

**FRONTTAAL**  
**MEERTALIGHEID IN DE VOORSTELLING FRONT**  
**VAN LUK PERCEVAL<sup>1</sup>**

Sofie DE WILDE

In september 2014 -honderd jaar na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog- beleefde het grootschalige project *Front polyphonie* van regisseur Luk Perceval de Belgische première. Gefascineerd door de waanzin van en de drijfveren achter de Eerste Wereldoorlog ontstond bij Perceval het idee om in dit herdenkingsjaar met een internationale co-productie (Thalia Theater en NTGent) een gemeenschappelijke stem te geven aan de gruwelen van de Eerste Wereldoorlog. Het resultaat is de voorstelling *Front polyphonie*: een montage van verhalen in de verschillende talen van personages aan het (thuis)front. Dit artikel gaat in op de artistieke implicaties van meertaligheid in *Front*.

Het (thuis)front bestaat uit een verzameling muziekstandaarden, leeslampjes, microfoons en kistjes vooraan op het podium. De negen acteurs, gekleed in een oud pak, en de twee actrices, gekleed in een jurk, lopen in het werklicht naar hun kistjes toe. Wanneer het licht dooft, wordt geleidelijk een frontlijn van marinelampen zichtbaar. Vanaf dat moment gaat het eerste leeslampje van de muziekstandaard aan en begint de Duitse soldaat Paul Bäumer te spreken. Op de achtergrond hangt een reusachtige wand van metalen platen met een motiefje gelijk een oud plafond, waarop gedurende de voorstelling foto's van soldaten en verwoeste landschappen uit de Eerste Wereldoorlog worden geprojecteerd. De metalen wand maakt tevens deel uit van de muziekinstallatie waarmee live-muzikant Ferdinand Försch gedurende de voorstelling de geluiden aan het front dichterbij haalt. Door de monden van de acteurs klinken aan dit (thuis)front vier talen door elkaar.

In deze voorstelling speelt taal een belangrijke rol, of beter gezegd: de inzet van *meerdere* talen (nationale talen, dialecten en accenten). Luk Perceval vertelt in een interview:

Für mich stellte sich die Frage, wie man die Verwurzelung der belgischen und der deutschen Kultur auf der Bühne sinnvoll zusammenbringen könnte (...). Das große Problem Europas ist, dass wir keine gemeinsame Sprache haben, das einzige, was wir alle teilen, sind die Emotionen. (...) Und was Belgien und Deutschland in Bezug auf den Ersten Weltkrieg teilen ist eben ein ungeheurer Schmerz.<sup>2</sup>

### Achtergrond meertaligheid

Door de nauwkeurigheid waarmee Perceval (klassieke) toneelstukken bewerkt en zich eigen maakt, wordt de aandacht bij het luisteren gelegd. Via een gemeenschappelijke emotie in het toneelstuk wordt naar een verbinding door de tijd heen gezocht. Taal is daarbij het instrument. Zo kan meertaligheid -in de breedste zin van het woord- ingezet worden om dit gegeven te versterken. Het dwingt eenieder tot luisteren. De afgelopen jaren heeft Perceval gaandeweg met zijn voorstellingen -onder meer *Ten oorlog* (1997)- een theatertaal weten te creëren die niet alleen op zichzelf staat, maar ook de verbinding verschaft waartoe zij dient, namelijk: de verhalen over liefde, waanzin en dood herkenbaar maken. Juist de inzet van meerdere talen in de encensering maakt deze thema's menselijk en tastbaar.<sup>3</sup>

De stempel van Perceval op het gebruik van taal in zijn voorstellingen krijgt betekenis tegen de achtergrond van belangrijke Vlaamse en Nederlandse theaterontwikkelingen in de jaren '70 en '80. Regisseurs, acteurs en toneelschrijvers zetten zich af tegen het tot dan toe burgerlijke en conventionele toneel en pleitten voor een veranderende opvatting over de verhouding van theater en samenleving.<sup>4</sup> Deze veranderingen in het theaterlandschap hadden onder andere grote gevolgen voor (nieuwe) toneelteksten en de tekstbehandeling daarvan. Om de positie van 'tekst' te herdefiniëren, experimenteerden zij met nieuwe houdingen ten opzichte van taal en communicatie. Vaak ging dit gepaard met een zoektocht naar de muzikaliteit van het taalmateriaal. Het zwaartepunt lag bij ongekende vormelijke constructies om op die manier te breken met de bestaande principes en systemen van het toenmalige theater. Dramaturg Erwin Jans schrijft hierover: 'Terwijl het drama door de tijd bepaald wordt -met een ontwikkeling van de personages en een afwikkeling van de plot- vindt er in de postdramatische teksten een 'verruimtelijking' plaats, gekenmerkt door nevenschikking, dehiërarchisering, associativiteit, simultaneïteit, collage, montage en intertekstualiteit.'<sup>5</sup> Zo ook meertaligheid.<sup>6</sup>

