

**Terugkeren naar het groteske.
Terugkeren in de dood.**

**Terugkeren als bevrijding.
Terugkeren als moraal.**

-- Benjamin Van Tourhout --

En ik zeg, doelloos ga ik vooruit,
gelijk een kind verrast door het afwisselende,
benieuwd naar het verbeeldende,
spelend met het onverwachte,
begidst door het dramatische en
lachend naast de pot pissend.

Eric De Volder

(Bij uitreiking Prijs voor Letterkunde van de Vlaamse
provincies, 2005)

“Comment on va procéder, mes amis?” Het was de vraag die Eric De Volder (1946-2010) haast dagelijks aan ons -- zijn spelers -- stelde. Het is deze openheid, deze onwetendheid, deze oprechte vraag die een groep spelers verbond (en soms ook tot wanhoop dreef). Een spelersgroep waar ik een tiental jaren deel van uitmaakte en stukken maakte zoals *Vadria* (2000), *Zijde daar* (2002), *Brand* (2004), *Nachtelijk Symposium* (2005), *Au nom du père* (2005), *De Damen* (2006) of *Tolken* (2008).

“Comment on va procéder, mes amis?” was ook de vraag die we ons stelden op de zondagochtend toen het nieuws over Erics dood zich verspreidde. De Volder zal altijd die unieke plek in mij bezitten, niet in het minst omdat hij me ondersteunde en stimuleerde om als theatermaker stappen te zetten, maar ook om als onderzoeker kritisch te durven kijken. In de komende pagina’s bewandel ik het grensgebied tussen speler en onderzoeker. Ik keer terug in mijn herinnering en probeer tegelijk met afstand De Volders universum te analyseren. Ik ga na welke rol en welke impact de moraliteit had binnen zijn oeuvre. Om die vraag te kunnen beantwoorden moet ik de samenwerking tussen Grotowski en De Volder uitlichten, stoot ik haast vanzelf op de grime en de fysiek en tot slot ga ik na of de archetypes van De Volder morele dragers zijn.

Het is een terugkeer, een achteruitkijken naar een rijke en intense periode. Dit terugkijken heeft mij diep geëmotioneerd, meer dan ik had verwacht. Het is een terugkijken naar een theatermaker die ik van dichtbij heb meegemaakt in tien jaren van ups en downs. Een terugkijken naar een gedeeld verleden dat mij mee heeft gemaakt tot wie ik nu ben. In die tien jaren sedert De Volders dood heb ik tot mijn spijt moeten merken dat zijn invloed snel vergeten is geraakt en dat zijn oeuvre ondergesneeuwd is. Al te vaak is hij gereduceerd geworden tot een figuur over wie men een saillante anekdote kent. Ik hoop dat de volgende pagina’s de anekdote overstijgen en tegelijk spreken van een intens rijke periode uit mijn leven.

De Volder leert achteruitstappen bij Grotowski

“Hij traint het kijken en luisteren en snijdt onverbiddelijk alle clichés en truken weg.”

De Volder over Grotowski

In tegenstelling tot Grotowski liet De Volder zo goed als geen documentatie na over zijn methodiek, zijn doelen, zijn theatervorm. Dit bemoeilijkt de verspreiding van zijn werk heel erg. Enkel de oefening *Dansen met de schaduw van het onbewuste* kreeg enige bekendheid, een oefening die vaak aan het begin van een repetitie werd uitgevoerd en uitgaat van de idee dat het onbewuste een schaduw op de grond kan werpen en dat een speler dus zou kunnen *dansen*, reageren op de bewegingen van die schaduw. Het resultaat van deze *dans*, de unieke bewegingen en patronen die hierdoor ontstaan, is wat De Volder beoogde. De bredere verspreiding van hoe De Volder omging met improvisaties, repetities, sessies, taal, personages, grime en fysiek werk is dus vooral in handen van die personen die met De Volder werkten en is dus sowieso een persoonlijke interpretatie en selectie.

Crombez (2014) en Decreus en Stynen (2006) beschreven al uitgebreid de invloed van Grotowski op het werk van De Volder. Toch wil ik opnieuw stilstaan bij de ontmoeting tussen deze twee gelijkgestemden, die genoeg van elkaar verschilden om elkaars interesse en fascinatie op te wekken. Deze ontmoeting heeft immers, volgens mij, diepgaande gevolgen gehad voor De Volders spelmethodiek en ideologie.

De Volder komt pas in 1987 in contact met Grotowski, erg laat in vergelijking met andere Vlaamse theatermakers zoals Tone Brulin, Franz Marijnen, Hugo Claus of Carlos Tindemans die reeds in de jaren zestig richting Polen trekken (Crombez 118). Bij deze eerste ontmoeting begeleidt Grotowski De Volder (en zijn spelers) bij een voorstelling in de vorm van een reeks workshops. Grotowski heeft in 1987 al een heel parcours achter de rug en is net begonnen (in 1986) met de uitbouw van zijn onderzoekscentrum in Pontedera (Italië) waardoor hij besluit (nog) minder te focussen op het creëren van voorstellingen, maar des te meer op het onderzoeken en finetunen van zijn methodiek.

Het is meteen duidelijk dat De Volder geïnspireerd raakt door Grotowski, hem respecteert en bewondert, maar van dweperig groupiegedrag kan je De Volder niet betichten. Hij is nooit in de val getrapt van wat Marijnen omschrijft als “quasi-Grotowskiaanse hysterie ... zonder ooit verder te komen dan oefeningen” (21, 1983). Volgens Crombez was dat in de jaren zestig wel het geval, hij spreekt van “mythevorming” (Crombez 115) waarbij Grotowski wordt gepercipiëerd als artistiek talent, maar ook als bohémien en rebel en daarom als voorbeeld dient voor een hele reeks Vlaams theatermakers. De Volder, daarentegen, slaagt erin om Grotowski’s ideeën in zijn eigen werk te integreren.

Essentieel hierbij is, volgens mij, hoe De Volder de *Via Negativa* van Grotowski beschrijft én vooral hoe hij die gebruikt in zijn werk. Misschien is dat ook de reden waarom Grotowski snel een sterke affiniteit ontwikkelt met De Volder, iemand die hem leek te begrijpen en durft te interpreteren in plaats van een zoveelste klakkeloze na-aperij. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat Grotowski, kort na deze eerste stage, De Volder uitnodigt deel te worden van zijn artistieke ploeg in Pontedera. De Volder gaat niet in op die vraag, maar gaat wel nog tweemaal voor een langere periode werken met Grotowski (in 1989-1990 en 1991). Grotowski, op zijn beurt, komt tweemaal kijken naar de voorstellingen die De Volder later maakt, ontmoetingen waar De Volder met diepe ontroering en melancholie op terugkeek.

De voorstelling die voortvloeit uit die eerste workshops is *De Nachten* (1987) en in het programmaboekje schrijft De Volder over Grotowski:

[Grotowski] heeft veel gezien, hij weet veel en heeft een straf geheugen. Ge moet dus niet met flauwe zever afkomen. Hij benadrukt precisie en doorzettingsvermogen in het werk. Hij traint het kijken en luisteren en snijdt onverbiddelijk alle clichés en truken weg. Het is dus boeiend om mee te maken hoe hij deze afspraken omzet in ‘spelopdrachten’. Zodanig is hij ook een theaterpedagoog: hoe wordt een speler ‘anders’, terwijl hij toch zichzelf blijft, hoe werk ik mij uit de naad, terwijl ik toch geen druppel zweet laat zien? (Decreus en Stynen 17)

Gelijkgestemden?

De Volder en Grotowski hebben verschillende raakpunten, sommige theateraal, andere puur menselijk. De menselijke zijn weinig rooskleurig, maar verraden bij beiden een hardnekkigheid én een zelfvertrouwen. Zowel Grotowski als De Volder moeten de eerste jaren van hun carrière schrappen om rond te komen, om een publiek en pers te bereiken. Die zoektocht naar erkenning leidt bij beiden tot conflicten, maar toch kunnen beiden al snel rekenen op een klein maar erg geëngageerd publiek (Crombez 113-115). Net zoals Grotowski geen aansluiting vindt in het Polen van de vroege jaren zestig, zo zoekt De Volder tevergeefs naar aansluiting in de vroege jaren negentig te Gent. In een interview uit 2009 met Wouter Hillaert vertelt De Volder, in een zeldzame vlaag van bitterheid, over hoe een project met NTG op de klippen liep:

Begin 1989, terwijl ik in Italië bij Grotowski op stage zat, kreeg ik een brief van NTG of ik *Schuld en Boete* van Fjodor Dostojewski, bewerkt door Johan De Boose zou willen regisseren. Goed, na mijn terugkomst in de zomer bereid ik samen met Johan het werk voor en in het voorjaar 1990 beginnen de repetities met quasi de volledige cast van het toenmalige NTG. Na drie weken van inleidende improvisatie aan de hand van opdrachten, begint één van de spelers, Walter Moeremans om hem niet te noemen, mij ineens luidkeels uit te schelden: 'Wat denkt gij wie gij zijt? Wat doet gij ons hier aan! Denkte gij da ge God zijt misschien!!' Niemand van de groep die zijn mond opendeed. Dan heeft directeur Hugo Van Den Berghe met hen gesproken en op uitzondering van Chris Thys en Blanka Heirman wou niemand met mij verder. De rest plooiden zich naar die ene persoon die mij, toen ik mijn spullen in het repetitielokaal ging ophalen, straal voorbijliep. Echt fantastisch om te zien hoe goed dat gespeeld was!

Dat conflict was voor De Volder de aanleiding om ernstig te gaan nadenken over een eigen theatergezelschap, om met gelijkgestemden op zoek te gaan naar nieuwe vormen. Of zoals Eric zelf zei:

Toen heb ik al die spelers waarmee ik vroeger [in de periode van Parisiana] had kunnen werken, professionelen en niet-professionelen, een uitnodiging gestuurd en gevraagd om eens langs te komen en dat ik een plan en een voorstel had. Zo is Toneelgroep Ceremonia ontstaan en ik denk dat ik dat alleen maar kon of durfde doordat ik die stage met Grotowski had meegemaakt. (Hillaert, interview met De Volder, 2009)

Op korte termijn had deze ad hoc-manier van werken voordelen. De Volder kon zijn artistieke ei kwijt en genoot duidelijk erkenning. Maar het heeft De Volder ook gevormd als regisseur, want hij is daarna hoofdzakelijk blijven regisseren vanuit scenische organisatie, vanuit een parcours, een mise-en-scène-beleid eerder dan vanuit een verhandelend perspectief. Deze manier van regisseren werkte bij Parisiana, waar acties werden gepland vanuit praktisch oogpunt eerder dan vanuit een inhoudelijk doel, vooral omdat vele spelers niet getraind waren in theater en praktische mise-en-scène regieaanwijzingen de meest accurate manier waren om tot spel te komen.

Net zoals De Volder de eerste jaren in zijn woonkamer, annex repetitieruimte, annex theaterzaal, voorstellingen maakte en toonde, zo is het theater van Grotowski in oorsprong “zo klein dat een en dezelfde ruimte zowel voor administratie en kaartverkoop als voor de repetities gebruikt werd” (Verbeek 159), de vergelijking met de zolderruimte van De Volder is duidelijk. Beiden hadden een plan, beiden zaten verstopt en beiden zochten een hele tijd naar een manier om connectie te maken met collega’s én een breder publiek. De droom om theater te maken is wat ze deelden; de zoektocht naar een theatercode waarin een lichaam minstens even belangrijk was als de taal, verbond hen.

