

## REGISSEURSTHEATER IN DE JAREN TACHTIG

Jozef DE VOS

**Wie speelt vandaag de eerste viool in theater? Juist, de regisseur. Een voorstelling draagt zijn signatuur, vormt zijn artistieke uitspraak. Dat is zo'n evidentie geworden dat we ons nog moeilijk kunnen voorstellen dat het ooit anders was. Maar de regisseur als kunstenaar, autonoom boven het stuk, is nog maar een verworvenheid van de jaren tachtig. Jozef De Vos illustreert dat veranderingsproces voor een aantal makers in de stads- en kamertheaters van toen, en zoomt in op hun belangrijkste producties.**

Erg veralgemenend kan men stellen dat de regisseur in het Vlaamse theater erg lang een dienende taak gehad heeft. Zelfs Dr. J. O. De Gruyter, misschien wel de eerste echte regisseur in Vlaanderen, streefde vooral een hecht ensemble na en zocht naar de meest passende vorm voor het te spelen stuk. De tekst van de auteur was het centrale en te respecteren gegeven.<sup>1</sup> Het is pas met Walter Tillemans dat we eind de jaren zestig en vooral in de jaren zeventig een regisseur aan het werk zien die ook interpreteert. Meer dan eens legt hij zijn visie zelfs op aan het drama. Precies dat fenomeen van de regisseur als auteur van een productie manifesteert zich voluit in de jaren tachtig. Franz Marijnen, Herman Gilis, Jean-Pierre De Decker, Jan Decorte en anderen: stuk voor stuk zijn het artiesten die duidelijk hun handtekening onder de voorstelling zetten. Deels doen ze dat onder buitenlandse invloed: vooral in Duitsland vormt het regisseurstheater sinds enige tijd de dominante benadering. Maar ook in Vlaanderen zijn voor deze ontwikkeling enkele impulsen aan te wijzen.

Eens te meer willen we teruggrijpen naar *Mistero Buffo*, geregisseerd door Arturo Corso in 1972. De productie staat niet alleen aan het begin van een golf politiek theater in Vlaanderen, maar opende ook de ogen voor een theater waarin het pure spel en de lege ruimte centraal staan. Wellicht is *Mistero Buffo* slechts een exponent, maar in de daaropvolgende jaren treden tal van groepen en artiesten op de voorgrond die de evolutie van traditioneel teksttheater naar een totale, ruimtelijk-plastische vormgeving mee uitdragen. Ook de oprichting van het RITCS (Rijksinstituut voor Toneel- en Cultuurspreiding) in Brussel in 1962 moet daarin een rol gespeeld hebben. Verscheidene sterke regisseurs die later hun stempel drukken op het Vlaams theaterleven, zoals Marijnen en De Decker, genoten hun opleiding aan deze instelling.

Zonder twijfel heeft het postmoderne denken, dat zich in de jaren tachtig heel sterk in de podiumkunsten doorzet, die rol van de regisseur nog versterkt. Wanneer deconstructie in de plaats komt van constructie en men in de tekst bewust de gaten en contradicties gaat opzoeken, dan is het de regisseur – of hantieren we hier al beter de term theatermaker? – die deze attitude tegenover het drama moet waarmaken. Uiteraard leveren ook de acteurs een belangrijke bijdrage, maar zij kunnen niet langer een psychologisch verantwoord personage uitbouwen. Hun personages worden in het postmoderne wereldbeeld verbrokkelde figuren. En ook de kritische, vaak ironische tekstbehandeling die daarbij hoort, zal in de eerste plaats een zaak van de regisseur zijn. Het is eigenlijk paradoxaal, maar de extreme versplintering en de mix van genres die deze producties tekenen, vereisen een visie en een leidende hand van de regisseur. En dus staan er makers op als Jan Decorte, Jan Fabre of het duo Gilis - Pol Dehert.

