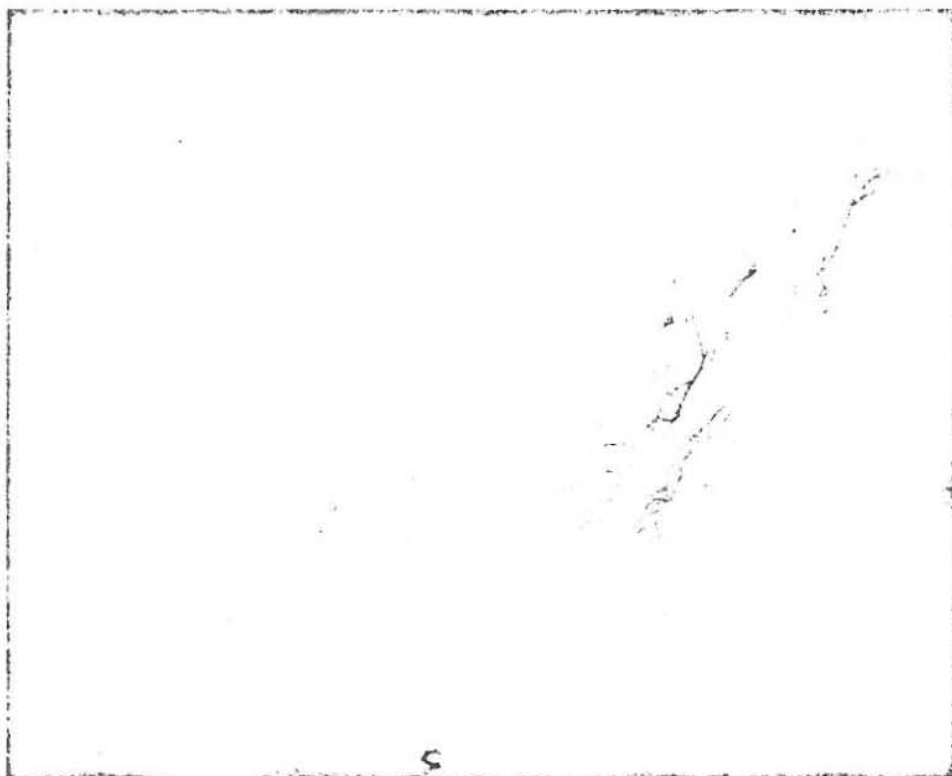


DE MACHT DER THEATERLIJKE DWAASHEDEN

STAGE-VERSLAG



p. 6 2<sup>o</sup> al verduidelijkt.

uitoedering. Had.?

p. 2 - inhoud p. 2 - inhoud.

omvrijheid & onafhankelijkheid

begeerte naar, ...

Vorm = inhoud

p. 40 Hoe zit 't dan ook?

1) scène-structuur

2) gezicht

Schillen later ongeveer functie

! De lezeren tot verbeelding en de lieder karakteristieke  
'Lussheden.'

## Inleiding

Om allerlei redenen heeft het zeer lang geduurd voordat dit stage-verslag voltooid was.

Het grootste probleem was de beschrijving van een werkproces waarop ik pas in de loop van de tijd enige greep begon te krijgen en wat zo'n eigenzinnig karakter had dat het, buiten zijn eigen criteria, weinig aanknopingspunten bood.

Hoe daar een leesbaar en te volgen verslag over te maken? Wat waren de grote lijnen in de feiten en feitjes uit mijn stage-dagboeken? Doordat ik, na het afronden van de stage, verder bij de voorstelling betrokken bleef als lichtvrouw, moest er veel tijd verstrijken voordat ik voldoende afstand had genomen om die grote lijnen te kunnen trekken.

Daarvoor hebben veel gebeurtenissen, ideeën en gevoelens het veld moeten ruimen: persoonlijke verhoudingen, werksfeer en de mensen: spelers, regisseur en produktie-medewerkers.

Alle kleur van het enthousiasme, het harde werken en zoeken, de hoogtepunten, de conflicten, de tranen en de onderlinge verbondenheid is grotendeels uit dit verslag weggetrokken.

Dit gemis moet de lezer in het achterhoofd houden.

Ook voor mij persoonlijk was het schrijven van dit verslag de gelegenheid om te benoemen wat ik zo al had meegemaakt en geleerd.

Ook daar slipte veel door de mazen van het net aan thema's wat ik over mijn herinnering moest uitwerpen.

In die zin is dit verslag dan ook onderdeel van mijn stage, en niet het eenvoudigste.

In mijn ambitie om de kwaliteiten te beschrijven die 'De Macht der teaterlijke Dwaasheden' tot zo'n bijzondere voorstelling maken, ben ik, naar mijn idee, slechts ten dele geslaagd.

Hetzelfde geldt voor het benoemen van mijn eigen leerproces.

Desondanks hoop ik dat dit verslag erin slaagt een indruk te geven van het werkproces en van de voorstelling die er uit voort kwam (zie ook bijgevoegd script) en in ieder geval van mijn betrokkenheid, respect en enthousiasme.

Stage-overeenkomst

Een officiële stage-overeenkomst is er nooit geweest. Wat volgt is de stage-aanvraag.

Stage-aanvraag

Stage-instelling: Projekt 3, Jan Fabre.

Montignystraat 3

2000 Antwerpen.

kontaktpersoon: Tijs Visser.

Periode: 2 maart tot 13 juni 1984.

full-time, in Antwerpen.

Functie: stagiaire.

Taken : Wekelijks verslag uitbrengen van het werkproces en de bespreking daarvan met de groep.

Analyse en beschrijving van het werkproces.

Kennis doorgeven van het klassieke theater en de theatergeschiedenis.

### Motivatie en verwachtingen

Ik was zeer onder de indruk van Jan Fabre's tweede theater-productie 'Het is Teater zoals te Verwachten en te Voorzien was'.

Het leek op niets wat ik ooit gezien, gelezen of geleerd had.

Maar het voldeed met kracht aan mijn eigen belangrijkste criterium voor goed theater: het raakte zijn toeschouwers.

Hard. Ik durfde zelfs nauwelijks te applaudiseren omdat een koor aan handgeklap een belachelijke reactie op het gebodene leek te zijn. Waar lag dat allemaal aan? Dagen later dacht ik er nog over na.

De voorstelling was fascinerend door het uitbouwen van eenvoudige, alledaagse handelingen zoals (het lichaam) wassen, door het gebruik van décorstukken en installaties.

Er waren momenten van grote schoonheid, ik had nog nooit zoiets moois in een theater gezien.

Maar, zo bedacht ik, wat me toch het meest aan mijn stoel had genageld was de individualiteit van de acteurs. Met hun hele lichaam in de aanslag en met volle overtuiging voerden ze een acht uur durende voorstelling op, bestaande uit een aantal in min of meerdere mate ritualistische scènes die vaak alles van hen vroegen aan concentratie en lichaamsbeheersing en waarvan het waarom, althans voor mij, aanvoelbaar maar zeker niet eenduidig was.

Het was eigenlijk geen theater te noemen. (Dat was het natuurlijk wel: ik zat in Mickery met een kaartje in mijn zak.)

Nu is iets wat je niet begrijpt intrigerender dan iets wat je al jaren voor zoets koek slikt en wellicht zegt het boeiendste theater dat waarvan je nog niet wist dat je het wist.

Al met al deed het gebrek aan samenhang tussen de scènes, aan een overkoepelend thema groter dan dat van de echt-urige werkdag misschien, de voorstelling inhoudelijk toch tekort.

Ik vroeg mij af of een groter gebruik van theatrale middelen en iets meer dramaturgie dat zouden hebben kunnen opvangen zonder de kracht van de voorstelling aan te tasten.

De stage was natuurlijk de beste die me overkomen kon.

Met bovengenoemde vraag stiekum in het achterhoofd ging ik voor een gesprek naar de repetities in Herentals en werd na een proefweek aangenomen.

## Beschrijving verloop stage

### Kontekst van de stage-instelling

Er was voor de produktie van 'De Macht der Theaterlijke Dwaasheden' een produktie-bureau opgezet onder de naam 'Projekt 3', wat bestond uit vijf mensen: de regisseur, de produktie-leider, de artistiek directeur, de boekhouder en een technicus.

Later zou er nog een produktie-assistente bij komen.

Verder was er een groep van vijftien spelers waarvan een deel aan de vorige produktie had meegewerkt en de rest afkomstig was uit audities in december '83 en januari '84.

De voorstelling was een co-produktie van Mickery, Amsterdam en het Kaai-festival, Brussel.

De regisseur was Jan Fabre, geboren in 1953 te Antwerpen.

Hij deed zijn opleiding aan het Stedelijk Instituut voor Schone Kunsten en de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, beide in Antwerpen.

Vanaf 1979 geniet hij bekendheid als beeldend kunstenaar met diverse tentoonstellingen, performances en installaties o.a. in het Stedelijk Museum te Amsterdam, de Gallery of the School of Visual Arts in New York en Palazzo Rucelli in Florence.

In 1980 maakte hij zijn eerste theatervoorstelling 'Teater geschreven met een 'K' is een Kater'.

De daarop volgende produktie 'Het is Teater zoals te Verwachten en te Voorzien was' (1982) bracht hem roem als opmerkelijk en vernieuwend theatermaker en is o.a. te zien geweest in Londen, Parijs en New York.

Verder gaf hij lezingen en maakte enkele video-werken.

## Beschrijving van het werkproces

### Inleiding

De repetitie-periode voor 'De Macht der Teaterlijke Dwaasheden' liep van midden februari tot eind mei 1984.

Het werkproces kan worden verdeeld in drie fasen: een van training en het verzamelen van scène-materiaal (Herentals), een van scherpstellen en eerste montage (Antwerpen 1) en een van definitieve afwerking van de voorstelling als geheel (Antwerpen 2).

Uiteraard lopen de fasen in elkaar over: niet alle scènes zijn op hetzelfde moment tot stand gekomen, tot op het laatst werden scènes verworpen en/of vervangen en een aantal belangrijke décorbeslissingen werden al in fase twee genomen.

De indeling maakt het echter makkelijker de ontwikkelingslijn in het werkproces te laten zien.

Over de eerste fase, Herentals, moet vermeld worden dat de meeste gegevens afkomstig zijn uit de werkschriften van een van de spelers, Katinka Maes, die ze goedgunstig afstond.

Na iedere fase-beschrijving volgt een verslag van mijn eigen ervaringen en werkzaamheden.

Tot slot volgt de evaluatie van het werkproces en die van mijn stage.

Een beschrijving van het werkproces moet echter beginnen met een aantal uitgangspunten die voor de aanvang van de repetities al vastlagen en die een artistiek paradigma van de voorstelling vormen.

## Beschrijving van het werkproces

### Artistiek paradigma

De uitgangspunten die hieronder volgen waren het beginmateriaal van de repetities.