Het laatste decennium komen steeds vaker meertalige producties in het Europese theaterlandschap voor. Anselm Weber, regisseur en artistiek directeur van Schauspiel Bochum, zegt hierover: 'Als we theater van nu willen maken, dan moeten wij over de grenzen gaan en de buitenwereld naar onze schouwburg brengen. In het Duitse theater is een nieuwe trend ontstaan: veel stemmen op één podium.'<sup>7</sup> Dit geldt niet alleen voor Duitsland, maar ook voor andere Europese landen. In veel gevallen is er sprake van een internationale co-productie, waaronder de voorstelling *Front*. Volgens theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann is het gebruik van meerdere talen in een voorstelling vaak toe te schrijven aan de condities

van een productie: '(...) viele der avancierten Theaterarbeiten sind nur zu finanzieren durch internationale Koproduktionen, so daß es schon aus ganz pragmatischen Erwägungen naheliegt, die Sprachen der beteiligten Länder zur Geltung zu bringen. Doch hat die Polyglossie auch immanent künstlerische Ursachen.'<sup>8</sup> De vraag naar deze intrinsieke redenen is interessanter.

Vanuit theoretisch perspectief bezien, hebben theaterwetenschappers Lehmann en Marvin Carlson over meertaligheid<sup>9</sup> geschreven. Beiden zien meertaligheid in het hedendaags theater als reactie op een postmoderne geglobaliseerde wereld. In zijn boek *Speaking in Tongues* (2006) omschrijft Carlson meertaligheid als een culturele gelaagdheid van verschillende talen die bewust in de voorstelling is gecreëerd. Dit spelen met taal is volgens Carlson een eeuwenoud fenomeen en heeft de afgelopen drie decennia in het theater meer aandacht gekregen. Wanneer gekeken wordt naar de redenen voor meertaligheid in het hedendaags theater, blijkt Carlson twee vormen te omschrijven. Enerzijds wordt meertaligheid ingezet om een nabootsing van de realiteit te bewerkstelligen ('verisimilitude') en zodoende te reflecteren op de (meerstemmige) wereld om ons heen. Op deze manier is het verbonden aan het onderwerp van de voorstelling. Anderzijds wordt meertaligheid ingezet als een vormelijke constructie in het hedendaags theater. In dit geval is er geen sprake van een verbinding met de realiteit en staat de constructie zelf als postdramatische strategie centraal.<sup>10</sup> Mijn inziens spreekt Carlson hier van een oppositie die eigenlijk geen oppositie is. Meertaligheid kan namelijk in een voorstelling tegelijkertijd als onderwerp en als constructie ingezet worden.

Lehmann schrijft in zijn boek *Postdramatisches Theater* (1999) de toenemende aandacht voor meertaligheid toe aan de veranderde kijk op de positie van tekst in het theater in de jaren '70 en '80. Waar tekst eerst nog als organisatorisch principe en als belangrijkste betekenisdrager werd beschouwd, kreeg tekst een autonome positie en werd het een gelijkwaardig onderdeel naast alle andere theatertekens. In veel opzichten klinkt in de postdramatische theorie het postmoderne en poststructuralistisch denken van de Franse filosofen Jean-Francois Lyotard en Jacques Derrida door. Gefragmenteerd, gedeconstrueerd en zonder Grote Verhalen probeerde een nieuwe generatie theatermakers de veranderde gemeenschappelijke communicatie in de mediamaatschappij en het postmoderne wereldbeeld met nieuwe perspectieven op taal en tekst te vatten. Volgens Lehmann was (en is) meertaligheid -net als collage en montage- bij uitstek een middel om uiting te geven aan dit postmoderne wereldbeeld, omdat meertaligheid in staat is de eenheid van een nationale taal te deconstrueren en de mogelijkheid biedt openingen, plotselinge breuken en onopgeloste conflicten, en zelfs onhandigheid of controleverlies te tonen. Ook weet meertaligheid de stem van de spelers te thematiseren.<sup>11</sup>

Nauwelijks wordt door beiden ingegaan op de artistieke implicaties van meertaligheid in het hedendaags theater. De voorstelling *Front* daagt uit om de diversiteit van de notie van meertaligheid in woorden te vangen door een meertalige voorstelling vanuit de praktijk te analyseren op basis van zijn meertaligheid. Dit betekent het bekijken van meertaligheid in al haar gedaantes, zowel in thematiek als in vorm van de voorstelling.



*Front* © Phile Deprez

### **Meertaligheid als onderwerp: het taallandschap van de Eerste Wereldoorlog**

In de voorstelling spreken de acteurs hun moedertaal<sup>12</sup>, waardoor in deze internationale productie verschillende talen op het podium te horen zijn: Duits, Vlaams, Frans en Engels. Doelbewust klinken de destijds meest voorkomende talen aan het front in de voorstelling. In een meertalige compositie van teksten<sup>13</sup>, vertellen achttien personages -gespeeld door elf acteurs- ieder over de omstandigheden van de Eerste Wereldoorlog vanuit zijn/haar eigen (nationaal) perspectief. Gelijk een montage zijn hun ervaringen met elkaar verweven.