### NTG en Jean-Pierre De Decker

In mijn bijdrage voor *Toneelstof II – Sympathy for the Seventies*<sup>2</sup> illustreerde ik al dat van de drie stadstheaters vooral het Gentse gezelschap een eigen profiel wist uit te tekenen, en meer dan eens belangwekkende, eigentijdse producties realiseerde. Ook in de jaren tachtig blijft NTG het meest dynamische en alerte stadstheater. In de aanpak van de beleidsgroep – Frans Redant, Jean-Pierre De Decker, Walter Moeremans, Hugo van den Berghe en Jef Demedts, die vanaf 1979 aan het roer staan – wordt sterk de nadruk gelegd op een creatieve regie. In een interview van Pol Arias met de beleidsgroep verdedigt Jean-Pierre De Decker de “positieve eigennigheid bij een regisseur”, die het publiek tot een andere manier van kijken dwingt. Hugo van den Berghe van zijn kant bevestigt de evolutie van auteurs- naar regietheater en brengt dat in verband met het zoeken naar een nieuwe theatertaal.<sup>3</sup> Het valt ook op hoeveel buitenlandse regisseurs NTG in deze periode uitnodigt, wat trouwens verschillende successen oplevert. Zo scoort het gezelschap in 1982 een hit met een bijzonder speelse, anarchistische en lichtjes groteske *Lysistrata* van Stavros Doufexis, een productie die in het Spaanse Sitges een bijzondere bekroning krijgt. De Duitse regisseur Ulrich Greiff zorgt onder meer voor sterke producties als *Dantons Dood* (1983) en *De vader* (1985). Ook jonge Vlaamse talenten als Herman Gilis, Jos Verbist, Luk Perceval en Dirk Tanghe worden in Gent uitgenodigd.

Eén gastregie wil ik hier in het bijzonder aan de vergetelheid ontrukken. Maeterlincks *Prinses Maleine*, verbazend genoeg nooit eerder in Vlaanderen opgevoerd, wordt in 1986 door Jonas Jurašas geënceneerd met een verbluffende



*Lysistrata*, NTG, foto Luc Monsaert, '82-'83, archief NTGent

plastische expressiviteit. De regisseur en de designer, Andreas Szalla, ontwikkelen een eigen visueel idioom om Maeterlincks zoektocht door de donkere uithoeken van de geest van de personages in beeld te brengen. Zij plaatsen het stuk in een surreële wereld waarin ontzetting, onzekerheid en irrationaliteit onmiddellijk tot de verbeelding spreken. In het intrigerende scènebeeld ziet de toeschouwer een centrale portiek met een verbrokkeld Madonnabeeld en – achter glas – levende duiven. De hele ruimte wordt omzoomd door tien ijzeren hospitaalbedden waar stoelen en nonnenkleden boven hangen. Vooraan staat een groot bad. Het zijn maar enkele componenten in een setting waarin tal van details bijdragen tot de droomsfeer van het geheel, en alles metaforisch begrepen kan worden. Zo maakt Jurašas van het stuk een echt symbolisch drama, veeleer dan een middeleeuwse fantasie. De Engelse Maeterlinck-kenner Richard Allen Cave karakteriseerde de productie achteraf als “theatre poetry of the finest order”.<sup>4</sup>

De huisregisseur die in de jaren tachtig zijn stempel drukt op het werk van NTG, is Jean-Pierre De Decker. Opvallend in zijn enceneringen is zijn zin voor ruimtelijkheid en pure theatraliteit. Dat blijkt al uit een succesrijke, spectaculaire familieproductie als *Peter Pan* (1985), maar vooral producties als *De Meeuw* (1980), *Midzomernachtsdroom* (1980) en *Maat voor Maat* (1988) etaleren De Deckers talent. Niet toevallig zijn het allemaal stukken waarin het spel met illu-

sie en realiteit een belangrijke rol speelt. Vaak hanteert De Decker een barokke, soms exuberante beeldentaal, maar steeds op een uiterst gecontroleerde, functionele manier. Zo is Canetti's *Bruiloft* eigenlijk een 'praatstuk' over de decadentie van de burgerlijke cultuur en haar schijnmoraal (geliefde onderwerpen van De Decker), maar samen met vormgever Mark Cnops zorgt De Decker voor een indrukwekkende visuele invulling. De apocalyptische slotscène werd door Frans Verreyt erg lyrisch beschreven: "een enorme lichter begint langzaam te zwaaien en maakt het plateau tot het dek van een zwalpend schip: de spiegelpanelen kantelen (...) en tonen de realiteit van een verwoeste wereld".<sup>5</sup>

