

## “JOKO” VAN BLAUWE MAANDAG COMPAGNIE. HET RITUEEL VAN DE VERNEDERING, DE VERNEDERING VAN HET RITUEEL?\*

Freddy DECREUS

In de loop van zijn prille geschiedenis heeft de Blauwe Maandag Compagnie zich regelmatig laten opmerken door grensverleggend theater, door overrompelende en schokkende produkties. *Joko* opgevoerd “naar” Roland Topor was een gebeurtenis die tot de belangrijkste van dit decennium moet gerekend worden en die het experiment met acteur, tijd, ruimte, ritueel en performance uit *Boste*, *Wilde Lea* en *All for Love* in alle intensiteit voortzette. Het was een voorstelling die bij het publiek een groot gamma reacties losmaakte, zo uiteenlopend en betekenisvol dat Edward van Heer in *Knack* er een overzicht van maakte (26-1-94). Alle kritieken waren het echter roerend eens op één punt: de acteursprestaties. BMC beschikt over een uniek gezelschap met schitterende acteurs, die de meest uiteenlopende registers beheersen en in staat bleken sterk fysiek theater te brengen. De titel- en glansrol die Peter Van Den Begin vervulde was er zelfs één die gevaren meebracht op elke vierkante meter.

Twee vragen in deze bijdrage: in welke zin is in deze produktie de volwassenwording van *Joko* te beschouwen als een “ritueel van de vernedering”, en ten tweede, kan er ook sprake zijn van een “vernedering van het ritueel”. Maar vooreerst, wie is die Topor?

### 1. Roland Topor

Het monteren van *Joko fête son anniversaire* startte uiteraard op basis van de tekst van Roland Topor (° 1938), een der weinige overlevende surrealisten, bij ons wellicht het best bekend omwille van zijn cartoons en tekeningen die in een aantal recente tentoonstellingen te zien waren en nog zijn (München, Florence, Parijs, Eindhoven, Den Haag, Brussel). Topor schrijft echter ook romans, maakt tekenfilms, acteert, is regisseur en scenograaf. Bekendheid verwierf hij in Frankrijk vooral door zijn medewerking in de jaren zestig aan de tijdschriften *Bizarre* en *Harakiri*, wat hem in het hoekje van de Franse satirische en anarchistische kunstenaars deed belanden. In 1962 had hij samen met Arrabal de “Académie panique” gesticht en in 1969 schreef hij de roman *Joko fête son anniversaire*. Een meer uitgewerkte toneelversie van zijn hand kwam er pas in 1989. Voor de nodige opschudding zorgde zeker ook de opvoering in Parijs in 1991 van zijn toneelstuk *Le bébé de monsieur Laurent* (1972): de affiche die Topor zelf ontworpen had toonde een baby die aan

de voordeur vastgespijkerd was, voor zijn verdeler een voldoende reden om de verspreiding ervan te weigeren. De wereld van Topor is en blijft een vreemde bedoening. Ook zijn roman *Le locataire chimérique* (1964), bekend geworden door de verfilming van Roman Polanski in 1976, getuigt hiervan. Wrange humor en wreedheid vind je werkelijk op elke pagina en in elke tekening die Topor gemaakt heeft; angst en pijn zijn nooit veraf, dood en seks spelen steeds een absurd spel. Omdat veel van zijn teksten bestaan uit grappen en eigenlijk één reusachtige "livre-gag" vormen zonder veel woorden of psychologische uitdieping was het uiteraard de vraag hoe deze roman kon aanleiding geven tot een speeltekst (ook omdat de verkorte toneelversie die Topor zelf geschreven had eigenlijk evenmin speelbaar leek).

