillen.

Jonathan Anekdotisch.

Eugène Een beetje woordenschat, a.u.b., voor de oudejaarsfeesten. Vergelijk kalkoen, kalkoehoen, parelhoen.

Henri We waren met dertien aan tafel om het konijn op te eten, en dat brengt heus geen narigheid.

Eugène Een ietsje subversie. Konijnhoen, koenijn, koehoen. *(Allen in koor.)*

Jonathan Spreek mij over uw toekomst.

Henri Was ik maar rijk.

Jonathan Een mooie titel voor een opstel.

Henri Spreek mij over de liefde. De toekomst, wat is dat voor iets?

Notarisvrouw Ik heb mij laten wijsmaken dat het altijd dezelfde is die de kop opeet van het konijn.

Henri Ik wilde dit zeggen: de dokter is geweest voor mijn grootvader. Zijn bezoek heeft drie minuten geduurd.

Jonathan Laten wij ons hoeden voor de clichés van het lager middelbaar. *(De graaf komt binnen.)*

Eugène Mijnheer de Graaf.

Jonathan Wat een vreugde u terug te zien.

Graaf We worden een dagje ouder, beste vrienden.

Notarisvrouw We misten u, mijn beste.

Graaf Ik ga de aalbessentaart halen.

Notarisvrouw Mijnheer Grégoire, mag ik u ten dans uitnodigen? Binnenkort wordt de 200e verjaardag van de Franse Revolutie gevierd, ik zou het bal met u willen openen.

Eugène Een tango! *(De notarisvrouw danst met Grégoire.)*

Eugène *(Tot Jonathan.)* Laten we weggaan.

Notarisvrouw Wachten jullie niet op het nagerecht?

Henri en Eugène Kom met ons mee.

Jonathan Ik kan niet.

Grégoire Geen politiek, Jonathan. Je zal jezelf alleen maar problemen op de hals halen.

Notarisvrouw *(Tot Grégoire.)* U danst als een godheid.

Graaf *(Komt terug binnen.)* Een goede meester moet boven het gewoel uitstijgen. Noch rechts noch links.

Eugène Noch man noch vrouw.

Jonathan Ik heb alles gedaan om aan de ellende te ontsnappen. En ik heb de eed afgelegd.

Graaf Hij heeft de dorpel van de Grote Benoeming overschreden. Het Woord is vlees geworden.

Notarisvrouw *(Wijzend naar Eugène en Henri.)* Dat zijn mislukkingen, verdoemden.

Grégoire U bent jaloers op het geluk van mijn zoon.

Graaf Zonder jou, mijn zoon, geen meegaand hulpje meer.

Eugène Kom met ons mee.

Graaf Vader, mijn heilig woord tot de natie. Zelfs revolutionairen, de grote, zijn vaders van het volk.

Notarisvrouw Ik ging het net zeggen.

Eugène Het proletariaat is niet de som van de arbeidende vadertjes.

Graaf Sul.

Eugène Vergeet je vader om hem beter te leren kennen. Kom, je zal het gewicht der woorden leren, de syntaxis van de toorn. (*Eugène en Henri gaan buiten.*)

Graaf De aalbessentaart zal overblijven. (*Einde van de flash-back.*) (*Sequens geldinzameling: laatste deel.*)

Jonathan De zoon zijn van een arbeider, van een enkele arbeider, dat volstaat niet. Het ontbreekt de kleine keukens aan verse lucht en de politieke optochten gaan niet langs vier muren beplakt met eentonige bloemen. Men moet de arbeiders leren kennen als ze met tweeduizend zijn, met tienduizend, met vijftigduizend. Op straat en op het plein. Onder de micro's, onder de straatkeien. (*Jonathan haalt een briefje van vijfhonderd uit zijn briefentas en steekt het in de omslag.*)

Jonathan Men moet de zoon zijn van honderdduizend arbeiders om zich in één ervan als zoon te herkennen. De eerste keer dat ik een fikse som gegeven heb bij een geldinzameling, heb ik je foto gezien, en ik heb je gezicht omgedraaid naar het leer toe.

Grégoire Waarom heb je dat gedaan?

Jonathan Het scheen me toe dat je dat niet goedkeurde.

Grégoire Angst? Is dat de enige erfenis die we onze kinderen achterlaten? Men verdeelt geen twee levens, die van de vader en die van de zoon, alleen op basis van de angst.

Jonathan Je hebt me steeds gezegd: "Jonathan, pas op..."

Grégoire Zich bezighouden met politiek en zijn job behouden, dat is te veel voor een enkele man.

Jonathan De kolennijn waar je werkte werd gesloten.

Grégoire Zwijg.

Jonathan Jaren later, hebben ze op dezelfde plaats een nieuwe fabriek neergepoot.

Grégoire Des te beter. Mijnwerker, dat was geen goed beroep.

Jonathan Men heeft de fabriek gesloten.

Grégoire De nieuwe? (*Jonathan knikt instemmend.*)

Grégoire Nu reeds.

Jonathan Het is krisis.

Grégoire Zoals in 35?

Jonathan Min of meer. Empyrex dreigt ook gesloten te worden.

Grégoire Maanden, jaren misschien zonder werk. Voor iedere dag werk hebben a.u.b. Dat was het wat ik voor jou verlangde. Een vaste betrekking voor Jonathan.

Jonathan Er bestaan geen vaste betrekkingen. Minder dan ooit.

Grégoire We zullen er nogal tijd over gedaan hebben om te beseffen dat we twee werkers zijn. (*Flash-back. Een klas. Een gang. Een emmer. Een bezem.*)

Jonathan (*Op de trede.*) Mijne heren, de "Misérables" van Victor Hugo hebben jullie kunnen ontroeren, het is daarom niet minder waar dat deze historische roman vergleden is van het terrein van de sociale analyse naar een morele wereld die in regressie is ten overstaan van een jeugdwerk zoals "Les Chouans" van Balzac... (*Belgerinkel. Stemmen. Gestommel van leerlingen die buitengaan. Stilte. Een schoonmaakster poest de gang. Grégoire, Alice, Eugène, Ulyse en Lydie komen binnen. Zij gaan in een rij staan tegen de muur en wachten.*)

Jonathan (*Vanaf de trede.*) Kom binnen. (*Hij gaat naar de deur.*)

Jonathan Kom binnen. Wij zijn werkers. Jullie zijn thuis.

Ulyse Wij zijn het gewoon, in de rij te staan.

Lydie In de kliniek.

Grégoire In het stempellokaal.

Eugène In het leger. Weet je nog dat we aangeschoven met ons flesje om erin te plassen?

Grégoire Wanneer je mensen, mannen, vrouwen, in de rij ziet staan, dan mag je zeggen:

"Het zijn er."

Jonathan Aan de universiteit heb ik ook aangeschoven, bij de sociale dienst, toen ik beurstudent was. En ik ken collega's die aanschuiven aan de dop.

Ulyse Zijn er leraars die gaan stempelen?

Lydie Dat kan niet.

Jonathan Kom binnen. (*Zij gaan de klas binnen.*)

Grégoire Heb je hier iets te zeggen?

Jonathan (*Reikt hem een kaft aan.*) Kijk.

Eugène (*Leest.*) Nieuwe voorlopige instructies...

Jonathan Het zijn nieuwe bevelen.

Grégoire Van waar?

Jonathan Van hogehand.

Grégoire Heb je er iets aan te zeggen gehad?

Jonathan Bevelen komen en gaan. Wij voeren uit. Alles wordt geregeld buiten ons om.

Lydie Zoveel studies gedaan hebben.

Grégoire Wordt u betaald met een loonstrookje?

Eugène Wat een vraag!

Grégoire Jaren aan een stuk hebben ze ons gezegd: "Kijk hoe Grégoire en Jonathan op elkaar gelijken: ze hebben dezelfde kin, hetzelfde broze haar. Vader en zoon lijken op mekaar." Ze hadden moeten zeggen: "Zij wachten het einde van de maand af."

Ulyse Een frank opzij leggen, dat is niet gemakkelijk.

Grégoire Het zijn twee loontrekkenden.

Jonathan En jullie?

Grégoire Loon, dop, R.S.Z., vieze handen.

Jonathan Op zekere dag, toen ik jouw arbeiderszoon was, heeft een leraar gezegd: "Het is eraan te zien dat u behoort tot de werkende klasse. U draagt daar, rond uw hals, één van die kleine halsdoekjes. Hoe gemeen is dat. U bent toch geen slagersjongen of arbeider naar ik weet?" Ik hield van de slagersjongen uit onze straat. Door de hele dag te peddelen vermoeide hij zich enorm. Hij droeg geen halsdoekje.

Grégoire Voelde je je vernederd?

Jonathan Arbeider zijn, dat betekent een halsdoekje dragen, niet?

Lydie Soms worden we toch gekleineerd.

Eugène Neergeknuppeld.

Grégoire Neergekogeld. Maar jij, je kan nu weerwraak nemen: de anderen op jouw beurt vernederen.

Jonathan Elk ogenblik, zo je dat wil.

Eugène (*Roepend.*) U bent een boerenkinkel! U kent geen Frans! Keer terug naar uw dorp!

Grégoire (*Tot de schoonmaakster.*) Wanneer hij uit zijn klas komt, mevrouw, hoe stapt hij dan over de emmer?

Alice Veegt hij zijn voeten af aan de dweil om niet vuil te maken wat u reeds schoongemaakt hebt?

Schoonmaakster Altijd.

Grégoire Voelt u zich nooit gekleineerd door de leraars?

Schoonmaakster Sommigen zijn trotser dan de anderen.

Alice Ik heb dat beroep twintig jaar lang gedaan om je studies te bekostigen.

Grégoire Wij doen niet hetzelfde beroep.

Jonathan Ik ben een werker, geen arbeider.

Ulyse Wat bedoel je?

Grégoire Hij heeft vakantie.

Lydie Schone handen.

Eugène Ik ook.

Ulyse Hij is chiquer dan jij.

Alice En hij praat beter.

Jonathan De directie kan mij doen wachten, mij het zwijgen opleggen.

Ulyse Hier is het nooit koud.

Jonathan (*Slaat verscheidene keren de deur dicht.*) Mij doen zwijgen, mij doen buitengaan, mij laten binnenkomen, opmerkingen maken, mij laten...

Eugène Men vernedert hem.

Ulyse Men buit ons uit. Hij doet niets dan praten.

Jonathan Ik praat de hele tijd.

Grégoire Wel, laat hem praten. Ik spreek te luid, ik spreek te zacht, ik spreek niet.

Jonathan Als ik niet oplet, praat iemand anders in mijn plaats.

Grégoire Er zijn ook veel arbeiders die de mond openen, en het is een andere die in hun plaats spreekt.

Grégoire (*Kijkt naar de geschiedeniskaarten.*)

Arbeider zijn, Jonathan, dat betekent tegen zichzelf zeggen: "Wat is er vóór mij geweest?" Jij weet dat. Wij weten dat niet. Ik heb altijd de indruk gehad dat ik de eerste was op aarde, dat het een grap was, de piramides, en al de rest. Dat jaagt je schrik aan, alleen te zijn, zelfs als men met miljoenen in hetzelfde schuitje zit. En zeggen dat wij alles maken: de banken, de borden, de tegels.

Jonathan Met jullie handen.

Grégoire De handen enerzijds, het hoofd anderzijds. Jij staat aan de kant van het hoofd.

Jonathan Ze gebruiken je lichaam, ik kom het mijne vertonen, goed stijf.

Grégoire Wat ons uiteindelijk verenigt, dat is dat we slechts helften zijn.

Ulyse Dat is bekend.

Grégoire Ja, maar hij, hij weet hoe de halsdoekjes groeien aan de nek van de arbeiders.

Ulyse In de grond ben je zoals de stationschefs. Een fluitje hier, een fluitje daar. Wij, wij steken ons hoofd door de deur; we zijn onmiddellijk buiten. Eugène heeft een iets langer oponthoud gehad. Jij, jij bent enkele treden gestegen, maar dat dient onze zaak niet. Morgen, bij Empyrex, wanneer je de omslagen zult brengen, zullen ze zeggen: "Dank, jullie zijn lief. Jullie waren daartoe niet verplicht."

Eugène We kunnen niets anders doen.

Jonathan Enkele stenen van de muur afhalen om elkaar niet meer te moeten aankijken op de toppen van onze tenen.

Ulyse Dat is waar. De dingen zijn veranderd. Toen ik klein was, heeft men van mij een foto genomen op school. Mijn kousen waren afgezaakt en slodderden over mijn schoenen. De onderwijzer heeft mij zo laten fotograferen. Nog niet zo lang geleden heb ik kinderen zien fotograferen op de speelplaats van de school. Er was er één met een snotneus waarvan de haren danig in de war lagen. De onderwijzer heeft hem zijn neus laten snuiten en zijn haren gekamd. In de grond is een onderwijzer tegenwoordig een arbeider.

(*Einde van de flash-back. Terug naar Empyrex.*)

Grégoire Ik heb mooie uren gesleten bij jou.

Hoe laat is het?

Jonathan Ze uur.

Grégoire Mooi uur om op te stappen. We moeten uitrusten.

Jonathan Ik ben gelukkig jou te hebben weergezien. De morgen breekt aan, de zon zal opstaan.

Grégoire Ja. Laat de vogels zingen. Laat ze ons een boom brengen. (*Sequens.*)

Grégoire Ziehier mijn portefeuille. Houd hem. Je zal zien, het telegram zit erin dat je mij gestuurd hebt toen je geslaagd was in je studies. (*Jonathan neemt de portefeuille aan.*)

Grégoire In een doos zal je mijn scheergerei vinden. In de kast op zolder zal je mijn knipzaag vinden, je weet wel, de zaag die ik kon wegmoffelen onder mijn mantel toen ik hout ging stelen 's winters, of wanneer ik mispels voor je meebracht. Wat is ons land toch mooi. Zeg mij iets. Het water is gestegen. De mijnwerkers zijn net zoals huizen: het water komt van langs onder. Het stijgt. Is er iemand?

Jonathan Neen.

Grégoire Zeker van?

Jonathan Heb je het niet koud?

Grégoire Een beetje, ja. Jonathan?

Jonathan Ja.



Repetitiefoto 1978

Grégoire Ik heb geen geld.

Jonathan Dat geeft toch niet.

Grégoire Zeker van? Ik ben er niet trots op zo te moeten sterven. Ik heb er dan toch een beetje.

Jonathan Je hebt mij alles gegeven.

Grégoire Bijna, ja. Geef hun zolang u in leven bent. Ik denk dat de spade midden in de tuin is blijven staan. Haal haar binnen voor de winter, anders roest ze nog. *(Een poos.)* Ik had zo graag je kinderen gekend. Ik ben niet bang om weg te gaan. De aarde, dat kennen wij. Vanboven en vanonder. *(Een poos.)* Het wordt donker achter mijn leven.

Jonathan Het bloed! *(Jonathan omarmt Grégoire en streelt zijn gezicht alsof hij het bloed afbet.)*

Jonathan Het bloed dat vloeit over je gezicht. Misschien is het een bloedaandrang. Het is niet de eerste maal dat jou dat overkomt, het is niet ernstig. Ik breng je naar de kliniek. Ik zal je ondergoed, je pyjama achteraf komen brengen. De bezoeken zijn van drie tot vier. Je zal niet alleen zijn. Iedere dag kom ik je bezoeken. Het gaat wel voorbij. Het is loos alarm. Ziezo, er valt niets meer te bespeuren op je mond, op je lippen, op je ogen.

Grégoire Ik voel me beter. *(Hij gaat zitten. Jonathan plaatst zich achter hem.)*

Grégoire We reden door de velden. We reden samen, Jonathan, op de fiets, ik op het grote zadel, jij achterop. Ik voelde je armen mijn lichaam omknellen. Ik hoorde je praten, lachen, zingen. Ik zei bij mezelf: "Grégoire, peddel op aarde. Als je kon peddelen door de hemel, zoals in de kinderverhalen, zou je hem alles laten zien, jijzelf. Het is je zoon. Besef je dat. Je zal de wereld laten zien aan een nieuw menselijk wezen. Zijn leven zal aanzienlijk mooier zijn dan het jouwe." *(Grégoire neemt Jonathans armen vast en legt ze rond zijn hals.)*

Grégoire Ah, een zoon hebben! *(Hij sluit de*

ogen. Einde van de "tweede dood van Grégoire". Hier eindigt het twaalfde tafereel en het morgenrood maakt een einde aan de terugkeer van de vader.)

DOEK

DERTIENDE TAFEREEL

In de keuken van Alice. De platendraaier speelt zacht een operette.

Ulysse U ziet er tevreden uit.

Alice Grégoire heeft nooit zo'n mooie Allerheiligen gehad. Zijn graf is bedolven onder de bloemen. Jonathan heeft er zo'n grote krans op neergelegd.

Ulysse Ziet u wel dat hij zo ondankbaar niet is. Men vergeet zijn ouders niet zo gauw. *(Een stem uit een luidspreker kondigt een betoging aan bij Emyrex.)*

Lydie De arbeiders zijn vastberaden.

Ulysse Als men ze maar niet verraadt. Het actiecomité heeft een oproep gedaan om ze te helpen, met geld...

Lydie Met levensmiddelen ook. *(Jonathan komt binnen, gaat aan tafel zitten. Alice brengt hem koffie.)*

Alice Hij legt nogal wat afstanden af de laatste dagen: zijn huis, de school, Emyrex, hier.

Jonathan Het comité vraagt slaapzakken, dekens. *(Alice gaat buiten. Komt terug binnen.)*

Alice Hier heb je er twee. Het zijn goeie.

Lydie We zullen ze brengen. De nachten zijn al kil.

Ulysse De winter is in aantocht. Ik vraag mij af wat ik hun zou kunnen brengen.

Jonathan *(Tikkend op zijn machine.)* Aan het provinciaal comité Zuid.

Alice Waar ben je mee bezig?

Jonathan Enkele regels voor een telegram.

"Een betoging werd gepland..."

Alice Ze zijn naar het dorpsplein gekomen. Daar woonde de uitbater van de kolenmijn. Alle mijnwerkers zijn gekomen, met hun bijlen. Ze hebben geknield. Dat was voor 14-18, toen het socialisme ontstaan is. Was de uitbater niet gezwicht, dan hadden ze hem kopje kleiner gemaakt. Ze werkten overdag, ze werkten 's nachts. Hun kinderen zagen ze nooit. Op zekere dag is mijn jongere broer ingeslapen in de mijn. De mannen waren hem vergeten. Mijn vader is hem gaan zoeken. Men waste het linnen 's nachts, men had maar één stel. Sommigen hielden een koe, de minst armen. Een koe, dat was het loon van één man. Mijn moeder ging eens per maand inkopen doen, met haar kruiwagen. En we maakten kleine pakjes: reuzel, spek, om er zeker van te zijn dat we gingen toekomen voor de maand. We aten geen vlees. De miljonairs zullen afzien. Het is hun laatste kans.

Jonathan Je doet me denken aan wat Marx ooit zei.

Alice Marx?

Ulysse Wie is dat, Marx? *(Alice gaat de operette wat minder hard zetten die men hoorde op de achtergrond. Ze komt naast Jonathan zitten, legt hem een deken over de schouders. Lydie en Ulysse gaan eveneens wat dichterbij de tafel staan.)*

DOEK

Conversation en Wallonie werd in 1978 gecreëerd door het Ensemble Théâtral Mobile in Brussel; regie Marc Liebens. Het Centre National Dramatique du Nord - Pas-de-Calais (Noord-Frankrijk) neemt het stuk op zijn programma in het voorjaar 1988; regie Jean-Louis Martin-Barboz.

Vuile Mong en de Vieze Gasten:

na vijftien jaar toch een theater?



Vuile Mong en de Vieze Gasten – (Werkgroep voor Vormingsteater) – Foto Guido De Leeuw

Het circus van Vuile Mong is een bedrijfje geworden. Daan Bauwens vertelt het verhaal van de enige groep die altijd consequent voor Jan met de pet heeft gewerkt. "Op de jaarlijkse bijeenkomst van de anarchisten in Appelscha zijn ze nog steeds de helden."

Begin '86 loop ik in Gent Karolien tegen het lijf: Vuile Mong en de Vieze Gasten gaan hun vijftienjarig bestaan vieren en net als vijf jaar terug een groot feest organiseren op De Boer in Zomergem. En of ik met mijn ervaring in het organiseren misschien zou willen meehelpen? Mong is enthousiast. Er wordt afgesproken dat het feest zijn uitstraling moet halen uit de optredende groepen want dat de strijdcultuur het niet meer zo goed doet. Het feest zou doorgaan in een zaal en in een grote tent. Ik begin contacten te leggen om twee onderscheiden feestprogramma's op te starten. Twee

maand later vindt Mong dat het toch één programma moet worden. Iemand zit bijna in de wagen om in Parijs Coluche te strikken als over de radio het bericht komt dat de man zich te pletter reed. Karolien en ik leggen alle contacten voor het feest maar op tournee heeft Mong al het Krisiskabaret uitgenodigd en een paar kandidaat-presentators. Nog twee maanden later oordeelt Mong het toch beter twee programma's te maken. Het ziet er naar uit dat het feest een prettige chaos wordt. Maar niet getreurd.

Karolien en ik lopen wat bankinstellingen af maar botsen op het

grootste wantrouwen. Een voortvarende nieuwe filiaalhouder van het Gemeentekrediet krijgt een *njet* vanuit Brussel als het om sponsoring gaat. Jan Rachels – van de Wereldwinkels, daarna van de Roese-laarse Comedie en nu van Greenpeace en de Brugse stadskrant – vindt ondanks al zijn overtuigingskracht geen gehoor. Het linkse karretje Lada wil wel de Belgische markt veroveren na het succes op het laatste Autosalon maar ziet daarvoor andere wegen dan het feest van de Vieze Gasten.

Van de oorspronkelijke ideeën blijft ondertussen nauwelijks wat

over: stilaan wordt Vijftien Jaar Vuile Mong weer het feest van de vrienden zowel op als voor het podium. Ik hou mijn hart vast voor de Aalsterse Mensen Blaffen, Vlaanderen meest excentrieke stemgeweld op funk-jazz en stoorgeluiden. Het anarcho-imagó van de Aalstenaars moet hen maar redden...

We zoeken maanden achter podia, tribunes, reizende keukens. Zonder resultaat. Dan komen de vrijwilligers met relaties in actie en binnen de week zijn er voorzieningen voor 15 jaar Vieze Gasten, 50 jaar Romain Deconinck en Gentse Feesten tot ongeveer het jaar 2000. Zo gaat dat nu eenmaal. Waar de logica en ratio alle hoop verliezen, slaagt Mong erin stralend te komen vertellen dat het geregeld is. De Vieze Gasten hebben een eigenaardig trekje: hoe meer ze het oneens zijn, hoe meer ze chaotisch bakkeleien en er andere meningen op na houden, hoe meer ze tegengestelde beslissingen uitvoeren, hoe sneller de klus geklaard is. Voor de vooruitziende, op planning en rust gestelde mens is de groep de meest onmogelijke en onhandelbare bende om mee samen te werken. En toch is er die aantrekkelijke dynamiek die altijd weer slachtoffers maakt: wie met de groep meedraait wordt onweersstaanbaar opgenomen in de charme van het oneens zijn en het à l'improviste toch weer tot een goed einde brengen.

De dag voor het feest moet ik wegens ziekte afhaken. Karolien stuurt een kaartje dat ze wel eens afkomt. Van Vuile Mong en de Vieze Gasten hoor ik niets meer. Je kan hen moeilijk kwalijk nemen dat ze alweer nieuwe avonturen aan het beleven zijn...

Een tijdsgeest

De veelbesproken jaren zestig waren in Vlaanderen eerder de jaren zeventig. Ik herinner mij bezettingen van de universiteit bij elke nieuwe legeraankoop en benefietavonden voor Angola, Mozambique, Zimbabwe, Namibië, de Kaapverdische Eilanden en tegen dictators met lijkgeur zoals Franco en nog al te alerte smeerlappen als een Pinochet. Ik herinner mij posters met Baskische gevangenen aan de wurgpaal (!) en beelden van massa's Chilenen, onder wie Victor Jara, gevangen in een voetbalstadion. Begin de jaren zeventig bloeiden de "linkse splinterpartijen" omdat de SP nog niet doorhad dat de jongste generatie kiezers eraan kwam. De emotionaliteit ten aanzien van de Derde Wereld was groot. De leef- en wooncultuur werd gecontesteerd.

