

VICTORIA VOLGENS DE REGELS VAN DE KUNST: *YOUTH RULES, CONFUSION REIGNS*

Johan CALLENS

Van 27 april tot 3 mei 2000 liep in het Nieuwpoorttheater *Youth Rules, Confusion Reigns**, in een regie van Roy Faudree. Hoewel hij in Vlaanderen vooral naam heeft als geassocieerd lid van The Wooster Group, is Faudree ook artistiek leider van het No Theater (Northampton, Massachusetts), dramadocent aan het Holyoke Community College, en regisseur van het Young at Heart Chorus, waaruit het No Theater voor *Louis Lou I* (1991) acteurs recruteerde. Van dit No Theater was hier de soloproductie *Dupe* te zien tijdens een eerdere editie van het Time-festival (Victoria, 1995).¹ Het Young at Heart Chorus deed onze contreien aan met *Road to Heaven* (1998). De gemiddelde leeftijd van dit gezelschap, dat Robert Cilman zeventien jaar geleden (1983) oprichtte in Faudrees thuisbasis, moet zowat rond de tachtig schommelen. Wat zich ooit aandiende als eenmalige grap en bezigheidstherapie, groeide uit tot een uniek spektakel dat het nu eens broze, dan weer vitale midden houdt tussen kitch en camp, gekostumeerd bal en jaarlijks carnaval.² De weigering van deze oudjes om de rest van hun dagen in een bejaarden-tehuis te slijten (het minimale decor van deze productie) en het lef waarmee ze de ongemakken van tournees trotseren, zijn een aanfluiting van de regel die stelt dat er een actieve en passieve bevolking is, een tijd van komen en een tijd van gaan.

De productie bestond vooral uit dans (soms afgeleid uit videoclip) en een selectie van verwante zangnummers (over ouderdom en de strijd ertegen, met Bob Dylans *Forever Young* als lijflied). Dit alles opgeluisterd met geprojecteerde memorabilia (dia's van de groepsleden als baby, officier,...). Dood Paard gebruikte voor zijn Engelstalige *medEia* (1998), naar Euripides, een gelijkaardige formule met citaten van songteksten en mediabeelden ("van kleine en grote men-sendingen, van zuiderse exotische plaatsen naast westerse interieurs en toestellen").³ Voor het muziekrepertoire van *Road to Heaven* grasduinde Faudree in het werk van oudere tijdgenoten (Vera Lynn, Elvis Presley, Marilyn Monroe), sixties classics (Manfred Mann, Led Zeppelin), en postmoderne iconen (Talking Heads, Madonna). De *material girl* werd ooit vertolkt door de toenmalige ouderdomsde-ken, Anna Main. Ze is ondertussen overleden want ziekte en dood zorgen voor een groot verloop onder de spelers. De tegenhanger van deze show was niet toe-vallig *Road to Hell*. De sluipende dreiging van de dementie en de prettige gestoordheid van deze spektakels vormden wel een ideale aanloop voor het thema 'Gestoorde Vorsten', waarrond het Time-festival 2000 draaide.

Dit tweejaarlijkse festival (reeds aan zijn vijfde editie toe) is een gelegenheidssamenwerking tussen Kunstencentrum Vooruit, Victoria, Nieuwpoorttheater, de universiteit en de stad. Het thema voor de huidige editie werd aangeleerd door Patrick Allegaert, wetenschappelijk medewerker van het Gentse museum voor psychiatrie Dr Guislain, dat over het onderwerp een tentoonstelling organiseerde.⁴ Het museum leende hiervoor werken uit 'Art Brut'-collecties (waarvan er enkele jaren geleden in Charleroi nog een staalkaart was te zien). Deze bestaande werken werden aangevuld met nieuwe creaties gemaakt door mentaal gehandicapten uit een lokale instelling. De bedoeling was enig weerwerk te bieden tijdens de officiële Keizer Karel-viering. De illustere vorst werd vijfhonderd jaar geleden te Gent geboren als zoon van Filips de Schone en, jawel, Johanna de Waanzinnige, koningin van Castilië. De hardhandige manier waarop Karel in 1539 de Gentse opstand tegen zijn megalomane eenmakingspolitiek (wars van taalkundige, regionale en nationale culturele verschillen) de kop indrukte, was al even gestoord. Gent moest de represailles nog lang bekopen met het verlies van de gemeentelijke autonomie. Meer algemeen peilde het festival naar de band tussen ingebeeelde en verbeeelde macht, macht en waanzin, politieke en artistieke storing en verstoordheid. Precedenten genoeg. Denk maar aan Ludwig II van Wittelsbach (1845-86), die met Wagner correspondeerde en aan wie Verlaine een gedicht wijdde (*à Louis II de Bavière*), Klaus Mann in 1937 een novelle (*Vergittertes Fenster*) en Hans Jürgen Syberberg in 1972 twee films, telkens vanuit een ander perspectief: *Ludwig, Requiem voor een maagdelijke Koning* en *Theodor Hirneis*, naar de kok van Ludwig. De indirecte aanpak van de tweede film vonden we ook terug in Kamiel Vanholes *Nacht van Margareta* (MMT, mei 2000, regie Guido Wevers), een stuk over Keizer Karel, geschreven vanuit het standpunt van zijn tante en opvoedster, de landvoodges Margareta Van Oostenrijk.

Youth Rules, Confusion Reigns was een creatieopdracht van Victoria,⁵ dat net als het Time-festival minder of onervaren kunstenaars kansen wil geven. Faudrees samenwerking met dit huis dateert van zijn mentorschap voor een tekst van Diederik Peeters. Erop belust zijn expertise met verschillende leeftijdsgroepen uit te breiden, nam hij dit keer jongeren onder de arm. Kwestie van nieuw talent aan te boren, dat een publiek van gelijkgestemden (familie, vrienden, en leeftijdsgenoten) in de zalen kan lokken - jong geleerd is oud gedaan. De bezoeken aan middelbare scholen van Young at Heart hebben ook tot doel de generatiekloof te overbruggen. Anderzijds heeft Victoria zo zijn bedenkingen bij de geïsoleerde en precare situatie van het gesubsidieerde joodtheater in Vlaanderen en koos het resoluut 'voor adolescenten en jongvolwassenen,' het avondcircuit van 'grote mensen'-theaters (i.p.v. scholen en culturele centra), en een volwaardige financiering.