De Volder ontwikkelde dus al erg vroeg een vertel- en vormidroom dat hem uniek maakte in het Vlaamse Theaterveld, zijn noest gewoet bleef jarenlang ver weg van pers en groot publiek. Dit gaf hem (net als Grotowski) bij een kleine groep vertrouwelingen een status. Toch bleef hij door zijn inhoudelijke en vormelijke keuzes een buitenbeen, een zonderling in het bredere kunstenlandschap. Deze nichepositie heeft hij nooit helemaal van zich af kunnen schudden, deels omdat Eric wel onverwachte en vaak hermetische reacties

en ideeën kon formuleren, maar ook omdat er ergens een bredere visie en omkadering van zijn werk ontbrak. Eric bleek het gelukkigst tijdens het repeteren in zijn eigen gecreëerde omgeving. Zo bleef hij de gevangene van een zelfgecreëerde status, hij was de nichefiguur geworden en zou die spijtig genoeg ook blijven. Dit is een fundamenteel verschil met Grotowski, die zich veel vroeger realiseerde dat een methode moest worden beschreven om te kunnen overleven en dat zijn ideeën ook praktische en logistieke steun van anderen nodig had.

Naast de menselijke, zijn er ook vele theatrale raakpunten tussen beiden te vinden, maar ik focus hier op de *Via Negativa* van Grotowski. Deze heeft immers, volgens mij, een gigantische voetafdruk nagelaten doorheen het gehele oeuvre van De Volder, en dit zowel inhoudelijk als methodisch.

Via Negativa?

De *Via Negativa* is een concept waarbij Grotowski (1968) ervan uitgaat dat een speler de volwassenheid (met alle beleefdheidsnormen, aangepaste opinies, het verbergen van impulsen vanden) van zich af moet spoelen om terug te leren kijken en ageren zoals een kind dat doet. Met andere woorden, spelers moeten terug naar een ontvankelijke, niet ingekleurde staat van kijken, naar een kinderlijke manier om de wereld te ontvangen en te beoordelen, want enkel zo zullen ze in staat zijn om zuiver (heilig) te acteren. Grotowski omschrijft het als:

not a collection of skills, but an eradication of blocks to full expression of the spirit through the body, leading to a “trans-lumination” in performance in which ‘the body vanishes, burns, and the spectator sees only a series of visible impulses (16-17),

of ook nog

We feel that an actor reaches the essence of his vocation whenever he commits an act of sincerity, when he unveils himself, opens and gives himself in an extreme, solemn gesture, and does not hold back before any obstacle set by custom and behaviour. (124)

Om dit te bereiken ontwikkelt Grotowski een hele reeks oefeningen waarbij de focus ligt op de fysieke en vocale kwaliteit van de speler. Franz Marijnen (1967) beschrijft de *Via Negativa* van Grotowski als een acteertraining die probeert aangeleerde (en cultureel gevormde) weerstanden, normen en attitudes weg te schrapen van de spelers, met als doel zo dicht mogelijk bij de eigenheid, de vitale impuls van de speler te komen (6). Verbeek ziet het als een eliminatieproces dat persoonlijke weerstanden, die de acteur hinderen in zijn creatieve taak, poogt weg te werken (184-191).

De Volder, echter, zal de *Via Negativa* niet enkel als spelmethodiek gebruiken, maar eerder als een moreel baken, als een premisse binnen zijn oeuvre. De Volder zal doorheen zijn hele oeuvre

- a) personages laten achteruitkijken in de hoop het moment te vinden waar het allemaal is fout gelopen en ze dus zo de kans bieden het leven te her-doen, en
- b) het kind (diegene die we ooit allemaal waren in het verleden) en zijn impulsen op een piëdestal zetten.

Daardoor ontwikkelt zich een kindcultus in De Volders werk: het kind als heilige, het kind als mentor, het kind als zuivere, het kinderlijke perspectief dat ware authenticiteit toelaat. De herinnering als verhalend middel en het kind als ideaal zijn daarom steeds terugkerende elementen in het oeuvre van De Volder. Ze lopen als een leidmotief doorheen de stukken.

Het kind als subject komt op verschillende vlakken terug: als onschuldig slachtoffer (*Diep in het bos*, *Vadria*, *Nachtelijk Symposium*) als reden van bestaan en zingeving (*Au nom du père*, *Zijde daar*), maar ook als goede, niet gecorrumpeerde figuur die de waarheid spreekt en daarvoor (of desondanks) moet lijden of sterven (*Brand*, *Au nom du père*, *Achter 't eten* ...). Door deze verheerlijking van het kind past De Volder de *Via Negativa* haast letterlijk toe in zijn werk en verwordt het tot een archetype in zijn universum.

In de voorstelling (*Duitsers*) *Kom terug* (1992), een stuk gebaseerd op de persoonlijke herinneringen van De Volder en zijn spelers onder wie zijn grootvader, groottante en een nichtje, is de *Via Negativa* het eigenlijke verhaal waarin het de bedoeling was te onderzoeken hoe “iedereen op het moment van zijn geboorte reeds alles wist en bezat om te (over)leven en hoe je deze kern doorgeeft aan allen die met jou samen door het leven gaan” (Decreus en Stynen, 19).



Afbeelding 1: *Brand* (Ceremonia), © Tania Desmet, 2004.

De idee van kindertijd als de ideale tijd omschrijft Grotowski als de “wisdom of childhood, this youthful courage to imagine and to attempt the impossible is never really lost; it is only buried within us, waiting to be freed” (Wang 170). Dit vertaalt De Volder in zijn werk, waarbij personages erg vaak trauma’s en leed dat hen is aangedaan als kind (in hun onschuldige en heilige fase), bijvoorbeeld in *Diep in het bos* of in *Achter ’t eten* laat oproepen en herbeleven. Decreus en Stynen labelden dit procedé van achteruitkijken, reconstrueren van het verleden, het her-vertellen van oude gebeurtenissen in de hoop bevrijd te worden, als de “kast van de eeuwigdurende memorie” (101).

Net als Grotowski gelooft De Volder dat de meest directe route naar het zichzelf bevrijden, dit zoeken naar die kindertijd loopt via het lichaam en de stem. Deze focus op het fysieke gaat terug op een van de eerste leermeesters van Grotowski, Stanislawski die schreef dat



Afbeelding 2: *Brand* (Ceremonia), © Tania Desmet, 2004.

“[i]n every physical action, unless it is purely mechanical, there is concealed some inner action, some feelings” (26), maar misschien beschreef François Delsarte het in 1883 nog treffender: “Gesture is the direct agent of the heart ... it is the spirit of which speech is merely the letter” (446-447). Het lichaam activeren is dus de tool om die unieke reserve aan verbeelding en emoties aan te boren.

Her-vertellen?

De Volders personages her-vertellen hun traumatische leven (door dissociatie waarbij de personages buiten zichzelf gaan staan, zichzelf in derde persoon beschrijven en hun trauma her-spelen) in de hoop een andere uitkomst te verkrijgen, of tenminste andere antwoorden te vinden. Het her-spelen van herinneringen, het herinneren van het

gebeurde leidt tot een “hybride vorm van vertellen en uitbeelden” (Decreus 213) waarbij personages in en uit het eigen verhaal stappen. Deze re- en deconstructie, een *Verfremdungs*-techniek, haalt bij de Volder net het koord tussen personages en kijkers strakker aan en dit door de ontstane intimiteit en de bewonderenswaardige overgave waarmee personages hun trauma’s delen. Het publiek krijgt de rol toegemeten van psycholoog, niet van deelnemer aan het proces, maar wel een bevoorrechte getuige. De Volder liet zijn personages dan ook vaak de hoop uitspreken dat deze her-vertelling, deze reconstructie van het eigen leven een catharsis-effect zou hebben. Tegelijk was dit her-vertellen een erg bruikbare tool binnen de repetities, omdat we zo als spelers, als we op een dood spoor waren aanbeland, de sessie nieuw leven konden inblazen door opnieuw te beginnen, maar ook kon het een aanleiding tot discussies over bijvoorbeeld de schuldvraag bieden.

In *Meestersnacht* (2006) klinkt het als: “mocht ik mijn leven nog eens mogen overdoen, God weet waar stond ik dan nu”. *Achter ’t eten* (2003) is een lange herinnering en reconstructie tussen moeder en dochter. In *Brand* (2004) willen de personages weten “Wà dât èr is gebeurd” of nog concreter wordt het in *Nachtelijk Symposium* (1994) wanneer de oudste zoon, Remi, door zijn moeder gevraagd wordt een trauma te her-vertellen:

Moeder:

Vertel mijn nog eens Remi. Van als ik u eens om twee eiers naar de winkel had gestuurd. Weet ge het niet meer.

...

Remi:

(Imiteert zijn vader) Wat is dat hier. Viezerik, wat staat ge daar weer te doen.

(Imiteert zichzelf als kind) Ai. Pa. Niets.

(Imiteert zijn vader) Bek dicht. Handen omhoog.

(Imiteert zichzelf als kind) Ah, ah, ah.

(Imiteert zijn vader) Zal ik u eens vertellen wat dat gij hier staat te doen Remietje.

Nog één keer en ik snijd hem af, uw pietje, hebt ge het gehoord.

Wat stond gij hier te doen.

(Imiteert zichzelf als kind) Ik wéét het niet meer.
... (Imiteert zijn vader) Ge liegt en vanonder mijn ogen, zeg ik u met uw stomme kop.
Ge kent het tarief, naar boven, voort, hup.
En weet ge wat, Sinterklaas die bestaat niet, weet te dat.
Jajaja, dat wist ge niet, jaja, jajaja zeg ik u. (De Volder 1994)

Terugkerende personages?

Dit her-vertellen in combinatie met het centraal plaatsen van het onschuldige kind leidt tot een oeuvre waarbij De Volder een persoonlijke set aan archetypes ontwikkelt. Vaders, moeders en kinderen bevolken zijn wereld, soms zijn ze kleinburgerlijk, vaker echter zijn ze levensgroot en hopen ze op een *beter* leven. Toch behalen de personages zelden dit doel en als ze dat al doen hebben ze zoveel *collateral damage* veroorzaakt dat de overwinning bitter en bloederig smaakt. Goed en kwaad staan dan ook vaak diametraal tegenover elkaar en zitten vervat in welhaast allegorisch aandoende personages.

De vaderfiguur in *Nachtelijk Symposium* is zo eenduidig dat hij van bordkarton lijkt, een Kronos (Saturnus) die zijn kinderen zal verslinden en enkel negatieve kenmerken heeft. Tegenover dit soort monsterlijke figuren staan eenzame en angstige personages – de moeders en de kinderen – met vooral positieve kenmerken die (zo kan je van bij het begin al aannemen) de strijd zullen verliezen. Wat deze slachtoffers uniek maakt en de empathische band tussen kijker en personage verstevigt is dat ze ondanks alles toch de strijd aangaan. De goede (maar zwakke) personages spelen dus een spel dat ze niet kunnen winnen, maar net door hun *rien-ne-va-plus*-attitude worden ze bewonderenswaardig. Het is in deze doodsverachting dat hun heroïek zit, want vanuit het volle besef van het verlies voor ogen doen de personages toch een ultieme poging hun lotsbestemming te veranderen.