Voor *Midzomernachtsdroom* laat De Decker zich wellicht inspireren door de beroemde productie van Peter Brook, wanneer hij de magie van het stuk vertaalt in puur theatrale vormen, ontleend aan circus en acrobatie. Het decor van Andrei Ivaneanu bestaat onder meer uit een aantal kisten waar alles en iedereen uit tevoorschijn komt. Puck, de belichaming van de magie van het theater, wordt door Walter Moeremans vertolkt als een soort clown. De elfen zijn dan weer lichtjes boosaardige kwelgeesten waarvan een speelse anarchie uitgaat. De Decker speelt de theatraliteit van het stuk dus maximaal uit. Zo ook in *Maat voor Maat*, waarin hij aan zijn sterk politieke visie op het stuk – hij ziet in de eerste plaats het machtspeel tussen de hertog en zijn plaatsvervanger Angelo – de thematiek van schijn en werkelijkheid vasthaakt. De hertog, die zich in dit stuk schijnbaar terugtrekt uit het chaotische Wenen maar achter de schermen de hele plot blijft uitwerken, is een soort regisseur. Ook zowat alle personages spelen een rol of zetten een masker op. De Decker beklemtoont dat spel van schijn en zijn met een brechtiaanse inleiding, waarin de acteurs opkomen met een koffertje met hun theaterkostuum in. Bovendien wordt de kernthematiek consequent gevisualiseerd door een treffend gebruik van gewaden en mantels, als tekens van schijn. Net daaraan herken je regisseurtheater: alle elementen van de encenering belichamen één coherente interpretatie.

De Deckers werk vertoont ook een grote wil tot actualiseren. Het behoort tot de opdracht van de regisseur om voor klassiek werk een vormgeving en een interpretatie te vinden die relevant zijn voor de eigen tijd. Zo bedenkt hij voor Sophocles' *Antigone* in 1981 (in de Zwarte Zaal van de Gentse Academie) een heel eigen concept. Hij gebruikt de specifieke ruimte om een nauwe band te scheppen tussen het gebeuren en de toeschouwers, die via nieuwsflitsen van geweld en verzet aangespoord werden het verband te zien tussen het verhaal van Sophocles en eigentijdse maatschappelijke toestanden.

Een laatste aspect van Jean-Pierre De Deckers werk als regisseur is zijn belangstelling en grote sensibiliteit voor het eigentijdse repertoire. Hij tekende

in Gent voor voortreffelijke producties van onder meer Hugo Claus, Franz Xaver Kroetz, Martin Sherman en Botho Strauss. Van de laatste auteur moeten we in het bijzonder *De reïsgids* (1986) vermelden. De Decker regisseert op indringende wijze dit rijke, maar moeilijke stuk over de confrontatie tussen een leraar die in Griekenland op zoek gaat naar de bronnen van zijn cultuur en een jonge vrouw die hem tot op de rand van zijn existentie voert. Zijn zin voor symboliek en beeldend vermogen dienen de mythische dimensie van het stuk.

### **Franz Marijnen**

Niet toevallig is het ook NTG dat Franz Marijnen in de jaren tachtig weer kansen geeft in eigen land. Na zijn Amerikaanse avontuur met de groep Camera Obscura was die aan de slag gegaan bij het Nederlandse Ro-theater. Daar ontwikkelde hij de vrij exuberante en spectaculaire stijl die onder meer de verbluffende encenering van *Het liefdesconcilie* van Oskar Panizza markeerde. In 1984 enceneerde hij voor De Voorziening in Groningen *Jules Verne*, waarvoor cultureel centrum de Warande coproducent was. Toen in Turnhout onverwacht uitgeweken moest worden naar een grote leegstaande fabriekshal, greep Marijnen die omstandigheid meteen aan om aan de voorstelling extra dimensies te geven. Het werd een totaalspektakel waarin de wereld van Verne in krachtige beelden opgeroepen werd, met een grote betrokkenheid van het publiek. *Jules Verne* sloot een periode in Marijnens ontwikkeling af.

In de producties waarvoor NTG hem uitnodigt, keert Marijnen terug naar een verinnerlijking en een grotere tekstgetrouwheid. In zijn regie van *De koning sterft* (1984) herken je nog wel zijn uitgesproken hand in de ruimtebehandeling en de barokke, religieus gekleurde aankleding, maar Ionesco's vrij abstracte, enigszins allegorische stuk over de dood wordt vooral een sterk doorvoeld drama. Mogelijke absurdistische elementen om de menselijke ervaring van leven en dood te benadrukken, blijven afwezig. Geïnspireerd door Marijnens regie stijgen de acteurs boven zichzelf uit. Vooral Jef Demedts, in de rol van de koning, bereikt een hoogtepunt in zijn carrière. "Zo ontroerend authentiek, zo ontdaan van enig acteurstruukje, terwijl hij zich als 'lijk' op het einde door Chris Boni laat behandelen, heeft hij zelden op de planken gestaan", evalueert Johan Thielemans.<sup>6</sup>