Van *Bernadetje* bv., dat jongeren in drommen lokte, gaf Victoria geen enkele schoolvoorstelling.⁶

Een aantal spelers van *Youth Rules* werkte reeds mee aan andere producties van Victoria zoals *Kung Fu* en Jerome Bels *Shirtologie* (Frauke en Rein Decoodt, Michiel De Jaeger, Sebastiaan Jongbloet), enkele studeren of studeerden aan de Gentse academie (Hans Bryssinck, Mout Uyttersprot) en waren actief in het jeugdtheater (Peter Vandemeulebroecke uit het Wetterse Binnenstebuiten), Veerle Symoens volgt een opleiding journalistiek.⁷ Afgezien van het scènebeeld, dat herinnerde aan de catwalk uit *Kung Fu* (1997),⁸ legde Veerle vanaf de openingsscène de link met *Lifestyle* (1998, regie Paul Carpentier), waarvan enkele thema's opnieuw opdoken (lichaamscultuur, het onvermogen om cultureel gestuurde verlangens te bevredigen,...).⁹ Tegelijk werd daarmee de centrale identiteitsproblematiek aangekondigd. Die was op maat gesneden van de jeugdige cast, bij de première hoofdzakelijk zeventienjarigen, geprangd tussen twee uitersten: de druk van conformisme en de drang naar individualisme. Ergens tussenin opereert de zelfgekozen vriendenkring als peergroup, met mogelijk de theatergemeenschap als model. Beroepsartiesten vulden de jonge spelersploeg aan. Uit de entourage van Faudree kwamen Elisabeth Jenyon (die voor de kostuums tekende maar ook voor Rosas en Hal Hartley werkte) en Tom Mahnken (die reeds muziek componeerde voor *Dupe* en *Road to Hell*). Victoria leverde Wim Clapdorp (belichting), Kurt Maxx (samples en disco tracks), en Kristof Blom (regieassistentie).

De productie werd ontwikkeld over twee jaar. Op basis van enkele workshop-sessies werden de spelers geselecteerd (dec. 1998), na enkele repetitieblokken volgde een try-out (4 dec. 1999), en tenslotte de voorstellingenreeks (april/mei 2000).¹⁰ Er werd uitgegaan van improvisaties en wat teksten die Faudree ooit in zijn eigen jeugd neerpande. Inspiratiebronnen waren vooral de bekommernissen van de jongeren zelf. Dit zorgde nochtans voor een vrij volwassen en voldragen productie, ondanks de beperkte incubatietijd en korte voorstellingsduur (één uur), de minimale podiumervaring en het gebroken Engels. *Youth Rules* als jeugdtheater bestempelen zou dus fout zijn, ook omdat de carnavaleske verwarring van vermeende grenzen gethematiseerd en in vraag werd gesteld.¹¹ Grenzen van elke slag: die tussen de V.S. en Europa, elders en thuis, eindejaar en nieuwjaar, wetenschap en kunst, feit en fictie, werkelijkheid en wensdroom, computers en het menselijk brein, virtualiteit en actualiteit, eerbaarheid en criminaliteit, uiterlijke/fysieke en innerlijke/psychische identiteit. De terloopse bemerking dat virtuele seks best leuk kan zijn, interactieve horror iets minder, markeert misschien het onderscheid tussen naïef enthousiasme en volwassen bedachtzaamheid, tussen chronologische leeftijd en psychologische maturiteit ("I'm not seventeen"). In

tegenstelling echter tot halfbakken ontwikkelingspsychologen gingen de makers van *Youth Rules* ervan uit dat we beladen blijven met trekken van onze vroegere gedaantes als kind, puber, en adolescent.¹² Die gespletenheid kan een sluimerende nostalgie voeden of seismische krachten herbergen. Initiatieven van burgerlijke waakzaamheid zoals de aansporing (burgerplicht?) om op luchthavens verdachte mensen en pakjes te rapporteren (de openingsscène), bestendigen bv. de 'kinderlijke' neiging tot achterklap. Erger nog, ze leiden even makkelijk tot paranoia, voyeurisme, en bemoeizucht, als tot sociale betrokkenheid en gemeenschapszin. Dat Hans Bryssink met zijn walkman andermans gesprekken opnam volgde natuurlijk ook uit zijn artistieke aspiraties als cineast in spe en kroniekschrijver in opdracht van Victoria.¹³ Kunstenaars blijven tenslotte vreemde eenden in de bijt.

Faudrees arbeid met jongeren in een pedagogisch verantwoord, artistiek project zorgde wel voor een didactische inslag, gelukkig zonder enige pretentie. Wat de clichématige inschattingen ietwat draaglijker maakte: banken beroven is gevaarlijk, stelen van multinationals eventueel goed te praten; chantage is verleidelijk maar terrorisme loont niet; moord en verminking zijn tragisch, vrede nastreven is lovenswaardiger; porno en drugs zijn slecht al kan je er massa's geld mee verdienen en heeft de maatschappij die ze verbiedt er baat bij; televisie informeert zelfs wie de beeldenstroom passief ondergaat, tot kamerplant degradeert of moordlustig maakt; ook zonder de gefingeerde doodslag van videogames vermag theater te boeien. Dergelijke statements kan je als toeschouwer slechts beamen. Ook indien de soms gênante, belerende evenwichtigheid uit de liminaliteitsproblematiek volgde, moet gezegd dat de ontreddering die ermee gepaard gaat lang niet zo beredeneerd is, de lijn zelden mooi te trekken valt. Maatschappelijke taboes brengen ook nieuwe ervaringen voort. Zo prikkelt het verbod tot de overtreding, creëert de wet de misdaad, definieert regelgeving ontregeling, gezond verstand de waanzin, noodzaakt productie consumptie (althans in een aanbod-economie). Of hoe het doel de middelen heiligt. De vrome wens om zonder (geld)zorgen te leven doet verlangen naar plotse rijkdom (Lotto, Presto, Duo, Astro,...Win for Life!). De valse belofte dat het systeem zelf de mogelijkheden aanreikt om eruit te stappen doet jongeren er onherroepelijk in tuimelen.

De beoogde verwarring was hoedanook tijd- en leeftijdsgebonden voor de jonge cast wiens creatieproces hoofdzakelijk plaatsvond in december 1999. Omdat de groeipijnen en desoriëntatie van deze adolescenten samenvielen met de millenniumgekte, verkreeg hun persoonlijk drama een ruimere culturele relevantie, waardoor het gevaar van egocentrische en psychologische aanstellerij royaal omzeild werd. De dubbele temporele verankering van het overkoepelende thema

rijmde met het Time-festival, een evenement dat de vinger aan de pols van de actualiteit houdt. De herhaalde, tableaux-achtige freeze-frames impliceerden *ex negativo* dat deze productie een momentopname was van een cultuur en een groep jongeren op een breuklijn.