In *Front* ligt de nadruk niet op een juiste nabootsing van de destijds gesproken talen aan het front (een feitelijke representatie van meertaligheid), maar gaat het om een mogelijke benadering van de stemmen bij de personages van deze verhalen en bij de geprojecteerde gezichten op het podium. In die zin is meertaligheid ook

een vormelijke constructie. Tegelijkertijd is de feitelijke meertaligheid, waardoor de personages verbonden worden met hun realistische omgeving, niet verdwenen. De oppositie die Carlson dus lijkt te stellen in zijn boek is, zoals in *Front* duidelijk wordt, niet altijd een tegenstelling. Beide vormen van meertaligheid kunnen in één voorstelling samenkomen. Met andere woorden, de inzet van meerdere talen in *Front* draait niet alleen om een waarachtige representatie, maar draait ook om het idee de polyfonie van de Eerste Wereldoorlog te orkestreren.

Die polyfonie van deze oorlog bestaat niet alleen uit de vele nationale talen van de strijdende landen, maar ook uit de taalstrijd in België. Rond de twintigste eeuwwisseling met de groeiende democratisering neemt in het politieke landschap het vraagstuk naar de talen toe. Tot dan toe domineert het Frans de Belgische openbare orde, en is het Vlaams -hoewel in de meerderheid- slechts de taal van het werkvolk. Zoals De Schaepdrijver het formuleert: 'Het Frans was de taal van het sociale streven, het Vlaams die van het volk.'<sup>14</sup> Wie als Vlaming wilde studeren, moest bekend zijn met de Franse taal. Het was een strijd vanuit Vlaams perspectief om eigenwaarde. Deze taalstrijd is een onmiskenbaar gegeven in de Eerste Wereldoorlog en vindt ook in het leger zijn weerslag. Niet alleen vocht het Belgische leger tegen de vijand, ook intern was er een conflict gaande. Het Belgische leger bestond namelijk uit een Frans- en Vlaamstalige populatie, waarvan de hoge functies in het leger grotendeels bezet werden door Franstalige Belgen uit Wallonië en waarvan de meeste soldatenposten bekleed werden door jonge Vlaamse boerenzonen. De Vlaamse soldaten uit boerengezinnen spraken geen Frans en begrepen niet altijd de bevelen van hogerhand; met (dodelijke) gevolgen van dien.

In *Front* komt deze interne strijd op verschillende manieren naar voren. Zo wordt in de voorstelling aan het Belgische front niet één nationale taal gesproken. Van Outryve en Soldaat Seghers spreken Vlaams, Luitenant de Wit spreekt afwisselend Vlaams en Frans, en Kolonel Magot spreekt uitsluitend Frans. In deze situatie is de taal van Luitenant de Wit ambigu; hij blijkt naast Vlaamstalig ook Franstalig opgevoed. In de scènes tussen hem, Van Outryve en Soldaat Seghers wordt daarmee tevens de verhouding tussen hun drieën duidelijk. Dit sluit aan bij Carlson die meent dat meerdere talen op het podium ook altijd in relatie staan tot het weergeven van machtsverhoudingen: '(...) language differences have been utilized not only to place characters within multilingual or multialect cultures, but almost always also to reflect the power relationships embedded in language usage.'<sup>15</sup> Soldaat Seghers staat onderaan de rangorde en Van Outryve tracht -met het kleine beetje Frans dat hij machtig is- toenadering te zoeken bij Luitenant de Wit. Luitenant de Wit praat terug in het Vlaams afgewisseld door het Frans.

VAN OUTRYVE

Mon lieutenant. Uwen verjaardag goed gevierd met de Fransen?

LUITENANT DE WIT

Gevierd?

Ce n'est pas encore fini, Van Outryve!

(tegen Seghers)

Gij zijt den nieuwen, zekerst?

Ge moest hier gisteren al zijn!

SOLDAAT SEGHERS

Jawel, luitenant... (wordt onderbroken)

LUITENANT DE WIT

Avec une attitude comme ça, kameraad, tu ne durera pas longtemps.

Allez bon, à mon anniversaire!

VAN OUTRYVE

A votre anniversaire, mon lieutenant!<sup>16</sup>

In vergelijking met de Duitse kant, brengt deze interne taalstrijd aan het Belgische front veel mogelijkheden met zich om met taal te spelen en verhoudingen tussen personages aan te scherpen. Een ander fragment waarin taal -of juist het verschil in taal- de verhoudingen aanscherpt, is de aanmoediging door Kolonel Magot, vlak voordat het grote offensief begint. Vanzelfsprekend klinkt deze aanmoediging in het Frans waardoor zijn machtspositie benadrukt wordt. Terwijl hij zijn standaardvragen opsomt, antwoordt Seghers op zijn orders enkel met de woorden 'oui', 'non' en 'merci'. Net aangekomen aan het front en onbekend met dit fenomeen, geeft hij snel antwoord met de enige Franse woorden die hij kent. Dat Seghers niet verstaat wat tegen hem gezegd wordt, blijkt uit het feit dat hij op elke regel van Magot antwoord geeft -ook wanneer het feitelijk niet nodig is. De ironische laatste zin -'et pour les flamands, la même chose'- is tekenend voor deze situatie aan het front. Ondanks de woede die in het Vlaamse deel van het leger heerst, vraagt hij hen zich volledig in te zetten voor het vaderland.

KOLONEL MAGOTS

Alors, c'est ta mère qui sera fière de toi, non?

SOLDAAT SEGHERS

Oui, mon colonel. (...)

