

BIBLIOGRAFIE

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

Annick POPPE
Aflevering 63

I. WETENSCHAPPELIJKE TEKSTEN

a. boeken

AALTEN (Anna), *De bovenbenen van Olga de Haas. Achter de schermen van de Nederlandse balletwereld*, Amsterdam: Van Genneep, 2002, 256 p.

HIDALGO (Pilar), *Paradigms Found. Feminist, Gay and New Historicist Readings of Shakespeare*, Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 2001, 162 p. (ISBN 90-420-1235-8).

LAERMANS (Rudi), *Het cultureel regiem*, Tiel: Lannoo, 2002, 175 p. (ISBN 90-209-4919-5).

WOLDRING (Henk E.S.), *Westerse waarden door Shakespeare belicht*, Nijmegen: Uitgeverij Valkhof Pers, 2002.

b. artikels in tijdschriften, jaarboeken en verzamelwerken

BAETEN (Marleen), "Theater en nieuwe media: zoeken naar linken. Rondetafelgesprek met Dirk De Wit, Guy Cassiers en Annemie Vanackere", *Etcetera*, 20(2002), nr. 82, pp. 21-25. Gevolgd door: DE WIT (Dirk), "De ontwikkeling van nieuwe artistieke praktijken", pp. 26-28 (thema: Media/Podium/Kunst).

In het spreken over de nieuwe media, die een prominente plaats innemen in een aantal recente, spraakmakende toneelvoorstellingen, dient men rekening te houden met verschillende niveaus van beïnvloeding (op de persoon van de theatermaker, het werkproces of het resultaat). Belangrijk in dit opzicht, aldus Cassiers, is dat de technicus tot medespeler wordt, dat, via het technisch beeld, een andere relatie tussen klank en beeld ontstaat. Tegelijk kan theater ook de gevaren laten zien van de media, op zoek gaan naar het 'ethisch moment' (De Wit), waarop het de toeschouwer kan laten nadenken. De Wit gaat door over het onderscheid tussen nieuwe media als expressiemiddel en de ontwikkeling van een nieuwe artistieke praktijk, waarin het medium theater een publieke ruimte kan bieden voor open dialoog.

BEIRENS (Maarten), "Het culturele slachtoffer van 11 september. De controverse rond John Adams", *Contra.*, 2(2002), nr. 3, pp.20-22.

Naar aanleiding van *The Death of Klinghoffer* - na 11 september 2001 in Boston afgelast - is John Adams in de Verenigde Staten scherp bekritiseerd, o.a. door de gereputeerde criticus Richard Taruskin. Hoewel Adams in zijn opera, op het libretto van de joodse Alice Goodman, de Palestijnse terroristen inderdaad een stem geeft en hen kritiek op de V.S. en Israël laat geven, wordt antisemitisme genadeloos ontmaskerd en komen alle betrokken partijen in een evenwichtige manier aan het woord. Meer nog, omdat kunst in dit geval de politieke realiteit overstijgt, kunnen muziek en tekst zelfs troost bieden en bijdragen tot een beter inzicht.

BIEBUYCK (Benjamin), "Een nieuwe Mozart. Nietzsches muzikale brieven aan Heinrich Köselitz", *Feit & Fictie*, 5(winter 2001-2002), nr. 3, pp. 96-111.

Enige tijd nadat hij met Wagner had gebroken, vatte Nietzsche een intense en belangeloze vriendschap op voor Heinrich Köselitz, pas 22 toen hij hem einde 1875 ontmoette, een vriendschap tussen leraar en leerling, waarvan de honderden bewaard gebleven brieven een aangrijpende kroniek vormen. Nietzsche, die in tegenstelling tot Wagner, in de Duitse wereld zo enthousiast begroet, zelf met onbegrip af te rekenen had, zette zich jarenlang vruchteloos in om het werk van de, zo meende hij, eveneens ten onrechte miskende Köselitz, die onder het pseudoniem Peter Gast o.a. de komische opera *Il matrimonio segreto* componeerde, dan toch bij kenners (Hermann Levi, Hans von Bülow, Mottl) ingang te doen vinden.

BROUWER (Ronald), "Een BOM met een zijden STRIK. Robert Lepage verbeeldt Frida Kahlo", *TheaterMaker*, 6(2002), nr. 5, pp. 45-46.

De Canadese theatermaker Robert Lepage staat vooral bekend om zijn spectaculair multimediatheater, waarin diverse culturen elkaar ontmoeten, en passant de geschiedenis van de twintigste eeuw ter sprake komt, vooral in tegenpolen wordt gedacht (cf. *La géométrie des miracles*, over de spanningen tussen individu en collectief, *The Dark Side of the Moon*, over de rivaliteit tussen Russen en Amerikanen in de vroege ruimtevaart), tegelijk van de technologie een erg vindingrijk gebruik wordt gemaakt (cf. een draaitoneel in *Elsinor*, zijn solobewerking van *Hamlet*). Bijzonder geslaagd is ook zijn recente productie *Apasionada (Que viva Frida)*, gebaseerd op het turbulente leven van de Mexicaanse schilderes Frida Kahlo en haar relatie met Diego Rivera.

BRULS (Willem), "De groei naar het midden. De vernieuwende operacultuur in de Nederlandse Opera", *Contra.*, 2(2002), nr. 4, pp. 10-12.

Toen de uit Libanon afkomstige Pierre Audi als opvolger van Jan van Vlijmen aan het hoofd van de Nederlandse Opera kwam te staan, kon hij ondanks de financiële put met een schone artistieke lei starten. Omdat hij ook zelf regisseert, is zijn persoonlijke ontwikkeling terug te vinden in de programmering. Begon hij met de uitersten van het repertoire (aan de ene kant Monteverdi, aan de andere de

(post)modernen - Schönberg (*Moses und Aron*), Schnittke (*Life with an Idiot*), Feldman, Birtwistle, Vivier, Loevendie (*Gassir the Hero*), Andriessen en Greenaway, Janssen - die hij trouw zou blijven), geleidelijk evolueerde hij naar het midden (Mozart en Gluck; Puccini) zodat hij wel bij Wagner (een vierdelige *Ring*) moest uitkomen. Opvallend afwezig zijn Berlioz, Verdi, het belcanto, Weber en Beethoven.

BRULS (Willem), "De wraak van de Oudheid", *Muziek en Woord*, september 2002, p. 13.

