

De versplinterde erfenis van Eric De Volder

-- Peter Anthonissen --

Buiten het eigen gezin en de familie, zijn er naar schatting een dozijn mensen van wie ik precies weet waar ik was toen ik hun overlijden vernam. Eric De Volder is er daar een van. Tijdens een weekendrepetitie in Leuven op zondag 28 november 2010 sijpelde het nieuws door. Zoals velen, kon ik het aanvankelijk niet geloven. Ik zocht naar redenen waarom het een vergissing moest zijn. Had het radiojournaal – hoe onwaarschijnlijk ook – een bericht willen maken over de première van *Franz Woyzeck* in NTGent, en was er in de verwerking daarvan iets misgelopen? Ik riep zelfs de kenmerkende aard van De Volders eigen oeuvre in, met zijn soms flou grenzen tussen leven en dood, in een poging het nieuws voor mezelf te ontcrachten. De waarheid bleek echter zeer reëel, en hard. Deze bijdrage wil onderzoeken of met de persoon Eric De Volder ook zijn werk onherroepelijk verdwenen is, dan wel of en, zo ja, hoe de impact ervan tien jaar na zijn dood nog steeds merkbaar is in het actuele Vlaamse kunstenlandschap. Meer specifiek zal daarbij worden stilgestaan bij zijn eventuele impact op het hedendaagse muziektheater.

Geestelijke kinderen en erfgenamen

Naarmate zij de pensioengerechtigde leeftijd naderen, wordt wel eens de vraag gesteld wat er tussen nu en pakweg tien jaar met het werk van de zogenaamde Tachtigers in de Vlaamse podiumkunsten gebeuren zal. Kan het op het repertoire gehouden worden, zoals bijvoorbeeld Anne Teresa De Keersmaecker en Rosas momenteel doen? Of is de uiting van elk podiumkunstenaar per definitie vluchtig? Het is bovendien een vraag met niet enkel een artistiek, maar ook een beleidsmatig karakter – aangezien velen van de Tachtigers directeur en/of artistiek leider zijn van hun eigen structuur. Lucas Vandervost was in 2015 vooruitziend door aan drie van zijn oud-studenten te vragen om zijn gezelschap De Tijd van hem over te nemen. De Nwe Tijd was hiervan het “gevolg”, zoals Suzanne Grotenhuis, Rebekka de Wit en Freek Vielen het fijn uitdrukken. Vandervost bundelde hierop zijn ideeën en bevindingen over acteren in een doctoraatsonderzoek, dat onder de titel *De hiel van Kuifje – de kunst van het verdwijnen* eind 2019 werd voorgesteld en gepubliceerd.

Eric De Volder was het niet gegund om de regie van zijn erfenis in eigen handen te houden. Geboren in 1946, was hij weliswaar de senior onder de Tachtigers, maar zelfs dan kwam zijn dood op 64-jarige leeftijd onverwacht en veel te vroeg. Toneelgroep Ceremonia, door De Volder opgericht in 1992 en jarenlang (co)producent van zijn belangrijkste werk, fuseerde in de zomer van 2011 met het jonge Gentse collectief het GEIT tot het KIP. Een oeuvre-analyse van het KIP valt buiten het bestek van deze bijdrage, al durf ik te stellen dat het KIP soms meer naar de letter dan naar de geest de erfgenaam van Toneelgroep Ceremonia was. Dat is geen verwijt, het is zelfs haast onvermijdelijk wanneer twee artistieke praktijken onder één dak worden samengevoegd – zeker wanneer van een van die beide praktijken de initiator en inspirator ook effectief weggevallen is. Op voorzet van Het Theaterfestival zorgde het KIP in 2014 wel voor een reprise van *Achter 't eten*, in oorsprong een coproductie van Toneelgroep Ceremonia met Het Muziek LOD en Theater Zuidpool, die in 2003 in première ging. Ondanks een positief advies werd het KIP voor de periode 2017-2021 geen werkingssubsidie van de Vlaamse overheid toegekend, wat meteen ook het einde van het gezelschap betekende.

Onder de vleugels van het KIP maakten verschillende van De Volders voormalige spelers, zoals Hendrik Van Doorn, Johan Knuts, Ineke

Nijssen en Leen Roels - “zijn gasten”, zoals hij ze liefdevol noemde – eigen werk. Sommigen van hen vonden ook elders een tijdelijke stek. Voor geen van hen bleek het echter vanzelfsprekend om een daadwerkelijke continuïteit in hun eigen artistieke praktijk aan te brengen. Wie de erfenis van De Volder uit eerste hand wil ervaren, is bij hen nochtans aan het juiste adres. Daarbij valt op dat ze elk op andere aspecten van hun mentor en leermeester leken en lijken door te werken, zonder diens werk eenduidig te kopiëren.

Het parcours van Johan Knuts als maker situeerde zich de afgelopen jaren vooral in een onderwijs- en onderzoekscontext, bij KASK Drama (Gent), maar voornamelijk bij LUCA Drama (Leuven). Knuts zet vooral in op het fysieke en zelfs woordeloze, welke ook in De Volders laatste jaren prominent aanwezig waren. Anders dan De Volder echter, die stevast koos voor verhalen van de kleine mens, waagt Knuts zich aan het bewerken van Griekse tragedies. Op het eerste gezicht is dat een geheel andere aanpak, maar een verband is er wel degelijk. “Hebben we in ons nog de gevoelens die ook de eerste christenen hadden, en de Azteken, en zelfs de prechristenen en oermensen? En in hoeverre kunnen we die nog oproepen?”, zo vroeg De Volder zich af (Decreus & Stynen 121). Knuts graaft met studenten naar de grote gevoelens van tragische figuren, en herleidt ze daarop tot mensenmaat. *AULIS* (2018), een recent voorbeeld hiervan met de tweedejaarsstudenten van LUCA Drama, zou zonder de coronacrisis in maart 2020 op het festival FIST in het Servische Belgrado hebben gespeeld. Eveneens in de context van LUCA Drama voerde Knuts onderzoek naar de Poolse theatermaker Tadeusz Kantor (1915-1990), een van de oerbronnen van Eric De Volder. Ook in dat opzicht is het geen toeval dat Knuts, van alle Ceremoniagetrouwen, het meest de groteske dimensies opzoekt, inclusief het gebruik van grime dat De Volder zo kenmerkt.

Leen Roels, een van De Volders laatste pupillen, heeft wel een voorkeur voor het portretteren van de kleine mens, zoals blijkt uit bijvoorbeeld *Geachte* (2014). Haar schrijven doet minder archaisch en muzikaal aan dan dat van De Volder, maar is op een eigen manier beeldrijk en plastisch. Vaak kiest ze voor een dwars en niet-alledaags perspectief op de dingen, wat een boeiende spanning oplevert, gekenmerkt door de schijnbare tegenstellingen die ook De Volders oeuvre typeren: humor én tragiek, eenvoud én complexiteit, nuchterheid én poëzie.

Los van het KIP is de stevigste loot aan de Ceremoniastam allicht het oeuvre van Benjamin Van Tourhout, die, parallel aan zijn werk met Ceremonia, zijn eigen gezelschap uitbouwde. Toneelgroep NUNC bestond van 2003 tot 2019, en kon in de periode 2010 tot 2012 op werkingssubsidies van de Vlaamse overheid rekenen. In zijn geheel realiseerde NUNC meer dan een dozijn producties, veelal op tekst van en in een regie van Benjamin Van Tourhout zelf. Van Tourhout vertrekt van een aantal elementen die ook de methode van De Volder kenmerken, zoals documentair en historisch materiaal als vertrekpunt en de inzet van lange improvisatiesessies tijdens de creatie. Tegelijkertijd verwierf Van Tourhout al snel een artistieke autonomie, onder andere door minder dan De Volder op het groteske in te zetten en expliciet het epische en het tragische op te zoeken. Het magnum opus van Benjamin Van Tourhout en Toneelgroep NUNC is ongetwijfeld *Het Geslacht Borgia*, een Shakespeariaans aandoende trilogie die gespreid tussen 2008 en 2014 tot stand kwam, en tot slot ook als één geheel opgevoerd werd. Voor de totstandkoming van dit ambitieuze werkstuk dook Van Tourhout onder meer in de geheime archieven van het Vaticaan. Onderzoek neemt bij Van Tourhout ook academische vormen aan. In 2018 behaalde hij een doctoraat in de kunsten aan LUCA School of Arts en KU Leuven onder de titel *Hybrid Heroes and Ambiguous Empathy*. Rodrigo Borgia, het hoofdpersonage van *Het Geslacht Borgia*, is het prototypische voorbeeld van wat Van Tourhout een “hybride held” noemt: “a character that combines features from both heroes and villains. The interplay between these two sets of features leads to ambiguous empathy and strong reactions from the audience since controversial and polarizing opinions are what creators of hybrid heroes search for” (Van Tourhout 158).