In die tijd werden maatschappij-

analyses geschreven door Marianne Van Kerckhoven. Als lid van Het Trojaanse Paard, agit-prop-groep *avant-la-lettre*, was ze de drijvende kracht achter het Kultureel Front, een organisatie die de strijdcultuur voorstond. De Internationale Nieuwe Scène vormde voor de goeemeente het artistieke boegbeeld en was dé grote pleitbezorger voor de Kultureel-Front-groepen naar de overheid toe. Toenmalig Minister van Cultuur Rika De Backer bracht nogal wat warme gevoelens op voor deze jonge theaterturken en daar profiteerden de anderen mee van. In het theaterdecreet werd niet alleen het experimenteel theater (hoe bedoelt u?) maar ook het vormings-theater ingeschreven. Bij Vuile Mong en de Vieze Gasten, jongens die zich weinig van de lange gang door de instellingen aan het hart lieten komen, moet het feest geweest zijn toen ze in '76 een half miljoen subsidie toegewezen kregen.

Een geschiedenis

Hoe dat zo kwam? Mong Rosseel liep een paar jaar sociale school in Gent. In Veurne had hij al in een rock-bandje gespeeld en naar aanleiding van een universitaire bezetting werd in Gent een groepje gevormd dat zich aan rock'n roll begaf op teksten van Guido Van Meir. Mong ging in de Gentse Sloopstraat aan buurtwerk doen en daar startte in '71 de officiële geschiedenis van het Circus van Vuile Mong en de Vieze Gasten. Want het was om de lol te doen en de zich tot het anarchisme bekenkende groep kon niets misdoen in de ogen van de eigen achterban: men kon nauwelijks in de maat spelen en theaterambities was het laatste waar de Vieze Gasten mee bezig waren. In die tijd ondernam Walter De Buck nog welgemeende pogingen de stad weer aan het volk te schenken. Rond het Gentse St.-Jacobs organiseerde hij de Gentse Feesten waar in Indische kleding gewikkelde meisjes en langharige jongens de flower-power ten afscheid kusten. Alleen al hun vrijpostigheid waren stad en raadsheren een doorn in het oog. Daar beleefde het Circus van Vuile Mong en de Vieze Gasten zijn doorbraak in 1972. Een liedjesprogramma – met als grootste hits het Van Meirwerk – afgewisseld met politieke sketches vormde het stramien van de voorstellingen waarmee de groep tot '77 rondtrok.

Onder druk van het decreet – één nieuwe productie per seizoen – maakte de groep een volledig nieuw programma: *Ademar, het Vlaamse wonderkind*. Stefaan van den Bremt tekende voor de tekst en had grijs

haar bij het beëindigen van zijn opdracht. De groep had tot dusver kollektief aan programma's gewerkt en klaargeschreven teksten waren voor hen een nieuw fenomeen waarbij iedereen zo zijn bedenkingen had. Toch kwam er elk jaar een nieuw programma: *Bomberskonten* (1978), *De Wild West Revue* (1979), *De Stomme van...* (1980, 150 jaar België), *Alle hens aan dek* (1981), *Zoo is 't* (1982), *Dextrum praecedat* (1983), *Werk zat* (1984), *Soep zonder ballen* (1985) en *L'amour médecin* (1986). Vanaf '78 komt daar elk jaar een nieuw kinderprogramma bij.

Een eigen gezicht

Een evaluatie maken van de artistieke evolutie van Vuile Mong en de Vieze Gasten is naast de kwestie. De groep is een fenomeen met vooral sociale impact en dat is ook altijd de ambitie geweest.

Uiteraard sloot de groep vormelijk aan bij de eclectische stijl van de op een bepaald moment bloeiende Kultureel-Front-groepen. Discussies over de ideologische consequenties van het vorm- en inhoudsprobleem in het theater liet de groep over aan de theoretici van de linkse beweging. De Vieze Gasten zochten geen wetenschappelijke onderbouw voor hun activiteiten. Het vrijzinnige, anarchiserende zit ingebakken in de Vieze Gasten. Voor Mong Rosseel was Savary en Le Grand Magic Circus het grote voorbeeld: provoceren, de draak steken met de burgerlijke moraal. Daarnaast zorgde het brede veld van sociale actie voor de impuls om maatschappijkritiek scherp te formuleren en het publiek aan te zetten tot solidariseren of tot sociaal verzet.

Vormelijk werd geredeneerd: wat kent de massa?, dat zullen we aanpassen met behoud van de populaire elementen. De show van de groep toonde geschminkte acteurs, grote poppen of karikaturen van politici, populaire muziek (o.a. Will Tura) met gewijzigde teksten, improvisatie die elke onverwachte situatie (niet enkel gecreëerd door het publiek maar ook door de medespelers) kan opvangen, grapjasserie, danspaspjes en theatertrucs. De eerste vereiste is een onderhoudend programma met een "bevrijdende lach". Wat is er leuker dan de paus op te voeren, Martens of Van den Boeynants, of zelfs iemand uit het publiek te laten verdwijnen? De muziek speelt een essentiële rol en veel nummers van de groep zijn herkenbare meezingers geworden voor het publiek: *Apekot*, *Solidariseren*, *Drof Motor Company* en niet te vergeten *Marianne*.



Mong Rosseel –
L'amour médecin –
 (Werkgroep voor
 Vormingsteater)

Soep zonder ballen, de productie uit '85, week bewust van dat herkenbare stramien af: Mong nam eens niet de hoofdrol voor zich, geen maskers, geen uitbundig gechargeerde cabotinage, sobere witte kostuums voor iedereen. Het publiek leek daarmee wat op het verkeerde been gezet, want wie naar Mong komt weet van oudsher waarvan aan zich te verwachten.

De Vieze Gasten zijn ondertussen echter hun wilde haren kwijt en bezinnen zich volop over hun (artistieke) toekomst. Hun laatste productie, *L'amour médecin*, baseerden ze

op Molière en voor het eerst werd met een "echte" regie gewerkt: Mien Augustijnen van het Raamtheater werd aangetrokken. Stukken Molière worden afgewisseld met sketches volgens oud recept. De Vieze Gasten raken tussen twee stoelen: de keuze voor theater tegenover de bekende succesformule. Het is zeer de vraag of die keuze kan gemaakt worden: de groep kan de opdracht maatschappij-kritisch amusement te brengen uitstekend aan maar heeft niet het talent in huis theater te brengen dat het lokale amateurisme overschrijdt. De knoop is echter al doorgemaakt. Pierre Plateau schrijft *Schemerstad* voor de Vieze Gasten en Rik Hancké zal regisseren. Of Mong het alweer klaarspeelt daar de juiste mensen voor aan te trekken?

De mensen

In het vijftienjarig bestaan van de groep hebben een reeks mensen steeds weer een impuls betekend voor de werking van de groep. Het begon met Van Meir, later Humoredacteur. Daarna Walter De Buck, het anarchistisch collectief Agitat dat de eerste LP van de groep uitgaf en tekenaar Karlos die nog steeds de affiches voor de groep ontwerpt. De groep kreeg contacten met het Groot Arbeiders Komitee van Mol en later schonken de arbeiders van "Vieille Montagne" een eigenhandig gemaakt podium aan de groep. Wim Meuwissen, huidig artistiek directeur van F Act in Nederland, installeerde vanaf '77 de gewoonte naar Zomergem af te zakken als het spektakel ver klaar was. Zijn regieervaringen goten elk nieuw programma in een definitieve vorm. Herwig De Weerd sprong niet enkel de groep bij maar tekent ook voor de kinderprogramma's. Vanaf '82 werkte Arlette Veys als dramaturge en regisseuse mee. Dan kwam Mien Augustijnen en nu Rik Hancké.

... en de politiek

Waar het Kollektief INS altijd respect heeft afgedwongen, hebben de Vieze Gasten daar langer over gedaan. En waar het Kollektief INS op officiële partij-feesten gevraagd werd en vakbondstournees in het buitenland doet, spelen de Vieze Gasten voor de plaatselijke afdelingen van culturele organisaties. Zo beschouwd zijn ze misschien de enigen die altijd consequent naar Jan met de pet toegewerkt hebben. Vanaf '78 trekken ze met een tent rond die tot in het kleinste dorp kan opgeslagen worden en waar men nog

wel eens te maken krijgt met pas-toers die het dorpsplein beschouwen als het kerkplein. De groep heeft ook altijd vastgehouden aan lage uitkoopsommen om te vermijden dat plaatselijke verenigingen zouden moeten afhaken uit financiële overwegingen.

Een hoofdstuk apart vormen de ontelbare benefiet-voorstellingen van de groep, hun aanwezigheid aan de poorten van bedrijven lamgelegd door stakende arbeiders, hun optredens voor gehandicapten en voor gevangenen en hun animerende rol in nationale betogingen (cfr. de vredesbetogingen). Na vijftien jaar volstaat nog steeds een telefoon om de Vieze Gasten te mobiliseren. De groep houdt er ontelbare vriendschappen aan over. De weerklink in Brussel is natuurlijk nihil. Daarom ook zijn de Vieze Gasten te bewonderen: ze doen al jaren basiswerk in de sociale sector zonder daar enig voordeel uit te kunnen of willen halen.

Appelscha

In Vlaanderen is de populariteit van de groep ongetwijfeld mee gefluctueerd met opgang en neergang van de basisgroeperingen die in de jaren zeventig groeiden rond Derde Wereld, ecologie, buurtwerking, gezondheidszorg, opvoeding, enz. Misschien zijn Vuile Mong en de Vieze Gasten op dit ogenblik populairder in Nederland dan in Vlaanderen. Op de jaarlijkse bijeenkomst van de anarchisten in Appelscha zijn ze nog steeds de helden. En verder zijn de Nederlanders tuk op alles wat Vlaams en excentriek is: vroeger Ivan Heylen, daarna Urbanus, Bart Peeters, het Kollektief INS en natuurlijk de Vieze Gasten.

Maar tussen de bezetting van de Nieuwmarkt en vandaag ligt alweer een generatie. De grote dagen van de groep behoren tot de nostalgische herinnering. Daarbij komt dat de lage lonen (wegens de te lage subsidiëring) en telkens weer het gesleur met tent en caravans hun charme beginnen te verliezen. Het circus van Vuile Mong uit de begindagen is ondertussen het kleine bedrijfje van Mong Rosseel, met verantwoordelijkheid voor tewerkstelling en leningen bij de bank als de subsidies weer eens laattijdig worden uitbetaald. Dat overtreft Mongs "stoutste" dromen en het maakt hem niet gelukkiger. Eens op het podium is Mong echter weer de clown die niets liever doet dan snierend het publiek aan het lachen brengen. Ook na vijftien jaar zijn dat soms nog onvergetelijke momenten.

Daan Bauwens

Theaters in historische gebouwen op 't Zuid

Bij gebrek aan geld – en misschien ook bij gebrek aan geloof in de waarde van nieuwe schouwburgen, de recente Antwerpse geschiedenis indachtig – betrokken het Nieuw Ensemble RaamTeater en het Kollektief INS leegstaande gebouwen in Antwerpen, op 't Zuid. Niet zomaar gebouwen: op hun manier zijn zowel het vroegere handelsmuseum van het RaamTeater als het Zuiderpershuis van INS historisch interessant bouwkundig erfgoed. En beide zijn ze én prikkelend, uitdagend bijna, én weerspannig om als theaterruimte gebruikt te worden.

De speelruimte van het RaamTeater is een ongeveer twintig meter hoge, langwerpige zaal, van bovenuit verlicht door een lantaarn die nagenoeg het hele plafond beslaat, omringd met drie galerijen die bediend worden door een centrale trap aan de korte zijde tegenover het ingangsportaal. Daarachter liggen oude labs (nu kleedruimtes e.d.) en naast de zaal ligt de vroegere directeurswoning, nu ingericht als foyer.

Het gebouw vertoont de eigenaardige gespletenheid die ook het Antwerpse Centraal Station intrigerend maakt. De ruimte, met haar gietijzeren kolommen en Polonceau-spanten is een voorbeeld van vroege "prefabricatie". Ervaring met dergelijke kolomstructuren werd voor het eerst opgedaan in de opkomende industriële ateliers, o.a. textielateliers, waar ze gebruikt werden als geleiders voor de drijfriemen van de weefgetouwen. De spanten zijn van een type dat in de 19e eeuw een geweldige opgang kende o.w.v. het rationele staalgebruik: drukstangen werden veel zwaarder gedimensioneerd dan de draaddikke trekstangen, vanwege het knikgevaar. Maar binnen in de ruimte ziet men niets van die spanten, en de kolommen kregen kapiteeltjes mee, zelfs de steunbogen van de bovenste galerij werden structureel verstevigd met kunstig bewerkte (maar weinig efficiënte) gietijzeren ringen. De on-

verbiddelijke ingenieurslogica van de spanten werd slechts schoorvoetend in het interieur binnengelaten, en weggemoffeld achter een constructief ogenschijnlijk traditionele neo-barokke façade, op dezelfde manier als men een neo-barokke stationshal neerplante voor de vernuftige staalconstructie van de peronoverkapping in het Centraal Station.

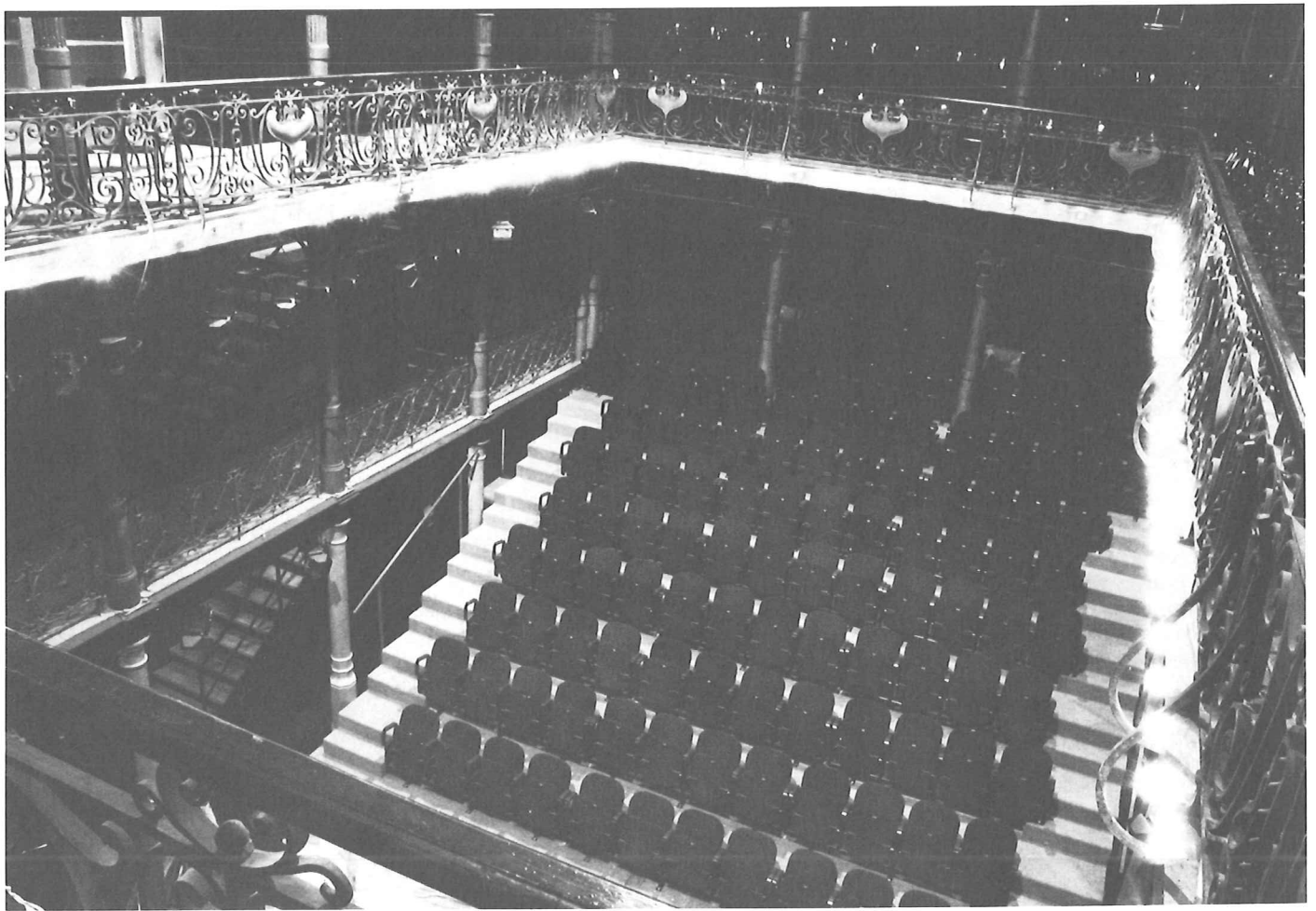
Panopticum

Ongeveer zoals alle toen bekende handelswaren netjes geordend in kastjes tot interieur gedomesticeerd werden, en in niets nog herinnerden aan de geweldige handelsexplosie – of tenminste toch niet aan de turbulente economische en sociale omwentelingen vandiën – verstrekte het gebouw van de architecten F. Sel en F. Truymaan aan de voor-

Vanaf dit seizoen is Antwerpen-Zuid twee "nieuwe" theaterzalen rijker: het Kollektief Internationale Nieuwe Scène begon met voorstellingen in het Zuiderpershuis, en het RaamTeater betrok een voormalig museum. Etcetera-medewerker en architect Pieter T'Jonck nam een kijkje.



Raamteater op 't Zuid – Foto F. Tas



Raamteater op 't Zuid (na verbouwing) – Foto Herman Selleslags

avond van de twintigste eeuw nog steeds de kneuterige illusie van een vreedzame handelswereld, in de lijn van een denkbeeldig harmonieuze traditie uit de 17e eeuw. Wat niet belette dat het gebouw in zijn conceptie – als deel van een school, de Rijkshandelshogeschool – een echt panopticum is; de rationele en disciplinerende opbouw die voldoet aan de precieze regels en voorschriften die in de loop van de negentiende eeuw als norm voor schoolgebouwen werden uitgevaardigd, en die het niet alleen hadden over de ventilatie en verlichting, maar ook, en expliciet, de pedagogische (!) waarde van zo'n panoptische opbouw aanbevolen.

Van dat panopticum maakte het RaamTeater onder leiding van Walter Tillemans (die door de behuizingsproblemen van zijn gezelschap hard op weg is om naast regisseur ook theaterarchitect te worden) een perfect Elizabethaans theater. De galerijen en de trap erachter vroegen er dan ook bijna om.

Nochtans was het gebouw in vreselijke staat bij de aanvang van de werken: de onderste verdieping was dichtgewerkt met platen om een afgesloten lokaal te bekomen, en ontrok zo de hele constructie aan het oog. "Aanpassingen" allerhande, afgebladderd schilderwerk en een vergeten museum waren het deel

van de verbouwers. Met geld dat *bijeengebedeld* diende te worden bij privé-sponsors, werd voor het onwaarschijnlijk lage bedrag van 5 miljoen frank de zaal verbouwd en uitgerust. De glazen lantaarn werd verduisterd en geïsoleerd, de wanden langs de galerijen werden nachtblauw geschilderd, op het gelijkvloers werd een houten speelvak in de vloer ingewerkt en langs de galerijen werden elektriciteitsrails opgehangen. Gepensioneerde technici (o.a. "Berke" van de KNS) boden hun diensten aan.

De galerijen blijken perfect geschikt als spelniveaus voor shakespeareans theater, onderling verbonden door de trap. De 250 toeschouwers zitten relatief comfortabel op gelaste, verplaatsbare tribunes. De akoestiek is door de lichtjes oneffen gekorrelde muurschildering en het nachtblauwe tapijt rond het speelvak en de tribunezeteltjes, bepaald goed te noemen, zelfs zo goed dat er in de toekomst piano-recitals zullen gegeven worden.

Hiermee zijn ook de beperkingen van dit theater aangegeven. De tribunes zijn moeilijk anders dan in de lengterichting te plaatsen, lijsttoneel is quasi onmogelijk door de rondgaande galerijstructuur, decor, en zelfs het gebruik van zetstukken (hoewel die bv. van het plafond neergelaten kunnen worden) dient

duis noodzakelijkerwijs beperkt te blijven. De kans is dan ook groot dat deze locatie aanleiding zal geven tot een zeer specifieke scenografie en zelfs enscenering. Een project dat Tillemans zelf blijkbaar erg prikkelend vindt.

Vernuft

Het Zuiderpershuis, dat door het Kollektief INS betrokken wordt, is als ruimte veel minder bepalend, maar lijkt dan wel weer problemen te stellen wat het beheer van het gebouw betreft. Het is immens, en in slechte staat. De ruimte in dit complex die (voorlopig?) als speelruimte gebruikt wordt stelt door zijn afmetingen (een lichtjes rechthoekige, bijna vierkante, zeer grote en hoge ruimte) zo weinig beperkingen aan de opstelling van podium, publiek, decor en belichting, en is langs de zijde van de Timmerwerfstraat zo goed bereikbaar voor vrachtwagens, dat enkel een zeer vernuftige uitrusting, met verplaatsbare tribunes, podia en verlichtingsbruggen, eventueel gecombineerd met de nodige trekken, in staat is die mogelijkheden maximaal uit te buiten. Dergelijk vernuft, zoals aan te treffen in de Schaubühne in Berlijn, en ook wel (maar in veel mindere mate en met een kleinere flexibiliteit)

Metafoor

Het meest merkwaardige onderdeel van het gebouw is zonder twijfel de gevel aan de Waalse kaai. Ze heeft een totaal ander karakter dan bv. de neobarokgevel van het RaamTeater. Opgeblazen en protserig als die is, draagt ze nog altijd proportiesystemen in zich die teruggaan op traditie en uiteindelijk op de menselijke figuur. De gevel van het Zuiderpershuis ontleent nog wel elementen aan de traditie, maar op een bijna bandeloze, brutale manier die reminisceert aan het werk van Ledoux (een Frans architect die vooral op papier utopische nieuwe en gewaagde constructies ontwierp, die een verre voorloper waren van de latere architectonische beeldenstorm, een bizarre fusie tussen extreme ingenieurslogica en een artistieke metafoor voor een nieuwe tijd). Dit gebouw is geen metafoor meer van de intieme burgerlijke waarden maar van de ratio van de industriële omwenteling. Een metafoor voor de hydraulische krachten die opgesloten zitten in de gemetselde torens aan weerszijden van de ingangspoort. Die torens staan op een plint in gerustikeerde blauwe steenlagen die schuin oplopen en zo het gevoel van een enorme krachtinspanning, nodig om de gebundelde kracht te schragen, versterken. De stenen banden rond de torens versterken

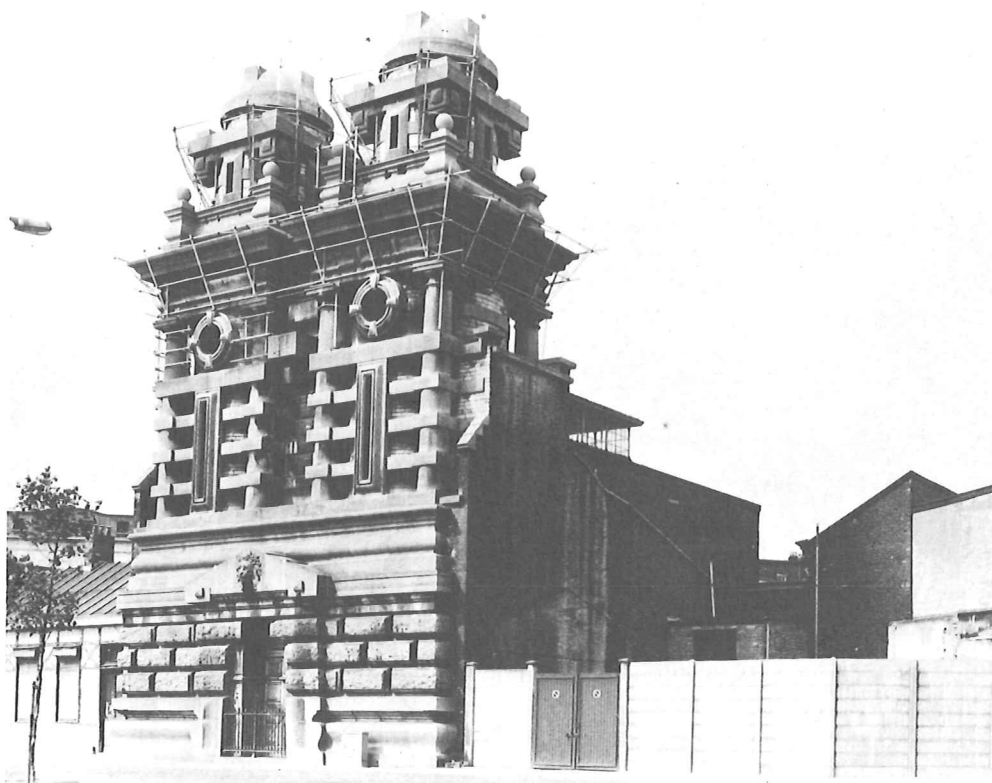
deze indruk nog. Deze retoriek, verwant aan Otto Wagners "functionele metafoor", stond ir. Royers al van bij de aanvang van het project voor ogen, en werd door architect Ernest Dieltiens in een "artistieke" vorm gegoten. Oorspronkelijk was boven de ingangspoort een beeld van Herkules voorzien, uiteindelijk werd het een leeuw.