Eerst een korte blik op het oorspronkelijke verhaal van Topor zelf, of terug naar wat had kunnen gespeeld worden (en aldus nog in de programmabrochure staat afgedrukt). De openingssituatie alleen reeds is een kluif voor de heer Freud: een jonge man, Joko, 21 jaar oud, dient wegens onbeschikbaarheid en dus afwezigheid van de vader in het onderhoud te voorzien van een moeder en twee zusjes. Zijn arbeid op een waterreservoir wordt op een dag brutaal verstoord wanneer hij eerst besprongen wordt door een zware man in paarse zwembroek en daarna door een wellustige dame in roze badpak met SM-fantasieën. Beiden willen gedragen worden naar een congres dat nooit gespecificeerd wordt en blijken hiervoor flink te willen betalen. Joko vindt dit hoogst vernederend en schudt hen dan ook letterlijk van zijn rug. Wanneer zijn collega's van dit soort overuren niet afkerig blijken te zijn en er heel wat geld mee verdienen, draait Joko bij, maar hij blijft nu werkelijk even letterlijk vastkleven aan zijn nieuwe klant die hij dan maar meeneemt naar zijn kamer thuis. Elke bijgeroepen congressist maakt de kleverige bende nog groter en uiteindelijk vallen ook Joko's zusjes aan deze gruwel ten prooi. Ze treden zijn kamer binnen, maar worden onmiddellijk onthoofd en gemarteld door de bende. Enkel een moorddadig ingrijpen van de moeder die de kamer binnenstormt met een bijl in de hand kan een einde maken aan deze waanzin. Bij deze aanval sterven zowel de vader als de moeder, maar Joko wordt ongedeerd wakker. De zeven vermoorde kwelgeesten leven echter als stemmen in hem verder en verdelen Joko's bestaan in perioden van drie uur dienstbaarheid aan elk. Zij beweren de werkelijkheid te beheersen en verdelen deze als een reusachtige verjaardagstaart. Joko pleegt zelfmoord om aan hen te kunnen ontsnappen. Zijn vergiftigingspoging doodt evenwel enkel zijn spoken, en hij leeft verder, met rond zich de stank van zijn eigen ontbinding, d.w.z. van de zeven perverse spoken die hij in zich droeg. Verdere zelfmoordpogingen helpen hem niet verder, het is tevergeefs, want "la mort fait partie de lui-même, à la fois pourriture et nourriture". Zijn leven wordt vanaf nu "une agonie sans fin" en een jaar na de dood van de congressisten stopt een bus toeristen voor zijn huis met

bloemen voor de doden. Dezen blijken hun familieleden te zijn die voor Joko bloemen meebrengen en in koor uitroepen: "Bon anniversaire, Joko!".

Een absurd verhaal dus, geschreven in een zuiver kafkaëske stijl, een goed voorbeeld van de door Topor beoefende "littérature panique". Uiteraard ook een bloederige tragedie waarin de protagonist niet tot katharsis en zelfkennis komt, of is het een zwarte farce die de condition humaine nog maar eens schetst met al haar demonen en in haar onbegrijpelijke samenhang? Zeker gaat het verhaal over de overgang van jeugd naar volwassenheid en kan het beschouwd worden als een "rite de passage", als een getuigenis van de meervoudige en chaotische/chaotiserende overgang van onschuldige buitenstaander naar schuldige deelgenoot aan het leven.

De jonge man ervaart de intrede in de wereld van de volwassenen (de opname onder de collega's en de ervaring van een seksualiteit vol mysteries) als een onbegrijpelijke nachtmerrie. De moeder is in het begin enkel aanwezig in een (te) beschermende rol, de vader werd gereduceerd tot een verzamelaar van krantenknipsels die hij zelfs niet meer weet te ordenen, of zowel de emotionele en rationele voorbeeldfunctie van de ouders loopt totaal mank. De moeder schenkt haar zoon als verjaardagsgeschenk een balpen met verborgen pinup; eenmaal Joko het SM-standje met de wulpse Wanda heeft volbracht werpt hij de balpen in het waterreservoir en wordt opgenomen als volwaardig lid van de grote familie werkers.