De erfenis van Eric De Volder beperkt zich gelukkig niet tot zijn directe discipelen. Ze is echter evenmin wijdverspreid, en veeleer versplinterd. Veel heeft er volgens mij mee te maken dat vele actuele theatermakers en regisseurs in een invloedssfeer verkeren die zweert bij een of andere vorm van realisme. Soms gaat het om een speelstijl waarbij de persoonlijkheid van de speler minstens even zwaar doorweegt als de figuur die hij/zij vertolkt, bij meer ervaren collectieven bijvoorbeeld als de KOE en tg STAN, maar ook bij een jongere generatie van spelers/vertellers als De Nwe Tijd of een nagelnieuw gezelschap als WOLF WOLF. Soms gaat het om materiaalvergarings waarbij documentaire bronnen min of meer rechtstreeks in het eindresultaat verwerkt worden, zoals bij BERLIN,

Milo Rau of Silke Huysmans & Hannes Dereere, om at random enkele voorbeelden te noemen. Met dat realisme gaat een groot geloof in de directe zeggingskracht van theater gepaard. Daartegenover lijkt er ten aanzien van fenomenen als metaforiek, symboliek, verdichting, transformatie en abstractie een groeiend wantrouwen te bestaan. Tot en met discussies over welke spelers ethisch geplaatst zijn (m/v/x, zwart/wit, jong/oud, valide/andersvalide) om op het toneel bepaalde uitspraken te doen.

Er zijn echter ook uitzonderingen op het bovenstaande. Het meest glorieuze voorbeeld is het Mechelse Abattoir Fermé. Meermaals heeft artistiek leider Stef Lernous zijn bewondering voor Eric De Volder uitgesproken. In *De Standaard* (Hillaert, 2017) zei hij: “Een van mijn helden blijft Eric De Volder. Hoe hij zijn werk in zijn veel te korte leven heeft verdiept en verbeterd én verbreed, dat vind ik een fantastisch voorbeeld.” Een paar jaar later, in *het abc van Abattoir Fermé*, luidt het als volgt:

Met uitzondering van Maeterlinck en De Ghelderode bestaat er voor mij geen Vlaams theaterrepertoire dat ik mezelf zie ensceneren. De rest van de canon triggert me niet als maker. Vreemd toch, terwijl het vooruitstrevende, het groteske, het surrealisme, het uit klei getrokkenene zo in ons DNA zit. De Volder was voor mij een uitzondering. Daar kon ik erg van genieten! Wat een herkenbare, gruwelijk mooie en muzikale wereld bedacht die man bij elkaar. (Vanhaesebroeck et al. 180)

Die affiniteit blijkt ook uit het werk van Abattoir Fermé. Eén concreet voorbeeld: het personage Wilfried Pateet-Borremans, die in een aantal vroege voorstellingen van Abattoir Fermé centraal stond, was het soort zelfverklaarde reus dat ook in een productie van Eric De Volder niet zou hebben misstaan. Net als De Volder, graaft Abattoir Fermé diep in de menselijke ziel en samenleving, en wat het daaruit

Afbeelding 1: Katrien Valckenaers en Greet Jacobs in *MELVIUS!* (Ballet Dommage), © Tom Herbots, 2019.

Afbeelding 2: o.a. Wanda Eyckerman in *MELVIUS!* (Ballet Dommage), © Tom Herbots, 2019.



weet op te delven, oogt niet altijd even fraai. De thema's waarnaar Abattoir Fermé zelf verwijst, zijn “de wereld achter het bekende”, lichamelijkheid, rituelen, existentiële angsten of duistere fantasieën” (“Over Abattoir Fermé”). Het collectief onbewuste (cfr. infra) waaraan De Volder graag appelleert, is hier niet ver weg. Net als De Volder, houdt Abattoir Fermé zich ver van een realistische vorm, en kiest het voor een heel erg uitvergroete, groteske stijl. Lernous' gezelschap gebruikt ook niet zomaar schmink, het klievert ermee. Soms mondt het groteske uit in grand guignol.

Een andere gelijkenis is de organisatie van de groep. Lernous omringt zich, net als De Volder, met een vaste kern van getrouwen, die in haast elke productie terugkeren. Er zijn echter ook verschillen. Minder dan De Volder, is Abattoir Fermé in de Vlaamse klei geworteld. Lernous vindt zijn inspiratie meer in de popcultuur, in Hollywood en in cultartiesten. Ook de manier waarop Abattoir Fermé muziek aanwendt, is anders. Meestal kiest Lernous voor soundscores van zijn vaste componist Kreng, het alter ego van Pepijn Caudron. Desondanks is de verwantschap duidelijk. Kort door de bocht zou ik Abattoir Fermé de Toneelgroep Ceremonia van de eenentwintigste eeuw durven noemen.

Ook bij enkele jongere collectieven zijn er sporen van De Volder terug te vinden. Onder de naam Lucinda Ra (voorheen Silence Fini) verenigen zich makers uit verschillende disciplines, namelijk Stefanie Claes, Barbara Claes, Simon Allemeersch, Jeroen Van Herzele, Giovanni Barcella, Mario Debaene en Sofie Van der Linden. De wijze waarop Simon Allemeersch in een tekst in *Etcetera* naar De Volder verwees, is enigszins hilarisch: “Ik ben naar het RITS gegaan omdat iemand me zei dat Eric De Volder daar les gaf. Dat bleek niet te kloppen” (Allemeersch 43). Alleszins wordt zo duidelijk dat ook voor Allemeersch De Volder een voorbeeldfunctie had. Bij Lucinda Ra springen de linken met De Volders werk minder in het oog dan bij Abattoir Fermé, maar ze zijn zeker en vast aanwijsbaar. Lucinda Ra vertrekt voor zijn voorstellingen vaak van een langdurig en uitgebreid vooronderzoek in de realiteit. Vervolgens laat het collectief daar een volstrekt oorspronkelijke fantasie overheen gaan. Daarbij refereert Lucinda Ra graag expliciet aan rituelen zoals de pelgrimstocht in *Het fantastische leven van de heilige Sint-Christoffel zoals samengevat in twaalf taferelen en drie liederen* (2012) of de derwisjdans in *Euthanasie met Barbara en Stefanie* (2016). Bovendien is Lucinda Ra van

een groteske insteek niet vies, en getuigt het tekstmateriaal van het collectief (zeker als het van de hand van Barbara Claes is) vaak van een heel eigen kleur en muzikaliteit, tot op het punt dat het louter klankspel wordt. Het zijn allemaal elementen die ook De Volder niet onbekend waren. Daarnaast zijn er ook nog een aantal persoonlijke linken aan te wijzen: zo is saxofonist Jeroen Van Herzeele de zoon van bassist Clee Van Herzeele, een van De Volders vroegste artistieke kompanen, en stond Philippe Flachet, een van De Volders vaste spelers, in *Euthanasie met Barbara en Stefanie* mee op het toneel.