Met alle problemen die het gebouw stelt, zijn er voor het INS toch een paar meevallers. Het gebouw is (terecht) geklasseerd – hoewel dat niet steeds een voordeel is... – en dit project past in de nieuwe filosofie van het Bestuur voor Monumentenzorg om geklasseerde monumenten een nieuwe bestemming te geven. Bovendien verleende de Koning Boudewijnstichting haar medewerking aan dit project, wat o.a. resulteerde in de tentoonstelling "De mythe van de kracht". En uiteindelijk heeft het INS, met de ateliers langs de Timmerwerfstraat en de kantoren op de verdiepingen, een vaste standplaats waar decors en kostuums opgebouwd en opgeslagen kunnen worden en waar gerepeteerd kan worden. Allicht een leuke ervaring na jarenlang rondzwerfen met een tent.

Op ieder doosje past wel een deksetje, ieder theatergezelschap schijnt uiteindelijk een architectuur te vinden die het best bij haar karakter past.

Pieter T'Jonck

*Zuiderpershuis –
Kollektief
Internationale
Nieuwe Scène –
Foto Herman
Selleslags*



dichter bij huis in de Ancienne Belgique te Brussel, wordt echter zeer duur betaald. En het zal wel geen verbazing wekken: dat geld is er niet, zodat het voor de eerste voorstelling in de nieuwe ruimte, *Als het ware een vrouw*, Elisabeth van Dario Fo nogal behelpen was met gammele en oncomfortabele tribunes voor de toeschouwers (wellicht uit de tent van het Kollektief), een rudimentair podium en dito belichting. Daarbij is het een ruimte die bij warm weer ernstige problemen kan gaan stellen voor oververhitting en in de winter allicht moeilijk te verwarmen zal zijn. De structuur bestaat uit niet veel meer dan gemetselde muren met een paar raamopeningen en doorgangen naar een bufferruimte tegenover de vroegere energie-opslagplaatsen, overdekt door (alweer) Polonceauspanten, met wellicht een golfplaten dak. Dat laatste is moeilijk te zien omdat de dakstructuur door doeken quasi volledig aan het oog onttrokken is.

Het zal wel de ironie van de geschiedenis zijn dat een gebouw dat in zijn façade zo overduidelijk een allegorische verbeelding is van de "kracht" die de industriële opbloei van de haven van Antwerpen mogelijk maakte, nu bewoond wordt door een gezelschap dat de ondergang van het kapitalisme als het ware in haar vaandel geschreven heeft. Afgaande op het ijtempo waarin dit gebouw op het einde van de 19e eeuw geconcipieerd en uitgevoerd werd, nog voor de installaties gebouwd werden die de geproduceerde hydraulische kracht nodig hadden, zou je het Zuiderpershuis een expo-hal van Flanders Technology *avant la lettre* kunnen noemen. Het gebouw heeft twee ingangen: een langs de Waalse kaai, en een langs de Timmerwerfstraat. De tweede ingang was de eigenlijke ingang naar werkateliers, opslagplaatsen en de directeurswoning. De hoofdingang langs de Waalse kaai leidt langs twee enorme gietijzeren waterkolommen, waarin het water voor hydraulische energievoorziening van de havenindustrie werd opgeslagen, door de hal voor twee stoommachines (die het water onder druk in de kolommen pompten) naar de hal voor de 5 stoomketels, die nu als theaterzaal gebruikt wordt. De stoommachine-hal heeft een zeer mooie en hoge overkapping in piramidevorm, met een onderbreking bovenaan waar een raampartij rondom ingewerkt is, die samen met de ramen in de wanden voor een prachtige belichting zorgt, ideaal als expositieruimte dus. Die exposities gaan er dan ook door, maar ook hier weer is het probleem dat het dak in zeer slechte staat is, zodat het bij hevige regenval bijna letterlijk dweilen met de kraan open is.

JONGENS DROOM O



Zijn of niet zijn, is helemaal de Hamvraag niet. Wel doen of niet doen. Je dromen doen uitkomen. Anders verliezen ze de naam van actie.

Het VTC werkt met je mee. Als denktank, infobank, doegroep, circuitcoördinator, beleidsadviseur, talentpromotor, dadendrang-catalysator.

Theatermakers vinden er ruggesteun en stuwkracht. Om praktische bezwaren en wetten uit de weg te ruimen.

Theaterpractici vinden er volop info. Ondermeer uit

tientallen kranten en vakbladen van Vrienden, Romeinen en Buitenlanders. Organisatoren vinden er een betaalbaar theateraangebod uit het buitenland. Alle Vlaamse podiumartiesten (behalve muzikanten en zangers, sorry) vinden er daadwerkelijke promotie naar het buitenland toe.

Beleidsmensen vinden er actuele analyses en praktijkgerichte beleidsvoorstellen. De hele Vlaamse theaterwereld vindt er tal van manifestaties die bijdragen tot een gunstig werkklimaat: colloquia, cursussen, lezingen, debatten...

E NACHTMERRIE ?



En in ons tijdschrift Bulletin vind je tweemaandelijks om 100 pagina's info, data, adressen, aanbiedingen, recensies, enz. uit binnen- én buitenland.

Neem nu een jaarabonnement (6 nummers): schrijf slechts 1.000 fr. over op rek. nr. 433/1064941/03. U ontvangt direct een recent nummer... GRATIS.

Kortom, het VTC geeft je alle wapens in handen. Om je weg door de theaterjungle te hakken...

...is dit een dolk die jij voor u ziet, het heft naar uw

hand gekeerd. Neem het heft in handen. Contacteer het VTC, Visverkopersstraat 13, 1000 Brussel. Tel. 02/513 14 18.

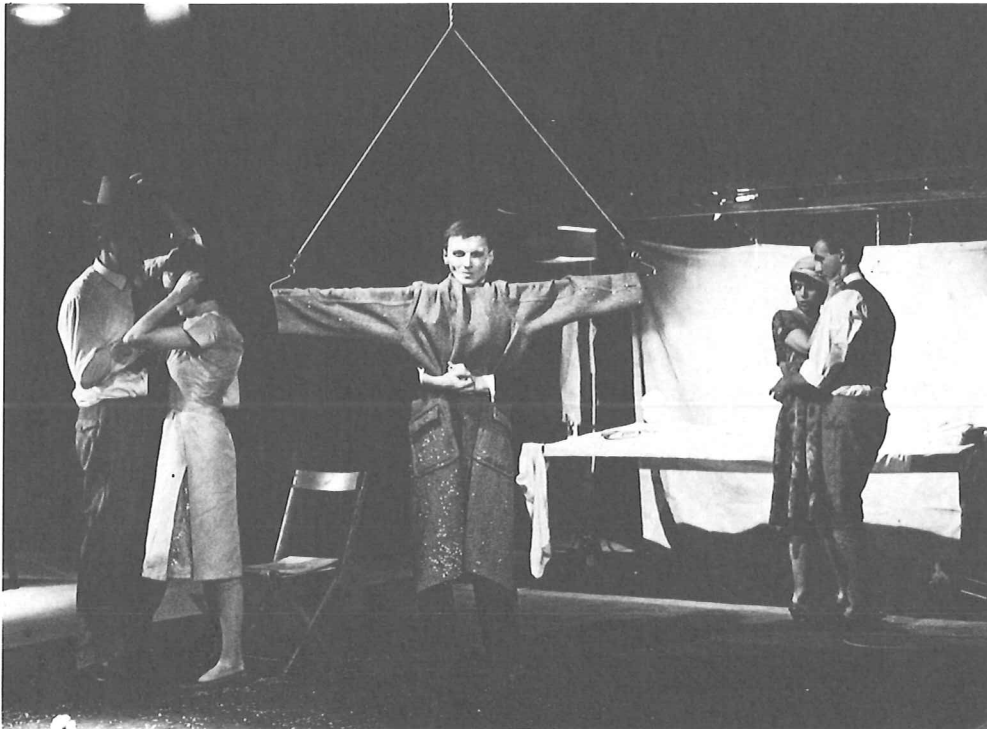
Kom of schrijf of bel. Maar doe het. Woorden geven een te koude adem aan de hitte van daden, Mac.

VLAAMS THEATER CIRCUIT

Want tussen droom en daad...

Epigontenteater af; Need Company op

Jan Lauwers: "Als àlles Dallas wordt, spring ik door het venster"



Mark Willems, Simone Moesen, Jan Lauwers, Linda Gaethofs en Erick Clauwens – *De Struiskogel* – (Epigontenteater zlv)

Epigontenteater zlv heft zichzelf op. Een aantal leden ervan bereidt al een ander project voor. Marianne Van Kerkhoven vroeg Jan Lauwers en Simone Moesen naar hun inzichten.

Het gebeurt niet vaak dat een groep uit eigen beweging beslist een punt te zetten achter haar bestaan, en wel op een moment dat haar internationale carrière nog volop aan diepgang wint. Radeis deed dat en eind 1986 houdt een andere groep uit het Schaamtehuis, nl. Epigontentheater zlv, op te bestaan (Zlv staat voor "zonder leiding van").

Terwijl ze hun laatste tourneevoorstellingen afwerkten (Stockholm, Hannover, Milaan, Firenze en diverse steden in Frankrijk), werd er echter al gerepeteerd aan een nieuw project, *Need to know*, waarin we een aantal van de Epigonenleden opnieuw samen aantreffen en dat – in een produktie van Mickery en Schaamte, in co-produktie met Ancienne Belgique-Brussel en Centre d'Action Culturelle-Douai – in maart 1987 in Amsterdam in première zal gaan. Dit keer wel "onder leiding van": Epigonenstichter Jan Lauwers die bij de pro-

duktie *Incident* reeds als "conceptontwerper" optrad, functioneert bij deze nieuwe voorstelling als regisseur. Epigontenteater heft zichzelf dus op maar geeft meteen ook gestalte aan een nieuwe groep, de "Need Company".

Ondanks zijn naam, neemt het Epigontenteater binnen de Vlaamse context een aparte, met niemand te vergelijken plaats in: een niet-catalogeerbaarheid waarmee men in eigen land vaak geen weg wist. Algemeen kan men immers stellen dat de reacties van pers en publiek in het buitenland positiever zijn geweest dan bij ons. In juni 1986 b.v. kaapten de Epigonen op het Canadese festival, la Quinzaine Internationale de Théâtre de Quebec, twee prijzen weg: die voor de creativiteit voor de gehele groep en die van de beste vrouwelijke vertolking, voor Simone Moesen.

Reeds gewond en het is niet eens oorlog (1981), (cfr Etcetera 1), *dE*

demonstratie (1983) (cfr Etcetera 3), *De Struiskogel* (1984) (cfr Etcetera 6), *de Achtergrond van een verhaal* (Theaterpromenade, Antwerpen, 1984), *Incident* (1985) en daarbij nog een reeks straatanimaties: het begin van een oeuvre.

De samenstelling van de groep Epigontenteater wisselde vaak van produktie tot produktie; in *Reeds gewond* stonden zes performers op de scène; in *dE demonstratie* speelden veertien acteurs en muzikanten mee; bij *Incident* waren het er nog vier. Toch keren enkele namen steeds weer: naast Jan Lauwers hebben Erick Clauwens (acteur), André Pichal (componist) en Simone Moesen (actrice-zangeres) alles van het begin tot het einde meegemaakt; we vinden hen ook terug in *Need to know*, evenals Afra Waldhör, het Zweedse meisje, dat op zo'n imponerende wijze vorm gaf aan de geestig-schrijnende beginscène van *Incident*. Acteur Mark Willems, ten slotte, werkte mee van *dE demonstratie* tot *Incident* en stapt er nu even uit om scenografie te gaan studeren.

Over het werk van Epigontenteater, over de opheffing en over wat daarna komt, hadden we een gesprek met Jan Lauwers en Simone Moesen.

Stoppen

Waarom stoppen jullie eigenlijk?

Jan Lauwers: "Daar zijn twee redenen voor. Enerzijds is er het reële gevaar om snel in herhaling te vervallen. Vanaf het begin had ik voor mezelf een tijdslimiet voorop gezet: vijf jaar werken en dan stoppen; nu zijn het er zes. Oud worden in het theater is gevaarlijk. Er zijn immers maar heel weinig mensen die in hun zelfkritiek heel diep durven gaan; dat wij daar wél in slaagden, heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat niemand van ons beroepshalve met theater begonnen is. Niemand heeft een theateropleiding gehad,

wat niet wegneemt dat wij dit werk heel ernstig benaderen. De tweede reden is de belangrijkste. Wij zijn begonnen als een collectief. Vele mensen die *De Struiskogel* of *Incident* zagen, vroegen zich af hoe het mogelijk was zo iets op collectieve manier te maken. In die vijf jaar is de situatie echter wel geëvolueerd; enkele mensen ontwikkelden een meer bepalende inbreng dan anderen. Ik heb de motor op gang gebracht en dat vijf jaar lang kunnen volhouden dank zij of door Simone. Het zou een vals beeld scheppen indien we stellen dat de inbreng van iedereen, historisch gezien, altijd even groot is geweest. Het collectief mag op den duur niet als paraplu gaan functioneren, nl. dat je je verantwoordelijkheid afschuift op de groep. Ik wil – wat reeds gedeeltelijk bij *Incident* gebeurde – nu veel meer zélf in handen nemen. Ik ben erdoor geobsedeerd om een zo perfect mogelijke voorstelling te realiseren, met een nieuwe sterke groep, waarmee ik één jaar wil werken om te zien, wat ik in die vijf jaar bereikt heb. Ik ben nl. nog altijd niet overtuigd dat theater wel mijn medium is en als ik morgen stop met regisseren, zal ik daar niet om wenen. Ik wil geen monumenten maken.”

Simone Moesen: “Ik had voor mezelf nooit een termijn bepaald. Alhoewel Jan door zijn plastische opleiding als vanzelfsprekend meer vormelijk bezig was dan ik, was er tussen ons toch steeds een intense en directe wisselwerking. Maar ik had het gevoel dat dit niet kon blijven duren: in zekere zin heb ik me telkens een beetje aangepast. In zo’n collectief proces geef je een deel van jezelf. De samenwerking met anderen leidde wel altijd tot een synthese, maar leverde ook altijd kleine frustraties op. Je leert veel van de anderen, maar je verliest ook een stuk van je identiteit: die verspreidt zich. De voorbije vijf jaar zijn een harde maar diepe ervaring geweest, maar nu wil ik een situatie creëren waarin ik de volledige verantwoordelijkheid heb over wat ik doe. Ik ben vooral met muziek en zang bezig. Eigenlijk werk ik stilletjes aan een opera, aan iets wat ik alleen wil doen, zonder de Epigonen. Aan *Need to know* wil ik één jaar meewerken en niet langer.”

De muziek voor *Need to know* wordt ondertussen geschreven door “huiscomponist” André Pichal. Deze zeer jonge solist van het Nationaal Orkest van België (hoorn), die ook optrad in *Reeds gewond* en *dE demonstratie*, is nu enkel bij het voorbereidende stadium van het werk betrokken, en dan nog los van het eigenlijke repetitieproces. Jan Lauwers beschrijft hem als een zeer bescheiden en zeer zuiver muzikant, die een heel goed componist kan

worden, maar op dit moment (nog) niet kan kiezen tussen componeren en zijn solistenwerk. Jan Lauwers: “Hij wil ook graag Mahler spelen en zo”.

Overleven

Binnen het collectief was er tussen jullie beiden steeds een grote gelijklopendheid in intenties. Wat wilden jullie vooral kwijt in jullie producties?

Simone Moesen: “Toen we begonnen, speelden we eigenlijk zoals kinderen dat op een zolder doen. Echt theater brengen interesseerde ons niet en zelfs het publiek – of er nu veel was of weinig – had voor ons weinig belang.”

Jan Lauwers: “Ik had vooral last met de achtergronden van mijn plastische opleiding. Ik was in de war door het werk van de conceptuelen. In dat medium viel er voor mij op dat moment niets meer te zeggen, maar toch wou ik voortdoen en daarbij heeft het werk van Arte Povera, van Kounellis en Beuys mij erg gestimuleerd. Vanuit dat perspectief koos ik voor theater. Elke kunstdaad heeft een politieke betekenis. Primaair in ons werk staat de idee van ‘overleven’, niet zozeer als kunstenaar maar als mens. Er is in onze maatschappij een enorme noodzaak om de dingen juist weer te geven. De mediocriteit, de afstomping, de business vieren hoogtij. Daarom schaam ik me niet om voor een elite te werken. Als alles *Dallas* wordt, spring ik door het venster; maar tot zover zijn wij geen zwartkijkers; dat is onze kracht”.

Dan definieer je je werk voorname-lijk als een culturele tegenkracht...

Jan Lauwers: “Door mijn plastische opleiding ben ik erin getraind

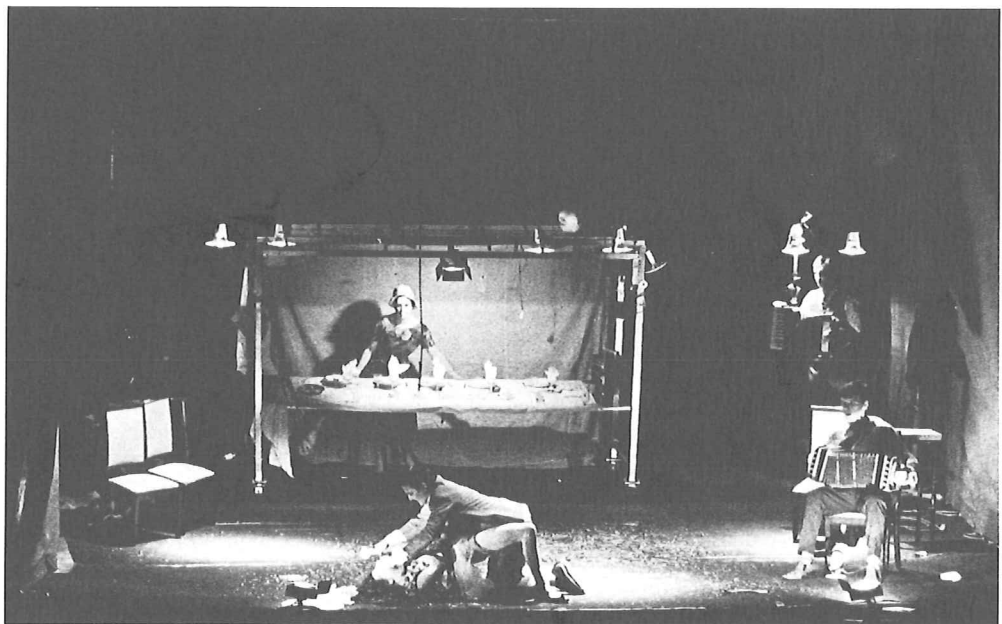
om kunst in een historisch kader te plaatsen. Van de theatergeschiedenis weet ik dan weer zeer weinig, maar dat stoort me ook niet. In feite is theater voor mij een zeer beperkt medium: het staat een niveau lager dan schilderkunst en twee niveaus lager dan muziek.”

Simone Moesen: “... maar er staan wel échte levende wezens op de scène...”.

Jan Lauwers: “Dat is dan ook het boeiende aan theater. In feite geloof ik niet in regisseurs-theater: zonder acteurs doe je niks. Hoe meer iets groeit uit een groeps-werk, hoe interessanter het is; ook al lijkt dit een contradictie met wat we eerder zegden over het collectief. Ik vind *Incident* b.v. een goede productie omdat je daar vier mensen ziet tot op het bot. Die voorstelling heeft een hartslag waarin die overlevingsdrang tot uiting komt. Ook nu weer – als ik naar het repetitieproces van *Need to know* kijk – zie ik in dit constant samenzijn van de acteurs een intense interactie, een voortdurend gevecht met elkaar. Ik kan geen autoritair regisseur zijn, die zegt hoe het allemaal moet; soms weet ik het écht niet; ook al wil ik streven naar een perfecte voorstelling.”

Simone Moesen: “Theater boeit mij omdat het om levende wezens én om gevoelens gaat. Theater is concreet en pure gevoelens zijn abstract, maar die interesseren mij het meest. Het houdt me bezig welke gevoelens je nu precies aan je publiek doorgeeft. Je zoekt naar beelden die op indirecte wijze het vooropgestelde gevoel moeten overbrengen. *Incident* is voor mij een zuivere voorstelling (daarvóór hadden we vooral spelletjes gedaan), omdat we ons daarin tonen zoals we zijn. In die productie wou ik het vooral hebben over liefde en over de kwetsbaarheid van iemand die op een po-

Simone Moesen,
Jan Lauwers,
Linda Gaethofs,
Mark Willems en
Erick Clauwens –
De Struiskogel –
(Epigonenteater zlv)



dium staat. Dat laatste was een gevaarlijk terrein: je wordt ten slotte zó kwetsbaar dat je niet meer op een podium kan staan, maar door de grond zakt. In *De Struiskogel* wou ik de mensen in de zaal een stomp in de maag verkopen; achteraf gezien is dat naïef: ook al sla je elkaar écht, voor de toeschouwer blijft dat toch 'theater'."

Wat is de essentie van wat jullie in Need to know willen vertellen?

Jan Lauwers: "De essentie van *Need to know* is dezelfde als die van *Incident*. Op een bepaalde manier tonen wij telkens weer hoe klein het arrogante Westen is. Door middel van een virtuoos resultaat willen wij een onzeker onderzoek weergeven. Het virtuoos resultaat is 'weten (hoe) te leven'; het stuntelige onderzoek is 'opbranden in het leven'. Er zijn mensen die zich compleet kunnen aanpassen aan alles, die van 9 tot 5 werken, perfect gelukkig, en compleet onbelangrijk zijn. En er zijn mensen die dat níet kunnen en even onbelangrijk zijn. Het gaat ons om dat verschil; wij willen geen structuren blootleggen, maatschappelijke visies tonen of een boodschap geven, wij willen laten zien hoe moeilijk het is om elke dag door te geraken. Nochtans ben ik geen pessimist: juist door het werk dat ik doe, voel ik me goed. Maar ik zou echt wel een moment willen bereiken waarop ik niks meer doe en me toch nog goed voel. Marx heeft ooit gezegd dat in een perfecte maatschappij geen kunst meer bestaat. Dat is juist. Kunst komt enkel voort uit spanningen. Precies in die spanning ligt het verschil tussen kunst en kitsch. Kunst stelt voortdurend vragen en geeft nooit antwoorden. Kunst = zichzelf onderzoeken. Dat is geen tautologie maar een noodzakelijkheid. De wetenschap, de filosofie, de psychologie enz.: hún vraagstelling lijkt vandaag achterhaald. Kunst heeft nooit dezelfde aandacht gekregen, maar vele kunstenaars weten héél goed waar het om gaat, precies omdat ze veel gevoelsmatiger werken. Wat mij bij de conceptuelen b.v. zo in de war bracht, was dat kunstcritici, filosofen en wetenschappers het welzijn van de kunst en haar publiek gingen bepalen."