Pas dan drinkt hij ook zijn eerste druppel alcohol, ontdekt hij dat hij zijn stad vervelend vindt en wil de grote evasie naar het Zuiden ondernemen. De congressisten, vertegenwoordigers van de Herenklasse, het Gewin (ze laten zich dragen naar le Palais du Commerce) of het Genot (laten zich dragen in badpak), maar ook van Rationaliteit en Wetenschap (Dr. Fersen, Professor Krank, Sir Barnett) slaan hem het respect voor de volwassenen letterlijk in het gezicht (c. 15: Nous sommes des adultes civilisés). Na de moord op zijn twee zusjes zegt Dr. Fersen (c. 22): "Il faut que vous appreniez à devenir adulte. Un grand garçon comme vous doit pouvoir supporter seul les pires épreuves. Sinon, c'est à désespérer! La vie n'est pas un conte de fées. Il faut pouvoir regarder la vérité en face et s'en accommoder. Les petits enfants appellent leur mère car elle est suffisamment grande pour dissimuler les spectacles déplaisants.". De zeven geesten die hem bewonen wijzen tevens op het onvermijdelijke van hun aanwezigheid. Zij behoren tot de onverbiddelijk gesocialiseerde wereld die elk kind in zich moet opnemen: "Nous sommes immortels! Oh, nous ne sommes pas des dieux, nous avons des privilèges, c'est tout. Ce sont vos semblables qui ont inventé cette ridicule histoire de religion. Nous n'avons rien à faire avec vous. Et lorsque les circonstances nous obligent à loger dans l'un de vos misérables corps, ce n'est pas de gaieté de coeur. Quoi que vous fassiez, cela nous est indifférent" (c.24).

De verinnerlijking van de sociale, religieuze en sexuele volwassen voorstellingen mislukt dus volledig bij Joko en slaat om in een demonische angst en onbegrip. Het werk op het waterreservoir biedt nochtans de rijke symboliek van het water aan om zich van deze taak bewust te worden: als waterdrager voor zijn medemens kon Joko zinvol werk vervullen (c. 2: bij "la Citerne" zijn er "des clients qui attendent", "les clients font la queue"), zijn zusje brengt hem dagelijks een voetbad (c.4). Ook het dragen zelf van de medemens kan positief geïnterpreteerd worden. Monsieur Baptista zegt immers: "Saint-Christophe a bien porté le Christ, que je sache, et sans honte. Les parents portent leurs enfants, et ceux-ci ne les méprisent pas pour autant. Le plus fort porte le plus faible. C'est juste et charitable" (fr.2). Het water zuivert echter niet, schenkt niet de kracht die het als archetypisch en vitaal symbool zou kunnen opleveren (c.33: "L'eau n'y peut rien") en ook het dragen wordt als vernederend ervaren (Fr. 2, Joko: "Qui, mais lorsque c'est le plus fort qui se fait porter..."). Soms lijkt de jonge man te ervaren dat hij wel in staat is de gehele bende samengekleefden te torsen (letterlijk zelfs, tijdens een nachtelijke excursie, c. 17), maar uiteindelijk overwint het besef dat hij zijn eigen lichaam kwijt is geraakt. Vreemde stemmen blijven het bewonen, over de eigen stem kan hij slechts 's nachts drie uur beschikken, de rest van de dag moet hij alle smeerlapperijen van zijn vreemde medebewoners opkuisen.

Waarom de opname van het hedendaagse individu in de maatschappij mislukt legt de auteur uit in het voorlaatste hoofdstuk. De maatschappij van vandaag is er één waar enkel "les forts resteront" en waar de zeven voorgestelde types allen uit zijn op onderdrukking, uitbuiting en vernedering van de medemens. Bij de individuele menswording ontbreekt dus de Lacaniaanse "loi paternelle" en het vader- en moederbeeld die een gezonde geestelijke ontwikkeling van het kind mogelijk maken. Daarom wordt dit ook verscheurd door de wereld van het gewin en het geweld.

## 2. De versie van de BMC

In een noot van de regisseur bij de speelversie van midden mei 1993 schreef Luk Perceval reeds dat de tekst van Topor diende te worden uitgesproken los van beweging en muziek, in een werkelijke confrontatie van de drie media. Tussen mei en november groeide deze confrontatie uit tot een helse kaleidoscopie van vormen, bewegingen, beelden, klanken, kreten, lawaai en dans. Geheel de voorstelling door werd de toeschouwer op chaotische wijze opgezogen en meegesleurd in een uiterst bevreemdende draaikolk. Wat op een literaire manier verteld werd bij Topor kreeg in de regie van Luk Perceval gestalte in een totaalspektakel, in een zelden geziene explosie van zintuiglijke indrukken die elke rationele verwerking grondig moesten