Toen Richard Strauss in 1909 *Elektra* aan het publiek voorstelde en daarmee als een van de eersten opnieuw de klassieke Oudheid in de opera binnenbracht, kwam tegenover de apollinische klaarheid van weleer, plots de dionysische roes te staan, de woeste, irrationele kant van de Griekse cultuur (cf. Nietzsche, Freud). In zijn verklanking van dit verhaal ging Strauss, via pijnlijke dissonanten en flarden van melodieën tot aan de grenzen van de tonaliteit, met als culminatiepunt de slotdans van de titelheldin, die door de muziek lijkt te worden verscheurd.

DECREUS (Freddy), "Tiresias of het wonder van de biseksualiteit", *Dietsche Warande & Belfort*, 147(2002), nr. 4, pp. 482-487 (thema: De grote Oedipusschreeuw. Ja, die van 2000 jaar theater).

Welke versie van de mythe men ook volgt, die van Ovidius of die verwoord door o.a. Callimachus, steeds is de mythologische figuur van Tiresias, hij die een successieve seksuele identiteit beleefde, bemiddelaar tussen man en vrouw, mens en god, heden en verleden, hij die nadenkt over wie en wat we nooit kunnen zijn, over de paradijselijke toestand van vóór de concrete menswording (vgl. het latere concept van de onsterfelijkheid van de ziel). Geen wonder dat, in een wereld waarin de traditionele mythe niet meer werkt, de mediator functieloos achterblijft, alle rollen en thema's uit het Oedipusverhaal duchtig dooreen worden geschud (cf. *Oedipe* van Gide, *La machine infernale* van Cocteau, *Oidipous Oidipous* van Mulisch, *Het huis van Labdakos* van Claus, *Oedipe ou le roi boiteux* van Anouilh, *Greek* van Steven Berkoff).

DE HAAS (Anna), "Dood in de schouwburg: de theatrale zelfmoord", *De Achttiende Eeuw*, 33(2001), nr. 2, pp. 141-166 (thema: Zelfmoord in de achttiende eeuw).

In het achttiende-eeuwse neo-classicistische treurspel in Nederland kunnen zelfmoordenaars in twee categorieën worden ingedeeld. Altruïsten (met een moralistisch laatste woord op het toneel) plegen zelfmoord voor een bovenpersoonlijk doel, bv. het vaderland, zoals Cato en Themistocles. Egoïsten (de daad op het toneel, de dood off-stage) worden onderverdeeld in 'booswichten', die zich laten leiden door negatieve hartstochten als jaloezie, lust en wraak, en 'goeden', wiens zelfmoord meestal op het nippertje wordt vermeden, bij wie het bij een dreigement blijft (vrouwen wier eer wordt belaagd), of die zonder het te weten een afschuwelijke daad hebben gesteld (Jocaste). Hoewel ervan uitgegaan werd dat het christelijke publiek de daad van vooral heidenen (Romeinen) zou verwerpen, werd niettemin vaak een expliciete passage over de immoraliteit ervan ingelast. Nederlandse personages pleegden nooit zelfmoord.

DERKS (Thea), "Tragiek in de Bijlmer. Het failliet van de maakbaarheidsgedachte", *Luister*, juli-augustus 2002, p. 61.

Jacques Bank, die ruim twintig jaar in de Amsterdamse Bijlmermeer woonde, een nieuwbouwwijk waarvoor in 1966 enthousiast de eerste steen werd gelegd, maar die in 1996, toen een vliegtuig op de anonieme hoogbouw neerstortte, al flink was verloederd, componeerde op een libretto van zijn broer Fer, *De Bijlmer opera* een erg meeslepend, bijwijlen beklemmend werk, waarin o.a. de onheilsprofetes Cassandra het noodlot en het failliet van de maakbaarheidsgedachte aankondigt.

DE TEMMERMAN (Peter-Paul), "Een reus uit Wenen", *Muziek & Woord*, juli 2002, p. 18.

De betekenis van componist en dirigent Friedrich Cerha (1926) - de man die Alban Bergs *Lulu* voltooide en een belangrijke rol speelde bij de herwaardering van de tweede Weense school - voor de nieuwe muziek in zijn geboorteland Oostenrijk kan moeilijk worden overschat. Zijn morele engagement, waarbij de fundamentele vrijheid van de enkeling en zijn verhouding tot de gemeenschap centraal staan, komt ook tot uiting in zijn opera's. Zo is *Baal* een parabel over het geluksverlangen, gaat het in *Der Rattenfänger* over het thema van de verleiding door macht en komt grootheid in al zijn facetten aan bod in het recente *Dei Reise vom Steinfeld* (libretto Peter Turrini).

DOBSON (Michael) & WATSON (Nicola J.), "Shakespeare en Elisabeth. Een liefdesgeschiedenis", *Feit & Fictie*, 5(winter 2001-2002), nr. 3, pp. 62-81.

Hoewel Shakespeare en koningin Elisabeth I historisch gezien in het beste geval onverschillig tegenover elkaar stonden, is in de loop van de eeuwen rond hun figuur een mythe ontstaan, die hen steeds dichterbij elkaar brengt. In het subgenre van de historische fictie, dat zich bezighoudt met het herzien van het nationale verleden om in hedendaagse behoeften te voorzien, werden ze achtereenvolgens beschreven als de steeds inniger flirtende dichter en zijn beschermvrouw, middelpunt van politieke en culturele nostalgie (John Dennis in zijn inleiding tot *The Comical Gallant*, W. Scott, *Kenilworth*, Charles Somerset, *Shakespeare's Early Days*), als potentiële echtgenoten (Robert Folkestone Williams, *The Passion*), als seksueel onbestemde rivalen om de gunst van travestieten (Cunliffe Owen, *The Phoenix and the Dove*, Caryl Brahms & S.J. Simons, *No Bed for Bacon*), uiteindelijk als één persoon (George Elliot Sweet, *Shakespeare the Mystery*).

Dossier: "Terugblikken op het seizoen 2001-2002 in twaalf delen", *TheaterMaker*, 6(2002), nr. 6, pp. 8-61.

Een uitgebreid overzicht van het seizoen 2001-2002 met o.a.:

- Pieter Bots over het grotezaaltoneel, met als hoogtepunt een traditionele, maar erg vitale *Leonce en Lena* door het RO Theater (regie Alize Zandwijk);
- Anita Twaalfhoven over de steeds troebel wordende grens tussen jeugdtheater en theater voor volwassenen;
- Pieter Bots over enkele Shakespeare-ensceneringen, die met uitzondering van de overweldigende opera *Lear* van componist/librettist Aribert Reimann, niet

tijdloos genoeg bleken te zijn;

- Gabriel Smeets over een vrij mak dansseizoen met als uitschieters *So now then* van Johan Inger; *Rooms* van de Châtel en *Rimasto Orfano* van Greco en Scholten;
- Willem Bruls over een operaseizoen waarin vooral De Munt uitblonk (*Drie zusters* in de regie van Ushio Amagatsu);
- Sylvia Stoetzer over muziektheater, met een erg geslaagde *Bacchanten* van ZT Hollandia;
- Richard Stuivenberg over het 39e Theatertreffen in Berlijn.

