

op haar carrière als danseres, waar ze in 2002 een punt achter zette omdat in de Fabriaanse herhaling de verveling en vermoeidheid uiteindelijk toesloegen. Anders is het bij Els Deceukelier, die in dat 'steeds opnieuw' voortdurend nieuwe diepgang vindt. Het enige gesprek waaraan je als lezer het gevoel overhoudt dat het niet helemaal lekker loopt, en vraag en antwoord mekaar soms niet vinden.

Een heerlijk boek voor al wie het theater van Fabre genegen is, niet alleen door de rijke bron van informatie die het bevat, maar evenzeer door het dikke middendeel met prachtige foto's van Wonge Bergmann uit tal van voorstellingen van de hand van Jan Fabre. Die zijn zo adembenemend dat je ze kan bekijken en herbekijken, telkens opnieuw.

Laurens DE VOS

HET PARCOURS VAN PERCEVAL

Geert Sels, *Accidenten van een zaalwachter, Luk Perceval*, Leuven: Van Halewyck, 2005, 375 p. (ISBN: 90 5617 643 9), 22,50 €.

Het komt uiterst zelden voor dat een Vlaamse regisseur het onderwerp uitmaakt van een boek. Bij Perceval doet zich het uitzonderlijke feit voor dat er nu reeds drie boeken over zijn werk op tafel liggen. Joost Houtman heeft in *Allen treft hetzelfde lot* uitgebreid bericht over *Ten Oorlog* (1999), en nu is er in Duitsland *Luk Perceval, Theater und Ritual* verschenen bij Alexander Verlag. Daarin heeft de redacteur Thomas Irmer een aantal teksten en gesprekken samengebracht waaruit een interessant portret te voorschijn komt. Er zijn de teksten van *Accidenten*, waarin Perceval over de jaren stap voor stap zijn hoop, verdriet en frustraties noteert aangaande het toneelbedrijf. Verder komen belangrijke medewerkers zoals Els Dottermans of Thomas Thieme aan het woord.

In Vlaanderen heeft Geert Sels in *Accidenten van een zaalwachter, Luk Perceval* een ambitieuzer project uitgewerkt. Hij heeft de evolutie van Perceval uitgetekend, en heeft daarbij gepoogd inzicht te krijgen in de drijfveren van de theatermaker. Sels heeft erg veel materiaal verwerkt, zodat we een bijzonder volledig beeld krijgen van dit rijke artistieke traject. De ruggengraat van het boek is in hoofdzaak een biografie waaruit we leren dat Perceval in zijn jeugd erg gekwetst is geworden door een tekort aan affectie. Dat heeft ongetwijfeld een grote invloed gehad op de teksten die hij voor zijn producties gekozen heeft. Zo wordt het verband tussen uiteenlopende teksten als *Strange Interlude*, *Voader*, *O'Neill* en *Ten Oorlog* duidelijk. De familie, als producent van ongeluk, wordt in deze stukken vanuit verschillende standpunten belicht. Sels legt daar duidelijk de nadruk op, zonder in een goedkoop Freudiaans verklaringsspatroon te vervallen. Perceval zelf heeft er trouwens op gewezen dat hij nood had om langs de stukken zijn persoonlijke problemen op de scène te brengen. Zijn toneelarbeid kan men lezen als het verslag van zijn innerlijke biografie.

Sels ziet er ook een evolutie in. Bij de aanvang spreekt uit de voorstellingen een veroordeling, het vaakst van wat Sels noemt 'de verhinderende moeder'. Maar in de voorbije jaren is daar, volgens Sels, verandering gekomen. Perceval spreekt nu uit een 'aanvaarding', wat blijkt uit de aanpak van *Dood van een handelsreiziger*. (p.354) waar de vader met veel mededogen wordt getekend. Perceval begrijpt nu het tekort en de onmacht. Dat suggereert dat Perceval een mildere regisseur is geworden, maar dat vind ik een betwistbare stelling. Of er zoveel

