

SIMONS IN GENT EN BIJ DE RUHR TRIENNALE

Johan THIELEMANS

Voor de *Kammerspiele* in München had Johan Simons door Koen Tachelet een bewerking laten maken van de tiendelige filmserie *De Tien Geboden* van Krzysztof Kieslowski. De uitdaging was om een voorstelling neer te zetten die de alom geroemde films kon doen vergeten. Simons koos in Duitsland voor een koele benadering, een vorm van verteltheater. Hierdoor kwam de nadruk te liggen op de tekst. Alles werd met een grote afstandelijkheid getoond, en het publiek werd aangesproken op de eigen verbeelding. De Duitse acteurs, met André Jung op kop, kozen voor een minimale energie. Het werd een verstilde versie van de ironische vertelsels van Kieslowski. Simons leverde meteen zowat zijn sterkste regie in München af. In zijn radicale keuze had ze ook iets wat in het Duits theater als iets unieks wordt ervaren. De speelstijl liet de persoonlijkheid van de acteur op de voorgrond komen, net zoals we dat in Vlaanderen al lang gewend zijn. De inleving was minimaal, de verschillende personages werden met eenvoudige, kleine tekens van elkaar onderscheiden. Na elke vertelling gingen de acteurs achteraan aan een tafel zitten. Het riep de sfeer op van een repetitielokaal, want aan die tafel ging het gewone leven gewoon verder: je zag de cast koffie drinken, zich klaar maken, en een enkele keer reageren op een sterk speelmoment vooraan op het toneel.

Het scènebeeld was ontworpen door Bert Neumann, de scenograaf van de Volksbühne, iemand waar Simons op dat ogenblik zo goed als een blind vertrouwen in had. De scène zelf werd gevuld met afgedankte meubelen – iets wat een sterk Hollandia- gehalte had. Maar Bert Neumann was dan weer agressief aanwezig in de belichting. Boven het speelvlak had hij een hele batterij felle neonlampen gehangen. Het was een verblindend licht, gewoon mensonvriendelijk, want je was wel verplicht om de hele avond je ogen te pijnigen. Behalve het publiek wat plagen, had Neumann geen enkele extra waarde weten te geven door zijn extravagant ontwerp.

Toen Simons deze voorstelling voor Gent wilde ‘vertalen’, kon je dit alleen maar zien als een juiste beslissing. Door zijn overvolle agenda (voorbereiding van *Merlin* voor de Ruhr Triënnale, de eerste repetities rond de bewerking van de film *Double Indemnity*, en, dat blijkt, ook onderhandelingen met München) kon Simons slechts de eerste vijf geboden aanpakken. Dat leidt dan vanaf het eerste gebod tot ‘Je zal niet doden’, één van de sterkste verhalen uit Kieslowski’s film.

Het verschijnen van de emotie

De Gentse versie behield in grote lijnen het Duits concept. Maar op allerlei vlakken kreeg de voorstelling een andere teneur, zodat die 'vertaling' tot op grote hoogte een nieuwe versie betekende. In de eerste plaats verdween de tafel met acteurs. In de Vlaamse versie konden de spelers van het podium verdwijnen. Tegen de wand was er nu een groot zwart bord gekomen, waarop de eerste vijf van de tien geboden opgeschreven stonden. Na elk verhaal werd het gebod gewist, zodat het voor de Vlaamse toeschouwer wat duidelijker werd gemaakt welke bijbeltekst precies geïllustreerd werd. De speelstijl was helemaal anders. Het bleef wel bij verteltheater, maar de koele benadering viel helemaal weg. Hier konden de emoties vrij opborrelen. Dat gaf Frank Fokketeyn een grotere vrijheid om verschillende personages uit te beelden. Als verteller beschikt hij niet over de indringende, koele stem die van André Jung zo een uniek acteur maakt. Bij Fokketeyn klinkt alles menselijker en directer, warmer zeg maar. Er werden ook momenten ingevoegd waarbij de acteurs de voorstelling helemaal van zichzelf maakten. Zelfs Els Dottermans vond het zichtbaar heerlijk om op zeker ogenblik iets à la Wilde Lea te doen en zich al zingend uit te leven in een kitschmoment.