Die bijzondere chemie zal de basis vormen voor nog een andere, erg geslaagde productie van Marijnen in het NTG: *Koning Lear* (1987), opnieuw met Demedts in de titelrol. Op basis van Hugo Claus' krachtige tekstbewerking peilde de regie naar de kern van de tragedie en vond daar de wortels voor een aangrijpende



*De koning sterft*, NTG, foto Luc Monsaert, '84-'85, archief NTGent

voorstelling. Het decor van Jean-Marie Fiévez – een naakte, hellende plankenvloer, gedomineerd door reusachtige zwarte doeken die gevarieerd gedrapeerd en belicht konden worden – was perfect afgestemd op de innerlijke ontwikkeling. Door elke anekdote in de encensering te vermijden, slaagde Marijnen erin *Koning Lear* te tonen in zijn absoluteheid.<sup>7</sup>

### Herman Gilis en Pol Dehert

Vanaf het begin van de jaren tachtig treedt een jonge generatie artiesten aan die het uitzicht van de theaterkunst drastisch zou veranderen. Het medium zelf wordt grondig geëxploreerd en herzien. Het opvallendste aspect van die vernieuwing is wellicht het verdwijnen van de grenzen tussen (tekst)theater, dans en plastische kunst. Een logische plot en psychologisch opgebouwde personages moeten plaats ruimen voor een gefragmenteerd wereldbeeld. In de vormgeving zien we vaak een decor met veel plastic, neonbuizen, karton, videobeelden, een hard licht: opzettelijk onaffe settings, die hun artificiële karakter etaleren. Teksten worden steeds vaker gezien als ‘materiaal’ waarmee de theatermaker vrijuit aan de slag gaat. Dé exponent van deze ontwikkeling is ongetwijfeld Jan Decorte, die aan klassiekers als Goethes *Torquato Tasso* en Shakespeares *King Lear* tegendraadse interpretaties geeft.

Het meest consistente werk van die ‘postmoderne’ beweging wordt echter geleverd door het regisseursteam Pol Dehert en Herman Gilis, dat vanaf 1982-’83 de artistieke kern vormde van het Gentse Arca-theater. Bij deze regisseurs leidt de nieuwe omgang met dramatische teksten uiteindelijk tot een synthese, een uitgezuiverde, gave vorm. Essentieel in hun benadering is een kritische, ‘deconstructivistische’ houding tegenover de tekst. Ook Dehert en Gilis leggen een voorkeur aan de dag voor min of meer klassieke stukken. Hun ironische kijk affecteert zowel de setting als de kostumering. Maar het is vooral de tekstzeggings van de acteurs die kenmerkend verandert. In de discrepantie tussen de tekst en hoe hij gezegd wordt, schuilt vaak de sleutel tot de opvoering. Want samen met de regisseurs tasten ook de acteurs de tekst af, op zoek naar open plekken en contradicties. Zo ontstaat een subtiele dialoog met het stuk.

Het is wellicht geen toeval dat de regisseurs van dit postmoderne theater een voorkeur aan de dag leggen voor het Duitse repertoire. De Engelse toneelliteratuur die in de jaren zestig en zeventig erg in trek was, wordt geassocieerd met een realistische code die in het nieuwe theater niet langer bruikbaar is. In Duitsland vindt men in het regietheater van Peter Stein, Claus Peymann of Jürgen Flimm wel aanknopingspunten met de eigen visie.

Een eerste erg opgemerkte productie van het team Dehert-Gilis is *De opdracht* van Heiner Müller (1982), een stuk over een mislukte poging om de Franse Revolutie uit te dragen naar Jamaica. De korte, uitgezuiverde tekst van Müller daagt de theatermakers uit om een authentieke theatertaal aan te boren en eigen, geladen beelden op te roepen. Die vinden ze ook in hun volgende productie, Goethes *Clavigo* (1983), een moeilijk en statisch praatstuk waarin de titelheld, een ambitieus dichter, zijn ziekelijke verloofde Marie in de steek laat. Marie sterft en haar broer – de schrijver Beaumarchais – neemt wraak door Clavigo te doden. Net als in vele andere voorstellingen van dat moment leidt de kritische benadering van klassieke teksten ook in *Clavigo* tot een bijna modieuze ironisering en zelfs ridiculisering. Dehert en Gilis' groteske en zelfs op slapstick gerichte inventiviteit heeft haar kwaliteiten, maar – aldus de criticus Erwin Penning<sup>8</sup> – ze werkt naar buiten, nooit naar binnen toe. Zowel in het decor en de kostumering als in de gebruikte rekwisieten zie je de wil om eigenzinnige, vervreemdende beelden en effecten te creëren. Er zijn fascinerende vondsten, zoals het slotbeeld waarin Marie met haar bruidskleed op een kartonnen rots opgebaard zit als een kerstboom met lichtjes, maar te vaak voelen deze vondsten te artificieel of niet geïntegreerd.