Voorbeelden zijn te vinden in *Diep in het bos*, waar een groep vrouwen/kinderen de bij voorbaat verloren strijd aangaat met Marc Dutroux, ook in *Nachtelijk Symposium* waar de kinderen hun vader proberen te vermoorden (na jaren van incest en huiselijk geweld) en

daar zelf het leven voor laten of in *Zwarte vogels in de bomen* waarin de personages zingen:

Ten onrechte gelooft men iedere keer het ergste doorstaan te hebben

Er komt steeds weer iets onvoorstelbaars

Kwam er maar eens een eind aan alles

Wat hebben we doorgemaakt

O god. (De Volder 2002)

Grotowski schreef: “What we have heard can still resound within us” (226) en gaat dus uit van een herinnering die altijd geactiveerd kan worden, een kennis die ons nooit verlaat. De Volder omschrijft zijn manier van werken dan ook als een “soort visnet dat heen en weer sleept, en waar een oogst uitkomt” (Decreus en Stynen 132), en dit oogsten verklaart de wisselende kwaliteit van het oeuvre. De Volder legt de verantwoordelijkheid voor zijn stukken deels buiten hemzelf, hij is de visser (niet de boer dei zaait) die aan het wateroppervlak staat en moet hopen dat hij iets vangt. Dit in tegenstelling tot Grotowski die zijn spelers door een hele reeks oefeningen vormde om tot het gewenste resultaat te komen.

De Mannen?

Het is opvallend dat we in het werk van De Volder de archetypen van de rechtvaardige, de wijze of de vaderlijke vader nergens duidelijk afgetekend terugvinden, en die van de brute, tirannieke vader des te meer. (Decreus en Stynen 122)

Vaak zijn de vaders verkrachters, geweldenaars, perverse tirannen die hun gezin als een despotische koning besturen. In *Nachtelijk Symposium* gaat De Volder erg ver om de mannelijke figuur te portretteren. Niet enkel terroriseert hij zijn kinderen en echtgenote, is er sprake van doorgedreven en langdurig seksueel geweld, maar ontsnapt zelfs de hond, Elza, niet aan de gruwelijke vader, want ook die werd verkracht: “Als ge nog klein waart mannekes, liep ik eens met u mijn armen zijn bureau binnen, Celleke, en daar lag hij te poepen op de grond met onze eerste hond” (De Volder 1994).

In het eerste stuk waaraan ik meewerkte, *Vadria* (2000), is de vader zelfs getransformeerd tot een lege reus, een houten skelet van ettelijke meters en als een gevelde boom het enige decorstuk. Het sterven, het eindigen van de vader staat dan ook centraal in deze voorstelling. Ondanks de terreur die vader zaaide, weten de kinderen niet welke richting ze nu uit moeten, ze zijn ontvoegd; de volwassenen zijn weer als kuikens. Hier komen *Via Negativa* (de ouderen zijn weer als kinderen met alle bewondering en verlatingsangst voor vader vandien) en de kindverheerlijking zeer duidelijk samen (de kleinkinderen houden zich sterk en kunnen als enige met hun grootvader praten). In een poging goed te doen, verstikken de ouders hun kinderen door ze te dwingen in hun eigen voetstappen te lopen en daardoor ontmantelen ze elke kans op nieuw initiatief bij voorbaat. Er is duidelijk gebrek aan de figuur van de mannelijke mentor of wijze in het werk van De Volder; de vrouwen zijn vaak wijs, maar die worden niet gehoord. Dit is tragisch en verklaart de immorele gevolgen. Het is een universum zonder wijze leiders of visionairen, want de slachtoffers (die wel kennis hebben) worden niet gehoord of begrepen. Een wereld zonder wijze visie waarin het lot en de bruutheid het leven sturen.

De Vrouwen?

De vrouwen daarentegen zijn vaak het slachtoffer van deze agresieve mannelijke omgeving. Wanneer vrouwen als de archetypische moederfiguur optreden zijn ze eerder chroniqueurs dan aanbieders van oplossingen: ze beschrijven de fouten, het falen, maar stellen zelden een werkbare oplossing voor. In die zin zijn ze even vleuggellam als de kinderen. De tragiek zit hem in het feit dat ze *weten* maar niets (kunnen) *doen* aan de status quo. Ze zijn als Cassandra of Pythia, onmachtige wetenden die niets kunnen veranderen, laat staan verantwoordelijkheid opnemen. Dit *weten* is dus diep tragisch, want bewust ten ondergaan is zwaarder dan onwetend. Decreus en Stynen noemen dit de "*sapientia*". (127)

In De Volders wereld zijn vrouwen dus hoofdzakelijk slachtoffers, onschuldig, maagdelijk en is hun rol die van de zorgende, de beschermende, de wachtende vrouw. Een weinig vooruitstrevend vrouwbeeld dus dat daarenboven statisch blijft doorheen het hele oeuvre. Deze vrouwen dienen vaak enkel als "recipiënt" (*Au nom du père*) voor de mannen uit hun omgeving: ofwel zijn ze verslingerd aan deze

vrouwen ofwel spugen ze hen uit, een middenweg lijkt er niet te zijn. Of ze worden opgehemeld zoals bij *Achiel De Baere* (1988) of *Regent en Regentes* (2000): “Van verre was ze nog schoner dan dichtbij ... het gewas gelijk dat er een aureoolken van stralen rond haar hoofd schitterde.” Of ze worden geperverteerd als gebruiksvoorwerpen zoals bijvoorbeeld de moeder uit *Nachtelijk Symposium*: “Uw pa heeft er mij van onder tot boven op natgepist, kapotgeslegen, volgepoept en ondergespogen.”

De Kinderen?

De kinderen daarentegen zijn, zoals we zagen, altijd heilig, ze zijn slachtoffer en zien de ware toedracht, maar toch worden ze geofferd als Iphigeneia. Dat kind-offer brengt daarenboven zelden verlichting of oplossing. Kinderen zijn de enige zuiveren en ze proberen zich staande te houden in de poel van miserie en perversiteiten (bv. in *Vadria*, *Zwarte vogels in de bomen*, *Au nom du père*, *De Damen*, etc.). Telkens zijn het de kinderen die proberen te herstellen wat fout liep (dit connecteert zowel met de heilsweg van Jung (1984), als met de *Via Negativa* van Grotowski). Het zijn de kinderen die het voorbeeld zijn, die tonen waar de antwoorden liggen, maar het zijn de volwassenen die te druk met zichzelf, reeds te diep in de miserie of eenvoudigweg te dom of te pervers zijn om te willen luisteren naar die oplossingen. De kinderen hebben dus de sleutels in handen, ze brengen de oplossing aan, maar krijgen geen gehoor, waardoor ook deze laatste strohalm verzinkt in het niets. Het kind als onmachtige engel, als symbolische boodschapper van waarheid en heiligheid.

Terugkeer naar religie?

Een laatste element dat Grotowski en De Volder verbond (en dat ook in het gehele oeuvre terugkomt) was de strijd tegen de rigide dogma's van de Rooms-Katholieke Kerk, maar in combinatie met een voorliefde voor het ritualistische karakter ervan. Beiden vonden elkaar in het aanvallen van de inhoud en beiden gebruikten, vervormden, recycleerden de vormelijke rituelen. Beiden zagen de waarde in van een ritueel, maar vielen de inhoud aan die de Rooms-Katholieke kerk had verspreid. Grotowski haatte het instituut en wilde dan ook het Rooms-Katholicisme neerhalen. Grotowski spreekt daarom ook

over “secular holiness” (46) in zijn werk. Ook binnen het werk van De Volder is de aanval op de kerk en haar dogma’s een essentieel en terugkerend motief. In de voorstelling *De Damen* (2006) gaat De Volder erg ver in deze inhoudelijke ontmanteling, maar hij combineert ze opnieuw met zijn persoonlijke *Via Negativa* want het is zijn doel om “door de herinneringen aan het oude katholicisme” op te roepen, “vast te stellen dat God de Vader meer dan ooit afwezig was... de vaststelling dat de mens zijn rituelen verloren was en alleen overbleef, zonder liefde. (Decreus en Stynen, 26). Ook in *Regent en Regentes* (2000) staat de katholieke moraal centraal, het gaat zelfs zo ver dat één van de personages aan Christuswaan leidt en zich dan ook verkleedt en gedraagt als Jezus Christus. Een *cosplay* op zijn De Volders, dat zowel de draak steekt als bewondering afdwingt voor de kerkelijke rituelen. Ook hier is het therapeutisch herinneren de methodiek om te weten te komen wat er is gebeurd en waardoor de personages zijn geworden wie ze zijn.

In beide voorbeelden speelt de schuldvraag een belangrijke rol, een erfschuld die nooit kan ingelost worden, waardoor de personages als verdoemd moeten blijven ronddwalen. De tragiek, de uitzichtloosheid, de eenzaamheid die deze schuld uitwasemt zijn elementen die De Volder expliciet connecteert met de Rooms-Katholieke leer. Dit universele en nooit ophoudende lijden refereert tegelijk “aan menige passage uit Antonin Artauds visie op de existentiële en kosmische wreedheid” (Decreus en Stynen 75).

In zijn periode als artistiek leider van Parisiana zien we explicietere aanvallen. Zo organiseert De Volder een massale “ontdopingsceremonie en uit-de-kerk-treding” tijdens een performance in de Balzaal van Vooruit in 1981 (Decreus en Stynen 16), waarbij een “een katholiek hart – een hart van een varken – ritueel in twee werd gesneden. Op het moment van het afscheid voltrok zich de doop. Dat had iets naïef en onnozel, maar het bracht iets teweeg. De mensen stelden zich wel een vraag” (Hillaert, interview met De Volder, 2009).

Herinneringen die leiden tot maskers?

Deze herinneringen, dit uitspitten van het verleden van de personages leidt rechtstreeks tot het meest typerende kenmerk van De Volders werk, de grime en fysiek. De Volderiaanse grime is de



veruiterlijkte vorm van het verleden, want het is de huid die vertelt over de herinneringen. Grime is er dus niet om mensen mooi te maken, te tooien. Het zijn vertaalde littekens. Daarom en ondanks de aandacht die De Volder tijdens repetities spendeerde aan mimiek en fysiek van de personages, beschouw ik hem in de eerste plaats als een verhalenverteller die beeldend werkte, niet als een beeldend kunstenaar die verhalen vertelde net omdat hij de vorm gebruikte om zijn inhoud te kunnen vertellen.

Grotowski schreef: “Memories are always physical reactions. It is our skin which has not forgotten, our eyes which have not forgotten” (226) en dat wordt bij De Volder “Uw ogen kijken nog naar vroeger” (Decreus en Stynen 113). Grime en fysieke verschijningsvormen zijn dus niet opgeplakt van buitenaf, maar zijn het gevolg van innerlijke gebeurtenissen uit het verleden. Het zijn tekeningen, zo je wil, van de binnenkant of de fysieke respons op emotionele herinneringen zoals Grotowski aangeeft. Decreus omschrijft de Volderiaanse personages als “angstaanjagende wezens” in “een groteske en hybride belevingswereld, waar mensen elkaar op prelogische en primitieve wijze aanvoelen” (220). Het is mijns inziens essentieel om de grime en het fysieke binnen het werk van De Volder te zien als een gevolg van inhoud, niet andersom, anders worden ze “purely mechanical” (Stanislawski 26).