Tien Geboden door NTGent (foto: Phile Deprez)

Daarmee heb ik de grootste afwijking aangeraakt: Simons heeft de verhalen onderbroken door liedjes. Dat bleek niet altijd een gelukkige ingreep, maar het leverde in het verhaal van de taxichauffeur wel een uitbundig spelmoment op. De taxichauffeur (Fokketejn) en zijn lief (Maartje Remmers) mimeren dat ze door de straten razen, een puur illustratieve scène, die in de Duitse versie ontbrak.

In het laatste verhaal over het proces van een jonge moordenaar had Simons een andere belangrijke ingreep gedaan. In de Duitse versie werd alles door mannen verteld. Hun koele aanpak verhoogde het verschrikkelijke van het gegeven. In Gent heeft Simons de moeder van de veroordeelde ingevoerd. Meteen is de toon veranderd, vooral omdat de moeder gespeeld wordt door Els Dottermans. Dit is een totaal ingeleefde vertolking, en Dottermans haalt al haar emotionele kracht naar boven, precies gedoseerd, maar toch fel en daarom zo overtuigend. Dottermans uit de grote dagen, zeg maar. Simons plaatst haar tegenover haar zoon, Oscar van Rompay. Die zit volledig afwezig een sinaasappel op te eten. Hij weet niet wat hem overkomt. Als Dottermans de schillen opraaft, krijgt dit simpele gebaar een grote, schrijnende emotionele kracht.

Twee vormen van verteltheater

Als men de twee voorstellingen vergelijkt, ziet men een evolutie in het werk van Simons. Vroeger was hij de regisseur van aangrijpende, op emotie gestoelde voorstellingen. *De Val der Goden* was daarvan de bekroning en het hoogtepunt. Ook hier konden zijn spelers zoals Elsie Debrauw of Jeroen Willems voluit gaan. Maar toen kwam er een moment dat Simons het verteltheater begon te ontginnen. Het was ook het ogenblik waarop romanbewerkingen hem plots aantrokken. Dat viel ongeveer samen met zijn komst naar het NTGent. Het leverde de atypische, onderkoelde vertolking van Wim Opbrouck op in *De Azielzoeker*. Het was ook het kenmerk van zijn Duitse regies uit die tijd. Maar een ommekeer was reeds te merken in *Het Leven een Droom*, waar de vitaliteit van Wim Opbrouck bijvoorbeeld weer helemaal werd aangesproken. In deze Vlaamse versie van *De Tien Geboden* zette zich dat door. Hiermee krijgt de voorstelling een warmte en een directheid die in Duitsland gemeden werd. Aan één belangrijk element kon je de nieuwe houding het duidelijkst merken: het oppressieve neonplafond was nu in stukken gebroken, en van bij het begin kwam er van links en rechts een heel aangenaam licht het décor bijkleuren. Je kan je afvragen of de verschillen niet verklaard worden door het feit dat Simons hier reageert op twee culturele contexten: in Duitsland past het radicale en onaangename, in Vlaanderen stelt men meer menselijkheid en meer directe gevoelens op prijs. Zo richt de Duitse voorstelling zich

veel meer naar de geest. De verhalen van Kieslowski zijn dan intrigerende, paradoxale commentaren op de tien geboden. In Gent ging men met de stof emotioneel om, het hart mocht spreken. Hierdoor verschoof ook de inhoud. Onder elk gebod school een pijnlijk verhaal, waarbij de subversieve commentaar van de Poolse cineast naar de achtergrond verdween. Het scherpst kan je dit aflezen aan het laatste gebod van de Vlaamse avond. In München werd het pleidooi tegen het afschaffen van de doodstraf erg koel gehouden, en stond de centrale vraag rond het al of niet gerechtvaardigd zijn van staatsgeweld heel scherp op de voorgrond. In Gent werd door de emotionele aanpak het pamfletaire karakter sterker in de verf gezet. Hiermee bleek des te sterker hoe ook Kieslowski's tekst een andere houding tegenover het gebod innam. Bij de vorige verhalen bleef de vraag hangen of die geboden nog wel zo relevant waren. Bij dit laatste gebod was er geen twijfel mogelijk. Het kreeg een onvoorwaardelijk karakter. Het was een aanklacht tegen een sociale regel, iets wat in het huidige Polen nog een grote relevantie heeft en in de Verenigde Staten van Bush weer een discussiepunt is.

