

DO

tijdschrift

CU

voor theater

MEN

JAARGANG XXXIX 2021 # 1

TA

|

DOCUMENTA: *tijdschrift voor theater*

Hoofredactie: Christel Stalpaert en Bram Van Oostveldt

Redactieraad: Sruti Bala, Joachim Ben Yakoub, Inge Brinkman, Stijn Bussels, Christophe Collard, Guy Cools, Jeroen Coppens, Aurélie Daems, Pauline Driesen, Freddy Maurice Decreus, Sofie de Smet, Timmy De Laet, Laurens de Vos, Jozef De Vos, Charlotte Gruber, Eva Hielscher, Ton Hoenselaars, Evelien Jonckheere, Laura Karreman, Rudi Laermans, Frederik Le Roy, Bauke Lievens, Francis Maes, Sigrid Merx, Katharina Pewny, Kati Röttger, Jonas Rutgeers, Johan Thielemans, Klaas Tindemans, Annelies Van Assche, Kristof van Baarle, Sofie Van Bauwel, Luk Van den Dries, Rob van der Zalm, Eugeen van Erven, Jaak Van Schoor (Em), Karel Vanhaesebrouck, Katrien Vuylsteke Vanfleteren, Gertjan Willems en Nele Wynants

Redactie-assistenten: Sophie Doutreligne, Steff Nellis, Leonie Persyn, Sophie van den Bergh en Tessa Vannieuwenhuyze

Documenta is een belangrijk forum voor de studie van het theater in de Nederlanden. Het is een tijdschrift waarin plaats is voor grondige, wetenschappelijk gefundeerde bijdragen over alle aspecten van het theater, alsook voor essays en kritische beschouwingen. Hoewel het hoofdaandeel van de artikels in *Documenta* theater en performance is, worden ook bijdragen met betrekking tot muziek, film en nieuwe media in overweging genomen. Het tijdschrift werd in 1983 opgericht door Jozef De Vos in de schoot van het Gentse Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst. Sinds 2015 wordt *Documenta* uitgegeven door S:PAM (Studies in Performing Arts & Media) van de Vakgroep Theaterwetenschappen van de Universiteit Gent. De redactieraad is samengesteld uit theaterwetenschappers van diverse universiteiten en hogescholen. De hoofdredactie wordt waargenomen door Christel Stalpaert en Bram Van Oostveldt, in samenwerking met Jozef De Vos die het blad gedurende 32 jaar heeft geleid.

Interinstitutionele partners: VUB-CLIC en KASK, School of Arts.

Ontwerp cover: Ana Cuzovic // **Vormgeving binnenwerk:** Patricia Rau

Postadres hoofdredactie: S:PAM (Studies in Performing Arts & Media) – Sint- Pietersnieuwstraat 41 B4 – 9000 Gent – België
Voor meer informatie over *Documenta: tijdschrift voor theater*, gelieve de website www.documenta.ugent.be te bezoeken of te mailen naar documenta@ugent.be



Een jaarabonnement kost € 25 (België) of € 40 (Nederland).
Inschrijven voor een abonnement kan via de website www.documenta.ugent.be. Losse nummers zijn verkrijgbaar tegen € 15.
ISSN 0771-8640



Eric De Volder

- 3 –** *Voorwoord* – Benjamin Van Tourhout
- 10 –** *Tekeningen* – Hendrik-Hein Van Doorn
- 22 –** *Samenwerken met Eric De Volder 1988-1992* –
Hans Muller
- 58 –** *De eerste Eric-stoemp in het hart...*– Els Van
Steenberghe
- 72 –** *De versplinterde erfenis van Eric De Volder* –
Peter Anthonissen
- 108 –** *De theatrale impact van Eric De Volder* –
Martine de Gos
- 140 –** *Het verhaal van Eric De Volder in Turkije* –
Pieter Verstraete
- 176 –** *Terugkeren naar het groteske. Terugkeren in de
dood. Terugkeren als bevrijding. Terugkeren als
moraal.* – Benjamin Van Tourhout
- 223 –** PORTFOLIO
- 224 –** *De ontmoeting met Eric* – Şaban Ol
- 242 –** *In dienst van de verwondering* – Johan Knuts
- 252 –** *ERIC DE VOLDER* – Jos Houweling

Voorwoord

-- Benjamin Van Tourhout --

En nu?

Ik vraag me af wat Eric De Volder zou gedaan hebben met de Corona-maatregelen. Zou hij maskers ontworpen hebben met groteske, duivelse muilen? Zou hij naar de mondmaskerplicht verwijzen in zijn theaterteksten? Hoe zou hij omgaan met het feit dat er geen repetities konden doorgaan? Zou hij zijn spelers vragen om samen met hem een bubbel te worden? Zou hij online aan de slag gaan?

Wat zou Eric hiermee doen? Dat is een vraag die ik me de afgelopen tien jaar regelmatig heb gesteld.

Het is 2020. Dat betekent dat Eric De Volder tien jaar geleden totaal onverwacht stierf. De Volder stond op zaterdagavond – zevenentwintig november 2010 – in het NTGent nog na te genieten van zijn première van *Franz Woyzeck* (Buchner, 1837), zijn eerste en dus ook meteen zijn laatste bewerking van een repertoirestuk. Een vreemd toeval is dat Buchner zijn *Franz Woyzeck* niet kon voltooien door zijn plotselinge dood en dat De Volder net hetzelfde lot overkwam toen hij deze tekst creëerde, een dubbele *Unvollendete* dus.

Twaalf uur later kreeg ik een telefoon met het bijtende nieuws. Zonder pathetisch te willen klinken, daar op dat moment stierf de speler in mij. Nadien is theaterspelen nooit meer hetzelfde geweest en langzaam schuifelde ik richting coulissen om te eindigen aan de andere kant, die van de theatermaker en die van de onderzoeker, en niet langer die van de theaterspeler. Het is bevreemdend om na tien jaar van intense samenwerking (2000-2010) in een hele reeks voorstellingen over Eric De Volder, mijn artistieke vader, te schrijven.

Ik ken Eric als een emotioneel wezen dat het spannende evenwicht zocht tussen koppigheid en naïviteit, tussen branie en angst, tussen

ambities en honkvastheid, tussen rigiditeit en alles overboord willen gooien. Zoals Johan Knuts beschrijft in het hier opgenomen essay “In dienst van de verwondering” gooide Eric graag de trossen los, zocht hij de andere kant als hij na een geslaagde repetitie zei: “En vergeet niet, mannekes, dat het ook nog altijd helemaal anders kan.” Ik zou kunnen spreken over De Volder zoals hijzelf sprak over zijn samenwerking met Grotowski: “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).

Tien jaar, een decennium later, dringt de vraag zich op of en wat de impact, de inspirerende invloed van De Volder op het Kunstenlandschap is. Is het oeuvre van Eric De Volder en Ceremonia vergeten geraakt, ondergesneeuwd, iets voor de fine fleur? Of is er wel degelijk een De Volder/Ceremonia-effect? Zijn er theatermakers die vanuit zijn voetsporen verder trekken? De Volder was altijd al een buitenbeen, een figuur in de marge, een *artists' artist*. In dit nummer vragen we ons af of dat veranderd is, of “het best bewaarde geheim van het Vlaamse theater” (Anthonissen 2000) een breder publiek vond en dus minder bewaard, minder geheim is geworden.

Afgaande op het aantal thesissen en doctoraten over De Volder aan de Vlaamse universiteiten en afgaande op het aantal artikels in bijvoorbeeld *Etcetera* en *Rekto:Verso* is het (pijnlijk) duidelijk: Eric De Volder is er niet in geslaagd in de canon van het Vlaamse Theater te raken. Een reeks diepgravende analyses laat voorlopig op zich wachten. En elk jaar dat het langer duurt, lijkt het momentum steeds verder weg te drijven. Allemaal redenen waarom dit unieke nummer, helemaal gewijd aan Eric De Volder, een waardevol gegeven is. Het is een nummer gemaakt door zowel intimi (artistieke medewerkers van De Volder) als buitenstaanders (recensenten, theaterwetenschappers). Door deze combinatie hopen we verschillende facetten van De Volders werk uit te lichten en het ook te contextualiseren. We hopen dat de combinatie van artistieke getuigenissen, unieke foto's en tekeningen en de analytische artikels een antwoord kan bieden op de vraag: Wat is de impact van De Volder op het actuele theaterveld?

Petite histoire?

“Pas na zijn veertigste brak De Volder echt door. Wellicht omdat hij in de tweede helft van de jaren tachtig een heel eigen stem als regisseur én als schrijver vond. Bijna twee decennia van intense theaterpraktijk gingen daaraan vooraf,” merkt Erwin Jans (2010) terecht op. De Volder is een figuur die vaak herinnerd wordt – naast zijn voorstellingen – door een anekdote, een verhaal, *een petite histoire*. Hij was een zonderlinge figuur in het Vlaamse kunstenland-schap, een persoon die misschien te vaak gereduceerd werd tot of gelijkgeschakeld werd met de personages (en hun *petite histoire*) die hij met zijn spelersploeg creëerde. Decreus en Styne omschreven het precaire proces van De Volders ontwikkeling als: “Om tot een succesvolle kruisbestuiving te komen, heeft De Volder tijd nodig, en de bereidheid van zijn spelers om mee op zoek te gaan” (132). Zowel de kruisbestuiving, de rust om te creëren en de bereidheid van spelers komen keer op keer terug in de reeks artikels. Het is en blijft vreemd dat De Volder haast elke mogelijk denkbare theaterprijs in de wacht sleepte en toch zo’n beperkte actieradius ontwikkelde.¹ Als we het oeuvre van De Volder bekijken lijkt het erop dat hij uit-ging van de idee dat hoe kleiner het verhaal was, hoe universeler het kon worden. De *petite histoire* met alle anekdotiek die daarbij hoort als middel om het grote universele verhaal te vertellen. En net zoals Eric uitging van het kleine verhaal, zo wordt vaak aan hem gerefereerd. Als een zonderling die raar sprak, raar schreef, rare personages creëerde, raar licht ontwierp, op een rare manier repeteerde. Die raar-heid werd (te) vaak ook gerecupereerd in re-censies en beschouwingen: “Af en toe boem pats der-op, af en tóe boem pats dernaast. Altijd boem pats. Om het op z’n De Volder’s te zeggen” (De Vuyst 14-17), of: “Wat bovenal bijblijft, is de kleurige soldatenparade van het hele Ceremonia-regiment, en De Volders taal: boem tatarata boem tatarata boem!” (Hillaert 2010). Hoe goed bedoeld deze parafraseringen ook zijn, ze plaatsten De Volder en zijn werk meteen in een bepaalde hoek. Een hoek waar de reeks artikels in dit nummer De Volder van wil weghalen.

Tegelijk kunnen we niet blind zijn voor het feit dat De Volder zelf ook dikwijls koos voor die bepaalde hoek, de hoek waar men hem met rust liet en hij zijn eigen kosmos kon creëren en beleven. De Volder leefde in zijn zelfgekozen nichepositie, en dat heeft ongetwijfeld geleid tot een *self-fulfilling* eenzaamheid en een te beperkte zicht-

baarheid in het veld. De Vuyst omschrijft hem daardoor al in 1995 (!) als “een theatermaker die verdoken doorwerkt aan een œuvre hors des choses” (14-17).

Ontmantelen?

De Volder hield ervan bepaalde ideeën en verwachtingen te ontmantelen, om te keren en schaamteloos emotioneel te zijn op het toneel. Hij liet niets heel van zijn personages en vaak vergeleek hij ze met omgehakte bomen die tot niets meer dienden. Dat deed hij ook letterlijk met de naamgeving van zijn vzw die hij niet voor niets de namen Kunst is modder en Theater van het niets gaf. Maar ook al als jongeling met zijn anarchistische fanfare – het Etherisch strijkensensemble – of als organisator van happenings – met Parisiana – waar chaos veroorzaken boven aan zijn verlanglijst stond. “In een absurdistisch kader een vorm zoeken voor een ‘boodschap’: kritiek op hiërarchie, het in vraag stellen van groepsgedrag, van de dictator, de leider. Die elementen zaten daarin verwerkt. ... Zo’n optreden begon met een heel klassiek, bijna burgerlijk uitzierend gebeuren, zachte muziek, Weense wals, beleefde garçons, bediening, enzovoort. Stelselmatig liep het uit de hand, tot het letterlijk explodeerde” (Hillaert 2009).

Dit nummer van Documenta probeert het werk van De Volder te ontlezen en na te gaan hoe we vandaag de dag omgaan met die erfenis van een van de meest unieke figuren in het theaterveld van de jaren negentig tot 2010. Hans Muller schrijft op indringende wijze over de pioniersjaren van de Eric De Volder en bespreekt hoe Eric zijn weg en zijn stem zocht. Muller was de componist en regieassistent bij voorstellingen als *Achiel De Baere* en *Vrouwen en Coca Cola* en neemt ons mee terug naar die spannende maar ook harde tijden waarin de theatermaker Eric De Volder zich samen met een paar geestesgenoten een weg timmert.

Els Van Steenberghe (recensente bij *Knack*) beschrijft haar eerste De Volder-ervaring en gaat dieper in op wat waarschijnlijk De Volders meest spraakmakende stuk werd: *Diep in het bos*. We lezen het relaas van een recensent die een andere wereld binnenstapt en terwijl ze de regels van die nieuwe symbolische plek moet leren kennen meteen ook emotioneel en haast fysiek geroerd wordt door het verhaal, de personages.

Peter Anthonissen (recensent en docent aan LUCA School of Arts) is de man die verantwoordelijk is voor de zinsnede “het best bewaarde geheim van het Vlaamse theater” (*De Morgen* 2000). Deze geuzennaam is een heel eigen leven gaan leiden en werd te pas en te onpas herhaald. Anthonissen vraagt zich af wat de jongere generatie theatermakers met het oeuvre en de theatervormen van De Volder kunnen aanvangen. Wat moeten hedendaagse makers met symboliek, groteske, doorgedreven personages? En kan theater vandaag nog steeds ontmantelen en dereguleren zoals De Volder ooit beoogde?

Dezelfde vraag leidde bij Martine De Gos (Docent KASK) tot een uitgebreide reeks interviews met haar ex-studenten die ofwel met De Volder werkten ofwel De Volderiaanse kenmerken overnamen in hun eigen werk. Het leidt tot een verscheidenheid aan interpretaties van hoe De Volder doorwerkt in actueel theaterwerk. De Gos maakt op deze manier een dwarsdoorsnede van De Volders impact en koppelt er concrete makers en voorstellingen aan.

Analytischer zijn de bijdragen van Pieter Verstraete (Rijksuniversiteit Groningen) en die van Benjamin Van Tourhout (KU Leuven, theatermaker). Verstraete gaat dieper in op de muzikaliteit en methodiek van De Volders taal maar blikt ook terug op een minder bekend deel van De Volders werk, namelijk zijn activiteiten en werkplek in Turkije. Hij loodst ons doorheen een reeks anekdotes en archiefmateriaal over het kleine vissersdorpje Karaburun waar Eric jarenlang schreef, zich liet inspireren door de verhalen van de vissers, repeteerde met spelers. Van Tourhout van zijn kant bespreekt de blijvende invloed van Grotowski op De Volder en zet de moraliteit van De Volders oeuvre centraal. Hij zoekt antwoorden op de vraag in hoeverre De Volders moraliteit zijn oeuvre heeft bepaald en of die ethiek vandaag nog relevant kan zijn. Van Tourhout schrijft vanuit zijn dubbele positie, hij was tien jaar lang een van de spelers bij Ceremonia en ontwikkelde een academisch parcours in zijn onderzoek naar de held als actuele morele spreekbuis.

Er zijn verschillende artistieke getuigenissen opgenomen in dit nummer. Şaban Ol beschrijft in zijn artistieke getuigenis hoe hij en De Volder in Turkije samenwerkten maar ook hoe hun relatie over een tijdsspanne van 25 jaar evolueerde. Ol kwam als student met De Volder in contact en meteen ontstond er een artistieke klik en affiniteit, die heeft geleid tot een reeks samenwerkingen en pro-

jecten in België en Turkije. In een eerlijk ooggetuigenverslag kijkt Ol terug op die lange periode van samenwerking. Ook Johan Knuts, jarenlang verbonden aan Ceremonia, spreekt over zijn relatie met De Volder. Over hun hechte verwantschap en het blijvend zoeken naar de schoonheid van theater. Knuts neemt ons mee naar de eerste schuchtere stappen die hij en De Volder samen zetten in het Kunstenlandschap, hoe ze samen zochten en vochten maar ook hoe hun persoonlijke affiniteit hun artistieke samenwerking kleurde en diepgaand beïnvloedde.

We zijn er ook in geslaagd om helemaal terug te gaan naar het begin van De Volders creatieve werk. In een grijs verleden was De Volder docent aan de Nederlandse Rietveld Academie; ex-collega's Jos Houweling en Anneke Pijnappel en Henrik Barends deelden enkele herinneringen aan De Volder en vonden in hun archief nog een reeks foto's van een jonge De Volder die aan zijn persoonlijke weg begon te timmeren.

Door het hele nummer heen kozen we een reeks foto's die hier voor het eerst ontsloten worden, ze komen uit het archief van Tania Desmet en het museum Dr. Guislain (die het op zich nam om het archief van De Volder te beheren en te ontsluiten). Daarnaast zijn een aantal unieke tekeningen van speler Hendrik-Hein Van Doorn opgenomen omdat ze op hun manier een ander facet van De Volder laten zien.

Nog een keer

De Volder zag theater als de plek waar een mens zich kon bevrijden van zijn verleden, van zijn fouten kon leren en voorgoed een betere toekomst kon bereiken. Hij omschreef dat als:

lang leve de verbeelding van de spelers,
lang leve de authenticiteit van hun personages,
lang leve hun gevecht op leven en dood,
lang leve hun oefening op het gevecht van leven en dood,
iedere repetitie en voorstelling opnieuw
inclusief de wens dat het de laatste moge zijn
en in de hoop dat zet het deze keer zullen halen van de dood. (De-
creus en Stynen 99)

Dit nummer wil nog een keer terugkeren, terugkijken naar wat De Volder deed, wat hem uniek maakte, wie hij is. Dit nummer wil vooruitkijken naar wat De Volder nog kan doen, nog kan beïnvloeden over de grenzen van leven en dood heen.

Dit nummer is geen hommage aan De Volder, het is ook geen uitgestelde rouwklacht. Het is een zoeken naar De Volders impact op het actuele kunstenlandschap, een zoeken dat met liefde gebeurde maar nergens sentimenteel is.

Ik wil uitdrukkelijk alle auteurs bedanken voor hun waardevolle bijdragen, de Documenta-redactie voor het lezen en becommentariëren, professor Christel Stalpaert om als eerste in dit unieke nummer te geloven, Tania Desmet voor het opstarten van het bredere initiatief Eric2020 waar ook het Museum Dr. Guislain in participeert met een grote overzichtstentoonstelling vanaf het najaar 2020 en professor emeritus Freddy Decreus om mij te begeleiden met raad en daad en het enthousiasme voor dit nummer uit te dragen.

Works Cited

Anthonissen, Peter. "Alles voor een kroostrijk gezin." *De Morgen*, 13 juni 2000.

Decreus, Freddy en Ellen Stynen. *Dansen met de schaduw van het onbewuste*. Gent: Academia Press, 2006.

De Vuyst, Hildegard. "Trekken aan de tijd." *Etcetera* 13:49 (1995): 14-17.

Hillaert, Wouter. "Eric De Volder." *Toneelstof* 80, 2009. Geraadpleegd 15 januari 2021. <https://sites.google.com/site/belgiumishappening/home/interviews/eric-de-volder-2>

Hillaert, Wouter. "Waarom dit leven? Daarom!". *De Standaard*, 29 november 2010.