uitdagen en verstoren. Om deze vloedgolf van bewegingen te coördineren tot een gestructureerde chaos werd speciaal Ria Decorte aangetrokken. Tevens werden citaten uit de Franse tekst alsook foto's geprojecteerd op een reuzegroot scherm. De tekst zelf bestond vaak uit flarden en fragmenten, werd vaak uitgeschreeuwd, staccato afgedreund, in koor of in dialoog verspreid over een aantal spelers, zonder dat hierbij een logische of psychologische lijn gevolgd werd. De logica van de tekst werd vervangen door de associatieve kracht van beeld en klank, door de agressie van woest dooreengegooide emmers, vooral ook door de lichamelijke van de acteurs die de scène en het publiek zinderende energie toonden.

Een zware emotionele beproeving dus voor de toeschouwers, wier zenuwen en zintuigen duchtig op de proef werden gesteld en vandaar ook zeer tegenstrijdige reacties. Gechoqueerde kijkers schreven boze brieven (mijnheer Perceval, u heeft ons diep geschokt en we komen nooit meer kijken; zie de anonieme reactie in *Gazet van Antwerpen*, 1.12.93: "dit schijnt cultuur met een heel grote "C" te zijn" die "ovaties oplevert in gesubsidieerde cultuurtempels"), anderen vonden dat Vlaanderen nog 1000 Joko's nodig had om eindelijk geëmancipeerd te worden. Voor- en tegenstanders gaven echter toe: dit is een voorstelling die je diep raakt en zeer ver gaat in het blootleggen van verdrongen of niet bespreekbaar geachte emoties en beelden. Een soort gêne maakte zich inderdaad van de toeschouwer meester, je wist na afloop eigenlijk niet goed wat je overkomen was, wat je allemaal gezien en gehoord had. Na afloop kwamen de acteurs ook niet terug op scène om het applaus in ontvangst te nemen en tijdens het laatste deel van de voorstelling was het zaallicht aan om het publiek niet de gelegenheid te geven zich te onttrekken aan hun rol van medeplichtingen en voyeurs (althans in Gent Vooruit en Stadsschouwburg Brugge).

De voorstelling begon nochtans onschuldig. Joko, zijnde Peter van den Begin die met zijn lange oren reeds maanden op voorhand het Vlaamse landschap had verwittigd van zijn komst, vult emmers water en sleurt ze van de ene kant van de scène naar de andere kant. Over het waarom van deze onzinnige arbeid geen woord. De zolen van zijn laarzen piepen, het publiek lacht. Hij eet zijn boterham en drinkt van de tuinslang. Achter het reuzengrote diascherm maken zich enkele figuren klaar, die door hun vreemde outfit (het zusje met de ene rolschaats, de man met het fluitje, de man met de luidspreker, de moeder met de lange witte slobkousen) wrange situaties aankondigen. Scène na scène en met een onafwendbare vanzelfsprekendheid start nu de vernedering van de jonge man, zonder duidelijke plot, met vloeiende overgangen en meestal met als enige decorelementen een rijtje plastic stoelen, één kuip, twintig emmers en een tuinslang (geplaatst op een zacht hellend, waterdicht en zwart grondvlak, vlak voor het reuzengrote projectiescherm).





*Vnr.: ELS DOTTERMANS als het jongste zusje met één rolschaats,  
PETER VAN DEN BEGIN springend in de lucht en als meisje aangekleed,  
GILDA DE BAL als moeder en  
GUY VAN SANDE als de nette man  
(foto: Corneel Maria Ryckeboer)*