FLUSSER (Vilém), "Digitale schijn. 'Kunst is beter dan waarheid'", ingeleid door LAERMANS (Rudi), "Vilém Flusser, 'Communicoloog'", *Etcetera*, 20(2002), nr. 82, pp. 4-7 (thema: Media/Podium/Kunst).

'Communicoloog' Vilém Flusser (1920-1991), een Praagse jood die in 1939 voor de nazi's vluchtte, schreef tegen het einde van zijn leven het essay *Digitale Schijn*, dat zich laat lezen als een samenvatting van zijn gedachtegoed. Wanneer we, aldus Flusser, achterdocht koesteren ten opzicht van de alternatieve werelden die door de computer worden gegenereerd, dan heeft dit te maken met het wantrouwen van het 'oude', lineair denkende en historisch bewuste subject, behorend tot een gegeven wereld, tegenover de moderne (in de vroege Renaissance begonnen) hercodering van het theoretisch denken van letters naar cijfers. De nieuwe mens, een formeel denkend systeemanalyticus, aan wie een nieuwe ontologie én antropologie wordt opgedrongen, wordt aldus een 'project' van alternatieve werelden, aan wie niets gegeven is, tenzij een aantal te realiseren mogelijkheden. Dit heeft gevolg dat alles wat concreet beleefd wordt, reëel kan worden genoemd, wetenschap en kunst niet meer van elkaar te onderscheiden zijn.

GEENENS (Raf), "Eeuwige liefde en een zorgeloos huwelijk. Jan Fabre en Anne Teresa De Keersmaeker aan de slag met balletklassiekers", *Etcetera*, 20(2002), nr. 82, pp. 45-51.

Hoewel Jan Fabre een sober en indringend *Zwanenmeer* bracht - met toevoeging van een uil als symbool van nacht en dood, het inlassen van een narrendans en van metaforische figuren - blijft het ballet toch enigszins een gemiste kans. (*But if a look should*) *April me* van Anne Teresa De Keersmaeker daarentegen is een erg geslaagde bewerking van het grensverleggende *Les Noces* (Parijs, Les Ballets Russes, 1923, choreografie Bronislava Nijinska), waarin één van de parameters wordt gewijzigd (een uitbundig bruidspaar i.p.v. een zwaarmoedig) om te onderzoeken hoe de andere variabelen daarop reageren. Omdat de oorspronkelijke structuur wel intact is gebleven, komt zo aan de oppervlakte wat vroeger onzichtbaar was gebleven.

HAAKSMA (Rémy), "François-Joseph Gossec. Componist van de Franse Revolutie", *Mens en Melodie*, 57(2002), nr. 4, pp. 141-144.

De Franse componist François-Joseph Gossec (1734-1829), die tijdens zijn leven

vier uiteenlopende regimes meemaakte (van het ancien régime via de Republiek en het Keizerrijk tot de Restauratie van de Bourbons) was vooral ten tijde van de revolutie (1789-1795) erg bekend (cf. de *Marche Lugubre*). Veertig jaar lang componeerde hij ook opera's, die echter nooit succes hadden. Zo hadden zijn *tragédies lyriques* geen schijn van kans tegen die van de alom bewonderde Gluck, verdrong ook Grétry hem met zijn *opéras comiques* van het repertoire.

HAEGHENS (Hugo), "Omtrent de vierde wand. De troost der ontredderden", *Etcetera*, 20(2002), nr. 82, pp. 41-44.

In *Weak Dance Strong Questions* van Jonathan Burrows en Jan Ritsema, een van de meest memorabele voorstellingen van de jongste jaren (en ook in producties als *Another Dream* van Raimund Hoghe, *Schauet doch* van Alexander Baervoets, *The Princess Project* van Vincent Dunoyes en *Con forts fleuve* van Boris Charmatz), wordt de vraag gesteld maar het ambivalente statuut van de denkbeeldige vierde theaterwand als onontkoombare scheidingslijn tussen voorstelling/uitvoerders en publiek. Hoewel de fundamentele eenzaamheid en onbereikbaarheid soms erg pregnant is, ontstaat, als gevolg van een wezenlijke poging tot communiceren, een gevoel van erkenning en van troost in een tragisch en wederzijds 'niet-kunnen-kennen' (p. 43).

HEYVAERT (Jo), "De weg naar de operabühne. Educatieve operaprojecten in Vlaanderen", *Contra.*, 2(2002), nr. 4, pp. 26-28.

Er is in Vlaanderen geen gebrek aan weliswaar vrij recente initiatieven die jonge zangers de weg naar het operapodium kunnen tonen. Zo kennen we de Operaweek die Muziektheater Transparant organiseert; Operaplus, waar complementair met hun opleiding, studenten kunnen werken met docenten van internationale topkwaliteit; de Opera/Studio van De Munt, waar jongeren bewust worden gemaakt van de eisen die het professionele milieu stelt en de Operastudio Vlaanderen, een springplank tussen opleiding en beroepspraktijk. Belangrijkst evenwel blijft de kwaliteit van de basisopleidingen aan de conservatoria.

HOSTE (Pol), "Cultuurberichtgeving. Thersiteslezing Theaterfestival 2002", *Etcetera*, 20(2002), nr. 83, pp. 49-52.

Hoewel de cultuurberichtgeving in Vlaanderen enkel op een wetenschappelijke manier afdoende kan worden onderzocht, kunnen niettemin enkele problemen aan de orde worden gesteld. Heeft de autoriteit van de rationele en gewaardeerde criticus afgedaan, in een tijd waarin het - geontideologiseerde - begrip cultuur zowel als marktgegeven én als beleidsoptie steeds verder wordt verruimd, komen het intuïtieve, subjectieve en emotionele (interview, losse babbelen) centraal te staan, terwijl tegelijk aan de autonomie van de kunstenaar en zijn sociale positie nauwelijks aandacht wordt besteed.

JANS (Erwin), "Bokkenzang op de Balkan", *Dietsche Warande & Belfort*, 147(2002), nr. 4, pp. 475-481 (thema: De grote Oedipusschreeuw. Ja, die van 2000 jaar

theater). De Albanese auteur Ismail Kadaré (cf. het toneelstuk *Mauvaise saison sur l'Olympe*, een poging tot reconstructie van de Prometheus-trilogie van Aeschylus) wijst erop dat een groot aantal van de Griekse tragedies over het graf, het begraven en het eren van de doden gaan (de *Oresteia*, *Antigone*, *Ajax*). In die optiek wordt het toneel een lege plek tussen het rijk van de levenden en dat van de doden, waarbij theater maken spreken in naam van de doden wordt, met de acteur als een wezen dat tot twee werelden behoort. Wat de Balkanlanden en Albanië in het bijzonder tot rechtstreekse erfgenaam van het Griekse tragische levensgevoel maken, is de theatraliteit van zowel het begrafenis- als het huwelijksritueel.

