

## BIBLIOGRAFIE

### DRAMA EN THEATER EEN BIBLIOGRAFIE VOOR NOORD- EN ZUID-NEDERLAND

Annick POPPE

Aflevering 64

#### I. WETENSCHAPPELIJKE TEKSTEN

##### a. boeken

ANDRIESSEN (Louis), *Gestolen Tijd. Alle verhalen*, Bezorgd en ingeleid door Mirjam Zegers, Amsterdam: Querido, 2002, 357 p. (ISBN 90-2145-062-3).

Teksten over muziek, leven en ideeën van de Nederlandse componist Louis Andriessen, met vooral aandacht voor zijn opera's *De Materie*, *Rosas* en *Writing to Vermeer* en zijn recentste grote werk *Trilogie van de laatste dag*.

ARTEEL (Roger), *Verkavelde Scène. Teksten over theater (1965-2001)*, Gent: Pro-Art, 2002, 218 p. (ISBN 90-77185-01-1).

BINNERTS (Paul), *Toneelspelen in de tegenwoordige tijd. Een veldboek voor het vertellende toneel*, Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002 (ISBN 90-6403-614-4).

Speldocent en regisseur Paul Binnerts brengt een uitgebreide typologie van het 'vertellende spelen', een volwaardige speelstijl naast het realistische en het epische acteren, waarbij de toneelspeler niet opgaat in de emotie, maar optreedt als verteller van het personage (en dus diens emotie) dat hij speelt.

BOERWINKEL (Henk), *Triangel Memoires*, Gent: Europees Figurentheatercentrum, 2002, 45 p. (ISBN 90-74342-03-5).

Zie bespreking in een volgend nummer.

BOONSTRA (Bregje), MEYER (Dennis), SPOELSTRA (Berthe) [red.], *Uitgelicht. Nederlands Jeugdtheater anno 2002*, 2002.

In een zestal essays over o.a. het benauwende overheidsbeleid, het gebrek aan mogelijkheden voor jongeren, wordt een beeld geschetst van het hedendaagse Nederlandse jeugdtheater. Verder een portret van Teneeter en Het Syndicaat, Heleen Verburg over vijftien jaar teksten schrijven en een pleidooi van Sylvia Andringa tegen een huwelijk tussen theater en educatie.

BOVENBERG (Niko), *De avonturen van toneelknecht Kees*, Amsterdam: International Theatre & Film Books/Stichting Publicaties Podiumtechnologie, 2002 (ISBN 90-6403-616-0).

Vaak humoristische, tegelijk verhelderende columns over het reilen en zeilen van een toneelknecht.

BROECKX (Jan L.), *Onbegrijpelijk de Nachtegaal. Essay over Esthetiek en Kunst*, Gent/Brussel: Universiteit Gent & VUB Press, 2002 (ISBN 90-5487-315-9).

Een essay over esthetiek, met daarin een typering van het schone als een onmisbaar element in alle geledingen van het menselijk handelen.

BROUWERS (Els) [red.], *Lydia Chagoll, 25 jaar ballet*, Berchem: EPO, 2002, 288 p.

Aan de hand van gesprekken met de kunstenares wordt de rol van Lydia Chagoll als voorvechtster van het ballet in België gereconstrueerd.

CLAEYS (Simonne), *Het tweede thema, of De verwaarloosde geschiedenis van de componerende vrouw*, Peer: Alamire, 2002, 160 p. (ISBN 90-6853-150-6),

Portretten van componerende vrouwen van de Middeleeuwen tot nu.

KNEBEL (Sandra), *Peter Oosthoek: theatermaker*, Amsterdam: Theater Instituut Nederland/Strengolt, 2002, 148 p. (ISBN 90-5860-080-7).

Een monografie over de spraakmakende Nederlands regisseur Peter Oosthoek, die bij Toneelgroep Centrum de toen nog controversiële 'angry young men' introduceerde en zich nadien vooral op het Nederlandse repertoire toelegde (*Kees de jongen van Hellinga* en *Een zeer bijzondere dag* van Lutgerink), een choreografische manier van ensceneren had en er bovendien zeer goed in slaagde zijn ideeën op de acteurs over te brengen.

KORSTEN (F.W.), *Lessen in literatuur*, Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2002, 352 p.

In deze reis door de geschiedenis van de literatuur en de beschouwing erover, wordt aandacht besteed aan dertien belangrijke periodes, gekoppeld aan dertien begrippen uit de literatuurwetenschap (bv. postmodernisme/representatie), waarbij elk hoofdstuk begint met de analyse van een literair werk.

*Nederlands Theaterjaarboek 2001-2002*, Amsterdam: Theater Instituut Nederland/Strengolt, 2002, 543 p. (ISBN 90-5860-133-1).

*Rosas XX. Anne Teresa de Keersmaeker. Als en slechts als verwondering*, Doornik: La Renaissance du Livre, 2002, 336 p.

Catalogus bij de tentoonstelling *Rosas XX* in het PSK in Brussel, met 650 foto's en teksten van Marianne van Kerkhoven, Pieter T'Jonck, Sara Jansen, Michel Uytterhoeven, Jean-Luc Plouvier en Elke van Campenhout.

- RUITENBEEK (Henny), *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841*, Hilversum: Verloren, 2002, 526 p. (ISBN: 90-6550-692-6).  
Via een kwantitatief onderzoek van het schouwburgpubliek, het soort stukken dat op het repertoire stond en het aantal keren dat ze werden opgevoerd, wordt gepoogd de smaak van de 'zwijgende meerderheid' te achterhalen.
- STEGEMAN (Gerard), TERPSTRA (Kitty), *Handboek voor Podiumartiesten*, Uitgeverij Elmar, 288 p.  
In deze praktische handleiding voor zowel amateurs als beroepsmensen treft men informatie aan over de meest uiteenlopende onderwerpen als plankenkoorts, werken met licht, geluid, dieren en wapens.
- UITMAN (Hans), *De schouwburg liep vol wanneer het ballet begon. Hoogtepunten van het romantische ballet in Amsterdam (1836-1861)*, bezorgd door Frits Naerebout, Amsterdam: Theater Instituut Nederland/The Pauper Press, 2002, 192 p. (ISBN: 90-5860-132-3).  
Van het negentiende-eeuwse romantische ballet worden twaalf hoogtepunten besproken aan de hand van de ontstaansgeschiedenis ervan, de plot, de première in Parijs of Londen, de Amsterdamse uitvoeringen, libretti, aankleding, muziek en recensies.
- VAN KERKHOVEN (Marianne). *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, Leuven: Van Halewyck, 2002, 270 p.

**b. artikels in tijdschriften, jaarboeken en verzamelwerken**

- ALGRA (Jacqueline), "Een vlam op twee benen. Louise Lecavalier na La La La Human Steps", *TeaterMaker*, 6 (2002), nr. 8, pp. 24-26.  
Twintig jaar lang (tot in 1999) is de naam van de om haar horizontale pirouette wereldvermaarde Louise Lecavalier - momenteel vooral actief als lerares - verbonden geweest met La La La Human Steps van de Canadese choreograaf en filmmaker Edouard Lock. Om de tradities van de danswereld te doorbreken zocht Lock in zijn choreografieën naar manieren waarop dans de gewaarwording van lichamen kan beïnvloeden. Via de 'urgency', de dynamiek en onvoorspelbaarheid van de beweging en de dramatiek, de kracht van het verhaal wordt zichtbaar gemaakt hoe een lichaam door de dans abstracte vormen aanneemt (*Human Sex; Infante, c'est destroy; 2; Salt*).
- BERG (Christian), "Het verdronken land. Franstalige literatuur in Vlaanderen", *Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jg. 20, nr. 75 (zomer 2002), pp. 6-12 (thema: Het verdronken land. Franstalige Vlaamse schrijvers).  
In de jaren 1880 en 1890 kwam de Frans-Belgische literatuur in een stroomversnelling terecht, toen een aantal begaafde, bijna allen in Vlaanderen geboren auteurs in wezen Vlaamse werken schreven in een nieuwe taal die soms opvallend

van het gangbare Frans afweek (cf. Maeterlinck). De nieuwe generatie Vlaamse Franstalige schrijvers die zich na de Eerste Wereldoorlog aandiende, zou echter, toen de droom van een tweetalig België niet opgewassen bleek tegen de harde koers van de Vlaamse Beweging, een tragisch vervreemdingsproces ondergaan (cf. de Ghelderode). Bij de laatste generatie is het gevoel banneling in eigen land te zijn allesoverheersend geworden (cf. Paul Willems, van *Le Bon Vin de Monsieur Nuche* (1949) tot *La Vita Breve* uit 1989).

BERGÉ (Pieter), "Kurt Weill: opera en vooroordelen. *Street Scene* in Aken", *Contra*, 2(2002-2003), nr. 6, pp. 17-18.