Men zou kunnen argumenten dat De Volder een voorkeur had voor niet-psychologische fysiek of grime omdat hij, zoals bekend, niet wilde *weten* wat zijn spelers dachten tijdens het improviseren. De Volder: “Ik houd me niet bezig met het denken van de speler. Ik werk met de gevolgen van zijn denken op zijn personage. Ik wil dat het personage zo snel mogelijk doet wat het kan” (Six 1995), maar niet willen weten wat een ander denkt staat niet gelijk aan het feit dat De Volder lege hoofden wilde of gedachteloze, emotieloze atleten wilde.

De Volder verwerkt dus een essentieel idee van Grotowski, hij maakt van een methode een vertelvorm, van een concept een archetype. Als geen ander slaagt De Volder erin om de sprong van idee naar uitvoering te maken. In mijn optiek is de impact van Grotowski

Afbeelding 3: Ontwerp voor de affiche van *De Damen* (Ceremonia en KVS) door Eric De Volder, 2006.

op De Volder niet enkel terug te vinden op expliciete wijze, maar eerder zit die impliciet verweven in zijn werk en denken. De impact van de *Via Negativa* is enorm, met de herinnering (het terugkeren zowel letterlijk als figuurlijk) en de daaruit voortvloeiende focus op het kind als duidelijkste elementen. De Volder heeft van bij de eerste ontmoeting Grotowski's input verwerkt en naar zijn eigen artistieke hand gezet, of zoals Lien De Wilde het omschrijft: "Eric De Volder is misschien de enige die tot op vandaag positief is over Grotowski. Voor hem verliep de beïnvloeding anders. Hij ging de stijl van Grotowski niet kopiëren, maar hij slaagde erin een eigen werkwijze te ontwikkelen met daarin succesvol verwerkte elementen van Grotowski" (59).

De Volder kon met smaak en ontroering vertellen over zijn werkperiodes met Grotowski, vooral de twee bezoeken die deze bracht aan Gent om zijn voorstellingen bij te wonen maakten De Volder week. Daar, in die anekdotes was de bewondering voor Grotowski duidelijk te voelen:

Er gaat geen dag voorbij dat ik niet aan die ontmoetingen terugdenk, dat is moeilijk onder woorden te brengen. Het werk dat ik daar meegemaakt heb, is voor mij nog altijd bezig, elke dag. Grotowski is een meester. Wat me bijblijft, is een houding tegenover het werk en tegenover de mensen met wie je werkt. (Decreus en Stynen 161)

Groteske dromen

Naast de impact van Grotowski – de terugkeer, in al zijn betekenissen – is ook het groteske essentieel binnen het oeuvre van De Volder. De groteske vorm hangt samen met de Volderiaanse archetypes en hun morele wereldbeeld. Groteske definiëren is een complex verhaal, omdat het "onverzoenbare elementen in één beeld verenigt, en ingaat tegen de klassieke idealen en vormleer" (Decreus en Stynen 141). Toch zijn er typerende elementen: vervreemding (Kayser; Harpham 1967, 1982), demonische krachten – die desondanks komisch kunnen zijn (Steig), het lichamelijke waar dood en leven zich verenigen en zo het reële overstijgen (Bakhtin in Gleeson-White) en de combinatie van angst en plezier bij een publiek (Jennings 10).

Het groteske kunnen we ruwweg omschrijven als het samengaan van mooi (heilig) en lelijk (monsterlijk) waardoor de bestaande, reële,



Afbeelding 4: *De Damen* (Ceremonia en KVS), © Tania Desmet, 2006.

logica wordt omgekeerd. Eco beschrijft groteske als de “aesthetica van het mateloze” (111) en die mateloosheid, dat samengaan van heilig en monsterlijk is duidelijk aanwezig in het werk van De Volder. Een wereld bevolkt door onevenwichtige personages met vervormde en verdraaide realiteitsperspectieven die leven binnen hun zelfgemaakte bubbel (een *echo chamber*) en waar de moraliteit bijgevolg ook grotesk en vooral utilitair (Machiavellistisch) is.

Groteske – hoe kunstmatig zij ook kan aanvoelen – is in het werk De Volder een middel om te communiceren en dus net als grime en fysiek niet een van buitenaf opgeplakte vorm; een speler moet zich dus *thuis* voelen in deze spelvorm. Spelers die het groteske van buitenaf imiteren of uitvoeren, verliezen de *facto* die groteske nuance, want er is er geen dualiteit tussen tragedie en satire, tussen lelijk en mooi,

tussen angstaanjagend en grappig, en zij missen dus de ambiguïteit die inherent is aan het groteske. Daarom ben ik het eens met Pavis die schrijft dat groteske geen stijlfiguur is, maar daadwerkelijk de sleutel tot het volledige begrijpen van een voorstelling (185).

De Volder gebruikt het groteske om universele verhalen te schrijven met kleine mensen, om Griekse tragedies in de volksstraat te kunnen vertellen. De Volder tilt de kleine man op, transformeert hem door zijn groteske hakmolen tot een klassieke held, die met gevaar voor eigen leven zichzelf of zijn geliefden probeert te redden.

De groteske vorm is een ideale tool voor De Volder om de “willing suspension of disbelief” (Coleridge 365) tot het maximum op te rekken, iets wat hem in het Vlaamse theaterlandschap uniek maakte. Realiteit, doorbreken van vierde wand, meta-theater, ... waren niet aan hem besteed, eerder bleef hij kiezen voor een volmaakt afgesloten poppenkast waarin zich onmogelijke verhalen afspeelden die met veel precisie en esthetiek werden uitgevoerd. De Volder merkt (terecht) op dat hij in sé altijd hetzelfde is blijven doen, als kind al maakte hij poppenkastverhalen die hij schreef, regisseerde en uitvoerde:

In mijn kindertijd begon dat met poppenkast spelen voor de kinderen uit de straat...Ik heb nog een script uit die poppenkasttijd, over De avonturen van Pier Paté of mijn versie van Genoveva van Brabant...Als ik die notities zie, denk ik dat ik eigenlijk nog altijd hetzelfde doe, ik schrijf nog steeds op die manier op. Die kleine scenario's, iedere scène in drie zinnen samengevat, lagen voor mij en dan improviseerde ik de dialogen tussen de poppen.” (Hillaert, interview met De Volder, 2009)

De Volder stapt zo mee in een lange groteske traditie waarbij poppen of personages die verwant zijn aan poppen gebruikt worden; de pop/de geschminkte figuur is een eeuwenoud middel om grotesk te vertellen, schrik aan te jagen en dus een middel om het publiek esthetisch én ethisch te vermaken en uit te dagen (Krzychylkiewicz 220).

Om die theatrale droomwereld op te wekken zocht De Volder een vorm die zo ver van de realiteit lag, dat iedereen vanaf dezelfde basis, dezelfde nul-positie, kon vertrekken om zijn gruwelsprookje

te beleven. Elke kijker moest de vorm, taal en fictie-wereld leren kennen en kunnen begrijpen. Deze verre wereld, deze “magische stolp” (Six 2000) was veilig voor een publiek, want duidelijk niet echt, maar daardoor kon het engagement van kijkers des te groter groeien: doordat het een duidelijk onbestaande fantasiewereld was kon men vrijelijk en zonder risico in deze fictionele wereld stappen en tegelijk reflecteren over de reële. Door het omgekeerde, het andere te doen dan wat het publiek kent uit de realiteit ontstaat er als vanzelf een reflectie over die realiteit of zoals Steig het omschrijft:

The characteristic themes of the grotesque [...] jeopardize or shatter our conventions by opening onto vertiginous new perspectives characterized by the destruction of logic and regression to the unconscious – madness, hysteria, or nightmare. (Steig 253)

We kunnen stellen dat hoe vreemder en unieker de fictionele wereld is, hoe breder die kan spreken over de bestaande reële wereld omdat

the grotesque confuses or even completely shatters our own value system; what to us is insignificant is presented as significant, what is trivial is awarded recognition, while what we consider holy is placed amidst mundane banality or even obscenity. (Krzychylkiewicz 222)

Ondanks de onrealistische vorm slagen de Volderiaanse personages er veelal in er om empathie op te wekken. Hun vorm schept dus paradoxaal genoeg geen afstand of *Verfremdung*, integendeel, net door deze uitvergroete vorm omarmen ze hun kijkers. Deze connectie heeft weinig te maken met een cognitief begrijpen maar eerder met een aanvaarden van de vorm én de inhoud (Harpham 76). De Volder ontwikkelde door de jaren heen zijn eigen fantasygenre, waarbij het publiek zich, ondanks de onrealistische wereld, intens engageerde in deze narratieve wereld met hun eigen wetten en regels. Helms schreef hierover: “Spectators risk themselves for their own sakes. The threat of exposure isn’t public; it’s personal” (Helms 96).

*“Het lelijke is de tegenstelling van het mooie,
een soort vergissing die in het mooie besloten ligt.”*

Eco

Groteske gezichten en lijfelikheden

Het groteske – het verheven monster of de monsterlijke engel – is een essentieel deel van de theaterliteratuur: Kaliban, Falstaff bij Shakespeare, de horrorverhalen van Poe, Doyle of Baudelaire, de vreemdsoortige figuren in het werk van Fellini, Andersson of Lynch. Maar ook binnen de beeldende kunsten met kunstenaars als Goya, El Greco, Balthus, Dix, Schiele, Ensor, Kokoschka, ...is het groteske niet veraf, het is dan ook niet vreemd dat vele van deze schilders vaak als voorbeeld dienen voor de spelers.

Zoals eerder aangehaald is de Volderiaanse grime die de personages dragen zelden mooi in de klassieke of realistische zin. De grime is de vertaling van hun innerlijke leed, dus lijkt het logisch dat – afgaande op de inhoud van de stukken – deze haast vanzelf leidt tot scheve monden, diepe groeven en rimpels, opgeblazen neuzen, gekneusde kaaklijnen en dat in alle mogelijke kleuren. Grime en fysiek zijn voor De Volder dus het logische resultaat van zijn zoektocht naar het verleden in combinatie met zijn wens om het groteske te creëren.

De grime was een van de uithangborden van De Volders werk, toch was het elke speler die individueel met zijn of haar eigen talenten en tekortkomingen aan de slag ging. Slechts zeer zelden nam De Volder (toch een beeldend kunstenaar) zelf de borstels ter hand om te assisteren, of voorstellen te formuleren; zijn hulp was vooral woordelijk, en door tekeningen – die toonden wat De Volder zag tijdens de sessie en dus niet noodzakelijk wat de speler had gedaan. (De Volder was oprecht nieuwsgierig naar het beeldend kunstenaarschap van elke speler, hoe klein of groot ook. Dit verklaart meteen ook waarom de grime bij elke speler zo anders is.) Dramaturge Ellen Stynen spreekt in de persmap van *Zijde daar* van “een woordeloze kreet’ waarbij de gevoelens “letterlijk naar buiten [spatten] op hun gezichten. Iemand barst in tranen, in lachen, in woede of in ontroering uit van binnen en dat zie je ook gebeuren in de vormen en kleuren op zijn gezicht (in Aerts).

Afbeelding 5: Tekening van de Sint-Pietersbasiliek als inspiratie voor het creatieproces van *Het Geslacht Borgia* (Nunc & Benjamin Van Tourhout), door Eric De Volder, juli-augustus 1988



Ook het fysieke is een essentieel middel binnen het groteske, De Volder gebruikt het lichaam zowel letterlijk, door de verwrongen lijven maar ook figuurlijk, door de beschrijvingen van lichamen en wat ze allemaal (kunnen) doen, bijvoorbeeld seksuele handelingen, ontlasting.