- JANS (Erwin), "De religie, de media, de terreur... en het theater. Glossen bij enkele momenten uit *TODAYulysse*s en andere teksten", *Etcetera*, 20(2002), nr. 82, pp. 29-33.
Volgens Žižek tonen de aanslagen van 11 september 2001 de tweedeling aan tussen de gedigitaliseerde Eerste Wereld en de Derde Wereld (uitbuiting, armoede) en vloeien ze voort uit onze weigering lang genoeg te kijken om de ruïnes en de woestenij achter onze beschaving te zien. Een poging dit wel te doen treffen we aan in *TODAYulysse*s van en door Bojana Cvejič en Jan Ritsema, dat meteen een onderzoek is naar de rand van wat theater is, theater dat uit de religie (Quem quaeritis?) is ontstaan. Misschien vloeit de verwarring tussen het westen en de islam overigens voort uit het feit dat het globale politiek-juridische discours (dat van het 'tele-techno-wetenschappelijk kapitalisme') fundamenteel Grieks-christelijk van oorsprong is.
- JANS (Erwin). "De intieme band tussen oorlog en media. *SS, Three Posters* en *For an end to the Judgment of God*", *Etcetera*, 20(2002), nr. 83, pp. 20-22.
Sinds de Golfoorlog is er sprake van een terugkeer van oorlog als figuur in ons symbolisch universum, waarbij een cruciaal onderdeel van de nieuwe configuratie de verhouding is tussen oorlog en mediatisering. Hierop wordt zowel naar vorm als inhoud gereflecteerd in drie recente producties. Het betreft *For an end to the Judgment of God. A TV Show* van Peter Sellars, die Antonin Artauds taboedoorbrekende hoorspel *Pour en finir avec le jugement de Dieu* in de mond legt van een Amerikaans generaal; het zeer sobere *Three Posters* van Rabih Mroué en Elias Khowry, waarin verschillende versies worden getoond van een video van een man die een zelfmoordaanslag gaat plegen en *SS* van Josse De Pauw en Tom Jansen, gebaseerd op een interviewboek met Nederlandse SS'ers.
- KEERSMAEKERS (Elke), "Als het maar een rok draagt", *Muziek & Woord*, september 2002, p. 15.
Don Giovanni (1787), op een libretto van Lorenzo Da Ponte en ontstaan in een tijd waarin de Franse Revolutie met haar Verlichtingsidealen stilaan vorm kreeg, is de geschiedenis ingegaan als het meesterwerk van Mozart. Het 'zinnelijk-erotische' (cf. Kierkegaard) van de hemelse muziek laat ons delen in de figuur van Don Giovanni en zijn levenshouding, maar zorgt ook voor de sublimatie van zijn persoon tot een symbool van zinnelijkheid.

- LAERMANS (Rudi), "De mediale werkelijkheid van Arjen Mulder", *Etcetera*, 20(2002), nr. 82, pp. 8-10 (thema: Media/Podium/Kunst).
De Nederlandse mediadenker Arjen Mulder, die voortkomt uit de krakersbeweging, poneert dat massamedia tot doel hebben de mensen in het gareel te houden, niet door hen te desinformereren, maar door hen te entertainen, hen in een roes van zelfvergetelheid en anonimiteit te brengen. Dit maakt dat enkel het 'buitenmediale', dat wat aan de media ontsnapt, ook al wordt het via hen gepresenteerd, tot ware ervaring kan leiden.
Gevolgd door een interview van Laermans met Mulder (pp. 10-12), met daarin Mulders beschrijving van toneel en dans als 'instabiele' media omwille van het eenmalige karakter van de voorstellingen, wat maakt dat het 'wonder' zich eigenlijk buiten het medium afspeelt.
- LAMBRECHT (Koen), "De dubbelcarrière van Oliver Knussen", *Muziek & Woord*, juli 2002, p. 14.
Oliver Knussen (Glasgow, 1952) bouwde een schitterende dubbelcarrière uit als componist en dirigent van vooral het moderne repertoire. Tot zijn composities - a-romantisch en verfijnd, opvallend door een sterk persoonlijke behandeling van de blazers - behoren ook de opera's *Where the Wild Things Are* en *Higglety Pigglety Pop*, beide gebaseerd op kinderboeken van Maurice Sendak.
- MALJAARS (A.) & DE WAARD (G.C.), "O christelijken hoop". Vondels visie op de geestelijken in zijn "*Gysbreght van Aemstel*", *Nederlandse Letterkunde*, 7(2002), nr. 2, pp. 133-151.
In zijn *Gysbreght van Aemstel* legt Vondel, in tegenstelling tot wat recent door J. Koppenol werd beweerd, wel degelijk een meer dan gewone sympathie aan de dag voor de roomse geestelijkheid, ook in het martelaarschap (cf. het bodeverhaal, waarbij de stem van de bode ook die van de dichter is). Uit de tekst blijkt overigens duidelijk dat hij de afzetting van Gozewijn als bisschop afkeurt, dat Gozewijn wel degelijk
Klaeris en haar nonnen wil doen vluchten en dat hij ook positief staat tegenover Proost Willem, Broer Peter en zelfs Vader Willibord, prior van de kartuizers. Dit kan enkel leiden tot het besluit dat Vondel toen hij dit stuk schreef aardig op weg was om katholiek te worden.
- MARKUS (Wim), "Een groot dramaticus. Notities bij *Lulu (1)*", *Mens en Melodie*, 57(2002), nr. 3, pp. 92-97.
In zijn opera *Lulu* - waarin het besef wordt uitgedrukt dat wat zijn vervulling vindt in het schone meteen een eindpunt bereikt - speelt Alban Berg een verrukkelijk spel met vorm en inhoud, heden en verleden, waarin de continuïteit steeds wordt onderbroken. Kenmerkend voor zijn manier van werken is zijn aandacht voor het spontane en intuïtieve (cf. het onderhoud van Dr. Schön met Der Maler), terwijl het 'uitblijven van tonale vervulling' (p.85) voor spanning zorgt (o.a. in de *Monoritmica* in het eerste bedrijf, waarin achttien verschillende tempi elkaar

opvolgen), hij ook alle gevoelens feilloos weet weer te geven (cf. de scène waarin Dr. Schön Lulu vraagt zelfmoord te plegen).