KOLONEL MAGOTS

Ton arme est assez propre, j'espère?  
Pas trop de boue?

SOLDAAT SEGHERS

Non, mon colonel.

KOLONEL MAGOTS

Comme on dit: si vous prenez soin de votre arme,  
votre arme saura prendre soin de vous.

SOLDAAT SEGHERS

Oui, mon colonel.

KOLONEL MAGOTS

Allez courage.

Il faut penser d'abord à la patrie, puis à la famille.  
Et pour les flamands, la même chose.<sup>17</sup>

Naast deze feitelijke meertaligheid worden door de inzet van meertaligheid ook andere werelden opgeroepen. Elke taal brengt verschillende tradities en associaties met zich. Op die manier ontstaat er naast een historische laag een actualiserende laag in de voorstelling. Taal dient niet alleen begrepen te worden als de Algemeen Beschaafde Nationale taal, maar ook als de taal die bestaat uit dialecten en accenten. In de woorden van Carlson: 'For the part that is popularly spoken of as a "language" is one of many competing dialects that for a variety of reasons -commercial, political, and cultural- emerged as the "standard" language of a geographical area.'<sup>18</sup> De nationale taal is dus een dialect dat uitgegroeid is tot een landstaal. Desondanks worden dialecten in het algemeen geassocieerd met lagere sociale klassen. Deze sociale dynamiek, die aan taal verbonden is, resonanceert in de voorstelling. Zo is het niet opvallend dat aan de Belgische kant de moedertaal door de meeste acteurs ingevuld wordt met een dialect -of een mix van verschillende dialecten. Aan de Duitse kant is daar juist geen sprake van. Dit heeft alles te maken met een groot verschil in de Duitse en Vlaamse cultuur. Volgens De Schaeppdrijver is Vlaanderen gekarakteriseerd door een veelheid aan dialecten. En nog steeds is het hedendaagse Vlaanderen onlosmakelijk verbonden met zijn vele dialecten. In Duitsland daarentegen is veel meer sprake van een Hoogduitse cultuur met een Duitse standaardtaal. Vandaar dat voorstellingen in Vlaanderen eerder verschillende dialecten in de narratieve lijn van het stuk bevatten, dan voorstellingen in Duitsland.

Volgens Perceval is de veelheid van dialecten in Vlaanderen in het voordeel van de Vlaamse acteurs. In het scala aan dialecten hebben zij een grotere mogelijkheid om met taal te spelen en om op deze manier een muzikaliteit en absurditeit tot stand te brengen. 'Die flämische Texte brechen das Düstere oft allein durch den Ton. Der Klang des Dialekts bringt einen dazu, trotz aller Traurigkeit zu lachen.'<sup>19</sup> In die ironie verschilt het Vlaams van het Duits. Ondanks de humor op sommige plekken in de Duitse tekst, bevatten de Duitse fragmenten geen ironie. De Franse en Engelse taal scheppen in de voorstelling ook een eigen wereld. Zo wordt het Frans in de voorstelling gekenmerkt als de romantische-poëtische taal en staat de Engelse tekst vol clichématigheden uit de filmwereld.

VAN OUTRYVE

I'm glad you're here. Will you hold my hand?  
I won't ask for anything else. Just hold my hand!  
I won't ask for anything more, I promise.

NURSE ELISABETH

Okay then. (...)

VAN OUTRYVE

I want to kiss you.  
May I kiss you?<sup>20</sup>

Carlson schrijft over het oproepen van die andere wereld door gebruikmaking van meertaligheid: '(...) no cultural activity, and certainly not language, is devoid of associations and values, and so beyond the rather simple and straightforward concern of verisimilitude, theatrical heteroglossia almost always involves a wide variety of social and cultural issues.'<sup>21</sup> Door de acteurs bewust te laten spelen met de taal, geeft Perceval commentaar op de huidige tijd. Op die manier wordt de voorstelling herkenbaar voor de toeschouwers, omdat zij in staat zijn die extra laag te verstaan. Met deze meertaligheid ontstaat een actualisering waarin maker en toeschouwer elkaar kunnen vinden.

### **Meertaligheid als theatrale constructie: eenheid en verscheidenheid in beeld**

Niet alleen is meertaligheid in het onderwerp sterk aanwezig en geaccentueerd, ook de manier waarop meertaligheid is ingezet als constructie heeft artistieke consequenties voor de voorstelling. In de veelstemmigheid en talen ontstaat er op het





Front © Phile Deprez

podium een landschap waarin eenheid en verscheidenheid met elkaar contrasteren en elkaar versterken. Perceval laat dit gegeven de gehele voorstelling doorschijnen. Meertaligheid is hiervoor een belangrijk instrument. De opening van de voorstelling *Front* maakt dit idee concreet. Helemaal aan het begin zitten/staan alle acteurs op een rij door elkaar, ongeacht hun afkomst. Allemaal lijken zij door deze setting en hun kostuums hetzelfde. Totdat een van hen in het Duits begint te praten en een andere acteur daarop volgt in het Vlaams. Op dit moment wordt de eenheid tussen de acteurs, die zojuist werd gesuggereerd, door de meerdere talen verbroken. Vanuit dat nulpunt beginnen de acteurs te praten en tussen hen worden geleidelijk de verhoudingen duidelijk. De ogenschijnlijke eenheid blijkt een illusie. Op niet meer dan zestig meter afstand staan de Duisters tegenover de Belgen.