Ik heb ze artistiek paradigma genoemd omdat ze samen het frame vormen waarbinnen de voorstelling is gemaakt.

Ze gaven blijk van een afwijkende opvatting van theater maken n.l. als statisch gegeven met eigen wetten en regels en geschiedenis.

Het is duidelijk dat de makers zich beschouwen als buitenstaanders en dat ze dat ook nadrukkelijk wensen te blijven.

Ook treedt de invloed van de beeldende kunst naar voren.

#### 1) Totaal-concept: speelplaats, duur.

De speelplaats maakte deel uit van de voorstelling.

Ze was bestemd voor bepaalde theaters en wel de 'klassieke' theaters, de bonbondozen van eind vorige eeuw, met proscenium en kijkscherm.

Uit de opvatting van de voorstelling als een totaal-concept volgde ook de afwezigheid van pauzes. Het publiek was vrij de zaal te verlaten wanneer het wilde.

De keuze van speelplaats impliceerde ook de betreding van een ander theater-circuit n.l. dat van de conventionele schouwburgen, weg van de avant-garde theaters en het avant-garde publiek.

Om daar te kunnen spelen moest rekening worden gehouden met een maximale duur van de voorstelling.

Die werd gesteld op drie en een half tot vier uur.

Er was overgens nog een geheel andere speelplaats die grote voorkeur genoot: de musea.

Dat duidt op een opvatting van de voorstelling als een produkt van de beeldende kunst.

#### 2) Streven naar Gesamt-Kunst.

De wens om in dit projekt alle podiumkunsten (toneel, opera, dans) samen te brengen komt enerzijds voort uit het thema 'theater' zelf maar ook uit recente ontwikkelingen binnen de performance-art.

Er waren daarom drie professioneel opgeleide spelers aangenomen: twee dansers en een zangeres.

#### 3) Concept van de regisseur en de tekst-brochure.

De regisseur had een concept geschreven en getekend met ideeën die dienden als aanzet voor improvisaties, gesprekken, toneelbeeld enzv.



De tekst-brochure was een lijst van jaartallen vanaf 1876 die gekoppeld waren aan enerzijds belangrijke gebeurtenissen uit de Europese geschiedenis, anderszijds aan de premières van belangrijke theatervoorstellingen.

Ze begon in 1876 met Wagner's 'Ring der Nibelungen' omdat die voorstelling werd beschouwd als de aanvang van het moderne theater. In de voorstelling fungeerden de jaartallen en gegevens van de bijbehorende theater-producties (titel, regisseur/choreograaf/componist, première-plaats en -datum) als de belangrijkste tekst, vaak in de vorm van een vraag-antwoord spelletje.

Daarmee werden twee dingen benadrukt: de kontekst van de tijd en het belang van de theater-geschiedenis en traditie.

#### 4) De titel.

De titel was er lang voordat de repetities begonnen.

De hele voorstelling is op te vatten als een experimenteel onderzoek naar de betekenis en inhoud van haar titel: 'De Macht der Theaterlijke Dwaasheden'.

## Beschrijving van het werkproces

### Fase 1: Herentals

#### Dagindeling

- Vóór 11.00 : joggen of body-building.  
11.00- 12.00 : opwarming en stemoefening.  
12.30- 13.00 : eerste repetitie.  
13.00- 19.00 : avondeten.  
19.00- ..... : tweede repetitie.

Gemiddeld werd een werkschema gevolgd van acht dagen werken en twee dagen vrij.

Dat werd bepaald, net als het einde van de tweede repetitie, door de vruchtbaarheid van het werk.

De spelers kregen ook les in stemvorming en dynamische training.

#### Training, verzamelen van scène-materiaal

De groep begon de repetities in een jeugdherberg in de bossen bij Herentals, in afzondering van de buitenwereld.

- g) Ze begonnen met het opbouwen van lichamelijke conditie, met te leren bewegen en met veel praten.

Het doel van alle training was een optimaal bewustzijn van handelen, zo gericht en economisch mogelijk.

De lichamelijke training (zoals gezegd: body-building, joggen, dynamische training en diverse danstechnieken) was vooral gericht op lichaamsbeheersing en -bewustzijn, daarnaast op kracht en uithoudingsvermogen. Bovendien kregen de spelers, waarvan de meesten nooit eerder op een toneel hadden gestaan, van al die training een mooi lichaam, gespierd en in een goede conditie, wat niet weinig bijdroeg <sup>tot</sup> aan hun zelfvertrouwen. *vals u de workshop*

- h) In Herentals werd veel gediscussieerd over ogenschijnlijk zeer uiteenlopende zaken die zich gaandeweg meer en meer toespitsten op de voorstelling en het werk van die dag.

Aanvankelijk hadden de discussies betrekking op politiek en hedendaagse sociale en economische omstandigheden. Ze zijn kort samen te vatten in de vraag: In wat voor tijd leef je?

Daarna verschenen onderwerpen als: 'Wat is theater? ('Heb je nood aan theater of ben je er verliefd op?'), Wat is een acteur, wat is publiek? Is het mogelijk schoonheid c.q. kunst buiten een maatschappelijke kontekst te stellen? Wat zijn de verschillen tussen sex, porno, erotiek en sensualiteit?

De discussies konden ook direkter samenhangen met de repetities en de voorstelling: Wat is een paradox en hoe kan je dat laten zien? Wat is de tegenstelling tussen hypocrisie en ambiguïteit?

Hoe kun je op het toneel toeval inbouwen?

In dezelfde geest werden er regelmatig opdrachten en opdrachten (al dan niet schriftelijk) gegeven b.v. Geef vijf thema's/ begrippen/onderwerpen waar je iets over zou willen maken met de titel 'De Macht der Teaterlijke Dwaasheden, Denk na over ....., welke klassieke theater-rol zou je willen spelen?

Bovendien beschikten de spelers over een werkschrift waarin ze bijhielden wat er per dag werd gedaan, hun ideeën noteerden en het commentaar van de regisseur op hun werk.

Wat was het effect van zo'n intellectuele en diepgravende benadering?

Op de eerste plaats een groter en gefundeerder bewustzijn bij de spelers van hetgeen ze deden en waarom en een nauwe betrokkenheid bij de denkwereld van de regisseur en bij de vragen die uiteindelijk de thema's van de voorstelling zouden opleveren.

Ook ontstond op die manier een grote consensus van ideeën die meehielp al die verschillende mensen tot een hechte groep te maken.

Verzamelen van scène-materiaal.

Alle scènes zijn afkomstig uit improvisaties naar aanleiding van een door de regisseur opgegeven thema, soms in de vorm van een kernwoord ('aanbidding', 'Catch 22'), soms in die van een opdracht ('Wat zijn dingen die je niet kunt doen op een toneel?').

De inspiratie-bronnen voor die thema's waren zeer divers, vaak associatief voor de regisseur en konden zowel inhoudelijk als vormgevend interessant zijn.

Een bron waren de groepsdiscussies, met name die over theater en theater-conventies b.v. de spanning tussen acteren (het 'doen-alsof') en wat reëel kan zijn op toneel (het gebruik van 'real time', fysieke inspanning, lichamelijke reacties op stoffen enzv.) en het moment waarop het ene overgaat in het andere.

Of wat is de functie van applaus en waarom buigen en danken acteurs als ze het krijgen?

Een andere bron was de beeldende kunst en fotografie en daaruit afkomstige theorieën en filosofieën b.v. Maak een surrealistische scène. Het werk van Robert Mapplethorpe en Julian Schnabel waren directe aanleiding voor scènes.

Een derde bron waren een aantal opera-teksten o.a. uit 'Carmen' en 'Tristan und Isolde'.

Zo'n thema fungeerde als aanzet voor een eerste serie improvisaties.

Meestal werd er in paren gewerkt die regelmatig werden afgewisseld. Op die manier werd persoonlijke wisselwerking tussen de spelers deel van de improvisatie.

Als de regisseur iets gezien had wat hem boeide werd verder gewerkt in een tweede serie improvisaties. De opdracht werd herformuleerd, spelers vervangen, er werd gezocht naar een afronding van de handeling als die er nog niet was en er kwam meer kritiek op individuele spelers.

De tweede serie improvisaties leverde dan weer meer materiaal waarop verder kon worden gegaan.

Langzaam ontstond er een actie-lijn en een toneelbeeld en vulden de spelers onder leiding van de regisseur de handeling in. Het proces had veel weg van het zoeken en vinden van stukjes van een puzzle zonder voorbeeld.

Succes was dan ook niet gegarandeerd. Het kon zeer frustrerend zijn als de scène 'niet klopte' en zelfs geen zicht op het probleem kon worden verkregen, laat staan de oplossing.

Een ander gevolg kon zijn dat de in de loop van de improvisaties de scène meer en meer afdreef van zijn oorspronkelijk thema en/of een ander ontwikkelde.

Echter, op deze manier kon de scène een interne logica ontwikkelen, een uit zichzelf voortgekomen zijn die door de spelers al doende werd gevonden en door de regisseur als het ware herkend en bijgesteld. Door de inventiviteit en persoonlijkheid van de spelers zo veel ruimte te geven kregen de scènes een geweldige eigenheid die zich moeilijk beschrijven laat maar ongetwijfeld een van de grootste kwaliteiten van de voorstelling is.

Aan het eind van deze periode in Herentals was er een groot reservoir van scènes opgebouwd.

Vrijwel alle scènes die uiteindelijk in de voorstelling terecht zouden komen waren in een minder of meer rudimentair stadium aanwezig.

*Camera broadlijns*

## Herentals; mijn stage

Na een stormachtige kennismaking en het bekijken van de repetities besloot de regisseur het met mij te proberen.

Hij vertelde me in het kort waar hij aan werkte en wat hij van mij verwachtte n.l. kennis van de theatergeschiedenis en -iconografie. Hij toonde met werk van diverse beeldende kunstenaars en legde uit waarom hij het bewonderde, wat een doeltreffende methode was om een snelle indruk te krijgen van wat hem het meeste aansprak en interesseerde.

“Het maakte me ook duidelijk dat er grote verschillen waren tussen denktrant en criteria in de beeldende kunst en die van het theater en dat ik snel iets moest doen aan mijn onkunde van het eerste. Uit de cryptische omschrijving van mijn taak begreep ik dat ik grotendeels zelf zou moeten uitproberen hoe die het beste uit te voeren.

We besloten tot een proefweek, die tevens de laatste week van de groep in Herentals zou zijn.

Gewapend met alle boeken die mogelijkerwijs van dienst konden zijn keerde ik enige dagen later terug.

Allereerst moest ik natuurlijk de manier van werken leren kennen, de spelers ontmoeten, een overzicht krijgen van het aanwezige scène-materiaal en bovenal zo veel mogelijk te weten komen over de ideeën van de regisseur.