meer rijpheid uit de voorstelling blijkt, is moeilijk hard te maken. Er is een dimensie waar Sels te weinig mee doet, en die in de laatste voorstellingen een belangrijke component is. Bij Perceval is de vulgariteit op allerlei manieren aanwezig. Ze is speels en vitaal in *Wilde Lea*, één van de mythische voorstellingen van de voorbije twintig jaar. Maar onder al de lol en de leute sprak er toen reeds een misprijzen uit voor de verschillende personages. Wanneer Perceval in Den Haag *Ivanov* encenseert schopt hij keet in de deftige schouwburg, omdat hij de tekst van Tsjechov met antisemitische moppen heeft gelaardeerd. Voor Perceval was het een methode om de Russische adel te ontmaskeren. Maar de strategie werd op zulk een manier toegepast, dat het voor het Nederlandse publiek niet duidelijk werd hoe de regisseur er zich toe verhiel. De vulgariteit werd als vulgariteit van de maker ervaren, en met bosjes verlieten de toeschouwers in Den Haag het pand. Deze vulgariteit werd langzaam een teken van een zekere mensenhaat, die ook in *Dood van een handelsreiziger* aanwezig is. In *Turista*, de laatste voorstelling van het Toneelhuis (in co-productie met de Schaubühne), was dat misprijzen het grootst, en zelfs vrij ongenueanceerd - het had er alle schijn van dat Perceval de pen van de Duitse schrijver von Mayerburg strak had vastgehouden. Dat alles om aan te tonen dat ik op dit punt niet met Sels akkoord ga. De verdere evolutie van Perceval zal uitwijzen wie de laatste voorstellingen juist leest.

Geert Sels heeft een enorme arbeid in dit boek gestoken. Zo verneemt de lezer wat Perceval gepresteerd heeft in het amateurtheater, of wat zijn opleiding aan het Antwerps Conservatorium heeft betekend. Ook zijn verblijf bij de KNS wordt uitgebreid belicht. Dat alles geeft een scherp beeld van de context waarin Perceval aan zijn artistieke carrière is begonnen. Sels heeft alle voorstellingen zorgvuldig gereconstrueerd. Zo krijgt de lezer een duidelijk beeld van de eerste voorstellingen van de Blauwe Maandagcompagnie. Hij leert eruit dat van bij de prille aanvang Perceval duidelijk voor ogen had waar hij naartoe wilde. Voor het theater betekende het dat hij toneel wilde brengen dat rechtstreeks tot het eigen publiek sprak. Vandaar dat een klassieke tekst voor hem geen waarde had als hij hem niet naar zijn hand kon zetten. Het vervlaamsen werd een handelsmerk, het knippen en plakken een normale procedure. Die verenging tot de eigen leefwereld leidde tezelfdertijd tot een theater met een universele betekenis. Ook dat aspect wordt door Sels uitvoerig behandeld.

We komen er ook achter wat Perceval verwachtte van zijn acteurs. Hij was steeds op zoek naar betere methodes. In de jaren tachtig meende Perceval dat hij bij Grotowski belangrijke inzichten had gevonden. Wat hem daarbij zeker beviel, was de nadruk op fysieke training. Vaak heeft Perceval gezegd dat hij in zijn jeugd als begaafde voetballer van de harde training genoten heeft, en dat de fysie-

ke conditie voor een acteur van groot belang was. Maar zijn enthousiasme botste op het gebrek aan begrip bij zijn acteurs. De productie *Othello* werd hierdoor een hel. De vriendschapsbanden stonden op springen en dank zij de diplomatische gaven van Guy Joosten, die toen samen met Perceval de BMCie leidde, kwam er toch een opvoering tot stand. Tot ieders verbazing werd ze bijzonder positief ontvangen, maar in de reacties van Perceval blijkt hoe sterk hij gekwetst uit het avontuur kwam. Na deze beproeving kon dank zij het onverwachte succes het gezelschap blijven bestaan, iets wat de lezer van vandaag met een zucht van opluchting tot zich neemt.