De millenniumgekte is ondertussen geluwd, ook de vrees voor de nefaste gevolgen van het Y2K fenomeen waarop *Youth Rules* indirect alludeerde.¹⁴ Dit probleem leidde tot een wereldwijde verspreiding van een panische angst die in het verleden beperkt bleef tot excentriekelingen als Nostradamus en millennaristische religieuze sektes. Verschillende kunstenaars zagen in de massapsychose creatief brood. Arthur Kopit zette in *Y2K* de stap naar cyberterrorisme (1999, 23e Humana Festival, St.Louis). De filmregisseur Hal Hartley speelde zelfs tweemaal in op de hype: met zijn eerste theaterregie, *Soon* (1998, een coproductie van het Salzburg Festival en deSingel, Antwerpen) en *The Book of Life* (1999, een opdracht van de Frans-Duitse cultuurzender Arte die een tiental internationale regisseurs samenbracht). Choreografe Anne Teresa De Keersmaeker werkte *In real time* (1999-2000) met schrijver Gerardjan Rijnders, toneelgroep Stan en de jazzband AKA Moon - een grensoverschrijdende productie die beheerst werd door vijf monitoren waarop de 2 u 45 minuten durende voorstelling tot op de seconde werd afgeteld, 9.900 metronomisch precieze eenheden lang.

In *Youth Rules* genereerde de millenniumwende referenties aan science-fictionfilms (*Demolition Man*, *The Matrix*, *Strange Days*,...). Het jaar 2000 was immers een psychologische kaap waarvan verwacht werd dat hij een futuristische toekomst zou inluiden, die radicaal verschilde van het heden. In de praktijk draaide dat even anders uit of op meer van hetzelfde. Een neveneffect was de kritische kanttekening bij de vooruitgangsidee, het liberaal-economische groeimodel en de marxistische utopie. Ontelbare toekomstvisioenen, utopische of distopische, zijn ondertussen letterlijk gedateerd, zo niet achterhaald of gerealiseerd. Klassieke voorbeelden als George Orwells *1984* of Edward Bellamy's *Looking Backward, 2000-1887*, dat net als *Youth Rules* speelt met het perspectief. (Met *The Plato Papers* [1999], gesitueerd in het jaar 3700 AD, speelde Peter Ackroyd op zeker.) Technologische vooruitgang, zo blijkt, verandert voorlopig weinig aan de menselijke aard: in *Demolition Man* is de gewelddadigheid van Sylvester Stalones personage na zijn winterslaap gewoon veralgemeend. Heilbeloftes, politiek idealisme en jeugdige verwachting slaan om in teleurstelling, twijfel, en het verlangen naar de verloren onschuld en onbezonnenheid.

De verwarring wordt er slechts groter op. Na eerdere fysieke en psychische veranderingen staan veel zeventienjarigen op de drempel van belangrijke sociale

keuzes: partner, job, woonplaats, enz. Keuzes die soms betreurd en herroepen worden in een cover van Freek de Jonghes *wals van het als* (als ik niet dit, als ik niet dat...). De overdaad aan mogelijkheden verlamt: de aanhef "Maybe we could" introduceerde steevast een litanie van weinig waarschijnlijke of realistische opties, wanhoopsdaden en machtsdromen, zoals de spiegeling aan sterren uit de showbusiness. De totale vrijheid is trouwens illusoir in het licht van genetische bepaaldheid en maatschappelijke regels, de doos van Pandora met ontelbare "Do's en Don'ts" die jongeren aangeleerd krijgen en waarmee ze opgezadeld worden. In die omstandigheden is conformisme niet denkbeeldig ("Maybe we could go and sell cars"). Maatschappelijke integratie wordt automatisch regimentatie en recuperatie, als in Handkes *Selbstbeziehung* (1966) dat recent nog door Rosas (*I Said I*, 1999) én Dood Paard (*40.000 Sublime and Beautiful Thoughts*, 2000) werd geënceneerd.¹⁵ Een ochtendscène tussen Rein en Hans laten beginnen met het gerinkel van een wekker was daarom geen louter realistisch detail. Hier weerklonk irriterend de normeringsgedachte, die ook bleek uit Reins correlatie tussen Hans' leeftijd en zijn gestalte. Beiden verzetten zich tegen die normering: Rein droeg geen uurwerk en Hans wou dat hij het oudejaar ergens in een zomerhut aan de rand van een woud had kunnen doorbrengen. Misschien kunnen jongeren het zich veroorloven de tijd te negeren omdat ze er in overvloed lijken te hebben, ze de toekomst zijn. In die zin heerst de jeugd. Maar blijkbaar niet voor lang: Veerle voelde zich nu al gevangen in de dagelijkse sleur, opgejaagd door de tredmolen van de postmoderniteit, de vervluchtiging van de werkelijkheid.

Het scènebeeld werd overheerst door een rolband tegen de achtergrond van een wit scherm. Veeleer dan een goedkope vondst (ook gebruikt door Dirk Tanghe in Schnitzlers *Reigen of Rondedans*¹⁶) was die band multifunctioneel en meerduidig: rolpad in een luchthaven (met obligate omroepstem), transportband voor de bagage (waaronder de koffer met regels), metroperron en fitnessstoel.¹⁷ Tegen de achtergrond van het filmscherm en in combinatie met aankondigingen, duimen van lifters en treingeluiden kreeg het geheel ook de allure van een roadmovie.¹⁸ Zijn we in een tijdperk van globalisering en van de bevolkingsstromen die ze veroorzaakt, niet allen onderweg, in transit, op zoek naar de bevrediging van verlangens die de economie uit eigenbelang niet wil vervullen, laat staan dat ze dit zou kunnen? Wat Fraukes wensdroom om het spreekwoordelijke gat in de markt te vinden - niets exotisch maar iets wat er (nog) niet is - extra relevant maakte. Daarom misschien bleef het scherm tijdens *Youth Rules* tegen de verwachting in leeg. Was het een iconoclastische aanklacht tegen de al te gekke explosie van beelden, anticipatie van de dreigende implosie?¹⁹ Visuele ruis of elektronische sneeuw? Het publiek kon er in elk geval de eigen gedachten op projecteren. Mogelijk herkenden Victoria-getrouwen de spiegelwand uit *Lifestyle*

waarin de jongeren zichzelf monsterden, een soort 'Selbstbezichtigung', zeker als je weet dat Michiel voor Frauke een job als naaktdanseres op het oog had. Ze mocht dan nog weigeren, toch rollen deze schoolverlaters als koopwaar van de montageband om bij hun blijde publieke intrede als potentiële werkkrachten gekeurd te worden. Hans' lectruur voorzag het scènebeeld van voettitels (weliswaar in voice-over): de laat-kapitalistische maatschappij is een spijziek consumptieparadijs dat alles commercialiseert, inclusief onze intiemste emoties. Toeristische blitzbezoeken (in Europa agressief gepromoot door vliegtuig- en spoorwegmaatschappijen) herleiden steden als New York, Barcelona of London tot culturele fastfood.