Ik deed mee aan de training van de spelers, beschreef alles wat ik op de repetities zag minitueus en praatte regelmatig met de regisseur. Ik kreeg mijn eerste opdrachten: speurwerk in de bibliotheek, het uitwerken van het gebruik van bepaalde symbolen in het theater en het aanbrenge van suggesties, associaties en alles wat ik maar verzinnen kon.

Het had veel weg van in snel tempo ballen opgooien naar een jongleur: soms werden ze gevangen, soms niet, soms raapte ik ze weer op en probeerde het opnieuw.

Waarom wel en waarom niet bleef vaak onduidelijk en erg gevoelsmatig. Hoe beter ik ging begrijpen en/of aanvoelen welke kant de voorstelling opging, hoe enthousiester en geboeider ik werd en hoe meer ideeën ik kreeg.

Al met al werkte het, werkte ik in de groep en de relatie tussen de regisseur en mij ondanks de onduidelijkheid over het hoe en waarom. Na een paar dagen werd ik aangenomen.

## Beschrijving van het werkproces

### Fase 2: Antwerpen I

#### Dagindeling

In Antwerpen werkten we in een oude bioscoop waar een toneel werd gebouwd. Er waren twee flats in de buurt gehuurd voor de mensen die niet in Antwerpen woonden.

De dagindeling bleef dezelfde.

#### Scherpstellen van scènes, eerste montage

De werkwijze in Antwerpen verschilde aanvankelijk niet veel van die in Herentals behalve dat er geen werkelijk nieuw scène-materiaal meer bijkwam.

Geconcentreerd werd op een eerste keus aan scènes, het optimaliseren daarvan en het eventueel samengaan met ander materiaal, rekvisieten en/of muziek.

Daarnaast werd er gewerkt aan een eerste montage door het koppelen van scènes tot blokken.

Het optimaliseren van scène-materiaal heb ik scherpstellen genoemd omdat de betekenissen ervan: focusseren en het schietvaardig maken van een wapen, de twee poten van het proces aardig weergeven.

Enerzijds werd er gewerkt aan de preciezering van de structuur van de scène d.w.z. de opeenvolging van handelingen en de daarbij behorende ruimte-verdeling, het scène-beeld.

Alles wat overbodig was werd geschrapt en er werd gezocht naar de ideale duur van een scène.

Anderzijds moesten de spelers leren zich te handhaven binnen de structuur zonder haar tekort te doen.

Dat had vooral betrekking op het vinden en hanteren van de overgebleven speelruimte, de opbouw van de scène (meestal door herhaling), het samenspel met elkaar en de energie- en concentratie-verdeling.

Dat was hoofdzakelijk een persoonlijk en individueel proces zonder ingrijpen van de regisseur. De spelers leerden de scène aanvoelen tot in de kleinste details. Zo bleef het mogelijk dat scènes veranderden en spannend bleven voor de spelers en de toeschouwers.

Dit hele proces van scène-ontwikkeling heb ik geprobeerd te illustreren met de beschrijving van de dans-scène (zie p. ).

In deze periode werd ook een begin gemaakt met de montage van de voorstelling. Bijna alle scènes konden op zich zelf staan en hadden 'n eigen opbouw tot een climax. Een aantal scènes sloten zo eenvoudig op elkaar aan dat er vanzelf blokken ontstonden.

Het streven was de scènes naadloos in elkaar over te laten vloeien (i.t.t. 'Het is Teater zoals te Verwachten en te Voorzien was'). Dat stelde het probleem van (zinnvolle) overgangen en überhaupt het krijgen van de juiste mensen en rekvisieten op de juiste plaats op het juiste moment.

De belangrijkste oplossing werd gevonden in het combineren van scènes op voor en -achterplan met een soort zig-zag techniek.

In de meeste overgangen is er een 'hoofd'-actie te onderscheiden op het voorplan (in die zin dat deze handeling op dat moment de meeste aandacht trekt) terwijl ondertussen een aanvankelijk minder dominerende scène op het achterplan werd begonnen.

Terwijl de actie op het voorplan tot een afronding komt, verschuift het accent naar het achterplan zodat (eventueel) ruimte ontstaat voor een derde scène.

Deze methode bood veel mogelijkheid tot het maken van verschillende konteksten voor een zelfde scène, contrasten enzv. waardoor de voorstelling heel 'rijk' werd om naar te kijken (behalve als dat niet bedoeld werd).

Een ander probleem wat opdook bij de eerste montage was de duur van de scènes.

Ten eerste met het oog op de voorgenomen tijdsduur van de voorstelling van drie en een half tot vier uur waaraan gedurende de improvisaties in het geheel geen aandacht aan was besteed.

Ten tweede speelde het een rol bij het bepalen van het interne ritme van de voorstelling al zou dat vooral van belang worden bij de uiteindelijke montage.

Nadat de eerste keuze aan scène-materiaal was gemaakt ontstonden er drie blokken die op de een of andere manier bij elkaar hoorden.

Blok 1 bestond uit de openingsscène, de standbeelden, de kikker-scène en de ondervraging (zie script).

Dit blok vormde de inleiding tot de voorstelling en haar credits.

Ze gaf het kader aan waarin de rest van de scènes moest worden geplaatst en introduceerde de belangrijkste begrippen die de rode draad van de voorstelling waren: de leugen van de verbeelding, het jaartal-theaterproduktie spelletje uit de tekstbrochure en de Keizer(s) zonder Kleren.

Blok 2 was minder hecht en bevatte de hondjes-scène en de lopers-scène die beiden van doen hadden met het dagelijks theater en/of bestaan. Het blok zou er nog een scène bij krijgen (de Kleren-scène) en een paar becommentariërende overgangsscènes (Isolde en het Aankleden van de Keizer).

Blok 3 was een rest-blok met twee scènes waarvan vast stond dat ze in de voorstelling en aan het eind daarvan zouden komen: de Mansscène en de Dragersscène.

Men voor een wetsen deze blokken afgewerkt wat betreft overgangen, detaillering en onderlinge tijdsverhoudingen.

Daarnaast leerden de spelers om te gaan met het grotere geheel en nu energie te verdelen.

Behalve de blokken waren er nog een aantal scènes waarover getwijfeld werd of waarvan de plaats in de voorstelling nog niet vast stond.



## De dansscène

De dansscène was voortgekomen uit het werken met twee thema's. Het ene thema handelde over het gedrag van discotheekbezoekers (dansende meisjes, toekijkende jongens, exhibitionisme, flitsende lichten, opzweepende muziek, dansen alleen en het op zoek zijn naar een geliefde of iemand om mee naar bed te gaan). Het andere ging over de dansrage in de moderne podiumkunsten. In allerlei theater-producties werd gebruik gemaakt van dans en/of bewegingstechnieken (Robert Wilson) terwijl de danskunst zelf meer en meer zich richtte op het theatrale en steeds minder danste (Pina Bausch).

Aan de eerste versie die ik van de scène zag waren al een groot aantal improvisaties vooraf gegaan. Ze verliep als volgt:

Op het achterplan staan zes jongens op een rij.

In het midden vóór hen staan vier meisjes en twee jongens op een rij.

Een van hen begint een korte serie bewegingen, stopt in een freeze, ontspant en gaat weer op zijn/haar plaats staan. Een ander begint maar in een andere stijl (er werd klassiek ballet gedanst, jazz, getwist tot en met een beetje met de benen schoppen).

Ze lachen de toeschouwers toe.

De pauzes tussen de dansers worden steeds kleiner en beginnen te overlappen terwijl het dansen sneller wordt en meer ruimte in beslag neemt.

Dan loopt een jongen uit de achterste rij naar een danser en zet hem/haar stil en op de plaats.

Als het ritme van de dansers op een bepaald niveau is gekomen begint de rij jongens achter hen hun broek steeds verder naar beneden te trekken op het ritme van hun tekst 'links, rechts, links, rechts'.

Het duurt echter niet lang of de stilgezette danser begint opnieuw. Het proces versnelt en de dansers houden niet meer op met bewegen terwijl de jongens achter hen steeds sneller hun broek naar boven en beneden trekken en hun tekst steeds luider uitspreken en steeds vaker ingrijpen.

Als deze opbouw een hoogtepunt bereikt rennen de jongens naar de dansers en worstelen ze tegen de grond waar ze ten hoogste nog een hand of voet kunnen blijven bewegen.

Na een ogenblik zingt Mariël de 'Schweig und Tanz'-tekst.

Eind scène. Er volgde een nabespreking waarin de jongens een vaste danser kregen toegewezen en de dansers de mogelijkheid kregen

de jongens tot dansen te verleiden.

Dit vergrootte echter de verwarring omtrent de richting van de scène en werd weer verworpen.

De eerste repetities in Antwerpen droegen weinig bij tot een oplossing al werd duidelijker wat er zoal mis was.

De twee rijen achter elkaar met ieder min of meer een eigen rol en actie leidden de aandacht van elkaar af, het toneel maakte een overvolle indruk, opbouw van handeling kwam onvoldoende uit de verf en details en persoonlijkheid van spelers kwamen niet naar voren in het algeheel gemis aan scherpte en helderheid van de scène.

Repetitie na repetitie, nabespreking na nabespreking brachten geen wezenlijke verbetering en iedereen werd er wanhopig van. Toch werd de scène niet verworpen. Dat kwam omdat ze ten opzichte van de aandacht voor de dans een belangrijke rol vervulde, omdat er een aantal toneel-effecten mee verbonden waren die anders onbruikbaar werden en bovenal omdat iedereen op de scène verliefd was ondanks de problemen.

Er werd begonnen met de scène-plaatsing: er werd gekozen voor een actie-beweging naar voren voor het vechten, de ene rij werd wijder opgesteld, de andere juist nauwer aaneengesloten en het aantal spelers verminderd.

Dit leverde een harmonieuzer en overzichtelijker toneelbeeld op maar veranderde niet veel aan de krachteloosheid van de scène. Een 'doorbraak' kwam met het besluit een andere scène toe te voegen nl. die van de danseres die gedurende zeer lange tijd een aantal klassieke ballet bewegingen zo perfect mogelijk uitvoert. Door andere scènes rondom haar te laten plaats vinden vormde de duur van de scène geen bezwaar meer en werd aan andere scènes o.a. de dansscène iets anders toegevoegd.

Het werd mogelijk het accent te leggen op het conflict tussen dansers en 'tegenhouders' en af te zien van de stijlen van dans. In een aantal volgende repetities werd de scène zo goed als omgedraaid: de rij dansers en 'tegenhouders' werd tegenover elkaar geplaatst en de dansers moesten zien door te breken naar voren waar ze voor het publiek dansten totdat ze definitief tot de orde worden geroepen door de 'tegenhouders' (voor scène-beschrijving in de voorstelling zie script p. 30).