Bij deze voorstelling kon je niet anders dan onder de indruk komen van al het talent dat op de scène verenigd was. Het ging niet alleen om beproefde spelers zoals Fokketejn (die bij Simons andere facetten van zijn persoonlijkheid moet aanspreken) of om Els Dottermans, maar ook om al die jonge mensen uit Vlaanderen en Nederland. Dit was een ijzersterk jong gezelschap. Het blijft nog een paar jaar in Gent, maar er klinkt toch de bange vraag: wat zal er van deze sterke ploeg overblijven na 2010. De schitterende acteurs en actrices van Wunderbaum zullen dan meer dan ooit hun tenten in Nederland opslaan. Het is dus niet alleen het aangekondigde vertrek van Simons dat voor Gent een verlies is.

De uitdaging van de Ruhr Triennale

Johan Simons is een vaste gast geworden op de Ruhr Triennale. Hij kreeg van Gerard Mortier, de eerste intendant van dat indrukwekkend cultureel initiatief, de opdracht om in de Jahrhunderthalle te Bochum een muziektheaterstuk te concipiëren. Dat werd *Sentimenti*. De opvoering stond wat onwennig in die enorme ruimte. Dat hoeft niet te verbazen met de abnormale afmetingen ervan, en tot nu toe is alleen de Engelse operaregisseur David Pountney erin geslaagd om met *Die Soldaten* de hele fabriekshal op een spectaculaire wijze tot leven te brengen, ook al was het speelveld 130 m lang. Het levert een toneelervaring op die uitsluitend in die Halle mogelijk was (een dvd - opname laat toe om nog iets van die uitzonderlijke voorstelling te voelen.) Wat *Sentimenti* betreft, deze productie kwam later

veel beter tot haar recht in de 'bescheiden' afmetingen van de Singel. Jürgen Flimm, de opvolger van Mortier, stelde het werk van Simons erg op prijs, zodat hij hem bleef terugvragen. Simons verhuisde naar een kleinere ruimte: kleiner is hier relatief, want in de Ruhr gaat het steeds om industriële ruimtes. Simons werkte in de *Maschinenhalle Zeche Zweckel*, een fabrieksgebouw dat ook 127 m lang is. Flimm stelde steeds een programma samen rond een thema, en toen de barok aan de beurt was, vroeg hij aan Simons om *Het leven een Droom* van Calderon te monteren. Die aanvaardde de opdracht, want je krijgt wel de indruk dat Simons makkelijk ja zegt, in de vaste overtuiging dat hij later wel zal uitvisen wat hem in de voorgestelde teksten zal aanspreken. Deze productie werd later aangepast aan de afmetingen van het NTGent, omdat Simons toch een evenwicht moet nastreven tussen zijn arbeid in het eigen huis en die in het buitenland. In 2007 wilde Flimm een programma rond de Middeleeuwen. Tankred Dorst heeft in 1981 een lange toneelbewerking gemaakt van de verhalen rond de Keltische held, koning Arthur. Dat werd *Merlin oder das Wüste Land*, en behoort tot zijn meest gespeelde stukken, wat verklaart waarom Flimm het graag op zijn programma had. Simons aanvaardde de opdracht, ook omdat hij reeds eerder met Gerard Mortier plannen had gemaakt om rond de figuur van Parsival iets te doen in de Parijse opera. Maar dat idee is opgedoekt, omdat Mortier zoveel (onterechte) tegenwind kreeg in Frankrijk. Komt daarbij dat Simons' *Simone Boccanegra* heel slecht ontvangen was in de Franse pers. Parsifal mocht niet meer op zoek gaan naar de Graal.