Een ander collectief dat een duidelijke verwantschap vertoont met het werk van Eric De Volder, is Ballet Dommage, in 2010 opgericht door Katrien Valckenaers en Maxim Storms. Ballet Dommage noemt De Volder expliciet als inspiratiebron, en verwijst daarbij onder meer naar de volgende raakvlakken: de fysikaliteit in spel en de keuze voor een specifieke, soms verbrokkelde, taalvorm als uitingen van wat zich binnen in een personage afspeelt; en het beeldende om een eigen bevreemdend universum te creëren, wat zich bij Ballet Dommage vooral vertaalt in kostuums en decor (Valckenaers). Maar er is meer. Waar De Volder aandacht had voor verhalen van de kleine mens, vertaalt die betrokkenheid zich bij Ballet Dommage in de keuze om letterlijk een stap naar zijn publiek te zetten in plaats van omgekeerd. Met *VOLK: Fragment 1* (2013) trok Ballet Dommage met een mobiel decor van deur tot deur om mensen in de wijk op een theatervoorstelling te vergasten. Het locatieproject *MELVIUS!* (2019) ging hierin nog verder, doordat Ballet Dommage met de fiets van gemeente naar gemeente of van stad naar stad reed om daar vervolgens, in samenwerking met het plaatselijke cultuurcentrum, een laagdrempelig én tegelijk gelaagd spektakel in de openlucht te brengen. De rituele optocht van een stoet bonte personages in combinatie met een tienkoppig koor zijn elementen die De Volder allicht niet zou hebben versmaad, denkende aan voorstellingen als *Zwarte vogels in de bomen* (2002) en *Franz Woyzeck* (2010). Tot slot wijst Valckenaers op gelijkenissen qua werkmethode:

Wij starten onze repetities meestal met ons verkleeden, we zetten muziek op en beginnen te improviseren. Belangrijk is om vanuit één bepaald woord, of idee een halfuur minstens te improviseren. We vertrekken meestal vanuit een figuur die we door ons kostuum creëerden. En beginnen zo onze tekst, beelden, situaties op scène te maken. (Valckenaers)



Afbeelding 3: *MELVIUS!* (Ballet Dommage), © Tom Herbots, 2019.

Opvallend is dat, net als bij Lucinda Ra, een van De Volders “gasten” zijn weg naar Ballet Dommage vond: in het voor Het Theaterfestival 2020 geselecteerde *TRIBUNAL*, een productie van BRONKS (2020), speelt Hendrik Van Doorn mee.

In het vervolg van deze bijdrage wil ik me specifiek richten op Eric De Volders impact op de ontwikkeling van het muziektheater in Vlaanderen. Onder muziektheater versta ik de kunstvorm waarbij wordt uitgegaan van een evenwaardigheid tussen theater en muziek en die vanuit die beide componenten gedacht wordt.

Muziektheater

Laat mij uit *Het Geslacht Borgia* van Toneelgroep NUNC enkele passages aanhalen die verderop als voorbeeld kunnen dienen voor hoe De Volders muziektheatrale aanpak al dan niet doorwerkt in

het actuele Vlaamse kunstenlandschap. Tegelijkertijd illustreren ze hoe Benjamin Van Tourhout zich enerzijds laaft aan De Volder als bron en anderzijds een eigen weg gaat.

De eerste twee passages komen uit *Homo Carnale*, het eerste deel van de Borgiatrilogie. Ze hebben met elkaar gemeen dat ze de dood van een personage muzikaal begeleiden. *Homo Carnale* begint met de opkomst van elf spelers rondom het lijk van paus Innocentius VIII die door Rodrigo Borgia onder de naam Alexander VI zal worden opgevolgd. Samen zingen ze het zogenaamde introitus van de katholieke dodenmis, het requiem. De tekst bestaat deels uit het oorspronkelijke liturgische Latijn en deels uit een nieuw geschreven Nederlandse tekst die als expositie van het stuk dienst doet. Naast onderdeel van de dramatische situatie op dat moment houdt het introitus ook een vooruitblik in naar de vele doden – inclusief uiteindelijk ook Rodrigo Borgia zelf – die er door toedoen van de Borgia's zullen vallen. Niet enkel de openingsscène van het eerste deel, maar de algehele trilogie krijgt zo de allure van een dodenmis. Kort voor het slot van *Homo Carnale* wordt opnieuw a capellazang ingezet. Nadat Joffre Borgia door zijn oudere broer Cesare wordt vermoord, neemt zijn moeder Vannozza dei Cattanei (vertolkt door Leen De Veirman) van hem afscheid met een lied. Zijzelf zet deze grafzang in, en wordt hierin vervolgens bijgetreden door het koor van spelers. Ditmaal is de toon van de tekst wel geheel anders dan bij het plechtige introitus. Ook al sterft Joffre Borgia als een volwassen man, hier zegt in de eerste plaats een moeder vaarwel tegen haar kind. Aandoenlijk is de wijze waarop zij met Vlaamse verkleinwoordjes het lichaam van haar overleden zoon beschrijft. In de beide gevallen is de muziek van de hand van componist en luitist Jan Van Outryve, die ook met Eric De Volder samenwerkte in *Zwarte vogels in de bomen* (2002).

In *Homo Solo*, het sluitstuk van de Borgia-trilogie, wordt muziek op een andere manier gebruikt. Dat hangt ook samen met de heel andere opzet van dit deel. Elke verwijzing naar een illusoire situatie is verdwenen. De personages bevinden zich in het hier en nu, plaatsen zich achter een microfoon, en richten zich rechtstreeks tot het publiek, in een poging zich te verdedigen en vrij te pleiten. Er weerklinkt geen a capellazang meer, de muziek wordt gespeeld door een vijfkoppig liveorkest, waarvan de leden van de West-Vlaamse postrockband Steak Number Eight (intussen STAKE geheten) de kern vormen. Op het moment dat de nieuwe paus Julius II, die Rodrigo Borgia zijn



leven lang heeft bevochten, van zijn tegenstander het woord krijgt, doet hij er het zwijgen toe. Het orgelpunt waarnaar hij gestreefd heeft, blijft uit. Ook in de dood slaagt Rodrigo Borgia erin het van hem te winnen. De band neemt het van Julius II over, en eindigt de voorstelling in een extatische muzikale stroomstoot, ter ere van de overleden Rodrigo Borgia. Het is de ultieme viering van de hybride held zoals hij hierboven werd beschreven. Brent Vanneste en Joris Casier van Steak Number Eight staan hier voor de compositie in.

De eerste twee muzikale passages uit de Borgia-trilogie die ik hier aanhaal, zijn overduidelijk aan Eric De Volder schatplichtig, de derde totaal niet. Ook al was muziek in De Volders beginjaren als kunstenaar op diverse manieren aanwezig (met onder meer Het Belgisch Combo en het Etherisch Strijkersensemble Parisiana), het valt op dat bij Toneelgroep Ceremonia, op een schaarse uitzondering na (*Zwarte vogels in de bomen*), zelden een muzikant, laat staan een band, mee op de bühne stond. Met Ceremonia maakte De Volder spelerstoneel. Bijgevolg lijkt het vanzelfsprekend dat de Ceremoniaspelers in muzikaal opzicht hun eigen instrument waren en de partituur meestal a capella zongen.

Het bij *Het Geslacht Borgia* vastgestelde onderscheid grijp ik aan om twee vormen van muziektheater te benoemen: ‘muziektheater als ritueel’ en ‘muziektheater als concert’. Voor ‘muziektheater als ritueel’ gebruik ik de samenwerking tussen De Volder en Dick van der Harst als leidraad. Niet dat De Volder niet ook met andere componisten samenwerkte, zoals Hans Muller, Ad Cominotto en Dominique Pauwels, maar mijn stelling houdt in dat in combinatie met Dick van der Harst muziektheater bij De Volder het meest als ritueel werd ingezet. Dit kwam zowel voort uit de manier waarop muziek en tekst werden geconcipieerd als uit de manier waarop zij in de encscenering werden gehanteerd.

Samen creëerden Eric De Volder en Dick van der Harst vier voorstellingen: *Diep in het bos* (1999), een productie van Het Muziek LOD; *Vadria* (2000), een productie van Toneelgroep Ceremonia en Het Muziek LOD; *Zwarte vogels in de bomen* (2002), eveneens een productie van Toneelgroep Ceremonia en Het Muziek LOD; en tot slot *Achter 't eten* (2003), een productie van Toneelgroep Ceremonia, Het

Afbeelding 4: o.a. Ibtissam Boulbahaiem in *AULIS* (Johan Knuts / LUCA Drama), © Kristof Van Perre, 2018.