Bij de voorstelling *Au nom du père*, waarin de personages op het einde van het stuk worden vervangen door poppen, werden de grenzen tussen het groteske en het transparante afgetast. Omdat we – door het gebruik van poppen – letterlijk in lijven konden kerven, botten konden breken, slaan en schoppen, braken, bloeden, sterven, verbranden, lijken in grafputten gooien, ...werd het reële en transparante van lichamelijke gecombineerd met het symbolische van dood en leven, het groteske in zijn uiterste Volderiaanse vorm. Zelden vond het groteske een sterkere uitkomst in het werk van De Volder. Het vaakst weerkerend groteske motief bij De Volder is dat wat lichamen uitscheiden. In haast elk stuk wordt er met groot enthousiasme gesproken over stront, zaadlozingen, bloed, zweet, tranen, etc. Gelijkaardige fascinaties vinden we ook terug bij groteske narren of ezelsmissen, carnavalsoptochten waarbij hiërarchieën en tradities worden omgekeerd. Tuchman beschrijft de middeleeuwse ezelsmissen maar deze beschrijving kan zo uit een regieaanwijzing van De Volder komen:

Zij installeerden hun heer als paus, bisschop of abt der dwazen tijdens een ceremonie van hoofdscheren, die vergezeld ging van liederlijke praatjes en wulpse handelingen, staken hem in een binnenste buiten gekeerd ambtsgewaad, dobbelden op het altaar, verorberden zwarte puddinkjes en worstjes, terwijl de mis werd opgedragen in onzinnige brabbeltaal, zwaaiden met van oude schoenen gemaakte wierookbranders die 'een stinkende rook' verspreidden, beeldden de vele taken van de priester uit terwijl ze dierenmaskers droegen en verkleedden zich als vrouw of als minstreel, zongen obscene liederen in het koor, brulden, loeiden en rinkelden met bellen terwijl de 'paus' een gebrekkige benedictie uitsprak. Het geheel was een parodie op de overbekende, vervelende en vaak betekenisloze rituelen, een bevrijding van de 'boerenpummel die schuilgaat onder de priestertoog. (55)

Dergelijke bevrijde lichamen boezemen angst in en tegelijk wekken ze bewondering op. Ze zijn fascinerend door hun uitvergroting, maar zelden werkelijk sensueel of begeerlijk. We kunnen spreken van een *mysterium tremendum et fascinans*, zowel bij De Volder als bij zijn steeds terugkerend publiek dat keer op keer smulde van de groteske Volderiaanse ezelsmissen.

De Volder houdt ervan om gewijde en mooie zaken te parodiëren, te vervuilen in taal en in vorm. Deze grotesken, deze parodieën kunnen leiden tot een bevrijding van knellende en dogmatische banden, ze lossen een maatschappelijk ventiel van beleefdheid, hiërarchie en rite. Zo geven ze ruimte aan kritiek, door humor en satire wat leidt tot een unieke vorm van samenhang bij de kijkers, een catharsis door de lach, door de relativering van het heilige die ze opwekken.

Het groteske als morele overlevingsstrategie?

Groteske uitvergroting is binnen de context van De Volders fictie een middel, een verhalende noodzakelijkheid, omdat de personages de grootse tragedie van hun leven aan moeten kunnen. Zo stuwen vorm en inhoud elkaar tot het groteske: “elk personage [komt] vroeg of laat oog in oog te staan met de dood: op dat ogenblik moet hij zijn grootste middelen kunnen inzetten” (Decreus en Stynen 144). Dit sluit aan bij wat Grotowski stelde: “Op het moment van de psychische schok, van angst, doodsgevaar of uitzinnige vreugde, gedraagt de mens zich niet ‘natuurlijk’” (15). Het zijn dus opnieuw inhoudelijke omstandigheden die vragen naar een uitzonderlijke vorm in De Volders optiek.

Een tweede inhoudelijke consequentie van het groteske bij De Volder is de ver-lelijking van wat mooi en onschuldig is – opnieuw het kind (meestal het meisje) of de jongste generatie in het stuk. Binnen de Volderiaanse groteske worden jonge meisjes gecorrumpeerd, vaak zonder dat ze het zelf helemaal begrijpen en het is aan de kijker om de ver-lelijking te interpreteren. Zoals we zagen worden meisjes geperverteerd en gereduceerd tot naïeve seksobjecten die zonder reflectie of effectieve oppositie moeten toegeven aan de wilde wensen van mannen. Deze ambigue relatie met jonge meisjes en de respons bij het publiek vinden we onder andere ook bij Balthus, die ook speelt met de dualiteit tussen voyeurisme en naïviteit. Enkele voorbeelden: Mylene (in *Nachtelijk Symposium*), Gerda (in

Achter 't eten), Christa (in *Zwarte vogels in de bomen*), Esmé (in *Au nom du père*), ... Het zijn allemaal slachtoffers van gruwelijk (mannelijk) geweld: ze worden psychisch en fysisch vernederd, geslagen, ontkleed of verkracht en vaak worden ze daarna verplicht te zwijgen over wat hen overkwam. Het is in deze momenten dat hun leven voorgoed verandert, deze traumatische ervaringen zullen hen voor altijd tekenen.

Deze narratieve sociale orde is dan wel gruwelijk, de groteske vorm laat de kijker ondanks alles toe om (bevrijdend) te lachen: de personages spreken uit wat kijkers niet durven, ze vertellen waar kijkers zich voor schamen of wat ze te intiem vinden. Daarom zijn bijvoorbeeld vrijscènes telkens staaltjes van choreografische groteske (bijvoorbeeld personages die elkaar achtervolgen als geile varkens of loopse honden in *Nachtelijk Symposium*, verkrachtingen met theaterkloppers in *Gruis*, of vrijages als een nog uit te vinden zeehondensoort in *Vadria*). Wreed en grappig dansen ze zich hand in hand een weg op het toneel waar grap en tragedie verraderlijk dicht tegen elkaar schurken. Het is door deze combinatie dat de Volder én de gruwel én de grap laat zien.

Een derde inhoudelijk gevolg van het groteske zien we als we inzoomen op de hoofdpersonages. Vaak zijn het onzichtbare personages die zelden of nooit gehoord worden, die verdrukt worden, die stemloos zijn, en ze ontpoppen zich van anonieme wezens tot protagonisten. “Velen van hen, zoals Achiel De Baere, komen uit de goot, maar voor de duur van de voorstelling draait alles rond hen, als waren ze koningen of prinses” (Decreus en Stynen 151). De Volder maakt dus van de anonieme mens grootgemaakte figuren die dan ook grootse gebeurtenissen trotseren. In die zin zijn deze personages heldhaftig, maar door hun groteske vorm, hun kleinmenselijke karaktertrekken die aan hen blijven kleven verworden ze nooit tot klassieke Griekse helden die sterven voor een ideaal of hun kijkers tot een moreel voorbeeld dienen. Ze zijn de groteske vorm van de Griekse held, waarbij ze sterven in een passiemoord die ze zelf jarenlang gesponnen hebben als antihelden of schurken.

Dat sterven blijkt de ultieme inhoudelijke consequentie van De Volders groteske. Doodgaan is hier eerder een opportuniteit om opnieuw, beter of anders te leven dan een daadwerkelijk einde. De dood als einde bestaat niet als zodanig binnen De Volders universum, maar wel als

bevrijding, als de ultieme pasmunt, als chantage of wraakmiddel op het leven. Zo wordt het sterven de overtreffende trap van de eerder aangehaalde *Via Negativa*; personages gaan zo ver achteruit in de tijd dat ze opnieuw kunnen worden geboren, personages kunnen in de dood wraak nemen of zichzelf bevrijden van hun lot. Zulke wedergeboorte is essentieel in het groteske als overgangsritueel en wordt dan ook erg vaak een middel in De Volders handen. Dit heeft als grote voordeel dat de doden kennis van beide zijden van het leven hebben, en in die zin zijn de doden beter af in hun groteske dubbelheid. In *Brand* klinkt het zo: "Laat ik beginnen aan mijn tweede leven."

Iedereen streeft naar geluk, waarheid en verlossing

Dit principiële streven wordt onder extreme omstandigheden omgebogen

Uit wanhoop uit onmacht

En dan is een kleinigheid voldoende

Om een wreed spel tussen het goede en het kwade in de mens op gang te zetten

Het is bij diegenen die over de minste middelen beschikken om dit spel te spelen

Dat gevecht in de grootste hevigheid zal oplaaien.

(voortekst bij *Brand*, 2004)

Leidt terugkeren tot moraal?

De combinatie van de *Via Negativa* en het groteske vormen de basis voor De Volders morele wereld. Een wereld bevolkt met disfunctionele families met gruwelijk tirannieke vaders en getormenteerde onmondige moeders die er niet in slagen hun kinderen te redden of uitzicht op een beter leven te geven.

Een reeks vragen komen bij me op. Waarom wilde De Volder dit soort werelden bouwen? Waarom werden kinderen geofferd voor de drift van anderen? Waarom konden deze personages niets anders terugkijken in een poging het in de toekomst beter te doen? Ondanks mijn jarenlange samenwerking heb ik nooit echt kunnen achterhalen waarom Eric deze vorm koos, waarom zijn werelden zo godsgruwelijk oneerlijk en pervers in elkaar staken, waarom de

mannen altijd de daders waren en de kinderen en vrouwen altijd de slachtoffers waren. En vooral kon ik niet achterhalen wat hij daardoor wilde van zijn kijkers? Was het om de angsten die hij (en anderen) hebben uit te bannen, ze belachelijk te maken en zo te beheersen (Kayser) als een manier om het slechte uit te bannen? Was het om het lot en het leven op zijn kop te zetten en alle bestaande waarheden en paradigma's te bevragen, en pijn weg te lachen zoals Bakhtin voorstelt (Decreus en Stynen 140-1)?

Of was het uit artistieke fascinatie en dus los van morele of inhoudelijke motivaties? Hield De Volder gewoonweg van dit artistiek-groteske spel, dit kust-mijn-klooten, dit verbreken van regels zoals bij de ezelsmis of narrenmis, de duistere poppenkast, de vorm die niet zoekt naar realistische weergave van het leven, verkleedpartijen, omkeren van de statische rollen, ...?

Het antwoord ligt hoogstwaarschijnlijk in de combinatie van de drie mogelijkheden.

Personages willen terug naar hun kindertijd, naar toen ze alles wisten en dat doen ze in een grotesk proces. Maar wat doen die personages, of wat doet De Volder dan met deze nieuwe kans? Wat is de morele winst die deze personages maken en wat kunnen ze daardoor delen met hun publiek? Vaak toont De Volder schrijnende sociale arena's, maar zelden spreekt hij zich uit over de morele regels en wetten van deze levens; de gruwel en de dogma's worden aanvaard door de personages die als poppen zijn in de handen van het gruwelijke lot en de goden die dat lot bepalen.

Slechts een aantal keren spreekt De Volder duidelijk vanuit een morele agenda; wat mij betreft zijn dat dan ook de meest intense stukken: *Diep in het bos* uit 1999 (over Marc Dutroux en pedofilie), *Brand* uit 2004 (over fascisme en concentratiekampen) en *De Damen* uit 2006 (over de impact van de katholieke kerk). Deze stukken hebben een duidelijke morele agenda, niet enkel doordat deze stukken focussen op een moreel dilemma, immoreel gedrag maar vooral omdat ze een moreel appel doen aan de kijkers. Ik label deze drie stukken dan ook als moraalstukken.