Een ander element is de aanwezigheid van de tenor Christoph Homberger in Gent, een vriend aan huis zeg maar. Hij pakt heel graag uit met bewerkingen van operapartituren en kan daarbij een beroep doen op briljante bewerkers als Stefan Wirth en Jan Czajkowski. Hij is reeds eerder de drijvende kracht geweest achter de radicale muzikale aanpak van Wagners *Die Meistersinger* in de Berlijnse Volksbühne. Het hoeft geen betoog dat hij met evenveel gretigheid uitkeek naar een reductie van *Parsifal*. De stof liet zich als vanzelf in *Merlin* opnemen, heeft men daarbij gedacht.

De kunstenaar als tovenaer

Het probleem van *Merlin* is dat het niet een echt sterke toneeltekst is. Een 'middeleeuws' spektakel maken ligt daarbij niet in de lijn van de esthetiek van Simons. Een centraal thema van het verhaal: de strijd op leven en dood tussen de koning en zijn zoon Mordred zat ook al in *Het leven een Droom*. Daar Dorst een belangrijke rol voor Merlijn weglegt als de wijze die naar een utopie streeft,

spreekt dat Simons ook aan, want het al of niet wenselijke van een utopie heeft hem een aantal seizoenen geleden gefascineerd naar Houellebecq doen grijpen. Maar toch heeft Simons zich met een redelijke afstand tot de tekst van Dorst opgesteld. Wellicht heeft hij gedacht dat de kunstenaar (en Simons zelf) het zoeken naar een utopie als belangrijke drijfveer heeft. Zo is hij uitgekomen bij de idee dat het middeleeuws verhaal interessanter wordt als je er eerst een inleiding bij verzint waarbij een hedendaags kunstenaar aan het zoeken gaat naar een thema. Hij laat zijn verbeelding gaan rond de figuren van Merlijn, koning Arthur. De kunstenaar begint dan in zijn fantasie zelf een rol te spelen en van kunstenaar tot tovenaars is er dan maar een stap. De tekst van Dorst wordt verrijkt door Wagners muziek, en door citaten uit de Duitse middeleeuwse bronnen (een mooie taalkundige prestatie van Betty Schuurman).