Muziek LOD en Theater Zuidpool. Het engagement van Het Muziek LOD voor elk van deze projecten hangt samen met het feit dat Dick van der Harst in de jaren 1989 tot 2013 componist in residentie bij Het Muziek LOD was. Het is ook Het Muziek LOD dat het initiatief nam tot *Diep in het bos*, en Van der Harst en De Volder aan elkaar koppelde. De Volder en Van der Harst vormen in mijn ogen een van de vier koningsduo's die in de tweede helft van de jaren negentig en de eerste helft van de jaren nul de multidisciplinaire benadering in de Vlaamse podiumkunsten in nieuwe banen hebben geleid. Alain Platel en Arne Sierens, Josse De Pauw en Peter Vermeersch, en Guy Cassiers en Peter Missotten zijn de drie andere combinaties die ik daarbij in gedachten heb. Onder anderen Jozef De Vos noteert de impact die de samenwerking met Van der Harst had op het geheel van De Volders oeuvre:

Als het idioom van De Volder misschien enigszins dreigde te stagneren, dan zorgde deze alliantie voor een nieuwe creatieve impuls die enkele van zijn sterkste producties heeft opgeleverd. Door de muziek geeft hij een nieuwe dimensie aan zijn werk. De Volders specifieke taalbehandeling wordt als het ware doorgetrokken zodat woord en muziek een organische eenheid gaan vormen. (De Vos 76)

Over ritueel theater is al veel inkt gevloeid. Zoals Freddy Decreus in *Dansen met de schaduw van het onbewuste*. *Eric De Volder & Toneelgroep Ceremonia* aangeeft, was de twintigste eeuw doordrongen van "pogingen om rituelen en mythen in het theater weer toegang te doen vinden" (Decreus & Stynen 36). Het is een beweging terug naar de oorsprong van het theater die door Antonin Artaud op gang getrokken werd, en later onder meer werd belichaamd door Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, The Living Theatre, Peter Brook en vele anderen. Elk van hen vertrok van een gemis dat zij op dat moment in het theater ervoeren.

In rituelen en mythen zoekt het theater naar verbinding, op het niveau van de gemeenschap, van mens tot mens, maar ook op het vlak van de mens met zichzelf en zijn eigen natuur, zijn eigen volledige zelf (lichaam en geest, gevoel en rede...), en *last but not least* met hogere dimensies als verleden en toekomst, hemel en aarde... Het zijn dure woorden, maar transformatie, heling en zingeving zijn hier



Afbeelding 5: Laure Campion, Lies Vandeburie, Brent Vanneste en Vic Walgrave in *Het Geslacht Borgia – Deel III Homo Solo* (Nunc & Benjamin Van Tourhout), 2014.

het ultieme doel.

Decreus omschrijft het rituele karakter van het theater van De Volder als volgt:

Geen ritueel theater op zich, want deze theatermaker is het er niet om te doen de mens terug te brengen naar de tijd van toen, in al zijn veronderstelde glorie en kracht, wel om een bijzonder en uniek soort theater te brengen waarin constant resten uit ons persoonlijk en collectief geheugen opduiken. Enkel een ‘vorm’ van ritueel theater dus, vaak te zien als een specifieke vervorming ervan, zelfs misvorming en travestie, uitgedrukt in een extreem ontwapenende, maar toch zeer complexe theatertaal, een verbeelding die zowel aantrekt als afstoot, een goede illustratie van hetgeen het *mysterium fascinans* en *tremendum* heet. Met deze twee termen heeft



Rudolf Otto in het begin van de twintigste eeuw, in een poging om het religieuze fenomeen op ervaringsgerichte wijze te leren begrijpen en verwoorden, 'het heilige' gedefinieerd (*Das Heilige*, 1928) als een gevoel dat ons zowel diepgaand fascineert en aantrekt als ons met huiver (heilige *horror*) vervult, een alles doordringende behoefte om ons op deze wereld te situeren, die, net zoals theater, de mens tot in zijn diepste roerselen kan aantasten. Theater en religie delen immers de behoefte om interpretatieve systemen te scheppen waardoor de mens zichzelf in tijd en ruimte herkent en zin kan geven aan zichzelf en de andere wereld. Werkt deze cohesie onvoldoende, dan kan het sacrale geleidelijk afglijden naar het absurde en banale en is de mens niet langer in staat om zijn verbondenheid op alle niveaus aan te voelen, zeg maar dat je dan rijpt wordt voor het theater van een Beckett en Ionesco. (Decreus & Stynen 36)

Verderop in dezelfde publicatie zal Ellen Stynen suggereren dat Eric De Volder op dat vlak sowieso vaak op een dun koord danst. Voorstellingen als *Brand* (2004) en *De Damen* (2006) bijvoorbeeld eindigen zeer donker. Er spreekt weinig positiefs uit. Tegelijkertijd is de theaterdaad zelf een constructieve daad. Elke voorstelling weer werden De Volder en zijn spelers gedreven door het geloof en de hoop om hun personages er nog een keer voor te laten gaan en het nog een keer opnieuw te laten proberen. Niet toevallig verwijst De Volder hier naar het positieve absurdisme van Albert Camus:

(...) in de hoop dat ze het deze keer zullen halen van de dood
gelijk een Sisyphus
want in de hardnekkigheid waarmee ze hun steen
steeds weer de berg oprollen
wetend dat het doel onbereikbaar is
manifesteert zich hun grootheid
daarover gaat mijn werk
(In Decreus & Stynen 99.)

Afbeelding 6: Dries Vanhegen in *Het Geslacht Borgia – Deel II Homo Fatale* (Nunc & Benjamin Van Tourhout), 2014.

Een onvergetelijk voorbeeld van de gelaagde manier waarop De Volder een ritueel beeld hanteert, is de openingsscène van *Regent en Regentes* (2000). Uit het duister doemt een gekruisigde Christusfiguur op. Op de achtergrond weerklinkt religieuze muziek: het “In paradisum” uit het *Requiem in d-mineur, opus 48* (1887-1890) van de Franse componist Gabriel Fauré. Het is een ontroerend tableau vivant met een picturale kracht die reminiscenties oproept aan de Vlaamse Primitieven. Eerlijk gezegd ben ik er benieuwd naar wat de associaties bij een publiek twintig jaar later zouden zijn in een (nog meer) ontkerkelijkt Vlaanderen, maar toen ik in het Gentse Victoria de première bijwoonde, kon ik niet buiten de katholieke overlevering die ik zelf heb meegekregen, en zag ik een beeld van lijden, liefde en verlossing. Op dat moment zat ik ook effectief met de vraag of De Volder het zou ‘aandurven’ om een Christusfiguur op het toneel te zetten. De Volder cultiveert die spanning en houdt ze minstens twee minuten aan. Pas dan wordt druppelsgewijs duidelijk dat er enkele elementen niet helemaal ‘kloppen’, in de zin van: niet conform zijn aan het beeld van de Christus aan het kruis zoals het ons is overgeleverd. De Christusfiguur laat de armen zakken en begint vervaarlijk te balanceren op het legerkistje waarop hij blijkt te staan. Nog wat later wordt helder dat het niet het personage Jezus Christus is die op het toneel staat, maar de voormalige soldaat Albeir Beirendonk (Hendrik Van Doorn), die in “de gesloten vleugel van een militair herstellingsoord” aan het revalideren is. Het beeld dat De Volder zonet tot in de puntjes heeft geconstrueerd, wordt met één pennenvoeg gedeconstrueerd en zelfs geridiculiseerd. Doctor Thienpont (Johan Knuts) spreekt Albeir aan op diens zogenaamde “Jezussenwaan”. De kracht van daarnet keert in zijn tegendeel. Albeir blijkt behekt door een messiaans martelaarschap dat hem zijn grote liefde én zijn geestelijke gezondheid heeft gekost. Van verlossing is geen sprake, integendeel. De kracht van een ritueel beeld ten volle benutten én er ook de draak mee steken, dat is eigen aan De Volder. Een fijn bijkomend detail spreekt uit de verzamelde uitgave van De Volders toneelstukken uit 2010. Onder de dramatis personae van *Regent en Regentes* staat dat Hendrik Van Doorn wel degelijk twee figuren vertolkt: “Albert Albeir Beir Birken Beirendonk & de gemartelde Jezus” (De Volder 273-274). Zo lijkt De Volder te

Afbeelding 7: Dries Vanhegen en Leen Roels in *Het Geslacht Borgia – Deel I Homo Carnale* (Nunc & Benjamin Van Tourhout), 2014.



suggereren dat het niet Albeir is die Jezus incarneerde. Heb ik dan tóch de gekruisigde Christus op het toneel gezien?