Samen met componisten als Hindemith en Krenek ijverde Weill voor een cultuur waarin gestreefd werd naar een ideale synthese tussen artistieke integriteit en grotere toegankelijkheid, waarbij de vermeende kloof tussen ernstige muziek en amusementsmuziek zou worden gedicht. Toen hij naar de Verenigde Staten was uitgeweken, achtte hij het dan ook onvermijdelijk dat zijn stijl mee werd bepaald door zijn nieuwe culturele context. Zijn verrassend actuele 'Amerikaanse' opera *Street Scene* (1967), waarin hij een erg breed idiomatisch spectrum bestrijkt, biedt een momentopname van de spanningen in een typisch Amerikaanse multiculturele wijk; net als in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (op tekst van Brecht), is niet het individu maar de stad het hoofdpersonage.

BERGÉ (Pieter), "Arnold Schönbergs imago. De esthetische betekenis van zijn onbekende eenakter *Von heute auf morgen*", *Contra*, 2(2002-2003), nr. 6, p. 19.

Is de naam van Arnold Schönberg bij de doorsnee muziekliefhebber vrij eenduidig verbonden met ernst, complexiteit en ontoegankelijkheid, zijn komische Zeitoper *Von heute auf morgen* (1930) toont aan dat de cultuuresthetische positie van de componist doordrongen is van ambiguïteit. De tendens die erin doorschemert om wel degelijk een toenadering tot het publiek te realiseren, gekoppeld aan de moeilijkheden die hierin geïmpliceerd liggen, vormen het esthetisch fundament van deze ondanks de triviale inhoud volledig volgens het principe van de twaalftoons-techniek geconcipeerde eenakter.

BOECKER (Bettina), "Inventing the Groundling: Shakespeare's Elizabethan Audience and Nineteenth-Century National Identity", *Folio*, 9 (2002), nr. 2, pp. 15-21.

Wordt vanaf het begin van de achttiende eeuw Shakespeare beschouwd als de belichaming van de Engelse identiteit en moet hij als dusdanig permanent beantwoorden aan de geldende waardesystemen, die elementen uit zijn werk die in tegenpraak hiermee zijn, worden door critici (Coleridge, Warton, Hazlitt, Ward) steevast toegeschreven aan de negatieve invloed van het oorspronkelijke publiek, waar nochtans nauwelijks informatie over bestaat wat betreft samenstelling, smaak en opleiding. Een praktijk, die tot grote problemen leidt, aangezien de rol van het 'volk' in de verondersteld ononderbroken traditie van de 'nationale geest' hierdoor geproblematiseerd wordt, wat een beeld geeft van de moeilijkheid om de natie te definiëren in sociale en politieke termen.

BOTS (Pieter), "De zaak Carmen versus De zaak Makropoulos" en BRULS (Willem), "De zaak Makropoulos versus De zaak Carmen", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 7, pp. 30-31 en 32-33.

Acceptatie van en overgave aan de dood (door vooral vrouwen, die hierin een mogelijke vervulling zien van tijdens hun leven nooit gestilde verlangens) is, aldus toneelredacteur Bots een leidmotief in het werk van Ivo Van Hove. Zo ook in zijn regie van *De zaak Makropoulos* van Janáček (De Nederlandse Opera) en in zijn bewerking van het *Carmen*-verhaal (tekst Oscar Van Woensel, muziek Stef Camil Carlens). Kan de relatief conventionele operaproductie zeer geslaagd heten, in *Carmen* daarentegen kunnen muziek en toneel elkaar slecht verdragen, wordt zeker niet de beoogde perfecte versmelting bereikt. Een visie die operaredacteur Bruls, die de klaarheid in de regie van de nochtans complexe opera prijst en bij *Carmen* wijst op de vlakheid van de tekst (de scèneverdeling van de opera is klakkeloos overgenomen) en het musicalgehalte van de liederen, deelt.

BOTS (Pieter), "Een nagelbijtend spannende tragedie. Twee *Andromache's* in één seizoen", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 8, pp. 20-22.

In zijn studie *Sur Racine* heeft Roland Barthes gewezen op de dubieuze rol die de vertrouwelingen spelen in de tragedies van Racine: dankzij het pragmatisme van hun adviezen fungeren ze als alter ego van hun meer principiële meesters, fluisteren ze hun lagere motieven in dan het altijd nobele geweten hen ingeeft, waardoor het gewone leven een voet tussen de deur krijgt (cf. *Bérénice* door het Zuidelijk Toneel in een regie van Pierre Audi). Uitermate jammer in dit opzicht is dat in *Andromak* van Luc Perceval (Het Toneelhuis) de vertrouwelingen - pionnen en lopers in het door Racine ontworpen fataal aflopende schaakspel - ontbreken. Of Paul Peyskens het bij KVS/de bottelarij beter zal doen?

BOTS (Pieter), New Yorks Dr. No bij Toneelgroep Amsterdam. Het buikspreektheater van Richard Maxwell, *TheaterMaker*, jg. 6, nr. 9-10 (december 2002-januari 2003), pp. 14-16.

Toneelschrijver, muzikant en regisseur Richard Maxwell, artistiek leider van zijn eigen New York City Players, die uitsluitend werk van zijn hand brengen, brak door met de off-off Broadwayhit *Showy lady slipper*, die ook in Europa te zien was. Zo on-Amerikaans als zijn 'deadpan' speelstijl is - onervaren acteurs brengen toonloos en ongeëmotioneerd zijn droogkomische teksten -, zo Amerikaans zijn personages en thematiek (met bv. tieners, zo weggelopen uit een high-school soap). Op vraag van Ivo Van Hove schreef en regisseerde hij voor Toneelgroep Amsterdam *Barmhartige Samaritanen*, met Kitty Courbois en Bas Enklaar, alvast een gewaagd experiment.

BRULS (Willem), "Ademruimte voor echte vernieuwing. 1<sup>ste</sup> Roertriënnale groot succes", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 8, pp. 28-30.

Al bij de eerste Roertriënnale - gesitueerd op troosteloze, verlaten en vervreemdende fabrieksterreinen - is Gerard Mortier erin geslaagd om het hele gebied van

de klassieke liederen open te trekken voor gloednieuwe interpretaties. *Die schöne Müllerin* van Schubert (toneelbeeld Anne Viebrock) - ooit geroemd om de combinatie van liefdesverdriet en natuurgevoel - toont een oneindig medeleven met manke, verminkte mensen, die wel van liefde dromen, maar haar niet durven beleven. In *Deutschland, Deine Lieder* (regie Matthias Hartmann) gaat een man op zoek naar vader en vaderland aan de hand van liederen (van Bach en Wagner tot Nena en Rammstein) die Duitsland ooit heeft voortgebracht. In *Die Winterreise*, eveneens van Schubert, gaat Oliver Hermann op zoek naar de betekenis van een romantische liederencyclus in ons huidig tijds-klimaat (met scherpe fragmenten over een man die buiten de maatschappij wordt geplaatst).

BRULS (Willem), "Bernard Focroule van de Brusselse Muntopera: 'Te veel operahuizen werken als een museum'", *Theatermaker*, jg. 6, nr. 9-10, december 2002-januari 2003), pp. 47-49.

Bernard Focroule, die in 1991 Gerard Mortier opvolgde als intendant van de Munt, wijst op enkele belangrijke ontwikkelingen in het genre van de opera. Zo heeft de retrospectie plaats gemaakt voor een prospectieve ontwikkeling, gebaseerd op nieuwe vormen en op actuele interpretaties van traditionele mythen en verhalen, een gevolg van de noodzaak van de conceptueel werkende kunstenaar, die zich bovendien gaat afvragen of er bruggen kunnen worden geslagen met andere muziekvormen, om te communiceren met zijn publiek. Een positieve, democratische ontwikkeling, waarvan de consequenties echter moeilijk te beheren zijn en die een cruciale verantwoordelijkheid legt bij school, pers en culturele instellingen.

BRULS (Willem), "Eén grote illusie", *Muziek & Woord*, oktober 2002, p. 12.

Voor zijn nieuwe opera - net als *Tri Sestry* uitmuntend in de vocale karakterisering en in de prominente positie die aan de stemmen wordt verleend - opteerde Peter Eötvös voor het haast absurdistische *Le balcon* van Jean Genet als basis voor zijn werk. Heeft hij de twee tegengestelde werelden van het toneelstuk - die van het bordeel, met daarin de bisschop, rechter en generaal, en die van de stad, waarin een uiteindelijk mislukkende revolutie woedt - behouden, op de scène laat hij bovendien nog een orkest spelen voor de gasten in het bordeel, zodat de illusie van het bordeel zich spiegelt aan de illusie van het theater, beide voor de illusie van de wereld staan.

BRUMMEL (Klazien), "De driehoeken van Pascual Bermudez", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 8, pp. 38-39.