Interessant is het verloop van dit beeld, dat even verderop in de voorstelling door een tegengesteld beeld wordt 'tegenesproken'. De acteurs zitten/staan naast elkaar vooraan op het podium, wanneer Luitenant de Wit, een man die al drie jaar onafgebroken aan het front zit en zijn heil zoekt in drank, over zijn compagnie spreekt: 'Dans notre groupe disparate, dans cette famille sans famille, dans ce foyer sans foyer, il y a, côte à côte, trois générations qui sont là, à vivre, à attendre, à s'immobiliser, comme des statues informes, comme des bornes.'<sup>22</sup> Niet alleen slaat deze zin op zijn eigen compagnie, maar op alle gezichten die aan zijn zijde staan en op het slagveld moeten zien te overleven. Zijn tekst overschrijdt de taalbarrière en dan blijkt juist ook de ogenschijnlijke verscheidenheid een illusie. De hele voorstelling is een collectie van dergelijke -soms elkaar tegensprekende- beelden, die door de inzet van meertaligheid betekenis krijgen. Meertaligheid bevestigt in dergelijke situaties de beelden of breekt ze juist af.

In *Front* zorgt meertaligheid grotendeels voor het creëren en het bevestigen van grenzen op het podium door speels -in de woorden van Lehmann- 'breuken' te tonen. In eerste instantie lijken fragmenten in de voorstelling met elkaar te rijmen, maar worden door de inzet van een andere taal van elkaar gescheiden. Taalbarrières zorgen er zodoende voor dat het contrast tussen de fysieke nabijheid van acteurs en de afstand tussen personages versterkt wordt. Een plotseling vreemde taal in een op het eerste gezicht zelfde situatie, laat duidelijk een grens zien tussen twee acteurs. Carlson schrijft daarover: 'A great variety of strategies have been employed over the centuries to mark the other in theatre, but surely one of the most striking has been the actual employment of the other's language.'<sup>23</sup> Speels komt dit gegeven in *Front* regelmatig voor. Wanneer de Belgische moeder aan het thuisfront haar dochter Marie roept, staat de Engelse verpleegster naast haar op het podium. Voor een moment lijkt de verpleegster de dochter van de moeder te zijn. Zodra de verpleegster in het Engels

begint te spreken doorbreekt de plotseling vreemde taal het beeldrijm en wordt duidelijk dat de verpleegster zich in een andere situatie bevindt dan de moeder; de Engelse verpleegster vertelt over haar overleden geliefde. Op datzelfde ogenblik staat de rekrut op en doet hij zijn lampje aan. Even lijkt hij de overleden geliefde van de verpleegster te zijn, totdat hij begint te praten in het Duits. Weer doorbreekt de taal het beeldrijm; etcetera. Dit spel met meertaligheid zorgt voor een speelse dynamiek en markeert de grenzen tussen verschillende situaties en gebeurtenissen, die soms door de overlappende beelden op het podium lijken te verdwijnen.

Gedurende de meeste gesprekken kijken de acteurs de zaal in zoals de frontsoldaten in de voorste linie naar voren keken. Af en toe wordt dit gegeven doorbroken wanneer een acteur in zijn tekst een verwijzing maakt naar de andere kant van de linie. Zo vertelt Soldaat Seghers vol trots over zijn eerste Duitser die hij vermoord heeft. Heel even werpt hij een blik op de Duitse acteurs. 'De ander' wordt hiermee opeens duidelijk en er voltrekt zich ogenblikkelijk een scheiding tussen de Duitse en de Belgische kant.

Andere passages die middels meertaligheid grenzen blootstellen tussen de acteurs, zijn het gezang en het voetbalspel in de voorstelling. Van Outryve en Soldaat Seghers zingen zachtjes op de achtergrond een Frans soldatenlied, geleidelijk wordt dit ook door de andere Belgische soldaten overgenomen. Abrupt zetten de Duitsers tevens hun soldatenlied in. Een kleine wedstrijd in volume barst uit tussen de twee zijdes. In deze passage wordt de grens, die door de twee talen wordt geconstrueerd, nog extra benadrukt door op een speelse en tegelijkertijd wrange manier de oorlogsstrijd weer te geven. Een soortgelijke scène herhaalt zich in het voetbalspel waarin zichtbaar en hoorbaar de twee landen letterlijk tegenover elkaar komen te staan. Dit wordt nog extra versterkt door de strook van marinelampen, die over de lengte van het podium loopt en de frontlinie symboliseert.