Acteren

Met Need to know maken jullie eigenlijk een voorstelling "in opdracht"...

Jan Lauwers: "De opdracht werd inderdaad gegeven door Ritsaert ten Cate van Mickery; het uitgangspunt is een film (die op een of andere manier in de voorstelling aanwezig zal

zijn) gemaakt door Granada Television en vertoond op de BBC én in Nederland, waar het feuilleton (de film maakt deel uit van een reeks) zelfs zeer populair is. In feite gaat het om een rollenspel: rond een grote U-vormige tafel zitten 16 Amerikaanse mannen in nette pakken, allemaal figuren die in de periode van de Vietnamoorlog veel macht hadden. Generaal Haig is erbij en Schlesinger en Cordy van de C.I.A. Een Engels moderator vertelt hun een verhaal dat zich afspeelt in een Latijns-Amerikaanse staat: een directeur van een multinational werd daar gekidnapd en de terroristen vragen een losgeld van 10 miljoen dollar. Onder leiding van de moderator moeten de aanwezigen een oplossing zoeken voor dit fictief verhaal dat echter in al zijn aspecten zeer reëel is. Je ziet deze zelfverzekerde, machtsbewuste en van de maatschappelijke realiteit vervreemde mannen te keer gaan met verbaal geweld. Dit is een 'stukje wereld' en daarnaast willen wij iets anders plaatsen dat zeker niet narratief zal zijn."

Simone Moesen: "Persoonlijk wil ik in *Need to know* een zeer grote 'lichtheid van zijn' tonen en daarbij een grote verbondenheid met de andere acteurs: iets dat boven de alledaagse omgang uitstijgt, een verbondenheid van een heel andere natuur, dan diegene die je voelt in de film. Tegenover hun opgeblazen pretentie: mensen die gewoon bezig zijn. Tegenover hun morbiede mentaliteit: de afwezigheid van wrangheid, ook al zal het publiek die wrangheid wellicht wel voelen. In tegenstelling tot de film ook zal de dominantie bij ons waarschijnlijk bij de vrouwen liggen; we werken nu met 4 vrouwen en 3 mannen, maar misschien verandert dat nog. Het zal een produktie worden die zich situeert tussen écht-zijn en heel erg 'acteren'. Dat laatste was bij *Incident* b.v. onmogelijk; nu kan dat wel; nu zijn we daar ook aan toe. In *Incident* moest je er staan als jezelf. Ik wou b.v. die solo in bruidskleed doen. Op de repetities ging dat heel gemakkelijk: ik kon daar heel ver in gaan en veel uitproberen; maar het reproduceren daarvan, was – zoals steeds – een marteling. Ik heb dan beslist om die scène niet vast te leggen. Als ik kwetsbaarheid wou tonen, moest ik ook maar voor een publiek gaan staan zonder te weten wat ik ging doen. Ik zonk daarbij bijna door de grond, maar precies dát wilde ik vasthouden: elke keer opnieuw vanuit dat fragiele aanvoelen van het publiek-van-de-avond beslissen wat je gaat doen. Dat was een grote stap; soms lukte het, soms ook niet. Maar je lijdt daar erg onder. Je moet tegelijkertijd sterk in je schoenen staan en je toch op onze-

kerheid concentreren: ik ben eraan gaan twifelen of dat wel werkt voor het publiek. Nu wil ik het tegendeel uitproberen: écht acteren, d.w.z. op elk moment weten wat ik doe."

Jan Lauwers: "Men spreekt in verband met *Incident* altijd over de fysieke kracht of de lichaamstraining, maar de geestelijke training vraagt véél méér energie. Simone b.v. kan je twee, drie uur voor die voorstelling niet aanspreken: zij moet van heel ver komen. In die produktie staan vier mensen op de scène die in feite niks om handen hebben, tenzij een paar stoelen; zij zijn bijgevolg wel verplicht te spelen op de top van hun intelligentie. Pas als je met die kracht en die kennis klassieke teksten, zoals b.v. een Shakespeare gaat vertolken, krijg je een goede voorstelling. Zo gaan we in *Need to know* reeds werken met fragmenten uit *Antony and Cleopatra*. Daarop doordenkend begrijp ik ook waarom ik de meeste dingen die ik op theater zie, zo slecht vind. Je kan niet iets spelen over liefde of relaties als je met dat medium niet heel ernstig naar de diepte toewerkt. De meeste voorstellingen raken mij niet; dat is een soort entertainment, opgebouwd uit 'mooie' beeldjes maar ze laten mij koud."

Ondanks het feit dat jullie met een nieuwe groep starten, blijft er toch nog een band bestaan met de Schaamte-structuur...

Jan Lauwers: "De organisatie Schaamte en vooral het werk van Hugo De Greef daarin waren en zijn voor ons enorm belangrijk. Na *Reeds gewond*, had Hugo De Greef ons gevraagd om iets te maken voor het nachtprogramma van Kaaithheater 83: dat werd *dE demonstratie*. We hadden ons daarbij twee doelen gesteld: iets maken dat 1) zó groot was dat men er niet naast kon kijken: zoiets als het Paard van Troje en 2) dat een zodanige kwaliteit had, dat men in de pers zou zeggen: 'Waarom staat dat 'slechts' in het nachtprogramma en niet in het officiële festival?'. We hebben die twee doelen bereikt. *dE demonstratie* betekende voor de groep meteen de overgang van anarchistische 'warboel' naar gedisciplineerde werking. Daarna – we hadden vaag iets over Schaamte gehoord – zijn we met Hugo De Greef gaan praten en daaruit is een besteding van de samenwerking gegroeid. Schaamte is een open structuur, die je nergens tot 'institutionaliseren' dwingt, integendeel. Dat komt overeen met mijn benadering van het werk, want: ik ben pas begonnen, maar misschien stop ik ook wel; dat lijkt mij een vruchtbaar gevoel om mee te werken."

Marianne Van Kerkhoven

FISKO-DATA

- Fiscaal en economisch advies
 - Boekhoudverwerking
 - Accountantsonderzoek
 - Bedrijfsadvies
 - Komputerservice

Koningsstraat, 316 b1
1030 Brussel
02/218.40.97

Guido Gezellestraat 25 b1
3290 Diest
013/33.62.75



De ASLK: méér dan zomaar een bank

De ASLK biedt een complete gamma van financiële dien-

sten. Wat u niet verbaast vanwege een bank van dit formaat. Wat u allicht wel verbaast, is dat de ASLK niet drijft op winstbejag. De instelling streeft alleen naar een optimaal rendement om de sociale opdracht die zij meekreeg naar behoren te kunnen vervullen. Die sociale inslag komt zeker op zijn sterkst tot uiting in de leningen toegekend voor de sociale woningbouw. Maar ook steun verleend aan zo diverse zaken als sport en wetenschappelijk onderzoek valt binnen dit kader. Verder heeft de ASLK al vaker bewezen bijzonder te zijn begaan met de wereld van kunst en cultuur. Dit facet van haar opdracht ligt de ASLK zo na aan het hart dat een afzonderlijke dienst zich exclusief met dit onderwerp inlaat. De ASLK is immers méér dan zomaar een bank: de ASLK is een bank met een sociale roeping.

ASLK 
we doen met je mee

1987

132ste jaargang

DWB

**Het meest gerenommeerde
literaire tijdschrift
in Vlaanderen**

**Met Dietsche Warande en Belfort
volgt U de literaire actualiteit
op de voet**

**Een nieuwe uitgever,
een nieuwe vormgeving,
dezelfde inhoudelijke kwaliteit**

**Aarzel niet:
vraag een gratis proefnummer**



Uitgeverij **DEN GULDEN ENGEL**

Herentalsebaan 455
B-2220 Wommelgem - Tel. 03/353 12 07

Ook te verkrijgen in de boekhandel

New York, laatste week van oktober. Die begon met de finale van het wereldkampioenschap base-ball. New York tegen Washington. Dat kampioenschap is niet zo wereldomvattend als een voetbalmundial: honkbal blijft voornamelijk een Angelsaksische, om niet te zeggen Amerikaanse, aangelegenheid. De Mets, de Newyorkse ploeg, wonnen. Ik vernam dat door de kreten uit luide monden en het getoeter van auto's, die als stoorzenders op mijn trommelvlies inbeukten, toen ik de Metropolitan Opera verliet. De hele avond waren mijn oren gestreeld door Mozart. In de titelrol van *Le nozze di Figaro* stak José van Dam boven zijn tegenspelers uit door acteertalent.

Die Newyorkse week eindigde met de internationale marathon van Staten Island naar Central Park, waar jaarlijks ook een of andere Belg aan deelneemt. Acht dagen in de metropool verblijven kun je op gelijk welk tijdstip van het jaar. De bedrijvigheid valt er nooit helemaal stil, ook 's nachts niet, met o.a. restaurants en winkels die 24 uur op 24 open blijven. Altijd is er wel ergens een speciaal evenement, dat je bezoek een eigen reliëf geeft. Dinsdag 28 oktober 1986 was het precies een eeuw geleden dat de door Frankrijk geschonken Statue of Liberty was onthuld. Dat werd herdacht met dansuitvoeringen, gelijktijdig op de trappen van de New York Public Library en op het Trocadéroplein in Parijs.

Diezelfde dag was het première van *Rosas danst Rosas* in het BAM's Next Wave Festival. De reeks van zes voorstellingen eindigde de zondag daarop, kort nadat de laatste marathonlopers aan de Brooklyn Academy of Music (BAM) waren voorbijgekomen. Anne Teresa De Keersmaeker, Nadine Ganase, Roxane Huilmand en Fumiyo Ikeda oogstten er een mooi succes. De zaal met 400 stoelen was er telkens ruim gevuld door een nieuwsgierig en aandachtig publiek. Zo'n tweeduizend mensen moeten Rosas hebben gezien. Uitgenodigd worden in het raam van dit festival, een mekka van de dans als het Théâtre de la Ville in Parijs, is een erkenning op zichzelf. Er door het publiek worden aanvaard, en toegejuicht, een soort van consecratie. Na een eerste, beschrijvende recensie van Jack Anderson in The New York Times van 30 oktober wijdde de meer gezaghebbende Anna Kisselgolf in de weekenduitgave van dezelfde krant op 9 november een lang en indringend artikel aan de "Startling Images From a Young Choreographer". Dat artikel begon op bladzijde 1 van de culturele katern van het blad, dat in het weekend zo'n vijf centimeter dik is en 1,25 dollar kost (de andere dagen is het dunner en kost het 30 cent). Kisselgolf had het over "the exhilaration and excitement" van Rosas.

In tegenstelling tot de meeste festivals in Europa, zoals b.v. Klapstuk in Leuven, biedt BAM's Next Wave Festival niet een programma dat in een paar weken wordt afgewerkt en waar je verschillende groepen in enkele dagen tijd bezig kunt zien. Het ligt integendeel

uitgesmeerd over drie maanden. Dit jaar werd het geopend (7-12 oktober) door de Merce Cunningham Dance Company met *Roaratorio* en wordt het afgesloten (12-30 december) door Bob Wilsons *The CIVIL warS* (act V, Rome section). Daartussen liggen tien andere groepen gespreid, elke week een of soms twee, gedurende vier tot zes dagen. Die van A.T. De Keersmaeker en van de Brit Michael Clark waren daaronder de enige uit Europa.

Vijf jaar geleden, in 1981, volgde A.T. les aan de Tisch School of Arts, New York University. Toen maakte zij op muziek van Steve Reich een deel van wat in 1982 *Fase* zou worden, een choreografie waarmee zij na het nauwelijks opgemerkte *Asch* van 1980 meteen doorstootte naar de Europese dansscène en ook het Dance Workshop Theatre in New York bereikte. Achtereenvolgens ontstonden dan *Rosas danst Rosas* (1983), *Elena's aria* (1984) en *Bartók/Aantekeningen* (1986). In totaal meer dan honderd voorstellingen werden tot heden gegeven, niet alleen in Europa, maar ook in Israël, Mexico, Canada en de Verenigde Staten. Meer in het buitenland dan in het kleine binnenland, anders was doorwerken en nieuwe creaties tot stand brengen niet mogelijk geweest.

Terwijl wij daarover een gesprek hadden in New York, verheelde A.T. niet hoe kostbaar de steun van het commissariaat-generaal voor de Internationale Culturele Samenwerking was geweest. Zij is niet de enige kunstenaar in Vlaanderen die zich afvraagt hoe het voortaan moet, nu het commissariaat een deel van zijn bevoegdheid aan het departement van Cultuur moet overlaten. En plots liet zij zich ontvallen: "Beseffen ze in België wel wat Hugo De Greef voor ons allemaal doet? Hij is de spilfiguur voor mijn werk, voor Jan Decorte, voor Jan Fabre, de Epigonen, Radei e.a. Je kunt niet weten hoe belangrijk dit voor mij is, wat Hugo doet, en hoe hij zijn prioriteiten legt – het artistieke staat voorop – en met welke energie hij daaraan werkt. Ik kom veel op festivals en zie dat zelden." Aan Hugo De Greef danken wij het Kaaitheater en ook Etcetera, waarvan hij met Johan Wambacq de initiatiefnemer was. Ik draai niet mee in een kringetje van elkaar bewierokende acolieten door dit te noteren. Het gaat hem om de kunst en haar plaats in de samenleving.

"Het is belangrijk, zei A.T. nog, dat de overheid bij ons de noodzaak van de totaliteit van dat gegeven zou inzien." Al die artiesten, die elkaar stimuleren, al dan niet in het verband van SCHAAMTe vzw, én daarbij het Kaaitheater, dat vormt een uniek weefsel van creatieve cellen in Vlaanderen, met uitstraling daarbuiten. De Vlaamse regering is er zo op gesteld dat Vlaanderen internationaal zijn eigen gezicht zou tonen. Waarom dringt het dan zo moeizaam tot haar door dat kunstenaars van bij ons, die tot over de oceaan worden gewaardeerd, ambassadeurs zijn die haar steun met meer dan met mondjesmaat verdienen?

Ik spreek u toe vanop de bovenste bol van het atomium. Het is hier een ideaal voetbalweertje, maar ik ga u helaas een verhaal voorlezen, de geschiedenis van de man die niet wist wat postmodernisme was.

De man die niet wist wat postmodernisme was.

Er was eens een man die niet wist wat postmodernisme was. Dit was zeer erg. Zijn kinderen schaamden zich over hem, en zijn vrienden op kantoor lachten hem uit. Zo kon dit niet verder.

De man nam een abonnement op het populaire tijdschrift Etcetera, en leerde alle artikels uit het hoofd. Vervolgens schafte hij zich een lange zwarte overjas aan en, omdat hij vroegtijdig kaal was, een pruikje met stekelhaar. Dan zag hij achter elkaar wel zes toneelstukken van Jan Decorte, en een van Jan Fabre – maar dat zijn er eigenlijk ook zes. Hij zorgde ervoor altijd op de eerste rij te zitten zodat hij helemaal onder het spuug kwam, dat hij thuis zorgvuldig bestudeerde.

Ook luisterde hij elke morgen zeer aandachtig, als in de metro de muziek van Soft Verdict gespeeld werd.

Ten slotte verdween hij eens per jaar voor twee weken, zagezegd naar Berlijn, maar in werkelijkheid dook hij klandestien onder in zijn sombere kelder, zonder eten noch drinken, zodat hij er bij zijn terugkeer op kantoor indrukwekkend grauw en ingevallen uitzag, tot grote afgunst van zijn collega's die nu niet meer lachten.

Met dit alles kende de man die niet wist wat postmodernisme was, buitengewoon veel succes. Hij stond in de krant, kwam op radio en televisie. Hij werd een gevreesde verschijning in postmodernistische supporterslokalen.

Zo gebeurde het dat de man die niet wist wat het postmodernisme was, op een nacht een meisje zeer droef en eenzaam zag wenen. Zijn hart smolt en hij werd onmiddellijk hevig verliefd. Hij legde zijn hand op haar knie en zei: Je moet in mij geloven, zeg me waarom je weent. Het meisje keek hem smekend in de ogen. Snotterend zei ze: ik weet niet wat het postmodernisme is.

Ha, riep hij, als het dat maar is. Hij streelde nu de binnenkant van haar dij, en begon boeiend te vertellen over het postmodernisme. Hij zei: het postmodernisme is
(fade out)

(Rob Leurentop in De tafel van twee, zondag 12 november 1986, BRT 2, omroep Brabant)

Tadeusz Kantor was in onze contreien, waar hij zelf zijn artistieke roots situeert. Alex Mallems beschrijft de voorstellingen in Antwerpen. Johan Thielemans polst Kantor over hoe Pools zijn werk is.

“Artiesten kunnen stikken!”

De macabere revue van Tadeusz Kantor

Vorig jaar op het Festival van Avignon zag ik een eerste keer *Qu'ils crèvent les artistes!* in een kale gymnastiekzaal vanop een harde houten (turn)bank. Toen konden noch de overvolle zaal, noch de broeierige hitte, noch het gebrek aan zitcomfort verhinderen dat ik anderhalf uur aan één stuk door gefascineerd werd door de macabere revue die Kantor daar liet passeren. Plastisch sterke theaterbeelden als dat apocalyptisch paard-skelet of de barrica-



Artiesten kunnen stikken! – (Cricot 2) – Foto Jacquie Bablet

de aan het slot, ondersteund door melancholisch-tragische Poolse marsmuziek in combinatie met verrassende tangoklanken creëerden samen een meeslepende visueel-sonore sfeer die weken later nog even krachtig bleef nawerken. Ik besloot in mijn festivalimpressie over Avignon '85 mijn hoofdstukje Kantor met het gooien van de handschoenen naar organisatoren bij ons: “Wie haalt de meest authentieke theatermaker nog eens naar hier?” (Etcetera 12/85, p. 58).

Vijftien maanden later zit ik in de Antwerpse Singel opnieuw naar *Artiesten kunnen stikken!* te kijken. Frie Leysen leest dus Etcetera en heeft de handschoenen opgeraapt. Een hele uitdaging blijft het in ieder geval: Kantor mag dan ondertussen wel al 71 jaar oud geworden zijn, het blijft een eigenzinnig, onberekenbaar en vaak moeilijk karakter. In Antwerpen valt het allemaal nogal mee: Kantor situeert in onze contreien immers zijn artistieke “roots”, nl. bij de symbolisten Maeterlinck, Crommelynck, Verhaeren en andere de Ghelderodes. Ook zijn bewondering voor onze surrealistische schilders (Delvaux, Magritte) steekt Kantor niet onder



Artiesten kunnen stikken! – (Cricot 2) – Foto Jacque Bablet

stoelen of banken. Bovendien bevalt het Singel-complex met de Bauhaus-invloeden hem bijzonder goed.

Nochtans heb ik precies daar problemen mee op de première-avond: de produktie staat me hier te afstandelijk, te clean. De acteurs lijken nog op zoek naar de juiste verhoudingen op het plateau, naar een beter contact met de zaal ook. Dat overweldigend gevoel van helemaal ondersteboven de voorstelling te ondergaan komt niet terug. Misschien is de verrassing van die plastische theaterbeelden weg omdat ik het spektakel niet voor de eerste keer zie. Of heeft het te maken met de half lege zaal op deze gure oktober-onweersavond? Ik weet het niet, maar de vonk slaat zeker niet over – ook niet echt naar de rest van het publiek krijg ik de indruk van wel gul, maar zeker niet ovationeel applaus op het eind.

De laatste voorstellingsdag staat er een ontmoeting met Kantor op het programma. De hardnekkigheid, het fanatisme en de expressiviteit waarmee hij zijn stellingen verdedigt, zijn nieuw Manifest waaruit hij citeert, het brengt me toch weer in de ban van Kantor. Ik besluit om nog een keertje te gaan kijken en ik ben niet alleen: de zaal zit afgeladen vol. En terecht blijkt al gauw, want vanaf de openings-scène valt het voorbehoud van de eerste avond weg. De fascinatie is er opnieuw: de spiraal van roterende beelden sleurt me weer mee. De “dode personages” gereleveerd uit Kantors jeugdherinneringen, onverbreekelijk vastgekleusterd aan hun objecten, komen tot leven binnen een bevreemdende theaterwerkelijkheid (de gehangene met zijn galg, de oplichter-pooier met zijn cafétafeltje, de voetwasser met zijn ijzeren teil, de hoer met haar zwarte lingerie, de kwezel met haar bidstoel en paternoster, de meid met haar wasbak). De “dode militairen” ontbreken ook nu weer niet: het zijn als het ware levensechte tinnen soldaatjes, nu mechanisch-

marcherend, dan weer strompelend-vallend als trieste getuigen van de bloedige Poolse geschiedenis, ruimer van de tragische wereldgeschiedenis als aaneenschakeling van oorlogen.

Tadeusz Kantor zelf blijft ook nu weer zelf aanwezig op de scène, meer dan ooit eigenlijk, want de Janicki-tweeling zet bovenop een ont-dubbeling van de auteur zijn bewustzijn neer, terwijl er daarnaast ook nog een kleine soldaat met karretje rondrijdt als zesjarige Kantor. Bij het optreden van Veit Stoss, niet als historisch personage van sculptuur uit de 15de eeuw, maar als “personage trouvé” – Kantor stelt dat dit personage volledig uit zichzelf gekomen is, zich aan hem en zijn spektakel op een onweerstaanbare manier opgedrongen heeft – bij deze interventie verliest Kantor greep op het gebeuren: Veit Stoss beheerst en bepaalt van dan af het verloop van de scènes (bv. de “reconstructie” van zijn retabel of het opbouwen van zijn laatste werk, de barricade). Kantor druipt dan ook veelzeggend af richting coulissen: Veit Stoss, gekleed als een kunstenaar uit het begin van deze eeuw, neemt zijn rol als artiest-dictator over. Het publiek ont-snapt evenmin aan de terreur van Veit Stoss: bij het slotbeeld op de barricade schieten de acteurs voor-waar op het publiek... De toeschouwers vuren hartstochtelijk terug met een gemeente (en terechte) ovatie.

Alex Mallems

ARTIESTEN KUNNEN STIKKEN!

auteur-regisseur-dirigent, decors en kostuums: Tadeusz Kantor; acteurs: Leslaw & Waclaw Janicki, Maria Kantor, Maria Krasicka, Mira Rychlika, Zbigniew Bednarczyk, e.v.a.
Gezien op 21 en 25 oktober in de Singel, Antwerpen.

Het obscene liedje van de gehangene

Als ik werk van Kantor zie, dan word ik zeer diep aangesproken. Dat komt omdat hij magistraal met het manipuleren van tekens bezig is. Vaak is hun verband heel duidelijk, zoals wanneer men een paard ziet opkomen, dat, als het zich om-draait een skelet blijkt te zijn. De oude boodschap van elke dodendans. Even vaak is het raadselachtig, als wanneer de hele cast een barricade opbouwt en het publiek begint neer te schieten. En voor grote delen blijft het een gesloten boek omdat er in deze produktie van *De artiesten kunnen stikken!* zoveel Pools gesproken wordt, dat de betekenis van scènes ten enen-male aan mij voorbij gaat.