Jans, Erwin. "De Volder in Stukken." *De Reactor*, 2010. Geraadpleegd 15 januari 2021. <https://www.dereactor.org/teksten/de-volder-in-stukken>

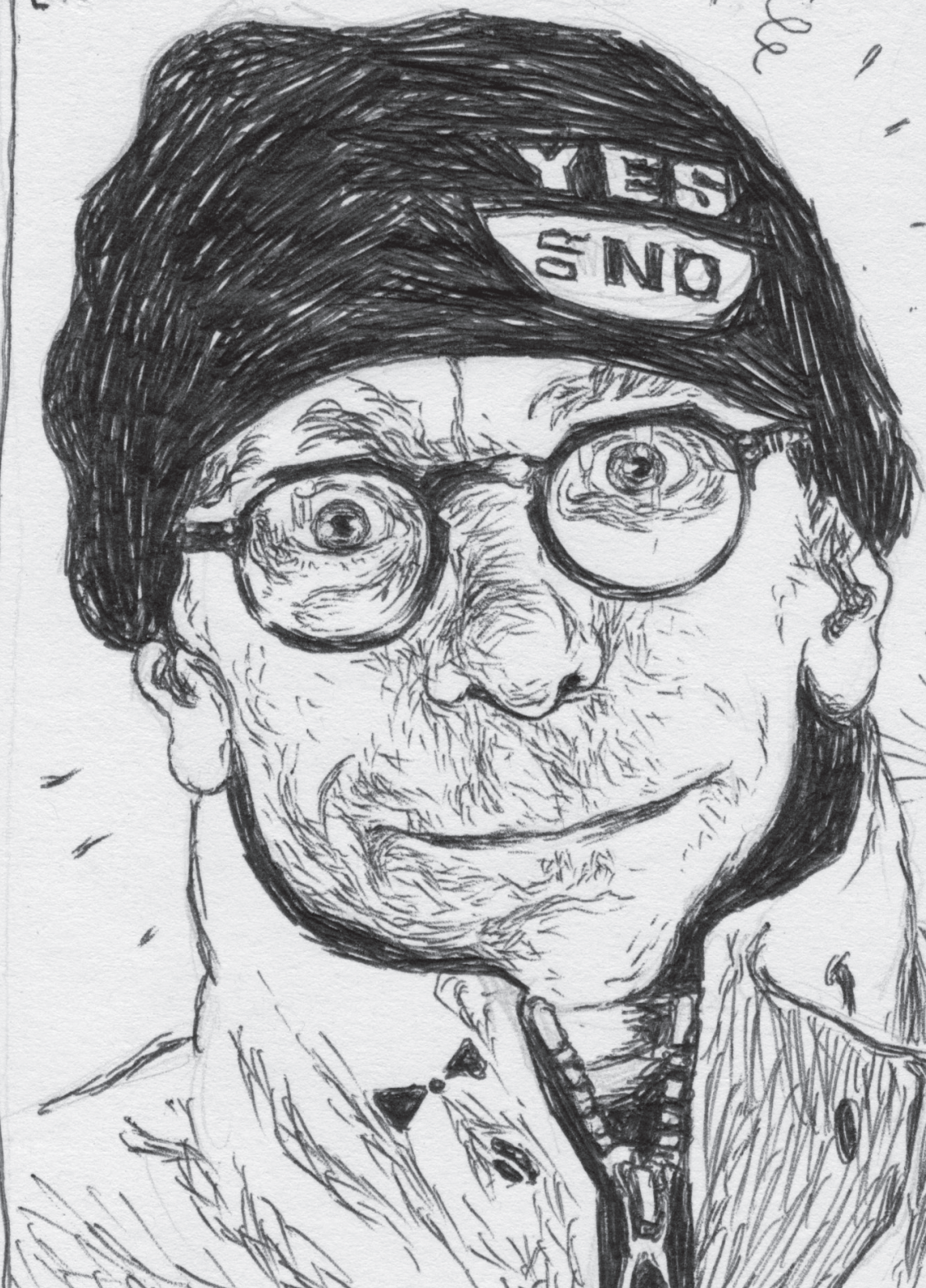
Notes

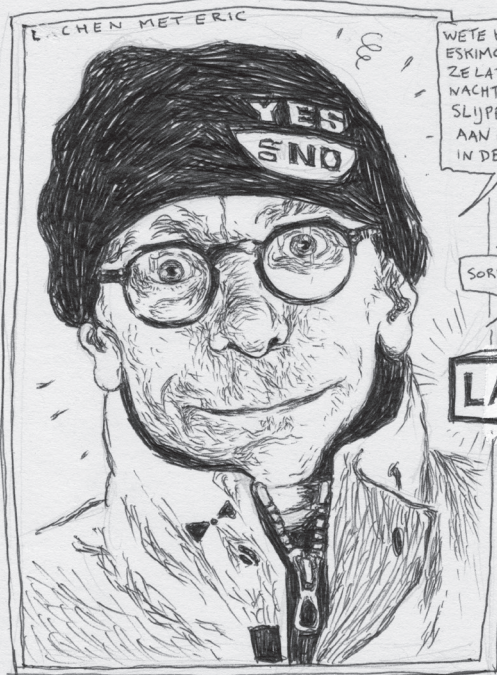
- 1 Over de jaren heen werd het werk van De Volder vaak bekroond, een selectie: De Thersites-prijs van de Vlaamse theatercritici, Cultuurprijs van de Stad Gent, de Prijs van de Vlaamse Gemeenschap voor toneelliteratuur voor de tekst *Zwarte vogels in de bomen* (2003), de Vlaamse Cultuurprijs voor Podiumkunsten (2003), zijn werk werd zeer regelmatig geselecteerd voor Het Theaterfestival: voor de voorstellingen *Regent en Regentes*, *Diep in het bos*, *Achter 't eten*, *Brand* en *Au nom du père*. En hij werd voor *Achter 't eten* bekroond met de Grote Theaterfestivalprijs (2004) en de Prijs voor Letterkunde van de Vlaamse Provincies (2005).

TEKENINGEN

-- Hendrik-Hein Van Doorn --

LACHEN MET ERIC





WETE HOE DA ZE NEN
ESKIMO BEGRAVEN?
ZE LATEN HEM NE
NACHT BUITENLIGGEN,
SLIJPEN ER NE PUNT
AAN EN KLOPPEN EM
IN DE GROND!

...

SORRY EH MANNEKES

LACHEN



DEN TREIN
HAAD VERTRAGING
GOED

... Soit...

PÔPPOÔÔÔH

WREED
EH...



TONEELGROEP CEREMONIA



Lambis de



KAMEROADERS!!

IS ER AL GESTORT?

...BAH NEE...





Mesdames et messieurs,
...voici la télévision
dans la boîte en carton.
mes regrets plus sincères.
I-I



M

CE SOIR AU CABARET CACA :
PICKLES & TARTARE!

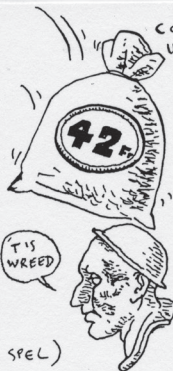
JJAH-JAH YAH
YAH-YAH YAYA
YAH-YAYAYAH!!

LA





EN VOORAL NIKS ZEGGEN...
(ZEG NIET TE SNEL 'T IS WEER STIL SPEL)

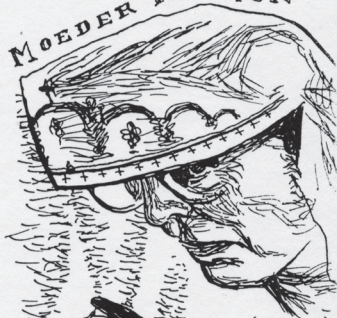


COLLECTIEF
UNBEHAGEN



hi hi hi
hi hi hi
hi hi hi
hi hi

MOEDER PATRON



ANTON CERVELA GAAT OP STAP

TOP 3

- ① DE SMURFEN
- ② DE TELETUBBIES
- ③ FRANCINE

ZES ZE GLEK WA VERDIKT
GOOFDOEME PROMFISSAT
EE FRANSIN

CHÔ JA WAWAL
JAHEEZEG PFF
JONG ZEG
HEI EE PFFF

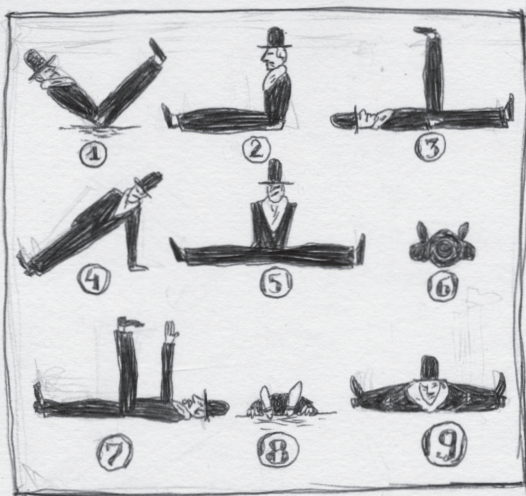
DEN... DEN
DWOAZEN

SJIESKEN

MOEJE MELKSKUN EEEÈN? ④







OEF...
BOEFTE!



ALS DE ZON SCHIJNT DENK IK "JA"



+ SLECHT AFFICHE
VADRIA



Hendrik Van Doan Expo 2008 ©



kit gezien!!

MAAKE
WAT IST
MARIAATJEN

MAAKE
BUITEN

ALLE
TWEË

Gij zij NOGAL BESTELD EH GIJ!

?

IK
BEN
GEEN
SCHOOL-
MEEËTER

ROB VAN DER VORST,
KRIK VAN DER BARST,
SNIK VAN DER SNARS,
HIK VAN DER HARK

KLANK VAN DER
KAST

BARITOENGSKEN

Huwé Van Doorn 3

WA PEIST JIJ
WEL NIET?

DE AVONTUREN VAN BULLETTJE,
HET NIJLPAAED!

DOE'T ZELF.

HET GEVAL BUYSSE

HET PROTOTYPE
VAN HET LEED.

M.

Handwritten signature and date: *Handwritten signature* 2002

Smoet vet Hesp en Spek
 Stoofvles Koteletten en paté
 Smoet Vesp en Heps
 Vleeskloot ten en
 Stoof, letten en poot
 poot 'n poot poot poot

HET ZWIEN



SOPRISTJEN

TENISTJEN

IK BEN JOS IK SLAAP SLECHT IK
 BEN 50 JAAR EN IK VERVEEL MI

ZEGT VADER



Schoon ee zeg
 zuun KWAFUURE

EN AL WA DA GE ZINGT

DA ZINGDE ZELF

HEM
 PREUFT MO
 NEKIE

HE-HEELP!
 HELP! H-HELP!

DUTSKEN TOCH..



Samenwerken met Eric De Volder 1988-1992

-- Hans Muller --

Hans Muller werkte samen met Eric De Volder aan verschillende voorstellingen: het studieproject *Die Befristenden/De Getermineerden* (1987, naar Elias Canetti), *Achiel De Baere* (1988), *Vrouwen en Coca Cola* (1989) en *Aero* (1992). Vanaf hun ontmoeting op de Theaterschool in Amsterdam vonden Muller en De Volder elkaar steeds opnieuw. In wat volgt verhaalt Muller over hun samenwerking.

Gastdocent uit België

In 1987 kregen we op de Gerrit Rietveld Academie een gastdocent uit België: Eric De Volder. Het was een samenwerkingsproject van de regieafdeling van de Theaterschool Amsterdam en de afdeling Vormgeving van de Rietveld Academie, ook in Amsterdam.

Midden in de winter begonnen we met de lezing van *Die Befristenden* van Elias Canetti. Dat zijn 22 dialogen tussen mensen die leven in een samenleving waar iedereen precies weet hoe oud je wordt. Je sterfdatum wordt bij je geboorte bepaald. Je naam is je leeftijd: 88, 93 of 13. De Rietveld-studenten zouden gaan regisseren, de regiestudenten gingen de vormgeving doen. Dat mondde uit in een voorstelling in de gymzaal van de Rietveld Academie.

Afbeelding 1: De voorbereidingen van *expo Luchtbehandeling* (Hans Muller) in de studio van Eric De Volder, © Corneel Maria Ryckeboer / Michiel Hendryckx, 1991-2.

De grap was dat de teams allemaal slechts één en dezelfde dialoog van de theatertekst uitwerkten. Je kreeg zo twaalf parallelle bewerkingen die ook nog eens door elkaar liepen. Eric was heel erg benieuwd naar onze ideeën over structuur en opbouw en stimuleerde het experimenteren. Elke avond hadden we een andere voorstelling met andere volgordes en eindes.

Als vierdejaars Rietveld-student en muzikant zei ik: "Ik doe graag iets met muziek, misschien kan ik een orkest oprichten, De Canetti's, dat de muzikale omlijsting van de voorstelling verzorgt." Zo gezegd zo gedaan. We hadden een gitaar, accordeon, mandoline, banjo, saxofoons en trompet. Het orkest speelde mijn muziekjes, die ik ook wel eens aan mijn Rietveld-docenten had laten horen en die vonden het maar niets: "Niets is gelijk en het klinkt vals", zeiden ze. In onze voorstelling had de muziek echter de functie van krakend gewricht tussen de scènes. Er waren ook teksten gemaakt op basis van de dialogen. Die zongen we. Ik nam alles op met een multi-track cassette recorder. Het was het analoge tijdperk. Muzikanten werkten thuis met taperecorders op hun zolders en slaapkamers aan hun nummers. De home-tapers. Studio's waren onbetaalbaar.

Kunt u componeren?

In die dagen vertelde Eric mij dat hij dagboekjes van een duivenmelker had gevonden op basis waarvan hij een voorstelling zou gaan maken. Of ik de muziek zou willen componeren.

Hans Muller: "Maar ik kan geen noten lezen, hoe zal ik dan gaan schrijven en voor wie?" Eric De Volder: "Doe het op uw wijze met uw scheve akkoorden en met uw cassette recorder." Eric sprak over mijn muziek als muziek "buiten de lijnen, ongelijk" en ook "dat het leek op de muziek van Ry Cooder."

Dit en nog meer oprechte complimenten, overtuigden mij op dat moment dat het een serieuze vraag was. Hans Muller: "OK, geen probleem, doen we."

Afbeelding 2: v.l.n.r.: David van Aalderen, Chris Heijens, Hans Muller
In de studio van Yens & Yens, Bloemgracht, Amsterdam
Foto: Sasha Lambert 1992



Serieuze muziek

Een jaar later in mijn eindexamenjaar componeerde ik *serieuze* muziek voor een Antwerps DECAP-orgel. Het was voor het 121-toets DECAP-orgel: de FORUM in het bezit van Leo van Thillo uit Ossendrecht. Dit orgel werd later dat jaar gehuurd door de Gerrit Rietveld Academie en speelde tijdens het eindexamen, juni 1988, mijn composities in de kantine van de Academie. Dit was mijn afstudeerwerk. Serieuze muziek, omdat het werd gemaakt vanuit een concept en werkend vanuit een raamwerk van spelregels die ik zelf kon opstellen. Typisch Rietveld-*style*. Deze manier van muziek maken vond ik wel een vorm van componeren. Ik werkte dan niet met noten, maar wel met gaten die heel precies uit het orgelkarton gestanst werden. Het orgelboek is een binair systeem. Wel of geen gat: een digitale programmeertaal *avant la lettre*. Volkomen anders dan de muziek die ik voor Eric zou gaan maken. Die was analoog. Voor het maken van mijn orgelboeken kreeg ik bijles van de bekende Amsterdamse componisten Guus Janssen en Willem van Maanen. Het orgelboeken ‘kappen’ en arrangeren leerde ik van één van de beste arrangeurs van Nederland: Jan Kees de Ruyter.

Ergens in de winter van 1987-1988

Er waren geen mobieltjes, er was maar één telefoontoestel in de Academie. “Telefoon voor Hans Muller, Hans Muller telefoon”, schalde het door de gangen via de omroepinstallatie van de Rietveld.

Eric De Volder aan de telefoon: “Bent u al begonnen?”

Hans Muller: “Begonnen, waaraan?”

Eric De Volder: “Aan de muziek van *Achiel De Baere*.”

Hans Muller: “Was dat serieus dan?”

Blijkbaar kon ik nog steeds niet geloven dat de vraag van Eric De Volder om muziek te componeren een serieus voorstel was. Het spelen met mijn taperecorders zag ik niet als het maken van composities. In de weken daarna ontving ik brieven van Eric met uitleg en de integrale tekst van de dagboekjes als uitgetypt manuscript. Alleen wilde ik heel graag meer input door middel van beelden. Om echt met mijn muziekinstrumenten aan de gang te kunnen gaan in mijn home-studio had ik sfeerbeelden nodig in mijn hoofd. En wellicht nog andere zintuiglijke input: geuren, flarden geluid.

Hans Muller aan de telefoon: “Kunnen we niet gaan kijken waar die Achiel eigenlijk rondliep in zijn dorp?”

Insluipers in de invalidensteeg voorjaar 1988

In een okerkleurige Volvo rijden we door Oostakker op zoek naar de Invalidensteeg.

Het gemeentearchief van die plaats heeft ons allerlei adressen gegeven. Blijkbaar gaan ze de straat die we zoeken binnenkort slopen. We vragen de weg aan een man die met een wielkje aan een stok de wegen aan het meten is. De doodlopende straat is afgezet met hekken en schuttingen, maar via de achterzijde, via de tuinen weten we toch binnen te dringen in één van de huizen.

We lopen dwars door het huis, over gebroken glas naar de voordeur die openstaat, weer naar buiten en kijken naar het huisnummer. We staan in een doodlopende steeg, waarvan de enige uitweg is afgeschermd door een schutting.

Eric De Volder: "Dit huis moet het zijn."

Volkomen op de gok zijn we beland in het voormalige woonhuis van Achiël de Waere, zoals hij eigenlijk heet. We nemen de trap naar de zolder en we vinden daar een uitgewoonde duiventil. Op de zolderbalken zien we in potlood allerlei teksten en aantekeningen in het welbekende handschrift van de dagboekjes. Jezus, als we toen een mobieltje met camera hadden gehad.

Later op de dag gingen we nog naar een café in de buurt waarvan we dachten dat dit het duivenmelkercafé was dat Achiël De Baere bezocht. De wanden van het café hingen vol met foto's van alle kampioenen door de jaren heen. Portretten van duiven in de handen van hun baasjes, samen kijkend in de lens van de camera. De beginjaren in zwart/wit en op een bepaald moment overgaand in kleur. Wie zou Achiël zijn? In de hoerenbuurt van Gent bezochten we nog enkele cafés in een overdekte winkelgalerij, die in vervallen staat verkeerde om een idee te krijgen waar Achiël aan zijn gerief kwam.

Terug in Amsterdam

Met deze metafysische encounters in mijn hoofd keerde ik terug in Amsterdam. Voor mij meer dan genoeg om mee aan de slag te gaan. Met mijn FOSTEX 4-track cassetterecorder nam ik van alles op: harmonium, gitaar, saxofoon, percussie-instrumenten, mandoline, orgelpijpen, losse geluiden. Ik gebruikte een oud model REVOX om MASTERS te maken. Veel scheve akkoorden, uitschuivers, valse noten, lange spinsels. Of zeer lange repetitieve patronen, bijna als een loop.

3^e Achiel de Baere MOEDER BAND

Programma: ~~Koning, Klan~~

Onderwerp: ~~AUTO-TEST, ESCORT~~
~~PRESENTATIE~~

Rol nr.: ~~I~~

Piloot: Ja/Nee

Datum:

~~X-546-19 9/11~~

~~RUGG! BAND, ZIT, SPIEGELUE~~

VARA-TELEVISIE

Heuvellaan 33 - Hilversum

Telefoon: (035) 711911

SAX en HARMONIUM, OOSTERKERK
INVALIDENSTRAAT

AGFA-GEVAERT

Afbeelding 3: Tapes met Hans Mullers muziek voor de voorstelling *Achiel De Baere*.

Die REVOX kon ik ook inzetten als een delay. En ik gebruikte veel reverb (nagalm)

Alles was schetsmatig. Aanzetjes, probeersels, ongepolijst en onaf. Enkele tracks hadden de potentie om verder uit te werken. Dat werden nummers met een begin en een eind. Uiteindelijk overhandigde ik een doos vol met cassettes aan Ingrid de Vos toen zij een keer in Amsterdam was. De muziekjes konden alvast gebruikt worden tijdens repetities. Voor mij was het nog helemaal niet af.

Brainstorm later in het voorjaar 1988

Er was een impasse ontstaan in het repetitieproces omdat de aanvankelijk beoogde hoofdrolspeler, Dries Wieme, het niet meer zag zitten. Bob de Moor nam zijn plaats in. Eric had samen met iedereen die iets deed voor de voorstelling een brainstorm georganiseerd in het Nieuwpoorttheater om er weer uit te komen: de spelers, de technici, de kostuumontwerper, de decorontwerper, de directeur van het theater (Dirk Pauwels). Klasgenoot Eva Durlacher en ik waren de deelnemers uit Nederland. Het was gemodelleerd naar de brainstorms die ook in de Toyota-fabrieken worden gehouden wanneer er een nieuw model auto ontwikkeld moet worden.

Iedereen kon iets roepen en dan werd het op grote vellen papier opgeschreven. Daarna alleen vragen formuleren die met 'Hoe?' beginnen. Steeds dijde het universum uit, waarna het weer kromp door selectie of liever electie. Uiteindelijk ontstond er een collectie oplossingen, die op allerlei manieren te benaderen was. Het mooie was dat deze database een gedeeld gedachtegoed was dat niet door één specifiek persoon geclaimd kon worden. Alle medewerkers waren getuige geweest van het ontstaan van dit universum. En er was een jargon uitgekristalliseerd dat door elke deelnemer verstaanbaar was. Ik vond dat een meesterzet.

Première en eindexamen

Terwijl ik mijn eindexamenpresentatie aan het opbouwen was op de Gerrit Rietveld Academie, belde Eric mij weer via dat ene analoge toestel dat bij de receptie hing:

Eric: "Overmorgen is de première, gaat u komen?"