Sterker, maar toch nog gemarkeerd door dit hoge laboratoriumgehalte, is de productie van Büchners *Leonce en Lena* (1983). Deze komedie, die soms als het eerste stuk van het absurde theater beschouwd wordt, leent zich makkelijk tot de ironische en zelfs burleske stijl die het werk van het regisseursteam kenmerkt. Maar de regie doet te veel een beroep op wat een systeem dreigt te worden: men ontdoet zich van de historische context of roept een spanning op tussen de historische periode van het stuk en de eigen tijd, terwijl de tekst veeleer geciteerd dan gespeeld en dus in hoge mate geïroniseerd wordt. Het blijken allemaal vingeroefeningen voor de volgende producties, die wel bijzonder geslaagd uitvallen. Gilis en Dehert weten hun benadering te zuiveren van excessen en maniërismen en regisseren met hun interpretatie van *Starkadd*, *Zes personages op zoek naar een auteur* en *Nora* het meest gave en overtuigende werk dat de 'postmoderne' trend in de jaren tachtig voortbrengt.

Hegenscheidts *Starkadd* (1984) van onder het stof halen is een stoutmoedige gok. De retoriek in het stuk biedt het duo een vette kluij, maar het heeft al vaker zijn voorliefde getoond voor het doorprikken van pathetische momenten. Bovendien leent Hegenscheidts hooggestemde drama over de jeugdige en idealistische dichterfiguur Starkadd, die net als Hamlet tegenover kwaad en corruptie geplaatst wordt, zich uitstekend om bepaalde frases letterlijk uit te beelden of ze zo op te schroeven dat ze een tegengesteld effect krijgen. Nooit echter wordt het geheel door dat ironi-



sche spel ondergraven. Wel leidt het tot een duidelijke relativering. Hoe decadent de wereld van Ingel en Saemund aan het einde van het drama ook overkomt, nergens kan men de Starkadd-figuur nog als een geldig alternatief zien.

Voor de 'ontmaskering' van *Starkadd* plaatsen Dehert en Gilis traditionele elementen, zoals Hegenscheidts verzen, tegenover hedendaagse verwijzingen. Het decor van Marc Cnops toont een donker theaterdoek dat de zee en een rots suggereert, met aan beide zijden van de scène zelfs een soort ouderwetse coulissen. Daarmee contrasteren de plastic stoeltjes, de koelkast, de wastafel en de kleerkast die toegang geeft tot de slaapkamer van koning Froth. Later in het stuk ligt die kleerkast plat op de vloer en wordt ze het graf van waaruit Froth kan opstaan. Dat moet het stuk uit zijn oorspronkelijke, romantische kader lichten. Hedendaagse toetsen dienen echter niet alleen als ironische prik, maar ook om de actie grotere relevantie te geven. Zo laat men de zanger Ivann Lendersen tijdens het slotfeest met enkele smartlapjes de valse schijn van de decadente hofwereld illustreren. Als een toneelreflectie op de moord op Froth zingt Lendersen ook het bekende *Mackie Messer* uit Brechts *Driestuiveropera*.

De karakterisering van de personages is in het origineel al niet erg genuanceerd, maar in deze productie worden ze nog verder gesimplificeerd. In de harde, brutale interpretatie van *Starkadd* door Bert Van Tichelen gaat het meditatieve aspect van de dichtersfiguur totaal verloren. In plaats van de geïdealiseerde kunstenaar lijkt hij meer op een kale, banale, bonkige krachtpatser, die graag een militaire houding aanneemt. Saemund is dan weer de gladde, opportunistische intrigant, overtuigend vertolkt door Mark Steemans. In de ogen van Hegenscheidt-kenner Raymond Vervliet leidt dit typische ontluisteringsprocédé en de ermee samenhangende overacting echter tot een al te vernauwende interpretatie. Het hele regieconcept, aldus Vervliet, "is gebaseerd op de demonstratie hoe irrationeel idealisme vanuit een getraumatiseerde figuur leidt tot totalitaire machtsontplooiing". Hij vindt de esthetische dimensie van de *Starkadd*-problematiek veronachtzaamd.<sup>9</sup> De grote verrassing van deze boeiende *Starkadd* is dan ook vooral dat Hegenscheidts stuk nog speelbaar is en zelfs bij deze eigenzinnige aanpak sterk overeind blijft.

