

de eerder onhandige en onwezen- te gedaanten wel noodzakelijk nsen voorstellen. In een andere ne zijn de streepjespakken weg, ar hebben de armen een tuitvor- g verlengstuk gekregen. Dat won- n zuignappen, extra-steunpunten, napsen,... *Imago* kreeg als bijtitel e *City Furious*, maar die boodschap g voor mij de mist in, al was dat nder erg.

Blank On Blank (1987) van na de uze bedek ik liefst met de mantel r liefde.

Graph (1984) is choreografisch arschijnlijk het sterkste nummer i de avond, zeer dansant en met n goed ritme. Het werken met en verwekt nogal wat déjà-vu- ernis bij een deel van het publiek, r mijn gevoel onterecht: het gaat t om een nieuwe *Fête de fleurs à nzano* of iets dergelijks. De linten ben hier een duidelijke functie. t naar boven convergerende raster eb geeft een geaccentueerd per- etief; de linten uit de coulissen en niet alleen de tekening van een ls bewegend kluwen, maar de ers gebruiken ze ook voor hun i Nikolais zo typische morfologi- metamorfosen.

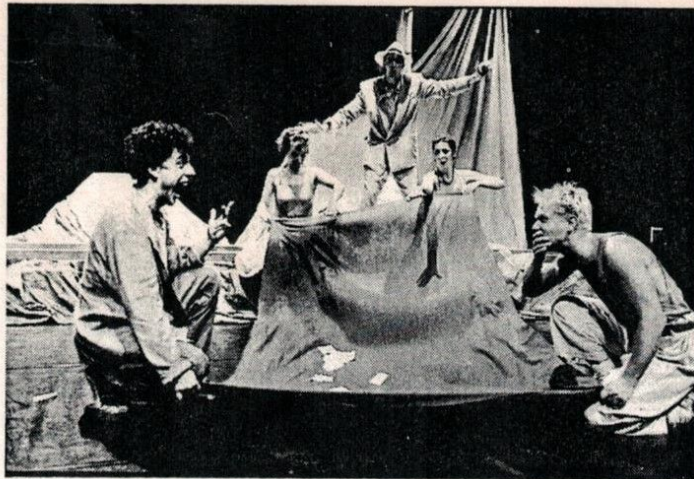
lf vind de variaties van de twee s vóór een gerasterd scherm meest treffende illustratie van wat olais vermag met lichamen. In e zeer minutieus opgebouwde oening voltrekken de veranderingen rustig, langzaam. Het lichaam raagt, een been wordt een arm, de borstzijde, op sommige momen- lijkt er bijna geen standpunt meer ijn: hallucinante technische bra- re.

Nikolais houdt van het theater. Hij t experimenteren en zijn verwon- g meedelen. Hij bezit een groot eel en plastisch vermogen, doet s zelf, ook het componeren van de iek. Hij is de levende *American um*, de *self-made man*, een beetje f, met die typisch Amerikaanse love you-mentaliteit. Hij is om- d door een groep hard werkende ers, die zijn *dance=motion in e-principes* met vaardigheid en tuiging brengen. En als dat niet iedereen even duidelijk is, dan t er nog voldoende humor, afwis- g en vermaak voor een avondje voor de ganse familie trouwens, zo iets Amerikaans.

Alexander Baervoets

UCIBLE - IMAGO
ANK ON BLANK - GRAPH.
olais Dance Theatre

reografie: Alwin Nikolais; mu- k: A. Nikolais, James Sea- ght, David Gregory; kostuums: Nikolais en Frank Garcia; be- g: A. Nikolais.
op 17 december 1988, Pa- phone Kunsten, Brussel.



De Mompelaar en de Liefde. Speelteater. — Foto Peter Lorré.