Conflicten zijn er vaak geweest bij Perceval. Een hoogtepunt werd bereikt met *Ten Oorlog*. Perceval had jaren besteed aan de voorbereiding, en toen hij begon te repeteren stond hem zeer duidelijk voor de geest wat hij wilde. Zijn houding stond haaks op wat zijn spelers van hem gewend waren. Tot dan toe was elke productie tot stand gekomen langs een proces van zoeken, tasten, proberen en herbeginnen. De verbeelding en de verantwoordelijkheid van de acteur werd keer op keer aangesproken. Maar nu bleek Perceval plots een sterk sturende regisseur te zijn. Ook de lange repetitieperiode die hij voorzien had, veroorzaakte spanningen en frustraties. Nadat al enkele afleveringen van het gigantisch project aan enkele intimi waren getoond, haakten belangrijke acteurs af - ook al waren de eerste reacties uitermate positief. Ook hier werd een punt bereikt waar het hele project dreigde in elkaar te storten. Maar Perceval vond de kracht om door te gaan met andere mensen. Dat Jan Declair, die ook worstelde met twijfels, toch aan boord bleef, heeft daarbij een belangrijke positieve rol gespeeld. Toen *Ten Oorlog* dan eindelijk op de planken verscheen, beleefde Perceval zijn belangrijkste triomf. De weg naar het Toneelhuis lag nu open, en het hele verhaal kreeg al snel een internationale dimensie.

Dat Perceval internationaal een belangrijke rol zou spelen, was één van zijn oude dromen, zo vernemen we van Sels. Toen de BMCie nog 'kleine' producties maakte, bestookte Perceval reeds de buitenwereld met berichten over zijn activiteiten. Daar tegenover staat dat hij ook erg voorzichtig is geweest als er vanuit dat buitenland voorstellen kwamen. Bij Sels kunnen we ook nalezen hoe de belangstelling van het buitenland, zeggen we maar van Duitsland, gegroeid is. Intendant Frank Baumbauer is reeds jaren op bezoek in Vlaanderen geweest, en had het talent van Perceval opgemerkt. Hij had hem ook voorstellen gedaan maar Perceval was daar niet op ingegaan. Maar na *Ten Oorlog* was er geen houden meer aan. Dezelfde Baumbauer, die toen in Hamburg zat, kon Perceval ervan overtuigen om een Duitse versie op poten te zetten. Weer zou het zes maanden repetitietijd vergen. Dat kwam op een erg ongelegen moment, want Perceval had

net de leiding gekregen van het Toneelhuis. Daarmee was hij wat overbevraagd. Hij moest zijn nieuwe huis grotendeels van op afstand leiden. Gelukkig kon hij rekenen op zakelijk leider Stefaan Deruyck, die in Antwerpen het fort verdedigde. In Duitsland zelf verliepen de repetities niet vlekkeloos. Sels vertelt dat Perceval Jan Declair had meegenomen, wellicht als een soort zekerheid. Maar om allerlei redenen, waar we bij Sels niet zoveel over vernemen, moest Perceval Jan laten gaan. Het bracht een breuk te weeg tussen beide kunstenaars, iets wat toneelminnend Vlaanderen alleen maar kan betreuren. Tot dan toe was hun samenwerking voor beiden erg vruchtbaar geweest. Voor Perceval zelf liep het conflict goed af. Baumbauer suggereerde als vervanger Thomas Thieme, en met deze Duitse acteur klikte het geweldig, zodat er een regelmatige samenwerking uit ontstond (in het Duitse boek over Perceval kan men daar een heel interessant gesprek met Thieme over lezen). Een belangrijk moment van spanning leverde de confrontatie met de Vlaamse acteurs op. Hierover verneemt men niets bij Sels. De Duitse acteurs leefden in de waan dat ze mee met de regisseur konden denken, en nu constateerden ze dat de oplossingen, die ze zogezegd gevonden hadden, reeds lang in de Vlaamse productie aanwezig waren. Het was een ongenoegen dat ook bij de Vlaamse repetities was opgedoken. Maar in Duitsland gaf het geen aanleiding tot een diepe crisis. Toen *Schlachten* in Salzburg op het festival, toen door Gerard Mortier geleid, zijn première beleefde, waren alle spanningen vlug vergeten. *Schlachten* was een succesproductie, die nog jaren in Duitsland gelopen heeft. Voor Thieme leverde de voorstelling het label op: acteur van het jaar.