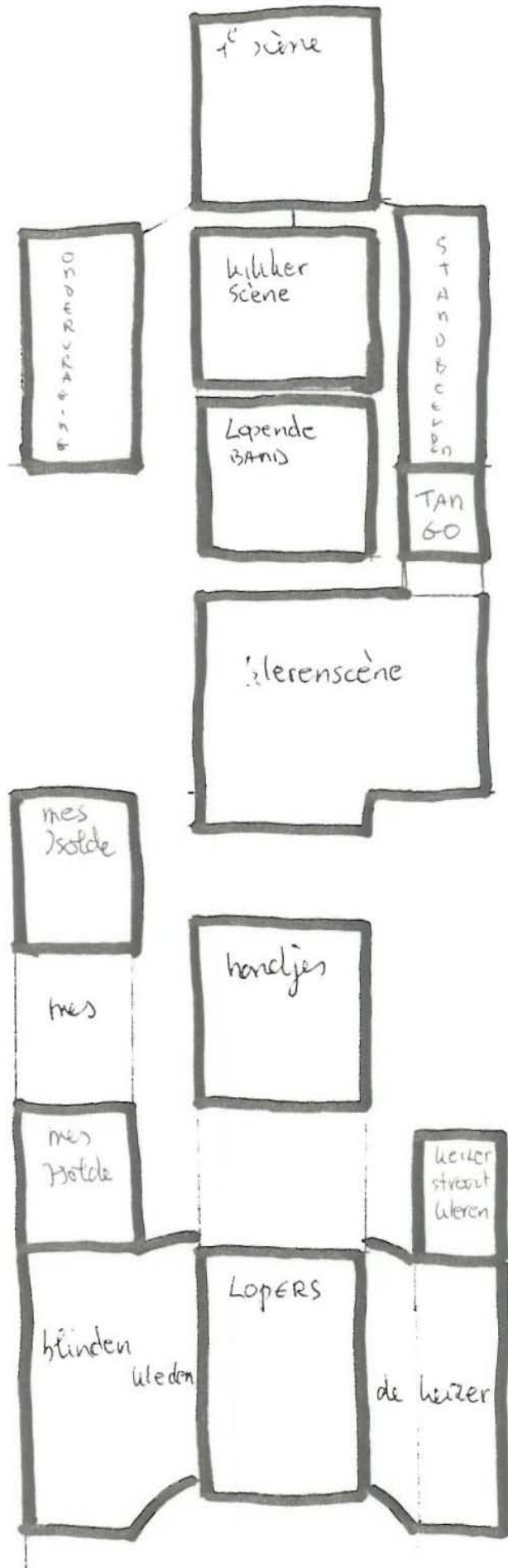
Deze opzet bleek vruchtbaar en werd de kern van de dansscène.

Het bleef een hele moeilijke, 'gevoelige' scène omdat de opbouw

van kleine naar grote(re) dansbewegingen en van één danser naar allemaal over een lange tijdsspanne en samen met de muziek die moest leiden tot een gelijktijdige uitbarsting van de dansers een zware opgave vormde voor de spelers.

Het is altijd een van de spannendste scènes van de voorstelling gebleven.

Montage eerste Glck



## Antwerpen I: mijn stage

Wat heb ik gedaan?

Tango-lessen organiseren  
invallen  
tafels schoonhouden  
rekwisieten aanschaffen  
dooie kikkers verwijderen  
en veel praten.

timen  
bibliotheekwerk  
sigaretten halen  
teksten corrigeren  
platen opnemen

Ik reakte steeds beter ingewerkt in de voorstelling en langzaam ingeburgerd in de groep, óf als iemand die iets bijdroeg dan wel als constante aanwezigheid.

Ongeveer eens in de drie dagen praatten de regisseur en ik met elkaar over de repetities, mijn bibliotheekwerk en andere opdrachten en wat verder te pas kwam.

Ik leerde deze gesprekken voor te bereiden en vragen en opmerkingen op te sparen en te noteren zodra ze meer dan drie minuten in beslag zouden nemen.

Ik deed erg mijn best mijn vak en wat ik geleerd had op een voor de voorstelling nuttige manier te gebruiken. Met heel weinig succes.

Ik probeerde de scènes te analyseren maar er was geen mogelijkheid klassieke methoden toe te passen bij gebrek aan personages, conflicten en verhaaltje in het algemeen.

Daarom probeerde ik zelf iets te verzinnen met het tijdsverloop als constante factor of een formele beschrijving te maken zodat ik een fundering zou hebben om uit de scènes samenhangende en overkoepelende thema's te kunnen lichten. Nu zou ik dat niet meer zeggen maar toen leek het allemaal nogal nutteloos.

Het bibliotheekwerk (op zoek naar referenties en teksten over verschillende thema's als wat is akteren, je dood zingen/dansen en interessante verschijnselen uit theater) leidde tot weinig. Boek na boek na boek zonder iets te vinden wat we werkelijk konden gebruiken. Afgezien van het feit dat gebruik van tekst op zich al moeilijk bleek te liggen waren de meeste fragmenten die ik vond te veel deel van de hele tekst om bruikbaar te zijn.

Pas later toen de voorstelling al verder gevorderd was en beter zicht te krijgen was op waar ik naar op zoek moest had ik meer succes. Dat waren dan meestal opera-teksten, waar uit de aard der zaak, boven genoemd bezwaar niet aan kleefde.

Al met al leidde het ertoe dat ik meer en meer de hele dag bij

de repetities aanwezig was waar mijn verblijf in lekker warme bibliotheken toch al als desertie werd bekeken.

De spanning steeg naarmate de voorstelling groeide en de tijd afnam.

Er werd heel hard gewerkt voor lange perioden in een onverwarmde repetitie-zaal. Veel mensen werden ziek en er gebeurden een aantal ongelukken: verstuikte enkels en een gebroken arm.

Na Herentals zouden nog drie mensen de groep verlaten om diverse redenen, waaronder onze opera-zangeres. Na een langdurige speurtocht werd een vervangster gevonden.

Eind maart leek de malaise gepasseerd: er was een nieuwe zangeres, verwarming kon worden betaald, er kwam een produktie-assistente en de produktie liep op volle toeren.

Het harde werken begon vrucht te dragen, het leek wel of we in een stroomversnelling terecht waren gekomen, de ene na de andere oplossing werd gevonden, het ene na het andere puzzle-stukje.

De voorstelling als geheel, haar thema's, centrum en magie, kwam langzaam in zicht.

Voor het eerst kregen we de muziek te horen, die door Wim Mertens voor de voorstelling was gecomponeerd en waar iedereen enthousiast over was.

In het algemeen heersende optimisme vergat ik zelfs mijn twijfel over het nut van mijn aanwezigheid en de waarde van mijn functie. Ik schreef een klein artikel over de voorstelling voor 'De Danskrant', wat leidde tot een uitnodiging om een groter artikel te schrijven over het werkproces.

Ondanks vele pogingen mijn observaties op ordentelijke, begrijpelijke en interessante wijze op papier te krijgen, ben ik daar niet in geslaagd.

## Beschrijving van het werkproces

### Fase 3: Antwerpen II

#### Dagindeling

Dezelfde als voor Antwerpen I.

#### Definitieve afwerking: eindmontage, décor

Deze periode begint met de eerste complete doorloop. De volgorde van de scènes ligt zo goed als vast en hoewel nog niet alle overgangen gevonden zijn is de voorstelling in een ruwe vorm, af. De vaststelling ontmoet weinig enthousiasme van de spelers die uitgeput zijn. Ook wij, toeschouwers, zijn aangeslagen.

De voorstelling blijkt een serie hamerslagen die in een adembemend tempo wordt toegediend zonder een rustmoment om weer bij te komen. De voorstelling blijkt hard, zwart en zwaar.

Dit leidde tot een crisis die pas na enige tijd werd opgelost.

Er werd gezocht naar meer relativering (vooral voor het eind van de voorstelling) en in het algemeen naar het lichtvoetiger maken door het invoeren van allerlei détails.

In de eindmontage werd meer aandacht besteed aan een wisselender ritme wat tot stand kwam door het inkorten van scènes en het invoeren van meer rustmomenten.

Deze maatregelen gingen soms ten koste van de hechte structuur.

We werkten onder grote tijdsdruk ook omdat er allerlei journalisten en geïnteresseerden op bezoek kwamen om scènes op te nemen foto's te maken en interviews af te nemen.

Dit vergrootte de chaos maar werkte voor de spelers ook als een soort try-outs.

X Het gebrek aan geformuleerde thematiek (i.t.t. aangevoelde) keerde zich nu tegen ons: met zo weinig speelruimte en tijd was het moeilijk belangrijke beslissingen te nemen over de laatste montage, de slot-scène.

Ook voor de spelers was het een moeilijke tijd.

Technische doorloop volgt op technische doorloop. De voorstelling is gemaakt, het moet alleen nog op de planken komen.

Het liet weinig ruimte voor creativiteit..Er werd gerepeteerd om de puntjes op de i te zetten, voor de techniek en om te wennen aan de totale lengte van de voorstelling.

Aan het eind werkten we eigenlijk te hard voor te weinig resultaat en onder hoogspanning. Iedereen raakte steeds sneller moe. Gelukkig werd op dat moment het tempo rustiger en kregen we meer vrij. We begonnen ons voor te bereiden op de première.

Décor: toneelbeeld, licht, dia-projectie, muziek, rekwisieten en kostuums.

Zoals gezegd was de voorstelling speciaal bedoeld voor een klassieke theaterzaal, een tempel van de kunst, met een gedecoreerd proscenium en plafond en kijkdoos-toneel.

Het idee van de kijkdoos werd in het toneelbeeld-ontwerp geaccentueerd door het afdekken van de zijanten met zwarte doeken.

De achterwand werd gevormd door het projectiescherm dat tevens de enige opkomst- en afgaanplaats vormde.

Op de grond kwam een zwarte dansvloer.

Het belangrijkste en eigenlijk het enige décorstuk was het licht-ontwerp.

Over het te gebruiken licht waren heel wat discussies gevoerd en heel wat voorstellen gedaan.

Uiteindelijk bleek dat van de regisseur het beste te voldoen aan de eisen: in staat heel plaatselijk iets uit te lichten, zeer kontrastrijk en onderdeel van het toneelbeeld (aan een vierde eis: door de spelers zelf te bedienen, werd niet voldean).

Het ontwerp was buitengewoon mooi en weerkaatste in het zeer sobere, donkere toneelbeeld de weelderige grandeur van de zaal.

Het bestond uit een symmetrisch veld van vijf breedte-lijnen die van het projectiescherm tot vlak voor de toneelrand liepen en waaraan afwisselend vijf en vier kaars-lampjes aan zeer lange draden hingen, tot ongeveer twee en halve meter van de grond.

Een tweede bron van licht was de dia-projectie, al werd die zelden bewust om die reden gebruikt.

De dia's fungeerden op de eerste plaats als inhoudelijk accent die een scène becommentarieerden door hem in een andere kontekst te plaatsen.