De Volder, Van der Harst en het “connectedness principle”

De muziek bij *Regent en Regentes* werd niet speciaal voor de voorstelling gecomponeerd, maar bij elkaar gezocht. Dat kan perfect legitiem zijn, zoals uit bovenstaand voorbeeld blijkt. Een van de troeven van oorspronkelijke muziek echter is dat een componist en/of muzikant à la carte kan meedenken en cocreëren, en zo bijkomende betekenislagen kan aanbrengen. Dat is precies de grote meerwaarde van Dick van der Harst geweest in de vier producties die hij en Eric De Volder samen maakten. Als pendant en compagnon de route van De Volder, voegde hij een vaak ritueel klankbeeld en een dito dramaturgie toe die onlosmakelijk één werden met het universum dat De Volder in spel, taal en beeld creëerde. De manier waarop dat gebeurde, was elke keer anders. Bij *Diep in het bos* bijvoorbeeld waren er al veel tekst en muziek vóór de repetities geschreven. Bij *Vadria* echter kwamen De Volder en Van der Harst aan de start zonder dat er vooraf al veel materiaal was: tijdens de repetities gingen tekst en muziek samen op, en kwamen ze samen tot stand (Aerts 9).

In een interview voor *Knack* ging Van der Harst op zijn artistieke camaraderie met Eric De Volder in: “Eric en ik delen een soort kwajongensachtigheid. Die ‘deugnieterij’ zit in onze stukken: als het even kan, zullen we er wel op trappen. In de details verschilt die deugnieterij dan weer. Verder hebben we allebei een enorme voorliefde voor alles wat authentiek en volks is. Van 1-mei-optochten tot fanfares. Eric is heel muzikaal, maar leunt aan bij de volksmuziek. Ik kom meer uit de klassieke hoek” (De Waele).

In zijn boek *Work Songs* (2006) maakt de Amerikaanse muziekhistoricus Ted Gioia een onderscheid tussen kunst, in casu muziek die beantwoordt aan wat hij omschrijft als het “connectedness principle” en kunstuitingen die dat niet doen. Hiermee neemt hij een standpunt in tegen het “separability principle” dat de Britse muziekfilosofe Lydia Goehr introduceerde. Door middel van het “connectedness principle” verwijst Gioia naar alle muziek die, op welke manier ook, uit diepmenselijke behoeften voortkomt en/of eraan beantwoordt. Hij

beschrijft hoe hij zelf jarenlang in de autonomie van kunst geloofde en dus veeleer het “separability principle” aanhing.

Or, perhaps it is more accurate to say, I did not comprehend at the time how art could focus on meeting human needs without diminishing its scope, without limiting it to the narrowest, most utilitarian purposes. But, as I see it now, the exact opposite is true. When allowed to serve the needs of people, music actually broadens its scope. It becomes more than just the isolated pursuit of performers on a stage or in a recording studio, and enters into a myriad of intimate relationships with individuals and the surrounding world. How does music meet human needs? Let us count some of the ways. There are work songs, the topic of this study; but also songs of courtship and love; of spirituality and worship; healing music; game songs; storytelling ballads which relate an important event, or capture the history or mythology of a people; military music; lullabies; school or team songs which create cohesion among a community; patriotic anthems which do the same for an entire nation; mnemonic melodies which assist in learning everything from the alphabet to the periodic table of elements; music for social dancing; or for exercise, or stimulation or meditation; songs of greeting or thanks, or for boasting or praise; or ritual music for all passages of life from births to funerals... the list goes on and on. In essence, the music of human needs is as broad as music itself, tapping every source of inspiration and addressing all situations. (Gioia 7)

Het mag geen toeval heten dat Dick van der Harst voor zijn werk met Eric De Volder steeds van muziekvormen vertrok die beantwoorden aan het “connectedness principle” of er minstens tegenaan leunen. In het lijstje van Gioia liggen ze haast voor het oprapen. Voor *Diep in het bos* inspireerde Van der Harst zich op de traditie van de Bretoense beurtzangen, de zogenaamde *kan ha diskán*, wat zich als “vraag en antwoord” laat vertalen. De *kan ha diskán* zijn als een soort vraag-en-antwoordspel opgevat, waarbij de leadzanger een strofe zingt, diens laatste lijnen of lettergrepen door een tweede zanger worden meegezongen die deze vervolgens in zijn eentje herhaalt, waarna de leadzanger weer inpikt enzovoorts. Deze van oorsprong Keltische liederen worden vaak ingezet om volksdansen

te begeleiden, maar hun oorsprong is divers: ze dienden ook om al dan niet waargebeurde verhalen te vertellen of, in een rurale setting, als communicatiemiddel van het ene veld of het ene dorp naar het andere. Stuk voor stuk zijn het toepassingsgebieden die ook Gioia in zijn opsomming aanhaalt. Zoals eerder vermeld, was het vertrekpunt voor *Vadria* meer open. Van der Harst vond wel één aanknopingspunt in zijn eigen *roots* in de Nederlandse provincie Zuid-Holland, waar in sommige protestantse milieus koorverenigingen actief zijn die in familiaal verband ontstaan. In een interview vóór de première zei hij:

De dameskoren repeteren op dinsdagavond en zaterdag of zondag zingen ze dan voor publiek na de dienst. Meestal klinken die dingen heel charmant fout. Niet dat het mijn bedoeling is om het in de voorstelling ook charmant fout te doen klinken, maar dat zal vanzelf wel komen. (Aerts 9)

Waar *Diep in het bos* en *Vadria* op a capellazang waren gestoeld, verscheen er in *Zwarte vogels in de bomen* een uitgebreid instrumentarium op het toneel met onder andere vedel, doedelzak, teorbe, blokfluit en schalmei. Naast enkele van de vaste Ceremoniaspelers bestond de cast uit vier muzikanten en vier zangeressen. Van der Harst schreef nieuwe muziek, geïnspireerd op de muzikale tradities van de dertiende en veertiende eeuw. Dit gebeurde deels vooraf en deels in de loop van de repetities. Op het eerste gezicht staat deze muziek verder af van Ted Gioia's "connectedness principle". De vraag rijst echter of er in de middeleeuwen überhaupt van autonome kunst sprake was. In haar boek *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992) situeert Lydia Goehr die omslag naar meer autonomie in de muziek zelfs pas na 1800. In *Achter 't eten* ten slotte was Van der Harsts aandeel iets kleiner. Hij componeerde acht liederen die speciaal op het lijf van de actrices Ineke Nijssen en Marijke Pinoy waren geschreven en in de voorstelling fel met het geheel van de tekst waren vervlochten.

Zorgt de oude volkse of religieuze herkomst van Van der Harsts muziek echter per definitie voor de verbinding waarnaar het rituele theater zoekt? In het geval van *Diep in het bos* suggereert Decreus alvast een positief antwoord door de *kan ha diskan* te omschrijven als "bij uitstek een gemeenschapskunst die een universele aantrekkingskracht uitoefent" (Decreus & Stynen 64). Maar is een mogelijk

antwoord echter wel zo eenvoudig? Cru gesteld: wat heb ik als Vlaamse toeschouwer in de Gentse Minard, waar *Diep in het bos* in première ging, met Bretoense liederen te maken? Onvermijdelijk kom ik hiermee op een terrein terecht dat minstens zoveel met geloof en overtuiging als met werkelijke analyse te maken heeft. In *Dansen met de schaduw van het onbewuste. Eric De Volder & Toneelgroep Ceremonia* haalt Ellen Stynen een aantal archetypische beelden aan die in De Volders werk continu opduiken, zoals de brute, tirannieke vader, de zorgende, beschermende moeder, het onschuldige en het gekwetste kind: “Het is op die archetypische beelden, die overgeërfdde inhoud van het collectieve onbewuste dat Eric De Volder in zijn werk vat probeert te krijgen” (Decreus & Stynen 121). Doordat ze aan het collectief onbewuste appelleren, zorgen deze beelden voor herkenbaarheid, verbinding en betrokkenheid bij een publiek. Het is niet vergezocht om ook in muziek, en zeker in muziek die door het “connectedness principle” sowieso al een gemeenschapsbasis heeft, naar mogelijke archetypen op zoek te gaan.