Meertaligheid is in staat, zoals Lehmann verwoordt, om naast het tonen van breuken de eenheid van een nationale taal te onttakelen. Hiermee wordt het heterogene karakter van de voorstelling benadrukt. Lehmann gaat niet in op de mogelijkheid dat er in die verscheidenheid ook vaak een mogelijkheid ontstaat voor een overkoepelende taal. Hij ziet meertaligheid enkel als theateraal middel om de voorstelling van een gefragmenteerd karakter te voorzien -zoals hierboven aangegeven is. Opvallend is het feit dat meertaligheid in *Front* niet alleen één nationale taal, zoals normaliter in het theater wordt gesproken, deconstrueert, maar diezelfde meertaligheid weet tegelijkertijd ook een nieuwe grensoverschrijdende taal te construeren. Als de taal van de waanzin bestaat, dan bestaat hij bij de gratie

van een grensoverschrijdende schreeuw. In *Front* klinkt namelijk gedurende twee uur lang Duits, Frans, Engels en Vlaams door en naast elkaar, maar uiteindelijk vertellen zij allemaal hetzelfde verhaal. Zoveel verschillen de ervaringen aan het front niet van elkaar: iedereen lijdt aan de oorlog, iedereen zoekt toevlucht in drank, in verbeelding, in liefde en in krankzinnigheid. In een landschap van verschillende nationaliteiten die tegenover elkaar staan, is de emotie datgene wat hen samenbrengt.

Vrij aan het begin van de voorstelling horen de acteurs op de achtergrond een snerpnd geluid geleidelijk harder worden. In hun eigen taal associëren zij waar dit geluid vandaan komt. Deze situatie is niet gelieerd aan één taal. Ieder personage probeert vanuit zijn eigen ervaring een verhaal bij het geluid te bedenken. Zo wordt er in het Vlaams gesproken over een Franse gewonde soldaat in het niemandsland, menen de Duitse acteurs een verdwaalde compagnon in de verte te horen en spreekt Luitenant de Wit in het Frans over een brief die over het niemandsland waait uit de broekzak van een soldaat. Niet per se vertellen ze over dezelfde man; in ieder geval zijn ze door een soortgelijke situatie in vervoering gebracht. Allemaal luisteren ze naar het laatste geluid van een gewonde. Hoewel de eenheid van taal wordt gedeconstrueerd, brengen de verhalen van hun eigen ervaringen hen samen.

Een ander moment waarin de verscheidenheid van taal wordt overstegen, is de eerste gevechtsaanval in *Front*. Op Luitenant de Wit en Katczinsky na, draait de rest gemengd in de open ruimte om zijn eigen as met de armen uitgestrekt. Terwijl De Wit en Katczinsky in respectievelijk Frans en Duits dit gevecht beschrijven, schreeuwen de Duitsers ('Erde') en de Fransen ('Alerte, en armes'). De twee talen vullen de ruimte, terwijl alle acteurs blijven ronddraaien. Enkel hoorbaar zijn zij gescheiden, maar in beeld vormen zij een geheel. Geleidelijk is het gevecht gelijk aan een dans die de acteurs een voor een uitput. Gezamenlijk komen zij hijgend en vermoeid uit deze dans. Hoewel het gebruik van meertaligheid in deze scène geen ruimte geeft voor een nationale taal, ligt de focus ook niet op de meerdere talen. Het gebruik van meertaligheid in deze scène wordt uiteindelijk in de voorstelling overstegen door de gemeenschappelijke taal van de uitputting en de moeheid.

De deconstructie van een taal, kan ook impliceren dat niet per se de acteurs verbonden zijn aan één nationale taal. Op verschillende momenten in de voorstelling ontdoen zij zich van hun eigen identiteit en de identiteit die ze hebben aangenomen in de loop van het stuk. Zo laten de acteurs hun verbondenheid met een taal los om zich te scharen bij een desbetreffende scène. De nationaliteit van de sprekers bepaalt op dat moment de nationaliteit van de spelers op de achtergrond. Een goed voorbeeld is het begin van de 'Heimaturlaub' van Paul Bäumer. Deze scène begint bij



Front © Phile Deprez

Luitenant de Wit. Zijn Franse tekst wordt overgenomen door de tekst van de Engelse verpleegster, die vervolgens overgaat in de Duitse tekst van Bäumer en tot slot weer wordt opgepakt door Luitenant de Wit. Op de achtergrond verzamelen de rest van de acteurs zich in rijen in de open ruimte. Ze marcheren op hun plaats. Hoewel steeds een enkele taal op dat moment regeert (respectievelijk Frans, Engels, Duits, Frans) dienen de acteurs telkens een andere taal. Plotseling verandert de groep acteurs van Franse frontsoldaten, naar Engelse patiënten en naar Duitse soldaten met verlof. Op deze manier ontstaan er in die beelden steeds gezamenlijke momenten in de voorstelling waarin de acteurs -ongeacht de taal die ze spreken- één beeld dienen en zij een eenheid vormen.

Wellicht dient het eind als een samenvattend voorbeeld. Dan staan Paul Bäumer en Luitenant de Wit naast elkaar op een kistje. De rest van de acteurs zit aan hun zijde met de ogen gesloten: in de laatste aanval omgekomen. De laatste tekst van deze twee mannen, die gedurende de voorstelling steeds meer gelijkenissen vertonen, is grotendeels hetzelfde en wordt parallel in het Duits en Vlaams gesproken. Zij overstijgen het gegeven om een vertaling van elkaar te zijn en vormen in die twee talen samen één laatste stem.