De meesten waren afkomstig uit de decoratieve Franse schilderkunst (b.v. Fragonard, de school van Fontainebleau) en de vroege Italiaanse Renaissance (Rafaël).

Sommige dia's vertoonden alleen een fragment van het schilderij, b.v. de onderste of bovenste helft.

Den aantal werd vertoond in zwart-wit zodat de afbeelding weinig veranderde aan de lichtverhoudingen. Kleuren-dia's echter hadden in het donkere décor een instant, sterk dramatiserend effect.

Op vergelijkbare manier werd gebruik gemaakt van klassieke muziek op band. De 'Liebestot' uit Wagner's 'Tristan und Isolde' werd b.v. een maal a capella gezongen en een maal met begeleiding van de orkestratie.



De aan minimal music sterk verwante muziek van Wim Mertens vormde veel meer een eenheid met de scènes waarin ze gebruikt werd.

De muziek steunde vaak de opbouw van de scène-handeling.

Voor de rekwisieten gold dat ze nadrukkelijk als zodanig aanwezig waren. Ze werden op het toneel gebracht als ze nodig waren en weer weggehaald als hun taak volbracht was.

Omdat het er zo weinig waren (kronen, scepters, borden, stoel, stoffen en blik, emmers) kregen ze gauw een toegevoegde waarde.

Als ze dat van zichzelf al hadden, zoals de kronen en de scepters, werden ze weer zo 'onecht' gehouden als de feestwinkel maar toestond.

Een speciaal soort 'rekwisiet' waren natuurlijk de kikkers en de papegaaien. Ze brachten het toeval in de scène maar hadden ook een symbolische betekenis (de kikkers verwezen naar het sprookje van de kikker die tot prins wordt gekust en de papegaaien zijn een symbool voor herhaling).

Eigenlijk kunnen ook de kostuums worden gerekend tot de rekwisieten. Iedereen droeg hetzelfde ex-luchtmacht-uniform dat zwart was geverfd, met een wit overhemd, onderbroek en sokken, zwarte das, riem en schoenen. Hun functie -het bedekken van het lichaam- werd sterk benadrukt door de vele scènes waarin kleren werden aangedaan of uitgetrokken, getoond, gemimed en gewassen.

De betekenis was zeker niet eenduidig, verschilde per scène, verschoof van de ene naar de andere.

Ze verwezen naar het sprookje van de Keizer zonder Kleren, ze betekenden verhulling; leugen maar ook verhulling; ingetogenheid en beheersing.

## Antwerpen II: mijn stage

In deze periode volgde ik de repetities bijna voortdurend.

Ik knapte van allerlei kleinigheden op die aan het eind van het werk-proces opdoken zoals het framen van de dia's die zouden worden gebruikt, het aanschaffen van rekvisieten, tekst op papier zetten voor het programma-boekje, het maken van een proef-opname van een gevonden opera-tekst enzv.

Bij het repeteren van scènes waar het aankwam op precisie en timing begon ik te assisteren met rechtstreeks corrigeren.

Gesprekken met de regisseur, weg van de regie-tafel, kwamen niet meer voor. Er was weinig tijd voor en ik had ook niet meer zoveel te suggereren of te bevragen.

Dat kwam ook omdat ik meer en meer afstand verloor, en het overzicht op het totaal van de voorstelling. Wel leerde ik de voorstelling tot in ieder détail kennen.

Ik weet niet of dit te vermijden was geweest. De activiteiten die me van de repetities weghielden waren afgerond.

Buiten de repetities zocht ik naar achtergrond informatie over de schilderijen die als dia's in de voorstelling gebruikt werden en schreef daarover een kort verslag voor de spelers.

Het repeteren richtte zich vooral op scènes die routine moesten worden, wat erg saai werd.

Bij gebrek aan afleiding kreeg iedereen bij voorbaat plankenkoorts. Daaroms kregen we vrijaf. Het was de hoogste tijd om in première te gaan.

## Evaluatie werkproces

Een evaluatie houdt in het nagaan van het verloop van een werkproces en een beoordeling ervan.

Vragen als: Is het resultaat bevredigend?, Is er effectief gewerkt? Zijn alle mogelijkheden benut? en Wat had beter gekund? zouden de revue moeten passeren.

Uit her voorafgaande zal duidelijk zijn geworden dat het beantwoorden van die vragen omtrent het werkproces van 'De Macht der teaterlijke Dwaasheden' niet eenvoudig is.

Immers, een vooraf geformuleerd inhoudelijk en/of artistiek doel d.w.z. een maatstaf voor doe beoordelingsvragen, was er niet.

Het werken aan 'De Macht der teaterlijke Dwaasheden' was een avontuur waarvan de participanten wel zouden zien wat er uit zou komen.

In de loop van het werkproces ontstonden een aantal gemeenschappelijke ideeën over het wezen van theater die de voorstelling zouden bepalen.

Ze leidden tot een keuze voor het werken met improvisaties en het zoeken naar een bepaald soort van scène-materiaal nl. de real-action. Uit die ideeën is een intern criterium af te leiden waarnaar de evaluatie-vragen te beoordelen zijn.

Wat was de opzet van de groep en is zij in die opzet geslaagd?

Daarna zal ik proberen de vraag: Had het beter gekund? te beantwoorden.

Ik begin met het beschrijven van een aantal algemene omstandigheden, de achtergrond van het werkproces.

In vergelijking met de meeste andere theaterproducties was het werkproces van 'De Macht der teaterlijke Dwaasheden' (MdtD) lang: zes maanden.

En het was zeer intensief. De hele dag was gevuld met trainingen en repetities.

Vrijwel voortdurend was iedereen samen, niet alleen in Herentals maar ook in Antwerpen, waar de spelers die niet uit die stad afkomstig waren (het merendeel), samenwoonden op twee, naast elkaar gelegen appartementen.

Er werd altijd over het werk gepraat. Ideeën werden voorgesteld om de volgende dag uit te proberen, de algemene gang van zaken besproken en bekritiseerd.

X Het werkproces was in hoge mate democratisch. Ieders mening werd gevraagd en gehoord.

Er was geen als vanzelfsprekend aanvaarde autoriteit, ook niet die van de regisseur.

De basis van al of niet meedoen, en te blijven meedoen, was dan ook de persoonlijke overtuiging dat het werk al die moeite waard was. Er werd zo veel mogelijk geprobeerd iedereen bij alles wat met de voorstelling te maken had, te betrekken. De produktie-medewerkers (waarvan een ook speler was) kwamen regelmatig kijken op de repetities en gaven hun commentaar terwijl de spelers op de hoogte werden gehouden van de ontwikkelingen op het kantoor.

Ondanks de grote individuele verschillen ontstond er daardoor een hele hechte groep waarvan ieder voor zichzelf bewust koos voor deelname aan de onderneming van de voorstelling.

De spil van die groep was de regisseur.

Het einddoel van hun werk was een voorstelling met de titel 'De Macht der teaterlijke Dwaasheden', meer was er nauwelijks bekend en zelfs dat was onder voorbehoud.

De groep begon dus bij het begin d.w.z. met praten en discussiëren over het fenomeen theater, haar wetten, regels en geschiedenis. Gebruikmakend van allerlei informatiebronnen -eigen ervaringen, filosofie, kunst, tekst- en beeldmateriaal- vormden ze zich een conglomeraat aan ideeën, associaties en beelden, daarin gestimuleerd gestuurd en geprovoceerd door de vragen en ideeën van de regisseur.

Het was het begin van een proces (wat werd voortgezet en geconcretiseerd gedurende de improvisaties) waarin de groep een gemeenschappelijke manier van denken, aanvoelen en beoordelen ontwikkelde.

Ze kregen een basis-begrip voor waar naar gezocht werd dat veel dieper ging dan het verstandelijk onderschrijven van de volgende uitgangspunten en opvattingen over de aard van het fenomeen theater:

Theater is doen-alsof.

Het is vals en het is lui.

Akteren behelst het uitbeelden van gevoelens die geen enkele realiteit bezitten voor de akteur. Dat is onzin en niet koosjer.

Theater is een plaats van manipulatie. Het ruikt er naar corruptie.

Succes in de theaterwereld is minder het gevolg van appreciatie van toeschouwers als van uitverkoring door een aantal gevestigde autoriteiten zoals belangrijke critici en theater-direkteuren.

Het publiek haalt zijn mening uit de krant en volgt de voorgeschreven mode en smaak naar iets nieuws.

In het sprookje van de Keizer zonder Kleren vonden ze een metafoor voor deze ideeën.

Naast de uitgangspunten die rechtstreeks te maken hebben met theater is er nog een ander belangrijk concept: de leugen van de verbeelding. Kunst is een leugen van de verbeelding.

Deze bevindingen leidden natuurlijk tot maar een conclusie: de groep wilde geen theater maken.

Zijn ze in die opzet geslaagd?

Ten opzichte van het eigen belangrijkste criterium: het doen-alsof van theater, het scheppen van een valse werkelijkheid vermijden, is dat zeker gelukt.

In de MdtD wordt het besef van werkelijkheid, van dat-wat-gezien-wordt voortdurend in twijfel getrokken, verschoven, in een ander licht geplaatst.

Dat-wat-gezien-wordt bevindt zich in een spanningsveld tussen realistische waarheid en betoverende verbeelding, heroïek en waanzin, ontroering en belachelijk zijn, tussen een vorm van betrokkenheid en het ervaren van de acteur als subjeet, en een wijze van objectief waarnemen.

Het is de waarde van dat-wat-gezien-wordt die getoetst wordt.

Telkens weer wordt herhaald: Kijk maar, het is niet wat het is.

Hoe wordt in de voorstelling dat enerverende spanningsveld geschapen?

Daar zijn vier kenmerkende factoren voor aan te wijzen: het gebruik van herhaling en real action, de nadruk op de structuur en (in combinatie daarmee) de houding van de speler. Tot slot moet nog genoemd worden de gebruikte montage-techniek. Die heb ik uitvoerig besproken op pagina .

Het gebruik van herhaling en real action.

De meeste scènes van de MdtD zijn gebaseerd op een vorm van 'real action' d.w.z. een handeling die onmogelijk geacteerd kan worden omdat hij puur fysiek is en waarvan het verloop wordt bepaald door de lichamelijke vermogens van de uitvoerder zoals hard lopen, dragen, een gevecht.

Een variatie hierop is een real action waarin actie-reactie tussen twee spelers centraal staat.

In zekere zin wordt er ook geacteerd in de voorstelling b.v. voor het neerzetten van een cliché-beeld (het afscheid, de piëta) of van het levende symbool van de Keizer.

Akteren is uitbeelden.

Door herhaling, in tijd en/of in de ruimte (door meerdere uitvoerders) verandert de inhoud van de handeling.

Letterlijk doordat beeld en uitvoering niet identiek blijven (de speler wordt moe, zijn lichaam gaat zweten enzv.)