Niet zonder ironie werd eraan herinnerd dat deze carrousel moeilijk stopgezet of teruggedraaid kan worden, ondanks de freeze frames, het herkenbare geluid van een teruggespoelde klankband, of het tweerichtingsverkeer van de rolband. Het speculatieve karakter van kunst, haar instructieve spel met meervoudige al dan niet fictieve perspectieven, laat dergelijke effecten anders wel toe. Misschien is niet de beeldexplosie maar de idee van een beeldloze wereld al te gek. Wat niet wil zeggen dat dit de beschavingsklok zou terugdraaien tot de Middeleeuwen, waarin slechts een elite kon lezen en schrijven. Beelden gingen immers het schrift vooraf. De geschilderde en gesculpteerde kruisgangen in de kerken vormden verhalen voor de ongeletterde massa, vergelijkbaar met strips of populaire films.²⁰ De goddelijke openbaring van iconen stond op gelijke voet met die van de H. Schrift. Wim Clapdorp boetseerde enkele prachtige seculiere versies met zijn spaarzame belichting op de gezichten van de drie meisjes die hun make-up richting publiek bijwerkten - een intimistische rustpauze in de toiletten van een disco, te midden van het razende geweld van de oudejaarsavondfui.

Of de 'Middeleeuwen' 'duister' waren, bleef in het midden, gelet op de barbaarsheid van onze huidige westerse maatschappij en de vooruitstrevendheid van andere toenmalige beschavingen. Het tragere levensritme lijkt een aanlokkelijk alternatief voor de overkill aan data en het tekort aan eigenlijke informatie. Religieuze meditatie (de iconen, een boeddhapose, als lifter de wereld vanop de berm zien voorbijrazen) is natuurlijk niet iedereen gegeven en werkt maar tijdelijk. Overigens doen godsdiensten praktiserende gelovigen in het gelid lopen. Kortom, doorheen het perspectiefspel en de wals van het als klonk de tegenvoetsheid van jongeren die rebelleren tegen de sociale dwang. Dan nog liever stuurloosheid. Tenslotte zorgden ook *déjà vu*'s en anticiperende dromen voor een gevoel van herhaling of omkering. In het ene geval lijkt ons leven droom of film, in het andere herhaalt het die, eerder dan dat dromen opgedane ervaringen ver-

werken: wie de godganse dag Pokemon speelt of (digitale) eenden schiet (Victoria's voorbeeld), doet dat ook in zijn slaap.

Het kritisch gehalte van *Youth Rules* sloot grapjasserij niet uit. Een terugkerend rekwisiet en motief waren de plasticke eendjes waarnaar de allerkleinsten op de kermis hengelen. Sebastiaan zoude als een overjaarse kleuter zelfs een reuzenexemplaar mee. Net als de oudejaarsfuif stond de kermis voor een carnavaleske ontregeling.²¹ Wanneer echter de levenloze massa van de identiek geklede zussen Decoodt de eendjes op de band aflosten, verschilde die kermis nog nauwelijks van de maatschappelijke consumptiemolen. De waanzin van fuiven wordt evenzeer getolereerd omdat ze een uitlaatklep voor frustraties vormt en beperkt blijft. 'Headbanging' in disco's of instellingen voor psychisch gestoorden: het maakt niks uit. Je zou van minder depressief worden en je afzijdig houden ("to duck out on something"). Verdere woordspelingen vervolledigden de afgang ("You get down from a goose. You can't get it off a duck"). En ook weer niet, vermits ze soms een nieuwe speelruimte creëren door te morrelen aan de systematiek van taal en maatschappij. *Youth Rules* vestigde hierop de aandacht. De toepasbaarheid van het adjectief 'high' op 'drugs' en 'society' benadrukte het geestverruimend en grenslechtend karakter van verdovende middelen, waarvan de aard wel (vergelijk cocaïne met crack) en het gebruik niet (of niet langer) klassegebonden is. De gebeurtenissen in een droom of film zijn misschien niet 'echt' ('true'), toch zijn dromen en films 'waarachtig': waargenomen, emotioneel ervaren en niet zonder gevolgen. In zijn secundaire betekenis van 'wettig' spoort 'echt' ook met de sociale beregeling. Al te vaak wordt het normatieve legitimeit verleend als een kwaliteitslabel op koopwaar. Nochtans kan een valse Vermeer een echte Van Meegeren zijn.

De manier waarop *Youth Rules* de taal profileerde was uiteindelijk dubbelzinnig. Dat voor het Engels werd gekozen kwam door de buitenlandse regisseur en het mogelijke vooruitzicht van internationale tournees. De korte voorbereiding en relatieve kennis van de *lingua franca* leidde bij de repetities soms tot Nederlands woordgebruik of ongewilde versprekingen. Hoewel de hybriditeit van deze bastaardtaal de authenticiteit en liminaliteitsproblematiek ten goede kwam, werd ze in de eigenlijke voorstelling beperkt. Prominent bleven de soms afwijkende syntaxis en uitspraak, met hun indruk van improvisatorische directheid, gebrekkige controle en ontregeling. Net als bij de vette Gentse tongval in de volkse teksten en producties van Sierens was het taalgebruik in *Youth Rules* opzettelijk niet gepolijst. Taalkundige en sociale regulering gaan hand in hand. Zo werkt dat in Engelse vertalingen van Sierens die het klassenverschil minimaliseren.²² Zo leerde Handke het ons in *Selbstbeziehung* of in dat ander 'spreekstuk' van hem,

genoemd naar Kaspar Hauser (1968), wiens lotgevallen Compagnie François Verret recent nog inspireerden tot een nieuwe muziek- en dansproductie (Belgische première KunstenFESTIVALdesArts 2000).²³ Michiel bracht die les mooi in de praktijk toen hij benadrukte dat Frauke geen “hoer” maar een “naakt-danseres” zou worden.²⁴ Wel verzwakte de praktische en economische keuze voor het Engels (los van de educatieve dimensie) onderhuids de aanklacht van *Youth Rules* tegen het Amerikaans cultuurimperialisme via film en televisie (een hedendaagse variant op Keizer Karels Europese eenmakingspolitiek).