Moraliteit als reden om te creëren is een nieuwe stap, waar in eerdere artistieke fases van De Volder --bv. in performance-groep Parisiana -- is het verstoren, het uitdagen essentieel was vindt bij de moraalstukken het appel aan de kijker op een andere manier

plaats. Parisiana bestond uit een groep van gelijkgestemden die performances in elkaar schoten die “heiligschennend en zenuwaan-tastend” waren en waarbij “kitsch en retro, Spielerei en provocatie” centraal stonden (Decreus 211). Het ontsporen en de vragen die dat kon oproepen was erg belangrijk in deze fase van De Volders werk, maar dit verschuift naar de achtergrond in de theaterfase. Daarom focussen we op deze drie moraalstukken.

De strijd versus de machteloosheid, de dader versus slachtoffer, zichzelf offeren versus een ander redden... het zijn allemaal kenmerken van het heldenverhaal. Franco, Blau and Zimbardo (2011) definiëren heroïek als: “Heroism represents the ideal of citizens transforming civic virtue into the highest form of civic action, accepting either physical peril or social sacrifice.” Maar misschien leunt de stelling van Rousseau dichter aan bij de antihelden van De Volder: “The hero does not always perform great actions; but he is always ready to do so if needed and shows himself to be great in all the circumstances of his life. That is what distinguishes him from the ordinary man” (Kelly). Rousseau koppelt goede daden dus los van de held en laat zo de ambiguïteit toe. Helden of antihelden bestaan niet zonder een moraal, hoe twijfelachtig of utilitair deze mogen zijn. De antihelden van De Volder zijn grotesk, kijken terug en zien daarin een recht te overleven ten koste van anderen (Decreus).

La petite histoire, met alle anekdotiek die daarbij hoort om grote universele verhalen te vertellen, was een welbekend procédé in De Volders creaties. Vaak gebaseerd op dagboekjes, reeksen kattenbelletjes, tekeningen, etc. die hij vond op rommelmarkten. De Volder ging uit van de idee dat het *grote* verteld moest worden vanuit het *kleine* en dat die her-vertelling iets kon blootleggen: datgene wat verzwegen werd zou besproken worden, een stem krijgen.

Dat zien we ook in de moraalstukken: in elk van de drie staat het kind of de terugkeer als procédé centraal, maar – en dat zet deze stukken nog meer apart in zijn oeuvre – De Volder combineert dit bekende recept met een vormelijke innovatie die elders in zijn oeuvre afwezig is – innovaties die hij speciaal lijkt te reserveren voor dergelijke moraliteitsstukken. Alsof de moraal hem dwingt anders te denken over zijn theatervorm.

Diep in het bos is een oratorium van Bretoense vraag- en antwoordliederen:

jij trokt jij al haar lijfken open lijk ne slachter als 't u blijft/
ist goed azo madam schoon beestjen he jaja/ en zal ik het al
in stukskes kappen schoon verpakken he/ hier zie en ja dat
is dan zoveel he, euh ja en dank u he zeg merci/ een bolleke
gekapt voor 't kleintje/ schonen dag geweest he zeg vandaag
't wierd tijd he zeg/ allez en hier zie meiske een bolleke ge-
kapt/ en bedankt he tot zien he ja merci dank u en aan wie
ist nu.

Brand vangt aan met een abstracte monoloog over hoe gruwel verteld en vertaald kan worden. De Volder komt hier het dichtste bij een theatrale metaloog: "Woorden, kijkt naar mij, waarom verliette mij, waarom vergatte mij, ik riep overdag, gij antwoordde niet, ... waar zijde godverdomme?"

Bij *De Damen* is de taal zo goed als afwezig: het script is een lange aaneensluitende reeks regieaanwijzingen die eerder lijkt te passen bij danstheater:

Tuur ontsteekt kaarsen/Adriana trekt kostuumstukken uit en stapt naar Tuur/Adriana stapt op zijn rug/ staat op zijn rug// gaat op hem liggen Tuur spreidt armen in elke hand een aantal brandende kaarsen/ actie Tuur Adriana/ van omhelzing naar gevecht/ Amaat brengt Antoine bij Tuur en Adriana/.

Elk van deze stukken zijn scharnierpunten in De Volders werk, niet enkel zijn ze ontstaan vanuit een authentieke verontwaardiging bij De Volder, maar tegelijk worden ze een platform om zichzelf uit te dagen. Ze tonen helden op het scherpst van de snee en vaak zijn ze niet de meest toegankelijke stukken. Het is niet vreemd dat in elk van deze stukken het kind centraal staat, als slachtoffer van pedofilie, nazisme of katholieke kerk die elk op hun beurt morele opinies aan De Volder ontlokken.

Morele heroïek?

De kleine verhalen van De Volder zijn makkelijk te linken aan de grote (klassieke) tragedies, net omdat ze enerzijds trauma's verwerken en anderzijds over essentiële breekpunten in de levens van de perso-

nages gaan. Ook in de moraalstukken geldt dit, in die zin schrijft De Volder zich in bij de klassieke mythes, waarbij stukken een morele spiegel willen zijn die hoopt reflectie bij kijkers op te wekken. Deze klassieke verhalen vol waaghalzen, tirannen, lafaards die leven bij gratie van sensualiteit, rouwbeklag, overspel en hondstrouw, moord en liefde, ... durven alles in te zetten en gaan waar anderen terugdeinzen. De Volder haalt zijn inspiratie en “zijn helden uit de geschiedenis van de kleine man en vooral uit de microkosmos die de familie uitmaakt” (Decreus en Stynen 40) met een onvermijdelijkheid, een grootsheid die sterk doet denken aan de tragedies van Aeschylus of Sophocles, waar familiebanden vaak zo erg knellen dat de dood de enige weg is om zichzelf te bevrijden. Dat het lot en de gevolgen vaak ongenadig hard toeslaan wordt hierdoor dan onvermijdelijk. Personages willen de status quo transformeren en zijn bereid daarvoor hun eigen leven en geluk te geven. Een vroeg voorbeeld hiervan kan gevonden worden in de voorstelling *Achiel De Baere* (1988), die in de pers vergeleken werd met klassieke of repertoire helden: Klaas Tindemans schrijft “Achiel De Baere krijgt, als theaterpersonage, de allures van een Woyzeck, alleen is zijn taalgebruik minder poëtisch. De Baere droomt niet weg, filosofeert niet, en doodt bijgevolg ook niet zijn ontrouwe minnares. Maar de manier waarop hij zijn ziekte koestert, heeft veel weg van Woyzecks langzame tocht in het water, tot hij verdrinkt” (24). Dat Tindemans hiermee dertig jaar vooraf alludeert naar de laatste voorstelling van De Volder – *Woyzeck* in 2010 – is opmerkelijk. Over diezelfde *Achiel De Baere* schrijft Roger Arteel later (1995): “Die Achiel is de Achilles van de mythe die zich sterk en stoer toont, maar die toch één zwakke plek heeft.”

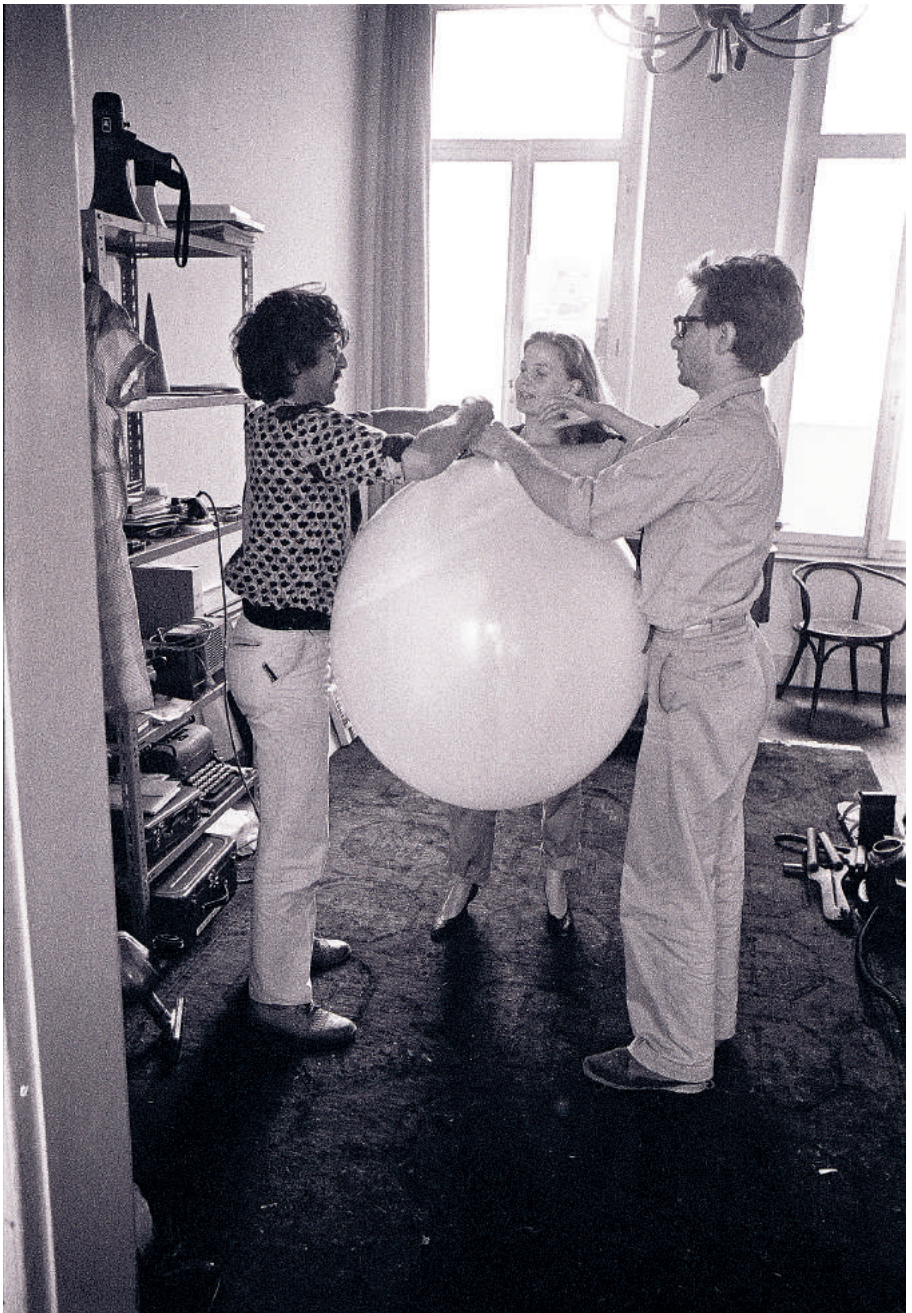
Je kan stellen dat De Volders helden, exemplarische voorbeelden zijn en *lering* brengen bij hun publiek doordat ze een (tegen)voorbeeld geven. Ze tonen hoe men (niet) moet leven en “try-ouren” een manier van leven en tonen aan het publiek wat de consequenties daarvan zijn (Booth 1988). De Volder omschrijft deze morele try-out van fictie als “proefopstellingen des levens, met zowel een tragische als komische noot, ... omdat alles toch in een spel gepresenteerd wordt, leert ge eruit en krijgt ge de kans om uw ding nog eens opnieuw te doen” (Decreus 216). Dit beantwoordt aan een fundamentele ontstaans-

Afbeelding 6: Etherisch strijkenensemble Parisiana bij een nephuwelijk tussen Els Lybeer en William Philips (links), met als opperpriester Eric De Volder, kerkpolitie Dirk Pauwels en Arne Sierens, 1979.