HM: "Oei, daar heb ik helemaal niet op gerekend; Ik ben nog aan het opbouwen hiero."

Eric: "Maar ge moet komen, want uw naam staat op de posters."

Het DECAP-orgel stond inmiddels in de kantine van de Rietveld Academie en ik probeerde dagelijks mijn serieuze muziek uit, zoekend of er ergens nog een gaatje bijgemaakt moest worden of kon worden dichtgeplakt. Mijn muziek had ik de titel “Een melo die blijft hangen” gegeven aangezien ik dol ben op (of word van) oorwormen. Waarschijnlijk heb ik toen iedereen helemaal gek gemaakt door de hele dag door ook de oude dansmuziek te spelen die bij het orgel was geleverd. Dit waren orgelboeken van beroemde Belgische arrangeurs uit de jaren 1930-1950: Eugene Peersman, August Schollaert, Marcel Bartier en Louis Soomers.

Het geluid vulde het hele gebouw. Eén van die oude DECAP-nummers is trouwens ook gebruikt in de muziek van *Achiel De Baere*: “Oh Honolulu”. Het originele nummer is van Francis Lopez en het werd gearrangeerd voor DECAP-orgel door Urbain van Wichelen of Albert Decap. Het is in de scene waar Achiel en Rachel elkaar ontmoetten op de kermis.

Serendipity

Ik heb mijn vader overgehaald om samen met mij op één dag op en neer naar Gent te rijden. Dit was de dag voor mijn eindexamen. Wat we daar zagen was een ware openbaring. Eerst was er een proloog: Eric De Volder die uit de zakagenda's van *Achiel De Baere* reciteerde, dag na dag, voor een enorm geel/zwart gordijn dat bestond uit aan elkaar genaaide vlaggen met de leeuw van Vlaanderen. Het doek werd weggetrokken en we bevonden ons plotseling in de invalidensteeg. Het decor bestond uit een lange houten schutting, waar een stok uit stak. Daar zat Bob de Moor op als een zieke duif. Verder bewoog Bob zich als een zak met botten over het toneel, precies de dingen die in de brainstorm voorbij waren gekomen. Het leek niet op acteren, maar wat dan wel, was voor mij nog niet duidelijk.

Ik zat op het puntje van mijn stoel.

Na die brainstorm had ik bijna niets meer meegekregen van het verdere repetitieproces, behalve dan berichten dat mijn muziek heel goed werkte. Nu zag en hoorde ik pas hoe Eric mijn muziek gebruikt had. Ik was volslagen verbaasd. Stukjes muziek die wat mij betreft alleen maar bedoeld waren als schets of aanzet, zaten prominent in een scène. Het lange monotone gitaarstuk, door mij bedoeld als onderliggende track voor iets anders melodius eroverheen, was solo gebruikt (en schijnbaar verlengd) als de muziek voor het einde.

De outtake van een later beter uitgewerkt nummer, werd ingezet als echo of als flash forward. Rudimentaire oefenstukjes vlogen door de lucht als een zwerm duiven. Veel later werd mij duidelijk dat dit een heel specifieke manier van editen was. Net als het idee van *naast* de dingen zoeken in plaats van te kijken naar de dingen zelf. Alsof Eric in een eeuwigdurende serendipity-stand stond. Zoekend om de hoek van de werkelijkheid.

Parallele universa en prijzen

Het was heel raar om weer terug te zijn in Amsterdam bij het eind-examen. Bij het DECAP-orgel. Zoals de première van *Achiel De Baere* een roes was, bleef die voortduren, door het telkens spelen van het DECAP-orgel in Amsterdam. Wat ik toen niet besepte was dat het muzikale universum dat ik voor Eric De Volder had gemaakt totaal los stond van mijn serieuze muziek en dat deze werelden parallel naast elkaar existeerden. Met “Een melo die blijft hangen” won ik de Gerrit Rietveld Academie prijs en later dat jaar werd de muziek voor *Achiel De Baere* genomineerd voor de beste theatermuziek in het theaterjaarboek van 1988 of 1989.

Tournee en reprises

Eric en zijn theatergroep gingen op tournee met *Achiel De Baere* in Nederland en België. Lovende kritieken in de kranten en theater-tijdschriften. Ingrid de Vos verving Hilt Devos. Ik heb het stuk nog vele malen gezien op allerlei podia. Voor de jubileum-reprise in 2008 heb ik de muziek gereconstrueerd. Van sommige nummers had ik het origineel niet meer. Mijn Fostex had de geest gegeven. Een aantal stukken ben ik opnieuw gaan repeteren en die zijn allemaal opnieuw opgenomen in een digitale studio. Dat was best moeilijk want mijn gitaarspel was vooruitgegaan en nu moest het opnieuw scheef klinken. Het lange monotone gitaarstuk heb ik opnieuw gespeeld maar nu op elektrische gitaar. De Spaanse gitaar had ik niet meer. Ook het lied van Madame ‘G’ was nu op elektrische gitaar.

Nu waren het ‘wav-files op een USB-stick in plaats van een doos cassettes. Voor de theatertechniek was het nu een stuk gemakkelijker. Destijds was het een enorm gegoochel met een stapel cassettes, terugspoelen tot precies het juiste moment omdraaien en weer in de recorder. Die reprise in 2008 was de laatste keer dat ik Achiel en Eric zag.

“ACHIEL DE BAERE”



Foto's Corneel Maria Ryckeboer

© Eric De Volder - Gent 1988

(Ter herinnering aan Achilles D., geboren te Lourdes-Oostakker op 4 mei 1912 en overleden te Gent op 9 mei 1973)

Creatie in het Nieuwpoorttheater in Gent op vrijdag 24 juni 1988

Hilt De Vos	als Rachel en Prinses Elisabeth
Dirk Buyse	als Rudy, Mareel en Madame G.
Bob De Moor	als Achiel

Tekst, decor, licht, spelleiding en regie:	Eric De Volder
Muziek:	Hans Muller
Kostuums:	Claudine Grinwis

Een voorstelling van “Het Theater van de Niets”, in een coproductie van de Vereniging Kunst is Modder en het Nieuwpoorttheater

Afbeelding 4: Affiche Achiel De Baere

Werken met Eric De Volder, door Hans Muller

In de tussentijd na *Achiel De Baere* 1988 tot 1990

Na de première van *Achiel De Baere* kreeg Eric steeds meer aanbiedingen van de coördinator van de VAV-afdeling (voorheen audiovisueel) van de Gerrit Rietveld Academie, Jos Houweling, om les te geven op een meer reguliere basis.

Naast de theatrale projecten die Eric De Volder begeleidde op de Rietveld Academie gaf hij ook ‘gewoon’ les aan studenten. Deze gewone lessen bestonden uit individuele gesprekken. Ook toen was het duidelijk dat Eric mensen echt kon motiveren en ondersteunen. Tegen één student had Eric gezegd: “Ge vliegt gelijk een vogel”, waarop die student inderdaad bijna is gaan vliegen uit inspiratie. Eric De Volder woonde in die tijd bij Jules Terlingen die naast theatermaker ook taxichauffeur was. Eric en ik bleven elkaar zien in Amsterdam en in onze gesprekken kwam een veelvoud aan ideeën voor nieuwe theaterproducties voorbij. Ook sprak hij vaak over zijn twijfels, zijn onrust:

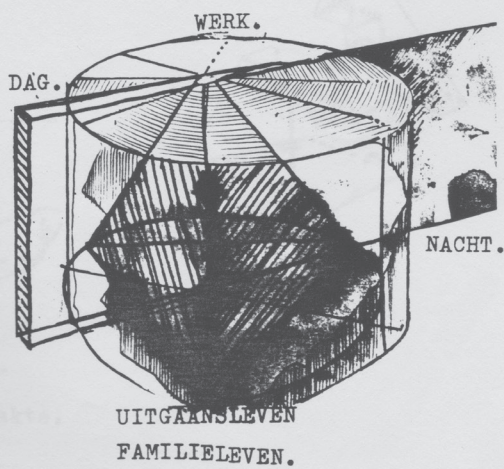
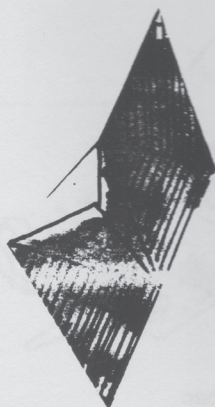
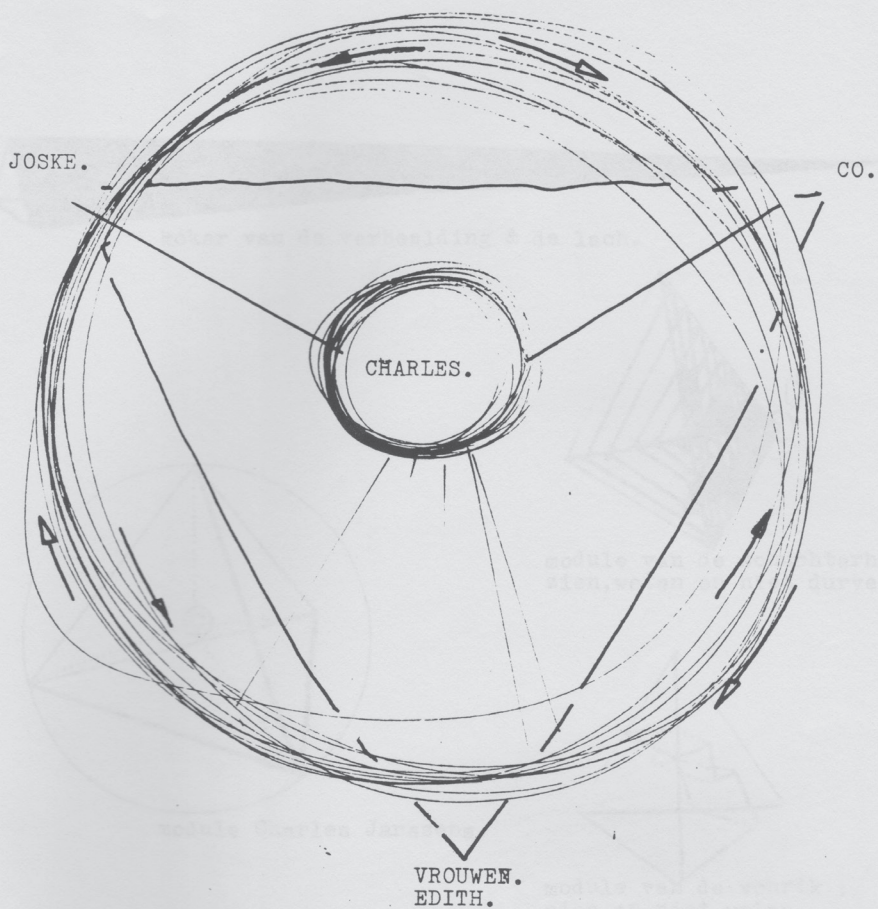
- Een stuk gebaseerd op het boek *De dansende Woe-Li meesters* van Gary Zukav. Dit boek behandelt de kwantummechanica en maakt het voor leken begrijpbaar. Het heeft hoofdstukken met o.a. als titel: “de beginnershouding”, “onzin”, “speciale onzin”. We hebben samen het boek gelezen, maar aan de voorstelling zijn we nooit begonnen
- Een stuk gebaseerd op de historische roman *Man uit Apulië* van Horst Stern over het leven van Federico II (Frederik de tweede), ook wel Stupor Mundi genoemd. Eén gedicht van Federico II uit dat boek, werd eerder al eens gebruikt als de tekst voor het lied van Madame ‘G’ in *Achiel De Baere*. Blijkbaar had Eric dit boek toen al gelezen en is het blijven hangen als mogelijk script voor een andere voorstelling. Volgens mij is er toch zoiets gekomen in het Nieuwpoorttheater als een éénmalige performanceshow met allerlei solo’s van verschillende kunstenaars en theatermakers. Eric De Volder was moderator, regisseur en master of ceremony.
- William Phlips deed toen een solo als een gondelier met een hele lange stok.

- Er was gedoe met het krijgen van subsidie in België. Eigenlijk onbegrijpelijk na het overdonderende succes van *Achiel De Baere*. Het wilde maar niet lukken. Eric was er zeer ontstemd over en nam zich zelfs voor om zichzelf in Nederland te vestigen en hij sprak erover met Eva Durlacher en mij. Ik had totaal geen idee hoe ik zoiets moest opzetten, onbekend in de theaterwereld als ik was. Op dit gebied had ik hem niet zo veel te bieden.
- Ook was er sprake van een eventuele samenwerking met Arne Sierens. Eric en Arne zouden samen gaan schrijven aan een nieuwe voorstelling en dan zou ik mogelijk de muziek gaan doen. Deze samenwerking kwam niet tot stand omdat Arne liever op de solotoer ging begreep ik van Eric. Ook daar was Eric behoorlijk door geraakt. Ik weet niet meer precies de details, maar achteraf denk ik dat het te maken had met auteurschap en de verdeling van de rollen van de 'makers'. Eric was op zoek naar zijn rol als maker en dat gold ook voor Arne. Misschien een beetje twee kapiteins op één schip. Ieder ging zijn eigen weg bij verschillende productiehuisen. Arne Sierens schreef en regisseerde bij Oudhuis Stekelbees het stuk *Mouchette*. Deze voorstelling werd zeer goed ontvangen door de pers en Arne kreeg alle lof.

Eric ontving eindelijk een projectsubsidie van de Vlaamse Gemeenschap en ging werken aan een voorstelling over de Belgische cabaretier Charles Janssens bij productiehuis het Nieuwpoorttheater en Kunst is modder. *Vrouwen en Coca Cola* was de titel. Eric vroeg mij voor dit stuk de muziek te componeren. In het eerste draaiboek voor *Vrouwen en Coca Cola* staat Arne nog wel vermeld onder het kopje basisschriftuur en dramaturgie, maar ik ben Arne nooit meer tegengekomen samen met Eric in één ruimte.

Mogelijk had het ook te maken met de rol die de productiehuisen hierbij speelden. De producenten traden graag op als koppelaars van grote talenten zonder rekening te houden met onderlinge verhoudingen tussen de makers. Misschien was het een vorm van opbieden tegen elkaar. Of dachten de producenten dat Eric een dramaturg nodig had. Later kwam ik dat zelf ook tegen in mijn eigen carrière

Afbeelding 5: Tekstbrochure *Vrouwen en Coca Cola*.
Tekening: Eric de Volder 1989.



als theatermaker in België. Een beetje paternalistisch gedrag van: we zetten die en die poppetjes bij elkaar en dan komt het wel goed.

Eric en ik spraken een keer in een kroeg over macht. De aanleiding was dat de barman ons niet kon velen. Achteraf bezien denk ik nu dat het ging over natuurlijk leiderschap. Hij zag dat bij mij en ik bij hem. Hoe het tot stand komt, hoe het zich manifesteert en hoe mensen daarop reageren. En dat het zeker niet altijd leuk of gemakkelijk is. Dat er altijd aan de poten van je stoel gezaagd wordt en hoe je die aanvallen zou kunnen pareren. Ik was toen erg groen en meer een soort streetfighter, dus ik reageerde met allerlei suggesties voor mentale vechttechnieken of simpelweg verbaal geweld. Desnoods op de tafel springen en gaan schreeuwen.

Dat was niet Eric zijn stijl.

Het gedoe met Arne en de subsidies in België had daar mee te maken. Eric ging de gesprekken met de productiehuisen heel open in, maar als ze dan zagen wat hij in huis had, probeerde ze hem te naaien—of coachen heet dat tegenwoordig. Er zat een enorme potentie in Erics aanpak, stijl en visie, alleen was zijn makerschap nog niet volledig uitgekristalliseerd. Dat zagen die producenten (terecht) en dan moest hij gekoppeld worden aan een andere maker.

Maar Erics stijl was eigenlijk te weird, apart en te sterk om te vermengen. Het subsidiesysteem was ook een obstakel: je moest precies aangeven wat je ging maken en hoe en met wie. Als je dan de subsidie kreeg was het alleen nog maar een kwestie van uitvoeren. Het hele creatieve proces werd hierdoor ondergeschikt gemaakt. Maar bij Eric draaide het helemaal om het vinden van de voorstelling tijdens improvisaties en repetities.

Ook ging het in ons gesprek erover wat je eigenlijk bent in je eigen theater-universum: ben je auteur, maker, organisator, regisseur en producent? Ben je dat allemaal tegelijk? Hoe moet dat in godsnaam?

- De Bankroet Jazz. Eens in de zo veel tijd konden we met VAV van de Gerrit Rietveld Academie een supergroot project doen in Paradiso, Amsterdam. Jos Houweling, de coördinator van VAV, had Eric De Volder gevraagd of hij het bekende rijtje van moderator, regisseur en master of ceremony zou willen zijn. Alle jaren van VAV konden participeren en een groep van ongeveer 40-50 studenten hadden werk gemaakt naar aanleiding van het filmscript: *De Bankroet Jazz* van Paul van Ostaijen. Ik heb toen samen met twee bandleiden van een band waarin ik speelde een mini-opera geschreven met een accordeonorkest



Afbeelding 6: Rietveld Academie Canetti project 1986

en een jazzmuziekprogramma-presentator. Eric wilde graag een onverwachte interventie in de gehele show. Ik kende een marcherende drumband met vijftig leden. Die stond stand-by op het Leidseplein. De afspraak was dat iemand op een willekeurig moment de band binnen zou laten om zo de show te verstoren met oorverdovend slagwerk op allerlei trommels. Het was een idiote maar onvergetelijke avond.

Eric ging weer terug naar België en gaf mij een paar kunstwerken die hij had gemaakt in die periode in bruikleen. Een groot schilderij en een werkschrift vol met kleine schilderijen. Allemaal scènes met dieren als mensen. Vermoedelijk is Eric blijven zoeken naar een structuur (of juist geen structuur) waarbinnen hij de vrijheid had om zijn universum te laten floreren.



Samenwerken met Eric De Volder: *Vrouwen en Coca Cola*

Op een gegeven moment eind 1989 was er een mogelijkheid om mee te werken aan een nieuwe productie van Eric De Volder: *Vrouwen en Coca Cola*. Eric had een projectsubsidie ontvangen van de Vlaamse Gemeenschap voor deze productie.

Eric kende de acteur Mark Verstraete die sprekend leek op de overleden Vlaamse cabaretier Charles Janssens, die een bekend duo vormde met Co Flower.

Deze gelijkenis was de aanleiding voor Eric om aan deze voorstelling te beginnen.

Charles bleek een oeuvre te hebben van honderden komische, vaak seksueel getinte sketches. Het stuk en de theatertekst draaiden om de verhouding en huiselijke taferelen tussen Charles en zijn vrouw Joske. De rollen van Co Flower en Joske werden beide vertolkt door Ingrid de Vos, die eerder al ook Rachel speelde in *Achiel De Baere*. De titel *Vrouwen en Coca Cola* had betrekking op het vrije liefdesleven van Charles Janssens, in wiens leven vele vrouwen een rol speelde. Ingrid de Vos vertolkte naast de rollen van echtgenoot Joske en theaterpartner Co Flower, tevens de rollen van een aantal van de minnaressen van Charles Janssens. Er was uitgebreid bronnenonderzoek gedaan en daaruit bleek ook dat Charles altijd Coca Cola dronk.

Fictief figuur

Voor al de wrijving in het huwelijk van het echtpaar Charles Janssens & Joske werd sterk uitvergroot in de voorstelling. Charles werd gepresenteerd als de charmeur met zijn eeuwige smoesjes en flauwe grappen. Voor ons idee was alles fictie en konden we er dus zonder probleem van alles op projecteren. We lieten onze fantasie de vrije loop. Charles werd zo een fictief figuur voor ons.

Opnieuw taperecorders

Voor de muziek ging ik opnieuw werken met mijn taperecorders, maar nu ook met bevriende muzikanten: David van Aalderen (viool,

Afbeelding 7: Ingrid de Vos, Mark Verstraeten. Nieuwpoort Theater, Gent.
Foto: Michiel Hendryckx, alias Corneel Maria Ryckeboer 1989

saxofoon, basklarinet) Jeroen Kee (piano, orgel) en Jef Hofmeister (accordeon). Het zou dus weer muziek op tape worden, het idee van 'live' muziek 'on stage' kwam niet in ons op.

Regieassistent

Ditmaal kon ik het ontstaansproces van dichtbij meemaken, want ik was ook betrokken als regieassistent of klankbord. De productie was in handen van William Philips bij wie ik het grootste deel van de repetities logeerde. William woonde in een groot labyrintisch huis op Oudburg met allerlei bizar ingerichte kamers. Eric woonde in die tijd ook in dat huis in het souterrain. Hij had daar een houten schatkist, waarin hij 20 francstukken spaarde. Dikke messing muntstukken. Aanvankelijk woonde Eric samen met Ingrid de Vos in Ruiselede. Mogelijk was die relatie bekoeld en zocht Eric een tijdelijke woonplaats dichtbij de theaters in Gent.