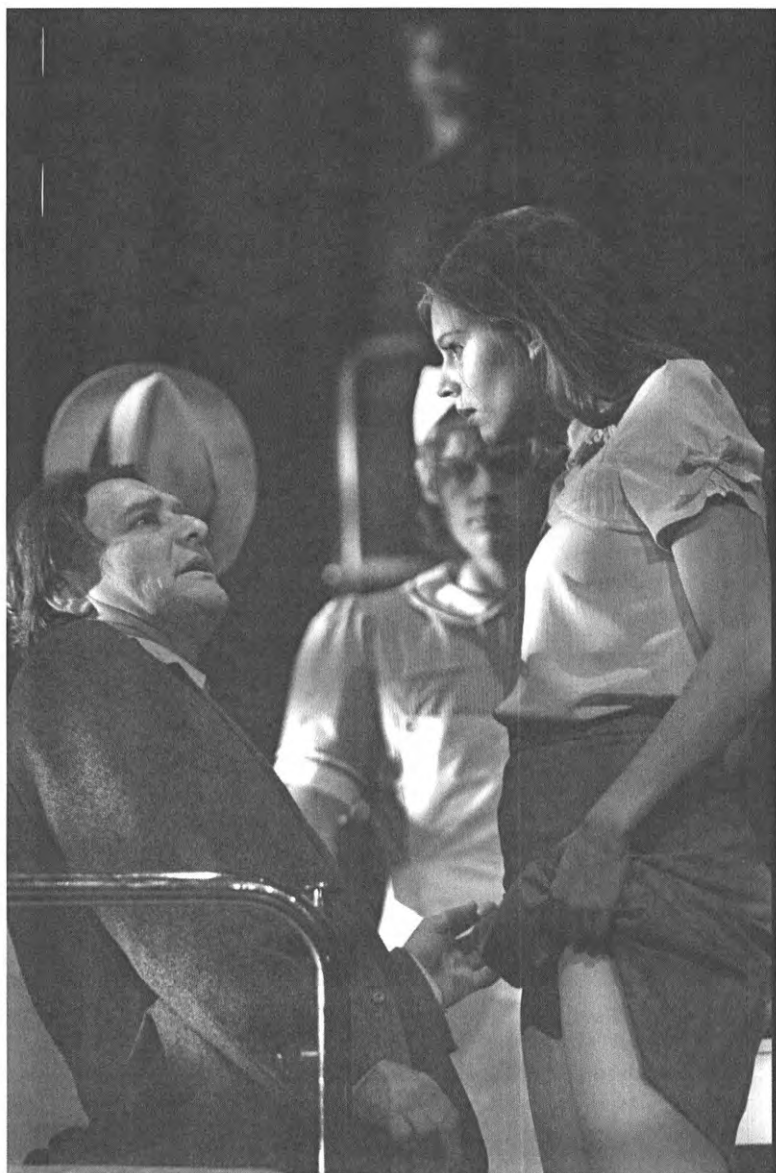
Met dit uitgangspunt krijgt het scènebeeld zijn betekenis: het is een bouw-werf, wat ook refereert aan *das wüste Land* uit de titel. Overal liggen zakken cement, bakstenen, veel plastic en hier en daar staat of ligt er wat rommel. Voor het speelveld lopen er sporen, waarop twee toetsinstrumenten staan. Ze zullen op zeker ogenblik naar elkaar kunnen toerijden. Verder staan er nog twee piano-vleugels.

Vanuit de bouw-werf wordt de voorstelling op gang getrokken. Wim Opbrouck slentert wat op het plateau rond, zoekend naar inspiratie. Stukje bij beetje komt zijn verbeelding op gang. Het wordt wat action painting en daarna het ontdekken van een wijnglas. Je ziet Opbrouck denken, waarom is dit niet de Graal. Met dat object zal hij later nog speels omgaan. Het geeft duidelijk de houding tegenover de stof weer: moet je de oude mythe ernstig nemen. Het antwoord lijkt hier 'neen' te zijn, want ze wordt ontdaan van alle traditionele ernst waarmee ze meestal hoort (?) benaderd te worden. Stapje voor stapje worden de andere acteurs, als elementen uit de verbeelding van de kunstenaar, er bij betrokken, en ze functioneren allen in het verhaal van de Ronde Tafel. Voor alle situaties wordt gebruik gemaakt van de bouwmaterialen. Een kapitaal moment is het magische zwaard dat alleen Koning Arthur uit de rots kan trekken. Hier steekt het zwaard in een zak cement - die eerst met wat moeite de scène wordt opgesleurd door onze kunstenaar. Volgens de theatercode die hier gebruikt wordt, is de actie klaar en duidelijk vol kinderlijke charme. Wanneer er oorlog wordt gevoerd, worden een aantal metalen gereedschappen op de vloer gegooid. Wanneer er een kasteel aan te pas komt, wordt dat gauw opgebouwd uit rondslingerende bakstenen. Maar wanneer het kasteel verwoest wordt, gaan de bakstenen met veel gedruis tegen de vloer. In het verdere verloop wordt de kunstenaar langzaam Merlijn zelf. Wanneer dat gebeurd is, neemt het traditionele verhaal de overhand. Dan worden de pro-

blemen van Koning Arthur, zijn vrouw en de moordzuchtige Mordred verder verteld. Het verloop van de voorstelling wordt onderbroken door het zingen van fragmenten uit *Parsifal*. De bewerking levert een aantal polyfone momenten op, gezongen op die bijna fluisterende, zoete manier die natuurlijk verraadt dat Homberger uit de stal van Marthaler komt. Het is wellicht een ironische manier om met de partituur van Wagner om te gaan, maar of dat de bedoeling is, wordt niet echt duidelijk. Bij Homberger vermoedt men een dieper motief. Hij wil de bekende partituur in een nieuwe gestalte aan het publiek presenteren en ze op die manier weer fris laten klinken. Hij verzorgt die muzikale intermezzi met een grote ijver, zodat de samenzang van de acteurs (versterkt met een drietal zangers) met verstomming slaat. Op dat aspect van de voorstelling is duidelijk lang en hard gewerkt, maar in het algemene concept blijven de muzikale tussenkomsten eerder intermezzi, of *Fremdkörper*.