Afbeelding 7: William Philips en Eric De Volder in een optocht van Parisiana bij de Megafoonfanfare, © Henrik Barends, 1981.

Afbeelding 8: Kiki de la Fauteuille, Bob de Moor en Eric De Volder tijdens een Parisiana-voorstelling, © Henrik Barends, 1981.

Afbeelding 9: Harriet Damave en Johan De Hollander tijdens een voorbereiding van een Parisiana-voorstelling, © Henrik Barends, 1981.

reden van verhalen, “Myths appear to explain the workings of the cosmos and catastrophic events” zoals historicus Lewis-Williams (290) opmerkt, dit zoeken naar verklaringen van de kosmos en de catastrofes is in De Volders (moraal)stukken essentieel.

De personages dwingen bewondering door hun lef om het lot (het onmogelijke) ondanks alles te willen veranderen, maar ook afgrijzen door de middelen die ze daarvoor gebruiken. Hun schaal, hun impact mag dan wel klein lijken, binnen hun kosmos zijn ze groots en leven ze met ware doodsverachting. De kinderen uit *Diep in het bos* die hun kant van het verhaal vertellen over hun tijd in de kelder van Dutroux dagen hem uit, brandweerman Vandenberghe uit *Brand* verstoopt met gevaar voor eigen leven een Joods kind en de door God verlaten personages in *De Damen* zijn op zoek naar zingeving. Het zijn allen pijnlijk eenzame, gewonde wezens die het lot dat hen aanvalt proberen om te plooiën tot iets mooiers. Ze zijn falende antihelden, ze behalen hun doel (haast) nooit en de middelen die ze gebruiken zijn, op zijn minst, moreel ambigu. Door hun wrede, maar begrijpelijke, *survival of the fittest*-mentaliteit proberen ze niets meer dan te overleven.

Dat de personages uit de moraalstukken hun lot tegemoet gaan en in dat proces anderen proberen helpen onderscheidt hen van de personages die de andere stukken bevolken, waar doodsverachting en opoffering geen of een kleiner aandeel hebben maar eigengewin des te meer. Zo moorden de broers uit *Zijde daar* elkaar uit met een vers geslepen spade, zitten de kinderen Meiresonne uit *Nachtelijk Symposium* tot aan hun ellebogen in hun vaders borstkas om zijn hart eruit te trekken, verkracht Miel zijn verstandelijk beperkt buurmeisje in *Zwarte vogels in de bomen*, etc. Oneerlijkheid, leugen, bedrog, seks, zijn niets meer dan middelen om te overleven voor De Volders personages. Maar in de drie aangehaalde moraalstukken is er telkens een unieke vorm van samenwerking, van altruïsme, van overleg tussen de personages en dus van een moreel bewustzijn, omdat er een gemeenschappelijke vijand is. Deze vijand is telkens iets of iemand waar De Volder zich zeer persoonlijk aangesproken door voelde en zich fundamenteel kwaad over maakte. De nucleus van deze moraalstukken is dus morele heroïek laten zien. De Volder laat zijn woede en zijn afkeuring uitspreken door personages, maar zoekt tegelijk ook door diezelfde personages naar mogelijkheden en oplossingen (Decreus en Stynen 80). Deze stukken zijn dus zowel voor

de personages als voor De Volder een morele zoektocht en dit verklaart dan ook de nood aan een andere schriftuur en dramatische vorm.

Rites om het lot te bestrijden?

Het ritueel is het verbindend middel dat De Volder vaker gebruikt, maar bij de moraalstukken met meer artistieke lef en honger. Schechner ziet rituelen als elementen die men gebruikt

to manage potential conflicts regarding status, power, space, resources and sex. Performing rituals helps people get through difficult periods of transition and move from one life to another. Ritual is also a way for people to connect to a collective, to remember or construct a mythic past, to build social solidarity, and to form or maintain a community. (87)

Het is volgens mij ook in die zin dat De Volder het ritueel gebruikt, als een context (geruggesteund door het verleden) dat als schild, als middel dient om het lot en de anderen te weerstaan. Het ritueel in de moraalstukken is dus niet zozeer een manier om veilig te berusten in wat al eeuwenlang bestaat, maar eerder een manier om uit te zoeken hoe het lot in de toekomst kan worden getransformeerd. Deze rituelen worden met erg grote zorg en finesse uitgevoerd door personages die – zonder de nood nog afspraken te maken – perfect op elkaar ingespeeld zijn en weten hoe een bepaalde actie moet en zal verlopen, dat gaat van dagdagelijkse rites als “samen brood eten en soep drinken” (Decreus 212) tot opkomen en buigen voor het publiek.

Dat De Volder het ritueel centraal plaatst in elk stuk, zowel verhalend als vormelijk zorgt ervoor dat het oeuvre ook in zijn geheel tot ritueel verwordt. Als in concentrische cirkels zoekt De Volder een verdieping in zijn taal en de samenhang tussen betekenis en ritmiek, in een spel dat “onmiddellijk herkenbaar en onnavolgbaar is” (Decreus en Stynen 139) dat doorgaat van voorstelling op voorstelling en scharniert in de moraalstukken.

Deze ketting van aaneengeschakelde voorstellingen is een tweesnijdend mes. Het is De Volders sterkte en zijn zwakte, want er is geen duidelijke of grote verandering (behalve bij de aangehaalde moraalstukken). Kijkers weten na verloop van jaren wat ze kunnen verwachten en plaatsen zichzelf dan ook actief in de rol van rituele

toeschouwer. Men weet dat het pikdonker zal worden, dat er dramatische muziek zal klinken (al dan niet live uitgevoerd), dat er een kleine pin-spot zal aangaan, dat deze een felle kleur zal hebben, dat er een personage in dat licht zal schuifelen, dat dit personage een gebroken stem zal hebben, een zeer geprononceerde grime, een fysiek patroon dat spreekt van een lijden, dat dit personage een groot leed zal aankondigen, ... De kijker stapt dus mee in een reeks van erg gelijkaardige narratieve plots en resoluties. Samen met De Volder herkauwen en exploreren ze keer op keer een gelijkaardig verhaal. De Volder was niet actief op zoek naar nieuw, maar net naar herhaald bekijken, hetzelfde verhaal her-schrijven, her-spelen, her-zingen, In die zin is het werk van De Volder waarlijk episch, het begin en het einde zijn relatief en de uitkomst eigenlijk ondergeschikt aan het proces. In de voorstellingen *het Nijlpaard* (2003) en *Achter 't eten* speelt De Volder erg concreet met deze herhaalde exploratie en ontwikkelde hij een duidelijke intertekstualiteit, want in beide stukken werden personages uit andere stukken uitgebreid aangehaald en geciteerd. De Volder lijkt in deze te beseffen dat niet enkel de individuele stukken zijn artistiek werk beslaan maar dat het eerder gaat over een universum, een oeuvre dat per voorstelling, en keer op keer, dezelfde ommekeer maakt, het ritueel verder uitbeent en zonder tot een nieuwe of andere vorm te (willen) komen. De moraalstukken zijn uitzonderingen op deze ketting en zijn daarom volgens mij de belangrijkste stapstenen in zijn werk.

De moraliteit van De Volder houdt dus het midden tussen het respect voor de rite en de vraag naar de verstikkende impact ervan. Tussen een zich veilig voelen en nestelen in de wetenschap dat er generaties doden rondzweven versus de onvermijdelijke afloop door het lot. De personages zijn de speelbal van factoren die ze niet kunnen sturen, de mannen zijn monsters die de kinderen en de vrouwen tekenen voor het lijden. Er is geen hoop, enkel de woeste overlevingsstrijd in een rite die bij voorbaat nutteloos is. Het is in die nutteloze esthetiek, in deze gruwelijke poppenkast, in deze lege rites dat De Volder zijn personages laat bewegen en wroeten.

De Volders morele perspectief doorheen zijn oeuvre kunnen we samenvatten als: door het niet aflatende zoeken van de personages dwingen ze bewondering af, het is door hun volhouden dat ze een try-out bieden voor hun publiek en zo ondanks hun falen een exemplarisch voorbeeld worden. Ze worden een voorbeeld van moed,

hoop en beklemtonen paradoxaal genoeg tegelijk de zinloosheid van het bestaan.

Niet enkel de voorstellingen hadden een ritueel karakter, ook de repetitie en haar doorgedreven interne logica ademden rite uit. Elke repetitiedag had een zeer gelijkaardige *modus operandus*, los van welk stuk we ook maakten, los van wie er meespeelde en vaak zelfs los van waar we in het repetitieproces waren. Binnen een complex geordende reeks van wederzijdse afspraken werden de repetitiedagen aan elkaar geregen met een eigen idioom en volgorde. Eric leefde bij de gratie van rituelen, zowel binnen de realiteit als binnen zijn fictie. Wij, als spelers, werden deel van deze ritualisering en door onze genegenheid en opgebouwde vertrouwen stapten we mee in deze rites. De grenzen tussen repetitie en voorstelling, tussen mens en personages werden soms flinterdun net doordat de rite ons allen rust gaf, een heldere positie binnen het geheel en rangorde binnen Eric's wereldbeeld.

Conclusie

Welke morele standpunten wil De Volder kwijt in zijn theaterstukken? Waarom hoopt hij antwoorden te vinden door achteruit te kijken? Waarom deze archetypes?

De onmogelijkheid het lot te bepalen, maar het desondanks te proberen – door rituelen als wapen te gebruiken – is essentieel binnen de morele kaders van De Volder. Het is zijn manier om catharsis te bieden. Het is in de poging dat Volderiaanse personages waarlijk heldhaftig zijn; niet in het resultaat, maar door het proces. Toeval of niet, deze idee komen we opnieuw bij Grotowski tegen en de oefeningen die hij ontwikkelde om tot spel en verhaal te komen: “The real value [of the exercises] lies in [your] not being able to do them” (Wang 171).

Dit pogen zonder slagen, deze zoektocht, is niet enkel een Sisyfus-arbeid maar levert, hoe paradoxaal ook, een catharsis op. Door het totale falen van de personages, de stilstand, de onmogelijkheid, het bevestigde failliet tonen ze zich als Sisyfus, sterk en onverzettelijk. Deze onvermijdbare en op voorhand verloren strijd met het lot beschreef De Volder in zijn theatermanifest als “de wens dat het de

laatste moge zijn, en in de hoop dat ze het deze keer zullen halen van de dood ... Wetend dat het doel onbereikbaar is" (Decreus en Stynen 99).

Catharsis bieden blijkt een terugkerend element in De Volders werk, we zagen verschillende manieren om die te bereiken. Op narratief niveau had je een

- a) catharsis door de reconstructie: personages her-vertellen hun leven in de hoop tot een ander einde te komen, zonder de knellende dogma's en familieverbanden;
- b) catharsis door heroïek: de personages gedragen zich als helden en nemen – met alle risico's van dien – een standpunt in waarvoor ze zichzelf offeren.
Op formeel niveau zag je:
- c) catharsis door het groteske omkeren van hiërarchie en door de humor en ontmaskering die daarbij hoort;
- d) catharsis door rites: het ritueel dat – hoe weinig heilzaam ook – rust geeft aan de personages en een kader biedt waarin het leven waardevol lijkt.