Vanuit die optiek dienen taal als communicatiemiddel en communicatie meer algemeen met omzichtigheid behandeld te worden. Er werd in de voorstelling wat afgetelefoneerd - gsm's zijn bij jongeren meer nog dan bij volwassenen een ware rage, in de hand gewerkt door de liberalisering van de Belgische telefoniemarkt en de hieruit voortvloeiende bikkelharde concurrentie met bijhorende reclame. Maar de doorzichtigheid die operatoren zoals KPN Belgium in het verschiep stellen in een hier wel zeer toepasselijke beeldspraak (“Hengelt uw bedrijf naar totale telecom?”) is illusoir én ongewenst. Omdat Frauke Sebastiaans schijnbare behulpzaamheid (“Bent u iets verloren?”) interpreteerde als geflirt, scheepte ze



Youth Rules door Victoria (Foto: Phile Deprez)

hem af in het Engels (“I don’t speak Dutch. I’m Australian.”) Meegenomen was dat zijn herneming (“Are you lost?”) inspeelde op de reeds vermelde verzakelijking en desoriëntatie. In Reins geval kon niets of niemand troost bieden, niet omdat de taal misbruikt of onvoldoende beheerst werd, maar omdat ze per definitie tekort schiet. De nogal cryptische uitwerking van haar misnoegen over haar grijze bestaan (“triestig weer, weer triestig”) was deels te wijten aan de complexiteit van haar gevoelens, deels aan het onvermogen van de gefragmenteerde en fragmenterende taal (vreemd of eigen) om de werkelijkheid in al haar luister te (om)vatten. Paradoxaal genoeg vertolkte haar gedachtekronkel heel precies het inzicht dat taal de spreker pat zet en van de werkelijkheid vervreemdt (een probleem waarmee Nietzsche en Wittgenstein ook worstelden). Dergelijke passages vormden een dankbaar tegengewicht voor de didactisch aandoende verklaringen en hielden de aandacht van het publiek gaande.

Dat dit publiek soms in het duister bleef of de draad verloor had veel te maken met de vaart van *Youth Rules* en de soms onduidelijke Engelse formulering. Daar stond tegenover dat verschillende scènes herhaald werden. Die herhaling, met of zonder variatie, waarin zich de improvisatorische aanmaak van het materiaal manifesteerde, was slechts één van de structurerende vormelementen zoals in de reeds vermelde recyclage van de schaarse rekvisieten (micro, eendjes,...) en de (soms bedwelmende) litanieën (“Maybe we could...”; Peters “he won’t do it again” als ironisering van recidivistisch moorddadig gedrag [21-23]). Sommigen zullen hier Victoria’s nevenschikkende dramaturgie herkennen, de onmacht of onwil om het materiaal in te dikken en hechter te structureren.²⁵

Toch speelt ook een bewuste weerstand tegen de disciplinerende invloed van een meer traditionele schrijftuur (vergelijkbaar met die van de taal in het algemeen). De metatheatrale referenties aan verschillende dramaturgische modellen bewijzen dit. Peter ontkende bv. dat *Youth Rules* zomaar bekentenisdrama was. Dat de spelers met hun echte namen werden aangesproken en geen afgeronde illusionistische rol toebedeeld kregen, deed verkeerdelijk veronderstellen dat ze op de scène gewoon zichzelf waren. Alsof performance-theater pure presentatie zonder representatie zou zijn, een genre waarnaar de productie verwees door zijn vluchtigheid, interdisciplinariteit, (vooral thematische) exploratie van lichaam, ruimtelijkheid en temporaliteit, en de persoonlijke inbreng. Hans leek eveneens een realistische verklaring te bieden voor de schijnbare wanorde van de scènes: hij zou geen chronologisch geheugen hebben. Toch bleek *Youth Rules* evenmin een klassiek ‘memory’ stuk, ook al kon je parallellen bespeuren met Tennessee Williams’ *Glass Menagerie* (1944) - de invloed van film, de ‘coming of age’, het retrospectieve standpunt, de autobiografische inhoud, en het gebruik van een vertelinstantie die de handeling(en) omkadert.

In een hilarisch moment tijdens de oudejaarsfuif omschreef Hans zijn artistiek project (*Youth Rules* zelf dus) door de draak te steken met een klassiek verwachtingspatroon (wat ook gebeurt in het anti-theater van Handkes spreekstukken, *Selbstbeziehung* en *Publikumsbeschimpfung*).²⁶ Tegen de oorverdovende muziek in, benadrukte hij de afwezigheid van een verhaal, enige motivering voor de personages, een liefdesdriehoek, humor, moraal, conflict, climax, ontknoping, wat dan ook om de aandacht te houden. Methinks, he did protest too much, net als Hamlet, nog zo'n mal vorstenkind. De aangehaalde componenten bleven immers op verdoken wijze bewaard, te beginnen met de aanloop van dit fascinerend zelf-reflecterend moment naar een pointe toe: dat het experimentele karakter van de productie voor een jong publiek geen probleem hoeft te zijn. De opsomming zelf is een meer dan gebruikelijke ordening bij het vertellen van grappen of anekdotes. De ritmering van de productie in haar geheel zorgde verder voor een alternatief verloop, ontwikkeling zonder einde weliswaar, tenzij een arbitrair. Eén van de zwaktes van conventionele dramaturgieën is immers dat naar een voorgeprogrammeerde conclusie wordt toegewerkt, terwijl de werkelijkheid juist open is ("Have you found yourself already?"). De toetsen van ontluikende seksualiteit en verliefdheid (bv. tussen Hans en Rein, Mout en Veerle) vormden een verademing op de overdosis goedkoop sentiment uit Amerikaanse films en soaps. Aan steracteurs werd ook verzaakt, niet aan humor, zoals bleek uit de spitsvondige verwarring tussen "dénouement" en "Demi Moore". De contrastwerking tussen ernst en luim werkte als een structurerend principe (bv. het ondergraven van Hans' hoogdravende lectuur telkens Peter ostentatief zijn neus snoot). Conflictsituaties waren er genoeg: de aanslepende discussie tussen Frauke en Michiel, de ontvreemding van Sebastiaans trompet, zijn afwijzing door Frauke in het bijzijn van een onoplettende Michiel. De moraal tenslotte - want ook die was er, los van de didactische inslag - luidde enigszins ironisch: trek nooit voorbarige conclusies.