Het succes en het aanzien in Duitsland had voor Vlaanderen natuurlijk grote gevolgen. Perceval zag het Toneelhuis niet meer als een prioriteit, eerder als een last. Daarom stapte hij ook op, toen de Schaubühne van Berlijn hem vroeg om tot het artistieke team toe te treden.

Aan het einde van het boek behandelt Sels ook de operaregies van Perceval, en volgt hem in zijn benadering van een nieuwe discipline. Dit zal voor de Vlaamse toneelliefhebber wel nieuw in de oren klinken.

De woorden van Perceval, die Sels op de laatste bladzijde citeert, werpen een verhelderend licht op zijn karakter. Perceval constateert dat het publiek absoluut zijn afscheid in Antwerpen wil meemaken. "Blijkbaar, zo zegt hij, is er dan toch een grote groep mensen die zich deel voelt van een gemeenschappelijk verhaal. Dat verraste me. Ik heb altijd gedacht dat ze hier in Antwerpen niet goed wisten wat ze met me aanmoesten." (p.357) Als Perceval deze woorden volledig gelooft, dan heeft het hem in de afgelopen jaren toch sterk aan geestelijke verlichting ontbroken. Het is alsof hij zelf in een positie van verdediging kruipt, alsof

hij zich in Vlaanderen pas goed voelt, als hij zich belegerd weet. Vandaar dat hij zo optimistisch spreekt over zijn ervaringen in Duitsland. Vlaanderen als vloek valt nu van hem af. Een fictie die hij blijkbaar nodig had.

Geert Sels heeft een bijzonder boeiend boek geschreven. Het leest als een trein, en het spit informatie boven die slechts in beperkte kring bekend is. Hij heeft ook gepoogd om een interessante literaire vorm te vinden. Zo doorbreekt hij de chronologische volgorde en vangt hij aan in 1992 bij de première van *Wilde Lea*. De lezer krijgt dan een ingewikkeld maar helder vlechtwerk van de verschillende aspecten van Percevals leven. Het maakt echter dat het boek moeilijk als naslagwerk kan dienen. Over een en dezelfde productie leest men op verschillende plaatsen. Om het allemaal samen te leggen heeft de lezer nood aan een goed register, maar dat ontbreekt helaas.

Sels is duidelijk een bewonderaar, maar hij is toch op een juiste kritische afstand van zijn onderwerp gebleven. Natuurlijk zijn er een paar punten waar je een vraagteken kunt plaatsen. Zo wordt *Etcetera* en Marianne van Kerkhoven aangehaald, omdat ze beweert dat Perceval niet vernieuwend zou zijn. Sels noteert deze uitspraak, maar plaatst ze niet in een bredere context. Van Kerkhoven had en heeft een hele precieze opvatting over de vernieuwing. Voor haar gelden kwetsbaarheid, twijfel en ironische afstand als determinerende criteria. Het gedachtegoed deelt ze met Maatschappij Discordia en Jan Ritsema. Perceval wilde heel bewust geen deel uitmaken van deze beweging. Voor hem was de gespeelde onzekerheid en de hautaine ironie in feite vals. Daarom kleefde hij een ander soort aanwezigheid van de acteur aan. Zo wilde hij directer zijn publiek bereiken, en in de discussie waarbij er gevreesd werd dat de avantgarde van de jaren tachtig het contact met de toeschouwer verloor, plaatste hij altijd de communicatie met het publiek als een groot goed voorop. Het onderzoek, het in vraag stellen van de eigen activiteit was in de arbeid van Perceval altijd sterk aanwezig, maar uitte zich in een andere vormtaal. Ze was nochtans constant aan verandering onderhevig. Ze bleek zo belangrijk voor het theater in het algemeen, dat zijn manier van theatermaken nu in Duitsland op zoveel waardering kan rekenen. De opmerking van Van Kerkhoven blijkt in een historisch perspectief van weinig belang, en een accidentje. Trouwens de discussie rond haar stelling woedde al in de jaren tachtig. De absolute bewondering van Wim van Gansbeke zou zeker niet zo hevig geweest zijn, als Perceval theater zou gemaakt hebben dat niets in beweging bracht.