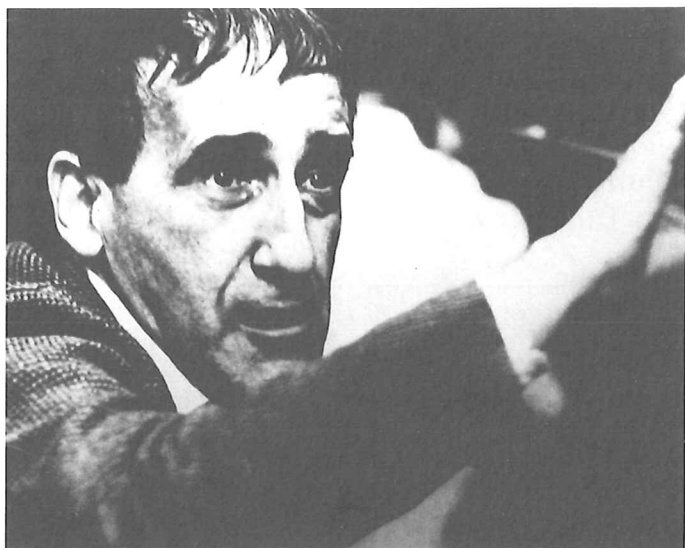
Als toeschouwer begin je dan te combineren en af te gaan op emotionele spanningen die opgeroepen worden. Zo heeft voor mij de militaire mars, die verscheidene keren terugkomt, een sterk nostalgische werking: muziek van gisteren die, in combinatie met het beeld van soldaten, een ontluisterende, antimilitaristische werking heeft. Of ik ben diep getroffen door de gehangene met de koord, die een paar keer een lied zingt, dat onmiddellijk aansluit bij de Weill-traditie. Bij elke herhaling klonk het wranger, desolater en daardoor onder-streep het des te sterker de wan-hoop: een terdoodveroordeelde die wat toonloos nog een deuntje zingt.

Zo proberen we allen met de aangeboden materie een eigen verhaal ineen te knutselen. Het is het lot van de kunstenaar die, al of niet vrijwillig, in ballingschap speelt. Het internationale podium lokt en laat de opgeroepen beelden een

oneigenlijke taal spreken. Iedereen laat ze functioneren in zijn culturele of autobiografische context. “Het zijn als boze dromen,” zegt men wel eens.

Dat alles berust op vele misverstandingen, want Kantor zelf vindt het helemaal geen nachtmerrie, langs waar het onderbewustzijn spreekt. Integendeel, hij noemt het een theater van de herinnering. De beelden zijn concreet en het is slechts door hun montage – volgens de principes van de surrealisten – dat ze intrigerend worden. Deze stelling van Kantor lijkt eerst wat polemisch bedoeld, maar ik heb er veel meer begrip voor gekregen door te praten met Poolse vrienden. Voor hen is de iconografie van het stuk overduidelijk, en zij doen niets anders dan “herkennen”. Hoe Pools het werk wel is, werd me pas overduidelijk als ik erover met Kantor zelf sprak.

Meteen bleek hoe fout ik met mijn interpretaties zat. De mars heeft niets nostalgisch, maar is in Polen een duidelijke politieke allusie. Het gaat om de mars van het regiment van Pidsulski, de generaal die na de eerste wereldoorlog Polen bevrijd heeft. Het is een soort nationale hymne, want ze betekent de onafhankelijkheid. Na de tweede wereldoorlog, toen Polen zijn onafhankelijkheid op een communistische manier moest beleiden, werd de mars verboden. Als Kantor dit stuk in Polen opvoert (en dat heeft hij gedaan, vlak na zijn bezoek aan Antwerpen), begint op dat punt de zaal uit volle borst mee te zingen, en wordt het een ogenblik een geladen politiek moment. En de gehangene en zijn lied heeft niets desolaats. Integendeel, de man, zo vertelt Kantor mij met glinsterende oogjes en een brede glimlach, zingt iets dat zo obscene is, dat het de Polen schandaliseert. “Heel ge-



Tadeusz Kantor

waagd,” zegt hij en vertalen doet hij het niet.

Uit die twee voorbeelden blijkt hoe sterk dit stuk over Polen gaat. Ik knoop er betekenissen aan, in zoverre ik iets over dat land weet. Het is mij duidelijk dat er een politieke boodschap schuilt achter het oneerbiedig gesol met kraai: de katholieke kerk is zo een sterke macht dat Kantor er zich wil tegen afzetten.

Met het laatste beeld heb ik meer moeite: wat komt die barricade daar doen, en waarom wordt er op mij geschoten? Als ik dat met Kantor bespreek, kijkt hij raar op, want het blijkt dat hij aan die relatie niet gedacht heeft. Een uitleg geeft hij niet, alleen een indirecte hint: “Voor Polen is die barricade onmiddellijk duidelijk. Ze heeft zo een belangrijke rol in de recente geschiedenis gespeeld. Ze weten onmiddellijk tegen wie ze wordt opgericht, ze weten ook dat het een krachtig politiek wapen is.”

Al even belangrijk is het te weten waarom Kantor het heeft over het theater van de dood: dat heeft te maken met zijn belevenissen tijdens de oorlog, toen hij in een situatie verkeerde waarbij de dood tastbaar aanwezig was. Het leven en de dood zijn dan in één ogenblik zo erg met elkaar verweven, dat deze ervaring hem nooit meer heeft losgelaten. De dood is in dit leven, ze kleurt zijn ganse opvoering: het zwart van het decor, de beelden uit het verleden, het tonen van het sterven. Het gebeurt zonder protest, zonder morbiditeit. Door te spreken over de dood speelt men het leven.

Kantor spreekt dus duidelijk twee talen met één artistiek object: het Westen ervaart het als een irrealistisch visioen dat naar boven komt uit de diepste regionen van onze ziel, terwijl Polen zelf een brok werkelijkheid ziet. Het Westen kan zich dan druk maken – althans dat bleek tot in den treure op het colloquium te Antwerpen – of dit nu dada, surrealisme of constructivisme is. (Zelfs hier zijn de misverstanden groot, want de vragen klinken academisch, terwijl zich bekennen tot het dadaïsme voor een kunstenaar die de zwartste tijd van het Stalinisme heeft gekend, ooit het risico op een gevangenisstraf in zich heeft gedragen). Voor Polen gaat het bij Kantor over een stuk realiteit, op de scène gebracht in een vertekende vorm die het heel verwant maakt met het theater van Liz Lecompte en de Wooster Group: bij Kantor spreekt een Pool, bij Lecompte een Amerikaanse. Maar beiden hebben het over de realiteit.

Johan Thielemans

Wooster Group New York

The road to immortality (part-two)

Is “ideologiekritisch theater” een verzinsel dat intellectualistische critici toelaat hun overbodigheid te camoufleren, of is het één van de weinige overlevingskansen voor het theater in de jaren tachtig? De vraag is pertinent sinds het ideologische echech van Helena Weigel in de creatie van *Mutter Courage und ihre Kinder* en blijft dit na enkele uren (twee voorstellingen in mijn geval) met *The road to immortality (part two)* van de Wooster Group. Waar Brechts stuk een nauwkeurige ontleding en bewustwording ambieerde van tragiek, lafheid en moed in een oorlogssituatie, bleef het effect beperkt tot een identificatie van het publiek met een door haar existentiële twijfels aangrijpende personage. Sinds Ibsens *Nora* leek er niet veel veranderd. Het Amerikaanse naturalisme van de jaren vijftig (Tennessee Williams, Arthur Miller en de anderen) heeft hieruit destijds zijn conclusies getrokken: ideologiekritiek wordt eerstegraads maatschappijkritiek (identificatie met het onrecht als bedoeld effect) en uitvergrot van gevoelens (= expressionisme?) is daartoe een efficiënt middel. Zoals Arthur Miller het zelf uitdrukt: “Ik ben altijd aangetrokken en afgestoten door de schittering van het Duitse expressionisme na W.O. I, en één bedoeling met *Death of a salesman* was het gebruik van die wonderlijke ‘stenografische’ schriftuur voor ‘doorvoelde’ menselijke karakterisering en eerder dan voor de demonstratieve intenties waarmee de Duitsers deze schriftuur hanteerden.” In *The Crucible* gaat Miller daar, naar eigen zeggen, nog verder in, door dit procédé toe te passen op het collectief bewustzijn van een gesloten gemeenschap. *The Crucible*, bedoeld als metafoer voor de communistenjacht onder senator MacCarthy, geschreven in 1952, behandelt de heksenprocessen van Salem, een berucht historisch voorbeeld van de theocratische terreur, waarbij iemands bewering dat hij niets van de hekserij afwist, hem automatisch verdacht maakte (zoals onder MacCarthy).

Dit toneelstuk is een belangrijk scènisch instrument in *The road to immortality (part two)*, waarmee de Newyorkse Wooster Group in Brussel te gast was. Ik gebruik met opzet de term “instrument”, omdat

de tekst van Miller functioneert in een ander discours, in een ander verhaal dan waarvoor het bedoeld is of zou zijn door de auteur. De Wooster Group weigert expliciet de noties van goed en kwaad demonstratief tegenover elkaar te plaatsen – ook het zogenaamd “nuanceren” deugt niet meer – en poneert radicaal de twijfel. Hiermee bedrijven zij ideologiekritiek: niet enkel de identificatie (met het goede, uiteraard) die Millers stuk beoogt – met de andere elementen in *The road to immortality (part two)*, waarover dadelijk meer – wordt vernietigd, maar regisseuse Liz Lecompte trekt de vraag naar de effectiviteit van dit soort drama door in de vorm van haar eigen voorstelling. Elke mogelijke fixatie van betekenis wordt op het moment dat het beeld ontstaat al onmogelijk gemaakt.

Voor alle duidelijkheid som ik even de belangrijkste “instrumenten” uit *The road to immortality (part two)* op: naast Millers *The Crucible* bevat het stuk een “reading” uit de literatuur van de beatgeneratie, met als centrale figuur de LSD-profeet Timothy Leary (naast Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Alan Watts, ook Aldous Huxley en Arthur Koestler), een verslag van een psychedelisch feestje, genoteerd door Leary’s babysitter Ann Rower, de publieke discussies tussen Timothy Leary en G. Gordon Liddy (één van de Watergate-veroordeelden). Ik vergeet waarschijnlijk nog wat – ook de Velvet Underground zat er ergens in – maar de verwarring over de bronnen is misschien wel essentieel in deze voorstelling. De ontmaskering van de waarheidspretenties van de tekst of, ruimer nog, van de cultuur: dat is de bedoeling van de Wooster Group in *The road to immortality (part two)*. Hoewel ook dit als intentie te dogmatisch klinkt. Liz Lecompte heeft door een ernstige briefwisseling geprobeerd Arthur Miller ertoe te bewegen de Wooster Group toelating te geven zijn stuk te spelen. Tevergeefs, en gespeeld wordt een stuk van Michael Kirby, *The Hearing*, dat *The Crucible* van alle metafoeriek ontdoet (“witches” worden gewoon “communists”) of Millers stuk “vertaalt” in onverstaanbaar gebrabbel. Liz Lecompte schrijft Miller: “Ik wil ironie en distantiërende technieken gebruiken om te snijden in het intellectuele en politieke hart van *The Crucible*, en ook in het emotionele hart. Ik wil het publiek in een positie plaatsen waarin het zijn relatie tot dit materiaal als ‘getuigen’ – de getuigen van het stuk zelf, maar ook van het ‘verhaal’ van het stuk – onderzoekt.” Concreter nog: John Proc-

tor is de held van Millers stuk, hij gelooft niets van de hekserijen, maar hij heeft vroeger “gezondigd”. Deze pekelsonden komen hem nu duur te staan, hij is zeer verdacht, wordt ten slotte opgehangen. In een “normale” opvoering is Proctor zonder meer de idealist met wie het publiek zich graag identificeert. Zo’n simplisme verwerpt Lecompte: Proctor wordt “gespeeld” door twee acteurs die nét niet in koor hun tekst uitschreeuwen, een verhaal waar zelfs niemand probeert naar te luisteren en dus niet meer interessant (ook niet voor de toeschouwer) kan zijn. De beatniks worden op dezelfde manier van hun aureool (voorzover ze dat nog hadden) ontdaan.

Wat ik hier beschrijf als intenties en effecten van de Wooster Group heeft veel weg van de elementaire regels van een Brechtiaans Verfremdungseffekt: niets nieuws dus en, zoals aangegeven in de inleidende paragraaf, mislukt. Maar de Wooster Group radicaliseert de vorm en het discours door een uiterst nauwkeurig gebruik van de simultaneïteit op de scène, provocerende “mixed media”-effecten en voortdurende ordeverstoringen in het verhaal van de teksten en dat van de eigen voorstelling. Geen enkele acteur laat de andere gerust, laat de andere “uitspelen” – in deel 3, een LSD-trip, gebeuren er steeds minstens drie dingen tegelijk, rekende iemand uit – en het resultaat is dat je het opgeeft om vaste betekenispatronen te ontdekken. De Wooster Group brengt “absoluut theater”, theater dat zoals “absolute muziek” (zoals Wagner o.a. het definieerde) enkel naar zichzelf als systeem verwijst. Waarbij het evenwel niet kan ophouden, want ondertussen zijn Timothy Leary, MacCarthy, Velvet Underground, Watergate enz. wel ter sprake gebracht.

Maar de historische groeide mythologie rond dit alles – die waarschijnlijk duidelijker is voor de Amerikaan uit de beatgeneratie, maar dit is niet eens zo belangrijk – wordt emotioneel omver geschopt. Je kan net zo goed concluderen dat *The Crucible* een gedateerd, onspeelbaar geworden stuk is, als dat je vaststelt dat de ijzersterke structuur van Millers tekst aan Lecomptes iconoclasme weerstaat. Alleen zal ik niet meer zonder hoofdschudden naar een keurige repertoirevoorstelling van een stuk als *The Crucible* kunnen kijken. En hetzelfde geldt voor het discours van drug- of antidrugpropheten, voor variété-artiesten en alle andere verbrokkelde beelden uit *The road to immortality (part two)*. Bij de Wooster Group ondermijnt het theater zichzelf, en dat is misschien de laatste overlevingskans. Want

ook op de communistenjacht krijg je een "andere kijk", voorzover dat de bedoeling was. Zo wordt theater, gelukkig maar, weer iets minder "absoluut". Want ook dat zou een ideologie uitmaken.

Klaas Tindemans

THE ROAD TO IMMORTALITY (PART TWO)

groep: The Wooster Group (New York); regie: Elizabeth Lecompte; ontwerp: Jim Clayburgh; spelers: Jim Clayburgh, Willem Dafoe, Norman Frisch, Jim Johnson, Michael Kirby, Anna Köhler, Nancy Reilly, Elion Sacker, Peyton Smith, Michael Stumm, Kate Valk, Ron Vawter, Jeff Webster.

Gezien op 7 en 8 oktober in de Ancienne Belgique, Brussel.

Koninklijk Ballet van Vlaanderen Antwerpen

Moves

De titel die Valery Panov, artistiek directeur van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, zijn jongste avondvullende creatie meegaf, deed vermoeden dat nieuwe paden zouden betreden worden. Het kind kreeg geen naar de wereldliteratuur verwijzende naam zoals *De Idioot*, *Drie Zusters* of *Romeo en Julia*. Het heet gewoon *Moves*. De vermeende nieuwe paden bleken, na visie, platgetreden. Het kind, een hybride, had geen andere naam kunnen krijgen. Bewogen werd er in de vier balletten op muziek van François Glorieux inderdaad.

Terwijl het publiek de schouwburg van cultureel centrum Westrand vulde, warmden de acht in rood-zwarte kostuums gestoken dansers van *Recuerdos de Viajes* zich op de scène op. Dit Brechtiaanse aardigheidje kwam de concentratie niet ten goede. Om het technische niveau van zijn dansers te demonstreren, wilde Panov de solisten en het balletcorps dezelfde bewegingen laten uitvoeren. De synchronisatie liep echter spaak en van de onvolprezen virtuositeit van de dansers bleef niet veel over. Alleen de solisten, Iris Colombini en Pierre Bos, konden zich overeind houden. In de muzikale compositie, een neerslag van reizen door Spanje en Zuid-Amerika, kregen de blazers de bovenhand en zweemden de ritmesecties af en toe naar tango

en salsa. De dansers knipten eens met de vingers, zetten de handen op de heupen, gebruikten de typische flamenco arm- en handgestiek en stampten eens met de voeten in een overwegend op klassieke leest geschoeide choreografie. De rode stierenvechterslap, die bovengedaald werd om niet gebruikt te worden, zorgde voor de couleur locale.

Japan vormde de tweede etappe in het reisverhaal. Ook hier moesten de voor het overige onfunctionele reusachtige Japanse poppen, die even over de scène wiebelden, het gebeuren ruimtelijk situeren. Noch de romantische pianomuziek van Glorieux, een bewerking van vier *Japanse Liederen*, noch de choreografie hadden – naar mijn gevoel – iets met Japan te maken. Toch was dit de beste plaats om te vertoeven. De bewegingen eisten de aandacht op voor zichzelf en kregen daarom een poëtische kwaliteit. Uit de laag bij de grond gedante mannensoli is mij vooral het over de wreef van de voet bewegen bijgebleven. Het meisje op de horizontaal gebogen benen van de liggende man laten zitten, was een mooi beeld in de twee aansluitende pas de deux, waarin doorgaans minder vloeiend gedanst werd wegens het ingewikkelde hefwerk.

De reis werd voortgezet naar *Manhattan* waarin Panov het turbulente leven van de grootstad evoceert. Hij haalde zijn inspiratie bij Fred Astaire, *White Nights*, westerns, *Westside Story* en knipoogde al even naar Michael Jackson met elementen uit de *Thriller*-clips. Het hele gezelschap trad aan in rafelige jeans en kleurige geknoopte henden. De groepsevoluties, waarin nonchalance en slordigheid verward werden met spontaneïteit en een hoop schuddende lichamen met swingende exuberantie, bestonden voornamelijk uit het springend oversteken van de scène. Dit werd afgewisseld met soli en pas de deux van rudimentair en clichématig geschetste personages. Zo danste Mieke Delanghe het hoerenleed met een rode sjaal die na enig gerollobol resoluut weggegooid werd ten teken van bevrijding. Bij haar voegde zich een strompelende Stijn Celis, die met de linkerhand op de binnenkant van de rechterarm de drugverslaafde tekende. Panov vertelde weer en het belerende toontje stoorde mij. Ben Van Cauwenbergh met sigaar en Vivien Loeber met witte pruik en dito jurk met plooirok verbeeldden met veel pronkerig rondgestap de glamourwereld. Expressiegroep Vredon zou het niet anders gedaan hebben. Alleen kunnen zij zich waarschijnlijk geen rollende piano en geen windmachine (nodig om de plooirok te laten opwaaien) permitteren.

De *Hulde aan Michael Jackson* staat los van het reisthema. De muziekpartituur bevat naast de gelijknamige suite ook vier hits van Michael Jackson, die door de breed uitgesmeerde orchestrale bewerking veel aan kracht inboetten. Bart De Block oogde zo jong en onschuldig dat ik geen ogenblik in zijn Michael Jackson kon geloven. Hij leek meer op een kind dat de obscene heupbewegingen van Elvis probeert te imiteren. De klassieke sprongen voerde hij echter perfect uit. Choreografisch was de *Hulde* een door de motten aangevreten lor. De expressiviteit beperkte zich tot het bedekken van het gezicht en het afwerend of verlangend uitstrekken van de armen. De aap die even de scène op mocht aan de hand van zijn begeleider en de slang die via dit afleidingsmaneuver opgebracht was, konden aan het publiek wel respectievelijk vertederde en gruwende kreten ontlokken, met dans hadden ze niets te maken. Evenmin als *Moves* iets met moderne dans te maken zou hebben. Daar is iets meer voor nodig dan schuddende schouders, draaiende bekkens en gehaakte voeten.

Hildegard De Vuyst

MOVES

choreografie: Valery Panov (assistentie Tom Van Cauwenbergh); muziek: François Glorieux; kostuums: Amanda Gross Arnold; belichting: Jaak Van de Velde; solisten: Iris Colombini, Pierre Bos, Sophie-Anne Séris, David Krügel, Nancy Glynn, David Campos Cantero, Vivien Loeber, Ben Van Cauwenbergh, Mieke Delanghe, Stijn Celis en Bart De Block; met het volledige balletcorps van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Gezien op 10 oktober in Westrand, Dilbeek.

Arca (Gent) en Theater Teater (Mechelen)

Jappe Claes regisseert

Jappe Claes debuteerde dit seizoen als regisseur bij Arca met *Het café* van R.W. Fassbinder. Daarvoor regisseerde hij ook al in het amateurtoneel, o.a. bij Theater Teater een fel opgemerkte *Kamers*. Met dezelfde groep bracht hij intussen *Met vuur spelen*, naar Strindberg.

Qua thematiek liggen de stukken in mekaars verlengde, maar het verschil in productieomstandigheden pleit, eigenaardig genoeg voor de amateurproducties.

Naar een Fassbinder keek je altijd met spanning uit. De man had zoveel in zijn mars dat zijn films je steeds weer verrasten. Hij kon melodramatisch uit de hoek komen, pathetisch en zwaar kitscherig, maar hij wist dat altijd aanvaardbaar te maken door een creatieve omgang met het filmmedium: cameravoering, belichting, koloriet vormden de sobere bestanddelen van zijn rijke vormentaal, zijn schitterende acteursregie verklaarde de andere helft van je fascinatie. Hij slaagde erin de melocode subtiel te bespelen, zodat hij tegelijk het grote publiek bereikte en je tot opnieuw kijken en nadenken verleide. Plezierig was ook dat je nooit lang op Fassbinder moest wachten: hij brandde zichzelf op aan een hels tempo. Films werden op enkele weken gemaakt, altijd was hij met zeven zaken tegelijk bezig.

Dat Fassbinder in het theater begonnen is, is minder bekend. Minder belangrijk ook. Met het Anti-theatercollectief schopte hij tegen normen en smaak van de gemeente, maar dat bleef marginaal. Behalve het feit dat hij er een aantal acteurs ontmoette die zijn filmwerk mee hebben groot gemaakt, heeft hij er weinig sporen nagelaten.

Als drama-auteur is Fassbinder vooral bekend van het nog niet opgevoerde *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Postuum kreeg Fassbinder een hele gemeenschap op straat met betogingen, spandoeken, bezetting en dies meer naar aanleiding van de première van het als anti-joods en racistisch bestempelde stuk, die uiteindelijk werd afgelast. Daarnaast schreef hij nog een tiental stukken, waarvan *Bremer Freiheit* het bekendste, *Das Kaffeehaus* (1969, naar Goldoni) één van de minst bekende is. Daarmee zet Arca zijn loffelijke gewoonte voort om ongepaste / onspeelbaar geachte / derderangs teksten op te diepen.

Met enige verbazing luister je naar de tekst: een vreemde mengeling van taalregisters, en echo's van zeer verscheiden theaterwerk. Brecht is nooit ver uit de buurt (een combinatie van de jungle in *Im Dickicht der Städte* met de kapitalistische western *Mahagonny*) naast ingrediënten van het psychologisch drama en boulevard-vermommingsscènes. Karamelleverzen worden afgewisseld met "tragische" bespiegelingen. Loopt het even uit de hand, begint men platjes te schelden (reet, scheet en dies meer). De uiteindelijke moraal van de microwereld in *Het café* (bestaande

uit een café, een speelhol en de beurs) klinkt eensgezind: de wereld zit vol boeven en bedrog, vertrouw niemand en alles is te koop.

De taal- en stijlverscheidenheid worden in de regie gehandhaafd: zo maak je het mee dat een hoer in "schoon ABN" wat bespiegelingen ten beste geeft terwijl ze op een vies toilet haar gevoeg doet. Bevreemdende beelden verschijnen tussen realistische details. Een goedkoop crimisfeetje voert de boventoon naast stripverhaalprocédés waaraan enkele ongeloofwaardige omkeringen worden ontleend en een typecasting verdeeld over bakkebaardslechterikken, zwaargeringde pooiers, brave wollenmutsenmoeders. Dat alles speelt zich af in een eenheidsdecor (een café) waarvan de achterwand bestaat uit zwarte golfplaten waarin verrassend veel deuren, poorten en luiken verstopt zitten waarachter men mekaar beoert, afluistert: een decor van verschijningen en verdwijningen.

Mijn voornaamste bezwaren, de reden ook waarom de productie m.i. (nog, het was de tweede speeldag) niet werkte, gelden het ritme en het acteergehalte. De voorstelling verliep traag, sleepte zich soms moeizaam voort, terwijl de stripverhaalcontext en het decor een flitsend, beweeglijk, verrassend ritme dicteerden. De acteursprestaties waren vrij zwak. Niemand slaagde erin zijn type-oorsprong gedurende de hele voorstelling boeiend te houden: Bob De Moor (Marzio) en Mark Verstraete (Trappolo) wisten af en toe hun personage in houding, ritme en beweeglijkheid vorm te geven, maar putten uit een te kleine marge om dat continu vol te houden. Voor de rest overheersen vocale luiheid en ergerlijke oppervlakkigheid.