Aan het concept “muzikaal archetype” zijn verschillende mogelijke betekenissen verbonden. De Canadese improvisator en componist Jared Burrows bijvoorbeeld ziet er elementen in die in de speelpraktijk van een bepaald ensemble een specifieke betekenis kunnen krijgen die in de loop van de levensduur van dat ensemble wordt doorontwikkeld. Zelf hanteer ik, net als Ellen Stynen, een Jungiaans perspectief, en betrek ik het specifiek op muziek, namelijk: muzikale vormen die functioneren als een oermodel en waaraan in het collectieve onbewuste betekenissen worden verbonden. Eentje daarvan is het patroon van vraag en antwoord dat in de *kan ha diskan* en dus ook in *Diep in het bos* voorkomt, en dat overal ter wereld in de muziek terug te vinden is, in Europa, Afrika én Amerika. Een andere is de vrouwelijke zangstem waarvan de hele samenwerking tussen De Volder en Van der Harst doordrongen is, maar die ook al eerder in De Volders oeuvre een belangrijke rol speelde. Een van zijn eerste producties, *De Maanval* (1989), met muziek van Fred Van Hove, was een door vijf actrices a capella gezongen voorstelling.

De vrouwelijke (zang)stem

Gioia betreft J.L. Austins taalhandelingstheorie op zijn onderzoek, en doelt erop dat elke vorm van zingen mogelijk een magische oorsprong heeft: “Perhaps all songs actually *did* [eigen klemtoon] something in their early days, revealing their magical powers in the process” (Gioia 8). De etymologie van het Latijnse woord *cantare*, waarvan de stam terugkeert in het Nederlandse incantatie of het Engelse *incantation* (bezwering, toverspreuk), lijkt dit te bevestigen. Specifiek de vrouwelijke zangstem neemt in dit alles een bijzondere plek in. Gioia verwijst naar de evoluties die zich op muzikaal vlak voordeden van jagers-verzamelaars naar de eerste landbouwsamenlevingen toe. De sjamaan (man of vrouw) ging in het ritueel voor, en zorgde onder jagers-verzamelaars voor communicatie met de geestenwereld. Zijn of haar muzikale bijdrage was veeleer ritmisch en hypnotisch. In de eerste landbouwsamenlevingen ruimt de sjamaan de baan voor de hogepriester, en komen er liederen tevoorschijn, die door de hogepriester worden gezongen, maar bovendien zo eenvoudig zijn dat ze door de hele gemeenschap kunnen worden onthouden. Hun doel is velerlei: het werk in goede banen leiden, maar ook bijdragen tot de sociale cohesie en een vruchtbare oogst proberen af te dwingen. De vrouwelijke stem is hier prominent aanwezig, en valt gemakkelijk te linken aan het archetype van de oermoeder, die verbonden is met de schatten van de aarde.

Women singers often played the predominant role in these songs of fertility and cultivation. Although we tend to view agricultural labor as a masculine activity, in many cultures women have played a decisive role in performing and preserving the songs associated with toil in the fields. (Gioia 41)

In *Zwarte vogels in de bomen*, een verhaal over een boerenfamilie, staan een sopraan en een koor van vrouwenstemmen in voor de liederen. Zij vertegenwoordigen op symbolische wijze de verbondenheid van de familie én met het land. Iets waar Miel Uytterwaard (Johan Knuts), de mannelijke antagonist, diametraal tegenover staat: hij wordt enkel gedreven door lust, geldgewin en eigenbelang.

Bij De Volder en Van der Harst zijn het bijna ook altijd meerdere vrouwen die samen zingen, wat het meest uitgesproken gebeurt in

Diep in het bos en *Achter 't eten*. Ellen Stynen merkt op dat De Volders oeuvre sowieso wordt gekenmerkt door zijn streven om een stem te geven aan mensen die veeleer niet gehoord worden (Decreus & Stynen 96-97). In een universum waarin vaak dominante, manipulatieve en zelfs tirannieke mannenfiguren de plak zwaaien, is het een duidelijk emancipatorische keuze om vrouwen aan het woord te laten. In het kielzog van de #MeToo-beweging werd er de afgelopen jaren steeds actiever geijverd voor een gelijke representatie van mannen en vrouwen op het toneel. Eric De Volder echter zette hierin 20 à 30 jaar geleden reeds belangrijke stappen. *Diep in het bos* staat het meest gekend als het antwoord van De Volder en Van der Harst op de Dutroux-affaire, maar in de loop van de voorstelling worden vele voorbeelden van partnergeweld tegen vrouwen en zelfs femicide aangehaald.

In *Diep in het bos* versmelten de zeven vrouwen (Paola Bartoletti, Brenda Bertin, Graziella Boggiano, Leen De Veirman, Merel De Vilder Robier, Carla Hoogewijs en Ineke Nijssen) op scène soms tot één groot kleurrijk lichaam en verwijzen naar de vele machteloze vrouwen overal ter wereld. In hun gezamenlijke wenteling en poging tot eenwording verwijzen ze ook naar het primitieve lichaam van de Oermoeder, die toen nog de kracht had op te staan tegen alle mannelijke belagers. (Decreus & Stynen 80)

Door samen te zingen, staan deze vrouwen sterk, maar soms gaat dit zingen ook met grote wanhoop gepaard. Wanneer de gesproken taal ontoereikend is – en dat is bij De Volder vaak het geval –, grijpen sommige personages naar een lied. Wie niet meer spreken kan, kan soms nog wel zingen. Het lied is voor deze personages een manier om zich te onttrekken aan de onmacht en de wanhoop, om zichzelf een stem te geven. Met wisselend succes overigens. De ene keer komen de figuren niet verder dan een onverstaanbaar gestamel, dat van elke communicatieve functie is ontdaan; de andere keer slagen ze er wel degelijk in om in gezongen vorm iets te verhalen, ook al is de realiteit waarnaar ze verwijzen, bikkelhard. In *Achter 't eten* bijvoorbeeld vat Gerda Suy in een lied hoe ze in het toilet van de feestzaal verkracht wordt door Gerard – *what's in a name?* – Pijpers:

daar haaldn hij zijne piet
uit zijn broek en ziet
wild of wilde
wild of wilde niet

och here ik verschoot
zo onbeschroomd ont
bloot hij daar zij
ontbloot daar zij-ne

kzeg ma allez Gérard
ha kun zien uw piet
nee kun willeu
nee kun wille niet
(De Volder 445)

Naast het appelleren aan archetypes, voegen De Volder en Van der Harst in muziek en tekst extra elementen toe die, naar analogie met de openingsscène van *Regent en Regentes* een bijkomende gelaagdheid aanbrengen. Het zijn vaak even speelse als slimme ingrepen die de ene keer voor nog meer verbinding en herkenbaarheid zorgen en de andere keer vooral ontregelend werken. Het *fascinans et tremendum* (cfr. supra) is ook hier aan de hand. *Diep in het bos* staat bol van de voorbeelden hiervan. Door het vraag-en-antwoordpatroon van de *kan ha diskant* te incorporeren, boort *Diep in het bos* een oerlaag aan die, laat ons daar met Decreus van uitgaan, “een universele aantrekkingskracht” heeft (Decreus & Stynen 64). Daarmee is voor Van der Harst en De Volder de kous echter nog niet af. Ze halen alles uit de kast, inclusief allicht wat Van der Harst onder “deugnieterij” verstaat. Op zulke momenten wordt *Diep in het bos* ronduit sarcastisch. Wanneer in narratief opzicht de grootste misdaden van de Dutroux-affaire aan bod komen, en Van der Harst en De Volder stilstaan bij de gevangenschap van Sabine Dardenne en Laetitia Delhez in de kelder van Marc Dutroux, verwijst de liedtekst eensklaps naar een kinderliedje, “In het bos daar staat een huisje”:

help ons help ons uit de nood
uit de nood
help ons help ons uit de nood nood
help ons uit de nood nood
uit de nood
uit de nood
help ons help ons uit de nood nood
uit de nood
uit de nood
(De Volder 306)

Even verderop nemen Van der Harst en De Volder de mediatisering van de gruwel op de korrel. Moord klinkt plots ontzettend banaal, op de radio:

Hallo Hallo Dit Was Het Lied Van Doodgaan Op De Radio
Hallo Hallo Dit Was Het Lied Van Doodgaan Op De Radio Nu
Over Naar De Studio
Hallo Hallo Dit Was Het Lied Van Doodgaan Op De Radio Nu
Over Naar De Studio (De Volder 312)