Ook de muzikale bewerking van Wagners partituur is virtuoos. De drie pianisten kregen trouwens een bijzondere theatrale opdracht: ze hadden elk een boekentas mee en liepen daarmee van links naar rechts, van instrument naar instrument. Wanneer ze enkele notenbalken hadden gespeeld, zag je ze het materiaal inpakken en zich haasten naar de andere kant van het podium om daar vlug de partituur op de staander te zetten en verder te spelen. Het was een bijzonder dynamisch element dat tot het ritme van de voorstelling bijdroeg en weer komt het woordje speels bovendien, een basiskarakteristiek van de hele opvoering. Ook al is *Merlin* in wezen een zeer emotioneel en wreed verhaal (poging tot vadermoord, uitschakeling van de zoon, overspel met treurige afloop), toch wordt alles op een lichte, ironische toon verteld. Ironie, zo ver doorgedreven, verwacht je bij Simons niet.

Het einde van de voorstelling vatte in één zin samen waarover deze voorstelling wilde gaan: nadat Mordred (een schitterende Kristof Van Boven) wild te keer was gegaan, kwam zijn moeder (Betty Schuurman) tussen en beval kort en goed: het bad in. Het was alsof het hele mythische gebeuren kon worden weggespoeld. Zo leverde Simons een verrassende benadering van de toneelstof. Hij had zowel de Koning Arthurlegende als de tekst van *Merlin* (die hevig ingekort was, dramaturgie Koen Haagdorens) volledig gedeconstrueerd. Dat werd bijzonder radicaal gedaan. Het uithollen van betekenis langs de ironie is tot nu toe nooit de weg geweest die Simons bewandelde. Deconstructie als uitzondering of als een nieuwe fase? Dat zullen de toekomstige voorstellingen moeten uitwijzen.



Instinct door NTGent (foto: Phile Deprez)

Hebzucht en het absolute kwaad

Met *Instinct* was Simons terug bij het NTGent. Het is een productie die hij gelijktijdig met *Merlin* maakte, en er is alvast van deconstructie geen sprake. Het gegeven is in filmkringen zeer bekend, omdat Billy Wilder een klassieke *film noir* heeft gemaakt met de titel *Double Indemnity*, de titel die de novelle van James Cain heeft. Cain (1892-1977) is één van die kleine meesters van de Amerikaanse literatuur. Hij gaf uitdrukking aan een erg ontluisterende visie op het menselijk handelen. Bij *Double Indemnity* beschrijft hij de lotgevallen van een verzekeringsagent. Naar gelang van de versie heeft hij een andere naam: in het boek is dat Huff, in de film Neff, en in deze toneelversie Ness). Hij laat zich door Phyllis, een mooie, uiteraard blonde vrouw meeslepen bij het uitvoeren van de perfecte moord op de rijke echtgenoot. Zijn bewustzijn wordt volledig vernauwd omdat hij gelooft dat hij op die manier de liefde van de schoonheid kan winnen. De moord wordt uitgevoerd, maar natuurlijk wordt er een fout gemaakt. De collega van de verzekeringsagent, Keyes, heeft een onfeilbaar gevoel voor klanten die bedriegen – het is het instinct uit de titel in Gent. Hij zal in de eerste plaats zijn firma aanraden om de polis (met de ‘double indemnity’ uit de oorspronkelijke titel) niet uit te betalen, en hij zal stapje voor stapje bij de ware toedracht uitkomen. Maar ondertussen loopt het scheef tussen de moordenaars, en de agent wordt door de blondine neergeschoten. Het schot is niet dodelijk. In de roman, die in de eerste persoon geschreven is, kan de gewonde agent zijn verhaal vertellen. In de film is dat element het bijzonderste verhaalmiddel geworden: de agent, dodelijk verwond, vertelt in een dictafoon wat hem overkomen is. Het thema vat hij samen in een formule die zo typisch is voor dit soort verhalen: ik wilde de vrouw en ik wilde het geld, en ik heb geen van beide. In de toneelbewerking is er een situatie geschapen die zich tussen het boek en de film beweegt. De verzekeringsagent, gespeeld door Pierre Bokma, ligt in het ziekenhuis en kan zo het verhaal aan zijn slimme collega vertellen. Op het einde wordt in deze bewerking het thema van de gevaarlijke vrouw nog eens extra in de verf gezet. We hebben in de loop van de avond reeds vernomen dat deze schoonheid als verpleegster de eerste vrouw van haar echtgenoot uit de weg heeft geruimd. In Gent verschijnt ze opnieuw in haar verpleegsteruniform om Ness een spuitje toe te dienen.