Dit was ook het antwoord op de vragenlijsten met de allures van een kruisverhoor. Zoals bij Pinter en Handke werd taal hier aangewend als middel tot verdrukking i.p.v. communicatie. Soms werden de rollen van inquisiteur en slachtoffer omgekeerd. Eerst bestookte Peter Sebastiaan, dan dreven Mout en Veerle hem in het nauw. Terwijl het bij Peter om paniekreacties ging van een man die zich in een vreemde stad verloren waande (en Sebastiaan hem niet kon horen omwille van zijn walkman), was Mout en Veerles barrage van vragen een middel om thema's te hernemen, anticiperen, of gericht uit te diepen. Het procédé werd ten top gedreven in *Quizoola* (1996) dat Forced Entertainment in april 1998 in het Victoriatheater opvoerde en tijdens het Brusselse KunstenFESTIVALdesArts in mei 2000 hernam.²⁷ Elke voorstelling omvatte een lukrake selectie uit enkele dui-

zenden, vooraf opgestelde vragen, die ter plekke met nieuw verzonden vragen werden aangevuld. De spelers beslisten zelf hoe lang ze het spervuur of de psychologische druk aankonden alvorens de rollen te ruilen. Sommige vragen waren pijnlijk persoonlijk - schakels in een ononderbroken, wederzijdse exploratie van de leden van dit performance-gezelschap. Andere peilden hun opvattingen en abstract denkvermogen. Zo ook in *Youth Rules*, misschien naar analogie met de psycho-medische tests die jongeren ondergaan met het oog op hun latere studiekeuze, vermits een aantal vragen refereerden aan het schoolsysteem (examens, gebrek aan functionele kennis in het licht van de latere maatschappelijke noden, verwaarlozing van emotionele groei,...). Een greep uit het aanbod:

1. Do you enjoy life?
2. Are you born the way your are?
3. Would you like to be a different person?
4. What are your best skills, your natural or your technological skills?
5. Have you found yourself already?
6. Can you handle the world?
7. Are you strong?
8. Can you read?
9. Are you a child, a teenager or an adult?
10. Are you for or against democracy?
11. Do you live in a catholic society?
12. What is a catholic society?
13. Are you supposed "to be"? [...]

Dergelijke vragen dwongen spelers en publiek om vastgeroeste meningen en vooroordelen te herzien. We kunnen misschien lezen, maar lezen we wel goed? Wat verstaan we onder 'Middeleeuwen' - barbaarsheid? een menselijker levensritme? of zijn beide idealisering (van heden en verleden)? Zowel onze kennis als onze vooringenomenheid erover werden op de proef gesteld. Een voor de leek begrijpelijke omschrijving geven van film of televisie bleek niet zo evident - ook omdat die media zelf blijven evolueren (van stom naar sprekend, zwart/wit naar kleur, enz.). De pedagogisch/didactische inslag van de productie werd hier opgewaardeerd tot een proeve van kritisch denken. De realistisch/psychologische verklaring dat de vragen gestalte gaven aan de onzekerheid en nieuwsgierigheid van jongeren of hun scepsis over het reilen en zeilen van de wereld, deed hier minder terzake. Ofwel waren de vragen retorisch, antwoorden in spe, ofwel verraadden ze een socratische systematiek, een maieutische methode om tot inzichten te komen, geen bevestiging van verstarde opvattingen maar een poging ze los te wrikken. Voor zover een aantal vragen in combinatie focusten op hetzelfde onder-

werp, vormden ze een talige variant van het theatrale spel met perspectieven waartoe bv. de montageband aanleiding gaf, een vergelijkende methode veeleer dan een poging tot definiëring van zaken *an sich*. Veerles ervaring in New York helpt die van Peter definiëren en omgekeerd, New York werpt een licht op Gent en omgekeerd. Afgezien daarvan vormden de vragen ook een overblijfsel van het voorbereidende improvisatieproces in de productie zelf. Ik kan me immers best voorstellen dat niet alle vragen tijdens elke voorstelling gesteld worden.

De ritmische inslag van de opeengestapelde vragen, net als de episodische opbouw met hernemingen van *Youth Rules* in zijn geheel, wezen tenslotte op een muzikale ordening. De productie werd trouwens aangekondigd als muziektheater. Afgezien van mogelijke promotionele redenen en de evidente samples, bleek dit ook uit de orkestratie van stemmen en de akoestische gelaagdheid (bv. in de "Maybe we could"-litanie). Van bij de start werd de identiteit van sommige spelers muzikaal gestalte gegeven: Rein luisterde naar klassieke cello, Sebastiaan naar jazztrompet, en ook Peter had zijn leitmotief. In *The Hot L Baltimore* (1973) deed Lanford Wilson iets gelijkaardigs - maar dan op klassieke leest geschoeid - door de stemmen van zijn personages als bas, bariton of alt te identificeren. *Youth Rules* benadrukte hoezeer populaire muziek jongerenlevens schraagt: ze vermaakt en ontspant hen, biedt troost of een vluchtheuvel, identificeert hen met gelijkgestemden, houdt buitenstaanders en indringers op afstand, geeft vorm aan een innerlijke én uiterlijke wereld. Die versmelting werd nog in de hand gewerkt door de Cage-achtige straatgeluiden (Tom Mahnken), alsof de stad *in* die jongeren leefde en hun ritmes of elkaar afgestemd waren. De *streetwear*-look van de kostuums bevestigde die indruk.