Ook in *Zwarte vogels in de bomen* grossieren De Volder en Van der Harst in de paradoxen en de complexe beelden. Het platte en het verhevene gaan daarbij hand in hand. Zo geven De Volder en Van der Harst rituele elementen een vaak verrassende draai. De ‘gemakstoel’ van Georgette, de vrouw des huizes, is in *Zwarte vogels in de bomen* een centraal rekwisiet. De muziek straalt op het eerste gezicht echter een heel andere sfeer uit. Ellen Stynen ziet dit als volgt: “Vier sopranen in bruidsjurk zingen quasi-Gregoriaanse Latijnse gezangen, die de theatrale acties rond de kakstoel naar een hoger niveau trekken. De muziek van Dick van der Harst zorgt ervoor dat de anekdotiek van het verhaal overstegen wordt en biedt een tegengewicht aan de vaak platvloerse en vulgaire inhoud van de dialogen. De vertaling van de liederen is echter meestal ontluisterend:

bene edi bene stercoravi
oh illecebras ut sum edax
et rotundus
bene edi bene stercoravi
goe geten goe gescheten
o wat ben ik lekker en
zo gulzig en zo rond
goe geten goe gescheten
quid amplius
homo oret
oh illecebras ut sum edax
et rotundus
ja wat moet ne mens
meer weten
o wat ben ik lekker en
zo gulzig en zo rond

De liturgische sfeer waarin de meeste liederen baden, wordt van binnenuit ondermijnd door de via het Latijn gecamoufleerde betekenis van de teksten” (Decreus & Stynen 147). Eenzelfde dynamiek is te vinden in het lied met de veelzeggende titel “Stercus/Stront”:

stercus
illic mare
terra illic
hic
in litore
aggeres arenae relictæ
pone
illic
ut dicis
terra
arva terra arva terra
arena terra arva terra
hic
in terra

arva terra arena arena arena
stront
daar is de zee
daar is het land
hier
op het strand
nen hoop achtergelaten zand
daarachter
daar
zoals ge zegt
land
akkers land akkers land
zand land akkers zand
hier
op het land
akkers land en zand zand zand
et stercus
ut dicis
aggeres stercoris
aggeres?
montes!
en stront
zoals ge zegt
hopen stront
hopen?
bèrgen!

illic hic ibi ubique
circum bene specta stercus
montes stercoris

daar hier ginder overal
kijk maar eens goe rond stront
bèrgen stront. (De Volder 393)

Naast de spanning tussen het plechtstatige Latijn en de “aardse” inhoud van de tekst spelen De Volder en Van der Harst hier ook met het woord “stront”. Als synoniem van mest houdt het woord “stront” voor een boerenfamilie iets zeer vruchtbaars en positiefs in. Voor de familie Spiesschaerts is het omgekeerde echter evenzeer waar. Privé én professioneel zijn ze ten dode opgeschreven. In de loop van het stuk zakken ze weg in de miserie, in... de stront. Door de verwijzing naar varkenspest elders in de tekst hing de voorstelling samen met de reële dreiging die er op dat moment op dat vlak in België was, maar die anekdotiek werd door Van der Harst en De Volder ook ruimschoots overstegen. De ondergang van een familie stond in *Zwarte vogels in de bomen* centraal.

Een laatste voorbeeld dat ik uit *Zwarte vogels in de bomen* wil lichten, eentje waarnaar ook Decreus en Stynen verwijzen, is de openings-scène, haast even gedenkwaardig als deze van *Regent en Regentes*. Het spanningsveld waarop De Volder en Van der Harst zich hier begeven, is dat tussen leven en dood. Typisch De Volder is dat de ondergang van de familie Spiesschaerts vanaf het eerste moment wordt aangekondigd. De figuur van de dood waart van meet af aan onder de levenden. Het is eenvoudigweg wachten tot hij zijn werk heeft verricht en de dood zich voltrokken heeft. De verwijzing naar de dodendans is minder idiosyncratisch. Die gaat, zoals Stynen aangeeft, terug tot de middeleeuwen, en vertoont bijvoorbeeld ook linken met begrafenistoeten in een stad als New Orleans:

De veertien spelers en muzikanten maken uitbundig muziek (*Gloria Mundi* van Dick van der Harst) op doedelzakken, bombes, bazuinen, landsknechten en een Antwerpse stadstrommel. Vooraan danst en rolt een van de muzikanten over de vloer; hij doet denken aan een nar, een carnavalszot, maar ook aan de dood. Hij nodigt de anderen uit om mee de dodendans te dansen. Al sinds de middeleeuwen zijn dood en dans nauw met elkaar verbonden. De dood nodigt de mensen ten dans, of de doden dansen zelf, op ‘anti-muziek’, muziek uit ‘de omgekeerde wereld’: ‘Deze behoorde tot de werksfeer van de hel en ze stond tegenover de muziek van de engelen’ (Grijp, 1989: 40). Fluiten, doedelzakken en schalmeien zijn bij uitstek de instrumenten van de speelman, van de duivel. De dodendans is een paradoxaal gegeven; dansen wordt in het algemeen beschouwd als een teken van levenslust. Al

van oudsher wordt de dans gezien als de bewegingsvorm bij uitstek van al het bovenaardse, en speelt hij dan ook in heel wat culturen een belangrijke rol in rouwrituelen. Door te dansen willen de nabestaanden aangeven dat het leven doorgaat. Een andere mogelijke verklaring is dat de dans symbool staat voor een eeuwige, universele rondedans van doden en levenden samen. In de dodendans wordt de verbintenis tussen leven en dood bestendigd.
(Decreus & Stynen 152)

Concert en ritueel

Tot slot kom ik graag terug op het onderscheid dat ik eerder maakte tussen enerzijds muziektheater als 'ritueel' en anderzijds muziektheater als 'concert'. Het ligt niet voor de hand om in het actuele Vlaamse podiumkunstenlandschap rechtstreekse erfgenamen aan te wijzen van het gemeenschappelijke oeuvre van Eric De Volder en Dick van der Harst. Misschien was hun samenwerking daarvoor wel te uniek en te specifiek, zoals uit het bovenstaande hopelijk mag blijken.

Er langer bij stilstaan valt buiten het bestek van dit artikel, maar de vorm die het trio Josse De Pauw, Peter Vermeersch en Pierre Verwoesem in 1998 met de Kaaitheaterproductie *Weg* introduceerden, krijgt wel nog veel navolging. De acteur profileert zich daarbij als de voorman of -vrouw van een band, of als louter medemuzikant(e), en zoekt vandaaruit de interactie met de muzikanten op het toneel op. Sprekende latere voorbeelden hiervan zijn onder andere *Lied* (2005) van Kris Cuppens, Geert Waegeman en Braakland/ZheBilding (nu Het nieuwstedelijk) of *De wordenaar* (2020) van Bruno Vanden Broecke, Bo Spaenc en Muziektheater De Kolonie. Voor elk van deze is het model dat van een concert. Niet dat een concert geen rituele dimensie kan aannemen, wel integendeel, maar qua opzet zijn er wel verschillen met de muziektheatervorm die De Volder en Van der Harst ontwikkelden. De meeste muziektheatervoorstellingen spelen voor een zittend publiek, waardoor qua publieksofstelling de concertvorm waaraan gerefereerd wordt, gemiddeld deze is van klassieke of hedendaagse muziek en (naoorlogse) jazz: vormen die, Goehr en Gioia indachtig, veeleer aan het "separability principle" beantwoorden. Op het toneel weegt de persoonlijkheid van de acteur vaak door, waardoor ook gelijkenissen ontstaan met een pop- of



rockconcert. Eigen aan deze vorm is dat de acteur zich rechtstreeks tot het publiek richt, en het hier en nu van de situatie, in al haar 'realisme' (cfr. supra), primeert. Een variant is diegene waarbij de performer zonder medemusici in zijn/haar eentje op het toneel staat. Een recent voorbeeld van zo'n oneman- of onewomanshow is *ALL*. (2019) van Lisa Verbelen / BOG. & Het Zuidelijk Toneel dat voor Het Theaterfestival 2020 werd geselecteerd. Verbelen oogt hierin als een singer/songwriter, met als verschil dat het door haar gegenereerde materiaal niet alleen uit tekst en muziek, maar ook uit beeld bestaat: de projectie van zelfgeschreven woorden die Verbelen op het toneel als in een puzzel legt, een bewegend platform als decor, enz... Verbelen draagt een glitterpak, en gordt eerst een elektrische bas, en daarna een gitaar om. Het is een zeer herkenbaar beeld, waarvoor Verbelen put uit de mondiale popcultuur. De initiële verankering is, heel anders dan bij De Volder, niet lokaal, laat staan volks.