MOENS (Stephan), "De angst voor de laatste reis. Bij de dood van Herbert Wernicke", *Contra.*, 2(2002), nr. 3, p. 29.

Bij zijn opera-ensceneringen - met vaak massieve eenheidsdecors, waarvan de geslotenheid wordt geïroniseerd of gerelativeerd - ging de onlangs overleden Herbert Wernicke, van vorming musicus, uit van een weldoordacht dramaturgisch idee, dat steeds tot nadenken aanzette. Memorabel waren in elk geval zijn *Ring* (Wagner), met een decor dat het uitzicht van Hitlers Berghof weergaf. *Pelléas et Mélisande* (Debussy), met een van onderuit bekeken waterput vol vliegen, *Orfée aux Enfers* (Offenbach) en *La Callisto* van Cavalli, alle in Brussel en *Orfeo* (Monteverdi) en *Der Rosenkavalier* (Richard Strauss) in Salzburg.

NIJHOF (Jos), "Het raadsel van de klassieken", *Ons Erfdeel*, 45(2002), nr. 4, pp. 610-612.

Vier klassieke teksten, al eeuwenlang in staat om nieuwe interpretaties te genereren, vormden aan het einde van het seizoen 2001-2002 de basis voor evenzovele theaterproducties. Was *Britannicus* (Racine) door Theater Zuidpool al te zeer berekend en nergens in staat om emoties op te wekken, behalve aan het sterke slot liet *Bacchanten* door ZT Hollandia een wat rommelige indruk na. Zeer sterk daarentegen waren de 'brutale' *Alkestis* door de Münchner Kammerspiele en *Thyestes* (Seneca) door *De Wetten van Kepler*, die erin slaagden om bij het publiek vragen op de roepen (o.a. naar de spiraal van de wraak) die nog lang blijven nazinderen.

NISA CACERES (Daniel) & MORENO SOLDEVILA (Rosario), "La mujer disfrazada de hombre en el teatro de Shakespeare y Lope de Vega: Articulación e implicaciones de un recurso dramático", *Neophilologus*, 86(2002), nr. 4, pp. 537-555.

De conventie van de vrouw-verkleed-als-man komt zowel voor in het theater (en dan vooral de komedies) van Shakespeare (*The Two Gentlemen of Verona*, *As You Like It*, *Twelfth Night* en *Cymbeline*) als in dat van Lope de Vega (*El ingrato arrepentido*, *La prisión sin culpa*, *El gallardo catalán*, *La escolástica celosa*). Gelijkenissen zowel als verschillen in de uitwerking van deze conventies werpen een licht op de uiteenlopende dramatische praktijk en sociale ethos in het theater van Engeland en Spanje.

OP DE BEECK (Greet), "Beklijvende trip langs zee van emoties. Dogtroep in de Brugse gevangenis", *Etcetera*, 20(2002), nr. 83, pp. 45-48.

Al twintig jaar brengt Dogtroep, een collectief van acteurs, muzikanten, beeldend kunstenaars en specialisten in nieuwe technologieën onder artistieke leiding van Titia Bouwmeester, locatievoorstellingen (van Amsterdam tot Rusland en Zuid-Afrika) die door mensen van allerlei bevolkingsgroepen worden gemaakt. In het kader van Brugge 2002 is een groep van ongeveer twintig personen twee maanden lang neergestreken in de Brugse gevangenis, waar ze samen met gedetineerden en personeel gewerkt hebben aan een hallucinante voorstelling - met grootse beelden

en soms bijna sentimentele symbolen - over eenzaamheid, verlies, de diepste angst van mensenlevens in crisis en vooral de tijd als vacuüm die hen van het echte leven scheidt.

PEETERS (Erlinde), "Bijbels, pistolen en een kinderwagen", *Contra.*, 2(2002), nr. 3, pp. 17-18 [neergeschreven door VANREUSEL (Lien)].

Bij de Vlaamse Opera is Erlinde Peeters, die werkt voor de afdeling rekwisieten, een van de mensen die achter de schermen bijdragen tot de goede gang van een operaproductie, zowel bij het voorbereidingswerk/opzoekingen, bijeenbrengen van materiaal, de repetities als de opvoering.

PHILIPSEN (Bart), "Daedalus' geest, Hölderlin, de tragedie en wij", *Dietsche Warande & Belfort*, 147(2002), nr. 4, pp. 463-468 (thema: De grote Oedipusschreeuw. Ja, die van 2000 jaar theater).

Het relaas van Hölderlins omgang met de tragedie kent drie brandpunten. Vooreerst is er het onafgewerkte project *Der Tod des Empedokles*, dat een treurspel moest worden over de Griekse natuurfilosoof die volgens de legende in de Etna zou gesprongen zijn. Hiervan zijn drie versies en een eveneens fragmentarisch gebleven opstel bewaard. Verder zijn er *Antigone* en *Oedipus de Tiran* (1805), twee gecontesteerde vertalingen van Sophocles, verpletterend in hun letterlijkheid. Tot slot is er de waanzin van de beproefde mens, die het catastrofale enthousiasme van Icarus achter zich gelaten heeft en belandt in de 'nuchtere' dwaasheid van het verzaken van de 'wetende' Daedalus.

RITSEMA (Jan), "Oedipus van het noodlot bevrijd", *Dietsche Warande & Belfort*, 147(2002) nr. 4, pp. 450-454 (thema: De grote Oedipusschreeuw. Ja, die van 2000 jaar theater).

Twee eeuwen lang - zolang dit in de tijdgeest paste - werd het Oedipusdrama ten onrechte geïnterpreteerd als een drama van het noodlot, het onontkoombare, het onmachtige. Net zoals Prometheus valt de titelheld echter vooral op door zijn onweerstaanbare drang tot weten, een weten dat een grensoverschrijding inhoudt, ook al zijn de consequenties ervan bijna ondraaglijk, wat Oedipus tot het drama van de ludiciteit, het onderzoek maakt.

RUTTINK (Mariska), "Good things come to those who wait", *Folio*, 9(2002), nr. 1, pp. 21-30.

Hoewel in Zweden een levendig theaterleven bestaat, waarbij ook buitenlandse auteurs aan bod komen, kent het land geen Shakespeare-traditie. Genoot Shakespeare een korte periode van populariteit na het verschijnen van de eerste monumentale vertaling van zijn werk in 1851 (C.A. Hagberg), de opkomst van het realistisch theater (1870-1880), en de innovaties van Strindberg, gekoppeld aan de voorkeur van de Zweden voor theater in proza deden dit weer teniet. Als Shakespeare al op de planken komt, gaat het dan nog meestal om erg vrije adaptaties (voor radio en tv, zelfs opera). De keerzijde van de medaille is wel dat als een

regisseur zich aan Shakespeare waagt (Alf Sjöberg, Per Lindberg, Olof Molander), het resultaat een unieke theaterervaring is.