Het boek van Sels zal voor eenieder die met Perceval wil kennis maken een uitstekende gids zijn. Voor al wie de artistieke carrière van Perceval van dichtbij

heeft gevolgd, is het veel meer dan een gelegenheid om het geheugen op te frissen. Hij of zij zal er veel materiaal in vinden, dat toelaat om het artistiek avontuur van Perceval beter te begrijpen. Het is een definitieve studie van de eerste belangrijke periode, laten we nu hopen dat de Duitse periode even opwindend wordt. Laat Sels dan maar het vervolg schrijven.

Johan THIELEMANS

DAVID MAMET DOORGELICHT

Christopher Bigsby (ed.), *The Cambridge Companion to David Mamet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 252 p. (ISBN:0 521 89468 9).

Hoewel *The Cambridge Companion to David Mamet* zich aandient als een onschuldige inleiding op het werk van een nog actieve kunstenaar, gaat er van het boek een merkwaardige performatieve kracht uit. Meer nog dan tot de canonisering van het (onafgewerkte) oeuvre van Mamet zelf draagt *The Companion* immers bij tot de canonisering van de visie van Christopher Bigsby op dit oeuvre. De auteurs die aan dit boek hebben meegewerkt, lijken zich zo comfortabel binnen de door Bigsby uitgezette lijnen te bewegen dat de lezer het vervelende gevoel krijgt dat over Mamet het laatste woord misschien *wel* al is gezegd. In de lijn van Bigsby's karakterisering wordt Mamet in de eerste plaats voorgesteld als een sociaal en moreel criticus die treurt om het verlies van gemeenschapsbanden en individuele verantwoordelijkheidszin in een door winstbejag verblinde maatschappij. De (anti)helden in Mamets stukken trachten zich aan deze morele en sociale leegte te onttrekken door zich vast te haken in een dicht weefsel van verhalen en zichzelf op te voeren als personage in een zelfverzonnen scenario. Aangezien zij zich in het emotionele vacuüm van de kapitalistische grootstad voortbewegen, bestaan deze personages en hun handelingen slechts in en als taal. Mamet is bovendien bij uitstek een geëngageerde auteur: zijn dialogen tonen haarscherp aan hoe taal en politiek als een orchidee om een stok aan elkaar verkleefd zitten. Taal is de geprivilegieerde site voor een strijd om macht in een sociale en economische hiërarchie.

De eensgezindheid over dit basispakket Mamet-doxa en over de autoriteit van Bigsby blijkt al uit het feit dat deze laatste herhaaldelijk goedkeurend geciteerd wordt. Matthew Roudané over *American Buffalo* (68), Alain Piette over het werk uit de jaren tachtig (79-80), Benedict Nightingale over *Glengarry Glen Ross* (102), Heather Braun over de jaren negentig (107, 122), en David Sauer & Janice A. Sauer over de receptie van Mamet (224) - allen bekleden ze zich met de bloemkelken van de meest toonaangevende criticus van Mamets werk. Deze strategie van academische *outsourcing* heeft niettemin geleid tot een uiterst coherent, handig en laagdrempelig naslagwerk voor studenten en theatergangers waarin onmiskenbaar 'met één stem' gesproken wordt. De lezer zal dan ook met een gevoel van ironie kennis nemen van de belofte op de achterflap dat "*The Companion to David Mamet* (...) will prepare the reader for future works by this important and influential writer".