Het vraagstuk van de relatie tussen de uitvoerende danser en de scheppende choreograaf, dat de hele twintigste eeuw actueel is geweest (cf. Yeats' beroemde versregel "How can we tell the dancer from the dance?"), blijft dit ook nu nog. Dansers die worden voortgedreven door het verlangen zich maximaal te ontplooiën, hebben het vaak moeilijk in grote, hiërarchische gezelschappen. Het is dan ook niet te verwonderen dat Bertha Pascual Bermudez, een tijdlang actief bij William Forsythe, bij de choreografen Emio Greco en Pieter C. Scholten is terechtgeko-

men. Uit hun bereidheid om zichzelf als instrument van de danser te zien, groeide *Bertha - The Bermudez Triangle*, waaruit haar fascinatie voor het academische ballet (*Giselle*) blijkt.

BUIJS (Marian), "Uitvreter en profiteur. Hoe elitair is het Nederlandse toneel?", *TheaterMaker*, jg. 6, nr. 9-10 (december 2002-januari 2003), pp. 53-54 (tweeluik : Elitarisme).

Wie klaagt over het zogenaamde elitaire karakter van kunst, mag niet uit het oog verliezen dat subsidies dienen om kunst financieel te ondersteunen die vernieuwend is (en wie zou kunnen beweren dat iemand aan het denken zetten, shockeren zelfs, elitair is?) en nog niet aan een groot publiek toe is. Elke kunstvorm, ook het toneel, heeft voorlopers nodig om te verhinderen dat het genre doodbloedt. Verder is toneel een kunstvorm waarvan maar een beperkt aantal toeschouwers kan genieten, terwijl ook het ontbreken van efficiënte publiciteit en marketing makers parten kan spelen.

CAENBERGHS (Jacqueline), "Archipel: de levensdroom van Alain Germoz", *Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift*, jg. 20, nr. 75, zomer 2002, pp. 32-35 (thema: Het verdronken land. Franstalige Vlaamse schrijvers).

Alain Germoz richtte in 1992 het halfjaarlijkse tijdschrift *Archipel* op, een internationaal cahier van de literaire creatie, waarin alle genres aan bod komen, steevast ook een Nederlandstalig auteur in vertaling wordt gebracht. Van deze gewezen journalist, essayist en dichter zijn ook de toneelstukken *Les résidus* (KNS, 1950) en *Le cinquième mur* (Toneel Vandaag, 1964, vertaling Marc Galle) bekend.

DE BELDER (Steven), "Plakkerige ellende. Over *De smerige trilogie van De Zweep*", *Yang*, 38 (2002), nr. 3, pp. 511-518.

Het Vlaamse collectief De Zweep, bestaande uit Herwig Ilegems, Mark Verstraete en Bart Meuleman, werkte de jongste jaren aan *De smerige trilogie* (*Er hangt zwart in de lucht* voor Het Gevolg, *Staat er haar op?* voor Het Toneelhuis en *Club Sandwich*, opnieuw i.s.m. Het Gevolg), een radicale en confronterende parodie op de soap en de reality-obsessie, waaraan het vuil blijft 'hangen'. Karakterloze personages zonder verwachtingen, die bovendien niet in een sociale context te plaatsen zijn, geven zich in de absolute beslotenheid van hun huiselijke kring over aan 'kinderachtig', ongemotiveerd geweld, regelloosheid en fascinatie voor excrementen, een groteske overdrijving die een ongemakkelijk gevoel van gêne, tegelijk herkenning meebrengt.

DERKS (Thea), "Zingen met hindernissen. Werner Güra zoekt de extremen", *Luister*, november 2002, pp. 14-15.

Werd Werner Güra al als kind gegrepen door de grote gebaren van de opera, omdat hij geen echt natuurtalent was en aanvankelijk ook niet de gepaste leraar vond, was de zoektocht naar zijn stem behoorlijk lang en frustrerend, tot hij in Bazel bij Kurt Widmer ging studeren en zich bij de Nederlandse zangpedagoge Margreet Honig

ook technisch vervolmaakte. Sinds 1994 is hij verbonden aan de Semperoper in Dresden en aan de Berlijnse Oper, met rollen in opera's van Mozart, Verdi en Richard Strauss, terwijl hij ook optrad als solist en zich recent op het lied toelegt.

DE VOLDER (Piet), "Glitter en eenzaamheid", *Muziek & Woord*, december 2002, p. 7 (dossier: Opera).

In het nog beperkte, maar verrassend veelzijdige oeuvre van Thomas Adès heeft de kameropera *Powder her Face*, gebaseerd op het leven van Margaret Whigham, Duchess of Argyll, die in de jaren 1960 in een geruchtmakend echtscheidingsproces betrokken was, nu al de status van een meesterwerk verworven. In de acht scènes van de opera (libretto Philip Henscher), gesitueerd in eenzelfde hotelkamer, wordt de botsing geschilderd tussen het glamoureuze verleden (via flashbacks) en het schrijnende heden van een door en door mondaine dame.

DE VOS (Jozef), "De regies van Ola Mafaalani", *Ons Erfdeel*, 45(2002), nr. 5, pp. 771-772.

Mee door haar internationale achtergrond slaagt Ola Mafaalani erin om klassieke teksten onbezwaard door de traditie te benaderen en aldus met een nieuwe energie op te laden, scherp, relevant en meeslepend te maken. Dit o.a. via het creëren van zuiver theatrale, 'sprekende' beelden en via een sterke ritmiek, geaccentueerd door muziek (cf. *Macbeth*, geplaatst in de context van een party, met aan de cocktailbar bij een erg overtuigende 'heks' 'het rijk van de doden'; een erg feministische *De koopman van Venetië*, met een aan een pokertafel gesitueerde gerechtsscène; *Mutter Courage*, met allusies aan Srebrenica).

DEWILDE (Jan), "Een Texaanse Vlaming in Weimar", *Muziek & Woord*, november 2002, p. 18.

Frank Vanderstucken (1858-1929), in Texas geboren, maar nog als kind teruggekeerd naar Antwerpen, de stad van zijn vader, studeerde er aan Benoits muziekschool en trok daarna naar Weimar, waar hij intens bevriend raakte met Edvard Grieg en op wiens aanraden hij in 1883 Liszt in Weimar ging opzoeken. In het Hoftheater aldaar dirigeerde hij fragmenten van zijn lyrisch drama *Vlasda* en de *Symfonischer Prolog zu Heinrich Heine's Tragödie 'William Ratcliff'*. Achteraf bouwde hij vanuit de Verenigde Staten een internationale carrière uit als dirigent (met de Amerikaanse première van werk van Berlioz, Dvořák en Benoit) en werd hij geprezen voor zijn inzet voor de jonge Amerikaanse symfonische muziek, die hij naar Europa uitdroeg.

Dossier: "Het Oikos-symposium 'Cultuur & Stedelijkheid', n.a.v. het Gents Muziekforum, 4 mei 2002", *Oikos*, zomer 2002, nr. 22, pp. 7-53.

- HOLEMANS (Dirk), "Cultuur en stedelijkheid: welke ruimte voor stedelijke plekken?", pp. 9-24. Geïnspireerd door de lectuur van teksten van o.a. Marc Augé, Max Silverman, Eric Corijn en O. Mongin en gebaseerd op eigen ervaringen, kan de gefragmentariseerde 'derde' stad, resultaat van een veelvoud

aan tegengestelde en incoherente processen, gezien worden als een essentiële bouwsteen voor een nieuwe democratie. Dit als een lokaal multi-etnisch en multicultureel knooppunt in de globaliserende wereld, een “verhaal dat zin heeft en zin geeft” (p. 23) en waarin fragmenten van persoonlijke herinnering en politieke en sociale geschiedenis in dialoog treden met elkaar, culturele fora en nieuwe publieke ruimtes open, interactief en verdraagzaam moeten zijn.

- HOLEMANS (Dirk), “Debatten over het Forum: een relaas”, pp. 25-35. In deze neerslag van het verhaal omtrent de plannen van Gerard Mortier voor het Gentse Forum ‘De Krook’ gaat aandacht uit naar de hoorzitting in het Vlaams Parlement (medio 2001), en naar twee debatten in Gent, respectievelijk in de Minard (georganiseerd door de stad, maar zonder vertegenwoordigers van de plaatselijke kunstwereld) en in het Nieuwpoorttheater (waar de nadruk te zeer op sociale uitsluiting kwam te liggen).
- DE CORTE (Dirk), “Het Forum in Gent. Enkele bedenkingen”, pp. 39-40. Bij de uiteindelijke beslissing over het al dan niet bouwen van De Krook dient rekening te worden gehouden met de artistieke en financiële consequenties voor alle spelers op het culturele veld die ermee zullen worden geconfronteerd.
- WILLAERT (Dominique), “Vijf stellingen: Aanzet tot reflectie”, pp. 41-43. Beantwoordt de roep naar een nieuw en uitdagend architecturaal gebouw aan het verlangen van een kleine groep geprivilegieerden of gaat het om een werkelijke nood aan een solidair gedragen cultuurproject binnen een caleidoscopische samenlevingscontext?
- MORTIER (Gerard), “Behoeftte aan een Agora”, pp. 45-47. Het Forum biedt, als agora of verzamelplaats, een nieuw model om op een hedendaagse, nieuwe en vernieuwende manier te bespelen.
- GISEN (Koen) [Victoria], “Bedenkingen bij het Muziekforum”, pp. 48-50. De Krook, een project zonder duidelijk artistiek nut, roept bovendien vragen op rond de wisselwerking met de lokale theatermakers en het lokale publiek.
- ALLEGAERT (Patrick), “Derde keer, goede keer. De moderator verrast”, pp. 51-53. De open, gedreven sfeer waarin het debat werd gevoerd, maakte het mogelijk om de eigen stellingnames te verlaten en samen op zoek te gaan naar een uitweg uit de impasse.