SCHRA (Emile), "Een Indonesische Brecht, Theater Koma uit Indonesië", *TheaterMaker*, 6(2002), nr. 5, pp. 50-52.

Hoewel het vaak geplaagd werd door censuur en het helemaal op eigen middelen aangewezen is, brengt het Indonesische Theater Koma (met een acteurspool die momenteel driehonderd leden telt) van schrijver-regisseur Nano Riantiarno al een kwarteeuw lang elk seizoen twee tot vier sociaal-politiek getinte, aan de oppervlakte kleurrijk ogende spektakelstukken, die zowel geïnspireerd zijn door het westen als door het Indonesische volkstheater en de Maleisische opera van het begin van de twintigste eeuw. Een voorbeeld hiervan is het recente *Republik Bagong*, over een land dat de ene ramp na de andere overkomt en waarin gepeild wordt naar de gevolgen van het tijdperk Soeharto (1956-1998) voor het huidige Indonesië.

SEGHERS (René), "Ping Pang Pong. Is *Turandot* nu echt af?", *Luister*, juni 2002, pp. 76-79.

Toen Arturo Toscanini op 25 april 1926 de postume wereldpremière van Puccini's *Turandot* dirigeerde, liet hij het op zijn verzoek door Franco Alfano voltooide slotfragment weg; later bracht hij het ten gehore in een door hem ingekorte versie. Het recent door Luciano Berio gecomponeerde alternatieve slot, dat eigenlijk weinig met Puccini te maken heeft, blijkt evenmin te overtuigen. Veel heeft wellicht te maken met het feit dat Puccini zelf tijdens de laatste maanden van zijn leven gekweld werd door de schier onmogelijke opgave de vele climaxen die dit naar de toekomst van het operagenre vooruitwijzende werk over een keizerlijke prinses die, die om haar mythische reinheid te bewaren, talloze bewonderaars en onderdanen laat executeren, in een slotcrescendo te overtreffen.

SELS (Geert), "Veracht of verwacht?", *Dietsche Warande & Belfort*, 147(2002), nr. 4, pp. 437-441.

Wanneer de Griekse tragedies zich in groep op onze podia aandienen, doen we er goed aan de actualiteit af te tasten op tragische gebeurtenissen, zodat blijkt of we deze nog spontaan in verband brengen met de oude teksten. Maken de bekendste immers nog steeds deel uit van ons collectief geheugen, ook theatermakers gebruiken ze als verklaringsmodel voor gebeurtenissen die wat betreft wortels, complexiteit, omvang en contradicties ons begrip te boven gaan.

SELS (Geert), "Het verleden nu", *Ons Erfdeel*, 45(2002), nr. 4, pp. 612-615.

Gans het oeuvre van Filip Vanluchene, ooit in de leer bij Dario Fo en vertaler van zijn werk, draait rond de problematiek van zwaarte tegenover lichtheid, van vliegen versus vallen, van de hoop op de verwachting ondanks alles. Debuteerde hij bij De Korre in Brugge - conform de interesse van artistiek leider Bob De Moor voor de kleine man - met vrij klassieke teksten (*Hotel Terminus*, *De Rafaëls*),

vanaf *Montagnes Russes* (in opdracht van De Tijd en Lucas Vandervost) ontwikkelde hij echter een experimentele schrijfstijl, concentreert hij zich via associatieve technieken op de mentale toestand van zijn personages (cf. het recente *Risquons-tout*).

STOETZER (Sylvia), "Drie verhalen op de grens van erotiek en technologie. Een nieuwe video-opera van Reich en Korot", *TheaterMaker*, 6(2002), nr. 5, pp. 12-14.

Met *Three Tales* leveren de Amerikaanse componist Steve Reich en zijn levensgezellin, beeldend kunstenaar Beryl Korot, bekend van o.a. *The Cave*, een nieuwe video-opera af, waarin de traditionele technieken verweven zijn met de modernste technologie. Nochtans is het net tegen een op hol geslagen technologie dat ze zich in dit drieluik, dat een haast religieuze context heeft, verzetten: de twintigste-eeuwse ijkpunten die erin aan bod komen zijn immers het neerstorten van de Hindenburg, de atoomprouven op de Bikini-atol en het gekloonde schaaap Dolly.

TIJSKENS (Bart), "Elias of de echte profeet", *Muziek en Woord*, september 2002, p. 14.

Met zijn *Elias* schreef Felix Mendelssohn-Bartholdy een tijdloos meesterwerk, met epische koren en schitterende aria's, duetten en zelfs dubbelkwartetten, opvallend door de rijke orkestrale kleuren. Het libretto is gebaseerd op teksten uit de *Boeken der Koningen* en behandelt het verhaal van de profeet Elias, die zich schijnbaar vruchteloos verzette tegen de goddeloosheid van zijn tijd, maar uiteindelijk de belofte kreeg dat na hem anderen over God zouden getuigen.

T'JONCK (Pieter), "Zwartgallige gedachten op de bouwwerf. Waarom investeren in theaterarchitectuur?", *Etcetera*, 20(2002), nr. 83, p. 9.

Is theater zo stilaan weer op weg om een museale kunstvorm te worden, wordt door de vernieuwers uit de jaren 1980 veelal op routine gewerkt, desondanks wordt door de overheid fors geïnvesteerd in (stedelijke) infrastructuur. Dit heeft alles te maken met zogeheten 'citymarketing', een visie waarbij het cultuuraanbod wordt geacht kapitaal en werkgelegenheid aan te trekken. Een teveel aan ideologie bij de bewindvoerders, waarbij de vraag naar een nieuwe sociale communicatie en intense publieksvermenging in de vaak verpauperde centra vooral wijst op de angst en onzekerheid van de betere middenklasse tegenover de onbeheersbare andere, kansarmen en lagere sociale klassen.

TINDEMANS (Klaas), "Genieten van afbeeldingen van lijken; Enkele notities over Aristoteles en de theatertheorie". *Dietsche Warande & Belfort*, 147(2002), nr. 4, pp. 444-449 (thema: De grote Oedipusschreeuw. Ja, die van 2000 jaar theater).