De catharsis, het zich bevrijden door een verhaal, het zich loswerken van omgeving en lot staan centraal. De Volder gebruikt zijn verhalen om af te rekenen met zijn eigen demonen en verleden. Dit doet hij door stemloze marginalen als protagonist te kiezen en zijn woede te kanaliseren in een reeks moraalstukken. De Volders ziet schoonheid en waarde in het kleine en gelooft dat die kleine mensen het antwoord hebben op de grote vragen. Door hun groteske try-outs (Booth 1998) kunnen kijkers leren van het kleine, het anekdotische en dat als een morele leidraad zien. Door de rauwe onderbuik van de maatschappij te presenteren, door het te verheffen tot mythische proporties toont De Volder dat in het volharden, het koppig vasthouden, het onbegrepen zijn het antwoord op geluk ligt. Het is moeilijk om geen gelijkenis te zien met zijn eigen levensloop (en die van Grotowski).

Daarvoor gebruikte hij het groteske (de omkering van bestaande ordes) enerzijds en ritualistische vormen (de bevestiging van de bestaande orde) anderzijds. De clash tussen deze twee perspectieven maakte van De Volders werk een uniek gebeuren dat erg lang onder de radar bleef en slechts een aantal jaren een groter publiek bereikte. De Volder vertelde keer op keer gelijkaardige verhalen

in gelijkaardige vormen, waarin moraal een gebruiksvoorwerp is om te overleven. De *Via Negativa* als methodiek is de veruiterlijkte realisering van wat Grotowski beoogde. Maar de connectie tussen geslachten en leeftijden en de morele kaders en karakteristieke sets is enkel toe te schrijven aan De Volder. Ook de combinatie van het groteske als morele vorm zet hem op een aparte plek in het theaterveld van de Lage Landen. Toch blijft het onduidelijk waarom De Volder geslachten en leeftijden zo rigide bleef verbinden met morele perspectieven. Hierover uitspraken doen zou volgens mij leiden tot speculaties en *Hineininterpretierung*.

De Volder was op zoek naar manieren om zijn groteske verhalen in te zetten als morele en maatschappelijke spiegels. In een aantal zeer specifieke creaties zocht De Volder deze moraliteit als onderwerp en injecteerde hij zijn werk met nieuwe taal en vormelijkheid.

De Volder laat zijn monsterlijke personages verpoppen tot protagonisten. Hun vorm doet ons vreemd en tegelijk vertrouwd aan, ze zijn *unheimlich* en in die dualiteit ligt hun aantrekkingskracht. Hun niet vertrouwd gezicht en fysiek maakt hen tot symbolen en hun vertrouwde angsten en dromen zijn universeel en gelijkaardig aan de onze. Als geen ander kon De Volder het monster zacht maken.

De Volder biedt in zijn theaterstukken met terugkeer, her-vertellingen en reconstructies, morele perspectieven aan, enerzijds over de resistentie van de (kleine) mens, anderzijds over de onhaalbaarheid van zijn dromen. Maar hoe duister en gruwelijk ook, de hoop van de personages vervliegt nooit, klaar om opnieuw een poging te wagen het lot te transformeren. Dat deze heroïsche herhaling haast als vanzelf een ritueel karakter krijgt, zet De Volder in een lijn met “vele moderne denkers van het theater zoals Antonin Artaud en Peter Brook, die meenden dat slechts via een rituele vormgeving het theater zijn vitale kracht kon herwinnen.” (De Vos 74)

De Volders werk vormt een unieke lijn doorheen het veld, wars van trends en modes, wars van actualiteit of hedendaagse technieken maakte hij voorstellingen die terugkeerden. Terug naar vroeger, naar groteske, naar de dood, naar de bevrijding.

Epiloog...

“Comment on va procéder, mes amis?”

Het is in 2020 tien jaar geleden dat De Volder stierf. Ik heb me in de afgelopen jaren dikwijls afgevraagd waarom hij stukken maakte en wat mij als speler zo aantrok aan het werken bij De Volder. Waarom ik met trots terugkijk op die jaren van samenwerken?

Pas nu merk ik dat het waarom van de stukken, de beweegreden van de stukken zelden of nooit in vraag werd gesteld, over het waarom van het maken werd nooit gesproken. In deze pagina's heb ik gezocht naar mogelijke antwoorden en ik vond ze in de terugkeer, het groteske en de gehavende heroïek.

Ik weet dat Eric dolgelukkig kon worden door het kijken naar repetities, zelfs als leverden die niets concreets op; zolang wij als personages voor zijn werktafel schuifelden, mompelden en zochten naar een klank was de dag geslaagd. Misschien was dat het essentiële, dat wij -- als spelers -- deel werden van de poppenkast die Eric graag maakte? Dat wij zijn try-out waren en zo zijn denken veruiterlijkten?

In de afgelopen tien jaren heb ik me met spijt verwonderd over de summiere aandacht en zichtbaarheid van Erics bijdragen aan het Kunstenlandschap. Al te snel is hij vergeten geraakt en is hij een nichefiguur gebleven. Ik hoop dat de toekomst De Volder toelacht, dat hij wordt opgepikt in de literatuur en dat zijn verhaal niet ophoudt samen met zijn leven. Al vrees ik ervoor en daarom vraag ik: “Comment on va procéder, mes amis?”

Van dag na dag van kwaad naar kwader
en d'enen die den anderen eet
waarom wien is't die 't weet
wien stopt die donderslagen ...
't Geloof dat doet men dood
de waarheid noemt men leugentale
de liefde verandert men in haat en nijd.
Geen hope meer
(*De Damen* (2006), De Volder)

Bibliografie

- Aerts, Jef. "Een bom van passie." *De Tijd*, 11 december 2002.
- Arteel, Roger. "Een geweer in het decor." *KNACK*, 16 augustus 1995.
- Booth, Wayne C. *The Company We Keep - An Ethics of Fiction*. University of California Press, 1988.
- Coleridge, Samuel Taylor *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. New York: Harper & Brothers, 1868.
- Crombez, Thomas. *Arm theater in een gouden tijd, ritueel en avant-garde na de Tweede Wereldoorlog*. Tielt: Lannoo Campus, 2014.
- De Volder, Eric. "Achter 't eten." *In Stukken - Eric De Volder*. Antwerpen: Vrijdag, 2010.
- De Volder, Eric. "Brand." *In Stukken - Eric De Volder*. Antwerpen: Vrijdag, 2010.
- De Volder, Eric. "Diep in het bos." *In Stukken - Eric De Volder*. Antwerpen: Vrijdag, 2010.
- De Volder, Eric. "Meestersnacht." *In Stukken - Eric De Volder*. Antwerpen: Vrijdag, 2010.
- De Volder, Eric. "Nachtelijk Symposium." *In Stukken - Eric De Volder*. Antwerpen: Vrijdag, 2010.
- De Volder, Eric. "Regent en Regentes." *In Stukken - Eric De Volder*. Antwerpen: Vrijdag, 2010.
- De Volder, Eric. "Zwarte vogels in de bomen." *In Stukken - Eric De Volder*. Antwerpen: Vrijdag, 2010.
- De Vos, Jozef. "Bezwerend Ritueel, Het Theater van Eric De Volder." *Ons Erfdeel*, vol. 52 (2009): 70-79.
- De Wilde, Lien. *Receptie en invloed van Jerzy Grotowski in Vlaanderen*. Scriptie masterproef, Master in Oost-Europese talen en Culturen, Universiteit Gent, 2008.
- Decreus, Freddy. "Moe Gij Nie Van Voor Lopen, Gerda?" Helden en antihelden in het groteske theater van Eric De Volder." *De speler en de strop - Tweehonderd jaar theater in Gent*. Gent: Snoeck, 2005.
- Decreus, Freddy en Ellen Stynten. *Dansen met de schaduw van het onbewuste*. Gent: Academia Press, 2006.
- Delsarte, François. *Delsarte System of Oratory: Containing All the Literay Remains of François Delsarte Given in His Own Words*. Vert. door Abby I. Alger. New York: Edgar S. Werner, [1883] 2015.
- Eco, Umberto. *De Geschiedenis van de lelijkheid*. Vert. door Yond Boeke en Patty Krone. Amsterdam: Bert Bakker, 2007.
- Gleeson-White, Sarah. "Revisiting the Southern Grotesque: Mikhail Bakhtin and the Case of Carson McCullers." *The Southern Literary Journal*, vol. 33 (2001): 108-23.
- Grotowski, Jerzy. *Naar een sober theater*. Vert. door A. Eulen. Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1986.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1968.
- Harpham, Geoffrey Galt. "The Grotesque: First Principles." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34:4 (1967): 461-68.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque, Strategies of Contradictions in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Helms, N. R. "Upon Such Sacrifices": An Ethic of Spectator Risk." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 27:1 (2012): 91-107.
- Hillaert Wouter. *Toneelstof 80 - Belgium Is Happening*. Interview met Eric De Volder, 2009.
- Jennings, Lee Byron. *The Ludicrous Demon: Aspects Of The Grotesque In German Post Romantic Prose*. Whitefish: University of California Press, 1963.

- Jung, Carl Gustav. *Archetype en onbewuste*. Vert. door P. De Vries. Rotterdam: Lemniscaat, 1984.
- Kayser, Wolfgang. *Das Grotteske, Seine Gestaltung in Dichtung Und Malerei*. Reinbeck: Rowolt, 1960.
- Krzychylkiewicz, Agatha. "Towards the Understanding of the Modern Grotesque." *Journal of Literary Studies* 19:2 (2003): 205–28.
- Lewis-Williams, D. *The Mind in the Cave*. Thames & Hudson, 2002.
- Marijnen, Franz. "Grotowski." *Win-droos* 3 (1967).
- Marijnen, Franz. "Over de noodzaak van een sprong in het duister: Franz Marijnen." Interview door Johan Thielemans. *Etcetera* 1:3 (1983): 20-25.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire Du Théâtre*. Paris: Messidor, 1987.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2006.
- Schechner, Richard en Lisa Wolford, reds. *The Grotowski Sourcebook*. London: Routledge, 1997.
- Six, Fred. "Dodendans rond vadertje Reuzegom." *De Standaard*, 8 december 2000.
- Six, Fred. "Zot geweld zindert door voorstellingen Eric De Volder." *De Standaard*, 2 september 1995.
- Stanislawski, Konstantin. *Creating a Role*. Vert. door E. Hapgood Reynolds. New York: Theatre Arts Books, 1961.
- Steig, Michael. "Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29:2 (1970): 253–60.
- Tindemans, Klaas. "Dagboek van een duivenmelker." *Etcetera* 6:23 (1988): 24.
- Tuchman, Barbara. *De waanzinnige veertiende eeuw*. Vert. door J.C. Slie-drecht-Smith en J. Spaans-Van der Bijl. Amsterdam: Arbeiderspers, 1980 [2006].
- Verbeeck, Herman. *De Acteur, atleet van het hart*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2004.
- Wang, Stephen. "Acting with Wisdom of Our Bodies: A Physical Approach to Acting Inspired by Jerzy Grotowski." *Handbook of Acting Techniques*, red. A. Bartow. London: Nick Hern Books, 2012.