Maar ook in de manier van kijken van de toeschouwer (tenzij deze de zaal verlaat omdat hij zich verveelt) waardoor de handeling in een ander perspectief wordt geplaatst.

Herhaling ontdoet ieder emotioneel beeld van ontroering. Het beeld loopt als het ware leeg tot een eenvoudige handeling, een real action overblijft (b.v. de Held die Afscheid neemt van zijn dodePrinses). Als een real action herhaald wordt doet zich het omgekeerde voor: de handeling kan meerdere inhouden ontwikkelen (b.v. het hard lopen op de plaats en de dialoog van jaartallen en voorstellingen wordt een beeld van het verstrijken van de tijd tot geschiedenis).

#### Nadruk op structuur

Alle scènes van de MdtD hebben een structuur d.w.z. een opeenvolging van scène-handelingen plus de ruimtelijke plaatsing daarvan in het toneelbeeld.

Voor de toeschouwer behoudt de scène door de zeer nauw gedefiniëerde structuur de abstractie van een geconstrueerde vorm.

De structuur wordt een anonieme, autonome kracht in wier domein de spelers zich bevinden.

De zo nadrukkelijk aanwezige structuur schept de grenzen en de vrijheid d.w.z. ze schept geleidelijk het kader waarbinnen mogelijk- wijs iets werkelijk kan gebeuren.

Wat er gebeurt wordt bepaald door de spelers.

#### De houding van de spelers.

Zodra de speler het toneel opkwam werd hij (=hij/zij) beschouwd als zelfstandig en onafhankelijk.

Hij werd zijn eigen regisseur, in bewustzijn van zijn medespelers en binnen de scène-structuur die hij zelf had helpen bouwen.

De structuur werd een zelfgekozen opgave die hij moest volbrengen en tegelijkertijd bevocht om te blijven wie hij was, zichzelf, een individueel persoon op een toneel ten overstaan van een publiek.

Dat gevecht nam heel verschillende vormen aan: een vloed aan vondsten en details, het nemen van risico's, timing, mekaar de loef afsteken.

Wat in dat gevecht kon gebeuren waren gevoelens, emotionele reacties: woede, pijn, ironie, tederheid, genot.

Die gebeurtenissen verschilden per voorstelling.

De wisselwerking tussen structuur en speler, de gebeurtenis, maakte de voorstelling onvoorspelbaar, spannend en levend.

Voor de toeschouwer benadrukte de aanwezigheid, de presence van de speler de vorm van de scène terwijl de vorm van de scène de levende individualiteit van de speler als subjezt deed uitkomen.

In deze kontekst was er nog een andere, merkwaardige belevenis mogelijk: die van schoonheid.

Hoewel schoonheid een moeilijk te omschrijven begrip is wil ik het toch noemen omdat ik denk dat het de MdtD tamelijk uniek maakt binnen het medium theater.

We hebben gezien met welke eigen criteria de groep van de MdtD aan het werk ging, tot welke basis-keuzes dat leidde en op wat manier die keuzes in de voorstelling vorm kregen.

Zonder twijfel is de MdtD een opmerkelijke, irriterende, indringende en uitdagende voorstelling geweest voor menig schouwburgbezoeker.

De meeste indruk maakte ze op jongere mensen die zich aangesproken voelden door een ideeënwereld die in essentie romantisch, idealistisch en compromisloos is, maar niet blind en irreëel.

Haar kwaliteiten heeft ze te danken aan heel hard werken, een hoogst persoonlijke visie gecombineerd met een hoogst persoonlijk talent en last maar zeker niet least een ongeëvenaarde hoeveelheid lef.

Tot slot bespreek ik de laatste evaluatie-vraag: Wat had in het werkproces beter gekund?

De MdtD is een voorstelling gebaseerd op improvisaties en daarom met recht een proces te noemen.

Het is dus zinvoller te spreken van nadelige konsekwenties van die werkwijze dan van 'harde' kritiekpunten.

Ze hadden nooit verbeterd kunnen worden zonder andere, gewenste zaken negatief te beïnvloeden.

Als eerste konsekwentie van het werken op basis van improvisaties moet genoemd worden het gemak waarmee in series van improvisaties het oorspronkelijke thema opaque wordt, of zelfs verdwijnt.

Het is goed mogelijk dat een scène een totaal andere invulling krijgt door relatief kleine veranderingen.

De voorstelling als geheel loopt de kans haar eenheid te verliezen en daardoor aan scherpte en zeggingskracht in te boeten.

Een voorbeeld is de verdubbeling van het symbool van de Keizer, ontstaan uit een behoefte aan symmetrie en het idee van de Tango-scène.

De MdtD wordt gered door het montage-ritme dat de scènes met elkaar in evenwicht houdt en samenbindt, door het gebruik van het symbool van de Keizer als rode draad en door afsluiting met twee 'sterke' scènes (de Dans-scène en de Draggers-scène) die niet aan het euvel lijden.

Er zijn echter ook een aantal scènes die door het steeds bijsturen op details een zekere concreetheid missen die hen in het ritualistische trekt (b.v. de Klerem-scène).

Het afdrijven van het thema betekende ook dat de spelers hun neutrale zicht op de ontwikkeling van een scène konden verliezen.

Ze namen alle fasen van improviseren mee zodat een scène voor hen betekenissen droeg die voor de toeschouwer niet een-twee-drie zichtbaar waren of, waarschijnlijker, werden overvleugeld door andere dingen.

Hetzelfde gebeurde bij de montage van de voorstelling die nieuwe associaties mogelijk maakte en andere accenten en verbanden legde. Gedurende de vele doorlopen waren de spelers allemaal op het toneel zodat er zelden iemand kon meekijken en meepraten.

Ze verloren daardoor veel van hun creatieve invloed die hen onderscheidde van theater-acteurs die doen wat hen gezegd wordt, een van de belangrijkste uitgangspunten van de gekozen werkwijze.

Dit gemis werd door iedereen gevoeld en erkend.

Er werd over gesproken en dat hielp maar een echte oplossing was er niet voor.

Een ander belangrijk uitgangspunt was het streven naar een voorstelling die een gebeurtenis was.

Er werd dus gezocht naar handelingen waarin niet 'vals' kon worden gespeeld: real action en/of een handeling met een actie-reactie patroon.

De onvermijdelijke konsekwentie daarvan was een grote gevoeligheid voor routine.

Het was dubbel belangrijk omdat, in tegenstelling tot 'Het is Teater zoals te Verwachten en te Voorzien was', de montage van de MdtD dermate stevig in elkaar zat dat er niet eenvoudig scènes konden worden veranderd of vervangen.

Hoewel geprobeerd werd dit op te vangen door zulke scènes niet al te vaak te repeteren en later door de voorstelling niet avond aan avond te laten spelen was het toch een extra belasting voor de spelers.

Ze hebben de mengeling van opperste concentratie en ontspannen openheid voor zestig voorstellingen over een periode van anderhalf jaar in zichzelf kunnen vinden.

Daarmee zijn ze, wat mij betreft, uiteindelijk toch professionals geworden.



### Evaluatie stage

Zoals al gezegd was deze stage de beste die mij overkomen kon.

Ik kreeg de kans praktisch-ervaring op te doen bij een regisseur wiens werk ik kende en bewonderde.

Ik werd niet weggestopt in een hokje maar moest mijn eigen functie zien te vinden en in te vullen waardoor ik alle gelegenheid had initiatieven te nemen en ideeën uit te proberen.

Van mijn oorspronkelijke stage-opdracht is daarbij weinig terecht gekomen.

Met name de opdracht tot het maken van wekelijkse repetitie-verslagen bleek gefundeerd op de irrealistische voorveronderstelling dat de gemaakte vorderingen duidelijk waarneembaar zouden zijn.

Dat was, zonder van tevoren gesteld doel, niet het geval.

Mijn functie laat zich achteraf beschrijven als het verrichten van allerlei praktische karweitjes die direkt voortkwamen uit repetitie-gebeurtenissen, allerlei schrijfwerk (zoals het op papier zetten van alle teksten), het zoeken van materiaal (teksten, muziek) en het praten met en het bevragen van de regisseur.

Voor het uitvoeren van die taken werd zelden een beroep gedaan op mijn kennis of know-how als theater-wetenschapper, althans niet op een voor mij te onderkennen manier.

Daardoor schenen mijn successen in het aanbrengen van materiaal of het doen van suggesties mij vaak min of meer 'per ongeluk', zodat ik tijdens de hele stage geplaagd werd door twijfel over het nut van mijn aanwezigheid.

Nu denk ik dat ik, voor de in principe beschrijvende, afstandelijk observerend bedoelde functie van student-stagiaire, al een opmerkelijk grote mond heb gehad.

Het werd dan ook spoedig duidelijk dat ik, als theaterwetenschapper, een andere manier van kijken en andere aandachtspunten had dan, met name, de regisseur.

Ik was per slot van rekening de enige die hoegenaamd geen bezwaar had tegen het maken van een theater-voorstelling.

Ik werd daardoor een beetje de advocaat van de duivel, wat, samen met mijn eeuwige gevraag waarom zus en niet zo, zinnig voor de voorstelling is geweest.

Daarnaast zijn enkele van mijn ideeën ook daadwerkelijk in de voorstelling opgenomen.

De regisseur was tevreden over mij, ondanks het feit dat hij mij vaak vervelend vond.

Mijn enthousiasme, plezier in het werk en de wetenschap dat we bezig waren met iets goeds, beperkten mijn frustraties tot 's avonds in bed en tot de gesprekken met mijn stage-begeleider.

Ik heb veel geleerd van deze stage, al is het vooral de kunst van het vragen stellen.

Is 'De Macht der teaterlijke Dwaasheden' werkelijk geen theater? Wat is theater dan wel? Wat zou het moeten zijn?

In welke opzichten verschilt de voorstelling van traditioneel theater? Enzovoorts.

Het lijkt mij dat deze vragen niet alleen van strikt persoonlijke interesse zijn.

Het succes van de MdtD of dat van het zogenaamde theater van het beeld zijn aanwijzingen van verschuivingen en verandering binnen het medium theater die de aandacht van theaterwetenschappers verdienen.

In de onderstaande zal ik proberen de vraag in hoeverre de MdtD theater is te beantwoorden.

Eerst zal ik een overzicht geven van een aantal voor mij belangrijke stage-ervaringen: de praktijk van een vrije produktie, de functie van de dramaturg en de luxe van een tegenstander.

#### De praktijk van een vrije produktie.

Natuurlijk waren er op de eerste plaats de praktijk-ervaringen van iedere stage, in mijn geval die van een vrije produktie.

Ik leerde wat kennen van de afhankelijkheid van geldbronnen, het belang van publiciteit en het verkoopverleid.

De voortdurende onzekerheid over subsidie-aanvragen (ja of nee, hoeveel en vooral, wanneer) en in de onderhandelingen met sponsors die zelf meestal ook van subsidie afhankelijk waren betekenden grote financiële schommelingen.