Meertaligheid benadrukt in de bovengenoemde voorbeelden grenzen tussen landen, verhalen, en lichamen. Desondanks overstijgt meertaligheid deze grenzen ook. In die verscheidenheid schuilt, zoals hierboven beschreven, een verbondenheid.

In de verschillende klanken van talen, dialecten en accenten opent zich een muzikale ruimte, waarin die talen als het ware één muzikaal geheel vormen. Grotendeels wordt dit ondersteund door het geluid dat muzikant Ferdinand Försch live achter op het podium creëert. Zo produceert hij het snerpende geluid van een gewonde soldaat in het niemandsland, laat hij de geluiden van een hospitaal terugkeren en geeft hij gehoor aan de bombardementen. Naast deze geluiden, dragen de microfoons ook bij tot het creëren van een muzikale ruimte door de stemmen van de acteurs op een aantal momenten in de voorstelling te versterken of te vervormen.

In deze muzikale context schrijft Lehmann over meertaligheid: '(...) Polyglossie (...) [trägt] dazu bei, daß der Text häufig zum semantisch irrelevanten Libretto und zum Klangraum ohne feste Grenzen wird. Verwischt sind die Grenzen zwischen Sprache als Ausdruck lebendiger Präsenz und Sprache als vorgefertigtem Sprachmaterial. Die Wirklichkeit der Stimme wird selbst zum Thema.'<sup>24</sup> Volgens Lehmann is de tekst in het postdramatisch theater door de inzet van meertaligheid niet altijd meer de drager van de betekenis, maar heeft de tekst een autonome positie gekregen. Zo komt in een meertalige voorstelling de focus te liggen op de materialiteit van de taal -zoals muzikaliteit, ritme en klank. Voor de voorstelling *Front* geldt hetzelfde. Door de inzet van meertaligheid worden de verschillende stemmen van de acteurs gethematiseerd en ontstaat er een muzikale ruimte die niet verbonden is aan een (taal)grens. Toch is de tekst in *Front* niet ontdaan van zijn functie als drager van de betekenis. De tekst is veelal een wisselwerking tussen de materialiteit en de achterliggende betekenis van de taal. De muzikaliteit, de klank en het ritme zorgen juist voor een diepere laag die invloed heeft op de thematiek in *Front*. Uiteindelijk is de voorstelling een zoektocht om de klanken van de oorlog hoor- en voelbaar te maken. De beelden, die geprojecteerd zijn tegen de metalen wand op de achtergrond, krijgen een persoonlijke stem in de voorstelling. Dit idee wordt onderstreept door de aanwezigheid van microfoons en muziekstandaards voor op het podium. De acteurs zijn musici die het meest kloppende geluid bij de partituur trachten te brengen; samen vormen ze een koor. Door gebruik te maken van verschillende talen ontstaat een grenzeloze muzikale gelaagdheid, en wordt de inhoudelijke complexiteit van het onderwerp zichtbaar.

Naar de muzikale dimensie wordt in de ondertitel van de voorstelling al verwezen: de voorstelling vormt een polyfonie van meerdere verhalen, meerdere klanken, meerdere talen, meerdere perspectieven en meerdere beelden. De personages worden opgetekend als stemmen die over de gruwel van de oorlog getuigen. Het einde van de voorstelling is een alomvattend voorbeeld van die muzikale ruimte. Alle acteurs zijn voor het slot teruggekeerd naar hun plekken op de kistjes. Een voor

een vertellen zij -ieder in zijn/haar eigen taal- hoe ze in gevecht met de vijand doden of sterven. De Engelse verpleegster vangt aan met een hoge noot en wordt even later ondersteund door de mannelijke acteurs met een lage toon. Samen brengen zij een muzikale ondertoon aan bij de laatste teksten. Op die manier overstijgt meertaligheid de grenzen van de verschillende talen en brengt ze op het eind één lichaam met één gedachte en één geluid: *Front* als een requiem voor de onbekende soldaat.

### Tot slot

De Grote Oorlog luidde een nieuwe tijd in Europa in, waarin technologische vooruitgang hoogtij vierde en waarin iedereen beseftte tot welke gruwelijkheden de mens in staat was. Het is een periode in de geschiedenis van ontwrichting, die bepalend is geweest voor de manier waarop wij Europa vandaag de dag kennen. Door meertaligheid krijgt deze ontwrichting in *Front* vorm. Het toont een strijd tussen verschillende Europese landen in de Eerste Wereldoorlog: een confrontatie met en in verschillende talen. Toch speelt deze voorstelling ook met de vraag wat de landen in deze oorlog, die tegen elkaar strijden, bindt. Zo is de voorstelling niet alleen gecentreerd rond de strijd tégen elkaar, maar is de voorstelling ook een zoektocht naar een gemeenschappelijke grond in het verstaan van de oorlog. *Front* speelt hierop in en is als meertalige voorstelling een aanzet tot een groter Europees herdenken.