Bij zijn eigen groep Theater Teater regisseerde Jappe Claes *Met vuur spelen* (naar Strindberg). Opnieuw een stuk waar het cynisme waarmee mensen met mekaar omgaan de pan uitswingt, nu in een gekwadeerde en uitgepuurde versie: de maatschappelijke metafoeriek is verdwenen, er wordt ingezoomd op een familieportret, en wel daar waar de familie het meest familie is: aan zee.

Een hete zomerdag. Zo'n dag waarop de siësta eindeloos mag duren. Waarop enkel water, liefst ijsgekoeld, en bier je uit de brand kunnen helpen. Op zo'n dag brengt de vriend, die een hele tijd geleden plots verdween wegens een escaleerende liefdesverhouding met de schoondochter des huizes, opnieuw een bezoek aan het zomerverblijf van de familie. Nauwelijks is hij gearriveerd, of de liefdesmachine wordt weer in gang gezet: de nicht wil wel met de vriend, alles aan



Axel Doumen en Mireille Vandervelpen – *Met vuur spelen* – (Theater Teater) – Foto Marc Peeters

haar schreeuwt om liefde, maar ze krijgt het niet over haar lippen; tegelijk heeft ze wat met de zoon des huizes. Deze heeft op zijn beurt een warme verhouding met de vriend, hitst zijn vrouw op tot overspel en dweept eenmaal het zover is met zijn jaloezie. Zijn moeder zweert met hem samen; zijn vader, in een rolstoel, zit met dat alles vanop afstand fijntjes te lachen, maar heeft ook zijn aandeel in de hoerenkast via een verhouding met de nicht. Enfin, het bekende opwindende gevaarlijke spel met gevoelens, de vakantieliefdes aan zee, met een zonde die de lijven ophitst en de zee die ongestoord de branding spoort.

Deze vakantiegenoegens worden door Jappe Claes in een extreme graad getoond: erotiek, frustratie, jaloezie als elementen van deze *liaisons dangereuses* verhevigen tot neurose, gevoelsmasochisme, small-sex. Het tonen, uitspelen van de verheviging is ook de leest waarop de acteursregie is geschoeid. Dat uit zich o.a. in de houding, uitzicht en motoriek van de personages: de voetspreidstand van de zoon, de driftige passen van de nicht of haar geschuifel langs muren, de sullige motoriek van de vriend. Personages worden op die manier eerst fysiek getypeerd. Eenmaal zo'n fysiek ontwerp afgelijnd, volgt de rest vanzelf: ritme, stemgedrag, samenspel. In tegenstelling tot *Het café* past dat allemaal organisch in mekaar, en voor de vergrotende trap die Theater Teater hierbij bespeelt, is dat al een prestatie op zich.

Maar er is meer. Het uitvergrooten van personages en spelsituaties leidt uiteraard tot groteske toestanden. Het cynisme kent daarbij geen grenzen: er wordt gesold met de rolstoel, en ook de rest van het rollend materieel (een kinderkoets) wordt zo ver mogelijk uit de weg gezet. Emotionele noodkreten worden onthaald op gelach. Voortdurend laveert men van groteske naar tragische situaties en, in de voorstelling die ik zag, wordt die evenwichtsoefening constant volgehouden. Bovendien, en ook dat is een kwaliteit voor dit soort toneel, worden de acteurs totaal anders gecast dan in de vorige productie van de groep. Men kiest bewust voor andere personageontwerpen die van de acteurs een ander soort beweeglijkheid, stemregister, ritme eisen. Men blijft niet stilstaan bij een eenmaal gevonden idioom, men doorbreekt dit bewust en overtuigend. Dat het soms te letterlijk uitbeelden van de tekst mij stoorde, dat de sfeer nog demonischer en indringender kon zijn, dat de zeer mooie ruimte van de "Usine à vapeur" in Mechelen nog beter geïntegreerd kon worden, doet niets af van de echte kwaliteiten van de productie: ze biedt een ander, extroverter, theateral acteeronderzoek, en een alternatief podium voor het toneel van de MMT-fabriek of -stal. Als je de twee producties vergelijkt valt op dat Arca, ooit opgestart als experimenteel gezelschap, het productieproces van het gevestigde theater overgenomen heeft, met, in het ge-

val van Jappe Claes, een oppervlakkig resultaat als gevolg. Voor echt onderzoekswerk, dit veronderstelt het voortdurend anders uitproberen, opnieuw beginnen, dus veel langere repetitieperiode, is daarin geen ruimte. Het geeft toch te denken dat een professioneel theatermaker bij een amateurgezelschap beter presteert.

Luk Van den Dries

HET CAFE

auteur: R.W. Fassbinder; vertaling: Jappe Claes, Pol Dehert, Dirk Segers; groep: Arca; regie: Jappe Claes; decor: Michael Gert Peter; kostuums: M.G. Peter en Katrien Devos; spelers: Bob De Moor, Guido Van Den Berghe, Wouter Van Lierde, Mark Verstraete, Jan Moonen, Pol Vanhoutte, Brit Alen, Martine Jonckheere, Carmen Jonckheere, e.a.
Gezien op 12 september in de Baudelookapel, Gent.

MET VUUR SPELEN

auteur: Strindberg; groep: Theater Teater; regie: Jappe Claes; scenografie: Guido De Smet; spelers: Leo Segers, Rosine Segers, Axel Doumen, Mireille Vandervelpen, Carina Van der Sande, Guy Segers. Gezien op 26 oktober in de Usine à vapeur, Mechelen.

ARCA Gent

De Biechtvaders

Veelbelovend zette Arca het seizoen in met een schitterende produktie van *De Biechtvaders* van de Italiaan Vincenzo Di Mattia. In eigen land is Di Mattia niet zozeer door de kritiek als wel door het gevestigde theaterbestel eerder miskend. De Arcaploeg bewees hem alle eer door het gevoelige en demystifiërende stuk op te voeren met de vertolking en de regie die het verdiende.

De Biechtvaders vertoont ongeveer hetzelfde stramien als Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf*, wat niet verwonderlijk is als men de grote invloed van het Engelse en Amerikaanse theater op het recente Italiaanse in aanmerking neemt. Toch is er geenszins sprake van een slaafs en ongeïnspireerd overnemen van dit stramien, te meer daar Di Mattia het tevens aanwendt om de problematiek van het katholicisme hard en helder te berde te brengen.

De Biechtvaders is de aangrijpende en wrede nachtelijke confrontatie tussen vier priesters, die zich elk op hun manier pogen te handhaven terwijl de muren van hun kerk afbrokkelen en er ratten dansen in de seminaries. Maar het is moeilijk zich staande te houden en elk van hen klampt zich krampachtig vast aan de andere, zelfs al betekent dat dat die andere meedogenloos mee naar beneden gesleurd en door de gemeenschappelijke drek gehaald wordt.

Twee priesters behoren tot een oudere generatie, een generatie die manifest lijdt onder haar spiritueel deficit, haar twijfels en onderdrukke begeertes. Hun geloof is verweerd, en het decor dat hun sjofele oude pastorie voorstelt, weerspiegelt perfect hun van-god-verlaten geteisterde gemoed. De jongere priesters, die zich 's avonds aanmelden om zgn. geestelijke oefeningen te doen, vertegenwoordigen de nieuwe dogmatiek die de kerk als antwoord op haar eigen achteruitgang formuleerde. De jongere pastoor heeft het meer voor een — huichelachtige, zoals hij zelf uiteindelijk toegeeft — nieuwe orde en discipline. Hierbij zijn weliswaar God en geloof van ondergeschikt belang: het kerkelijk instituut moet behouden en de kerkfabriek draaiende gehouden worden. Waar de oudere pastoor en onderpastoor zich mislukt voelen en twijfels en schuldgevoelens aan hen knagen, heeft de jongere pastoor met zakelijke geest al deze "zwakheden" uitgebannen: machinaal "runt" hij

zijn nieuwe parochie. Bovendien is het ook nog zijn "job" ervoor te zorgen dat er geen innerlijke verscheurde priestertjes door de seminaries worden afgeleverd. Zijn onderpastoor komt overigens rechtstreeks uit een van die seminaries, maar gaandeweg blijkt in de hoog oplopende "geestelijke oefeningen" van de ontluisterende nacht ook dit zo efficiënt klaargestoomde godsgezantje niet zo onkreukbaar te zijn als hij eruit ziet.

Toch gaat het niet alleen om een generatiekloof binnen de wankelende katholieke kerk. In ieder geval vormt deze kloof niet het spanningdragende conflict dat de kern van *De Biechtvaders* uitmaakt. Centraal staat hier eerder de existentiële geloofscrisis, de innerlijke hel waarin elk van de vier priesters het met zichzelf moet uitvechten. Want uiteindelijk is geen van hen volledig bestand tegen de zoete zondige begeerte. De sexualiteit die door het celibaat en andere dogma's onderdrukt wordt, verwordt tot een onderhuidse obsessie: de biechtvaders komen dan ook niet onbevlekt terug uit hun biechtstoel, waar de prikkelende zondige relaxen van de parochianen folterende sensuele visioenen oproepen. Ook uit de overigens voortreffelijke, bitsige dialogen, waarin voortdurend allusies wordt gemaakt op de "zwakheid van het vlees", blijkt deze frustrerende obsessie.

Zo zijn er de begeerte, de twijfel, de katholieke misvormingen, de haat, de pijn, ..., maar ook de liefde. Want hoe meedogenloos, wreed, sardonisch en vernederend de nacht ook verloopt, en hoe kwaadaardig ieders zwakheden ook geëtaleerd worden, de oude pastoor en zijn onderpastoor zijn (zoals Martha en George bij Albee) onverklaarbaar maar onverbreekelijk met elkaar verbonden.

Alle biechtvaders zijn gevangen in Gods val; ook de mystieke flagellant, wiens vroomheid als ziekelijk en pervers wordt afgedaan door de jongere manager/priester. De flagellant beleeft zijn geloof veel te individualistisch, en dat kan de kerk uiteraard niet tolereren: vroomheid dient onwrikbaar geïnstitutionaliseerd te worden.

Nogmaals, het decor ademde de mufte wanhoop van de personages als het ware uit, terwijl het inlevingsvermogen van de acteurs formidabel genoemd mag worden. In het bijzonder gaven Dries Wieme en Jo De Meyere hun psychologisch complexe personages op een wonderbaarlijke manier gestalte. De oude pastoor werd door Wieme op een ontroerende en subtiele wijze vertolkt: tegelijkertijd bekrompen en genereus, genadeloos en liefdevol, waanzinnig en scherpzinnig, ...

alle gezichten van de oude pastoor komen ten tonele en gaan vloeiend in elkaar over. De Meyere zette de onderpastoor met zijn explosieve blasfemische religiositeit al even treffend neer, en al zijn de andere — want eerder katalyserende — personages minder sterk geprofileerd, leverden ook Leslie De Gruyter (jongere pastoor) en Bart Van Havermaet (jonge onderpastoor) hun bijdrage tot de intense spanning die met gepaste doses werd opgevoerd, bijna nergens verzwakte, en tot het einde toe gehandhaafd bleef.

Monique Spithoven

DE BIECHTVADERS

auteur: Vincenzo Di Mattia; vertaling: Filip Van Luchene; regie: Ronnie Commissaris; scenografie: Jan Versweyeld; met Dries Wieme, Jo De Meyere, Leslie De Gruyter, Bart Van Havermaet en Koen De Jonghe.

Gezien op 16 oktober in de zaal van het van Crombruggehegenuootschap, Gent.

Guy Cassiers Antwerpen

Daedalus

Daedalus is een theaterproduktie van Sfinks Animatie, geregisseerd door Guy Cassiers en gespeeld door 45 mentaal gehandicapten. De Franse theatergroep *L'oiseau mouche* (eveneens bestaande uit mentaal gehandicapten) heeft hier waarschijnlijk model gestaan.

Cassiers heeft zich met *Daedalus* een artistiek doel gesteld. Sociale en/of therapeutische functies zijn secundair. De titel verwijst naar de bouwmeester van het labyrint van Kreta, tevens vader van Icarus. Voor hemzelf en voor zijn zoon ontwierp Daedalus vleugels om alzo de doolhof te kunnen ontvluchten.

Laat dit de metafoer van de produktie zijn. In de voorstelling zelf komt het thema slechts zijdelings ter sprake, zoals in volgend citaat van een jongen: "Het verhaal heet *Daedalus*. Het was een kort verhaal. En het is lekker weer". Dergelijke kinderlijke uitspraken zijn legio. Zij vormen slechts een klein element uit één groot mozaïek.

Daedalus werkt niet op de ratio. Het vindt waarschijnlijk wel daár zijn tegenstand. De vraag waarmee

je jezelf opzadelt alvorens de zaal binnen te stappen, betreft namelijk de toelaatbaarheid van dergelijke onderneming. Kan er überhaupt een andere dan therapeutische verantwoording ten grondslag liggen aan een theaterproduktie met mentaal gehandicapten? Het feit dat geestesgestoorden de scène van een voornaam theatergebouw als de Singel ter beschikking krijgen, is zo uitzonderlijk dat potentiële toeschouwers niet op zoek gaan naar theater, maar vaak gedreven worden door sensatiezucht, sociale bewogenheid, medelijden, scepsis of voyeurisme. *L'oiseau mouche* en *Stap* (een Vlaams gehandicaptenproject) heb ik om deze rationele bedenkingen bewust opzij laten liggen. Voor *Daedalus* tekende echter Guy Cassiers als regisseur, wat me enig houvast en dus vertrouwen gaf. Het verschaft me als het ware een alibi om me naar Antwerpen te begeven.

Daedalus, ik zei het reeds, appelleert echter niet aan de ratio. Vanaf het prille begin boort het naar de emoties. De ingebouwde remmen laat je meteen los. Cassiers heeft gekozen voor een scenografie waaraan je moet wennen, waarin je moet zoeken. Sober belicht, met wondermooie muziek van John Gilbert Colman (een Vlaming, ondanks de naam) en een klankband met merkwaardige, cryptische uitspraken van de kinderen, ontvouwt er zich een bewegend fresco. Minutenlang voltrekt er zich een ritueel dat de zintuiglijke waarneming dermate prikkelt, dat je moeilijk onbewogen kan blijven.

Naderhand wordt deze roes niet meer aangehouden. De "foutjes" worden zichtbaar. Je merkt dat acteurs dingen doen die ze niet verwacht werden te doen. Zonder dat het gênant wordt, wordt de aandacht toch afgeleid van de eigenlijke voorstelling en ben je je bewust van het feit dat er mentaal gehandicapten op de scène staan. Het roept een belangrijk probleem op. Cassiers heeft de voorstelling immers heel gesloten gehouden qua structuur. Elk kind heeft een duidelijk uitgestippelde rol, die weinig variatie toelaat in de uitvoering. Dat werkt, zolang die acteurs dat kunnen. Maar men mag redelijkerwijs aannemen dat, gezien hun handicap, er regelmatig misstappen gebeuren. Dit is niet dramatisch, omdat het publiek overwegend een begrijpende houding aanneemt. Het relativeert wel het artistieke uitgangspunt dat de regisseur zich gesteld had.

Dit neemt niet weg dat er ook dan vaak ontwapenend mooi geacteerd wordt, dat er beelden gecreëerd worden die beklijven. Daartoe is met veel inventiviteit en speels-



Daedalus (Regie Guy Cassiers)

heid gebruik gemaakt van poppen, maskers, kostuums. Om de hierboven aangehaalde reden blijkt de veer echter wel wat gebroken te zijn. De constante magie heeft plaats geruimd voor een opeenvolging van losstaande acts. Ik voel me dan even vaak observator als aangesproken.

Daar zit je aan te denken wanneer *Daedalus* in zijn eindfase komt. *En passant* heeft het scènebeeld al zijn geheimen prijsgegeven; de lichtregie (van Peter Missotte) laat geen detail meer ontglippen. Een kalende jongen danst, het publiek recht in de ogen kijkend. Heel alleen op de grote scène, druipend van energie en met hoekige bewegingen, sleurt hij je uit je luie zetel. Eén na één volgen de andere kinderen. Met vijfenvertig staan ze daar, op de verschillende niveaus van het hoog oplopende decor, dansend op de aanstekelijke muziek van Colman. De bezwaren die ik gaandeweg had zitten formuleren, worden op een mum van tijd verdrongen. Hier kan ik niet ongevoelig voor blijven. *Daedalus* zal eindigen zoals het begon: ontroerend.

Die ontroering heeft niets vandoen met het feit dat hier gehandicapten acteren. Integendeel zelfs. Op het moment dat je je hiervan rekenschap geeft, is *Daedalus* minder sterk. De kwaliteit van de productie is volstrekt autonoom. Het waardemerk ervan is de oorspronkelijkheid die je bij elke theaterproductie hoopt te vinden.

Het is wel belangrijk te constateren dat Cassiers twee uiteenlopende benaderingen gehanteerd heeft om tot die kwaliteit te komen. Aanvankelijk houdt hij alles gesloten. Je kan haast zeggen dat het grootste deel van de voorstelling net zo goed door professionele acteurs zou kunnen gespeeld worden. Ter wille van de technische beperktheid van gehandicapten lijkt dit niet de aange-

wezen weg om verder te volgen. Het kan niet de bedoeling zijn hen aan te passen aan een theatercode die hun vreemd is. Het is dan ook niet verwonderlijk dat slechts gedurende een beperkte periode die concentratie kon opgebracht worden.

In het laatste deel van *Daedalus* echter gooit Cassiers alles open. De persoonlijkheid van de acteurs eist dan alle aandacht op. De voorstelling komt hun op deze momenten zó recht uit het lijf, dat "fouten" of "misstappen" per definitie uitgesloten zijn. Op dit elan lijkt het me wel zinvol verder te bouwen. *Daedalus* onderschrijft immers perfect de stelling dat iedereen op zijn minst één goede rol kan spelen, namelijk zichzelf. Op voorwaarde dat er een regisseur voor staat die je het nodige vertrouwen geeft en die het geheel een relevante constructie kan geven. Wat in *Daedalus* overduidelijk het geval was.

Was de productie *Daedalus* dan geen lang uitgesponnen therapeutische versie? De opwerping lijkt volstrekt irrelevant na afloop van de voorstelling. En indien ja, *so what?* Als de therapie geresulteerd heeft in deze manifeste spelvreugde, in dit geluk ja, waar maak ik me dan zorgen over. En verder: als een hedendaags kunstenaar geen vrijblijvende kunst wil produceren, als hij zijn eigen persoonlijkheid ontsluit, hoever staat hij dan nog – als individu – van de "therapie"?

Theo Van Rompay

DAEDALUS

concept en regie: Guy Cassiers; muziek: John Gilbert Colman; poppen: Jan Maillard; kostuums: Hilde Vanhalst; licht: Peter Missotte; met: 45 kinderen van 8 tot 17 jaar; productie: Sfinks Animatie, Boechout.

Gezien op 6 november in deSingel, Antwerpen.

Wissel Theater, Pantarei en Théâtre de Complicité

Werk van Lecoq's

Wissel Theater is een "multinationale" theatergroep die vanuit Gent de wereld wil veroveren. De leden (eerst vier, nu drie) zijn allen oud-leerlingen van de Ecole Jacques Lecoq, de befaamde Parijse mime-school. Met het succes dat de tweede productie van Wissel Theater, *Où est la bête*, de voorbije maanden te beurt viel, kan die faam zich alweer een stukje uitbreiden. De beste reclame voor de school bestaat trouwens uit voorstellingen van oud-leerlingen. Gezelschappen opgericht door Lecoq's zijn, net als de studentenpopulatie van de school zelf, vaak internationaal van samenstelling. Zo vinden we bij Wissel Theater een Vlaming (Pierre Callens), een Canadees (Neil Cadger) en een Amerikaan (Craig Weston) terug.

Pantarei is nog zo'n groep oud-leerlingen van Lecoq; momenteel maken twee Vlamingen, een Spanjaard en een Japanees daar de dienst uit. Hun nieuwste productie, *Cœur humide*, trok tot voor kort door Vlaanderen. En in oktober was in Brussel het Théâtre de Complicité te gast. Deze groep heeft Londen als uitvalsbasis en bestaat uit een Brit, een Italiaan en... een Vlaming (Jos Houben). Jawel, allen studeerden aan de Ecole Jacques Lecoq.

Outpost, de eerste productie van Wissel Theater, was vooral een stijlloefening: pretentieloze nummer-tjes, een bekoorlijke combinatie van mime en vertellen, met weinig rekwisieten en decorstukken. Met *Où est la bête* zijn de Wissels in één klap volwassen geworden. Het is een zeer afgewerkte voorstelling, een bewerking van de Griekse mythe van de reus Procrustes, die zijn gasten een hartelijke ontvangst geeft en ze 's nachts in hun bed vermoordt. Bij de Wissels is dit een thriller geworden waarin twee wereldvreemde detectives de al even bizarre "hotelkiller" (= Procrustes) achternazitten. Het gespannen volgen van de intrige verhindert in geen geval dat je geniet van de muzikale intermezzi (zang begeleid op zelfgeconstrueerde muziekinstrumenten), het uitstekende acteren, het sober-futuristisch decor, de subtiele belichting, enz. Een tref-

Cœur humide daarentegen bekoort heel wat minder. Pantarei wil op basis van "een soort gestructureerde improvisatiemethode (...)

het banale met het fantastische, het reële met het ludieke (...) verenigen" (programmabrochure). *Cœur humide* speelt zich af in een (gesugereerde) televisiestudio, en vier mensen bewegen zich door deze ruimte als was het een post-nucleair, desolaat landschap. Weinig tekst, een aaneenrijging van bepaalde situaties, ontmoetingen, spelletjes enz. Af en toe is het best grappig en leuk om te bekijken, al mist de groep een strikte regie, die de aanwezige ideeën vorm geeft en de verschillende onderdelen van de voorstelling samenkit tot een afgewerkt geheel.

Dan is het Théâtre de Complicité beter geslaagd in zijn opzet. Dit trio, voor hun nieuwe voorstelling *More Bigger Snacks Now* aangevuld met een extra-acteur (*les trois mousquetaires*, quoi), brengen recht-voor-de-raapse slapstick. Niks diepzinnig, veel getrekket en enkele honderden clichés samengebond in vijf kwartier. Het *métier*, het acteertalent van deze acteurs maakt alles goed, al was de voorstelling waarmee ze vorig jaar door Nederland en Vlaanderen trokken, *A Minute Too Late*, iets pittiger.

Drie groepen uit de stal van Lecoq, drie totaal andere voorstellingen. De verschillen tussen deze theatermakers zijn groter dan de overeenkomsten. Iedere vogel zingt zoals hij gebekt is, ondanks het gemeenschappelijke nest. Gelukkig maar.

Wim De Mont

OU EST LA BÊTE

van en door Wissel Theater; regie: Leah Hausman; met Neil Cadger, Craig Weston en Pierre Callens; decor: Paul Caduff, Nico McMaster en Bert Vervaet; licht: François Gahide; kostuums: Hilde Cromheecke; rekwisieten: Brie Leloup. Gezien op 3 oktober in CC Ter Dilft, Bornem.

COEUR HUMIDE

met: Dirk Opstaele, Kayoko Mori, Pedro Edo en Luc De Wit; oeil extérieur: Oscar Molina; decor: Toon Moenders; licht: Bert De Raemaeker/Pat De Wit. Gezien op 17 oktober in CC De Borre, Bierbeek.

MORE BIGGER SNACKS NOW

met: Tim Barlow (als gast), Jos Houben, Marcello Magni en Simon McBurney; techiek: Micheline Vandepoel. Gezien op 16 oktober in de Beurschouwburg, Brussel.

Nederlands Dans Theater

Kylian in Brussel

Jiri Kylian is de leider van het Nederlands Dans Theater. Hij heeft in de traditie van het klassieke ballet een eigen taal gesmeed: de dansers staan niet meer op de punt, de lichamen zijn los en soepel, vooral bij de vrouwen zoekt hij naar de vloeiende lijn.