Het fascinerende aan dit verhaal is dat je geconfronteerd wordt met het absolute kwaad. Het heeft twee vormen: de vrouw blijkt geen enkele moraal te hebben, en wordt alleen gedreven door geld. Bij de man volgen we het proces van een eerlijk mens, die, in de ban van de begeerte, stap voor stap alle moreel besef verliest. Dat zijn collega de bedriegers weet te ontmaskeren is daarbij geen reden tot optimisme. Het blijft allemaal donker en wanhopig. Dat is een verrassende

constatering. Toen Simons zich met de wrange en pessimistische boeken van Grunberg en van Houellebecq bezig hield, was het hem, vreemd genoeg, te doen om achter de stof toch nog (een vorm van) liefde en verdoken tederheid te gaan opzoeken. Alsof hij de angel uit de teksten wilde halen, en om te kunnen getuigen van een warmer wereldbeeld dat hij, bijna programmatisch, aan deze schrijvers wilde opdringen. Maar bij Cain heeft hij de teneur van het boek volledig aangehouden. Wellicht zit hem het verschil in de aard van de behandelde problemen. Bij Grunberg en Houellebecq ging het om erg moeilijke persoonlijke verhoudingen. Simons wilde ze bijna troostend behandelen. Bij deze Amerikaanse stof, daarentegen, gaat het om hebzucht en blinde passie. Het zijn in de roman en nu ook in het toneelstuk verwoestende emoties, en daar blijft Simons bij. Vooral hebzucht is minder een persoonlijk dan een sociaal fenomeen. Door de zwarte schildering heeft deze voorstelling ook een politieke lading, want Simons zal er zeker mee instemmen dat precies die ongeremde hebzucht de centrale motor is van het blinde kapitalisme.

Naar vorm heeft Simons voor een simultaan décor gekozen. Centraal staat het ziekbed van Walter Ness. Van daaruit maken we dank zij een reeks flashbacks het hele verhaal mee. Het ziekbed zal niet dwingend zijn, want in de loop van de avond krijgt het verschillende betekenissen. Het sterkst metamorfoseert het tot een trein. Ook de andere objecten (een ijzeren trap, een sofa) kunnen van plaats veranderen. Zo ontstaat er een soepele ruimte, waarin de verschillende episodes organisch kunnen gespeeld worden. Met de belichting kan Simons een paar keer spelen om te verwijzen naar de typische beelden uit het *film noir* -genre. Er zijn slagschaduw op de achterwand, of Elsie De Brauw staat voor een raam met de typische jaloezieën waardoor de zon strepen op het gelaat maakt. Maar deze citaten zijn erg spaarzaam gebruikt, want, en dat is de sterkte van de mise-en-scène, op geen enkel ogenblik wil de voorstelling de film rechtstreeks concurrentie aandoen. Het is en blijft een volstrekt theatrale behandeling van het thema.