Moet, in het kader van Aristoteles' teleologische ethiek, de ernst en rechtschapenheid van de burger blijken uit de redelijkheid van zijn handelen, wat de beoordeling van de held in de tragedie betreft, stelt zich de problematiek van de grens tussen (ethisch politieke) aansprakelijkheid en (mythische) noodlottigheid. Op het ogenblik van de *peripeteia*, die aan de - vervreemdende? - catharsis voorafgaat, ontstaat bij de toeschouwer medelijden met de held die dreigt te vallen gekoppeld

aan de vrees voor een reële tussenkomst van de goden in de polis, waarmee een totale identificatie onmogelijk wordt, zodat hij zich niet langer helemaal kan terugvinden in de politieke orde waarmee hij in de dagelijkse praktijk zo zelfbewust omgaat.

TWAALFHOVEN (Anita), "Een kind had het zelf kunnen verzinnen. Het jeugdtheater van Pascale Platel", *TheaterMaker*, 6(2002), nr. 5, pp. 18-19.

De vaak bruisende voorstellingen van Pascale Platel vormen een originele kruising tussen verteltheater en cabaret en vallen op door de onverwachte, vaak bizarre invallen, de grenzeloze fantasie, de uitbundige acts en het aanwenden van een ludieke kinderlogica, die haar toelaat van de hak op de tak te springen. Voorbeelden hiervan zijn *De Koning van de paprikachips*, over een onbeantwoorde liefde en *Connaissez-vous votre géographie?*, over een reis door wezens vanuit de ruimte naar een heel gewone straat op aarde.

VAN CREVEL (Maghiel), "Blutsen en scheuren in de officiële werkelijkheid. Censuur in de volksrepubliek China", *Armada*, 7(2002), nr. 25, pp. 37-49.

Was het de polemiek tegen Wu Hans toneelstuk *Hai Rui neemt ontslag* uit 1961, die mee de opmaat vormde tot de Culturele Revolutie, in het hedendaagse China is literaire en journalistieke censuur - steeds moeilijker door de opmars van de elektronische media - vooral te begrijpen als zelfcensuur. Dit in de vorm van richtlijnen voor auteurs en sancties voor wie zich daar niet aan houdt, uitgaande van de wenselijkheid van een 'Officiële Werkelijkheid', het teken van het belang dat men hecht aan een precieze, politiek correcte formulering in het openbaar discours, die overigens voortdurend kan worden herzien.

VAN DEN DRIES (Luk), "De ruïne van de ratio. Heiner Müller herschrijft de mythen", *Dietsche Warande & Belfort*, 147(2002), nr. 4, pp. 455-459 (thema: De grote Oedipusschreeuw. Ja, die van 2000 jaar theater).

Vallen de kernthema's in de antieke (Senecaans ingekleurde) mythen - de tegenstelling tussen vrijheid en onderdrukking, individuele en collectieve verantwoordelijkheid en verraad - samen met die in het oeuvre van Heiner Müller, hij bewerkte en verwerkte ze tot eigen materiaal, waardoor de afstand tot de bron duidelijk wordt. Conflicten worden immers niet opgelost maar scherper gemaakt, niet een gebrek aan rede maar een teveel eraan leidt tot de onvermijdelijke catastrofe (*Philoktet*, *Quartet*). Dialectiek - de mythen markeren de overgang van een archaische samenlevingsvorm naar een georganiseerde polis - wordt door hem verhevigd tot paradox, met Rome als summum van de onderdrukkende staatsmacht (*Anatomie Titus Fall of Rome*).

VAN EEKERT (Hein), "In de ban van de gamelan", *Luister*, september 2002, pp. 56-57.

Zijn eerste ervaringen met het oosten deed Benjamin Britten in het westen op, via een optreden van de Indiër Uday Shankar en zijn contacten met Colin McPhee, een autoriteit op het gebied van Balinese muziek (cf. onbewuste invloeden in zijn

Broadway-operette *Paul Bunyan* en in *Peter Grimes*). In 1955-56 ondernam hij met zijn levensgezel, de tenor Peter Pears een wereldtournee, die hem via India in Indonesia bracht (waar hij begeleid werd door een Nederlands expert in gamelanmuziek) en nadien ook in Japan. Terug thuis werkte hij verder aan zijn wat miskende meesterwerk *The Prince of the Pagodas*, waartoe hij putte uit zijn Balinese ervaringen, terwijl echo's van het no-spel weerklinken in zijn *Church parables*.

VAN KERKHOVEN (Marianne), "Werkverslag. Hoofdstuk 1: Nuanceren. Over het innemen van standpunten", *Etcetera*, 20(2002), nr. 83, pp. 10-19.

In deze voorpublicatie uit het boek *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater* heeft Van Kerkhoven het over drie producties - *Sittings*, een tweedelig project van Peter van Kraaij over fotografie, de opera *The Woman Who Walked into Doors* van Kris Defoort en *SS* van Josse De Pauw en Tom Jansen - waaraan ze tijdens het seizoen 2001-2002 heeft meegewerkt en die als 'politiek' kunnen worden bestempeld. In tegenstelling tot het documentaire theater van de jaren 1960 en het politieke theater van de jaren 1970, waar, met de bedoeling objectieve mechanismen in de maatschappij bloot te leggen, vanuit de tweedeling Goed/Kwaad werd gewerkt en personages enkel een groep vertegenwoordigden, gaat het in het moderne politieke theater om veellagige, unieke individuen en zijn, mee als gevolg van de procesmatige manier van werken, gelijk meerdere betekenislagen, potentialiteiten aanwezig, waardoor de toeschouwer direct bij de getoonde werkelijkheid wordt betrokken.

VAN KERREBROECK (Koen), "*Colette en De gewapende man*. Twee herinneringen", *Streven*, 69(2002), nr. 8, pp. 752-755.

Colette van Arne Sierens (het vroegere *Mouchette*, van naam veranderd om problemen met de erven Bernanos te vermijden), in de regie van de debuterende Marijke Pinoy, is een erg vitalistische productie, waarin het trieste en het burleske perfect zijn geïntegreerd. Met *La dissection d'un homme armé* (naar een opname van Paul Van Nevel van een Bourgondisch strijdlid uit de vijftiende eeuw) leverde Stijn Devillé van het Leuvense Collectief Braakland/Zhebilding zijn eerste avondvullende productie af over markante moorden die een eeuw Belgische geschiedenis omvatten (de Leroy-broedermoord, de moord op Lahaut en op de tien para's in Rwanda), waarbij de verontwaardiging en de boosheid tot esthetische ontroering leiden.

VAN LANGEN (Petra), "In de schaduw van de hoofdstroom. Componerende vrouwen in het Italië van de zeventiende eeuw", *Mens en Melodie*, 57(2002), nr. 3, pp. 84-88.