Kylian is poëzie. De gebaren zijn precies, logisch en toch verrassend. En eens hij een verrassende aanenrijging van dansmomenten heeft gevonden (de meisjes die een vloeiende lichaamsbeweging uit laten deinen door ze te begeleiden met vlugge trippelpassen, zodat de voeten helpen het lichaam langer sierlijker te zijn), herhaalt hij ze een aantal keren, zodat de appreciatie bij het publiek kan evolueren: van verrassing, naar analyse, naar opnieuw proeven.

Kylian hangt nog altijd de stelling aan dat dansen een visualiseren van muziek is. Wat men hoort, wordt duidelijk uitgetekend door bewegingen in de ruimte. Op dat punt kan je zeggen dat hij in de lijn werkt van George Balanchine. Alleen was Balanchine abstracter, streefde hij een geometrische schoonheid na. Bij Kylian is er altijd gevoel aanwezig, zodat zijn dansen veel menselijker is.

In november is hij naar Brussel gekomen met een drietal recente balletten, die verschillende aspecten van zijn artistieke arbeid lieten zien.

Bij *Silent Cries* (gecreëerd in april 1986) op de muziek van het overbekende *L'après midi d'un faune* van Debussy heeft men de gewaarwording dat men wat te veel met een academische oefening te doen heeft: het werk heeft vroeger van Nijinski en Robbins zeer pakkende gestalten gekregen, en nu is het zaak om iets fel afwijkends te presenteren. Het wordt dus een vrouw die zich achter glas bevindt, opgesloten, afgesloten. Ze doet wanhopige pogingen om uit die eenzaamheid en die inperking te komen. Het komt mij voor dat de gestuele uitwerking niet noodzakelijk de muziek van Debussy nodig heeft, en daarom laat het geheel wat koud (ook al wordt er heel goed gedanst door Sabine Kupferberg, Kylians levensgezellin).

Met *Stamping Ground* (1983) liet Kylian het merkwaardige resultaat van een reis door Australië zien. Daar heeft hij in 1980 een reeks dansen van de Aborigenen gezien, en vanuit die gebarentaal heeft hij



Sabine Kupferberg – *Silent Cries* – (Nederlands Dans Theater)
– Foto Hans Gerritsen

een eigen ballet gemaakt. De thematiek is duidelijk aan de andere cultuur ontleend: de danser bakent al stampend zijn terrein af en identificeert zich met het dier. Op het anecdotische vlak beeldt het ballet een soort jacht uit. Het merkwaardige is dat Kylian geen reconstructie of geen flauwe exotiek heeft gezocht, maar dat hij goed naar een andere danstraditie heeft gekeken, en wat hem daarbij als essentieel is opgevallen, omgezet heeft in zijn eigen bewegingstaal. Langs de Australiërs om heeft hij getracht om aan zijn eigen formules te ontsnappen en andere beeldformaties te ontdekken. Het resultaat is vaak fascinerend, en laat alleen ietwat onbevredigd omdat het niet naar een echte climax gaat: de elementen zijn beter dan de uiteindelijke volzin. Maar er wordt schitterend gedanst.

Kylian toonde ook zijn nieuwste ballet: zes Duitse dansen van Mozart (gecreëerd in oktober 1986), en hiermee ging hij verder op een vondst die hij eerder bij een symfonie van Haydn heeft gebruikt. Hij beeldt de muziek uit, met al de fijngevoeligheid die hem kenmerkt, maar in zijn ballet bouwt hij het element "vergissing" in. Die vergissingen (dansers die verkeerd tellen, meisjes die niet opgevangen worden) worden in het ballet als nieuwe elementen ingebouwd. Het resultaat is een bijzonder plezierig

bezig zijn met dansen. Kylian is de Buster Keaton van de dans: alles is streng getimed, volledig gecontroleerd en wint zijn virtuositeit uit alles wat misgaat.

Ook hier vindt hij langs dit principe nieuwe gebaren en houdingen, zodat hij langs de moppen om zijn eigen gebarenrepertoire uitbreidt. Deze Mozart was spetterend, verrassend, meeslepend. En ondanks alle komische momenten, verliest Kylian geen enkel ogenblik zijn belangrijkste kwaliteit: de poëzie. De moppen staan niet haaks op zijn eigen stijl, de parodistische elementen breken niets af, maar zijn zelf een verrijking. Ballet waar men dus plezier aan beleeft.

Het programma van de avond zelf heeft iets ouderwets: een reeks korte balletten met lange pauzes, en een aantal stukken muziek die niets met elkaar te maken hebben. (Over het ballet *Dreams of Ether* van Nacho Duato willen we niet veel zeggen: het is technisch knap maar de choreograaf heeft te veel andere mensen aan het werk gezien: een potje Kylian, Anne Teresa De Keersmaeker, Pina Bausch. Een eigen stem moet hij nog vinden). Hier moet Kylian misschien wat ambitieuzer worden, en zichzelf tot grotere uitdagingen dwingen. Maar we zijn hem toch al dankbaar voor zoveel momenten van intens genot.

Johan Thielemans

Nederlands Dans Theater: *Silent Cries* (Debussy), *Sechs Tänze* (Mozart), *Stamping Ground* (Chavez), choreografie: Jiri Kylian; *Dreams of Ether* (Landowksy), choreografie: Nacho Duato.

Julie West Canada

ABC en Spatial Freeway

De vzw Danspromotie uit Antwerpen brengt dit seizoen vier vrouwelijke "mainstream" choreografen naar België. Ginette Laurin, Elisa Monte en Jennifer Müller vertegenwoordigen de veelheid aan dansstijlen tussen klassiek en avantgarde in. Julie West, al sinds juli in België om met jonge dansers de nieuwe productie *Spatial Freeway* op te zetten, vormde de voorhoede.

Het *pièce de résistance* van het programma waar West nu mee rondtoert, de zestig minuten durende solo *ABC*, werd in het buitenland uitvoerig bejubeld. Het uitgangspunt was haar hele dansvocabulary te inventariseren volgens het alfabet. Uit improvisaties rond de genoteerde woorden ontstonden choreografische lijnen.

ABC geeft een goede kijk op de fysieke bagage van Julie West. Op een bijna didactische manier worden verschillende bewegingskwaliteiten (traag of energetisch, geometrisch-afgemeten of met spastische uitbraken) voorgesteld en wordt gedemonstreerd hoe de delen en het hele lichaam zich tot de ruimte kunnen verhouden. Haar didactische methode schiet echter te kort op het vlak van de systematiek. West onderzoekt al deze verschillende lagen kriskras door elkaar. Het plezier een opbouw, een onderliggende structuur te ontdekken, wordt mij ontzegd.

"Onderzoeken" is trouwens niet het juiste woord. *ABC* is een demonstratie van kunnen die na 10 minuten gaat vervelen en de aandacht laat verglijden naar de ruimte-muziek van door de echokamer gejaagde stemmen en overvliegende helikopters. Even hoor ik de moëddzin, die oproept tot gebed, maar het niet aflatende synthesizergedreun veegt het beeld weg. De kostuums bieden evenmin weerwerk tegen de verveling. Het pak in groene changeant stof of het zwarte grofgehaakte bloesje over de glanzende maillot zijn ongetwijfeld functioneel voor het bewegen, maar lelijk. Even draaien honderden discoballichtjes over de achter-

wand en de vloer. Wanneer die uitdoven, blijven alleen de sobere lichtcirkels over die je verplichten bij de beweging te blijven. Ik had het gevoel dat ik naar een schrijver zat te kijken, die op zijn gesofisticeerde IBM alle stijlfiguren die hij beheerst, uittikt. "Goed.", dacht ik, "maar schrijf nu dat boek."

Tijdens de pauze bereidde ik me voor op het moeilijke uur dat nog zou volgen. Mijn vrees voor *Spatial Freeway*, waarin naast West ook vijf Belgische dansers aantraden, bleek echter ongegrond.

Uit een partituur van 64 bewegingen hadden de dansers een keuze gemaakt en daarmee elk hun eigen choreografische lijnen opgebouwd. Deze lijnen waren in wit-zwart uitvoering in de kostuums terug te vinden. Nadat elk van de dansers zich had "voorgesteld", de ene met krachtig-hoekige sprongen, de andere met zachtvloeiende arabesken, ontstond een boeiende samenhang. De ene nam onverwacht en zonder duidelijke aanleiding de stem van de andere over zodat zich duo's en later ook trio's en kwartetten gingen vormen. Er werd in canon gedanst, waarbij men het patroon van de andere een maat later oppikte. Groepsimpulsen, zoals het in de rij gaan staan, werden opgebroken door de eigenzinnigheid van een individu. Dit voortdurende spel tussen delen en geheel, tussen cellen en lichaam, werd sterk onderstreept door het eindbeeld. De dansers, op één lijn opgesteld, bevriezen, elk apart zeer sterk uitgelicht: zinsdelen door komma's gescheiden. Julie West had een mooie novelle geschreven.

Hildegard De Vuyst

SPATIAL FREEWAY

choreografie: Julie West; muziek: Marc Letourneau; licht: Philippe Pouchain; kostumering: Kristin Bergmans & Julie West; dansers: Julie West, Cécile Charles, Ria De Corte, Michèle Hermas, Caro Lambert en Maria Natale. Gezien op 31 oktober in CC Hasselt.

NTG Gent

Lijmen/Het Been

Willem Elsschots *Lijmen/Het Been*, dat een meesterlijk karikatuurbeeld geeft van de cynische publiciteitswereld, werd reeds in 1961

door Manuel van Loggem voor het toneel bewerkt, en naar verluidt zou Elsschot er zelf nog zijn medewerking aan hebben verleend. Mischien was het dit laatste dat er borg voor stond dat Van Loggem adaptatie, die door het NTG gebruikt werd, textueel in grote mate trouw bleef aan het boek, ook aan geest en stijl ervan.

Alhoewel men er helaas op menige middelbare school in uitblinkt een aversie tegen het werk van Elsschot te kweken door leerlingen bijvoorbeeld op een onverteerbare manier *Kaas* door de strot de duwen, zal de inhoud van *Lijmen/Het Been* hopelijk genoegzaam bekend zijn: Laarmans, een idealistische maar ontmoedigde voorvechter van de Vlaamse zaak, kijkt lusteloos neer op zijn zielig kantoorbestaantje. Tijdens zijn neerslachtige bespiegelingen leert hij ene Boorman kennen, een geharde zakenman en directeur van het *Algemeen Wereldtijdschrift voor Financiën, Handel, Nijverheid, Kunsten en Wetenschappen*. Boorman, een "sluwe jongen van de negotie", zal Laarmans een opleiding geven in de weinig scrupuleuze praktijk van het "lijmen", die eruit bestaat zowel meer als minder argeloze slachtoffers zodanig te bepraten dat de weg open staat om ze een poot uit te draaien door ze een groot mogelijke hoeveelheid bedrukt papier aan te smeren. Wanneer de met een pijnlijk been behepte mevrouw Lauwereysen in hun val trapt, en naarmate de spanning tussen de in se met elkaar onverenigbare werelden van gevoel enerzijds en zaken anderzijds toeneemt, neemt het verhaal een andere wending. Boorman wil het, koste wat het wil, zijn schuld aan het been vereffenen, al zal hij dit moment van zakelijke zwakte uiteindelijk weer te boven komen.

Alhoewel toneel en literatuur twee media zijn die totaal andere eisen stellen, en er volkomen andere criteria op beide genres van toepassing zijn, lag het in dit geval voor de hand dat de theatrale bewerking een vergelijking met het inderdaad onovertroffen boek zou hebben te doorstaan. De opmerkingen "dat het boek toch beter was", waren niet van de lucht. Toch wil dit geenszins zeggen dat Van Loggem en het NTG geen verbluffende prestaties leverden. Een toneeladaptatie van een werk waarin qua vorm vooral de retoriek centraal staat, zal bepaald geen sinecure geweest zijn: die retoriek moest op gepaste wijze verschoven worden naar – en verstrengeld worden met – de dramatiek van de gebeurtenissen.

Elsschot was immers vooral een woordkunstenaar, geroemd om zijn geniale metaforen en wrange

maar subtiele ironie. Men kan het dus jammer vinden dat Elsschots weergalozes kritiek op de publiciteitsbranche op dit retorische niveau gedeeltelijk verloren moet gaan bij de theatrale – dus vluchtigere – versie van *Lijmen/Het Been*. Doch andere middelen werden aangewend om de afkeer voor de zakenwereld te evoceren en om aan te tonen dat en hoe Laarmans evolueerde van idealistisch dichter naar een niets ontziend man waar het zaken betreft.

Naarmate de tijd verstrijkt, gaat hij in bijna alles op Boorman lijken. Als idealist ontmoedigd, als kantoorbediende zonder enig perspectief, heeft hij zijn identiteit verloren – een leemte die Boorman zal opvullen: hij krijgt een nieuwe naam, een nieuwe plunje, een nieuwe handtekening, een nieuw taalgebruik en een nieuw gedrag. Hij ondergaat een volledige metamorfose. Eddy Vereycken slaagde er trouwens in zowel de eerste als de "tweede" Laarmans overtuigend én met de nodige accentverschuivingen neer te zetten. Hij geeft zijn personage naarmate dit zich meer gaat identificeren met Boorman, steeds meer dynamiek, past gebaren, maniertjes, intonaties aan... Kortom, men verliet zich niet enkel op de veranderde kostumering en het veranderde taalgebruik om Laarmans' evolutie kenbaar te maken.

Ook Nolle Versyp wist een geloofwaardige Boorman naar voren te brengen. Het kostelijke deel uit *Lijmen*, dat van Elsschot de titel *Business* meekreeg, en waarin via een monoloog van Boorman een magistrale ironische weergave wordt gegeven van de filosofie van de geniale gewetenloze geldwolf, werd bijna geheel overgenomen bij de dramatisering. Dit had ertoe kunnen leiden dat Boorman als een ondubbelzinnige smeerlap werd neergezet, maar Versyps vertolking liet de sympathie die het geestdriftige en grootsprakerige personage ondanks zijn onfrisse kuiperijen toch nog oproept, niet verloren gaan. En wilde men met deze voorstelling Elsschot zo getrouw mogelijk navolgen, dan moest deze ambiguïteit ook wel naar voren treden. deze ambiguïteit, of liever deze spanning, maakt immers een van de kernpunten van Elsschots werk uit: meer bepaald de spanning tussen de harde cynische wereld van Boormannen en Wereldtijdschriften en de daaronder lijdende gevoelswereld. Want zaken zijn nu eenmaal zaken, en met sentimentele futiliteiten kan derhalve geen rekening gehouden worden: "Het is jammer, maar het moet", zoals Boorman zegt.

Elsschot zelf kende deze beklemmende druk van de zakenwereld

maar al te goed: hijzelf stond model voor Laarmans en samen met Jules Valenpint (die het materiaal leverde voor het personage van Boorman) heeft hij inderdaad een soort *Wereldtijdschrift* al "lijmen-de" gerund. Elsschot walgde echter van de hele reclamewereld. "Jammer, maar het moest", met als gevolg een innerlijke verscheurdheid die zich heeft neergeslagen in zijn werk.

Deze spanning blijft in de voorstelling van het NTG gehandhaafd, en wel via een contrastwerking op verschillende niveaus. In de eerste plaats wéét men meteen al met de openingsscène dat er een dichtende, idealistische Laarmans schuilgaat achter het masker van de latere Teixeira De Mattos/Laarmans. En ook de gewiekste Boorman struikelt op een gegeven moment met wroeging over het afgezette been van de afgezette mevrouw Lauwereysen.

Niet zozeer op innerlijk vlak, maar meer op het maatschappelijke niveau, is er dan de tegenstelling tussen de Lauwereysens en de twee zwendelaars van het Wereldtijdschrift. Maar hoe verbolgen mevrouw Lauwereysens ook is over het haar aangedane onrecht, toch wordt op het einde van het stuk niet alleen een verzoening teweeggebracht, maar tevens een soort toekomstige medeplichtigheid gesuggereerd. In *Het Been* is daar geen sprake van, maar bij de toneeladaptatie laat men het slachtoffer te kennen geven dat zij ook wel eens aan zo'n lucratief zaakje mee wil werken. Als er geld te verdienen valt, is er geen goed en kwaad: zaken zijn zaken. Op menig advertentie-aquisitiebureau zal men dit nog steeds bijtreden. Ook voor de komende boekjaren zal men het in gedachte houden.

Van Loggem al in 1961, het NTG weer in 1986, namen de uitdaging *Lijmen/Het Been* naar het toneel te brengen met succes aan. De nodige vaart bleef gehandhaafd, en zowel regie en decoruitvoering als acteerprestaties droegen bij tot een, zij het niet vernieuwend spectaculaire, maar toch uiterst genietbare voorstelling.

Monique Spithoven

LIJMEN/HET BEEN

auteur: Manuel van Loggem, naar Willem Elsschot; regie: Walter Moeremans; dramaturgie: Frans Redant; decor: Andreas Szalla; kostuums: Frieda Dauphin; met Eddy Vereycken, Nolle Versyp, Chris Boni, Roger Bolders, e.a. Gezien op 12 oktober in NTG, Gent.

Jan Declair
Antwerpen

Wolfsklem

Wolfsklem is het verhaal van de relaties tussen twee bouwvakkers en een vrouw. Jan Declair speelt Jeanke, een Vlaamse arbeider; Els Dottermans is zijn vrouw en Marc Van Eeghem een Noordafrikaanse gastarbeider. Het verhaal is er een van naijver, achterbaksheid, ontredde ring, bedrog, domheid en af en toe een vleugje genot of "kameraadschap". De nauwkeurige observator vult aan met tal van andere menselijke trekjes.

Auteur Pjeroo Roobjee haalde met zijn stuk enige inspiratie bij het twaalfde-eeuwse *Ysengrimus* (een voorloper van *Reynaert de Vos*) en bij Louis-Paul Boons *Wapenbroeders*. Aan deze laatste werd overigens het motto van de voorstelling ontleend – "... en dat er geen andere demonen zijn dan deze van vlees en bloed, / dat zijn zij die hier nederwaarts met scepters zwaaien, / en dat er geen andere spoken bestaan dan de vuil microben / die ons duistere ziekten zenden en ons weg willen maaien gelijk strontvliegen, / en geen ander dwaallicht dan dat der droevigste onwetendheid."

Méér dan een aanzet heeft Roobjee echter niet willen vinden in deze teksten. Zijn *Wolfsklem* staat op zichzelf. Wat van bij de aanvang duidelijk wordt. Vanaf het eerste woord ("Specie!", eist Jeanke) wordt je als toeschouwer neergemept door een niet meer aflatende woordenstroom. Roobjee heeft zich uitgeput in het zoeken (en vinden) van talloze rijmelarijen en woordspelletjes allerhande. Het ene al leuker dan het andere, vooral wanneer hij begint te delven in een door de conventie verdrongen vocabularium. Al vlug ga je steevast op zoek naar de grappigheid in de tekst en laat je al de rest links liggen. Maar een toeschouwer assimileert vlug, en het vulgaire vagebondstaaltje verliest snel zijn spankracht. Een obsceniteit is komischer en krachtiger in een hoofse context, dan wanneer ze baadt in een aaneenrijging van platvoerse statements. Na een half uurtje noeter ik voor 't laatst hilariteit in de zaal, wanneer Jeanke en zijn metgezel, op een vrolijk wijze van Jean Blaute, volgend refrain aanheffen:

"Sukkels beloeren sukkels,
Trekken malkaar af een kloot,
Kloten kloten kloten totterdood.
Sukkels doen sukkels sukkelen."
Nu hoeft het taalidoom van Pjeroo Roobjee niet per se een goede



Els Dottermans en Jan Declair – *Wolfsklem*

voorstelling in de weg te staan. Het wordt pas problematisch wanneer deze verbale krachtpatserij leegheid camoufleert.

In *Wolfsklem* wordt er nochtans alles aan gedaan – en dat is niet weinig – om het geheel enige diepgang mee te geven. Declair & co tonen overduidelijk hoe de drie protagonisten verstrikt geraken in het web van de moraliteit, hoe hun verlangens botsen met de morele codes. Ze laten zich leven, zou je kunnen zeggen. Of meer politiek: ze laten zich verdelen en dus overheersen. Het politieke apparaat lacht in zijn vuistje wanneer arme drommels als deze bouwvakkers zich laten leiden door opportunisme en zelfingenomenheid, wanneer een hun vreemde ethiek inzet wordt van een gevecht tussen lotsgelijken. Het web van de moraliteit wordt daardoor een vervaarlijke wolfsklem.

Daarover wordt *Wolfsklem* verondersteld te handelen. En over de onmogelijkheid van het individu om doorheen het bos de bomen nog te zien, over de chaos die zich vandaag permanent in het eigen hoofd nestelt, over de verwarring en verscheurdheid van de hedendaagse mens. Alleen: deze intenties blijven beginselverklaringen en werken

slechts door tot in het programma-boekje. De voorstelling zelf laat zich slechts bekijken als een oppervlakkige farce, die je nergens bij je nekvel grijpt.

Hoe komt dat toch? Het heeft, denk ik, te maken met een doorgedreven effectjagerij. Niet in zijn pejoratieve betekenis, maar letterlijk. De drift om bij het publiek wat los te weken, leidt naar een te expliciete theaterproductie. Er is weinig ruimte voor suggestie, associatie en interpretatie. Het decor mag daar illustratief voor zijn. Centraal op de toneelvloer ziet men een halve wereldbol, waarop de aktie zich doorgaans afspeelt. Daarachter een kraanmast met een lift waarlangs de acteurs opkomen en afgaan. In de lucht bengelt een zware metalen stutbalk, die later ook enige scenische functies meekrijgt. Het geheel staat dus voor een universele bouwverf, zo neem ik aan (bij het einde van de voorstelling zal blijken dat men er de Toren van Babel bouwt). Het beeld is zo eenlijnig dat men er spoedig op uitgekeken raakt. De groep probeert dat te omzeilen door te manoeuvreren met de steunbalk of door de verf in een mum van tijd om te toveren tot een Egyptisch piramidenlandschap of tot een

hemelbed. Meer dan een blik op enig technisch vernuft wordt daardoor echter niet bereikt. Probleem is namelijk dat het decor een louter illustratieve functie heeft. Het voegt niets wezenlijks toe aan wat men reeds in de tekst leest. Er gaat geen autonome tegenkracht van uit, het draagt geen spanning in zich.

Hetzelfde geldt voor het spel. Dat Jan Declair één van onze beste acteurs is, hoeft geen betoog. Dat Els Dottermans en Marc Van Eeghem eenzelfde energie etaleren, is een verrassing. Maar van enige subtiliteit is bij geen van allen sprake. Het lijkt erop alsof men constant vecht om het woord te hebben, alsof men bevreesd is zich te zeer bekeken te voelen door het publiek, alsof men de stilte niet aandurft. De dialoog is hier werkelijk een surrogaat geworden voor een fysieke présence op de scène. Het mag duidelijk zijn dat dit grote monotonie en eenduidigheid tot gevolg heeft. Een goed regisseur, die enige afstand weet te houden van het gebeuren, zou hier wonderen kunnen verrichten.

Wat me uiteindelijk dus het meest stoort aan deze voorstelling is de totale afwezigheid van enige

concrete theaterrealiteit. Ondanks een grote machinerie en een aantal bezielde acteurs, gebeurt er eigenlijk bitter weinig in die ruim twee uur durende voorstelling. De betrachtning om—met inzet van alle beschikbare middelen—een rijk geschakeerd tableau te schilderen, vervalt volkomen in zijn tegendeel. Er wordt onverzettelijk, met grote halen en met een hele dikke stift, onderstreept in de tekst. Als toeschouwer word je dan ook uitsluitend overgeleverd aan Roobjees taalambachtelijkheid. En dan valt er aanvankelijk wat te lachen, maar eens de mondhoeken in de goede plooi, leest men alleen nog een zich kundig ontwikkelend vertelseltje.

Theo Van Rompay

WOLFSKLEM

auteur: Pjeroo Roobjee; encenering: Jan Decleir, Pjeroo Roobjee; decor: Jan Decleir, Ercola; muziek: Jean Blaute; met Jan Decleir, Els Dottermans en Marc Van Eeghem; produktie: Ishidoor V.Z.W. i.s.m. Cultureel Centrum van Strombeek-Bever.