Helemaal in de lijn van de andere voorstellingen, laat Simons ook hier muziek aan te pas komen. De cast zingt heel overtuigend in close harmony Amerikaanse songs uit de jaren dertig. Wim Opbrouck is er voor op zoek gegaan bij de Ink Spots. Heerlijke muziek, daar niet van, en voor de pauze ontstaat hierdoor een energieke scène waar Kristof Van Boven, die voor de rest een kleine rol vervult, helemaal uit de bol kan gaan. Het onderbreken van de actie echter wordt een stijlfiguur in Gent, die niet altijd tot een sterker dramatisch effect leidt.

Bij de aanpak van de acteurs wordt men op zijn wenken bediend, maar blijft men toch met enkele vragen zitten. Ongemeen knap is Pierre Bokma. De rol van de verzekeringsagent levert hem de kans om een brede scala aan gevoelens te bespelen.

Het is een constant plezier om Bokma op een virtuoze manier elk moment te zien waar maken. Na de pauze verandert de toonaard van zijn rol, en we zien de angst en het schuldgevoel zich van hem meester maken. Alles in zijn gebaren en in zijn intonaties wordt getourmenteerd. Ook de kwaliteit van zijn stem verandert: ze wordt hoog en klagelijk. Voor zulk een vertolking bestaat alleen het woord meesterlijk. De ontmoeting Simons - Bokma levert hier gewoon vuurwerk op.

Hij wordt uitstekend omringd door Elsie Debrauw en Servé Hermans. De rol van een verpleegster krijgt bij Sanne den Hartogh een heel geschakeerde en geestige invulling. De jonge Katja Herbers vertolkt de rol van de stiefdochter Lola, een personage dat in het tweede deel sterk is uitgewerkt, en haar de mogelijkheid biedt om overweldigend een intense scène te spelen. Minder overtuigend is Frank Fokketeijn, omdat hij iets te makkelijk in een type verzeild geraakt. Hij speelt een aantal rollen, maar als hij om 'Mexicaan' te zijn een wat te gekke hoed opzet, verliest die sleutelscène een belangrijke dimensie. Zo juist als Wim Opbrouck in *Merlin* acteert, zo weinig overtuigend is hij in de tweede hoofdrol van *Keys*. Hij moduleert de rol naar een komedietoon, met overdreven gebaren en wat wilde uithalen. Op de achtergrond zie ik, zo waar, een schaduw van het geschmier uit *Het Eiland* opduiken. Als het personage in het tweede deel de spanning moet overnemen door het publiek te betrekken bij zijn hypothesen (het plezier zowel in het boek als in de film), dan gaat dat door de komische toets zo sterk verdwijnen dat de vertelling verrassend genoeg gaat slepen.

Merlin en *Instinct* staan als voorstellingen bijna recht tegenover elkaar. Als ik *Merlin* leg naast *Instinct*, dan kan ik alleen maar besluiten dat het tweede stuk een interessantere weg is om te gaan. Simons heeft in dit Amerikaans gegeven een onderwerp gevonden dat hem rechtstreeks heeft geboeid.

Waar in beide gevallen de hand van Simons te herkennen valt, is in de acteursprestaties. In elke voorstelling zijn er uitzonderlijke vertolkingen. Bij *Merlin* is dat het geval met Wim Opbrouck, bij *Instinct* met Pierre Bokma. Je kan niet anders dan de twee acteurs naar voor halen, ook al doet dat af aan de andere prestaties, want bij Simons staat er steeds een ensemble van hoge kwaliteit op de planken. Bijna bij elke voorstelling is er op het vlak van acteren een toemaatje: de toeschouwer heeft de aangename ervaring dat hij een nieuw talent ontdekt. Geen twijfel mogelijk: als je ziet wat Simons gedaan krijgt van Katja Herbers, dan weet je dat ze aangeraakt is door een toverstaf.

Want in heel dit verhaal is er eigenlijk één tovenaar, niet Merlijn, maar Johan Simons.

Johan THIELEMANS