Later zou Eric de bovenverdieping van het pand naast de woning van William betrekken, wat later bekend zou worden als de 'Zolder van KIM', het best bewaarde geheim van Gent.

De repetities van *Vrouwen en Coca Cola* vonden plaats in het Nieuwpoorttheater en op enig moment zijn we ook gaan repeteren in een onverwarmd bovenzaaltje van kunstencentrum Vooruit. Het was daar niet om uit houden zo koud.

Nieuwe vriendschap

Tussen William Philips en mij ontstond zich een vriendschap die later zeer hecht bleek te zijn. Samen gingen we op pad in Gent en omstreken op zoek naar rekwisieten en props voor de voorstelling. Eric had ons de opdracht gegeven te zoeken naar onbreekbare plastic etensbordjes (teloortjes) die door de lucht gegooid konden worden tijdens de echtelijke ruzies tussen Charles en Joske. Het lukte ons maar niet om de beoogde bordjes te vinden. Elke keer vonden we weer nieuwe exemplaren, maar die bleken dan toch weer aan stukken te breken tijdens de repetities. Eric werd daar woest om en William en ik kregen daar de slappe lach van.

Het was bijzonder zo'n klik tussen een lyrische Vlaming als William en een nuchtere Hollander die ik was. Eric zag dat ook en hij waardeerde het. Het dadaïsme was bij William doortrokken in heel zijn ziel en zijn leven en in al zijn kunst als één geheel. Bij Eric De Volder

was het een heilig streven in zijn werk. Erics werk was zijn leven en zijn leven was zijn werk. Qua ambitie was dit een groot verschil. Bij William was de bezieling een doel op zich in het dagelijks leven. Bij Eric was het werk een hoger doel. Een queeste.

De repetities en action sketching

Nu kon ik zien hoe alles in zijn werk ging. Improvisaties, oefeningen met tekst en de choreografie op het toneel. Jacky Gouwy en Mark Vanborm hadden een grote kledingkast met 5 deuren ontworpen als het centrale scenografische element. Alles speelde zich af rond en in deze kast: opkomen, afgaan, verstoppen, achtervolgen. Terwijl Mark en Ingrid van alles uitprobeerden op de scène, schetste Eric onderwijl de lichaamshoudingen, interacties tussen hen beide en de grimassen op de gezichten van de acteurs. Dit werd een soort logboek. Losse, snelle krabbels die heel raak waren. Action sketching.

The Unanswered Question

Om de week ging ik terug naar Amsterdam om daar met de muzikanten te werken aan de muziek in de geluidsstudio van Yens & Yens aan de Bloemgracht. Van Jeroen Kee, die naast beeldend kunstenaar ook componist was, kreeg ik allerlei nieuwe input op het gebied van componeren en hij liet me luisteren naar muziek die ik nog nooit gehoord had, zoals muziek van György Ligeti en Charles Ives. Van de laatste is de compositie "The Unanswered Question" uit 1908 (revised version 1930-1935), een lang uitgerekt meditatief muziekstuk voor violen, dwarsfluit en trompet.

Ik liet "The Unanswered Question" aan Eric horen en hij was meteen verkocht. Later is hij deze compositie heel erg vaak gaan gebruiken als warming up-muziek bij aanvang van elke repetitie en voorstelling. (nvdr: deze compositie werd de basis voor wat later de dans schaduw onbewuste zou worden.)

De muziek voor *Vrouwen en Coca Cola* bestond uit liedjes van Charles Janssens. Daar maakte ik instrumentale covers van: "Een ventje van niemandal", "De purperen heide" en nieuwe lange stukken muziek met orgel en blazers. In de beroemde Amsterdamse art deco-bioscoop Tuschinski hebben we de orgelpartijen opgenomen met het originele Wurlitzer-bioscooporgel, dat zich daar nog steeds onder het podium bevindt, Jeroen Kee speelde toen op dat orgel.

Polijsten

In de studio van Yens & Yens in Amsterdam voegden we daar allerlei tracks aan toe. De muzikanten met wie ik werkte waren muzikaal geschoold en waren virtuoos op hun instrumenten. Voor scheve akkoordjes was weinig ruimte meer. We gingen polijsten, het werd behoorlijk glad. Kennelijk had ik het idee opgevat dat deze voorstelling een soort entertainmentshow zou worden en wij waren het orkest. Onder invloed van de professionele muzikanten ging ik mijn eigen spel verbeteren. Meer oefenen. Daarnaast namen we net zoveel takes op in de studio totdat het OK was. De composities werden complexer met meer melodielijnen door elkaar heen. Ik had niet door dat de simpele, onaffe, rudimentaire stijl die ik had bij het maken van de muziek voor *Achiel De Baere*, misschien veel sterker en authentieker was. Nu leek de muziek meer op een filmscore voor een documentaire. Dan ging ik weer met verse opnames terug naar Gent om te zien hoe het werkte in de repetities.

Contact met de familie

Het Nieuwpoorttheater had een researcher in dienst, Veerle Donceel, die de familie van Charles Janssens had opgespoord en contact met hen had gelegd. De familie was dus op de hoogte van het feit dat wij een voorstelling aan het maken waren over het leven van hun Charles Janssens. Misschien was er een zorg of we ons de fictieve omgang met thema wel konden permitteren. We vroegen ons gezamenlijk af hoe we fictie en werkelijkheid zouden kunnen vermengen en wat dan het resultaat zou worden. En hoe je het dan moest benoemen? Was er een disclaimer nodig?

Begrippen als *found footage* of *cultural appropriation* bestonden in die tijd nog niet en wellicht ook niet helemaal het bewustzijn hoe je daar zo mee om kan gaan dat je jezelf alle artistieke vrijheid geeft, als je het maar heel precies benoemt.

Aanvankelijk was het hele team opgetogen over deze connectie. Welke familieleden waren opgespoord weet ik niet meer precies, maar nu waren we in staat om aan nieuwe waardevolle informatie te komen. Zo kwamen wij te weten dat Charles Janssens zijn sketches systematisch bewaarde in een schoenendoos als een soort kaartenbak. Dit werd een scène in de voorstelling. William Phlips zocht een schoenendoos en stopte daar alle titels van de sketches van Charles Janssens in op briefjes met de titels.

Sublimatie

Zowel Eric als ik hadden een voorliefde voor opsommingen van woorden en we zagen in dit materiaal een kans om een scharnierpunt in de voorstelling te vinden; we zochten naar een vorm om deze scène zo uit te vergroten dat het deze functie kreeg. Mark Verstraete zat met die schoenendoos op zijn schoot en las de titels één voor één voor tijdens een repetitie. Deze scène wilde maar niet op zijn plek vallen. Mark probeerde van alles, maar juist de tekstbehandeling, ofwel de vocale output, bleef overdreven theateraal. De uitvergroting moest misschien worden gezocht in de handeling en niet in de tekst. De tekst vroeg eerder om een kale, uitgekledede, repetitieve voordracht. Nu werd het eerder een soort van poëtisch schmieren. Het was saai. Eric vroeg toen aan Mark om die schoenendoos met sketches op zijn hoofd te zetten en die te laten balanceren *op* zijn hoofd terwijl hij *uit* zijn hoofd de titels van de scènes reciteerde, onderwijl lopend over het podium. Dit was een meesterlijke opdracht. Alle aandacht ging naar het balanceren en het reciteren werd een sublimatie. De tekst opzeggen werd een secundaire handeling. De scène was opeens een circusact geworden, ongelooflijk spannend. Ook voor Mark was dit een openbaring. Dit waren momenten in het repetitieproces dat voor mij het kwartje viel. Een shift in realiteit door het scheiden van tekst en handeling. Als ik nu mijn eigen aantekeningenboekjes er bij pak, zie ik steeds dit soort aanwijzingen van Eric.

Wat is acteren?

Wat er gebeurde met Mark in die improvisaties met de schoenendoos-act, was het zoeken van Eric naar een speelstijl of liever *speeltaal* die indruiste tegen de gangbare stijl van acteren in die tijd. Geschoolde acteurs hadden er blijkbaar moeite mee. Die wilden kruipen in de huid van een personage. Ik kreeg het idee dat Eric liever wilde dat de persoon die op het toneel speelde een nieuwe huid aantrok en dat de bezieling precies vanuit het grensgebied tussen huid en lucht de zaal in ging. Dit lijkt simpeler dan het was.

Eerst moest je van alles afleren en vervolgens was er veel training voor nodig net als bij Wing Chun Kong Fu. Meer een soort sport. Misschien was dit ook de reden dat Dries Wieme destijds niet Achiël De Baere kon zijn. Ook toen zocht Eric naar een kaal, sober soort motoriek en taal die niet per se theateraal was.

Een bankstel met familie op de tribune

De familie van Charles Janssens kwam een keer naar een repetitie en die was volkomen in shock na afloop. Ze zeiden constant *Dit* klopte niet en *Dat* was naast de werkelijkheid. Het gevolg was dat we onze oren gingen laten hangen naar de commentaren van de familie. Onze fantasie werd gecensureerd, maar we hadden het niet eens door.

Tijdens de première zat de hele familie van Charles Janssens pontificaal op een enorm bankstel ergens boven op de tribune van het Nieuwpoort. Het was een stroeve voorstelling geworden omdat we de realiteit, de werkelijkheid, te veel hadden toegelaten in plaats van onze eigen fantasie, en dit om de familie te plezieren. Achteraf beseften we dat we de voorstelling enkel voor de familie op het bankstel gespeeld hadden en niet voor het publiek hadden gemaakt. Het was een rare hybride documentaire geworden die laveerde tussen nagespeelde feitjes en een enkel fantastisch moment. We konden blijkbaar niet kiezen voor een coherente vorm. De gekte, de spirit, was eruit weggesneden. We voelden ons heel erg stom, want dit besef drong pas op het moment pal na de première in alle hevigheid tot ons door.

Hoe had dit kunnen gebeuren?

De vraag was: hoe hadden wij onszelf (of iemand anders extern) kunnen behoeden voor deze vergissing? We hadden geen dramaturg. Hadden we meer tijd nodig gehad? Jammer genoeg hebben we geen evaluatie gehad van het proces. Dat deden we destijds niet. Ik ging ook twifelen aan mijn eigen dubbelrol van componist / regieassistent: misschien was ik toch beter in het over de schutting gooien van cassettes met onaffe muziekjes zonder enige bemoeienis met de regie.

Appropriation

Er zat iets tegenstrijdigs in de intenties en de uitkomst. Het gevonden materiaal, in dit geval het levensverhaal van een cabarettier, als waardevol uitgangspunt en het gegenereerde materiaal tijdens de repetities konden wij qua vorm en inhoud niet zodanig structureren dat het een spannende voorstelling opleverde.

Misschien had Eric toch nog niet de manier gevonden hoe precies om te gaan met gevonden authentiek materiaal en toegevoegde fictie. En hoe het auteurschap te bepalen en af te bakenen. *Appropriation*, zoals dat nu erkend en herkend word in de kunst en in het theater bestond toen nog niet of werd nog niet als zodanig benoemd. *Reenactment* was ook nog geen vorm die expliciet bedreven werd.



Afbeelding 8: Hans Muller, Eric de Volder. Op de zolder van K.I.M. Oudburg, Gent. Foto: William Philips 1992

Het Wonder van *Achiel De Baere*

Eerder bij het creëren van *Achiel De Baere* was dit op wonderbaarlijke wijze wel goed gelukt allemaal. Alles viel op zijn plaats daar, toen. Ook mijn over de schutting gegooide muziek viel gelijk op zijn plek. Was dit wijsheid, geluk of kunde?

Tijdens het werkproces van *Achiel De Baere* hadden we uitgebreid gebrainstormd met een grote groep medewerkers, halverwege het proces. Dat was heel waardevol gebleken.

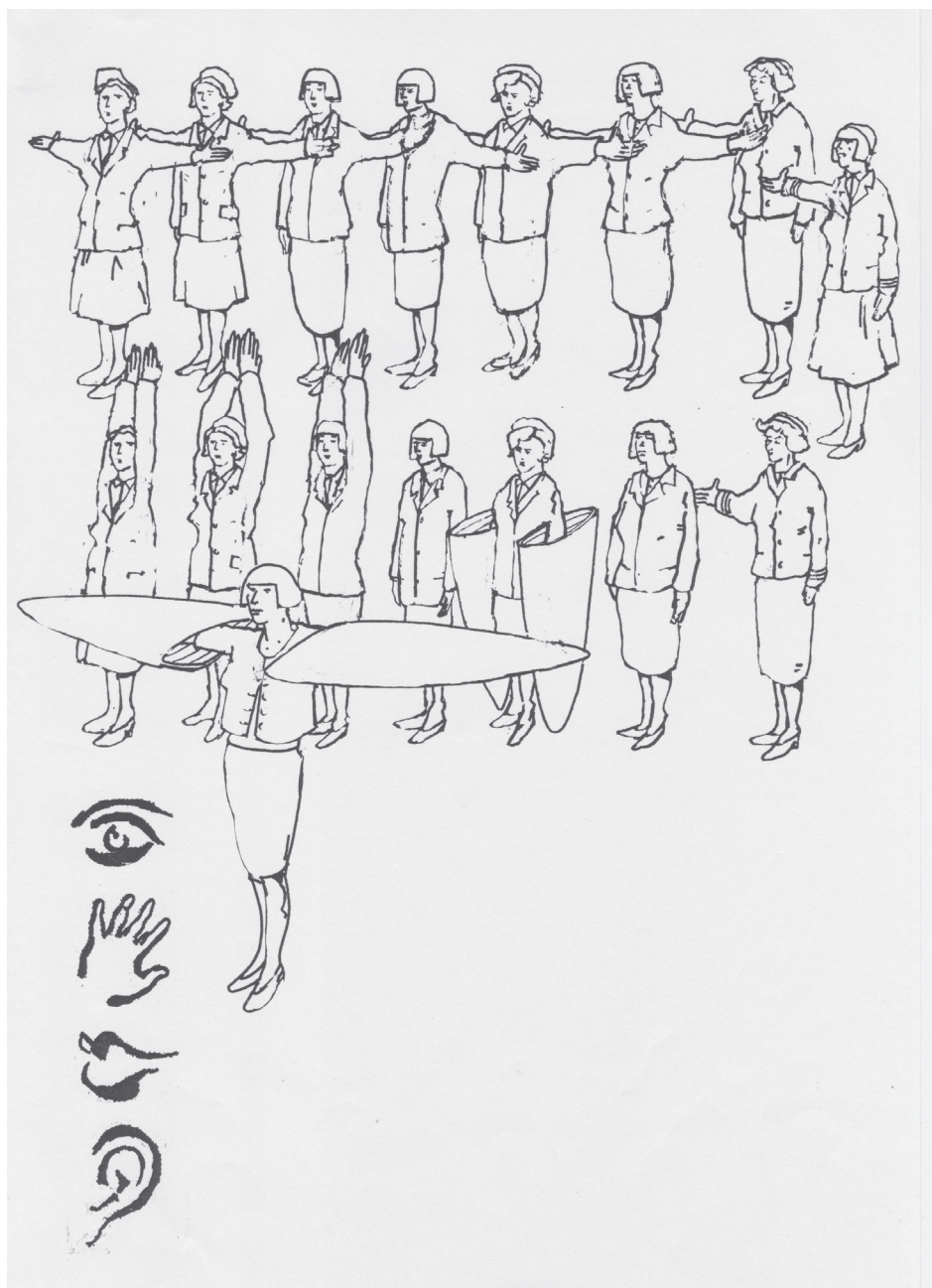
Achiel De Baere had een hele duidelijke structuur:

Proloog: letterlijk voorlezen uit de dagboeken.

Middenstuk: fictie

Epiloog: letterlijk voorlezen uit de dagboeken.

Vrouwen en Coca Cola had wel een serie voorstellingen in het Nieuwpoorttheater, maar heeft daarna nooit meer een reprise of tournee gehad.



Afbeelding 9; tekening: Eric de Volder 1992. Tekst Brochure AERO

***AERO*,** **een ballet voor 19 stewardessen, voorjaar 1992**

Voorjaar 1992

Een verse start, een nieuwe samenwerking met Eric De Volder: *AERO*, een choreografie voor 19 stewardessen. Een coproductie tussen het Festival aan de Werf in Utrecht in Nederland en het Europees Straattheater Festival te Gent, in samenwerking met 19 studenten van de mimeschool in Arnhem en de Openluchtfestivals in Utrecht en Gent in de zomer van 1992. Over *Vrouwen en Coca Cola* werd met geen woord meer gerept door Eric of mij. We hadden echt zin in iets totaal anders.

Pull-A-Prize

Aanleiding voor het maken van deze dansvoorstelling was een vondst van Eric in een tweedehands kledingwinkel in Gent. In zijn nieuwe woning, de zolder van Eric De Volder aan Oudburg waar toneelgroep Ceremonia startte, was Eric een collectie tweedehands kleding bijeen aan het verzamelen. Ditmaal kon hij een partij cabin crew-outfits van de failliete luchtvaartmaatschappij Air Zaïre op de kop tikken. Allemaal paarse stewardessenpakjes. Eric had wel interesse in de partij, maar heeft de pakjes uiteindelijk niet gekocht.

Geen groots of meeslepend thema. Die vondsten waren slechts rafelranden in tweedehandswinkels, waar Eric aan begon te trekken, totdat de wereld die er achteraan vastzat naar boven kwam. Hij trok het rafeltje met het bijbehorende verhaal via zijn hoofd de wereld in. Pull-A-Prize, zoals het touwtje trekken op de kermis.

Praktijk Hans

De repetities van *AERO* vielen voor mij in een drukke periode. Mijn eigen praktijk als maker kwam onder stoom. Voor de jaren 1989 en 1990 ontving ik twee startstipendia van het Fonds BKVB. In 1990 kreeg ik een opdracht van het Fonds voor de Scheppende Toonkunst om een compositie te maken voor het Mortier-orgel the Busy Drone dat een vaste standplaats had in het Stedelijk Museum in Amsterdam. In 1991 en 1992 maakten Jeroen Kee en ik samen een choreografie voor schuivend meubilair, *MEUBIEL*, samen met studenten van de Gerrit Rietveld Academie.

Een excerpt van die choreografie kwam ook op TV in het programma *Reiziger in de muziek*, gepresenteerd door Ernst Reijseger (VPRO) en later in 1992 speelden we deze dansvoorstelling ook in het Stedelijk Museum in Amsterdam.

Het touwtrekken ontdekt

Aanleiding voor het maken van Meubiel was een toevallige observatie van Jeroen Kee en mij in een café: Er werd keihard heen en weer geschoven met houten stoelen over de plavuizen vloer. Dit gaf een oorverdovend geluid. Hier moesten we iets mee gaan doen. Daar gingen wij aan trekken; we gingen zelf met stoelen schuiven en we deden allerlei nieuwe vondsten. Ziedaar: ik had het touwtje trekken van Eric geleerd en overgenomen. Mijn enthousiasme voor bewegingstheater door te werken aan het schuivend meubilairconcert werkte weer aanstekelijk naar Eric toe en dat was een extra motivatie om te zien hoe we samen als ongeoefende choreografen *AERO* van de grond zouden kunnen tillen. Niet gehinderd door kennis en met een frisse beginnershouding.

Componistencollectief Yens & Yens

In de gesprekken voorafgaand aan het repetitieproces van *AERO* kwamen we tot de conclusie dat de basis voor deze choreografie de muziek moest zijn.

Hans: "Laten we in gesprek gaan met componistencollectief Yens & Yens. Zij hebben een geluidsstudio aan de Bloemgracht in Amsterdam. Eerder hebben we daar de muziek voor *Vrouwen en Coca Cola* opgenomen, gemixt en gemastered."

Yens & Yens bestond uit: Andries de Marez Oyens (elektronicus), Chris Heijens (sonoloog) en David van Aalderen (multi-instrumentalist). Yens & Yens had eerder muziek gecomponeerd voor de choreografen Itzik Galili, Anouk van Dijk en het duo Diane Elshout & Frank Händeler. Yens & Yens was gespecialiseerd in het componeren voor moderne dansmakers. Het plan was dat ik de muziekstukken voor *AERO* zou componeren in nauwe samenwerking met het collectief: Yens & Yens. Hoe gingen we hen hierbij betrekken?

De moeder der pitches

Het was voor het eerst dat ik meemaakte hoe Eric een pitch hield: Het was een vurig betoog vol metaforen aan de hand van een enorme

kleurrijke tekening die hij had uitgespreid op de studiovloer. Dit was de choreografie: een plattegrond vol met lijnen en pijlen die ook wel leek op een metroplan. De tekening was de routekaart. Die was voorbereid, maar de uitleg werd ter plekke door Eric geïmproviseerd. Een uitleg die zijn eigen logica volgde maar die voor ons (het collectief en ik) volkomen onnavolgbaar was.