De plaats die Joko dient te bekleden als zoon wordt hem van bij het begin letterlijk afgenomen in een stoeltjesdans. Was bij Topor de vader slechts voor de helft aanwezig, dan is hij in deze voorstelling geheel afwezig. Enkel het diabeel of de luidspreker van Monsieur Baptista (Jakob Beks) brengt herhaaldelijk in herinnering wat het koor zei bij Topor: "Il y a des limites!" en evoceren aldus de "loi paternelle". De moeder (Gilda De Bal) gedraagt zich als een overbezorgde kloekhen, is vooral geïnteresseerd in het moederschap ("God kan niet overal tegelijk zijn en daarom heeft hij moeders geschapen") en wil voortdurend weten of Joko het buurmeisje Suzanne ontmoet heeft en met haar wil trouwen. De zussen (Amica, 12j., Els Dottermans, en Marina, 14 j., Ilse Uitterlinden) experimenteren met alle vormen van schuttingstaal en sexualiteit. Stelt Wanda in de tekst van Topor de vleesgeworden lust voor die tijdens een hitsige zelfbevrediging bij de eerwaarde vader wil gaan biechten en gestraft wil worden (c.3), dan wordt in de voorstelling dit archetype van lust verdeeld over de zusjes Amica en Marina, wier kinderlijke onschuld fel kontrasteert met alle geneuk, geilheid en verkrachting die ze opwekken of waar ze het slachtoffer van worden, een orgastische roes waar ook de moeder aan meedoet. Wanneer Joko dan toch besluit zijn diensten aan te bieden aan Wanda ("Viens. Pak me, salaud. Doe me pijn") zwemmen met water gevulde condooms de hellende toneelvloer af, richting Joko, waarschuwingen en angsten over een seksualiteit die hij nog niet kent; daarom behangt hij zichzelf onbeholpen met deze wellustige druipstuiven die hem even de aanblik verlenen van een archaische vruchtbaarheids-godin, van een Venus Multimammia, symbool van een vruchtbaarheid en eenheid met de Natuur die hij nooit zal realiseren. Wel voelt hij instinctief aan dat deze waterzakjes hem bedreigen, hij doet ze dan ook met geweld uiteenspatten en voelt dat lust met pijn gepaard gaat, een ceremonieel waar heel de familie graag aan meedoet.

Kan Joko nu echt geen hulp verwachten van zijn familie, vraag je je af? Even een extatisch moment waar het zou kunnen. Elvis Presley zingt *The Wonder of You*, de gemene Sir William Barnett (Stany Crets) sleurt echter de vastgebonden Joko naar voor en gebruikt zijn neus om de guitarsolo te begeleiden. Zusjelijef Amica wast de naakte Joko en gebiologeerd door zijn piemel betast zij hem haastig, schuldig. Weg mannelijke sexe, want nu wordt hij als meisje aangekleed. Ook Marina laat haar sexuele fantasieën de vrije loop en telkens wordt lust opgevolgd door geweld, door woedeuitbarstingen en een gevecht met emmers en water, door Nazi-dreigingen (Jacob Beks als spelleider, Stany Crets als beul, Guy Van Sande als de uiterlijk keurige jongen) of door een mislukte dansles die Joko totaal uitput. Met de tuinslang wordt hij geketend, daarna monddood gemaakt, een gigantische verjaardagstaart met brandende kaarsjes op het hoofd geplaatst en uiteindelijk gekruisigd. Hoog boven de scène opgetrokken ontsnapt hem een laatste kreet, een orgastisch hoogtepunt dat het finale dieptepunt betekent.

### 3. Rituelen

Vooral deze laatste beelden vestigen de aandacht op de rol van de katholieke symboliek die geheel de voorstelling door reeds aanwezig was. Topor rechtvaardigde reeds in zijn roman het beeld van het dragen van mensen door te verwijzen naar Christophorus (die ook mensen de stroom overzette en verwonderd was door het gewicht van de kleine Jezus). Tevens werd in zijn roman Joko aangeklaagd wegens onreinheid door Le Professeur Krank en door het koor, daarna door hen geslagen, uitgejouwd en aangeklaagd als schuldige aan een universeel kwaad. Joko protesteerde en zegde een vrij man te zijn en geen slaaf ("Tranen, spuug en bloed sijpelen langs zijn benen. Zijn schoenen kleuren rood, hij verliest het bewustzijn."). Uiteraard was geheel de aan elkaar gekleefde gemeenschap de dader van deze beproeving en om iedereen weer met elkaar te verzoenen stelde Dr. Fersen voor om samen de maaltijd te gebruiken (c.15), de laatste.