Speelteater

Gent

De mompelaar en de liefde

De grote kracht van het Speelteater ligt erin dat de groep er steeds op- nieuw in slaagt om met de meest elementaire gevoelens formeel erg aangrijpende produktes te maken. Een creatie van Eva Bal zal altijd wel ergens over emoties als angst, geluk of eenzaamheid gaan; het zoekproces naar beter of meer zal primeren; en er moet ook steeds iets van een begrijpende samenzwering met of een troost voor het kinderpúblic inzitten. Wat het Speelteater echter resoluut van de makkelijke, zeemzoete weg van het 'liever-lief'-theater afhoudt, is de onophoudelijke zoektocht om via diverse improvisatiepro- cessen de bovenstaande thema's uit te diepen en er nieuwe verzoenings- pogingen mee aan te gaan. Met *De Mompelaar en de Liefde* staat meer dan ooit het onderzoek naar de mo- gelijkheden van die aanpak centraal. Resultaat is een hechte, plastisch exu- berante en aangrijpende creatie.

De produktie ontstond op basis van improvisaties rond het thema 'op weg zijn'. Pjeroo Roobjee, wiens plasti- sche en uitbundige taalcoloriek al enkele theaterteksten enorm pom- peuze proporties had laten aanne- men, werd hier in formeel erg intere- sante benen geleid: hij maakte het script namelijk op basis van brieven, die de protagonisten aan elkaar schreven. Deze laatsten wisten enkel van de inhoud van hun eigen en van de aan hen geadresseerde brieven af. Welke insinuaties, plannen, samen- zweringen, waarschuwingen, ver- dachtmakingen of bekendnissen in de overige brieven stonden, was on- bekend. Roobjee en Bal lazen over de schouders mee en spinnen een rode draad, die alle karakters bond.

Het uitgangspunt is eenvoudig: vijf personages zijn onderweg van punt A

naar punt C. In B worden ze opge- houden. Het is echter niet het lot dat hen parten speelt. Allemaal hebben ze immers stiekem meegedolven — of er tenminste op gehoopt — dat de lorrie waarop ze zich verplaatsten, zou ontsporen. Dat geheim geven ze echter niet prijs. Net zomin als hun verleden.

Aan de oppervlakte zou je kunnen stellen dat het variété-artiesten zijn, die om aan een woeste menigte te ontsnappen (we horen iets over een diefstal) weg moesten van de plek die ze het beste kenden. Dieper zit de idee dat we met z'n allen steeds onderweg zijn, weg van een bekend en dus sowieso minder aantrekkelijk verleden, op naar een onbekende, aantrekkelijke, maar tegelijk ook be- angstigende toekomst.

Op de momenten tussen twee over- gangsfases doet iedereen aardig zijn best om zichzelf van zijn beste kant te laten zien, om zeker geen angst of onzekerheid te tonen, om het leide- rschap op te eisen of om geborgenheid te zoeken. Anders gezegd, de existen- tiële oerkracht, het krachtigst op on- zekere momenten, en de fantasie, steeds bereid om de realiteit in illu- sies te laten omslaan, houden elkaar in perfect evenwicht.

In elke situatie — aandacht vragen, liefde bekennen, vriendschap tonen — ervaren we gradaties van vertwijfe- ling tot zelfverzekerdheid. Eva Bals regie benadrukt dan ook resoluut de wisselende karakteriële kenmerken. Geen van de personages is afgerond, hoewel ze zich vertonen in de gedaante van een springerig meisje, een stoere macho, een dame, een goed- lachse jongen, een geslepen kerel. Wat hen echter herkenbaar maakt, is het feit dat ze geheimen, verlangens en soms onuitspreekbare gevoelens meedragen. Dat resulteert in een or- ganisch en sterk ineengekluisterd net van gevoelens en karaktereigen- schappen.

Daarnaast gaat het stuk ook heel duidelijk over theater en de inspan- ningen die je ook daar — vaak heel zichtbaar — moet leveren om de aandacht van de toeschouwers vast te

houden. Zo ageren de variété-arties- ten enerzijds vanuit hun eigen ver- zuchting om in het middelpunt van de belangstelling te staan, anderzijds vertolken ze als personages op haast meta-theatrale wijze een rol op de scène. Ze lichten bijvoorbeeld het publiek in over het verdere verloop van de voorstelling en bekennen tege- lijk ook hun individuele betrachtingen. De produktie krijgt er een Brechtiaans cachet door.