Al bij al straalde deze korte en kleinschalige productie kracht en energie uit, een niet gerichte spanning eigen aan de stad en zijn jonge bewoners. Hoewel het bühnebeeld van *Youth Rules* in zijn abstractie lang niet vergelijkbaar was met de hyperrealistische decors uit de succesvolle trilogie van Sierens/Platel (het interieur uit *Moeder en Kind* [1995], het botsautokraam in *Bernadetje* [1996] of de sociale woonwijk in *Allemaal Indiaan* [1999]) bezat het scenisch gebeuren toch een grote waarachtigheid en emotionaliteit, die indruiste tegen de tekstuele neiging naar een uitgebalanceerde redelijkheid. Ondanks de inbreng van een buitenlandse regisseur bleef ook de Victoria-stempel prominent, allicht omdat de werkmethode vergelijkbaar zijn, zodat het tot een fusie van Amerikaanse performance-principes en Vlaamse authenticiteit kon komen. Faudree en Victoria werken allebei graag met niet-professionele acteurs (zoals de bejaarden van *Young at Heart*) en kiezen voor een improvisatorische aanmaak van materiaal dat zowel autobiografisch is als verweven met de actualiteit (millenniumwende, gestoorde

vorsten, coming of age). De compositorische ingrepen en structurele mechanismen bleven enigszins verdoezeld door de montage en drive van de chaotisch aandoende voorstelling met dans en muziek, maar werden ook bewust blootgelegd. Wie weet omdat ze als strategie tegen de vertwijfeling belangrijker zijn dan enig klassiek verhaal dat zou kunnen worden naverteld of geënceneerd. Wanneer Hans Bryssinck daarom op het einde van *Youth Rules, Confusion Reigns* het kunstmatige karakter ervan in herinnering bracht (zoals Handke tot slot van *Selbstbeziehung*²⁸), gold dit als bevestiging van een creatieve daad die hem niet isoleert als kunstenaar-in-wording maar uitnodigt tot herhaling, participatie, en imitatie. Geen mimetische nabootsing van de werkelijkheid die daardoor afgeschermd wordt maar een creatieve, scenische confrontatie met het leven zelf: direct en herkenbaar. Op die manier (her)winnen de jongeren zelf enige controle over hun leven, dat vaak boven hun hoofd en achter hun rug om geregeld wordt. Op die manier vrijwaren ze misschien ook wat van hun gezonde tegendraadse zotternij.

NOTEN

- * Met dank aan Annelies Vanbelle voor het script van *Youth Rules, Confusion Reigns*.
- 1 Zie mijn recensie "Sex, Lies and Videotapes: Roy Faudrees *Dupe*," *Andere Sinema* 127 (mei/juni 1995), pp. 51-55.
 - 2 De prachtige foto's bij Steven De Foers profiel, "Gebroken harten en heupen," *De Standaard Magazine*, 29 mei 1998, pp. 16-17 getuigen hiervan.
 - 3 Steven Heene, "De grote dorst van Van Woensels personages," *Etcetera*, 16 (1998), nr. 64, pp. 36-37.
 - 4 Roger Arteel, "Vorsten van goud en bordkarton," *Focus Knack*, nr. 17 (26 april-2 mei 2000), pp. 14-15. Patrick Allegaert werd in mei 2000 aangesteld als voorzitter van de nieuwe adviescommissie voor theater. De vorige, geleid door Luk Van den Dries, nam in maart collectief ontslag omdat Minister van Cultuur Bert Anciaux de adviezen voor de nieuwe of hernieuwde erkenningen van gezelschappen, na enig lobbywerk van bekende en minder bekende Vlamingen, op enkele cruciale punten had genegeerd. Zie Luk Van den Dries, "Vaudeville," *Etcetera*, 18 (2000), nr. 72, pp. 81-84.
 - 5 Victoria wordt geleid door Dirk Pauwels, voormalig lid van Radeis (met Josse De Pauw en Pat Van Hemelrijck), directeur van het Nieuwpoorttheater, en medestichter van de vzw Schaamte (1978-84), waaruit het Kaaithheater groeide. Zie Marianne van Kerkhoven en Marleen Baeten, "Het traject van Dirk Pauwels en Hugo Degreef," *Etcetera*, 18 (2000), nr. 72, pp. 28-33. De Pauw, vanaf 2001 artistiek directeur van De Korre in Brugge, deed mee aan het 'Gestoorde vorsten'-project met *Larf*, een multidisciplinaire, 'concertante' productie over de inwisselbaarheid van vorst en nar, m.m.v. grafisch kunstenaar en beeldhouwer Koenraad Tinel, acteurs Tom Jansen en Dirk Roofthoofd, en de indrukwekkende maar zeer aanstekelijke big band van Peter

- Vermeersch, The Flat Earth Society. Special guest was de voor de gelegenheid royal uitgedoste bluesmuzikant Roland (Van Campenhout).
- 6 Dirk Pauwels, "Ze zien er zo gelukkig uit," *Etcetera*, 16 (1998), nr. 63, pp. 33-35; Eva Berghmans' interview met Lies Pauwels en An Pierlé n.a.v. de laatste opvoering van *Bernadetje*, "Het zal deugd doen dat ze ons weer verstaan," *De Standaard*, 8 juli 1998, p. 10.
 - 7 Bryssinck won in 1999 de 'Gestoorde Prijs' van de ideeënwedstrijd voor kunstschoolen, georganiseerd door Victoria en het Time-festival. Het bekroonde project werd op kosten van Time gerealiseerd onder de titel *Gij zult gezond worden* en ging op 5 mei 2000 in première.
 - 8 Dergelijke catwalk werd ook gebruikt door performancekunstenaar Franko B. in *I Miss You* dat tijdens de Beweeging 5 op 29 oktober 1999 zijn wereldpremière kreeg.
 - 9 Geert Sels, "Victoria portretteert imagobouwers," *De Standaard*, 20 oktober 1998, p. 10.
 - 10 Voor een repetitieverlag zie Inge Schelstraete, "Jeugd aan de lopende band," *De Standaard*, 26 april 2000: cultuurbijlage 'De Grote Parade', p. 3.
 - 11 De inleiding van Michal Kobiálka tot en de essays gebundeld in *Of Borders and Thresholds: Theatre History, Practice, and Theory* (Minneapolis: Minnesota UP, 1999) interpreteren theater vanuit de centrale preoccupatie met grenzen en grensoverschrijdingen. Meer algemene cultuurbeschouwingen zijn te vinden in het eerste cahier dat n.a.v. Antwerpen 93 verscheen in de reeks *Vertoog en Literatuur: Lijn, grens, horizon*, red. Herman Parret, Bart Verschaffel en Mark Verminck, Leuven: Kritak, 1993.
 - 12 Voor de opvatting dat theater een soort laboratorium is van identiteiten en sociale rollen, zie Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg: Bucknell UP; London: Associated UP, 1986, p. 71.
 - 13 Onder de titel *Chroniqueurs* vervolgde het Time-festival 2000 zijn sociaal-historisch urbanistisch project dat het in 1997 begon met de Kuiperskaai. Nu werden Gentenaars uitgenodigd om hun relaas te doen over de buurt Sluizeken-Tolhuis-Ham en het negentiende-eeuwse schipperskwartier de Muide, als bijdrage tot een alternatieve stadsgeschiedenis en de herinrichting door planologen.
 - 14 De codeletters Y2K zullen de geschiedenis ingaan als de sensatie ontstaan door een technisch probleem dat eerst onderschat, daarna overschat werd (in het financieel voordeel van menig computeradviseur). Bij gebrek aan RAM geheugen registreerden persoonlijke computers van de eerste generaties slechts de laatste twee getallen van de datum, waardoor de 00 uit 2000 voorafging aan de 99 uit 1999, tenminste voor zover de programma's en hardware niet crashten.
 - 15 Anne Teresa De Keersmaeker werkte voor *I Said I* samen met haar zus Jolente (STAN), het Ictus-ensemble, dj Grazzhoppa, saxofonist Fabrizio Cassol (Aka-Moon), geluidsingenieur Alexandre Fostier (Rosas) en Jan Joris Lamers (Maatschappij Discordia); zie Clara van den Broeck, "Mijn woord tegen jullie woord," *De Morgen*, mei 1999. Dood Paard, Amsterdam lieerde zich voor de gelegenheid met Kunstencentrum Vooruit, Gent en Le Manège Scène Nationale de