Maar toen Eric tussendoor vroeg: “Begrijpt u wel?”, knikten wij instemmend.

Het taalgebruik met spontaan gevonden neologismen, het lachen tussendoor, alsof Eric de hele boel eigenlijk relativeerde, maar dan plotseling toch weer heel erg serieus nam, maakte dat het componisten collectief en ik met verbijstering naar elkaar keken, toen Eric de studio had verlaten. Gek genoeg zette dit wel de toon voor de muziek die we zouden gaan maken.

Verticale lay-out

De producent, Festival aan de Werf, had een leegstaand schoolgebouw in de Boorstraat in Utrecht gehuurd, waar we konden repeteren met de dansers. Het was een groot gebouw met een gymnastiekzaal, waar alle toestellen zich nog in bevonden, onder andere een grote verzameling houten rekstokken. In die gym vonden de repetities plaats. De ploeg spelers van de mimeopleiding was heel enthousiast over dit avontuur, het was hun *stage*. Eerst warming-ups doen, bewegings-oefeningen en veel oefeningen met geluid en stem. Die oefeningen bedachten we samen. Eric en ik hielden mini-brainstorms om ons idioom als autodidact choreograaf te vinden. Taal bleek daarbij ons voornaamste vehikel.

We maakten, zoals we gewend waren, lange opsommingen. Onze papieren hadden een verticale lay-out: met losse woorden, begrippen of korte zinnen. Of enkel titels.

Na mijn afstuderen aan de Gerrit Rietveld Academie profileerde ik mezelf als ‘geluidskunstenaar’ en inmiddels was ik gastdocent bij de Rietveld. Het vak dat ik doceerde heette ‘het geluidsproject’ en nu konden Eric en ik ook putten uit mijn eigen prille didactische ervaringen. Een greep uit de oefeningen die ik terugvond in mijn aantekeningenboek:

- *Zacht – Hard: snoeppapiertjes – stokken*
- *Na – Pikken: op een rij op volgorde een geluid voortbrengen*
- *Twee groepen: de één na de andere groep, Drie groepen etc.*

- *Timing: één stewardess is dirigent*
- *Bewegend geluid: een koor van hardloopsters*
- *Van richting veranderend geluid: in richtingen schreeuwen*
- *Geluiden doorgeven en veranderen*
- *De Jet: wij zijn een straalmotor die getest wordt*
- *Het startsein: wij zijn een vliegtuig dat klaar staat om op te stijgen. We krijgen het sein veilig om te vertrekken*
- *Speelwijze: zingen met een handicap (pleisters op de mond, een mond vol voedsel, een vreemde lichaamshouding)*
- *Maak een indeling in de vloer door op een bepaalde plek te gaan staan; zing de vloer*
- *Loop in een blok langs de vier hoeken. Elke hoek heeft een klank. De overgang van de ene hoek naar de andere hoek moet hoorbaar zijn in klankovergang en volume (en eventueel snelheid)*

Van analoog naar digitaal

In de studio in Amsterdam begonnen de geluidsopnames voor *AERO*, de soundscore. Het bedenken en opnemen van de muziek was een proces van Andries, Chris, David en mij. Eric was daar nauwelijks bij aanwezig. David en ik bespeelden de muziekinstrumenten. Samen met Chris en Andries maakten we geluiden.

De opnametechniek werd door Andries en Chris gedaan als producers achter de mengtafel. De transitie van analoog naar digitaal had razendsnel om zich heen gegrepen en de gevolgen voor ons waren radicaal. In de controlekamer had de viersporen reel-to-reel taperecorder plaatsgemaakt voor een computer. Op het beeldscherm zagen wij een oneindige tijdlijn met oneindig veel sporen: Session-8, de voorloper van Protocols. Monteren werd non-destructief. Alles wat je deed kon je herroepen.

Yens & Yens hadden ook een sampler, een midi-keyboard en een 24-kanaalsmengpaneel. Zelf je eigen geluiden synthetiseren en oneindig veel lagen geluid op elkaar stapelen. In hun studio stond een keur aan muziekinstrumenten en objecten, waarmee we konden musiceren of nieuwe samples konden maken. Chris Heijens had een geluidsbibliotheek van allerlei veldopnames met geluiden van onder andere:

- Geluiden van over elkaar schuivende metalen voorwerpen
- Krekels in Spanje
- Krijsende kinderen op een schoolplein
- Een meeuwenkolonie
- Het 'ploppe' van een Spa-fles

De tijd doden

We moesten op zoek naar specifieke geluiden voor *AERO* om daar samples van te kunnen maken. Geluiden die te maken hadden met reizen, vliegtuigen en transport. Met een DAT-recorder het veld in om geluiden te vangen. Toch hadden veel nummers voor *AERO* nog een liedjes of muziekjesstructuur. Akkoordenschema's, intro's, coupletten, refreinen, brug, break en de meeste muziek had zelfs een fade-out. We voelden ook de behoefte om muziekstukken te maken die oneindig leken, maar toch steeds aan verandering onderhevig waren, als een Möbiusband. Yens & Yens had de ervaring dat dit voor dansers heel goed werkte. We werkten aan meer nummers tegelijkertijd, alles stond in de steigers.

Het nadeel van session-8 was dat je aan het eind van een sessie alles moest renderen en back-uppen en dat duurde een godvergeten eeuwigheid. Om de tijd te doden gingen we dan met zijn vieren rond middernacht naar café 'het Geveltje' tot sluitingstijd. Dan konden we mooi reflecteren op ons proces of Chris en ik gingen de pitch van Eric reenacten, niet om te lachen, maar om het ons eigen te maken. Het leek ons een coole tool of act voor presentaties.

Aura van gekte

Dat die pitch van Eric zoveel bij ons opriep was veelzeggend. Wanneer ik mijzelf met Eric in Gent bevond was zijn taalgebruik en manier van doen volkomen vanzelfsprekend en vertrouwd voor mij. In een andere context, zoals in de studio in Amsterdam, kreeg een dergelijk optreden een beetje een aura van gekte. Het kijken naast de werkelijkheid gaf een gevoel van ongemak. Als ik samen met Yens & Yens was, keek ik met hun ogen naar de *performatieve* uitleg van Eric en dan werd het ook voor mij vreemd. De verbijstering van Yens & Yens en mij was daar een demonstratie van. Alleen: de wereld die Eric ons voorschotelde was vreemd en vertrouwd tegelijk. Dat was paradoxaal.

Misschien was er een angst bij ons, om ons volledig over te geven aan deze manier van kijken. Het ongerijmde ervan stond zo los van onze werkelijkheid. Zoals een poging tot het mengen van water en olie. Het bleek uitermate contextgevoelig, want zou deze pitch in het Nieuwpoorttheater gehouden zijn, was het gesneden koek geweest. Althans voor mij. Hoe dan ook, toch was het Eric gelukt om onze sensoren te focussen op de wereld van *AERO*.

Subsidie

Het Fonds BKVB had een projectsubsidie toegekend om de muziek voor *AERO* op CD uit te brengen. Dit gaf ons een gigantische drive om er echt een goed studioalbum van te maken. Het betekende voor ons veel meer studiotijd. Het idee dat de muziek niet als een ad hoc-dingetje in de vergetelheid zou verdwijnen op een obsoleete harddisc na afloop van de voorstelling, maar als publicatie een eigen leven zou kunnen gaan leiden was heel aantrekkelijk. Het gaf de muziek een autonome status.

De Kom

Voor de repetities in het schoolgebouw in Utrecht hadden Eric en ik ons voorbereid met nieuwe lijstjes. Eric ging zich meer en meer toeleggen op de bewegingen van de stewardessen op het speelvlak. De productie leider van het Festival aan de Werf, Michiel Blumenthal, had een bijzondere locatie voor de uitvoering van *AERO* gevonden in Utrecht: een vierkant drijvend ponton in De Kom in Utrecht. Dit is een fantastische plek in het centrum omgeven door het stadhuis en andere historisch panden. De Kom is feitelijk een natuurlijke arena. Een verbreding, een bocht in het water van de werfgrachten precies tussen twee bruggen in. Maar dat ponton zou pas maanden later op zijn plek komen te liggen.

De afmetingen van het ponton waren bekend, dus nu wisten we ook hoe groot dit speelvlak was. We hadden dit vierkant met tape uitgezet in de gymzaal.

Eric had knalrode vinyl vloerbedekking gevonden waarmee het kwadrant werd belegd.

We kwamen met een lijst met dansen naar de repetitie:

- De dans met de schaduw van het onbewuste
- De dans van het bestijgen van de heilige trappen naar de hemel

- De dans van alle schepen die vergaan zijn (lucht en water)
- De dans der grote noodsignalen
- de dans voor een met hoge snelheid naderend
ongeïdentificeerd vliegend voorwerp
- Ouverture des secours
- Dans ter herinnering aan de openingsceremonie van de
Olympische winterspelen 1992 te Albertville
- Dans der slechte en goede gevallen
- Un avion peut en cacher un autre

Boorstraat

Deze titels lokten improvisaties uit en de dansscènes kregen steeds meer profiel. Eric ging over tot het gebruik van tekeningen met pijlen en gekleurde vlakken om scènes en transitie aan te duiden. Er ontstond een eigen jargon voor de voorstelling, waardoor bij het noemen van een begrip iedereen wist wat er bedoeld werd. De frequentie van de repetities nam toe.

De eerste muziekstukken waren in schetsmatige vorm reeds beschikbaar voor de repetities, ze werden op cassettes afgespeeld op een buitenmaatse gettoblaster. Dit gaf een boost aan het dansen. De centrale hal van het verlaten schoolgebouw had een superlange nagalmtijd. Dit was voor David van Aalderen en mij aanleiding om één muziekstuk voor *AERO* daar op locatie op te nemen. Rennend over trappen en door gangen met onze saxofoons is dat het nummer “Boorstraat” geworden. De rekstokken vonden hun weg naar de repetities en werden een belangrijke prop waarmee gespeeld kon worden. Er waren een paar speelsters, die zulke geweldige stemmen hadden, dat we ze uitnodigden naar de studio in Amsterdam om daar teksten in te laten spreken voor onze score: “Wilt u koffie of thee? Melk en suiker?”

Structuur in de muziek

Voor de verschillende muziekstukken bedachten Eric en ik titels en functies, zodat we duidelijkheid kregen in wat er nodig was voor de dansers.

1. Koffer
2. Brownse beweging
3. Grondstructuur

4. Buiklanding
5. Gesprek met de Engelen (had eerst de titel: Schaduw van het onbewuste)
6. Ikikik
7. Oefenvlucht
8. Boorstraat
9. Noodoplossing

Na veel uitvogelen in de studio, zenuwslopend precisiewerk en vele uren renderen waren de tracks klaar om op te sturen naar de CD-fabriek DADC in Oostenrijk.

Voorstelling in de Kom

Bij de try-outs op het ponton in de Kom, bleek dat de vloerbedekking spekglad werd als er water op kwam. Daardoor viel een deel van de choreografie *in het water*. De dansers moesten zich inhouden en op tijd remmen om niet in het water te belanden. Of eigenlijk was plotseling remmen geen optie, want dan gleed je door. Wat een beetje hielp was het speelveld steeds droogmaken met handdoeken. Deze handeling werd onderdeel van de choreografie. De handicap werd uitgebuit. Nu konden we zien wat we gemaakt hadden: het was een visueel spektakel gechoreografeerd op een soundtrack. Het leek op een videoclip. De bewegingen drukten geen verhaal uit, maar ze waren wat ze waren, eerder een verzameling exercities. Een groot collectief gymnastiek. Een tribaal ritueel volgens geheime codes. De groep stewardessen werd soms een spreekuilenzwerm om daarna weer uiteen te vallen in individuen. Het gebrek aan narratief in de voorstelling wekte wrevel bij de producent, Petra Blok, toen zij kwam kijken bij een repetitie eerder in de gym. Ze zei: "Ja, ja, mooie beelden, maar ik weet het niet. Ik weet het niet." Nou, dan weet je het als maker wel: het valt niet in de smaak bij de opdrachtgever, het roept twijfels op of het is anders dan men verwacht had.

Dit keer liet wij onze oren niet hangen naar een particuliere mening. We stonden volkomen achter de loop die het maken van de voorstelling zelf had genomen, met de dansers, de muziek en Eric, die zijn weg vond in het zoeken naar een bewegingstaal. Het meest indrukwekkend was de opkomst en de afgang: een grote sloep voortgedreven door een roeier met lange roeispanten bracht de stewardessen aan boord van het ponton en haalde ze aan het eind weer op, verdwijnend onder een oneindig lange brug. Het had juist

geonweerd op de avond van de première, waardoor er nevelslierten uit het water van de Kom opstegen. Alles werkte in het voordeel van de voorstelling. De dansers, Eric en ik waren zeer verheugd.

Afloop en aanvang

Ik kan mij niet herinneren of er een recensie van *AERO* in de Nederlandse pers was verschenen. *AERO* werd later die zomer nog een aantal keer opgevoerd in Gent.

Ook op het water. Zelf kon ik daar niet bij zijn. Wat mij nog wel bijstaat is een voorval een paar dagen na die voorstellingen van *AERO* in Gent. Ik was bij Eric op bezoek op Oudburg. Er was een recensie van *AERO* verschenen in *Het Laatste Nieuws*. Eric las met triomfantelijke stem voor: "Een drol die in het water voorbij dreef, was interessanter dan alles wat zich op de scène afspeelde." Eric moest er vreselijk om lachen. Het deed hem blijkbaar niets, maar het raakte mij wel en het bleef hangen.

Eric had een houding aangenomen onaantastbaar te zijn voor slechte kritieken en meningen van anderen, in de volle overtuiging te zullen maken wat hij wilde maken. Ik kreeg het script voor *Kom terug* mee ter lezing onderweg naar huis en wellicht met het idee dat ik daar nieuwe muziek voor zou gaan maken.

Kom terug

Het script voor *Kom terug* had ik bij thuiskomst diep in een la van een kast weggestopt. Het constant van huis zijn, altijd onderweg, de lange repetitieperiodes en de oneindige avonden in de studio gingen mij opbreken. Ik had een gezin met jonge kinderen en ik was weinig thuis. Na de tv-uitzending van *Meubiel* werd ik benaderd door curatoren in de kunst, die vroegen of ik een geluidskunstwerk wilde maken in de openbare ruimte van Amsterdam. Dit was het begin van een andere carrière. Dat kunstwerk kwam er en vele andere, vaak in samenwerking met Yens & Yens, die ook heel kundig waren in het bouwen van interactieve elektronica voor die sculpturen.

Eric belde mij aan het eind van de zomer van 1992: "Zullen we afspreken in Amsterdam om te praten over *Kom terug*?"

Hans: "Zullen we dan ook gelijk *AERO* en *Vrouwen en Coca Cola* een keer evalueren?" Dit was typisch een trekje van mij in die tijd. Ik

wilde alles instant analyseren, maar bij Eric was het tegenovergestelde het geval: vooruitkijken was bij hem het credo, nieuwe dingen maken, niet te lang stil blijven staan bij gedane zaken.

Daar zaten we in Café De Prins aan de Prinsengracht in Amsterdam. Het was geen leuk gesprek. Ik wilde hoe dan ook weten waarom sommige voorstellingen niet succesvol waren. Natuurlijk was daar geen sluitend antwoord op te vinden. Eric: “Het werk is één lange reis met allerlei tussenstations. Succes is niet belangrijk. Misschien komt het door uw succes met de kunstwerken in de openbare ruimte dat u bent gaan twijfelen?” We zwegen verder. Eric ging terug naar Gent om te werken aan zijn nieuwe voorstelling *Kom terug* en ik nam een andere afslag richting beeldende kunst.

Toeschouwer

Eric zat in zijn trein met Toneelgroep Ceremonia. De locomotief was goed onder stoom gekomen. Dit gezelschap kwam in een nieuw landschap terecht en maakte faam in Gent en omstreken. Er kwam een stroom van voorstellingen op gang.

De vriendschap tussen Eric en mij die was bezegeld door het samenwerken aan de eerdere voorstellingen bleef gelukkig onaangetast en ik heb bijna alles gezien wat Ceremonia verder gemaakt heeft. Soms op de zolder op Oudburg, maar ook als ze op tournee waren in Amsterdam. Nu was ik een toeschouwer, die een kijkje in de keuken had gekregen, en die zich voor kon stellen hoe deze ploeg werkte aan de stukken. Zo was er in één voorstelling een prominente rol voor een oude luidruchtige koelkast weggelegd. Deze frigo was versterkt met een microfoon en sloeg af en aan. Dit waren dan weer de cues voor spelers om een actie te beginnen of te beëindigen. Het was duidelijk zo’n audio-elementje dat Eric en ik hadden kunnen bedenken dacht ik dan. Een feest van herkenning.

De spin-off van de CD AERO

De CD van AERO had ik naar diverse omroepen in Nederland gestuurd, maar uitgerekend de Evangelische Omroep (EO) draait nog steeds het nummer “Gesprek met de Engelen” op de radio, terwijl ik helemaal niet religieus ben. Elk jaar krijg ik een paar tientjes royalty’s van de auteursrechtenorganisatie. Als ik het bankafschrift zie moet ik aan Eric denken en aan de oorspronkelijke titel van dit nummer, “Dans met de schaduw van het onderbewuste”. Idioot hoe een bankafschrift iets spiritueels kan worden.

Van de CD *AERO* is het nummer “Noodoplossing” gebruikt als filmmuziek voor de korte film “Stadsvossen” uit 2012 van Conny Beneden, mijn levenspartner. Daartoe heb ik de muziek opnieuw opgenomen in rudimentaire vorm, uitgekleet en scheef gemaakt. “Gesprek met de Engelen” is gebruikt in een remix-versie als filmmuziek voor de eindexamenfilm “Control” (2019) van Chong Lii, een Rietveld Academie-student van mij uit Singapore. Chong heeft de remix gemaakt. Veel recycling dus van de engelen. Chong Lii had mij in 2019 gevraagd om te acteren in één van zijn films. Die opnames vonden uitgerekend plaats in Café De Prins. Alleen zat ik nu aan een ander tafeltje dan waar ik 27 jaar daarvoor het gesprek met Eric had over *AERO*.

Reprise

Achiel De Baere had een keer een reprise in Brussel, in een zaal die groter en kleiner gemaakt kon worden door een ronddraaiende achterwand. Ik heb toen geholpen met het klaarzetten, terugspoeien en omdraaien van de cassettes in de regiekamer samen met de geluidstechnicus. Het was heel prettig om daar een beetje rond te hangen. Een stap terug in de tijd, want in Amsterdam deden we inmiddels alles digitaal. Bij de jubileumreprise van *Achiel De Baere* in 2008 zat ik helemaal achterin op de tribune, bijna op de plek waar destijds ook het bankstel stond met de familie van Charles Janssens. Na afloop, tijdens de *curtain call*, wenkte Eric naar mij om ook op het podium te komen, maar ik was te verlegen om naar voren te treden. Later heb ik me bij de ploeg gevoegd in de kleedkamers en hebben we samen champagne gedronken en herinneringen opgehaald.

Terug

In december 2010 ging ik terug naar Gent, naar de uitvaartceremonie van Eric De Volder in een grote schouwburg. Het sneeuwde als een gek en de kerkklokken luidden. Bij de ingang kwam ik William tegen, die had ook bergschoenen aan. Ik zat helemaal in de nok van de zaal op de derde tribune en aanschouwde de rituelen op het podium. “The Unanswered Question” werd gedraaid en in het logboek schreef ik iets als: “Vaarwel grote leermeester van mij”.

De eerste Eric-stoemp in het hart...

-- Els Van Steenberghe --

En toen werd het 23 april 1998. Kinderbeul Marc Dutroux ontsnapt uit de gevangenis. De wereld staat stil. Ondergetekende leeft het leven feestelijk en compleet zorgeloos, zoals het een twintiger betaamt, en tracht haar hart niet te laten verlammen door een waanzinnige die zijn strafblad vult met meisjesmoorden. Rustig fiets ik die dag naar huis en passeer de oude buurman die, zoals steeds, al leunend op zijn wandelstok en zijn brievenbus, naar de passerende wereld staart. Van zodra hij me ziet, begint hij heftig te gesticuleren. "Dutroux is ontsnapt!!!", roept hij en kijkt me aan met een gezicht waar woede, ongeloof en paniek om voorrang vechten. Overweldigd door heel veel gevoelens fiets ik verder, zo zorgeloos mogelijk.

Ruim anderhalf jaar na die dag gaat *Diep in het bos* in première. Het hele land kijkt reikhalzend uit naar dat gebeuren. Want de maker van het stuk, Eric De Volder, is een bekend en bemind theatermaker die vanuit zijn oergezellige zolder, volgestouwd met herinneringen aan geleefde levens, expressief geschminkte personages op de scène en de wereld loslaat.