Verder biedt de analyse van de meertalige voorstelling *Front* de mogelijkheid om verder te kijken naar meertaligheid, dan enkel meertaligheid als postdramatische strategie op te vatten. Lehmann en Carlson, die dit begrip gebruiken, doelen hiermee op meertaligheid als theatrale constructie om een hedendaagse voorstelling te ensceneren. *Front* kan tot een zekere hoogte aan de hand van hun benaderingen geanalyseerd worden. Toch is het niet toereikend. Dit artikel laat zien dat het idee van meertaligheid meer is dan een postdramatische strategie. Waar Lehmann en Carlson het accent van meertaligheid in het hedendaags theater leggen op meertaligheid als constructie, is in dit artikel aan de hand van *Front* ook meertaligheid als onderwerp bekeken. Beide vormen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Zoals hierboven geschreven, valt op in *Front* dat meertaligheid het mogelijk maakt de verschillende stemmen uit de verhalen van de Eerste Wereldoorlog en de stemmen van de acteur centraal te stellen. Met als doel in de voorstelling een overkoepelende stem van de oorlog herkenbaar en hoorbaar te laten zijn. Zo is meertaligheid in staat om niet alleen het heterogene karakter van de voorstelling te benadrukken, maar ook een samenhang tot stand te brengen.

Door een analyse te geven waarbij specifiek gelet wordt op de inzet van meertaligheid valt op dat het narratieve weer meer aandacht krijgt in het theater dan in de jaren hiervoor. Naast vorm komt het verhaal meer centraal te staan in de vertelling. Postdramatische elementen worden samengevoegd met dramatische elementen waardoor (onverwachte) verbindingen ontstaan die voorstellingen een nieuwe weg laten inslaan. Meertaligheid deconstrueert en construeert; het laat een gemeenschappelijke taal in het verhaal klinken. Hiermee overstijgt meertaligheid het postmodern denken en maakt het een verlangen naar verbinding zichtbaar.

## NOTEN

1. Dit artikel is een bewerkt hoofdstuk uit de masterscriptie Dramaturgie: Sofie de Wilde, *Verlangen naar verbinding. Een onderzoek naar meertaligheid in het hedendaags theater*. Universiteit van Amsterdam, 2014.
2. Bellingen, Christina, red. *Front*. Hamburg: Thalia Theater GmbH, 2014: 27.
3. Sels, Geert. *Accidenten van een zaalwachter. Luk Perceval*. Leuven: Uitgeverij van Halewyck, 2005.
4. Dries, Luk van den. 'Première van Mistero Buffo in De Munt. Ontgrenzing van het Vlaams-Nederlands theatergebied.' In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Red. Erenstein, Rob. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996: 768-775. En: Engen, Max van. 'Begin van de Aktie Tomaat. De crisis in het theater leidt tot openlijk protest en acties van het publiek.' In: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*. Red. Erenstein, Rob. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996: 752-759. En: Kerkhoven, Marianne van. 'Onze jongens in de golf.' *Etcetera*, 5:20 (1987): 2-11.
5. Jans, Erwin. 'Drama na het drama? Een overzicht van postdramatische theaterteksten in Vlaanderen.' In: *Het statuut van de tekst in het post-dramatisch theater*. Red. Swyzen, Claire. Kurt Vanhoutte. Antwerpen: University Press Antwerp, 2011: 66.
6. Lehmann, Hans-Thies. 'Van Logos naar Landschap: tekst in de hedendaagse dramaturgie.' Vert. Goerlandt, Iannis. In: *Het statuut van de tekst in het post-dramatisch theater*. Red. Swyzen, Claire. Kurt Vanhoutte. Antwerpen: University Press Antwerp, 2011: 29-37.
7. Freriks, Kester. 'Spelplezier, energie en hartstocht.' *NRC Handelsblad*, 23.01.2014.
8. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999: 268-269.
9. Hans-Thies Lehmann en Marvin Carlson hanteren beiden voor meertaligheid een andere naam. Respectievelijk gebruiken zij de termen *polyglossia* en *heteroglossia*.
10. Carlson, Marvin. *Speaking in Tongues. Language at play in the theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.



11. Lehmann 1999: 268-269 en 276. En: Jans 2011: 54-55.
12. Op sommige passages van Steven Van Watermeulen (Luitenant de Wit), Oana Solomon (Engelse verpleegster) en Peter Seynaeve (Van Outryve) na.
13. De tekst uit *Front* is grotendeels gebaseerd op vele verhalen uit de verschillende landen. Zo is voor de Duitse tekst gebruik gemaakt van de verhaallijn van *Im Westen nichts neues* van Erich Maria Remarque; voor de Franse en Vlaamse teksten is gebruik gemaakt van passages uit het boek *Le feu* van Henri Barbusse. De Engelse teksten zijn gebaseerd op *A farewell to arms* van Ernest Hemingway. Ook is er inspiratie gehaald uit het toneelstuk *Journey's end* van R.C. Sherriff, het boek *Post voor mevrouw Bromley* van Stefan Brijs en het volksboek *Van den Grooten Oorlog* van de Elfnovergroepe.
14. Schaepdrijver, Sophie de. *De Groote Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*. Antwerpen: Houtekiet Uitgeverij, 2013 (1999): 29.
15. Carlson 2006: 10.
16. Script *Front* 2014.
17. Idem.
18. Carlson 2006: 9.
19. Bellingen 2014: 28.
20. Script *Front* 2014.
21. Carlson 2006: 14.
22. Script *Front* 2014.
23. Carlson 2006: 12-13.
24. Lehmann 1999: 276