Maubeuge (Festival VIA).

- 16 't STUC, Leuven presenteerde deze productie van De Paardenkathedraal, Utrecht, in november 1999 en ze werd voor het Theaterfestival 2000 geselecteerd, hoewel ze met gemengde gevoelens was onthaald. Zie Pieter T'Jonck, "Reidans kampt met overbelasting," *De Standaard*, 26 november 1999, p. 10; Geert Sels, "Theaterfestival kleurt Vlaams," *De Standaard*, 8 mei 2000, p. 9. Ondanks de dramatisering van een fin-de-siècle in beide werken, contrasteerde de onschuld die *Youth Rules, Confusion Reigns* uitstraalde fel met de decadente Weense sfeer van *Reigen* honderd jaar eerder, waar alles alleen rond seksuele bevrediging draait.
- 17 Als niet-illusionistisch rekwisiet bezat de micro een even grote symbolische meerwaarde: scheermachine, joint, handwapen, hersendetector, deostick, afstandsbediening, drankje met klinkende ijsblokjes, gong, dressoir, glas water...
- 18 Om beweging te suggereren gebruikte The Builders Association voor *Jet Lag* (1999, Lunatheater) geen rolband (of geschilderd cyclorama, zoals vroeger) maar een high-tech beeldmontage in combinatie met stilstaande of zittende acteurs. De productie was gebaseerd op het waargebeurde verhaal van de grootmoeder die haar kleinkind uit de greep van één van de ouders probeerde te houden door trans-Atlantische vluchten. Uiteindelijk stierf ze ten gevolge van de vermoeidheid, de ontregeling van haar biologische klok, en een ontheming die de grens van het virtuele benaderde.
- 19 Dood Paard liet haar reeds vermelde encscenering van Handkes *Selbstbeziehung* voorafgaan door een uitgesponnen, live gefilmd collagespelletje. Hierbij werden selectieve zinsnedes en koppen uit de geschreven pers in een ironiserende interventie als opschrift bij nieuwe reclamebeelden geplaatst. Wat enigszins deed denken aan Kurt Schwitters' 'Merzbildern,' een term die de dadaïst afleidde van een vroege collage uit 1919 met fragmenten uit een folder van de Duitse Kommerz-und Privatbank. Zie Peter Nijmeijer, "Rommel bestaat niet," *De Standaard*, 'De Grote Parade', 26 april 2000, p. 2, n.a.v. de retrospectieve, "Schwitters: Ik is stijl," die in het Stedelijk Museum van Amsterdam liep van april tot augustus 2000.
- 20 Stuart Shermans theatrale bijdrage aan het 'Gestoorde Vorsten'-project, *The Stations of the Cross, or: The Passion of Stuart*, bestond precies uit een hyperkinetische kruisweg.
- 21 Mogelijk verwees *Youth Rules, Confusion Reigns* ook naar carnavalstoeten. In de Nederlanden en het Duitse Rijk, vooral rond Nürenberg anno 1450, werden tijdens die stoeten korte farces met maatschappijkritische inslag opgevoerd, stukken die nauwelijks enige scenische opbouw vereisten. Dankzij Hans Sachs (1494-1576) - schoenmaker, meesterzanger en zeer productief dramaturg - bereikte het seculiere drama met dit genre zelfs een hoge graad van professionalisme.
- 22 Geert Sels, "Ze spreken zo lelijk," *De Standaard*, november 1999, p. 10.
- 23 Verret (artistiek leider van de Laboratoires d'Aubervilliers, Seine Saint-Denis) deed voor zijn *Kaspar Konzert* een beroep op het rapport uit 1832 van Anselm von Feuerbach, de voorzitter van het Beierse Hof van Beroep dat moest oordelen over de moord op Kaspar. Deze onopgehelderde rechtzaak gaf aanleiding tot de nieuwe juridische notie van 'misdad tegen de ziel' die ironisch genoeg van toepassing is op de

verwaarlozing van het kind én zijn gewelddadige sociale integratie. Zie het programmaboek van het KunstenFESTIVALdesArts 27-29 en Pieter T'Jonck, "Hausers verhaal concreet en pakkend," *De Standaard*, 12 mei 2000, p. 10.

- 24 Zie Chris De Stoops ophefmakende *Ze zijn zo lief mijnheer* (1997) over de manier waarop migranten bedoeld voor de prostitutie als 'diensters' geronseld werden.
- 25 Sels, "Victoria portretteert imagobouwers", *De Standaard*, 20 oktober 1998, p. 10.
- 26 Ronald Hayman, *Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett*, Oxford: Oxford UP, 1979, pp. 95-96.
- 27 Afgaande op de begin- en eindscènes van Alain Platels *Iets op Bach* (1998) en Forced Entertainments recente *Scar Stories* (Kunsten FESTIVAL des Arts, 2000) sporen Engelse en Vlaamse producties blijkbaar in beide richtingen, hoewel Tim Etchells hartoperaties een autobiografische voedingsbodem vormden.
- 28 In Handkes (vertaalde) woorden: "I went to the theater. I heard this piece. I spoke this piece. I wrote this piece." Geciteerd in Richard Arthur Firda, *Peter Handke*, New York: Twayne, 1993, p. 19.