De zolder & de stoemp

Laten we, alvorens in te zoomen op *Diep in het bos*, kort focussen op de man die – in intensief overleg met muzikant Dick van der Harst – *Diep in het bos* componeerde als een muziekstuk dat gespeeld werd op en door lijven. De Volder bedacht dat stuk niet in een bos, maar

wél, zoals al zijn werk, op die zolder in hartje Gent. De plek oogde als het prettig gestoorde huwelijk tussen een brocantewinkel, een rommelmarktkraam die oude prentkaarten aan een nieuwe eigenaar helpt en een kleine kunstgalerie die zich specialiseert in expressieve tekeningen en dito schilderijen. De meubeltjes, prentkaarten en brieven werden door De Volder verzameld tijdens zijn ontelbare struintochten langs de Gentse rommelmarktjes. De tekeningen en schilderijen maakte hij met zicht op – of de herinnering aan – zijn spelers die op de speelvloer het beste van zichzelf gaven.

De Volder was een kunstenaar die als geen ander de kreten van een eenvoudig, gewond hart naar bont, muzikaal theater wist te vertalen waarin acteurs als vleesgeworden emoties over de scène stampvoetten. Hij gaf zijn spelers – stuk voor stuk mensen met het breekbare hart heel bloot op de tong – veelkleurige schmink, sfeerische muziek en een met dikke fluwelen gordijnen van de realiteit afgesloten veilige plankenvloer. Hij gaf hen kreten, een zak vol kleren, een handvol woorden, enkele schetsen en tijd. Veel tijd. Terwijl zijn acteurs zich op de scène in hun personage wurmden door te dansen, te fluisteren en zacht te zingen, keek De Volder toe zoals hij als kleine, zesjarige kerel naar de reuzenstoeten in Sint-Niklaas keek. Stil en met wonderogen die een krop in de keel verraadden. Wanneer de transformatie van zijn spelers voltooid was en ze als gretige personages voor hem blonken, reikte hij hen kleine scènes of improvisatieopdrachten aan.

Die methodiek leverde stukken op die het publiek eerst een stoemp in het hart verkochten – door de kreten die op oerkreten leken, de herkenbare, diep schrijnende en vaak uit de realiteit geplukte verhalen, de van verdriet verkrampte lijfjes die een ontroerende metafoor bleken voor élk (gekrenkt) mensenlijf – maar datzelfde hart vervolgens gesterkt naar huis stuurden. Gesterkt want omzwachteld door de klanken van gezangen zonder woorden (maar met des te meer emotie) en door de kleuren van de schmink, van het licht, die een hoopvol tegenwicht vormden voor het donkere gemoed van de personages.

Vóór 1999 had De Volder al bakken bewondering geoogst met zijn jeugdvoorstelling *Baardvrouwen*, het legendarische *Nachtelijk Symposium* en het ontwrichtende *Gruis*. Vervolgens maakte hij *Diep in het bos*.

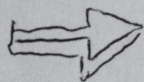
Diep in het hart

Op 20 november 1999 ging die laatste voorstelling in première en ervoer ik voor het eerst de magie die De Volders taal kon bewerkstelligen.

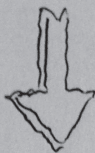
Op de scène van de Gentse Minardschouwburg stonden Paola Bartoletti, Brenda Bertin, Merel De Vilder Robier, Ineke Nijssen, Graziella Boggiano, Leen De Veirman en Carla Hoogewijs. In de zaal, te midden van een paar honderd nieuwsgierige toeschouwers: ik, een studente Theaterwetenschappen die zich onderdompelde in de podiumkunsten. Veel voorstellingen bleken ‘interessant’, enkele ontwrichtend, een paar onvergetelijk en eentje liet levenslang een nauwelijks te benoemen, verpletterende indruk na. Dat is *Diep in het bos*. Vanaf de eerste seconde kreeg De Volder het publiek in de Minardschouwburg muisstil met zijn kleurrijke, klankrijke en ontroerende voorstelling, geworteld in de zogeheten ‘Affaire Dutroux’, de hopeloosheid die uit de column van Yves Desmet – de toenmalige *De Morgen*-hoofdredacteur – sprak daags nadat in het huis en de tuin van Marc Dutroux de restanten gevonden waren van vier ontvoerde meisjes; én een pijnlijk besef van De Volder zélf. Hij vertelde zijn actrices – zo herinnert Leen De Veirman zich – hoe hij op een terrasje zat, op de markt van Sint-Niklaas, waar een bronzen beeld staat van Jan Calmeyn. Het stelt een ruiter voor die een kind tegen zich aan houdt. Het beeld staat er al sinds 1977. De Volder – die geregeld terugkeerde naar zijn geboortestad Sint-Niklaas – nam er nooit aanstoot aan. Tot Marc Dutroux de actualiteit beheerste. Sindsdien kon De Volder niet meer naar het beeld kijken zonder te denken: “Oei, dat ventje.” Hij vond het een verschrikkelijk besef dat Dutroux als het ware in zijn hoofd was geslopen en zijn blik op een eenvoudig beeld voorgoed verstoord had.

In de voorstelling slaagde De Volder er dan – als een van de weinigen – in om de amper te beschrijven kluwen aan emoties waar het volledige land – hijzelf inclusief – mee worstelde, tot een stuk samen te ballen dat tegelijk choquerend en louterend was. Choquerend omdat De Volder het voor mekaar kreeg om alle emoties die rond de Affaire Dutroux gonsden samen te laten klitten tot een plot:

Afbeelding 1: Toi toi-briefje van Eric De Volder aan de spelers bij de première van *Diep in het bos* (Het Muziek LOD en Ceremonia), 1999.

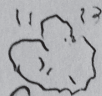


bericht voor de équipe
van Diep in het bos -
het muziekLod



Miljoen en moed en Glorie JAA

en mèrde en Couragie van



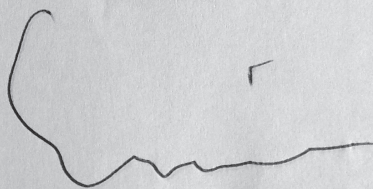
volle Graze ja

En BONK BONK BONK

{ van zweetheGHEM

{ n zingt ze golfer NEEJE ?

JA !



vrouwen gaan naar het bos om er te rouwen om hun (ge)dood kind. Het openingsbeeld slaat in als een bliksem: een kale scène waarop een knook ligt en een accordeon, een streep groen plus rood licht en zeven dametjes die krom van verdriet de vloer op schuifelen. De zeven actrices gingen op één rij staan, aan de rand van het toneel en staarden het publiek met enorme, zwaar geschminkte ogen en lijkleke gezichten aan. Crash! Scène na scène hakte erin, mede dankzij de uitgekiende ritmiek in zang – gebaseerd op de modellen van Bretonse beurtgezangen – én in stappen die componist Dick van der Harst samen met De Volder uittekende. En toch komt na de black-out en het applaus de loutering. Alsof De Volder onze harten en zielen had schoongewassen met zijn klanken en kleuren. De heling was ingezet.

De truc

De ‘truc’ die hij daarvoor gebruikte, was even simpel als geniaal: De Volder vertimmerde de spreektaal zoals we die gebruiken om informatie aan elkaar over te dragen radicaal. Hij maakte ze tot een taal van het hart waar in-klanken-gegoten-emoties primeren boven de informatie die deze klanken overdragen. Die stap zette hij overigens pas net voor de première. *Diep in het bos* was tot enkele dagen voor die première een tekstloos stuk, “omdat mensen zingen als het leven hen sprakeloos maakt”. Maar De Volder had tijdens die repetities wél pagina’s vol scènes geschreven. En uiteindelijk gaf de injectie van die teksten de voorstelling écht vleugels. Het was (weer) gebeurd. De expressionistische schilder in De Volder die uit eenzaamheid en frustratie over zijn ‘saai’ canvas naar de muziek- en theaterwereld sloop, loodste de theaterman en de schrijver in De Volder wederom naar de plek waar hij al vaker onvergetelijke theatermomenten had verwezenlijkt. Hij breidde het expressionisme dat de schilderkunst in de eerste helft van de twintigste eeuw in vuur en vlam zette dankzij felle uithalen en dito kleuren die de emoties van het canvas lieten spatten, nog maar eens uit naar de podiumkunsten. De schreeuw van Edvard Munch trilt op de lippen van elk ‘De Volderiaans’ personage. Dat bleek uit *Nachtelijk Symposium*, dat bleek uit *Gruis* en dat bleek dus ook uit *Diep in het bos*.

Moeten we concreter worden? Goed. Stelt u zich die openingsscène nogmaals voor. Zeven kranige actrices schuifelen met ruggen die krom staan van opgekropt verdriet de kale scène op, weven hun

hoog gezang tussen de kleurige lichtbundels en doen waar iedereen op dat moment zo'n nood aan heeft: de pijn verklanken die het hele land in een kromming sloeg.

Door mens en been
drong haar getier
En ai
En mij
En niet
En doodslaan
Alstublieft
En ai
En mij
En niet
En doodslaan
Alstublieft
En schenk mij weer
Het vrije leven
Alstublieft?
Godvermiljaarde
Jawapeinsde
Milliedzju
Onnozel djezebel!
Hij trok hij
Heel haar lijveke open
Gelijk ne slachter
Alstublieft
Is 't goed azo madam?
Schoon beestje hé?
Jaja.
En zal ik het al in stukskens kappen,
Schoon verpakt, hé?
Hier sie
Dat is dan zoveel en bedankt hé!
Ja merci.
Bolleke gekapt voor 't kleintje?

Afbeelding 2:
Diep in het bos
(Het Muziek LOD en
Cereemonia), © Peter
Dewindt, 1999.





Je zat erbij en je keek er gebiologeerd naar. De voorstelling sloeg in als een bom. “Prachtig stuk op een slappe tekst”, kopt *De Financieel Economische Tijd*, geraakt en kritisch tegelijk. “Verbonden in pijn: ‘Diep in het bos’: zeven machteloze vrouwen, treurend om hun geschonden kinderen”, schrijft *Knack*. En “Klaaglied in het bos”, noteert *De Standaard*. De voorstelling werd geselecteerd voor Het Theaterfestival 2000. De jury schreef:

Het is een belangwekkende vorm van politiek theater. Ook hoe het daar terecht komt via een esthetische behandeling en in de vorm van muziektheater. Hun rondedans is zowel een vreugdedans als een dodendans, de manier waarop lijdens zowel collectief als individueel wordt vertoond. Iedere actrice krijgt haar eigen moment. Het schijnt. Het is mooi en lelijk tegelijk. Met zijn zeven vormen zij een stem die het verdriet verwoordt. Diep in het bos brengt troost bij een trauma. Het is een loutering die pijn blijft doen.

Het stuk trof ook mij als een mokerslag. Ongetwijfeld omdat het de eerste keer was dat ik een voorstelling van De Volder zag. Maar ook omdat dit stuk zo resoluut anders een actueel verhaal vertelde. Geen naakte feiten op de scène, maar in fantasie gedrenkte feiten die daardoor des te indringender waren. De Volder zette kleuren, karikaturen en klanken in die in weinig overeenkwamen met wat ik tot dan kende als ‘scenografie’, ‘personages’ en ‘taal’. Hij schrapte de verbeelding niet om stelling in te nemen over een brandhaard in de samenleving. Hij zette die verbeelding net voluit in om de hitte van die brandhaard voelbaar te maken. Geen foto’s van Dutroux of filmpjes uit het journaal, maar één knook, boomkruingroen licht, hoge, van emotie trillende vrouwenstemmen, haast karikaturaal verwrongen gezichten en lijvekes... In niets leken ze op de ‘echte wereld’ maar in alles maakten ze de emoties die die echte wereld uitlokte, haast ondraaglijk tastbaar.

Geen barricaden, maar magie

De Volder was niet de man die op de barricaden klauterde om de wereld te verbeteren. Veeleer trachtte hij om het – om ons – innerlijk te verbeteren. Zijn personages waren met de karikatuur flirtende

portretten van gewone mensen die, in tegenstelling tot velen, een taal vonden waarin ze hun hart konden luchten. Daardoor voelde een voorstelling van De Volder bijwonen vaak zo magisch intens. Niet altijd, de man maakte ook miskleunen die niet uit de vergetelheid gered hoeven te worden. Maar als het goed zat, dan voelde een De Volder-stuk als een stoemp op je hart krijgen. Alle pijn, verdriet werden eruit geduwd met kleuren en klanken. En als de spots doofden en de klanken zwegen, voelde dat hart zoveel sterker en lichter.

Dat gold trouwens niet alleen voor het bijwonen van een stuk van De Volder. Diezelfde ervaring kreeg je ook cadeau als je de magische zolder op Oudburg mocht bezoeken. Dat was het hol waar De Volder wegkroop van de wereld om te sleutelen aan die wereld. Het was een magische, stille wereld waar dikke tapijten alle geluiden dempten. Er was een klein hoekje waar je – op houten barkrukken – kon bekomen. Je ‘drinkebroers’ waren de stapels tekenmappen, boeken, maskers en niet nader te omschrijven voorwerpen die hij verzamelde tijdens zijn wandelingen langs vlooiemarkten. De rest van de ruimte was ‘plateau’, de arena van zijn spelers. Om die ‘plateau’ te mogen betreden, moesten de acteurs zich – zoals we al schreven – volledig prepareren in de coulissen. Die coulissen waren een met kostuums afgeschermd hoekje van de ruimte. Daar kwam De Volder nauwelijks. Zijn stoel stond aan het raam. Rug naar de straat, gezicht naar ‘den plateau’. Alles wat hij op de vloer zag gebeuren, schreef en tekende hij neer. Als je het geluk had een middag naast hem te mogen zitten, dan zag je ‘het’ gebeuren. Stil, geconcentreerd en met de dankbaarheid van een jongen die geld toegestopt kreeg voor een extra attractie op de kermis keek De Volder naar zijn spelers en vertaalde wat zij deden naar neergeschreven klanken en getekende kleuren.

Die wonderlijke manier bleek de meest efficiënte om de kwelduivel te bezweren waar België eind jaren negentig mee worstelde.

Sindsdien volgde ik het werk van De Volder trouw op. Die overrompelende ervaring van ‘de eerste keer’ werd nooit geëvenaard. Dat kan en hoeft ook niet. *Regent en Regentes*, *Achter ‘t eten* en *Au nom du père* staan in het geheugen gegrift als voorstellingen waar – net als bij *Diep in het bos* – alle puzzelstukjes perfect in elkaar vielen. De met de jaren aanzwellende kritiek dat De Volder zichzelf stilistisch herhaalde, onderschreef ik niet. Deze man streeft met zijn taal en



Afbeelding 3: Dick Van der Harst en Eric De Volder tijdens een repetitie van *Diep in het bos* (Het Muziek LOD en Ceremonia), © Tania Desmet, 1999.

vanuit zijn cocon voor een schonere (innerlijke) wereld en zocht koortsachtig naar nieuwe verhalen, niet naar nieuwe vormen. Hij vond een vorm waarmee hij zijn hart en hoofd kon laten spreken. Aan die vorm bleef hij trouw. Dat respecteerde ik. Dat respect waardeerde hij.

In de voetsporen van De Volder

Vandaag resten enkel herinneringen aan De Volders voorstellingen. Weinig makers wagen zich aan een encensering van zijn teksten (die gelukkig wél zijn gebundeld en uitgegeven). Misschien is zijn heengaan nog iets te nabij en is de schroom onder zijn collega's nog te groot om met zijn van emotie bruisende teksten aan de slag te gaan? De erfenis van De Volder – zijn avontuurlijke en daardoor o zo expressieve benadering van het theater – ligt vooralsnog onaange-roerd in de vitrine van de theatergeschiedenis. Maar hij brak, in de nadagen van de wervelende Vlaamse Golf uit de jaren tachtig van de vorige eeuw, een bundel lansen om theater tot schilderkunst, muziek én toneel tegelijkertijd te maken. De opvallendste erfenis ligt misschien niet zozeer op de planken maar binnen de toneelopleiding in Gent. Het Gentse KASK – waar onder meer de door De Volder fel geïnspireerde dramadocent Paola Bartoletti doceert – bijvoorbeeld, zet meer dan ooit in op een multimediale opleiding van haar theatermakers.

Intussen staat er ook een nieuwe lichting theatermakers op die, vaak onbewust, dezelfde weg en 'methodiek' kiest als De Volder, zonder zijn taal ten gronde te kennen. Het lijkt een tegenreactie op de veelal onverbloemde, rauwe politieke theatervoorstellingen die het laatste decennium de podia steeds meer domineren.

Zo timmert de jonge auteur Matthias Hellemans (°1989) als huisauteur van het Antwerpse collectief De Ploeg – Hellemans' ploegmaten zijn acteurs Taeke Nicolai, Vincent Van Sande en Danny Bouman plus muzikant Zino Moons – aan de weg en doet dat dit jaar met de productie *Kop d'eraf*, waarin hij de wereld wil tonen zoals we hem dromen. Of, zoals Hellemans het in kloeke, bolsterige woorden formuleert:

De wereld is van bordkarton. In den draai dansen we samen onze wals. Verteren verzinsels en haken ons vast aan het bétje mens dat ons nog rest. Jazeker, er mag wel wat gelachen worden, tot de kop'eraf gaat, dan is 't gedaan. Punt.

Ook regisseur Lisaboa Houbrechts (°1992) lijkt elegant in De Volders voetsporen te treden. Zij bloeide open als regisseur aan het KASK, richtte het Gentse collectief Kuiperskaai mee op en timmert nu aan haar weg vanonder het dakgebinte van Toneelhuis. Zij maakte vorig seizoen hoge sier met *Bruegel* waarin ze Anne-Laure Vandeputte opvoert als een 'Dulle Griet op sneakers' die door de tijden reist en kijkt hoe mensen blijven vechten en vrouwen blijven vernederen, ondanks haar inspanningen. Het uitbundig theatrale van de scène-beelden die als een stoer over de scène trekken, het zoeken naar een taal van het hart die de grammaticaregels aan haar laars lapt... De Volder zou zien en horen dat het bijzonder goed is.

Jef Van Gestel (°1981) – acteur, regisseur, bricoleur en theatermaker met een groot hart voor muziek- en objectentheater (het liefste met veel verf, touwen, ballonnen en klei) – 'componere' zijn taal evengoed al zigzaggend tussen muziek, beeldende kunst en theater binnen zijn gezelschap Tuning People. Een geweldig voorbeeld daarvan was *Leeghoofd* (2012) waarin een acteur zijn hoofd in een groot, piepschuimen bolvormig masker wringt en zo de ganse voorstelling – samen te vatten als een grotesk uitvergroot dagje in het leven van een kleuter – speelt.

En theatermaker/muzikant/beeldend kunstenaar Maxim Storms (°1990) is misschien wel de onvervalste opvolger van Eric De Volder. Net omdat hij in de locatievoorstelling *Krocht*, in de mimevoorstelling *Another One* (met Lobke Leirens), als artistiek duo met Katrien Valckenaers in *Ballet Dommage* of als zangmaatje van Linde Carriijn in de performanceband Brik Tu-Tok echt bouwt aan een eigen universum dat wars van de tijdsgeest en de trends een bonte, multimediale plek is waar hij op de meest uiteenlopende manieren en schaamteloos flirtend met kitsch en kolder zijn emoties bij en reflecties over deze wereld vertaalt in uitbundig of net intieme theatrale acts vol pruiken, schmink, te grote pantoffels en klein hartjes.

Geen van deze kunstenaars heeft De Volders werk echt grondig gekend, maar net als hij kiezen ze voor kleur om de duistere kanten van het leven te ensceneren. En net als De Volder laten hun voorstellingen zich beleven als ontwrichtende bommetjes vol klanken en kleuren die je gelouterd de zaal uitjagen, die te donkere wereld in. Samen met De Volder zijn ze er het bewijs van dat kunstenaars niet

enkel koppig het geweten van de samenleving moeten vertolken op een zo waarachtige manier. Met een bonte fantasie slaan ze twee vliegen in een klap: ze reflecteren over de wereld én ze trakteren ieders naar opluchting snakkend hart.

Kortom, na tien jaar heeft De Volder een aangroeiende stoet volgelingen die niet beseffen dat ze het zijn. Ze volgen hun hart. Dat is exact wat De Volder ook deed. Zo had hij het misschien graag gehad. De man die als jongen verliefd werd op de reuzen die tijdens kermissen door de Vlaamse straten schreden en die zijn acteurs onder dikke lagen schmink verborg, leeft verborgen voort in het werk van jonge mensen. Jonkies die naarstig zoeken naar klanken, kleuren en karikaturen om hun wereld te portretteren én te helen.



Afbeelding 4: Eric De Volder als Sinterklaas-dirigent bij de opening van Lille cultuurhoofdstad met de Banda Azufaifo van Dick Van der Harst, personages uit verschillende Ceremonia-voorstellingen en de drie reuzen uit *Vadria*, © Tania Desmet, 2004.