Als slotproductie van het seizoen 1983-'84 regisseert Pol Dehert Pirandello's *Zes personages op zoek naar een auteur*, een uitzonderlijk gave en sterke interpretatie, die als bekroning mag gelden van het parcours dat Gilis-Dehert en het Arca-team al enkele jaren hebben afgelegd. Dat Dehert naar dit stuk grijpt, is natuurlijk geen toeval. Dit sleutelwerk uit het moderne repertoire speelde al in 1921 met de grenzen tussen werkelijkheid en illusie, tussen realiteit en kunst. Het onderscheid

tussen acteurs en personages vervaagt, het begrip werkelijkheid wordt in vraag gesteld. Door die relativering voelt Dehert zelf geen enkele behoefte meer aan een geforceerde ironisering of aan groteske zijsprongen. Dat wil niet zeggen dat hij het stuk zomaar volgt. Terwijl Pirandello voor de ont koppeling tussen de acteurs en de personages het gebruik van maskers suggereerde – wellicht zag hij de personages als types uit de *commedia dell'arte* – worden ze in de Arca-versie slechts lichtjes wit gegrimmeerd en krijgen ze allen lange mantels van verkreukt papier, met daarop een nummer van één tot zes. Een mooie vondst: niet alleen wordt onderstreept dat het 'gemaakte' figuren zijn, maar ook lijken ze, verlaten door hun auteur, uit de papiermand opgestaan.

De toneelspelers zelf zijn duidelijk acteurs van vandaag. Zij lopen er eenvoudiger bij dan Pirandello het zich voorstelde. De actrice die te laat komt, is hier geen 'leading lady' met een hondje, maar een zelfbewust, enigszins aanstellerig meisje (Netty Vangheel). In de opzettelijk langgerekte openingsscène wordt de dagelijkse realiteit van het bedrijf getoond: de acteurs maken een praatje of lezen nog even hun tekst na. Ook in de loop van het stuk blijft hun houding gekenmerkt door een zekere nonchalance: tussendoor roken ze of eten een hapje. Het decor van Marc Cnops is functioneel en eenvoudig. Men ziet een kale toneelruimte met achteraan twee klapdeuren. Rechts staan enkele bijeengeschoven tafeltjes, links een paar stoelen. Boven de scène hangt een half opgehaald doek. Deze sobere aankleding biedt regisseur en acteurs de kans om de ruimte uiterst creatief te bespelen en vooral de personages erg knap te profileren. Herman Gilis speelt de rol van de regisseur een tikje blasé, verveeld, autoritair en niet zonder ironische zelfreflectie. Carmen Jonckheere is een sterke, opdringerige, getormenteerde stiefdochter, die geregeld uitbarst in hysterische vlagen van woede, verontwaardiging of wilde spot.

De slotbeelden van *Zes personages* zijn sober, maar welsprekend. In Pirandello's toneelaanwijzingen lezen we dat de personages opnieuw verschijnen als droombeelden en dat de regisseur verschrikt van het toneel springt. Dehert vereenvoudigt dit. Eenzaam en verbijsterd zit Herman Gilis op de verlaten scène. Hij laat de lamp boven zijn tafeltje – het enig overblijvende licht – zachtjes heen en weer zwieren en creëert zo een schaduwspel: andermaal een beeld voor het efemere, het ongreepbare. Ook in het schrappen van het theatrale optreden van Mevrouw Pace valt het op hoezeer Dehert, die stukken als *Leonce en Lena* en *Starkadd* met zoveel ironie te lijf was gegaan, nu voor klaarheid en rechtlijnigheid kiest. Deze scène, zo vertelde hij me ooit, zou uitgelopen zijn in al te veel *grand guignol*. Het maakt van *Zes personages op zoek naar een auteur* duidelijk een belangrijk moment in de evolutie van een regisseur op zoek naar het wezen van theater.<sup>10</sup>