Ook al is dit een onmiskenbaar wervelend spektakel, een intelligente mengeling van thrillerrelementen ('Wie deed de trein ontsporen en waarom?'), van cirkusacrobatieën en cabaret.

De Mompelaar en de Liefde is een voorstelling gebouwd op de extremen van fysieke en gevoelsmatige krach- ten, en het is daardoor een tegenpool van het louter intimistische *Wie troost Muu?* En toch is *De Mompelaar* er om evenveel redenen ook weer zeer in- tens, zij het kleurrijker, beweeglijker en enorm expressief, mee verbonden.

Christel Op de beek

DE MOMPelaar EN DE LIEFDE

gezelschap: Speelteater; scenario: Pjeroo Roobjee; regie: Eva Bal; decor en kostuums: Andreï Iva- neanu; spelers: Jeanne Pennings, Vera Puts, Paul Carpentier, Peter de Graaf, Robert Van Leeuwen. Gezien op 8 februari in De Meer- vaart.

Kaaithheater

Brussel

Wittgenstein Incorporated

Een voorstelling als *Wittgenstein Incorporated* benader je, ondanks de geloofsbriefen die de makers ervan kunnen voorleggen, met een flinke dosis scepticisme. Je vraagt je af of het TV-script dat Peter Verburgt voor de VPRO schreef ook een sterke theatertekst zal zijn. Je vraagt je af of Johan Leysen ook in een mono- loog kan overtuigen, en of Jan Ritse- ma er met zijn regie in zal slagen de tekst/taal tot leven/theater te bren- gen.

Het onderwerp van deze vorstel- ling doet wel de meeste twijfels rijzen: de filosoof Ludwig Wittgenstein. Waar zal het over gaan? De mens Wittgenstein — moeilijk te vatten in een theatermonoloog. De filosofie van Wittgenstein — bij voorbaat niet verbeeldbaar. Een commentaar op Wittgenstein — meer stof voor een essay.

Al snel na de aanvang van de voorstelling, de drie 'colleges', zoals het programmaboekje stelt, worden die twijfels grotendeels weggenomen.

Leysen (zwart pak en wit t-shirt bij de try-outs, een hemd met das bij de 'echte' voorstellingen) komt rustig op, en beschrijft de kamer waarin hij zich bevindt. We maken een typisch Wittgenstein-college in Cambridge mee: de filosoof doceert er niet echt (het publiek bestaat trouwens niet eens uit studenten) maar gaat samen met zijn toehoorders op zoek naar antwoorden op de vragen die hij zich stelt.

Een groot deel van de (ellenlange) tekst bestaat uit beschrijvingen. Die zijn vaak bijzonder precies en gedetailleerd, zodat er maar weinig aan de verbeelding overgelaten wordt. Maar je moet wel eerst de inspanning doen om dat visuele beeld op te bouwen, want precies de overvloed aan details maakt het moeilijk het geheel te reconstrueren.

De voorstelling bestaat eigenlijk uit drie verschillende lagen, die op een fascinerende maar bijzonder dubbelzinnige manier interageren. Je hebt eerst en vooral de beschrijvende tekst. Die blijft aan de oppervlakte, maar dan wel 'tot in de puntjes'. Heerlijke stukken tekst, die je vaak grijpen in hun eerlijke eenvoud: de regendruppels op Wittgensteins hoofd, die naarmate het college vordert plaats maken voor zweetdruppels; Wittgenstein verpulvert denkend verdorde blaadjes tussen zijn handen en gooit die later zorgvuldig in de prullemand; in een aangrenzende kamer maakt men net iets te veel lawaai om het college rustig te laten verlopen; enzovoort. Mooi was ook "Omdat ze licht gekleed waren, was het warm" als inleiding bij het tweede college: consequent wordt de observatie centraal gesteld, en daarna overgegaan tot interpretatie. Naast die beschrijvingen van Wittgenstein speelt Leysen ook vaak de rol van de filosoof. En hier wordt de voorstelling een hoogst boeiend experiment: er ontstaat een spanningsveld tussen de beschrijvingen en wat je ook echt ziet. Nu eens voert Leysen de beschrijvingen uit, beweegt hij de handen over het haar als hij zegt: "Vermoeid streek de filosoof de haren glad", maar op andere momenten doet hij dat niet. Een duidelijke motivatie voor die keuze, die in de loop van het stuk tientallen keren gemaakt moet zijn, is er waarschijnlijk niet, maar ze heeft wel als resultaat dat *Wittgenstein Incorporated* verder gaat dan een theatermonoloog over Wittgenstein. Het wordt ook een stuk over theater, over schijn en werkelijkheid, de dingen en wat er achter de dingen zit. Die extradimensie zit ook in het derde niveau van de tekst, dat je het interpretatieniveau kan noemen: Leysen geeft commentaar op dingen die Wittgenstein (of hijzelf als Wittgenstein) doet of zegt. Hij beschrijft hoe Wittgenstein bijna onmerkbaar heen en weer wiegt, en vertelt daarbij dat hij zoiets doet om zichzelf in de stemming te brengen. Hij beschrijft hoe Wittgenstein een punt achteraan in het lokaal fixeert, noemt dat zijn vacante blik en