*ILSE UITTERLINDEN als het oudste zusje Maria  
(foto: Corneel Maria Ryckeboer)*

In de voorstelling van BMC werd deze symbolische onderlaag verder uitgewerkt. Joko wordt vernederd, bespot, vastgebonden, met water gedoopt, loopt op water, baadt in het vruchtwater van de schepping, een voorstelling die begint met water dat spaarsgewijs uit een tuinslang drupt en eindigt in een vernielende



zondvloed. Een voorstelling met de mythische kracht van water als protagonist, overgebracht naar een Vlaamse context, met klokkengeluid bij de aanvang, een duiveluitdrijving en een Latijns doopritueel in het midden en de tocht van Jozef van Arimathea op het einde. Aan de symbolische kracht van het water wordt de ondergang van de mens in de kristelijke mythe toegevoegd: de lijdende krijgt een reusachtige doornkroon in de vorm van een verjaardagsstaart opgezet. Ritueel worden de brandende kaarsjes gedooft met een kaarsendover uit de kerk van toen en daarna sterft de gekroonde de kruisdood, opgenomen ten hemel.

Deze rituelen en symbolen maken dat Joko's verjaardagsfeest (33 hoofdstukken bij Topor (?)) minstens kan gelezen worden op twee niveaus. De intrede in de sociale orde via een reeks vernederingen toont een wereld van de volwassenen waarin onschuld en vreugde verdwijnen en plaats maken voor angst en onderdrukking. Het is een vorm van geestelijke dood waarin je wordt meegezogen en overspoeld, waarin je deel wordt van een systeem van onderdrukte en gecommmercialiseerde emoties en instincten. Deze wereld der volwassenen bestaat uit mensen zonder eigenschappen, die niet echt tot elkaar spreken en voor wie de taal een middel tot overheersing is. Of zoals Wim Van Gansbeke schreef: "Prachtig is de omkering waarbij, naarmate Joko naar de volwassenheid toegroeit, de volwassenen rondom hem regrediëren tot hatelijke, akelige en levensgevaarlijke viespeuken van kinderen" (DM, 19.11.93).

Maar Joko's verjaardagsfeest situeert ook de mens in de mythische orde, waardoor Joko symbool komt te staan voor de mens tout court die in gedesacraliseerde tijden enkel nog met archaische relictten van mythen en rituelen moet zien te overleven. Het identiteitsverlies is dan datgene van de post-Auschwitz mens die het Kwaad en de menselijke wreedheid niet langer bedwongen weet door de mythische verhalen van weleer almin als door rituelen die hier de ceremoniële uitdrukking van zijn. Deze vrijgevochten 20<sup>e</sup> eeuwse mens is intussen wel immuun geworden tegen geweld en gruwel die hij heeft leren integreren in de zapkultuur waar hij deel van uitmaakt. Maar gaandeweg verliest de westeuropese mens die van zichzelf de unieke constructie gemaakt heeft waarmee het Westen eeuwenlang in een aantal "paradijsgangen" kon blijven geloven (marxisme, socialisme, kristendom, Verlichting, vooruitgangsgeloof) zijn geloofwaardigheid en wordt de collectieve waanzin steeds maar groter, of zoals Luk Perceval het zelf stelde: "Deze productie drukt mijn verdwazing en schrik uit voor de manier waarop de wereld alsmaar droller en droller draait, hoe ik daar als eenling tegenover sta, tegenover die waanzinnige massa. "Wilde Lea" was daar al een eerste stap in. Dit is twee, drie jaar later en de chaos is alleen maar erger geworden.(...) Het gaat meer over waanzin, over de wereld niet meer kunnen zien als iets met orde, maar eerder met een wanorde als basis." (*Het Nieuwsblad*, 12.11.93, SVB). Daarom is het ook betekenisvol dat het de muziek van

Marvin Gaye is die de voorstelling beëindigt met *What's going on*, d.w.z. met de finale oproep om deze waanzin te stoppen en liefde in de plaats te stellen: "Mother, there is too many of you crying. Brother, there is far too many of you dying. You know, we got to find a way to bring some loving here today. Father, we do not need to escalate. You know we got to find a way to bring some loving here today".