Dossier: “Twintig jaar berichten over theater, dans et cetera”, *Etcetera*, 20 (2002), nr. 84 [in samenwerking met Uitgeverij van Halewyck].

Naar aanleiding van het twintigjarig bestaan van *Etcetera* een compilatienummer met ruim vijftig eerder verschenen bijdragen, die een beeld geven van de evolutie die het blad heeft ondergaan. Van een spreekbuis voor de nieuwkomers in de jaren 1980 (Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre, het Kaaitheater, Stuc en hun inspiratiebronnen Pina Bausch en Heiner Müller), heeft het tijdschrift zich immers ontwikkeld tot een meer essayistisch blad waarin de hedendaagse artistieke praktijken in een bredere context worden geplaatst.

EHRlich (Jeremy), "The search for the *Hamlet* 'Director's cut'", *English Studies*, 83 (2002), nr. 5, pp. 399-406.

De drie overgeleverde gedrukte versies van *Hamlet* zorgen voor intrigerende tekstuele problemen. Terwijl de Second Quarto (1604-5) en de First Folio (1623) enkel kleine verschillen vertonen, treft men in de First Quarto (1603), die verondersteld wordt door een acteur vanuit het geheugen te zijn gereconstrueerd, andere namen aan voor bepaalde personages, is de volgorde tussen de scènes veranderd en ligt het aantal verzen behoorlijk hoger. Een reconstructie van de 'oertekst', de 'director's cut' van *Hamlet*, dus met behoud van de volgorde van de scènes uit de First Quarto, maar met de woorden van de First Folio, waarbij wel een aantal verslijnen worden verkort, leidt alvast tot een erg speelbare, directe en meer 'actieve' tekst, die door het hedendaagse publiek wellicht zou worden gesmaakt.

HUYBRECHTS (Lucas), "Een schizofrene wereld", *Muziek & Woord*, november 2002, pp. 10-11.

De Italiaanse componist Luca Francesconi (1956) creëerde voor de Munt de opera *Ballata*, geïnspireerd op *The Rime of the Ancient Mariner*, het lange gedicht van S.T. Coleridge. In deze opera, waaraan ook Sting een tijdlang meewerkte, wordt de tweespalt blootgelegd tussen de wereld zoals we hem beschrijven (het rationalisme van de Verlichting) en de wereld zoals we hem ervaren (het irrationalisme van de romantiek, de magische macht van de kunsten).

KOK (Lonneke), "Gaat *Het vuil, de stad en de dood* deze keer wel door?", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 7, pp. 26-29.

Hoewel Fassbinder in *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1976) naar eigen zeggen het taboe op joodse onderwerpen wilde doorbreken omdat verdringing anti-semitisme in de hand zou kunnen werken, vielen velen over de melodramatische typering van 'de rijke jood', die precies past in het nazistische, propagandistische beeld ervan. Toen Johan Doesburg het stuk in 1987 als eindexamenvoorstelling wou brengen, werd de opvoering na veel protest verhinderd. Vijftien jaar later, nu Doesburg een nieuwe voorstelling plant bij Het Nationale Toneel, pleiten een zevental demonstranten van toen veelal gelaten voor rust.

LAERMANS (Rudi), "Kunstpúblic in soorten", *De Witte Raaf*, 17 (2002), nr. 100, p. 7.

De theatercriticus Herbert Blau maakt een bruikbaar onderscheid tussen het primaire publiek (de auteur en in de kunstwetenschappen onderschatte andere direct betrokkenen als acteurs, dramaturg, ...) en het secundaire publiek (iedere waarnemer van het afgewerkte product). In het kader van het huidige participatiedebat kan niet genoeg worden benadrukt dat dit secundaire publiek allerminst homogeen is. Het bestaat immers vooreerst uit een erg kleine hardcore, verder uit een tweede schil van regelmatige bezoekers en nog een derde van 'zappers' of incidentele bezoekers - op een stijging van hun aantal is het dat beleidsmakers, die enkel oog hebben voor een louter fysieke aanwezigheid, los van wat wordt gezien of gewaardeerd, mikken. Ten onrechte hierbij veronachtzaamd wordt echter de *participatio*

*in distans* van een publiek dat via de massamediamieke kanalen van kunst geniet (de vierde schil), en aldus een cruciale goodwill ten opzichte van kunst creëert, waardoor een enorme verantwoordelijkheid bij de pers komt te liggen.

LEZY (Christiane), "Brussel op een notenbalk", *Muziek & Woord*, november 2002, p. 8.  
 Het Brussel van toen was, muzikaal gezien, zeker een bruisende stad. Zo was er in de Korte Beenhouwersstraat het Théâtre des Galeries, waar Jacques Offenbach zijn operettes dirigeerde, trof men in de Arenbergstraat de Alcazar aan, waar operettes en revues werden gepresenteerd, stond, tussen de Circus- en de Vander Elststraat het Alhambra, waar ieder wie naam had optrad. In de Muntchouwburg, vernieuwd in 1818, woonden heel wat componisten (Gounot, Puccini, Massenet) de premières van hun werk bij en zong op 25 augustus 1830 de Franse tenor Lafeuillade in *La muette de Portici* van Auber.

MAES (Francis), "De creativiteit bedreigd: Dimitri Sjostakovitsj en de muzikale politiek onder Stalin", *Cultureel Jaarboek Klara 2001-2002*, Globe, 2002, pp. 21-33.  
 De prominente plaats van de muziek van Sjostakovitsj in alle segmenten van het muziekleven is een van de opmerkelijkste kenmerken van de huidige muziekcultuur. Factoren die hierin meespelen zijn wellicht de herkenbaarheid van zijn muziek die, hoewel verrassend en nieuw, houvast biedt in de referenties naar de traditie, alsook de populaire, wat sentimentele identificatie met een vervolgd kunstenaar. Dat Sjostakovitsj erin geslaagd is om een omvangrijk en creatief hoogstaand oeuvre bijeen te componeren in een onmogelijke context - hij was zowel een slachtoffer van de repressie tijdens de jaren 1930 (cf. de kritiek op zijn opera *Lady Macbeth van Mtsensk*) als van die na de Tweede Wereldoorlog, toen zijn werk als 'formalistisch' werd veroordeeld (cf. ook de boycot van de opera *Oorlog en Vrede* van Prokofjev).

MALJAARS (A.), "'Niet min godvruchtelijk als dapper'. *Gijsbrecht van Aemstel* verdedigd tegen zijn critici", *De zeventiende eeuw*, 17(2002), nr. 2, pp. 138-163.

MARKUS (Wim), "Berg en de vorm. Over de schoonheid en haar geschiedenis", *Mens en Melodie*, 57(2002), nr. 6, pp. 219-223 (Notities bij *Lulu* - 2).  
*Lulu* van Alban Berg vat twee verschillende drama's van Wedekind samen - *Erdegeist* en *Die Büchse der Pandora* - die een onderlinge verhouding bezitten, die niet direct dramatisch zinvol is. Het eigen universum dat de muziek van Berg oproept is, niettegenstaande zijn compositorische ideaal van de perfecte muzikale constructie, soms slordig en chaotisch zoals de echte wereld dat is. De ware kracht ervan schuilt dan ook in zijn tweezijdigheid, in de verhouding tussen de onmiddellijke gedachte die wordt uitgedrukt én dat wat zich daaraan onttrekt ten einde iets in het bewustzijn achter te laten.

MAVROPOULOU (Theodora), "Shakespeare as High Culture: The Case of Early Twentieth Century Greece", *Folio*, 9 (2002), nr. 2, pp. 22-38.

Opvallend in het Griekenland van bij het begin van de twintigste eeuw, een nog jonge staat die na vierhonderd jaar Turkse bezetting op zoek was naar een eigen (westerse) identiteit, was het ontbreken van een zelfverzekerde stedelijke middenklasse, die nieuwe opvattingen kon uitdragen, ook op cultureel vlak. In deze context gebruikte het door de vorst gestichte en gesubsidieerde Koninklijk Theater (1901-1908) de stukken van Shakespeare om de superioriteit van het 'ernstige' theater te benadrukken tegenover de komedies en vaudevilles en trok het vooral de hogere klasse aan met glamoureuze, rijkelijk aangeklede, kritiekloze producties. Na de sluiting ervan ontstonden private theaters, waarin op dezelfde manier verder werd gewerkt, ook de nieuwe elite van ambtenaars werd aangesproken.

METDEPENNINGHEN (Erna), "Een diva uit Vlaanderen", *Muziek & Woord*, december 2002, p. 6 (dossier: Opera).