Wittgenstein Incorporated. — Foto Herman Sorgeloos.

zegt dat die betekent dat hij nu heel sterk opgaat in een bepaalde denkrichting.

Opmerkelijk is dat je niet het gevoel krijgt dat de tekst zichzelf in de loop van de reeks voorstellingen is gaan 'prijsgeven' aan de acteur: bij de try-outs stond Leysen al bij al redelijk rustig op de planken, met een tekst die hij 'zomaar' bracht — complex-loos bijna — met de wetenschap dat die tekst toch niet te temmen was. Bij een latere voorstelling hing er iets 'hebberigs' over Leysen, en ook iets van paniek: hij leek kost wat kost de tekst te willen grijpen en vatten. Dat resulteerde echter in fouten in de dictie en accentuering, en ongepaste pauzes. Maar op andere momenten kwam de tekst wel beter tot zijn recht. Vermoedelijk zal *Wittgenstein Incorporated* nooit 'af' zijn...

Een minimale interesse voor — niet echt kennis van — de filosofie van Wittgenstein is een basisvoorwaarde bij deze voorstelling: je houdt het niet vol als je hoegenaamd niets hebt aan een filosofische discussie over het bestaan van God. Voor Leysen was de logica van dit discours waarschijnlijk het enige houvast dat de tekst bood, alhoewel hij zo nu en dan moeite had om de volgende stap in het gesprek te vinden. Maar dat stoorde niet echt, gewoon omdat Leysen zo'n knap acteur/verteller is en op andere plekken in de tekst bijna magisch te werk gaat. En een schitterende tekst achter zich heeft.

De slotconclusie van de colleges was bepaald deprimerend, iets in de aard van "er is niets waar je over kan praten op een zinnige manier, dus...". Maar als theaterstuk was deze *Wittgenstein* vooral een verkwikking: afgezien van enkele onvolkomenheden, waaronder ook de niet-bestaande scenografie — blijken de *basics* van het theater nog te werken. En dan niet op een ouderwetse, vaak arrogant zelfbevestigende manier, maar op en top hedendaags: reflexief, kwetsbaar en onzeker. Het besef van het failliet (van denken zowel als van het theater) is steeds aanwezig, en maakt van deze *Wittgenstein Incorporated*

rated een voorstelling die respect afdwingt.

Koen Van Muylem

WITTGENSTEIN INCORPORATED.

auteur: Peter Verburg; acteur: Johan Leysen; regie: Jan Ritsema; decor: Herman Sorgeloos; productie: Kaaitheater.

Gezien: avant-première in Leuven, Stuc 27 januari 1989 en Beurschouwburg Brussel, 9 februari 1989.

Oud Huis Stekelbees Gent

Parade

In het januari-nummer van *Toneel Theatraal* verdenkt Jan Middendorp het 'radicale jeugdtheater' — waar niet de doelgroep, nl. het kinderpublik centraal zou staan, maar de artistieke ontwikkeling van de makers — ervan, in hun nieuwe circuit theater te maken dat, als het in het 'volwassen' circuit gepresenteerd werd, daar afgedaan zou worden als oppervlakkig. Hij gebruikt, mijns inziens niet helemaal terecht, *Maria Viers Lokaal* van Oud Huis Stekelbees als voorbeeld. Met de nieuwe O.H.S.-productie *Parade*, krijgt hij echter, helaas, gelijk.