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 materiaalvergaring 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 getrokken 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 kledert 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 Herzeele, 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 encenering 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

Abbeelding 4: o.a. Ibtissam Boulbahiem 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 riten 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 riten 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

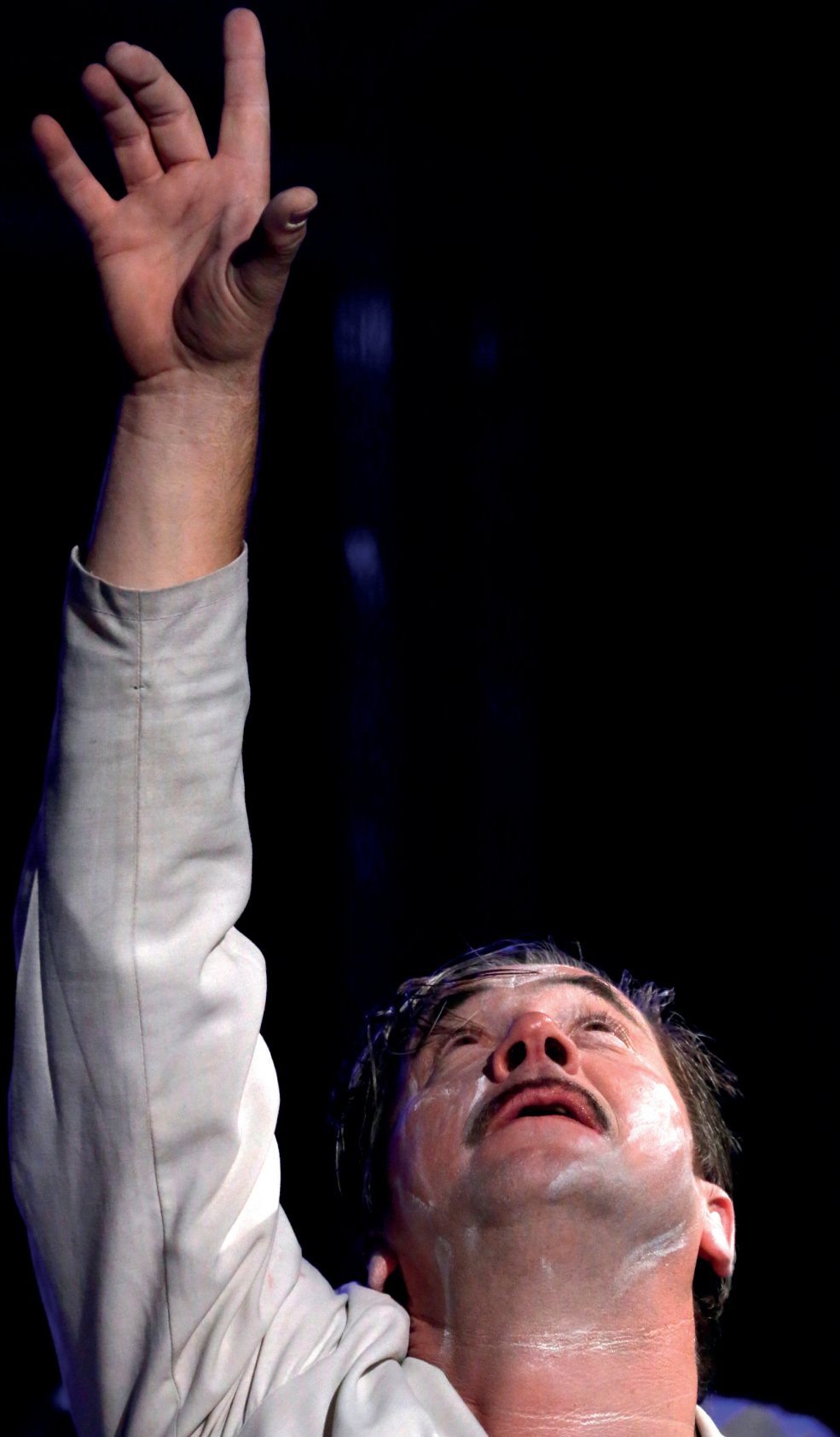


Afbeelding 5: Laure Campion, Lies Vandeburie, Brent Vanneste en Vic Walgrave in *Het Geslacht Borgia – Deel III Homo Solo* (Nunc & Benjamin Van Tourhout), 2014.

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 Sisypheus
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 blijft 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 muziekfilosoof 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 diskkan*, wat zich als “vraag en antwoord” laat vertalen. De *kan ha diskkan* 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 diskan* 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 gecamouflerde 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 begrafenisstoeten 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 werkingssfeer 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 & Stylen 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 erfenissen 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 Vloesem 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 woordenaar* (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.sA.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 encscenering 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.sA.r, KVS en NNT), © Reyer Boxem, 2019.

Afbeelding 9: *Dear Winnie* (Jr.c.E.sA.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 perversiteit 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.



Afbeelding 1: Eric De Volder en Tom Vermeir in *Spreken en zwijgen* (Cereemonia),
© Tania Desmet, 2004.

De theatrale impact van Eric De Volder

-- Martine De Gos --

“eerste keer dat het repetitieproces zo gelijk op dat van Eric”,

(een uitspraak van Hendrik-Hein Van Doorn,
over Ballet Dommage van Katrien Valckenaers en Maxim Storms,
met wie hij de productie *Tribunal* maakte)¹

Op 28 november 2010 overleed Eric De Volder. Zijn theatrale aanwezigheid was vanaf de jaren 1990 in het Vlaamse, en zeker Gentse, theaterlandschap onmiskenbaar geworden. Hij had immers ‘zijn’ Toneelgroep Ceremonia opgericht in 1992. Heeft Eric een impact gehad op het theaterleven? Zijn er sporen van zijn werk te vinden in het huidige theaterlandschap? Is er een ‘Eric De Volder-traditie’ ontstaan? Behalve het uitgeven van zijn theaterteksten is er misschien weinig overgebleven. Of is er meer dan wij vermoeden?

Keuze van geïnterviewden

Als vroegere docente Theatergeschiedenis, Tekst- en Voorstellingsanalyse, aan de Gentse dramaopleiding (huidige dramaopleiding in KASK School of Arts) wou ik nagaan welke impact zijn werk heeft gehad en mogelijks vandaag nog heeft op ‘mijn’ vroegere studenten. Al heeft Eric nooit les gegeven aan deze opleiding, of een masterclass begeleid, vanaf het invoeren van stageplekken eind jaren ‘90², werd Erics theatergroep als stageplek door de studenten aangeduid, gevraagd, en soms verkregen.

Ik vroeg me af op welke manier zij zelf tijdens een gesprek – spontaan – Erics of Toneelgroep Ceremonia's invloed zouden beschrijven op hun eigen werk of op dat van anderen, hun vroegere medestudenten. Uiteraard zijn teksten van theaterwetenschappers, journalisten, recensenten, dramaturgen verschenen over Eric en zijn werk,³ maar zelden komt hij zelf aan het woord of de spelers-theatermakers. Ik liet 'mijn' vroegere studenten vertellen over hun eigen opleiding en carrière, vroeg hen welke 'bijzondere' voorstellingen ze hadden gezien tijdens hun opleiding, wie hun voorbeelden waren (en dan vooral in de 'Gentse' theaterscene) en voor wie en waarvoor ze bewondering hadden en nog hebben.

Ik ben in eerste instantie op zoek gegaan naar mijn oud-studenten die effectief bij Eric en Toneelgroep Ceremonia hadden gespeeld vanaf de jaren 2000 tot 2010. Ik koos daarom voor Marijke Pinoy (studeerde af in 1985), Tom Vermeir (idem 1997), Benjamin Van Tourhout (2001) en Leen Roels (2005), oud-studenten die ik snel kon contacteren en die onmiddellijk bereid waren een gesprek met mij te voeren. Zonder daar in aanvang expliciet naar te vragen ging ik toch dieper in op hun ervaringen met Eric en wat ze ervan 'meenamen' voor hun verdere carrière, wanneer zij Erics producties naar voren brachten. Hoe zit het met de doorstroming van zijn ideeën, van zijn specifieke concept, vorm en beeld, thema en inhoud, taal, speelstijl, repetitieproces in hun eigen spelen en ontwerpen? Marijke speelde in *Achter 't eten* (2003) en *Frans Woyzeck* (2010). Tom speelde in *Regent en Regentes* (2000) en *Laatste avondmaal* (2003), hij bracht in 2004 de gezongen monoloog *Spreken en Zwijgen*, een tekstvertaling, vormgeving en regie van Eric en muziek van Spectra Ensemble. Benjamin speelde in *Vadria* (2000), *Zijde daar* (2002), *Laatste avondmaal* (2003), *Tussen de Soep en de Patatten* (2003), *Grand Cru* (2004), *Brand* (2004), *Nachtelijk Symposium* (remake 2004-05), *Het Banket* (2005), *Au nom du père* (2005), *De Damen* (2006) en *Tolken* (2008). Hij richtte, met 'goedkeuring' van Eric, zijn eigen gezelschap Toneelgroep Nunc op in 2003. Leen speelde in *Armarium mortis* (2005), *Meestersnacht* (2006), *Smoor* (2008) en *Frans Woyzeck* (2010).

Afbeelding 2: Katrien Valckenaers, Lieselotte De Keyzer, Hendrik Hein Van Doorn, Maxim Storms in *Tribunal* (Bronks), © Clara Hermans, 2020.



Ik wou daartegenover oud-studenten plaatsen, spelers-theatermakers van ongeveer dezelfde leeftijd en afstudeercohort, en iets jongere spelers-theatermakers die niet speelden bij Toneelgroep Ceremonia, maar die vanaf 2000 ook voorstellingen zagen of konden zien van Eric De Volder. Zij moesten vandaag nog volop actief zijn in diverse theaterproducties, in film, TV, cabaret. Ik koos voor oud-studenten wiens speelstijl en concept af en toe, voor sommigen zelfs vaak, benoemd werden als 'fysiek', 'niet-psychologisch', 'niet-realistisch', als spelen 'van buiten naar binnen' of eerder 'groot' dan 'klein'. Bij die zoektocht bleken sommigen van hen ook met Eric te hebben gewerkt, zoals Lies Pauwels (studeerde af in 1992) en Wouter Bruneel (1998). Lies, dochter van Dirk Pauwels, voorzitter van de Raad van bestuur van Toneelgroep Ceremonia, kwam als kind en jongere vaak in contact met Eric De Volder en speelde in een regie van Eric bij de Kopergietery in *Baardvrouwen* (1994). Wouter Bruneel speelde in de remake van *Nachtelijk Symposium* in 2004-5.



Afbeelding 3: Gilles Deschryver en Ineke Nijssen in *Vrouwen van de zolder* (Het KIP), © Thomas Dhanens, 2015.

De andere oud-studenten die ik opzocht en die bereid waren hun ervaringen met mij te delen waren Jan Steen (studeerde af in 1988), Sebastien Dewaele (2001), Ilse de Koe (2007), Gilles De Schryver (2009), Timeau De Keyser (2011), Simon De Winne (2012) en Katrien Valckenaers (2012). Zij beschreven de kenmerken van Erics producties en legden soms een verband met producties van medestudenten en hun eigen voorkeuren en af en toe met hun eigen aanpak.

Gilles De Schryvers gezelschap Het GEIT fuseerde met Toneelgroep Ceremonia in 2011 tot Het KIP. Zonder met Eric te hebben gewerkt heeft hij gespeeld met Hendrik-Hein Van Doorn, Johan Knuts en Ineke Nijssen en zo op een bijzondere manier met Erics werk kennis gemaakt, naast het feit dat hij ook Toneelgroep Ceremonia's producties had gezien. De gesprekken met deze 13 oud-studenten werden gehouden tussen 19 december 2019 en 28 februari 2020. De Ceremonia-spelers/theatermakers en de niet-Ceremonia spelers/theatermakers kwamen door mekaar aan bod.

Heeft Eric De Volder school gemaakt?

Van zijn theaterteksten worden er amper nog heropgevoerd, behalve misschien in het amateurtheater. Enkele uitzonderingen daargelaten, zoals de productie *Nachtelijk Symposium* van KVS en Platform 0090 in 2017 van regisseur Mesut Arslan, "eerder een psychologische interpretatie" (Benjamin), worden in het professionele circuit geen nieuwe interpretaties van De Volders teksten gemaakt. Maar dat is ook het geval met andere Vlaamse (recente) theaterteksten. De jonge theatermakers van de toneelgroep Tibaldus, oud-studenten Timeau De Keyser en Simon De Winne, gebruikten wel fragmenten van Erics teksten in *Paard: een Musical*, een productie gecreëerd in 2009 op het KASK tijdens hun opleiding.

Het is vreemd dat Vlaamse theatermakers weinig dialogeren met de 'oude meesters' zoals schilders of beeldende kunstenaars en (theater)schrijvers dat doen met 'klassiekers' (denk bijv. aan Tom Lanoye met Shakespeare of Stefan Hertmans met Sophocles). Nochtans deed Eric dat zelf door vaak te verwijzen naar zijn leermeester Grotowski. Ook Arne Sierens verwijst naar zijn voorbeelden Romain Deconinck of Tadeusz Kantor. Er wordt in recensies, interviews, gesprekken amper aan vroegere

Vlaamse theatermakers en hun producties gerefereerd. Blijkbaar ‘vergeet’ men dat het “(...) boeiend (is) om mee te maken hoe spelers elders opgedane ervaringen weten om te zetten in persoonlijke tekens van taal en beeld”, zoals Roger Arteel schrijft in 2004, en Dirk Pauwels in 2006:

Tekstschrijver en regisseur Benjamin Van Tourhout werd als speler ‘gemodelleerd’ bij Eric De Volders Toneelgroep Ceremonia, en ook Leen De Veirman werd in deze stal opgemerkt – beiden konden voor zichzelf geen betere leerschool bedenken. De geest van de meester dwarrelt subtiel als stuifmeel over de voorstelling en uiteraard is daar niets mis mee: met *Triphonia* zet NUNC zijn zoektocht verder naar een eigen beeldtaal, en daar lijken ze behoorlijk in te slagen. Voorzichtig nemen ze hun plaats in in het gelid van een nieuwe generatie theatermakers. (Pauwels 10)

In de jaren 1990 gingen de (toen ‘jonge’) recensenten wel uitgebreid in op de kwaliteiten en bijzondere facetten van Eric's werk. Ik durf beweren dat ze trots waren die originele manier van werken en de eigenaardige producties ontdekt te hebben en die aan te prijzen aan hun lezers, de mogelijke (nieuwe) toeschouwers. Misschien was er een soort onuitgesproken *bond* aanwezig tussen Eric en de recensent, die zelf naam wou maken als ‘originele ontdekker van nieuw talent’. Huidige recensenten schrijven niet over mogelijke kenmerken van Eric De Volders theaterwerk in huidige producties, voor zover ik vluchtig kon nagaan en wat uit mijn gesprekken bleek, omdat ze hem niet hebben leren kennen of omdat ze zijn producties niet interessant genoeg vinden. Maar misschien zouden de (jonge) theatermakers dat vandaag wel doen, zelfs zonder dat het hen expliciet gevraagd werd. Dat was (ook voor mij verrassend) vaak het geval. Het was boeiend te horen hoe ze konden verwijzen naar de kenmerken, juist omdat ze die zelf hadden ervaren als medewerker van Toneelgroep Ceremonia of als kijker, net zoals dat het geval was en is met de andere Gentse theatermakers Alain Platel en Arne Sierens, tijdgenoten van Eric.

Heeft Eric dus toch 'school' gemaakt?

Zoals hoger geformuleerd zijn teksten van theaterwetenschappers, journalisten en recensenten, dramaturgen verschenen over Eric en zijn werk, maar niet zozeer van hem zelf en van spelers-theatermakers. Hun ervaringen hadden hun neerslag kunnen vinden in teksten, lezingen, essays, beschrijvingen van hem zelf of van zijn medespelers, zoals Konstantin Stanislavski dat deed met onder andere *An Actor Prepares* uit 1936, *Building a Character* (1949) en *Creating a Role* (1961) (ik hanteer hier de titels en data van de Engelse vertalingen) of Jerzy Grotowski met *Towards a Poor Theatre* (1968). Denk ook aan het boek van Peter Brook, *The Empty Space* van 1968, of aan het manifest van Tadeusz Kantor, *Theater van de dood*, van 1975. Bij deze buitenlandse theatermakers hebben 'leerlingen' vertalingen, verslagen, beschrijvingen, commentaren neergeschreven. Dat is bij Eric niet gebeurd. Dat vermeldt ook Benjamin Van Tourhout. Er was vanuit de min of meer vaste groep, namelijk van Ineke Nijssen, Hendrik-Hein Van Doorn, Johan Knuts en Benjamin Van Tourhout, wel een plan om te beschrijven wat die specifieke kenmerken waren van Erics werk, van zijn repetitiemethode, van zijn conceptuele kenmerken, van zijn speelstijl, van zijn taal.

Het is jammer dat we nooit een begin hebben gemaakt met onze manier van werken te documenteren of te formuleren. Daardoor bleef deze unieke, en volgens mij universele manier van werken, toch beperkt tot Ceremonia-spelers.
(Benjamin)

Ik hoop met dit artikel (samen met de andere artikels in dit nummer van Documenta) een aanzet te hebben gegeven daartoe. Welke zijn nu die kenmerken van Erics werk?

Kenmerken van Erics producties

Al na twee, drie gesprekken bleken in de beschrijvingen bepaalde aspecten terug te komen. Men sprak over eigen producties, een eigen aanpak tot personagevorming, men had het over het concept van medestudenten of van spelers waar de geïnterviewden naar opkeken (in theater, in film of TV-reeks) en men legde een verband met Eric De Volder en zijn Ceremonia-producties.

Bijzondere kledij en schmink

Wat in de gesprekken vaak aan bod komt, is dat het spelerswerk bij Eric vertrekt van “hoe (...) je dankzij schmink en kostuums (...) compleet kan veranderen” (Leen).

Ik deed verkleden als kind heel graag; ik heb dat verder gebruikt, voor de masterproef die ik maakte met Maxim [Storms], die eerder beeldend werkt; we hebben mekaar versterkt in het op die manier personages creëren. Het verkleden heb ik ook gezien in de producties van Eric De Volder, in zijn ‘maskers’. (Katrien)

Evenzo beklemtoont Sebastien dat alleen kledij voldoende is om tot het spelen van een geloofwaardig personage te komen:

Ik refereer naar mijn rol als transgender in de TV-reeks *Gent West* (2019): het kostuum deed alles, ik moest geen extremen spelen, ik gebruikte minieme voorzichtige bewegingen voor dat personage, dat fragiel was tussen al die andere vrouwen. (Sebastien)

En nochtans stelt hij: “Van Ceremonia en Eric De Volder herinner ik me alleen dat die grime bij mij een afstand creëerde.” Maar “(...) die schmink op het gezicht is geen tekening, geen masker, maar een schilderij naar een voorbeeld van gezichten uit foto’s, soms in de media, het is een abstracte, expressionistische neerslag van wat een gezicht kan zijn.” (Gilles) “Wij [de spelers van Ceremonia] begrepen dat de speelstijl niks te maken had met “wat scheeflopen en vele kleuren schmink” (Benjamin). Deze speelstijl had veeleer te maken met transformeren.