Vijftig jaar na haar debuut in 1949 als Fricka in *Die Walküre* van Wagner in Antwerpen keerde de internationaal gevierde mezzosopraan Rita Gorr (als Marguerite Geirmaert in Zelzate geboren) naar het Vlaamse operatoneel terug als de oude gravin in *Schoppenvrouw* van Tsjaikovski. Al die jaren heeft ze, van Moskou tot New York en van Berlijn tot Parijs, complexe personages vertolkt in werk van o.a. Verdi (Amneris in *Aida*), Wagner en in het Franse repertoire (o.a. Mère Marie in *Dialogues des Carmélites* van Poulenc).

METDEPENNINGHEN (Erna), "Lydia Chagoll, 25 jaar ballet", *Ons Erfdeel*, 45(2002), nr. 5, pp. 772-774.

In het boek *Lydia Chagoll, 25 jaar ballet* behandelt Els Brouwers slechts de eerste creatieve periode uit het leven van Lydia Chagoll (1931), namelijk die van de danskunst. Chagoll, die haar eigen, nochtans puik presterende ensemble Ballet Lydia Chagoll na vier seizoenen (1966-1970) bij gebrek aan subsidies had moeten opdoeken en verder vooral als danspedagoge actief was, ijverde jarenlang vergeefs voor de oprichting van een nationale balletschool en betreurde dat Belgische choreografen geen kans kregen bij het Ballet van de XXste Eeuw van Béjart.

METDEPENNINGHEN (Erna), "Opera en muziektheater van Salzburg tot hier", *Cultureel Jaarboek Klara 2001-2002*, Globe, 2002, pp. 81-90.

Tijdens het afgelopen seizoen waren er heel wat interessante operaproducties te zien. Dé blikvanger was natuurlijk het laatste seizoen van Gerard Mortier als directeur van de Salzburger Festspiele, met *Ariadne auf Naxos* van Richard Strauss als best geslaagde productie. In de Munt viel de sterke aanwezigheid op van de twintigste-eeuwse opera, met daar bovenop de creatie van *The Woman who Walked into Doors* (2001) van Kris Defoort. Hoogtepunt bij de Vlaamse Opera was de concertante uitvoering van Bellini's *Norma*; in de Opéra Royal de Wallonie was er een schitterende *Pikovaja Dama* (Tsjaikovski) met Vladimir Galusin als Hermann.

OLYSLAEGERS (Jeroen), "... Oorspronkelijk bericht ...", *Dietsche Warande & Belfort*, 147 (2002), nr. 6, pp. 766-780 (thema: Globalisering).

In talrijke berichten aan de redactie van *Dietsche Warande & Belfort* geeft Jeroen Olyslaegers zijn mening over de brief van premier Verhofstadt aan de zogenaamde anti-globalisten [die hem doet denken aan de speech van Marcus Antonius bij het lijk van Julius Caesar], én over de Witte Mars, als een door de overheid georganiseerde massabijeenkomst tegen haarzelf. Bovendien licht hij een tipje van de sluier op over zijn op handen zijnde project bij KVS/de bottelarij n.a.v. de uitspraak van William S. Burroughs "There is no place to go, the theatre is closed".

OOSTERWIJK (Sophie), "Koning, keizer, kardinaal ... De *Dodendans* in de middeleeuwse cultuur", *Madoc*, 16 (2002), nr. 3.

Ontwikkelde het *Dodendans*-thema zich mogelijkwerwijs uit een type van dansopvoeringen dat altijd al populair was in de Middeleeuwen, vanaf de vijftiende eeuw verspreidde het zich over heel Europa in de literatuur en de beeldende kunsten. De kracht van dit thema, met de zich altijd onverwacht aandienende dood, zorgde ervoor dat het, in gewijzigde vorm, door de eeuwen heen populair bleef.

PASARIBU (Gonny), "The Bard meets the B-Boy. *Elizabethan drama* in een eigentijds, hoogst origineel, multimediaal jasje", *Folio*, 9 (2002), nr. 2, pp. 57-61.

*Romeo & Jewels* (2001), een spectaculaire hip-hop opera, losjes gebaseerd op *Romeo and Juliet*, is de eerste avondvullende voorstelling van de all-male dance company Rennie Harris PureMovement (RHPM), die ruim tien jaar geleden werd opgericht door de reeds vaak bekroonde hip-hop choreograaf Lorenzo Harris. Is het verhaal van Romeo en Julia ondergeschikt gemaakt aan de choreografie en de muziek - Shakespeares verzen klinken, in combinatie met de hip-hop beats en freestyle rap, wonderbaarlijk fris -, *Romeo & Jewels* is een uitermate geslaagde vertaling van een eeuwenoud gegeven naar deze tijd: uiteindelijk gaat het stuk vooral over de zoektocht van de jonge Rome naar de rol die de *urban black male* te vervullen heeft in de hedendaagse Amerikaanse maatschappij, over de vraag of het mogelijk is te ontsnappen aan de gangs en aan het ghettoleven.

POLMAN (Mariëlle), "Mens en melodie: een verontrustende verhouding. Muziek in de romans van Margriet de Moor en Anna Enquist", *Literatuur*, 19 (2002), nr. 2, pp. 281-296.

Muziek is een geliefd onderwerp in de romans van Margriet de Moor en Anna Enquist, twee schrijfsters die geschoold zijn als musicus, terwijl ook ideeën over psychologie hun werk beïnvloeden. Zo is, wat het theater betreft, *Het Meesterstuk* van Enquist gebaseerd op de personages van *Don Giovanni* van Mozart, gaat het in *De virtuoos* van De Moor over een verzonnen castratzaanger in het achttiende-eeuwse Napels, hoofdstad van de *opera seria*.

POLS (Reinder), "Moge mijn vurig drama ons verwarmen", *Muziek & Woord*, december 2002, pp. 8-9 (dossier: Opera).

Voor zijn opera *La Bohème* (1896) baseerden Giacomo Puccini en zijn librettisten, met wie de samenwerking zeer moeizaam verliep, zich op *Scènes de la vie de bohème* van Henri Murger, een reeks losse sfeerbeelden van het Parijse studenten- en kunstenaarsleven rond 1840. Nam hij, muzikaal gezien, het 'bohème'-motief over uit een jeugdwerk en het 'Rodolfo'-motief uit de schetsen voor zijn onvoltooide *La Lupa*-project (naar een novelle van Giovanni Verga), in de verdere schrijftuur toonde hij zich evenwel uitermate vooruitstrevend (met invloeden van het impressionisme), terwijl vocaal gezien het belcanto perfect aansloot bij de eenvoud van zijn personages en bij de situatie.

RUBENS (Véronique), "Liever een muzikale dan een intellectuele Von Otter", *Muziek & Woord*, december 2002, pp. 4-5 (dossier: Opera).

De Zweedse Anne Sofie Von Otter heeft als mezzosopraan een benijdenswaardige positie: hoewel ze zich voor Verdi en de Italianen en Wagner hoedt, kunnen weinigen haar sprongen doorheen de vocale muziekgeschiedenis evenaren. Zo kreeg ze vooral mannelijke travestierollen toebedeeld (bv. in *Ariodante*, *Idomeneo*, *Ariadne auf Naxos*, *Der Rosenkavalier*), terwijl ze evenmin moeite heeft met de titelrol in *Carmen*, perfect ook van de ene rol naar de andere kan overgaan.

SCHMITZ (Jowi), "Ad de Bont dicht de gaten. Twintig jaar Wederzijds", *TheaterMaker*, jg. 6, nr. 9-10, december 2002-januari 2003, pp. 43-44.

Theatergroep Wederzijds van artistiek leider Ad de Bont bestaat dit seizoen twintig jaar. Tijdens de eerste tien jaar werd er, als reactie op het vormingstheater van de jaren 1970, volop geëxperimenteerd met theatervormen in het jeugdtheater, terwijl ook een moeilijke inhoud niet werd geschuwd (*De jeugd van Hitler*, 1989). *Mirad, een jongen uit Bosnië* (1993) betekende een nieuwe richting voor De Bont, die zich ook op theater voor specifieke doelgroepen ging toelagen (*Transit*, voor het personeel van centra voor asielzoekers; *Bets*, voor mantelzorgers).

SMEETS (Gabiël), "Weg met het lichaam als uitgangspunt. Paul Selwyn Norton: 'Dans moet een nieuwe betekenis krijgen'", *TheaterMaker*, jg. 6, nr. 9-10 (december 2002-januari 2003), pp. 18-20.

Na zijn choreografieledebuut *Johnny panic* uit 1992 maakte Paul Selwyn Norton de ene spraakmakende choreografie na de andere (*N.th*, *Pork*, *The rogue tool*) en slaagde hij er zelfs in om internationaal de aandacht op zich te vestigen (cf. het Ballett Frankfurt; een samenwerking met Amanda Miller). Na enige tijd begon hij zich echter vragen te stellen bij het soms steriele karakter van pure, abstracte dans, tot een toevallige ontmoeting met de Australische improvisatiegoeroe Andrew Morrish, een 'boomerang poet' die ideeën in het publiek gooit en dan verder bouwt op de reacties, zijn carrière een nieuwe wending gaf. In *Petrol*, zijn nieuwe voorstelling, is hij immers een danser/stand-up comedian, die de toeschouwers tot een onderdeel van zijn steeds actuele voorstellingen maakt.