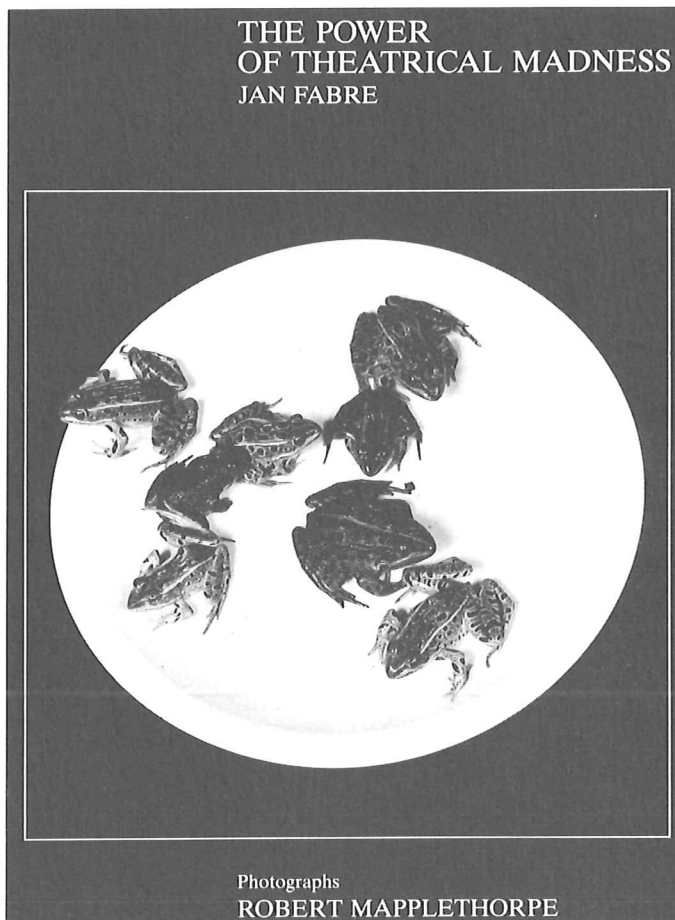
Gezien op 30 oktober in CC Strombeek-Bever en op 7 november in de Stadsschouwburg, Leuven.

Etcetera ontving

The Power of Theatrical Madness. Jan Fabre/Robert Mapplethorpe

Van theaterproducties blijft niets bestaan, behalve enkele krassen in het geheugen van een paar toeschouwers, krassen die af en toe verwoord worden tot talige tekens. Tekenaars en schilders borstelen soms ook het theater op papier en doek, meestal in de vorm van statische portretten, weifelend tussen de acteur/actrice en het uitgebeelde personage. De opkomst van de fotografie bood nieuwe kansen voor het bewaren van een theatergeheugen, en met de ontwikkeling van film en video zijn we in staat vrij nauwkeurig het scènische gebeuren vast te leggen. Als de beeldband in juiste temperatuur- en vochtigheidsomstandigheden wordt bewaard, is het binnen honderd jaar nog mogelijk de acht uren van *Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was* uit te zittelen, of te kijken naar *Het Laxeermiddel* op Gillisse wijze, enz.

Fotografie slaagt er ook in iets van het theatrale gebeuren te vertellen. Goeie theaterfoto's geven zelfs



meer dan een in tijd vastgehouden moment van een dynamisch proces weer: een foto kan een sfeer, een gevoel van ruimtelijkheid, een acteervisie weergeven, af en toe ook een tijdsdocument zijn wanneer in het beeld produktie, generatie en "Zeitgeist" samenklitten. Zo bijvoorbeeld kan je van de foto's die Max Waldmann in de jaren zestig maakte van produkties als *Marat Sade* van Peter Brook, *Dionysos in '69* van The Performance Group, van Living Theatre, de rituele visie op theater aflezen: krioelede lichamen, vaak naakt, altijd met gebogen, dynamische lijnen, vastgelegd in schemerlicht en met een grove korrel. Het vertelt iets over de ode aan de groep, aan het zich bevrijdende lichaam, dat men het liefst omgaf met een waas van mysterie, mysterieusheid, mistigheid.

Wie de foto's bekijkt die Robert Mapplethorpe van Fabres *De macht der theaterlijke dwaasheden* gemaakt heeft, merkt een totaal andere theatertaal, een andere generatie, een ander tijdsbeeld. De foto's zijn haarscherp, harde contrasten. Onverbloemd, onverhuld slaat de fotograaf de acteurs (individuen, geen groep) in beeld neer. Geen lauwe mystificering: de portretten bie-

den zich aan de lezer aan, kijken je recht in de ogen, de foto tast het lichaam ongenadig af: de reactie van een hand die op een kaak neerkomt, het zweet dat van een lijf drupt, een scepter in een hand, een hand, het verschil tussen stevige, ronde of doorzakende billen. De foto houdt zich aan de oppervlakte. Maar juist de oppervlakte is zo rijk aan sprekende, subtiele details. Ondanks de agressiviteit van het witte vlees op zwarte fond, schuilt er ook veel tederheid en ironie achter monden, gebaren, bewegingen.

Het fotoboek van Robert Mapplethorpe is een document van het theaterwerk van Fabre; met de tijdsaanwijding onderaan de bladzijden wordt zelfs het tijdsverloop van de voorstelling weergegeven, en de blauwe bictekeningen van Jan Fabre schrijven de conceptuele ontstaansgeschiedenis van de produktie. Verloep en verleden van *De macht* krijgen op die manier een neerslag in foto en tekening. Daarenboven legt de camera ook een tijds- en generatiegeest op de gevoelige/ongevoelige plaat vast. In die zin is het meer dan theaterfotografie, het is fotografie.

The Power of Theatrical Madness. Jan Fabre. Photographs by

Robert Mapplethorpe. Met een inleiding van Kathy Ackeren en een essay van Germano Celant. Uitgegeven door ICA London, distributie door Ideabooks Amsterdam.

LVdD

Kunst en Beleid

In januari van dit jaar organiseerde het Vlaams Theater Circuit (VTC) in Brussel een colloquium rond *Kunst en Beleid, Een toekomst voor theater- en dansbeleid in Frankrijk, Nederland en Vlaanderen* (zie Etcetera 13, april 1986). Medeorganisator was het Leuvense Sociologisch Onderzoeksinstituut (SOI), en dat instituut heeft nu een boek gepubliceerd met daarin de teksten van alle referaten van dat colloquium. Sprekers waren Jan Joris Lamers, Pol Dehert en Philippe Thiry (die het standpunt van de kunstenaar verdedigden), Bernard Faivre d'Arcier, Cas Smithuijsen en Carlos Tindemans (drie theoretici) en Robert Abirached, Steve Austen en Gerard Mortier (mensen "uit de praktijk"). Het verslag van deze teksten neemt iets minder dan de helft van het boek in beslag, dat verder een interessante, enigszins vergelijkende studie bevat van SOI-medewerkster Els Baeten over het 'theaterbeleid in Frankrijk, Nederland en Vlaanderen. Deze studie is nuttig als achtergrondinformatie bij voornoemde referaten. Men vindt er een aantal (vaak moeilijk te achterhalen) feiten en cijfers in terug, die bepaalde stellingen illustreren en ondersteunen. Els Baeten geeft daarnaast de recente tendensen aan binnen de cultuurpolitiek bij ons en in onze buurlanden. Net zoals op het colloquium werd franstalig België niet in aanmerking genomen. Jammer, want ondanks de staatshervorming is Wallonië niet veraf.

Meer nog dan tijdens het colloquium, komen in de studie de verschillen tot uiting tussen het theaterbeleid (en het hele theaterleven) in Frankrijk, Nederland en Vlaanderen. Dat wordt door de auteur (en de organisatoren van het colloquium) niet ontkend, integendeel. Dat mag er ons niet van weerhouden, zo luidt de stelling, onze oplossingen voor bepaalde problemen te gaan vergelijken met de praktijk in andere landen (het probleem van de evaluatie, van de subsidiëring op termijn, van de decentralisatie, ...).

Els Baeten heeft het ook uitgebreid over de subsidiëring vóór het theaterdecreet.

Kunst en Beleid is te koop bij het VTC, Visverkopersstraat 13/19, 1000 Brussel en het SOI, E. van Evenstraat 2c, 3000 Leuven.

WDM

VTB-VAB-prijzen

Elk najaar maakt de VTB-VAB, de Vlaamse Toeristen- en Automobi-
listenbond, de laureaten bekend
van zijn culturele prijzen. Dat aantal
is momenteel opgelopen tot zes.
De meest bekende zijn de *dr. Oskar
de Gruyterprijzen* voor een ac-
teur/actrice en voor een regisseur.
Deze keer koos de jury, bestaande
uit toneelrecensenten, voor Dries
Wieme en voor Senne Rouffaer.
Voor Dries Wieme betekent deze
prijs (50 000 fr.) een terechte bekro-
ning voor zijn voortreffelijke ver-
tolking van de vader in *De moed
om te doden* van Lars Norén (regie:
Karst Woudstra). Deze productie
kwam vorig jaar tot stand onder
Malpertuis-vlag en is dit seizoen
nog te zien als Arca-reisvoorstel-
ling. Voor Wieme tevens ook een
hart onder de riem nadat, nu ander-
half jaar geleden, "zijn" Brial-
monttheater niet langer gesubsidi-
eerd werd en hij zijn diensten el-
ders moest gaan slijten.

Senne Rouffaer werd bekroond
voor zijn regie van Tsjechows *Wil-
de Honing* in de Brusselse KVS.
Het afgelopen jaar ontving Rouf-
faer te zamen met Rudi Van Vlaen-
deren ook de Thalia-prijs van de
Groep Hoste, de krantengroep
rond Het Laatste Nieuws. Ook
voor Rouffaer reserveerde de VTB-
VAB 50 000 fr.

De andere theaterprijzen: de
(driejaarlijkse) Hendrik Caspele-
prijs (50 000 fr.) was voor operare-
gisseur Gilbert Deflo (hij regisseerde
o.a. *Contes d'Hoffmann* in de
Munt) en de Hippoliet Van Peene
- Virginia Miryprijs (nog eens
50 000 fr.) voor het Mechels Mini-
atuurtheater voor zijn inzet om
Vlaams werk te brengen. Daarnaast
was er nog de Jozef Van Overstraen-
tenprijs (100 000 fr.) voor het Alge-
meen Nederlands Zangverbond en
een nieuwe prijs, de Stan Leurs-
Adam Opelprijs (100 000 fr.) voor
beeldend kunstenaar Leo Copers.

De prijzen werden op 8 novem-
ber officieel overhandigd in het
Mechels Miniatuurtheater.

Aanmoediging Roxane Huilmand

De Nederlandse Stichting Dansers-
fonds kende de aanmoedigingsprijs
voor jonge choreografen (4000 gul-
den) toe aan de 22-jarige Roxane
Huilmand. De jury, die bestond uit
Ine Rietstap, Marc Jonkers en Han
Ebbelaar, loofde haar werk als
danseres bij Rosas (Anne Teresa De
Keersmaeker), maar ook haar eigen
choreografie *Muurwerk*.

Adriaan Verhulstprijs voor Johan Thielemans

Johan Thielemans ontving de Adriaan
Verhulstprijs 1986 voor kunst-
kritiek van het Willemsfonds. In
het verslag wijst de jury op de mul-
ti-sectoriële aanpak van Thiele-
mans die zowel vertrouwd is met
theater, opera en dans als met ar-
chitectuur, design, beeldende kunst
en niet het minst met literatuur. Dit
wordt gereflecteerd in het BRT-
programma "Eiland", waar Thiele-
mans met vlotheid én kennis van
zaken iedere keer opnieuw de essen-
tie van het werk van elke geïnter-
viewde weet te ontdekken en in de
artikels die hij voor *Etcetera*
schrijft. Deze behoren, aldus nog
de jury, "tot de beste die wij in ons
land kennen". Thielemans wordt
ook geprezen om de gefundeerde
wijze waarop hij de verdediging
van nieuwe en jonge artiesten op
zich neemt. De aandacht die hij aan
de artiesten schenkt, informeert
niet alleen het publiek maar helpt
ook de artiesten vooruit.

In Memoriam René Van Sambeek

Jong talent behoort tot het patri-
monium van een cultuur. Zwaar
komt dan ook het bericht aan dat
René Van Sambeek een einde aan
zijn leven heeft gemaakt. De reden
voor deze beslissing is van persoon-
lijke aard, en zijn moeilijkheden
konden niet gecompenseerd wor-
den door professionele voldoening.
Het toont maar aan hoe relatief het
succes op de planken is. Nochtans
ging het de acteur Van Sambeek
goed. Als debutant had hij een
hoofdrol gekregen in de film *De
Vlasschaard*. Daarna kreeg hij inte-
ressant werk bij Ivo Van Hove. Hij
werd door Franz Marijnen gekozen
om mee te doen aan *Ik, Jan Cre-
mer*. Bij het begin van dit seizoen
had hij een belangrijke rol in *De
Getemde Feeks* bij Malpertuis. Ook
de toekomst zag er interessant uit,
want Marijnen had Van Sambeek
voor een belangrijke rol in *Koning
Lear* bij het NTG gevraagd. Maar
door een onherroepelijke beslissing
is dat nu allemaal voorgoed voor-
bij. Als theaterliefhebber zullen we
hem in het theaterlandschap mis-
sen, want René Van Sambeek had
een intense uitstraling, een aura die
in Vlaanderen bij zijn eigen genera-
tiegenoten zeldzaam is. Het zag er-
naar uit dat hij de belofte, die hij
inhiield, zou waarmaken. Het mag
niet zijn.

Gelezen

"Ziet de toekomst er beter uit?
*Misschien ontpopt de nieuwe mi-
nister zich als de Jack Lang van
België?*"

Van Vlaanderen: Mmmm. Ik
denk het niet. En bovendien moet
je het werk van Lang relativiseren.
Hij maakte ook keuzes, nu is hij
geen minister meer en het beleid
wordt weer omgegooid. Er moet
een continuïteit komen in het be-
leid, op lange termijn. Drastische
veranderingen zijn niet nodig, ge-
woon een evaluatie op lange ter-
mijn, rustig en overwogen. De hui-
dige adviesraad zou bijna maande-
lijks een balans komen opmaken.
Ik merk dat collega's daveren van
angst als de première tegenvalt, als
het publiek wegblijft. Er wordt een
druk uitgeoefend die niets te maken
heeft met artistieke bekommernis-
sen. Je wordt zo omkaderd dat je
stikt, terwijl het kader meer open-
heid zou moeten brengen."

Rudi Van Vlaanderen in inter-
view met M. Kemps, "De leeuw
van Vlaanderen" in *Deze Week in
Brussel*, 18 september 1986

"Vorig jaar en het jaar daarvoor
kreeg Poëzies 3 miljoen subsidie
voor 250 voorstellingen en een to-
taal toeschouwersaantal van 60 000
per jaar. Daarbij werden vooral
schoolvoorstellingen gegeven. Kul-
tuurminister Dewael heeft die
schoolvoorstellingen als aanleiding
genomen om de subsidies in te trek-
ken. Poëzies zou volgens hem eer-
der een 'educatieve dienst zijn',
vertelt Robert Van Yper (admini-
stratief directeur). Drie weken later
stuurde Dewael een brief aan Coens
dat de scholen meer aan cultuur
moesten doen."

Gerry De Mol, "Theater Poëzies
bijt van zich af" in *De Morgen*, 15
oktober 1986

"Dansers vertegenwoordigen in de
zuiverste vorm de Amerikaanse ob-
sessie van het schone lijf. Maar de-
ze wezens die met een glorieuze
sprong in de coulissen verdwijnen,
belanden in een kooi van twijfel
aan zichzelf, werkdagen van tien
uur en een meedogenloze spiegel.
Omdat ze zo graag dansen, willen
ze alles doen om te blijven optre-
den - ze zijn zelfs bereid om tegen
hun lichaam te liegen. Als een teen-
ager deed Gelsey Kirkland, sterdan-
seres bij Balanchine, haar borsten
en lippen aandikken met silicone en

liet ze haar oorlellen bijwerken; ze
hongerde zichzelf geregeld uit en la-
ter leerde ze zelfs te kotsen om haar
gewicht op een laag peil te houden.
De meeste mensen die zo ziek zijn
als zij, krijgen hulp. Kirkland kreeg
applaus."

Laura Shapiro in *Newsweek*, Oc-
tober 13, 1986

"Wat is dat, een visie hebben op het
theater? Dat zijn grote woorden,
maar eigenlijk slaat dat nergens op.
Wij blijven ons gewoon verzetten
tegen de vercommercialisering, te-
gen het toneel dat consumptiearti-
kelen aflevert voor een publiek dat
consument is geworden, tevreden
met het nauwelijks kritisch aan-
vaarden van merkartikelen. Over
de manier waarop je dat klaar-
speelt, moet je je voortdurend be-
zinnen. Daardoor heeft ons thea-
terte in de afgelopen decennia ook
al heel wat metamorfosen onder-
gaan. Eigenlijk is ons existentie-
doel niet zozeer: te willen amuse-
ren. Maar wel: te willen verstoren.
Met het 'kunstwerk' te willen rea-
geren tegen de steeds groter wor-
dende verloedering."

Herman Verschelden (directeur)
over twintig jaar Malpertuis in *De
Morgen*, 10 oktober 1986

R. Rothier: Hoe voelt het om als
beeldenstormer van de jaren '60 te
werken voor...

G. Deflo: Grotendeels voor een
bourgeoispubliek, ja.

R. Rothier: Misschien niet eens
dat. Misschien gewoon voor een
ambassadepubliek.

G. Deflo (deemoedig): En dat is
niet het ideaal geweest van de jon-
gen die voor u zit. Die wou de we-
reld veranderen. Ik was ook als we-
reldverbeteraar in Cuba in '68. Ben
ik niet kwijt hoor.

R. Rothier: En nu staat u als we-
reldveranderaar te werken voor een
gegoed publiek dat...

G. Deflo: Voilà. Begrijp je nu
dat er bij mij iets scheef zit. (...)
Haal alle gastarbeiders naar mijn
"Sluwe Vosje". Ze zullen hun ogen
opentrekken. En dat is geen gemak-
kelijke muziek. Toon ze mijn
"Cendrillon" en ze zullen verrukt
zijn. Omdat ik zelf die benadering
heb. Ik luk niet altijd maar dat is
mijn doel: een spektakel maken dat
iedereen aanspreekt.

De Morgen, 8 november 1986

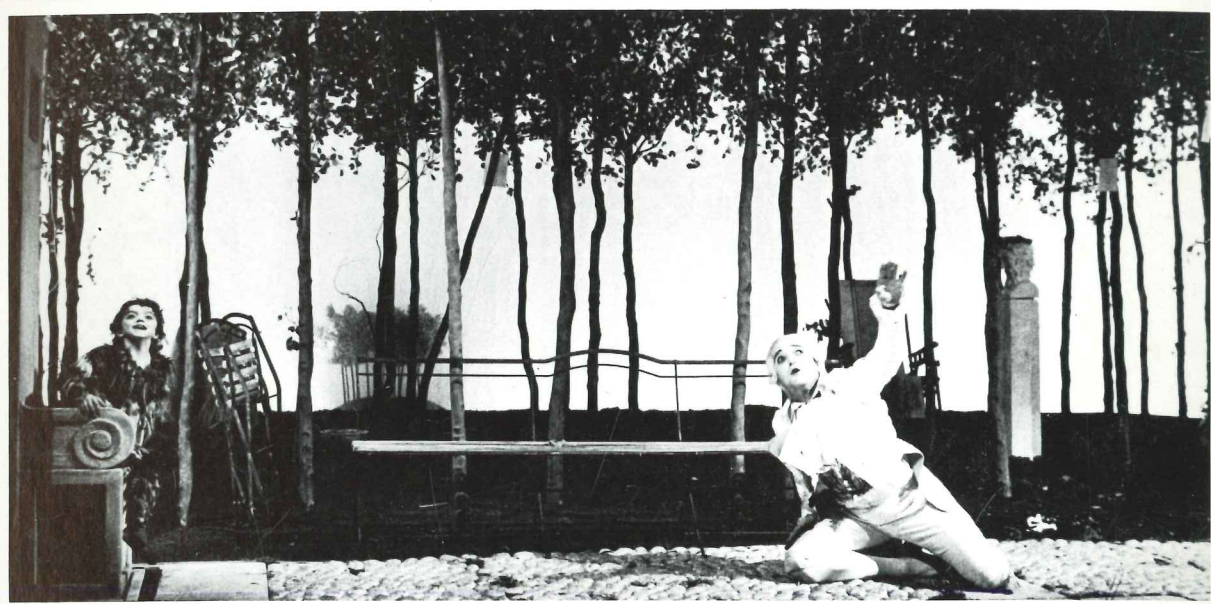


- Ali, de 1001 nachtmerrrie
Naar de bestseller-reportage "Ganz Unten" [Ned. vert.: "Ik, Ali"]
van Günter Wallraff. M.m.v. Eugène Bervoets
Paul Pourveur, Ken Kelountang Ndiaye
Alida Neslo, Niek Kortekaas
Lotto, Presto, Duo, Joker, Knack e.a.
Do. 15 januari première
vrijdag 16, za 17 januari
MONTY, Montignystraat 3/5
2018 Antwerpen
Reservaties
Tie 3 03/237.35.67
theaterwinkel 233.71.60
theatercentrum 234.21.46
20u30
inkom 200/250

TIE 3' SPEELLIJST SEIZOEN '86 - '87:

JANUARI 15 première België, 16, 17 Antwerpen [Monty] 20 Knokke [Scharpoord]
FEBRUARI 10, 11 Mechelen [MMT] 13 première Nederland, 14, 15 Utrecht [Rasa] 16, 17 Den Haag [Theater
a/d Haven] 19 Enschede [Concordia] 20, 21, 22 Amsterdam [Soeterijn]
MAART 3, 4 Arnhem [Schouwburg] 18, 19, 20, 21 Antwerpen [Nieuw Raamtheater] 26 Leuven [Schouw-
burg] 27, 28 Brussel [Beursschouwburg]
APRIL 6, 7 Berchem [cc. Berchem] 11 Opwijk [cc. Opwijk] 13 Nijmegen [Schouwburg] 30 Dilbeek [Westrand]
MEI 8 Eindhoven [cc. Maasmechelen] 12, 13, 14, 15 Gent [Vooruit]

In deSingel begint de lente in januari.



De Munt. La Finta Giardiniera

Theater / Dans

17/1 De Munt
Sylvain Cambreling
Karl-Ernst Herrmann
Mozart, La Finta Giardiniera

26/2 De Mannen van den Dam
Karst Woudstra
Strindberg, Droomspel

25/3 Compagnie D C A
Philippe Découflé
Codex

7/5 Sankai Juku
Unetsu
1.400 F (-25.65+ 1.000 F)

Duitse Barok

13/1 Nederlands Kamerkoor
Barokensemble Ton Koopman
Buxtehude, Membra Jesu Nostri

5/3 Reinhard Goebel, Phoebe Carrai
en Thierry Maeder
Biber, Die Rosenkranz-Sonaten

9/4 Orkest en Koor van La Petite Bande
Bach, Johannes-Passion

1.000, 750 F (-25.65+ 750, 500 F)

Lieder

6/2 Robert Holl, bas
Jozef de Beenhouwer, piano
Goethe-programma

6/3 Zeger Vandersteene, tenor
Levente Kende, piano
Schubert, Winterreise

25/4 Helen Donath, sopraan
Klaus Donath, piano

1.000, 750 F (-25.65+ 750, 500 F)

Met een abonnement zit je goed.

Theater en dans met een prachtige Mozart uit de Munt naast een Strindberg van De Mannen van den Dam, te gekke Franse dans met Philippe Découflés gezelschap en de indrukwekkende butoh van Sankai Juku uit Japan.

Duitse Barok met werk van Buxtehude, Biber en Bach door wereldvermaarde uitvoerders.

Of drie liederavonden door Helen Donath, Robert Holl en Zeger Vandersteene.

Je wil snel reserveren? Dat kan op het bespreekbureau van deSingel, Desguinlei 25, of telefonisch op 03/237.61.58.