Hoewel tussen 1566 en 1700, onder meer door groeiende carrièremogelijkheden voor zangeressen, de toename van de uitvoering van polyfone muziek in kloosters en de ontwikkeling van het privé-muziekonderwijs het aantal vrouwelijke componisten in Italië spectaculair toenam, bleven ze toch nog een uitzondering in een door mannen gedomineerde muziekwereld. Francesca Caccini (1587-1643), die regelmatig optrad aan het Florentijnse hof en gehuwd was met de musicus Giovanni Battista Signorini,

componeerde behalve religieus werk ook *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625), de eerste door een vrouw gecomponeerde opera.

VAN LANGENDONCK (Katleen), "De extase van de toeschouwers. *Het Sprookjesbordeel* van Peter Verhelst", *Etcetera*, 20(2002), nr. 83, pp. 27-31.

Merkwaardig in *Het Sprookjesbordeel*, een project rond verlangen, verbeelding en suggestie, is dat de visuele waarneming wordt uitgeschakeld, alle aandacht gaat naar geur, smaak, tastzin en gehoor. Verhelsts spel met mannelijkheid en vrouwelijkheid, dat kadert in een maatschappelijke evolutie die erotiek en pornografie bespreekbaar maakt, past overigens in de beweging van de *écriture féminine* uit het Frankrijk van de jaren 1970: net als Luce Irigaray stelt hij het speelse boven het ernstige, betasten boven kijken, net als bij Julia Kristeva zijn zijn teksten doordrongen van het semiotische, worden gevoelens geladen in klank, rijm en intonatie. Op een verwantschap met Judith Butler wijzen zijn bespiegelingen rond gender en geslacht als culturele entiteiten.

VERSCHRAEGEN (Gert), "De wereldmedia en de grenzen van het lichaam. Notities bij Meg Stuarts *Alibi*", *Etcetera*, 20(2002), nr. 82, pp. 13-15 (thema: Media/Podium/Kunst).

Met de komst van wereldwijde netwerken (radio en televisie, telefoon, computer) komen voortdurend nieuwe indrukken op ons af, zodat we ons niet langer aanwezig voelen op één plek, maar op heel veel plaatsen terzelfdertijd; uit hun context gerukte fragmenten uit andere tijden, plaatsen en levens dwingen ons in de positie van toeschouwer/voyeur, wie de mogelijkheid om in te grijpen ontnomen wordt, zodat de wereld ingewikkelder, gewelddadiger gaat lijken dan hij is. Als geen andere productie toont *Alibi*, een montagedans van Meg Stuart, ons deze situatie van 'ontwaardiging' (p. 14) van de menselijke ervaring, van het vervagen van de grenzen tussen ik/ander, hier/daar, binnen/buiten, toont ze de zoektocht van de mens naar frontaliteit, naar reële lijfelijke grenzen, confronteert ze, door het zintuiglijk maken van mediabeelden, het publiek ook met de eigen kijkpraktijk.

WOLDRING (Henk E.S.), "De jood als vreemdeling. Westerse waarden in *De Koopman van Venetië*", *Folio*, 9(2002), nr. 1, pp. 5-20.

Speelt Shakespeares *De Koopman Van Venetië* zich af in de welvarende handelsstad Venetië ten tijde van de late Middeleeuwen/vroege Renaissance, de hoofdfiguren zijn de reder Antonio, representant van een verburgerlijkt christendom en Shylock, een orthodoxe jood, die leeft in zijn eigen, vaak bedreigde wereld, waarin geld niet zelden de enige bron om te overleven is. Zoals vooral uit het door Portia geleide onrechtvaardige proces blijkt, waarin Shylock zelfs geen vrijheid van geweten en godsdienst wordt gegund, heeft Shakespeare zeker geen anti-joods stuk geschreven, maar is het een gedegeneerd christendom dat hij aangevallen heeft, waarin 'vreemdelingen' worden gediscrimineerd en maatschappelijke conventies en vooroordelen bevestigd.

ZONNEVELD (Loek), "Heerlijk helder toneelspele! Koos Terpstra en het Noord Nederlands Toneel", *Etcetera*, 20(2002), nr. 82, pp. 56-61.

Regisseur en schrijver Koos Terpstra kwam via Theater Frascati en Theater van het Oosten bij het Noord Nederlands Toneel terecht, waar hij samen met dramaturg Dennis Molendijk en een groep jonge spelers dynamisch en vernieuwend theater brengt onder het motto 'anarchie, energie & amusement'. Na twee seizoenen zijn drie krachtlijnen te onderkennen. Vooreerst is er het repertoire, dat bestaat uit bekende klassieken, die in een vaak onverwachte setting en met een verrassende bezetting worden gebracht (*Othello*, *Wachten op Godot*, *Driestuiversopera*) en nieuw werk waaronder *Mijn Elektra* en *Lenny* (over Lenny Bruce) van Terpstra zelf. De tweede krachtlijn wordt gevormd door een lange reeks kleine projecten, de derde behelst, via een intense samenwerking met Nederlandse scholen voor theateropleiding, een speurtocht naar potentieel talent.

ZONNEVELD (Loek), "Der heimatlose Jude. De eeuwig zwervende, thuisloze jood op schuldbeladen toneelplanken", *Etcetera*, 20(2002), nr. 83, pp. 39-44.

Nadat *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975) van Rainer Werner Fassbinder in 1987 in Nederland werd verboden, gaat dit omstreden stuk er in oktober alsnog in première. Ook in Duitsland staan momenteel verschillende producties op de affiche, waarin de eeuwig zwervende, thuisloze jood centraal staat. Zo brengt het Berliner Ensemble in een regie van Claus Peymann het verzoeningsstuk (cf. de parabel van de drie ringen) *Nathan der Weise* van Lessing, zijn in Düsseldorf *Heftgarn (Rijgdraad)* en *Simon* van Judith Herzberg te zien, waarin gepoogd wordt om de pijn van het verleden in het heden in te passen en wordt er eveneens het gruwelijke *Der Jude von Malta* van Christopher Marlowe vertoond (regie Thomas Bisschoff). Een erg knappe *Der Kaufmann von Venedig* van Shakespeare wordt geproduceerd in München, met Shylock (Rolf Boysen) als een venijnige, glimlachende Spieler.

2. THEATERTEKSTEN

a) In tijdschriften

HERTMANS (Stefan), "De dood van Empedokles", *Dietsche Warande & Belfort*, 147(2002), nr. 4, pp. 469-474 (thema: De grote Oedipusschreeuw. Ja, die van 2000 jaar theater).

RUËLL (Raven), "Jan, mijn vriend", naar de roman van Peter Pohl, *Etcetera*, 20(2002), nr. 83, pp. 32-38.