Ook *Nora, een poppenhuis* (1985) ten slotte regisseert Dehert op lucide wijze. Zonder de tekst geweld aan te doen toont hij een eigen interpretatie die het traditionele realisme en de feministische visie op het stuk ver overstijgt. Erwin Penning heeft de verschillende aspecten van Deherts interpretatie duidelijk uiteengezet: hij ontmaskert een burgerlijke, zelfzuchtige maatschappij en haar moraal. Nora zelf (Carmen Jonckheere) blijkt niet langer een heldin, maar een gewiekste, onberekenbare en toch kwetsbare vrouw. Helmer (Jappe Claes) verschijnt niet zozeer als de tirannieke echtgenoot, maar als een stuntelig, zeer onzeker man. *Een poppenhuis* krijgt in deze productie “een macrosociale dimensie” en dus moet het kamerrealisme wijken voor de metafoor: de wanden van het huis – de samenleving, zeg maar – zijn van karton, zoals de waarden van de bewoners vals zijn.<sup>11</sup> Verbluffend cynisch vertolkt Herman Gilis de rol van Dr. Rank, die aan ruggenmergtering wegwijnt. Fred Six beschrijft hem treffend als “een protserige en macabere tragicus, die voor hij verdrinkt, hevig om zich heen pletst”.<sup>12</sup> Het wordt een van de laatste wapenfeiten van het duo Dehert-Gilis in Arca. Eind 1985 regisseert Dehert nog F. G. Lorca's *Het huis van Bernarda Alba*, waarin toch weer een heftige, bijna ridiculiserende visualisering de toon aangeeft. Nadat Herman Gilis in Nederland aan de slag is gegaan en ook Pol Dehert het Arca-huis verlaat, zal vooral Jappe Claes nog enigszins in hun spoor blijven werken.

## Dirk Tanghe

Het decennium van de jaren tachtig wordt ongetwijfeld het sterkst gemarkeerd door een theater waarin fragmentering, ironisering, invloed van performance, bewuste afbouw van lineariteit en representatie voorop staan. Het is het soort theater dat Hans-Thies Lehmann karakteriseerde als ‘postdramatisch’. Des te treffender is het daarom dat net in dat klimaat, als een komeet aan de theaterhemel, een jonge West-Vlaamse theatermaker verschijnt die van al de aangehaalde kenmerken de totale negatie vormt. Dirk Tanghe spreekt graag over toneelstukken als ‘thrillers’ of ‘ontroerende verhalen’. Zijn theater wil emotioneel inwerken op de toeschouwers. Bij hem geen bewust doorprikken van de theatrale conventies, geen stijlbreuken gericht op demystificatie. Tanghe beroept zich enthousiast op de magie van theater. Op een hoogst persoonlijke en creatieve manier benadert hij het te spelen stuk. Handeling en personages worden verplaatst naar een totaal eigen verbeeldingswereld, die gevoed wordt door eigentijdse film, mode, design... Ook het efficiënte gebruik van muziek is een constante in zijn werk. Trefzeker kiest hij de juiste fragmenten of songs om de gewenste sfeer te creëren. Vaak bepaalt de muziek zelfs het ritme en de structuur van de voorstelling.



*De getemde feeks*, Theater Malpertuis, foto Norbert Maes, 1987, archief VTi

In 1986 gooit Dirk Tanghe hoge ogen met een sprankelende, hoogst originele versie van Shakespeares *De getemde feeks* bij Theater Malpertuis in Tielt. Hij verplaatst de handeling van het mercantiele renaissancemilieu naar de hedendaagse yuppie-wereld. Het hele theatertje in Tielt, inclusief de foyer, wordt herschapen in een totaal witte ruimte met dito meubeltjes. Fragmenten uit Rossini's *Barbier van Sevilla* dragen in hoge mate bij tot het sterke ritme en het haast balletachtige karakter van de voorstelling. Maar meer nog dan ritme en muziek zijn het de pregnante beelden die Tanghes werk zo indringend maken. Lange passussen of zelfs verschillende scènes uit klassieke teksten worden samengebald in enkele gestileerde momenten. Zo laat hij in *De getemde feeks* de verschillende disputen tussen Kate en Petrucchio opgaan in één aanhoudende crescendo-beweging, uitlopend op een spetterend vuurwerk van woorden en bewegingen.

Het volgende seizoen encenseert Tanghe bij NTG *De vrek* en *Medea* en in KVS *Romeo en Julia*. Die laatste productie ontpopt zich tot een mooie en meeslepene adaptatie. Helemaal gesitueerd in een hedendaagse, modieuze jongerenwereld, toont zelfs deze tragedie de voorkeur van Tanghe voor voorstellingen met een exuberant, feestelijk karakter, maar net zo goed is hij in staat een ingetogen rituele sfeer op te roepen. Het laatste bedrijf wordt heel compact en vrijwel louter visueel weergegeven. *Medea* (1988) wordt een tot de essentie uitgekristalliseerde productie, waarin de donkere, kale ruimte enkel reliëf krijgt door het lichtgebruik. Elke zweem van anekdotiek wordt hier uit de weg gegaan.