Een andere voorstelling uit de selectie van het Theaterfestival 2020 beantwoordt wel aan de omschrijving van muziektheater als 'ritueel': *Dear Winnie*, (2019) van het driekoppige collectief Jr.c.E.s.A.r, KVS en NNT. Regisseur Junior Mthombeni heeft geen enkele tastbare link met Eric De Volder, los van het feit dat hij in 2017 speelde in Mesut Arslans encenering van *De Volders Nachtelijk Symposium*, een productie van KVS en Platform 0090. Desondanks deelt *Dear Winnie*, meer elementen met het oeuvre van De Volder en Van der Harst dan je op het eerste gezicht zou denken. Regisseur Junior Mthombeni, schrijver Fikry El Azzouzi en componist-muzikant Cesar Janssens laten zich graag inspireren door iconen uit de wereldgeschiedenis. Voor *Dear Winnie*, gingen ze uit van Winnie Madikizela-Mandela, de echtgenote van Nelson Mandela en ook zelf een belangrijk figuur in de anti-apartheidsstrijd. Op het toneel staan in totaal negen actrices, zangeressen en performers uit de Afrikaanse diaspora. Ze spiegelen zich aan Madikizela's leven om hun stem te laten horen, en betrekken haar op hun eigen persoonlijke verhaal. Meer dan bij De Volder en Van der Harst, speelt de biografie van de spelers een rol, en staan zij als performer op het toneel. Ook het uitgangspunt is anders. Het geheel is activistischer dan De Volder ooit was. Er is echter ook een

Afbeelding 8: *Dear Winnie* (Jr.c.E.s.A.r, KVS en NNT), © Reyer Boxem, 2019.

Afbeelding 9: *Dear Winnie* (Jr.c.E.s.A.r, KVS en NNT), © Reyer Boxem, 2019.

opmerkelijke verwantschap met bijvoorbeeld *Diep in het bos* of *Zwarte vogels in de bomen*. Enerzijds is de voorstelling gesitueerd in het hier en nu, anderzijds speelt ze in op ons persoonlijk en collectief geheugen (cfr. supra). Ze appelleert aan een door performers en publiek gedeeld (koloniaal) verleden dat ook het heden in zijn greep houdt. De verwijzingen daarnaar zijn tekstueel, maar even vaak beeldend en muzikaal. Zoals voor De Volder en Van der Harst, zijn ook voor Mthombeni, El Azzouzi en Janssens de disciplines één. De meeste muziek die zij inzetten, beantwoordt niet geheel toevallig aan het “connectedness principle”. Al geven ze er, net als De Volder en Van der Harst, soms een draai aan. Zangeres Tutu Puoane bijvoorbeeld zet in het begin van de productie het volkslied van Transvaal, de voormalige Zuid-Afrikaanse Republiek in. Wat voor de koloniale overheerser een symbool van verbinding was, is in wezen een teken van verdeeldheid: het is immers niet onschuldig dat de tekst van het lied in het Afrikaans – als koloniale taal – was en is. Een verwante perversivering zit in de zwarte laarzen die door Janssens op een ronddraaiend rad zijn bevestigd: een zelfgemaakt instrument dat naadloos het ritme van een door de performers gezongen lied, “Uprise Blues”, aangeeft. Het kost geen enkele moeite om in de stampende laarzen de symbolische verschijning van een horde ordehandhavers te herkennen. Het is een hard en wrang beeld waarmee Janssens en de performers echter opzweepende muziek maken. De duidelijkste gelijkenis met *Diep in het bos* en *Zwarte vogels in de bomen* schuilt in de prominente aanwezigheid van vrouwelijke performers op de Bühne. Zij spreken namens henzelf én een bredere gemeenschap. Op het gevaar af de voorstelling van haar specificiteit te ontdoen, te recupereren en te neutraliseren: *Dear Winnie*, is voor mij niet enkel een hoogstnoodzakelijk en prangend verhaal van koloniale en patriarchale onderdrukking en emancipatie. Wanneer aan het einde van de voorstelling het koor van vrouwenstemmen zich tot Winnie Madikizela-Mandela richt en haar aanroept, krijgt zij de dimensies van een Oermoeder – voor eenieder die zich verloren voelt. *Dear Winnie*, is een zinderend ritueel om onrecht te bezweren en kracht te putten. Een appel aan een magie dat ook Eric De Volder opzocht.

Ondanks deze verwantschap vind ik het echter moeilijk om *Dear Winnie*, als een rechtstreekse erfgenaam van het werk van Eric De Volder en Dick van der Harst te zien. Daarvoor is de gelijkenis te toevallig. Ze toont echter wel aan dat de rituele geworteldheid van



Afbeelding 10: *Dear Winnie* (Jr.c.E.s.a.r, KVS en NNT), © Reyer Boxem, 2019.

het theater van De Volder en Van der Harst nog steeds waarde- en zinvol kan zijn. Binnen het parcours van Mthombeni en El Azzouzi is de inzet van die ingrediënten overigens niet incidenteel. In hun *Rumble in da Jungle* (2013) bijvoorbeeld, nog zonder Janssens onder de vleugels van SinCollectief gemaakt, vertolkte de muziek een pan-Afrikaanse gedachte, vol archetypen, gaande van Afrikaanse percussiemuziek tot funk en rap. Misschien komt het moment dat hun samenwerking ooit als even uniek en specifiek als die tussen De Volder en Van der Harst zal worden aangezien.

De erfenis van De Volders taal is in de tussentijd wel aanwezig in het Vlaamse podiumkunstenlandschap, zij het dat ze versplinterd is. Wat ontbreekt, is een duidelijk aanwijsbare stamboom, zoals die bijvoorbeeld wel te tekenen valt voor de spelerscollectieven, gaande van Maatschappij Discordia over de KOE en tg STAN tot het gloednieuwe WOLF WOLF. Rechtstreekse discipelen als Johan Knuts, Leen Roels en Benjamin Van Tourhout houden de vlam in wisselende contexten brandende. Jongere collectieven als Lucinda Ra en Ballet Dommage en zeker ook Abattoir Fermé inspireerden zich op De Volder, en gaan er een eigen weg mee.

Met dank aan Kamiel De Meester.

Works Cited

- Aerts, Jef. "Vader die is dood." *Tijd Cultuur*, 29 november 2000, 9.
- Allemeersch, Simon, et al. "50 jaar RITS." *Etcetera* 31:133 (2013): 38-43.
- Burrows, Jared B. "Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation." *Critical Studies in Improvisation* 1:1 (2004).
- De Volder, Eric. *In stukken. Toneel 1988-2010*. Antwerpen: Uitgeverij Vrijdag, 2010.
- De Vos, Jozef. "Bezwerend ritueel. Het theater van Eric De Volder." *Ons Erfdeel* 52: 2 (2009): 70-79.
- De Waele, Annelies. "Achter 't eten, een paar oude veten." *Knack*, 28 mei 2003, www.knack.be/nieuws/magazine/achter-t-eten-een-paar-oude-veten/article-normal-1109581.html
- Decreus, Freddy, en Ellen Stynen. *Dansen met de schaduw van het onbewuste. Eric De Volder & Toneelgroep Ceremonia*. Gent: Academia Press, 2006.
- Gioia, Ted. *Work Songs*. Durham en London: Duke University Press, 2006.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Hillaert, Wouter. "'Kafka is comedy!'" *De Standaard*, 18 maart 2017, www.standaard.be/
- "Over Abattoir Fermé". abattoirferme.tumblr.com, Abattoir Fermé, abattoirferme.tumblr.com/about. Geraadpleegd 17 augustus 2020.
- Valckenaers, Katrien. Bericht aan de auteur, 10 augustus 2020. E-mail.
- Van Tourhout, Benjamin. *Hybrid Heroes and Ambiguous Empathy*. KU Leuven en LUCA School of Arts, doctoraatsscriptie, 2018.
- Vanhaesebrouck, Karel, et al. *Het abc van Abattoir Fermé*. Tiel: Lannoo Uitgeverij, 2019.