Waar Topor nog dionysisch geweld en lijfelijke verscheuring aanwendt (de zusjes worden in stukken gereten en stuksgewijs opgegeten, Joko wordt de rug opengekrabt), gebruikt Luk Perceval katholieke rituelen die we in Vlaanderen beter kennen. Uit zijn regie gaat een cynische bevraging uit van hun betekenis voor het actuele lijden alsook van de zingeving die ze aan lust en seksualiteit zouden moeten kunnen toekennen. Of zoals Harold Polis zegt: "(Joko) sterft als de gekruisigde heiland die door zijn dood de vergeving van alle zonden trachtte af te smeken. Helaas, uit wat voorafging werd duidelijk dat het kwaad en de waanzin de bovenhand krijgen. Als Joko zijn *famous last words* zou prevelen, dan zouden die zonder twijfel "het is *niet* volbracht" zijn" (in: *Verschillig* 1993,2,p.81). Daarom is *Joko* een voorstelling geworden "gemaakt met de moed der wanhoop aan de grenzen van het theater. Meer dan een belevenis: een inwijding", zoals Wim Van Gansbeke het stelde (DM,19-10-94), een voorstelling die niet iedereen bij zichzelf kon laten doordringen en toelaten omdat ze de persoonlijke veiligheid aantastte.

Waar *Wilde Lea* eindigde met de uiteengevallen groep en de chaos die de plaats innam van de structuur, toont *Joko* de chaotiserende krachten aan het werk: de zintuigen kunnen de stimuli niet meer ordenen, de rationele mens wordt verdrongen door een emotioneel-associatieve, de primaire natuur laat opnieuw zijn oerkracht gelden, taal verwordt tot een leeg kader. Op de sacralisatie van sommige oerkrachten in de mens en de rituele vormgeving van de lust in *All for Love* volgt in *Joko* een desacralisatie en de geestelijke dood van de mens, een overwinning van thanatos op eros.

Hana Bobkova werkte deze gedachtengang als volgt verder uit: "Bepaalde thema's keren op het toneel steeds terug om ons aan de oorsprong van het theater te herinneren en aan de functie die het theater in de ontwikkeling van onze cultuur heeft gehad. Zo wordt vanouds aan het bijwonen en beleven van rituelen een magische, bezwerende en bevrijdende werking toegekend. Aan de vormen die rituelen in de samenleving krijgen, laat zich ook het karakter van die samenleving aflezen en dit geldt op zekere hoogte ook voor het theater, een collectieve uiting bij uitstek". Maar, voegt ze er aan toe, het tonen van schrikbarende beelden op theater is vanaf de Grieken ook steeds een middel geweest om alle irrationele krachten te bezweren. "Dit zoeken of zelfs het stellen van deze vraag, is in *Joko* totaal afwezig. De

voorstelling verbeeldt een wereld die een centrale gedachte mist. Dat is niet weinig, maar ook niet meer dan dat" (Hana Bobkova, *Het Financiële Dagblad*, 11-13.12.93).

Deze voorstelling toont dus de nadrukkelijke afwezigheid van de *famous last words* alsook van de gehele rituele inkadering ervan. De mythen in het Westen zijn dood, en wat deze beschaving dus dringend nodig heeft werd reeds door Artaud onder een Théâtre de la cruauté, een Théâtre métaphysique opgeroepen. In zijn brochure *Accidenten/2* (1994), een diepgaande analyse van zijn rol als regisseur bij BMC, laat Luk Perceval daarom ook niet toevallig Artaud zeggen: "Créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver" (uit: *Le théâtre et son double*).

Weinig regisseurs zijn in staat gebleken zich zo consequent rekenschap te geven van het grote Gemis in onze maatschappij als Luk Perceval. Hij behoort tot de weinigen die durven en kunnen vertellen wat fout loopt en de middelen in huis heeft om, op de puinen van een ongeloofwaardig en hypocriet gebleken samenleving, een nieuwe verbeelding vorm te geven. Theater kan de wereld niet redden, maar enkelen moeten blijven hun schreeuw de wereld insturen. Om al deze redenen: *Joko* was een memorabele voorstelling, een synthese van vele jaren BMC, een spiegel voor de maatschappij.

- \* Met dank aan Hans van Dam, dramaturg van BMC, voor het interview dat ik van hem mocht afnemen ter inleiding van het stuk in de Stadsschouwburg te Brugge op 2 december 1993, alsook voor de CD-klankband en de video van de voorstelling die hij mij ter beschikking stelde.