In 1988-'89 komt Tanghe als huisregisseur naar het NTG. Precies dat seizoen moet het gezelschap wegens renovatiewerken uitwijken naar een sportzaal aan de Tolhuislaan. De schier onmogelijke opdracht om in deze reusachtige ruimte efficiënt theater te brengen wordt voor Tanghe een uitdaging die wonderwel aansluit bij zijn temperament. Keer op keer verbluft hij het publiek met zijn uiterst creatief en soepel gebruik van de ruimte. Niet alleen in opvoeringen met een sterk showgehalte, zoals *Jungle-boek* (1991), maar ook in enceneringen van realistische stukken zoals *Dood van een handelsreiziger* (1989). De emotionaliteit, het ontroerende verhaal, de intense harmonie tussen woord en beeld: dat alles maakt van Tanghe een schitterend unicum in het theaterlandschap van de jaren tachtig.<sup>13</sup>

Wat die jaren hebben teweeggebracht voor het landschap zoals het vandaag bestaat, is intussen een bijna klassiek opstel geworden. Er zijn muren gesloopt, tal van plastische kunstenaars als Jan Lauwers en Jan Fabre gaven het theater een meer visueel karakter en ook de grenzen tussen teksttheater, muziektheater, dans en performance zijn vervaagd. Wat dit artikel heeft proberen aan te tonen, is dat de mentale vrijheid die de theatermaker zo verwierf, ook buiten de gecanoniseerde

vernieuwing een beslissende invloed heeft gehad. De hier behandelde regisseurs waren dan wel allemaal artiesten die met (drama)teksten werkten binnen de wat onderbelicht gebleven stads- en kamertheaters, maar ze deden dat met dezelfde ongeziene interpretatieve creativiteit en eigengereidheid. Die verruiming, zo kan men besluiten, zet zich vandaag verder door in het werk van makers als Johan Simons, die voor hun autonome regiewerk ook romans of films als uitgangspunt nemen.

## NOTEN

- 1 Een belangrijke uitzondering hierop is het expressionistisch-constructivistische theater van het Vlaamse Volkstoneel in de periode van Johan De Meester (1924-28) en in de jaren 1930 de regies van Lode Geysen.
- 2 DE VOS, Jozef, "Buiten de eigen keuken. Maatschappijkritiek in de grote schouwburgen", in: *Toneelstof II, Sympathy for the Seventies – Documenta*, jg. XXVI, 2008, nr. 2+3, pp. 117-126.
- 3 "Het beleid gepeild – Pol Arias in gesprek met de beleidsgroep", in: *Nederlands Toneel Gent. Vierde Lustrumboek 1980-1985*, pp. 60-61.
- 4 CAVE, Richard Allen, "Maeterlinck's *Prinses Maleine* at the N.T.G.", in: *Documenta*, jg. IV, 1986, nr 2, pp. 102-114.
- 5 *De Nieuwe*, 30 mei 1980, nr. 844.
- 6 THIELEMANS, Johan, "Marijnen na Rotterdam", in: *Documenta*, jg. II, 1984, nr 4, pp. 221-222.
- 7 Voor een uitvoerige analyse van de productie, zie mijn bijdrage: "Koning Lear door het Nederlands Toneel Gent: tragedie in een somber universum", in: *Documenta*, jg. V, 1987, nr 1, pp. 5-21.
- 8 PENNING, Erwin, in: *De Gentenaar*, 31 januari 1983.
- 9 VERVLIET, Raymond, "Starkadd...und kein Ende?", in: *Documenta*, jg. II, 1984, pp. 84-85.
- 10 Voor het werk van Pol Dehert en Herman Gilis in Arca, zie: DE VOS, Jozef, *Theater als zoektocht. 15 jaar Arca 1975-1990*, Gent, 1990, hoofdstuk III.
- 11 PENNING, Erwin, "Nora , een gekkenhuis? Een notitie bij de regie van Pol Dehert", in: *Documenta*, jg. III, 1985, nr 2, p. 147.
- 12 *De Standaard*, 9 mei 1985.
- 13 Voor het werk van Dirk Tanghe, zie o.m. DE VOS, Jozef, "Tovenaar Tanghe", in: *Ons Erfdeel*, jg. XXXI, 1988, nr. 4, pp. 513-517 en "Het 'warmebakkertheater' van Dirk Tanghe", in: *Ons Erfdeel*, jg. XLVI, 2003, nr. 4, pp. 505-514.