Iedereen was op de hoogte van het geldgebrek dat ons vooral de eerste helft van het werkproces plaagde en droeg er de gevolgen van: geen verwarming, het niet meer kunnen bijspringen van spelers in financiële moeilijkheden, geen reiskosten-vergoeding, met vijf mensen op een appartement wonen enzv.

De grootste druk kwam uiteraard neer op het produktie-team dat de noodzakelijkheid van uitgaven moest afwegen tegen de hoogte van de bankrekening en de tijd die met dat geld overbrugd moest worden.

Een vrije produktie is een enorme financiële gok, speciaal als het artistiek produkt absoluut op de eerste plaats staat. Lang vóór de première moet er de garantie zijn voor een aantal speelplaatsen.

Publiciteit en public relations zijn dan ook van essentiël belang. Ten bate van de verkoop van de, dankzij het lange werkproces, relatief dure voorstelling moest ruim van te voren duidelijk worden gemaakt dat het hier de culturele gebeurtenis van het jaar betrof. Wekenlang kwamen er vrijwel dagelijks journalisten, fotografen en televisie-ploegen van overal vandaan op bezoek.

De prijs was kostbare tijd en energie.

In haar verkoopbeleid stelde de produktie ook enige prioriteiten boven zo veel mogelijk geld verdienen.

Het prestige van de speelplaats legde veel gewicht in de schaal. Op de eerste plaats werden musea voor moderne kunst geprefereerd waar de voorstelling in een andere kontekst werd gezien dan in het theater.

Daarna kwamen plaatsen van internationaal aanzien (b.v. liever één keer in Parijs dan vijf keer in Bordeaux) en ten slotte speelde de naam van het theater zelf een rol (b.v. een opera of de Royal Albert Hall).

#### De functie van de dramaturg.

Zoals gezegd was mijn plaats binnen het werkproces van de MdtD, zeker in het begin, heel onduidelijk.

Het leren werken in zo'n ondoorzichtige positie, naar eigen inzicht en volgens de al dan niet kommunikabele ideeën van de regisseur, was een proces van trial and error.

De stage riep dan ook vragen op over waarde en positie van de dramaturg in de praktijk van het theater maken.

Wat is een dramaturg en wat zou hij(=hij/zij) moeten doen?

Het lijkt mij dat een dramaturg een soort niemandsland bewoont.

Hij is geen echte toeschouwer, hij is geen maker.

In het werkproces kan hij kritiek geven, suggesties doen, problemen signaleren maar oplossen kan hij ze niet.

Zijn functie wordt steeds opnieuw gedefiniërd door de omstandigheden van iedere andere produktie.

De waarde van zijn werk in het werkproces lijkt afhankelijk van zijn vermogen om te passen in de gegeven omstandigheden, om het streven van de makers aan te voelen en toe te spitsen en om zijn opmerkingen op het (enig) juiste moment te maken.

Als halve buitenstaander heeft hij een bepaalde neutraliteit die hem, in principe, geschikt maakt voor de niet te onderschatten sociale functie van praatpaal.

Het lijkt mij dat een dramaturg zich op de eerste plaats bezig houdt met de taalkant van een theatervoorstelling.

Zijn 'echte' werk ligt dan ook meestal vóór de aanvang van het werkproces.

In het traditionele theater wordt zijn werk bepaald door de toneeltekst: keuze en/of analyse, begeleidende informatie, op basis daarvan gesprekspartner van de regisseur, onderzoeken doen naar problemen die ontstaan in het vertalingsproces van tekst naar voorstelling en tot slot het stukje in het programma-boekje.

Anders ligt het bij voorstellingen als de MdtD die niet op tekst gebaseerd zijn maar op beeld en handeling.

Kan een dramaturg bij zulk theater ook een functie hebben?

Ik denk van wel.

In produkties als de MdtD zijn twee dingen snel uit het oog verloren: de samenhang van de voorstelling als geheel en de band van individuele scènes met hun oorspronkelijk thema.

Wanneer gewerkt wordt op basis van een soort herkenning ('Ik weet niet wat ik wil, maar ik weet wat ik niet wil') en wanneer toeval en improvisatie-vondsten een grote rol spelen bij de totstandkoming van een voorstelling is de aanwezigheid van iemand die niet direkt betrokken is bij het creatief proces heel handig.

Zo iemand kan verslag doen van wat veranderd is en hoe het veranderd is. De dramaturg is dan als het ware de ideale toeschouwer.

Maar ook als vertegenwoordiger van de taalkant van de voorstelling is de dramaturg op zijn plaats. Maar hij moet wel een stapje terug doen.

De dramaturg moet proberen de taal te ontdekken (d.w.z. betekenis dragende/kommunikatieve aspecten) en de terugkerende elementen te zien. Hij moet proberen de voorstelling in wording te lezen en er voor zorgen dat die elementen zo geplaatst worden dat ze ook inderdaad betekenis kunnen dragen.

Is er werkelijk zo'n taal te onderscheiden?

Ja, ze ontstaat spelenderwijs en automatisch in het proces van weglaten of opnieuw gebruiken in series van improvisaties, in uitvoeringen door verschillende spelers.

De kunst is te kiezen tussen details en scène-materiaal, wat in een rudimentair stadium niet makkelijk is.

Natuurlijk doet de regisseur precies hetzelfde maar hij zit op een wisselspoor met de spelers, iets waar de dramaturg ongevoelig voor mag en moet blijven.

Hij moet vast houden aan zijn speciale interesse: het belang van de inhoud.

Waar de dramaturg naar streeft is alle betekenis die de voorstelling in zich draagt, tot zijn recht te laten komen.

Toen ik 'Het is Teater zoals te Verwachten en te Voorzien was' had gezien vroeg ik mij af of een groter gebruik van theatrale middelen en iets meer dramaturgie het gebrek aan samenhang tussen de scènes zouden hebben kunnen opvangen zonder de kracht van de voorstelling aan te tasten.

De MdtD is zonder twijfel een veel hechtere voorstelling geworden, dankzij het theater-thema, het symbool van de Keizer, de montage-techniek en het ritme.

Als geheel is ze compacter, spannender en minder vrijblijvend voor de toeschouwer.

De MdtD is theatraler dan 'Het is Teater...!' maar ook zwaarder minder speels, minder lief, minder menselijk.

#### Kritiek op mijn opleiding

Ik moest bevinden dat mijn inzicht in het moderne theater eenvoudig niet aanwezig was. Tot mijn gêne wist de regisseur er meer van dan ik.

Dit nieuwe theater (als dat van Wilson, False Movimento, de z.g. nieuwe dans maar ook het teksttoneel van Heiner Müller) lijkt sterk te verschillen van het traditionele theater waar ik althans me hoofdzakelijk mee heb bezig gehouden gedurende mijn studie.

Natuurlijk heb ik die onwetendheid op de eerste plaats aan mezelf te wijten.

Maar die ontwikkelingen zijn nu zo belangrijk geworden dat, tenzij ze zich gescheiden willen zien van de hedendaagse theaterpraktijk, theaterwetenschappers zich in het nieuwe fenomeen moeten verdiepen.

#### De luxe van een tegenstander

Zoals al aangegeven had ik een andere manier van kijken en beoordelen dan m.n. de regisseur.

We begrepen zo nu en dan even veel van elkaar als van een willekeurig marsmannetje.

De voornaamste reden daarvoor was gelegen in onze verschillende achtergronden.

Die van de regisseur betrof minder theater dan de geschiedenis en ideeën-ontwikkeling binnen de beeldende kunst.

Hij voelde zich op de eerste plaats beeldend kunstenaar en was tot zijn theaterwerk gekomen via performance-art.

De MdtD was voor hem een ontwikkeling binnen zijn hele oeuvre, niet de intrede in een geheel ander medium.

Geconfronteerd met iemand die er zulke andere ideeën op na hield en met het volmaakte onbegrip dat tussen ons heerste, moest ik mijn eigen intuïtieve en gevoelsmatige oordelen en uitgangspunten gaan onderzoeken.

Wat dacht ik precies en waarom dacht ik dat dan?

Voor alles leerde ik zo mijn persoonlijke voorkeuren beter kennen.

Een berg verwarrende vragen daalde op mij neer.

In grote lijnen kwam het neer op een vergelijking tussen de merites van de beeldende kunst en die van dat zo verguisde theater.

Wat was binnen de voorstelling des theaters en wat des beeldende kunstes?

Het kanaliseerde zich uiteindelijk in drie punten: welke invloeden heeft de beeldende kunst op de voorstelling, wat is het wezenlijke aan het medium theater en tot slot, is de MdtD werkelijk geen theater?

Bij het beantwoorden van de eerste vraag werd ik niet gehinderd door veel kennis van zaken. Drie zaken leken mij opmerkelijk en (dus) afkomstig uit de beeldende kunst.

Het eerste was het belang van historische kontekst.

Een kunstenaar dient zich bewust te zijn van de ideeëngeschiedenis die vooraf ging aan zijn eigen werk. Hij moet zich realiseren dat zijn werk deel uitmaakt van die geschiedenis en dat de historische kontekst een frame vormt waarbinnen het werk gezien kan worden.

Dit is een heel vruchtbare gedachte omdat het een soort vooruitgangdenken inhoudt (het voortbouwen) en tegelijkertijd een band met de traditie.

In de voorstelling komt het op vele manieren terug: in het gebruik van de tekst-brochure, de wachtwoord-scène, de discipline van de ballerina versus het emotioneel uitbreken en aansluitend het zich vertonen in de dans-scène en de slotscène.

Theater, als vorm, mist zo'n historische kontekst.\* (z.o.z.)

Het is van tijdelijke aard en na de voorstelling blijft er weinig concreets van over.

Het belangrijkste tastbare restant is de tekst en de geschiedenis van theater is dan ook een literaire.

\* Het zal wat dat betreft interessant zijn te zien wat de gevolgen zullen zijn van de nu wijdverbreide mogelijkheid theatervoorstellingen vast te leggen op video.

1 Het tweede punt heb ik eerder met 'leef' betiteld.

Het komt naar voren in het vermogen om het werkproces te laten beïnvloeden door omstandigheden, gebeurtenissen, persoonlijkheden, om zo weinig mogelijk in te vullen, om de voorstelling werkelijk te laten groeien.

Het komt ook naar voren in het onverschil van de MtdD voor de mening, goede smaak en begrip van anderen. Ze hoeft niet noodzakelijkerwijs over te komen.

Zo'n verregaande individualistische houding is mogelijk in de beeldende kunst waar de kunstenaar meestal alleen werkt en de relatie met het publiek indirekt is.

Voor theater is de verhouding met het publiek juist een constante.

De daarin ontwikkelde kijkgewoontes vormen het frame waarbinnen een voorstelling wordt gezien, vergelijkbaar met de geschiedenis van de beeldende kunst.