SMITH (Paul J.), "Kneppelhout en de Franse klassieken", *De Negentiende Eeuw*, 27(2002), nr. 3-4, pp. 219-236 (thema: De wereld van Klikspaan).

In de *Studentenschetsen* die Johannes Kneppelhout (1814-1885) onder het pseudoniem Klikspaan publiceerde, geeft hij vaak uitgesproken meningen over cultuur ten beste, getuigt hij bv. van een grote bewondering voor de auteurs van de Franse *Grand Siècle*, in het bijzonder Molière. In de komisch bedoelde briefroman in het klein *Wuftheid* (1842), steekt hij de draak met twee oppervlakkig bevriende studenten die, in hun navolging van de *préciosité*, te pas en te onpas fragmenten citeren uit het Frans-classicistische toneel. Van zijn bewondering voor de Franse actrice Rachel, door het toedoen van wie Voltaire, Corneille en Racine vaak op de affiche kwamen, getuigt hij in een brief aan Beets; zijn bijna filologische analyse van het woordje *soin* bij Racine komt aan bod in een brief aan zijn vriend Beynen.

SOMERS (Maartje), "De noodgevallen van Marius von Mayenburg", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 8, pp. 12-14.

Bij Marius von Mayenburg, verwant met Kane, Ravenhill en Schwab, is het geweld de consequentie van de maatschappij waarin we leven. Streeft hij naar een maximale dichtheid via een minimaal woordgebruik, door het raadsel intact te laten, zuigt hij als het ware het publiek zijn stukken in. Zonder een oordeel te vellen over hun daden, toont hij personages die getuigen van emotioneel onvermogen, verdwaasd zijn en op drift. Hoewel hij niet ingaat op concrete gebeurtenissen, speelt zijn werk zonder twijfel in op de actualiteit (*Parasieten, Brandkoorts, Het koude kind*).

START (Irene) "Zet een hek om de kunstpagina", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 7, pp. 14-16.

De (analytische) danskritiek heeft het momenteel hard te verduren: recensenten moeten zich niet enkel verdedigen tegen klachten van miskende artiesten, maar ook tegen hun eigen kunstredactie, die de kritieken steeds korter wil, eigenlijk sappige achtergrondinformatie en voorbeschouwingen verkiest, terwijl het bovendien steeds moeilijker wordt om een keuze uit het ruime aanbod te maken. Gedeeltelijk als antwoord hierop is in Vlaanderen de website [www.sarma.be](http://www.sarma.be) opgestart, waarin kritieken, ook uit het buitenland, onverkort worden gepresenteerd en er ook ruimte is voor reacties.

STOETZER (Sylvia), "Het leven, de liefde en de thee. Tan Dun bij De Nederlandse Opera", *TheaterMaker*, jg. 6, nr. 9-10 (december 2002-januari 2003, pp. 26-29).

In zijn muzikaal idioom slaagt de Chinese componist Tan Dun, die in 1986 naar New York emigreerde, erin om op een ontspannen en vanzelfsprekende manier oost en west met elkaar te verbinden (cf. *Marco Polo*). In zijn nieuwste opera, *Tea*, geschreven voor vijf solisten, een vocaal ensemble dat boventonen zingt en een kamerorkest, spelen organische geluiden van water, wind en papier een belangrijke rol. In een leeg kopje thee, dat als een rode draad door de opera loopt, ligt de band met het taoïsme en het sjamanisme besloten; dat de zangers een continue lijn moeten aanhouden, stamt uit de traditionele sizhu muziek, van oudsher met het Chinese theeritueel verbonden.

STUIVENBERG (Richard), "Endstation Amerika. Eine Bearbeitung von Frank Castorf von *Endstation Sehnsucht - A Streetcar Named Desire* von Tennessee Williams", *TheaterMaker*, 6(2002), nr. 7, pp. 22-24.

De voorstellingen die de uit de voormalige DDR afkomstige Frank Castorf - de vaak gelauwerde intendant van de Berlijnse Volksbühne, die hij tot het belangrijkste Duitse gezelschap maakte - op de planken brengt, getuigen van de steeds heviger staat van depressie waarin de postkapitalistische mens, hulpeloos, troosteloos, schaamteloos en niet in staat om de oorzaak van zijn ongeluk te zoeken in de structuur van de samenleving waarin hij leeft, zich bevindt (cf. *Endstation Amerika* naar Tennessee Williams; *Erniedrigte und Beleidigte* en *Die Idioten* van Dostojevski).

STUIVENBERG (Richard), "Toneel uit de Ierse klei. De eerste twee stukken van Marina Carr", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 7, pp. 42-44.

Debuteerde de Ierse toneelschrijfster Marina Carr (1964) met Beckettiaans aandoende stukken, een minder abstract taalgebruik leek aangewezen om haar zoektocht naar de Ierse wortels te verwoorden. De thema's en verhaallijnen uit haar voorlopig bekendste stukken *Portia Coughlan* en *By the bog of cats* (*Het kattenmoeras*), die Alize Zandwijk voor het RO Theater encenseert, zijn ontleend aan de Griekse mythes (respectievelijk *Antigone* en *Medea*), terwijl ook de typisch Ierse mystiek van geesten, heksen en zwarte kunst aanwezig is.

STUIVENBERG (Richard), "Jon Fosse in *niet* de nieuwe Ibsen. Noorse toneelschrijver bereikt Nederland", *TheaterMaker*, jg. 6, nr. 9-10 (december 2002-januari 2003), pp. 34-37.

De in het Nynorsk schrijvende Noorse toneelauteur Jon Fosse, die naar eigen zeggen auteur werd als gevolg van een bijna fataal ongeval in zijn jeugd, is sterk beïnvloed door het feit dat zijn grootvader een Kwaker was, lid dus van een christelijk-religieuze beweging waarin stilte de richtlijn vormt. De werkelijke betekenis van wat tussen zijn personages gebeurt ligt vooral in wat niet wordt gezegd; via eenvoudige, vaak afgebroken zinnen die voortdurend worden herhaald, schept hij een bezwerende, ritmische taalstroom die voelbaar maakt wat aan taal ontsnapt (cf. *Moeder en kind*, *Een zomerdag*, *Droom in de Herfst*, *Winter*; stukken die langzaam tot in Nederland doordringen).

STUIVENBERG (Richard), "Kritiek gematigd, publiek enthousiast. De Appel scoort met *Peer Gynt*", *TheaterMaker*, jg. 6, nr. 9-10 (december 2002-januari 2003), pp. 56-59.

Aus Greidanus, artistiek leider en regisseur bij De Appel, het oudste gezelschap van Nederland, wil in zijn producties de warmte laten zien van het theater met zijn clowns en commedia dell'arte, gecombineerd met een geëngageerde laag (cf. werk van Thomas Bernhard en Botho Strauss, waarin identiteitsverlies centraal staat). Recent oogste De Appel veel bijval met een bewerking van *Peer Gynt*, waarin het door Ibsen zelf geschrapte vierde bedrijf - het realisme van die tijd maakte dat het erg moeilijk te realiseren was - behouden blijft, aangezien juist daarin de vraag aan de orde komt wat een mens doet als hij macht heeft. Voor de nabije toekomst wordt *Tantalus*, het levenswerk van John Barton gepland, een twaalf uren durende erg geestige tocht doorheen de toneelliteratuur en de technieken van het theater.

TACHELET (Koen), "Hoge literatuur en volkstheater", *Muziek & Woord*, november 2002, p. 12.

In al zijn regies belicht Johan Simons concrete levens van sociaal ontwrichte, communicatief arme mensen, bepaald door de krachten van de geschiedenis, met wie, aangezien hij elk moreel oordeel vermijdt, een groot mededogen ontstaat (cf. een serie boerendrama's in de jaren 1980 van Herbert Achternbusch en Franz Xaver Kroetz; arbeidersportretten gebaseerd op interviews en Angelsaksisch werk als *De Bitterzoet* en *The Leenane Trilogie*). Geen wonder dat hij, na *Menuet* van L.P. Boon, nu ook *De Metsiers* van Hugo Claus - hoe kapot, lelijk of wanhopig de personages ook zijn, hun gedachtewereld getuigt van een grote rijkdom - aan het repertoire van ZT Hollandia toevoegt.

TAMBUYSER (Rudy), "Muziek en verstilling", *Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift*, nr. 74, lente 2002, pp. 80-87 (thema: *Zeg nooit te vlug: onthaastig!*).