Parade bij Oud Huis Stekelbees is geen bewerking van de historische *Parade*-voorstelling uit 1917, bij de Ballets Russes in Parijs, het is er hoogstens een parafase op. Het script van Jean Cocteau, over een stel om plubiekgunst wedijverende circusartisten en vooral -directeurs, is door Paul Pourveur verfrommelt tot een flauw, vals-ironisch fabeltje over een uiteenvallend gezin. De groteske vormgeving van Pablo Picasso is gereduceerd tot schuivende panelen, behangen met verscheurde reclameaffiches, en een Picasso-citaat, zijn 'ku-

bistische stad': ontwerp van Pat Van Hemelrijk. Eric Satie componeerde in 1917 'concrete' muziek voor *Parade*, met schrijfmachines, vliegtuigluiden en aanverwanten: het geluid van de Stekelbees-*Parade* is minder nadrukkelijk, en vooral verwerkt in de uitvoering — als proloog en als epiloog — van Kurt Schwitters' klankdicht *Ursonate*, naast een virtuoos spelletje met de echokamer. Maar waar Léonide Massine, choreograaf, 72 jaar geleden aan de voorstelling een motorische eenheid verleende ontbreekt in de nieuwe *Parade* elke afstemming van acteurs op elkaar: Guy Cassiers is als regisseur afwezig, hij laat met name Dirk Buyse en Luk D'Heu schaamteloos cabotineren, en laat André Simon en Rolande Van Der Paal — soms even gered door haar stem — verdrienen in een functieloze chaos. Het stuk eindigt op een punt waar het script zelf niet meer lijkt te weten of het een verhaal moet verder vertellen, dan wel die chaos constateren: op zich een interessant moment, maar het gaat verloren in de kitsch van de rest van de voorstelling. Pourveurs taal-spelletjes — naar Battus — hebben zichzelf snel uitgeput: enkel Schwitters redt de schijn.

Oud Huis Stekelbees heeft *Parade* — een lang gekoesterde droom van Guy Cassiers — met zorg omkaderd: uitgebreide kunsthistorische informatie (Nieuwpoortkrant, Amarant), een massa nevenmanifestaties op de Gentse kunstscène. De noodzakelijk-kerwijze opgeroepen — opgedrongen haast — vergelijkend is een tweesnijdend zwaard: respect voor de documentaire ernst, maar scepsis voor de parallel. Want essentiëler dan uiterlijke feiten als de idee van het tegendraadse 'Gesamtkunstwerk' (schrijver + schilder + componist + choreograaf) of de wat versleten trouwvallen van het uit-het-kader-stappen, is de brutale provocatie als artistieke waarde: an sich de kern van het Dada-theater dat Cocteau op dat ogenblik wilde maken. "Verbaas mij", vroeg Sergei Diaghilev, leider van de Ballets Russes, toen hij Cocteau opdracht gaf om een spektakel te maken: Cocteau schokte de Parijse society, maar Cassiers' *Parade* toont onschuldige, wat kleinburgerlijk-egoïstische omgangsvormen. Voor een kinderpublik herkenbare ruzies, maar zonder de scherpte die bv. het gekibbel in Paul Peykens' *KT* kenmerkte. Toppunt in Cassiers' misplaatste voorzichtigheid — alsof hij Cocteau's brutaliteiten na 72 jaar bij een nog altijd even burgerlijk publiek moet verontschuldigen — zijn de piraten. Pourveurs circus-moeder roept dat er in de zaal piraten zitten, die haar gezin willen opeten, en deze waan tast heel de familie aan, die, net voor de gevreesde maaltijd, haar repertoire aan toneelstukjes nog wil afraffelen. Piraten, verklaart Cassiers, zijn voor kinderen hét schrikbeeld bij uitstek: zelfs als dat zo is, wat ik durf te betwijfelen, dan nog