In deze eeuw is in de beeldende kunst een traditie ontstaan waarin de kunstenaar zich tot taak stelt stelling te nemen ten opzichte van de samenleving waartoe hij behoort en de tijd waarin hij leeft.

Het betekende dat de beeldende kunst steeds meer voor en in het hier en nu ging werken, en meer gericht werd op ervaringen dan op een produkt.

Het zijn ook deze tendensen die haar in de buurt van het theater hebben gebracht.

Bewustzijn van het hedendaags tijdsgewricht is bepalend voor de MtdD. Het is de basis voor de aanspreekvorm van een publiek en de houding van de spelers.

Meer direkt komt het tot uitdrukking in scènes als de hondjes-scène en de kleren-scène.

Theater houdt zich ook bezig met de samenleving maar neemt, sinds Brecht, zelden stelling zodanig dat iemand zich voor het hoofd gestoten kan voelen.

Ze nodigt meestal haar toeschouwers uit zich met haar te verenigen in een bepaalde emotie.

Ze steekt maar zelden haar nek uit.



Mijn begrip van wat theater eigenlijk is wordt meer bepaald door een ideaal dan door een definitie op grond van de vormen die zij aanneemt of aangenomen heeft.

Dat komt doordat mijn ideeën gebaseerd zijn op de verhalen over de oorsprong en bestaan van theater in de Griekse Oudheid.

Ik noem mijn bronnen verhalen omdat ze vaak afgeleid zijn uit heel weinig feiten, zoals in de archeologie hele samenlevingen worden gereconstrueerd uit het feitenmateriaal van een paar potscherven. Ik noem het ook verhalen omdat veel van dat historisch feitenmateriaal zo ver afstaat van onze tijd en derhalve van ons bevattingsvermogen dat ze een bijna mythische kwaliteit krijgen.

Het ontstaan uit de rituelen voor de god Dionysos, de drie-daagse festivals van de stadstaat, Aristoteles' 'Poetica' met zijn gebruik van begrippen als 'angst en medelijden', 'agnitio', 'peripetie' en bovenal 'catharsis'; het is allemaal even fascinerend als onnavolgbaar.

Voor mij zijn vooral de functie van theater in de Griekse Oudheid en het begrip 'catharsis' van belang geweest voor mijn opvatting van wat theater als medium is.

Theater fungeerde voor haar toeschouwers, de Griekse stadstaatbevolking, als een hernieuwde bevestiging van de ideeënwereld en de oordelen van goed en kwaad waaruit de stadstaat was voortgekomen en waardoor zij werd bestuurd.

Ze maakte een evaluatie mogelijk van de politieke en sociale en culturele situatie ten opzichte van de idealen.

Ze verbond de toeschouwers opnieuw met hun collectieve verleden, met de grondslagen van hun samenleving en met die samenleving zelf. Vaak wordt gesteld dat zulke gezamenlijk erkende en ervaren ontstaansgronden in onze maatschappij allang niet meer aanwezig zijn. Je kunt je afvragen in hoeverre dat werkelijk mogelijk is.

Voor mij behoort de functie van theater als these over het leven op aarde tegenover haar toeschouwers, tot de essentiële en unieke mogelijkheden van het medium.

Daarom is het tweede wezenskenmerk van theater de acteur.

De verhouding met de toeschouwers wordt in theater mogelijk gemaakt en bepaald door de levende aanwezigheid van de acteur.

Door de acteur kan de toeschouwer de voorstelling op zichzelf betrekken, de z.g. 'identificatie'.

(Maar mijn mening is 'identificatie' een moderne mythische term omdat zij wordt gebruikt voor heel verschillende theaterbelevingen.

Zo lijkt mij dat de 'identificatie' die plaats vindt bij, respectievelijk, 'Een Poppenhuis' van Ibsen, 'Oedipus Rex' van Sophocles of 'De goede Vrouw van Setzuan' van Brecht, meer verschillen dan overeenkomsten vertoont.)

Intrinsiek aan de theaterbeleving is de opvatting van de acteur als subjeet d.w.z. als kiezend en handelend mens, of hij nu een rol speelt of niet.

Dit onderscheidt theater ook van de performance uit de beeldende kunst waarin handeling en (direkte) motivatie zijn losgekoppeld en het lichaam van de kunstenaar moet worden gezien als (bewegend) objekt, zelfs als de performance mutilatie of levensgevaar voor dat lichaam inhoudt.

Het meest mysterieuze en magische begrip uit het Griekse theater is de 'catharsis'.

De 'catharsis' herbevestigt op de eerste plaats de gerichtheid van theater op de toeschouwer.

Als we tegenwoordig weten wat het begrip betekent gaat het om individuele en persoonlijke kennis (en ik denk dat het nooit anders is geweest).

Een aantal theatermakers uit de twintigste eeuw, als Artaud en Grotowski, hebben teruggегrepen op het 'catharsis'-begrip en geprobeerd het opnieuw te interpreteren en inhoud te geven.

De 'catharsis' is vooral een inspirerend begrip dat theater en theatermakers telkens opnieuw een doel, een ideaal en een opgave stelt. Want hoe het ook wordt ingevuld, het 'catharsis'-begrip ligt in het hart van het medium theater.

Tot slot rest ons nog de vraag: Was er doen-alsof in het klassiek Griekse theater?

Tot op zekere hoogte wel natuurlijk, maar ik betwijfel of het ook maar bij benadering zo'n grote rol speelde als in het hedendaagse theater.

Immers, het Griekse drama had geen interesse in realistisch zijn of een andere werkelijkheid te scheppen.

Ze maakte deel uit van de werkelijkheid die er was.

En daarmee vervalt het belang van het doen-alsof.

Is 'De Macht der teaterlijke Dwaasheden' werkelijk geen theater?

Zoals gezegd denk ik dat de groep erin geslaagd is te voldoen aan het eigen criterium: geen doen-alsof.

Hoe ligt dat bij andere, meer gangbare opvattingen?

Aan de externe criteria van het medium theater zoals het opvoeren in een daartoe bestemde ruimte, de aanwezigheid van een betalend publiek, aankondigingen en publiciteit enzv. voldoet de MdtD zonder meer. Hoewel zij een wat ongebruikelijke verkoopstrategie voerde, maakte ze deel uit van het moderne, internationale theatercircuit zoals dat in de laatste tien jaar is ontstaan.

Moeilijker ligt het bij het aanleggen van interne criteria. De in mijn studie dominerende opvatting van theater stamt uit de communicatie-theorie.

Theater wordt gezien als een vorm van communicatie met een Zender (b.v. de schrijver, de regisseur), een Boodschap (de verzameling van Tekens waaruit de voorstelling bestaat) en de Ontvanger (de toeschouwer).

Aan de kant van de makers wordt dit model eigenlijk verdubbeld: het Teken gebruikt in de voorstelling heeft als referentie-objekt een ander Teken, meestal dat van een tekst.

Een theatervoorstelling is een visualisering van die tekst, zodanig dat het publiek het gegeven op de gekozen wijze interpreteert.

Theater is derhalve vaak de kunst van het vertalen.

Haar taak is de tekst en haar ideeën tot leven te brengen, 'echt' te maken, te laten overkomen en het publiek erbij te betrekken.

De MdtD voldoet niet aan die opvatting in twee, verwante, aspecten. Op de eerste plaats bedoelt zij niet begrepen te worden en zij is geen (intensionele) Boodschap.

?! - De MdtD is dan ook geen visualisering of vertaling van iets anders. Ze komt hoofdzakelijk voort uit de repetities d.w.z. uit een theatraal proces van improvisatie-vertoning-bekritisering en uit de deelnemers van het projekt zelf.

Betekent dit dat de MdtD geen inhoud heeft, en geen verhouding met haar toeschouwers schept?

Om met de eerste vraag te beginnen: de MdtD heeft geen inhoud in die zin dat deze niet te onderscheiden is van andere aspecten van de voorstelling als vormgeving of spelersprestatie.

Ze is niet gegoten in de vorm van statements die zich lineair-causaal afwickelen tot een climax waarin alle stukjes op hun plaats vallen ten einde een sluitend geheel op te leveren.

De voorstelling bestaat uit in min of meerdere mate zelfstandige scènes (d.w.z. ze hebben een eigen opbouw en climax) die niet zo zeer causaal verbonden zijn maar zich tot elkaar verhouden als de spaken van een wiel: alle terugverwijzend naar eenzelfde centrum: de leugen van de verbeelding.

Het vorm-procedé is voor het overgrote deel van de scènes dezelfde: een handeling, gekoppeld aan een plaatsbepaling, wordt voorgesteld en groeit uit tot een precieze, dwingende structuur.

Deze structuur wordt tot een redeloos, autonoom en anoniem gegeven. Betekenis krijgt dit gegeven echter pas door de aanwezigheid van de spelers die zich in het keurslijf van de structuur moeten handhaven als individu, als subjekt.

Dit gevecht beheerst de voorstelling.

Meer dan een denkbeeld legt de MdtD dan ook een levenshouding voor, een mentaliteit, een mogelijkheid van leven in de gekompliceerde, ondoorzichtige, alomvattende structuur waarin we gevangen zijn van geboorte tot dood.

Dat leidt ons tot de tweede vraag: scheidt de MdtD een verhouding met haar toeschouwers?

In het 'vertaling'-theater zijn acteurs ondergeschikt aan de Boodschap van de voorstelling.

Wat voor rol ze ook spelen op de eerste plaats dienen zij het publiek te verleiden tot belangstelling, aandacht, emotionele betrokkenheid.

In de MdtD wordt nergens een gebaar gemaakt ten opzichte van het publiek. Het wordt nooit uitgenodigd tot een bepaalde interpretatie, het wordt niet geleid, er wordt niets verklaard.

De spelers konfronteren het publiek zoals zij zelf gekonfronteerd worden: zonder de bescherming van een rol.

De toeschouwer is vrij, vrij om de zaal te verlaten, vrij om commentaar te geven.

Hij is vrij om die uitdaging (en in de huidige theaterconventies is zo'n spelershouding een uitdaging) aan te nemen of niet.

Als de toeschouwer de speler accepteert als subjekt d.w.z. als handelend vanuit een persoonlijke beslissing, neemt hij die uitdaging aan.

Hij kan de these over het leven op aarde zoals die in de voorstelling naar voren komt, toetsen aan zijn eigen bestaan en aan zijn eigen denkbeelden daarover.

Het is derhalve de individuele toeschouwer die uitmaakt of de MdtD werkelijk theater is of een esthetisch interessante, theatrale performance met veel citaten uit de kunstgeschiedenis.

De keuze is vrij maar aan het dilemma valt niet te ontkomen.

'De Macht der teaterlijke Dwaasheden' laat daarmee op haar beurt het publiek balanceren tussen een konfrontatie met de éigen leugen der verbeelding en de consumering van meer doen-alsof.