Muziek en stilte staan enigszins merkwaardig tegenover elkaar: zijn ze in een bepaald opzicht antipoden, anderzijds kennen ze een voor de hand liggende verstandhouding, aangezien het beluisteren van muziek stilte vereist. Ook in het muzikale werk zelf heeft stilte een belangrijke rol: of ze nu een klank voortzet of een breuk ermee vormt, haar effect mist ze nooit. Voorbeelden hiervan zijn ontelbaar: in Wagners *Götterdämmerung* bv. bestaat het crescendo naar de eerste grote climax voor de helft uit pure stilte.

TAMBUYSER (Rudi) "Een krachtig leerstuk", *Muziek & Woord*, december 2002, p. 17.

Het meesterstuk van Duitse componist Hanns Eisler is ongetwijfeld de cantate *Die Mutter*, gebaseerd op de gelijknamige roman van Gorki en geschreven om de ontvoogding van de arbeiders te prediken, vooral door zich te ontwikkelen. Het gaat hier om een bijzonder krachtadig leerstuk van een man die een leerling was van Schönberg en die volksoepvoeder werd omdat hij artiest was, het vermogen bezat om muziek te schrijven die door volkskoren kon worden gebracht (cf. een vergelijking tussen de aria *Wie die Krähe* en *Deposuit potentes* uit Bachs *Magnificat*).

THIELEMANS (Johan), "De kunstenaar moet hapklaar worden gemaakt. Over het elite begrip in de kunst", *TheaterMaker*, jg. 6, nr. 9-10, pp. 51-52 (tweeluik: Elitarisme). Op een haast onbegrijpelijke wijze wordt, wanneer het de wereld van de kunst betreft, 'de elite van de verdienste' in de hoek gedrukt. Dit zowel door de mondige burger, die lak heeft aan de kunstenaar als pionier en zelf wel zal uitmaken wat hij nodig meent te hebben, hierbij een voorkeur voor een eindeloze herhaling van hetzelfde aan de dag blijkt te leggen, én - weliswaar ietwat voorzichtiger - door de beleidsmakers, die echter wel het woord 'resultaatverbintenis' in de mond nemen. Nochtans zou het beeld van de kunstenaar als pionier, die zich door zijn ambitie laat drijven, er een moeten zijn dat we bovenal koesteren.

T'JONCK (Pieter), "Het werk is niet af, waarheid nooit uitgeschreven. Twintig jaar Anne Teresa de Keersmaeker", *Ons Erfdeel*, 45(2002), nr. 5, pp. 685-694.

In de twintig jaar van zijn bestaan is Rosas, het dansgezelschap van choreografe Anne Teresa de Keersmaeker, voortdurend blijven evolueren; haar oeuvre kent immers een spiraalvormige ontwikkeling, brengt haar cumulatieve ervaringen tot uitdrukking. Slechts schijnbaar in tegenstelling hiermee is het feit dat er haast geen gezelschap is waarin de danser als persoon zo'n belangrijke plaats inneemt: in het proces van zich tonen en bekeken worden vertelt hij/zij immers een waarheid die nooit definitief uitgeschreven raakt (*Rosas danst Rosas, Small Hands, Just Before, Drumming, Stella* en de film *Tippeke*).

TWAALFHOVEN (Anita), "Het Badhuis gaat weer open. Kwatta neemt de plaats in van Teneeter", *TheaterMaker*, 6(2002), nr. 7, pp. 18-20.

Na de opheffing van Teneeter, een van de gezelschappen die het jeugdtheater in Nederland groot hebben gemaakt, wordt het Nijmeegse Badhuis voortaan bespeeld door Kwatta, onder de artistieke leiding van Josee Hussaarts die hoopt geleidelijk aan een gezelschap uit te bouwen. Haar vroegere voorstellingen, licht absurdistisch van toon, waren vooral op kleuters en kinderen tot twaalf jaar gericht (cf. *Icarus, of de lucht is blauw en ook de zee bij Artemis*). Samen met schrijfster Suzanne van Lohuizen werkte ze een tijdlang als duo (cf. *Van drie oude mannetjes die niet dood wilden*).

TWAALFHOVEN (Anita), "Een dampende pan soep. Stella Den Haag maakt topvoorstelling", *TheaterMaker*, jg. 6, nr. 9-10 (december 2002-januari 2003), pp. 22-24.

Hans van den Boom, die zich in elke kunstdiscipline lijkt thuis te voelen, slaagt erin om in zijn voorstellingen al deze disciplines naadloos in elkaar te passen (zo liet hij bij De Blauwe Zebra in o.a. *De stenen van Moutsouna* en *Een tuinhuis* een muzikale en poëtische theatertaal vol wonderlijke beelden zien). Het verlies van mensen en vooral de dood van een ouder en de komst van een stiefouder is een terugkerend thema in voorstellingen als *Geitenjong*, *Bianca en de jager* en recent *Het jaar van de haas* (Stella Den Haag), waarin een twaalfjarig meisje in surrealistische scènes haar woede op haar omgeving botviert.

VAN BESIEN (Dominike), "Twintig jaar Rosas. Muziek vertalen in dans", *Cultureel Jaarboek Klara 2000-2002*, Globe, 2002, pp. 63-67.

Al twintig jaar vertaalt Anne Teresa de Keersmaeker, intussen uitgegroeid tot een internationaal gerenommeerde choreografe en drijvende kracht achter de dansschool PARTS en het gezelschap Rosas, bij voorkeur sterk gestructureerde muziek (Bach, Bartok, Ligeti, Reich) in dans, slaagt ze erin dans muziek te laten worden. Vaak heeft dit geleid tot een intense samenwerking met muzikanten (Rosas is het huisgezelschap van de Munt en ze werkt geregeld samen met Ictus), die vaak fysiek in het scènebeeld worden geïntegreerd [*Achterland; Mozart: Concertaria's; (but if a look should) April Me*], terwijl er ook vaak aandacht is voor film en tekst [*Just Before; Quartett, I said I, In Real Time*]. De magie van haar werk bestaat in

haar vermogen om structuur (een dwingend vloerplan) en emotie (expressieve bewegingen) in evenwicht te houden, waardoor de persoonlijkheid van de danser alle kansen krijgt binnen een minutieuze choreografie.

VAN CAMPENHOUT (Elke), "Dans op het scherp van de snee", *Cultureel Jaarboek Klara 2001-2002*, Globe, 2002, pp. 99-107.

Jonge hedendaagse choreografen stellen steeds vaker de dans zelf in vraag. Dit is zo bij Vincent Dunoyer (*The Princess Project*, een voorstelling die pas volledig tot haar recht komt in het virtuele domein van de videoprojectie), Thomas Plischke (*As you like it*, een onderzoek naar de mogelijkheid van de representatie en de autonomie van de blik), Jan Ritsema en Jonathan Burrows (*Weak Dance Strong Questions*, een zoektocht naar de nulgraad van de dans), Alexander Baervoets (*Swollop*, een onweerstaanbaar vrolijk kussengevecht met het publiek als participant), Davis Freeman (*Too shy to stare*, een intieme voorstelling waarin de toeschouwer steeds zichzelf tegenkomt) en de Superamas (de performance *Automobile*, waarin voortdurend gewezen wordt op de grenzen van de theatersituatie). Van de gevestigde waarden vallen vooral *Alibi* van Meg Stuart, over onderlinge machtsverhoudingen en *Het Zwanenmeer* van Jan Fabre, een archetypisch verhaal over leven en dood op.

VAN CAMPENHOUT (Elke), "'Rosas' danse 'Rosas' depuis vingt ans déjà", *Septentrion*, 31(2002), nr. 3, pp. 68-70.

Creëerde Anne Teresa de Keersmaecker in haar debuut *Fase* een volledig nieuw vocabulaire, wat haar oeuvre, dat zich voortdurend ontwikkelt, tegelijk terugkeert naar de bron, kenmerkt, is de eenvoud van de nochtans doordachte choreografie, gekoppeld aan muzikale maten en geometrische vormen. In haar spoor is een nieuwe generatie dansers ontstaan - vrouwen, die ooit kinderen zijn geweest - die hun eigen verhaal vertellen. Hoewel Rosas intussen tot een instituut is uitgegroeid heeft De Keersmaecker niets van haar 'honger' en haar kracht om te verbazen verloren.

VANDELACLUZE (Stefan), "Wie zijn de marginaaltjes in theaterland/theatrale 'borderliners'?", *Oikos*, nr. 23, pp. 87-92.

In het huidige Vlaamse theaterlandschap is de 'marge' haast volledig opgeslokt door het centrum. Wanneer we deze evolutie bekijken in de context van het participatiedebat, brengt dit ons tot het beleid van de kunstinstellingen zelf en dat van de overheid, die in haar nadruk op aantallen en sociale mix beginners al te vroeg voor de grote uitdaging plaatst. Tijd nemen en geven lijkt hier de boodschap, als ook enige bezinning bij de vraag welk beleid men dient te voeren om het voortbestaan van de kunsten in de toekomst te vrijwaren.

VAN DER VOORT (Cok), "The Chocolate Project. Shakespeare, Boito and Verdi", *Folio*, 9(2002), nr. 2, pp. 87-92.

Tegen het einde van de jaren 1870 bracht muziekuitgever Giulio Ricordi zijn vriend Verdi en de dertig jaar jongere librettist Arrigo Boito, die elkaar bijna zeventien jaar niet hadden gesproken, bij elkaar om een opera te maken gebaseerd

op Shakespeares *Othello*, een project dat pas in 1879 voltooid was. Verdi en Boito, die elkaar wederzijds leerden waarderen en ook openstonden voor elkaars suggesties, lieten het eerste bedrijf weg en verplaatsten ook verschillende scènes. In hun 'romantische' visie benadrukten ze vooral het persoonlijke drama tussen Othello, een angelische, tot type van resignatie en zelfopoffering geworden Desdemona en Jago, hier werkelijk voortgestuwd door een 'motiveless malignity'.

VAN DIXHOORN Arjan, "Als retorica regeert. Rederijkersregels rond taalgebruik en gedrag in de zestiende en zeventiende eeuw", *De zeventiende eeuw*, 18(2002), nr. 1, pp. 17-30 (thema: Taal, eer en ethiek in de zestiende en zeventiende eeuw). Over de praktische oefeningen in de retorica zoals de rederijkerskamers die aan hun leden aanboden is weinig bekend. In de Nederlanden van de vroegmoderne tijd (1400 tot 1700) steeg, naarmate de administraties uitbreidden en de participatie van de bevolking aan het religieuze, politieke en sociale leven toenam, de behoefte aan mensen die hun ideeën onder woorden konden brengen, die met name getraind waren in de retorica. Aan die behoefte werd, behalve door het onderwijs, tegemoet gekomen door rederijkerskamers. Op hun wekelijkse bijeenkomsten oefenden de leden o.a. spelen in die hen behulpzaam waren bij het stimuleren van schrijftechniek, voordrachtskunst en het leren omgaan met kritiek, en die bedoeld waren om te worden opgevoerd voor een publiek. Een sterk ontwikkelde regelgeving omtrent deze uiterst prestigieuze aangelegenheid komt trouwens voor in talrijke kamerakten.

VAN ERP TAALMAN KIP (A. Maria), "De Trojaanse verhalen", *Hermenevs*, 74 (2002), nr. 4, pp. 282-289.

Hoewel van de eenendertig tragedies van Aeschylus, Sophocles en Euripides die bewaard zijn gebleven, er vijftien direct of indirect met Troje te maken hebben, is geen van die stukken gebaseerd op stof uit de *Ilias* of *Odyssee*. Inspiratie vonden de auteurs wel in de zogenaamde Epische Cyclus (*Cypria*, *Aethiopis*, *Kleine Ilias*, *Ilioupersis*, *Nostoi*), die tot ons is gekomen in de samenvatting van Proclus (vermoedelijk tweede eeuw na Chr.). De middeleeuwse Troje-verhalen - de Grieken waren toen onbekend - steunden op prozajournaals van Diktys en Daëres (eerste eeuw), die vaak ten onrechte als authentiek werden beschouwd, ook als bron gouden voor de *Roman de Troie* van Benoit de Sainte Maure. Voor *Troilus en Cressida* baseerde Shakespeare zich op William Caxtons vertaling van een Franse versie van de Latijnse vertaling hiervan.

VAN GESSEL (Jeroen), "Poëzie in eene onbegrensde ruimte. De muzikale wereld van Kneppelhout", *De Negentiende Eeuw*, 17 (2002), nr. 3-4, pp. 237-254 (thema: De wereld van Klikspaan).

Het muzikale wereldbeeld van Kneppelhout was dat van een bevlogen dilettant - heel gewoon in de negentiende eeuw - die zich inzette voor een juiste omgang met de esthetische (romantiek) en de ethische kanten (de soms gevaarlijke kracht) van muziek. Wat de opera betreft waren zijn favoriete componisten Weber, Mozart

en enigszins verrassend de toen nauwelijks nog gespeelde Gluck en in Nederland vrijwel onbekende Rameau. Werk van Rossini, Donizetti en Meyerbeer daarentegen beschouwde hij als oppervlakkig.

VAN 'T VELD (Greet), "Eén grote familie", *Muziek & Woord*, december 2002, p. 16.

Het ensemble Ictus geniet tot ver buiten de grenzen een groeiende faam; in een aantal van zijn concerten zitten overigens ook andere kunsten (film, video, beeldende kunsten, literatuur) verwerkt. Theater komt aan bod in o.a. het concert *Waits/Weill*, met songs van Tom Waits en Kurt Weill. De samenwerking met George Aperghis (Athene, 1965), die in Parijs het Atelier Théâtre et Musique leidt, resulteerde tot dusver in de cd *Die Hamletmaschine - Oratorio* op tekst van Heiner Müller en de opmerkelijke productie *Paysage sous surveillance* (gebaseerd op Müllers *Bildbeschreibung*), waarin twee acteurs, door camera's geobserveerd, een louter beschrijvende tekst brengen.

VERDUYCKT (Paul), "Het Vlaams theater opzoek naar publiek(sparticipatie)", *Cultureel jaarboek Klara 2001-2002*, Globe, 2002, pp. 109-116.

De Vlaamse theaterwereld werd tijdens het afgelopen seizoen vooral gebiologeerd door het debat over cultuurparticipatie, met daarbij elementen als publieksparticipatie als kwaliteitsnorm, de versterkte tegenstelling tussen kunst en entertainment en een eventuele zelfcensuur bij makers en programmatoren. Theatremakers die zich in positieve zin lieten opmerken waren Luc Perceval (*Traum im Herbst* van Jon Fosse bij de Münchner Kammerspiele, *Asem* bij Het Toneelhuis en de internationale coproductie *L. King of Pain*), Lucas Vandervost, Jan Decorte ('*Betonliebe + Fleischkrieg*' *Medeia* bij het Kaaitheater), Eric De Volder (*Zwarte vogels in de bomen*, met muziek van Dick van der Harst), Ensemble Leporello (*Weg en weer*). Van Tom Lanoye was *Mamma Medea* te zien, van Stefan Hertmans *Mind the Gap*. Nieuwkomers Raven Ruëll en Ivan Rambout lieten zich opmerken met respectievelijk *Jan, mijn vriend* (naar Peter Pohl) en *Vive l'Afrique*.

WILLEMS (Paul), "Franstalige Vlaamse schrijvers", *Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift*, nr. 75, zomer 2002, pp. 13-21 (thema: Het verdrinken land. Franstalige Vlaamse schrijvers).

Als geboortedatum van de Franstalige letteren in België geldt 1867, het jaar waarin *Uilenspiegel* van Charles de Coster verscheen; voor internationale faam zorgden o.m. Emile Verhaeren en Maurice Maeterlinck (*La princesse Maleine*, 1889). Een van de belangrijkste Franstalige toneelschrijvers van het begin van de twintigste eeuw is ongetwijfeld Fernand Crommelynck, wiens werk van een Vlaamse gevoeligheid getuigt. Wanneer schrijvers hun denken en voelen, hun wereldbeschouwing en levensvisie verwoorden in een taal die vreemd is aan de streek waarin ze leven, dan is dit overigens te verklaren vanuit hun kinderjaren en de jaren van hun intellectuele vorming, toen ze de dingen in het Frans leerden benoemen.

ZOETER (Titia), "Marc Chagall. Het Joods theater. Betoverende compositie in het Joods Historisch Museum", *Kunst en antiek Revue*, jg. 19, november-december 2002, pp. 9-11.

Marc Chagall, in 1887 als Moissej Segal geboren in het Wit-Russische Witebsk, keerde na een studietijd in Parijs in 1914, net voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, naar huis terug. Juist tijdens zijn Russische periode (1914-1922) zou, in een periode van renaissance van de joodse kunst en cultuur, zijn liefde voor het jodendom volledig tot bloei komen. Nadat hij de opdracht had gekregen om decor en kostuums te ontwerpen voor de openingsproductie (drie eenakters van Sjolem Aleichem) van het pas verhuisde Joods Theater in Moskou, maakte hij ook zeven wandschilderingen [plafondschildering en toneelboek zijn verloren gegaan] die een levendig beeld schetsen van het joodse leven in Oost-Europa en nu voor het eerst in Nederland te zien zijn.

## II. THEATERTEKSTEN

### a. boeken

CARR (Marina), *Portia Coughlan en Het kattenmoeras*, Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2002.

EURIPIDES, *Verzameld Werk - Volume 2*, Amsterdam: Athenaeum & Polak Van Gennep, 2002, 432 p.

FASSBINDER (Rainer Werner), *Het Vuil, de Stad en de Dood*, met drie essays die het schandaalstuk politiek, literair en historisch situeren, Signature, 2002, 174 p.

*Hollandse Nieuwe 6*, veertien eenakters, interculturele theater teksten, Amsterdam: Cosmic Theatre, 2002.

SIERENS (Arne), *Sierens & Co (2)*, bevat: *Dozen, Juffrouw Tania, Moeder & Kind, Bernadetje, Napels, Mijn Blackie en Allemaal Indiaan*, Amsterdam: International Theatre & Film Books, 304 p.