Transformeren vanuit een detail

Sommige van de oud-studenten waren gefascineerd door die aanpak. “Ik zag *Onwaarschijnlijk eindigend verhaal* van Eric De Volder, waar alles heel extreem was gezet, en waar maar drie acteurs speelden, terwijl ik dacht dat ze met z’n zessen waren, zo transformeerden ze” (Tom). Tom formuleert hoe de aanpak van Eric hem vandaag nog beïnvloedt in zijn eigen manier om tot een personage te komen:

Ik vertrek van een mimetische aanpak: ik kijk naar filmpjes, foto's (...), ik imiteer soms maar een detail, ik transformeer dus. Ik weet bij voorbaat (zowel in film als voor theater) welke schoenen, welke jas, welk kledingstuk enz. ik zal dragen als personage. Ik wil weten hoe de man er zal uitzien. Dit helpt me om tot het (innerlijke van het) personage te komen. Zoals het geval was door de schmink bij Eric De Volder, gebeurt het nu door een blik, een haar dat anders ligt (een lange blonde bles zoals voor mijn personage in de film *All of us*). (...) Uit een specifieke houding die niet die van jezelf is, komt een andere ademhaling, een ander bewegingspatroon, een andere klank, die niet van je gewone zelf is. Maar de emotie is wel van jezelf. (Tom)

Wouter Bruneel, die wel meespeelde in een remake maar niet 'vanuit het niets' bij Eric tot een productie kwam, haalt niettemin iets gelijkaardigs aan: "Ik vertrek vanuit één simpel gegeven, een detail van een personage." Blijkbaar gebruikte hij deze techniek reeds vroeger:

Bij de productie *Tik* (2001), een bewerking van Tsjechovs *Drie zusters*, speelde ik Olga, de oudste zus die de familie samenhoudt, én Soljony, die een beetje een parvenu is. Voor Olga hield ik mijn handen altijd in mekaar gestrengeld en mijn voorarmen horizontaal voor mij, wat letterlijk een spanning in de armen teweegbracht en waarbij je plots opkeek als mijn personage die handen losliet. Voor het andere personage vroeg ik "trek eens aan mijn vinger, dan laat ik een scheet", wat symbool stond voor het sociale ongemak waarin het personage gevat is. (...) Een simpel idee gebruik ik om te werken van buiten naar binnen (...) (ik) leerde, op zoek te gaan naar een specifiek bewegingspatroon. Je vraagt je bijv. af wat een kip doet, je transformeert immers als je beweegt zoals een kip; die transformatie kan op 110% of op 5%; transformeren is accenten leggen. (Wouter)

Dat een detail kan helpen om tot een personage te komen, vertelt ook Timeau over Simon, twee van de jonge theatermakers:

Voor hem geeft een specifiek kostuum, een bepaald soort schoenen bijv. een gevoel en een soort comfort aan het per-

sonage dat hij vertolkt. Iets dat ontstaat tijdens het repetitieproces wordt iets belangrijks en relevant in de voorstelling, bijv. het pianohamertje in *Dorstig* (Hof Van Eede). In de voorstelling *Yvonne* had Simon specifieke schoenen aan, en op een keer waren die schoenen er niet, zodat hij niet zo'n goede voorstelling speelde, zelfs op een gegeven moment zijn tekst kwijt was". (Timeau)

Simon vertelt aanvullend bij de uitspraak van Timeau dat hij in een interview met Eric De Volder las dat hij "(ook) iets had met schoenen!" En verder formuleert Simon dat:

een hogere hiel aan één schoen de beweging van het personage kenmerkt, het tempo van stappen wijzigt, los van de eigen motoriek en houding. Het toont een bepaald personage zonder aan psychologisering te doen. (...) Ik 'begrijp' tijdens het doen, tijdens het spelen, zo leer ik als speler mijn parcours als personage, zo ontdek ik een bepaald ritme of een bepaalde houding, wat me houvast geeft (meer microniveau van de speler en zijn parcours in het geheel). (Simon)

Hij geeft nog het voorbeeld van

het in mekaar 'wringen' van de vingers bij het spelen van de moeder in *Het huwelijk* van Gombrowicz, wat uiting gaf aan het 'prutsen' van het personage. Een klein detail zoals die houding, kan een klik zijn om het parcours van het personage te vinden. (Simon)

Eén detail kan fascinerend werken. Dat ervaart Tom bij Jack Nicholson in *Easy Rider* waarbij hij na het drinken van een slok whisky zijn arm nadrukkelijk en herhaaldelijk van boven naar beneden schudt, hij herkent het in de plotse extreme grijnslach van Joachim Phoenix in *The Joker*, maar ook bij Peter Van de Begin in *Richaar de Derde*, die bij het begin van de voorstelling uit de rij 'zichzelf zijnde' spelers naar voren komt op de scène en ineens in een extreem kromme houding gaat staan "et voila daar is Richard de Derde.(...) Dat is 'groot' spelen en toch geloofwaardig zijn" (Tom). Hetzelfde deed Johan Knuts als 'dokter' in *Regent-Regentes*, herinnert Tom zich.



Afbeelding 4: Marijke Pinoy en Ineke Nijssen in *Achter 't eten* (Ceremonia en Het Muziek LOD), © Tania Desmet, 2003.

Uitvergroten, extreem spelen

Een duidelijk kenmerk van de spelersstijl in Erics producties wordt benoemd als 'extreem, uitvergroot spelen':

Uitvergroten is durven kleur bekennen, op zoek gaan naar de essentie en daarin doorgaan. Het is vernauwen, verdiepen, verenigen, ontdekken wat de kracht is van het extreme op of in een klein terrein. Dat gebeurde bij Jan Leroy, bij Arne Sierens, bij Eric De Volder. Het is het toelaten van het groteske, het carnavaleske. Het is geen psychologisering. Je doet bijv. steeds een zelfde beweging en dat heeft een bepaald effect, je verbeelding wordt aangesproken. (Marijke)

Wouter plaatst zich in deze traditie:

Ik zoek inderdaad naar het (...) grotere, ik zoek het cliché op maar met iets extra, (...) het cliché is gepast als er een specifiek kader is en er door dat cliché een zinvol contrast ontstaat tegenover een andere speler of een concept. (...) 'mijn' personages zijn kleinschalige figuren maar extreem gepresenteerd. (Wouter)

Is de extreme speelstijl en het transformeren wel zo eigen aan Erics werk? Ja en neen. Ik wil stellen dat Erics aanpak (en die van zijn spelers) algemeen geplaatst kan worden tegenover het meer psychologische, meer innerlijke, meer van binnen uit creëren en spelen. Sebastien, die Erics producties niet zo waardeerde, vertelt over zichzelf:

mijn 'comfortzone' (is) juist extreme, grootse emoties spelen, het uiten van grote emoties. (...) Extreem spelen en uitvergroten gebeurden ook bij het straattheater waaraan ik deelnam en die mij in een soort trance brachten. (Sebastien)

Wanneer Ilse de verschillende kenmerken van de theater- en spelersvisie van Jan Steen en Sam Bogaerts opsomt, ziet ze ook in de speelstijl van Erics producties de volgende eigenschappen:

Intuïtie: daardoor kunnen het personage, de tekst, de beweging, samenvallen, zo word je een 'authentieke' speler, (...) durven kwetsbaar zijn, jezelf kwetsbaar opstellen via het personage, realistisch spelen maar dan uitvergroot. Authenticiteit hoeft niet perse in een realisme te zitten. (Ilse)

Het is uitvergroten, van iets kleins (soms een detail) naar iets groots transformeren, het is 'van buiten naar binnen' spelen. Het is geen 'psychologisch' spelen, zoals Marijke formuleert. Het is eerder fysiek spelen. Die aanpak, waar ze zelf intuïtief naar grijpt, herkende Katrien bij Eric: "(ik) vond (er) inspiratie door het visuele, het groteske (het is eigenlijk niet zo grotesk want rondom jou is de realiteit vaak grotesker)."

Sommige acteurs hadden het heel moeilijk met Erics aanpak, niet zozeer met het improviseren op zich, maar met de zoektocht die hij met zijn acteurs opzette. Het eerder 'groot spelen' bleek voor zowel jonge stagiairs als voor ook ervaren acteurs die voor het eerst met hem werkten, een hinderpaal.

Ik herinner me een gesprek daarover met Oscar van Rompaey, die meespeelde in *Frans Woyzeck* en die zijn tekst heel analytisch benaderde, heel intellectueel. Hij speelde klein en psychologisch. Ook Frank Focqetyn die meespeelde, had het moeilijk met de aanpak van Eric. (Leen)

Sommige van de geïnterviewden zien echter weinig verschil tussen groot of klein spelen, zeker wat authenticiteit betreft, want uiteindelijk is het een keuze, zoals Jan zegt:

Er zijn weinig series of films die voorbijgaan aan het psychologisch realisme, juist dat verder gaan is wat ik zoek in het theater. Dat spelen heeft niks te maken met groot of klein spelen. Ik speelde bijv. 'groot' in de *Rafen Ronny-show* (1998-2000), waarschijnlijk zelfs groter dan ik ooit op scène speelde. (Jan)

Hij herkent dat aspect ook bij andere Vlaamse theatermakers:

(...) BMC, Stan, De Koe: Ze speelden sterk fysiek emotioneel, persoonlijk, de spelers gingen heel ver, als het ware voorbij het vakmanschap, als we er tegenover stellen dat inleving misschien louter vakmanschap is. (Jan)

Fysiek spelen

Het eerder fysiek (groot) spelen, het volop gebruiken van het lichaam in de uitbeelding, "(...) hoe je lichaam anders te gebruiken, anders dan in normale situaties, hoe extreme houdingen aan te nemen." (Leen), is iets wat de meeste geïnterviewden aanhalen. "Ik vind het belangrijk je lijf te kennen; het fysieke kruipt in je rollen. (...) Dat zag ik ook bij Eric De Volder, Arne Sierens en Alain Platel" (Ilse). Sebastian herinnert zich een oefening tijdens zijn opleiding: "(ik ging) bij de fragmenten uit *Strelingen* twee extremen spelen; dat opzoeken



Afbeelding 5: Marijke Pinoy in *Achter 't eten* (Ceremonia en Het Muziek LOD),
© Tania Desmet, 2003.

gebeurde via een lichamelijke houding, een ander stemgebruik.” Was dit spelkenmerk aanwezig bij Sebastien, los van Erics producties? Of is dat een ‘Gents’ theatergegeven? Wanneer Timeau en Simon de kenmerken van de ‘Gentse’ dramaopleiding opsommen, stellen zij als één ervan de ‘fysieke insteek’, “(...) dankzij en via de improvisatieoefeningen van Sam en de lessen van Jan” (Timeau). Ze vervolgen:

Het was een benadering van tekst die niet bewust rationeel was als eerste insteek, maar in eerste instantie fysiek. Het is de bedoeling dat je met een fysieke impuls reageert die vanuit jezelf komt, en niet met een rationele controle; het is niet de bedoeling dat je gedachten gaat illustreren. Niet bedenken maar doen. (...) Wij hebben de impuls om tijdens repetities fysieker te handelen, we springen er onmiddellijk in, we gaan de confrontatie aan tussen lichaam en woorden,

we zitten snel 'in het moment'. Het resultaat lijkt grillig en oncontroleerbaar waarna het intellect er later bijkomt, maar dat intellect is soms zelfs al veel vroeger aanwezig. Eigenlijk is het resultaat van alle 'goede' spelers hetzelfde, de weg ernaartoe kan verschillend zijn, er worden andere vragen aan jezelf gesteld. Bij de enen start die vraagstelling vanuit het hoofd, of vanuit een context, bij anderen vanuit het fysieke. (Timeau)

'Vreemde' kleine personages in een bizarre wereld

Welke personages ontstaan door die 'extreme' transformatie, door die fysieke en beeldende aanpak? Zijn het types? Zijn het grootse helden of kleine mensjes? In welke wereld 'leven' zij? Een belangrijk gegeven van die personageaanpak is immers de 'inhoud' van het personage, het soort personage, dat stevast verscheen in de producties van Eric. Marijke formuleert het zo:

Bij een improvisatie stotterde ik. Het werd de kern van mijn personage in *Achter 't eten*. Want wat was er met die figuur gebeurd? Was het een gevolg van een opgelopen trauma? Het waren de grote verhalen van de kleine mensen. Het waren prototypes en toch genuanceerd. (Marijke)

Het personage bij Eric is echter, volgens sommige geïnterviewden, geen 'type'. Benjamin gebruikt de formulering 'allegorisch personage' en Leen 'figuur', waarvan ze vonden dat zij die in de verschillende producties waarin ze optraden, vaak herhaalden.

"Zijn inhoud ging over de kleine mens" (Gilles); "(...) bij Eric is de liefde voor de gekke mens aanwezig, voor de onbeholpenheid van de mens" (Lies). Of zoals Tom zei: "Bij Eric De Volder was er altijd een decalage tussen het rare en herkenbare van een personage. Het ging over een soort pantser van een personage dat dan 'ontpantserd' wordt" (Tom).

Zijn werk was een ode aan de versplintering, aan een veelheid van personages. (...) De personages bij Eric staan allemaal uit de haak. (...) de kleinheid, de vergankelijkheid van de mens, het egocentrisme, zelfs narcisme, niet op een lachwekkende manier, wel uitvergroot. (Marijke)

Lies vergelijkt de personages van Eric De Volder en die van Arne Sierens. Bij hun beider producties ziet ze in hun personages iets 'pathologisch', wat ze ook in haar eigen producties herkent: "Er is altijd een psychische stoornis aanwezig. Het gaat om het ave-rechtse, het niet-functioneren, het niet kunnen verwoorden" (Lies). Jan Steen ziet dat "niet-normatieve, het marginale (de marge), dat wat net uit de boot valt als een eigenheid van Gentse theatermakers als Arne Sierens, Alain Platel, Cie Cecilia, 't KIP, Eric De Volder." (Jan)

Niet alleen de 'vreemde' en toch 'herkenbare' personages vallen op, ook de context van die personages. "Het kleinmenselijke, de kleine wereld vol grote drama's, de herkenbare clichés." (Wouter); "(...) een wereld (...) die ik niet kende, die specifieke speelstijl, die schmink en kostuums, die manier van spreken, die bevreemding en het tragi-komische. Ik zag herkenbaarheid in een toch bizarre wereld" (Ilse).

Eric was een schilder; die gezichten en het licht vormden het scènebeeld en zo werd het geheel abstract. (...) Al is de inhoud van Erics producties en die van Arne gelijkaardig 'volks', al hanteren ze beiden een 'grote' speelstijl, bij Arne is die eerder naturalistisch, bij Eric eerder abstract-grotesk. (Gilles)

Taalexperiment

De onbeholpenheid van de getekende personages uitte zich in een vreemde taal: "Het welbespraakte staat tegenover het onvermogen om je in volzinnen uit te drukken. Bij Arne was er steeds de 'banaliteit', bij Eric de 'vreemde taal'" (Lies).

Ik verspil teveel woorden, ik babbel veel, en ik word geïn-trigeerd door mensen die weinig woorden (nodig) hebben. Vandaar mijn wens om Eric De Volder te ontmoeten. (...) Hij erkende en herkende mijn zoektocht. (...) Voor mij was die tijd ook een oefening in taal. Bij een improvisatie stotterde ik. Het werd de kern van mijn personage in *Achter 't eten*. (Marijke)

Sommige jonge theatermakers zagen Erics taalexperiment als een interessante inspiratiebron. "Ik vond ook inspiratie in de manier



Afbeelding 6: Leen De Veirman in *Raisonnez* (Nunc & Benjamin Van Tourhout), © Bram Vandeveire, 2005.

waarop hij gedachten in woorden vat, in het taalexperiment, je vertelt wat je niet onder woorden kunt brengen, je ver-beeldt wat er in de mens of in jezelf aan de hand is" (Katrien). Het zijn de bijna gelijkaardige woorden van Ilse: "een wereld (...) die ik niet kende (...) die manier van spreken". Timeau en Simon geven aan dat zij voor hun eigen productie *Paard: een Musical* fragmenten van Erics teksten hebben gebruikt omwille van de vorm en de stijl van Erics taal. "We hanteerden eveneens de formalistische taal van Eric".

Liv Laveyne omschrijft in *De Morgen* (2005) die taal als volgt, wanneer ze het heeft over *Raisonnez*, een tekst van Benjamin Van Tourhout: “De teksten zijn geschreven op het scherp van de snee en smaken bitterzoet op de tong. Ze bezitten een volkse, Volderiaanse poëzie, eigen aan de roots van toneelgroep NUNC.” “Eric was op zijn best wanneer hij kwaad was, zoals over Marc Dutroux (*Diep in het bos*), zoals over de concentratiekampen (*Brand*). Dan juist gebruikte hij een andere schriftuur” (Benjamin).

Ritueel: het bijzondere repetitieproces

Mag je eigenlijk wel een emotie zoals het verdriet dat een moeder ervaart bij het verlies van een kind, mag je je die eigen maken en daarvoor dan applaus krijgen en een schouderklopje dat zegt ‘dat heb je goed gedaan’? Vanuit dat besef wilden we een bepaalde periode niet meer spelen, tenzij je dat geritualiseerd doet zoals het geval was bij Eric De Volder, of heel minimalistisch zoals bij Lotte van den Bergh. Wij hebben gestreefd naar een mengeling van die twee vormen. (Timeau)

Het is opvallend dat de ‘Ceremonia’ spelers amper het woord ritueel gebruikten, tenzij wanneer ze spraken over het repetitieproces. Het is een cliché te stellen dat Erics repetitieproces af en toe de ‘talk of the town’ was in de theaterwereld en dat er soms over gesproken én duchtig op los gefantaseerd werd. Wat je niet kent is mysterieus én aantrekkelijk. Er is gepoogd om de weerkerende sessie te beschrijven, vaak adequaat, soms een beetje beperkt.

Ik laat hierover eerst Gilles, de speler van ‘Het KIP’, aan het woord, en dan drie spelers van ‘Toneelgroep Ceremonia’, al bleek dat alleen Benjamin dat repetitieproces in detail kon beschrijven. Gilles werkte met Ineke Nijssen (een van de ‘kernspelers’ van ‘Toneelgroep Ceremonia’) en hij formuleert:

Ik speelde samen met Ineke Nijssen in *De vrouwen van de zolder* en zij ‘leerde’ me hoe het ‘systeem’ van Eric werkte, zij liet me de ‘Dans van het onbewuste’ (sic) ervaren zoals tijdens Erics sessies van telkens 2uur, zij toonde hoe die schmink werkte, want die schmink op het gezicht is geen tekening, geen masker, maar een schilderij naar een voorbeeld

van gezichten uit foto's, soms in de media, het is een abstracte, expressionistische neerslag van wat een gezicht kan zijn. Dan startten de groteske improvisaties op muziek. Ik begreep het pas dan toen ik er zelf mee aan de slag ging. Het is een licht humoristische uitvergroting van een actie-reactie. (Gilles)

Leen:

Eric's repetitieproces was bijzonder en steeds gelijk. Er werd gewerkt van 1u tot 5u.

Eerst koffie van 1u tot 2u. Dan van 2u tot 3u schminken. Van 3u tot 5u gingen de spelers op de vloer: het was één lange improvisatie en ondertussen tekende Eric wat hij zag. Van 5u tot 6u: afschminken, iets drinken en wat bespreken. Eric toonde zijn tekeningen, de beelden, soms een zin waarna hij dan een tekst uitschreef.

Marijke:

Zijn methodiek leunde aan bij wat ik deed bij (toneelgroep) 'Panta Rhei', maar dieper. Hij wou dat wij 'de dans van het onbewuste' (sic) lijfelijk ervaarden. Op zijn zolder installeerde hij een ritueel, zonder dat heilig te maken; vergelijk het met Grotowski en Kantor. Je komt terecht in een onzichtbare wereld, voor mij was dat thuiskomen. Hij gebruikte foto's en je schilderde je gezicht, je legde je eigen schaduwen; en dan speelt klassieke muziek. Dan ga je aan het improviseren. Elke dag was een soort happening. Je ging ervoor, voor jezelf, voor de andere speler(s), voor Eric. En dan was de sessie afgelopen, er was geen evaluatie, je ging je ontschminken, je deed de kleren uit. Tot morgen. Pas na enkele weken toonde Eric de schilderijen die hij had gemaakt, die waren dan de basis van de gekozen vertolking waaruit je koos.

Benjamin:

Eric had die specifieke methodiek: 'de dans van de schaduw van het onbewuste', wat heel bevrijdend werkte voor de spelers, maar die waarschijnlijk niet kan worden gekopieerd. De



kenmerken ervan zijn de volgende:

Het is onmogelijk.

Het is niet goed en niet slecht.

Het lichaam heeft een schaduw, die kan je zien; ook het onbewuste heeft een schaduw en daar kan je mee dansen.

De muziek *The Unanswered Question* van Ives wordt gespeeld; de wekker wordt gezet, de muziek stopt na 7 min.

Je mag je niet laten leiden door de etherische sfeer van de muziek, je kan er niet tegen vechten.

Het is te vergelijken met een jazzsessie, het is ook al een voorstelling, het is ook geen improvisatie, je kan er niet uitstappen en je kan je niet corrigeren.

Je doet het 5 à 6 keer na mekaar.

Ondertussen tekende Eric wat hij gezien had, wat hij interessant vond.

Als speler realiseer je je dat je iets moet onthouden van wat je deed, want Eric keek net op dat moment naar een andere speler.

Zo'n sessie is risicovol.

Je moet vertrouwen in 'het sprookje'.

Je kon doen wat je wilde, Eric zou het wel 'interpreteren'.

Tekst is bijkomstig (Op de eerste dag ging je niet aan tafel zitten om de tekst te lezen).

De vraag blijft of je dit zomaar kan en mag overnemen. Is dat mogelijk, wenselijk? Zoals Benjamin formuleert, het is: "een methodiek (...) die waarschijnlijk niet kan worden gekopieerd."

Er is wel degelijk een Eric De Volder-traditie

De vraag blijft bij mij wat de impact is (geweest) van Eric in het Vlaamse theaterlandschap. Jammer genoeg, denk ik, heel weinig, noch qua schriftuur, noch qua vorm. (...) Wat is zijn 'legacy'? Ik vrees vaak, als ik mensen over Eric hoor praten, dat hij niet echt ernstig wordt genomen. Mensen vervallen heel makkelijk in anekdotes over Eric, wat hij deed, wat hij zei. Het gaat zelden over zijn inhoud, zijn methodiek, zijn plek in het landschap. Hij wordt vaak gereduceerd tot een zonderlinge, unieke figuur. (Benjamin)

Werd of wordt de herinnering aan Erics producties dan alleen levend gehouden door de vroegere spelers van 'Toneelgroep Ceremonia'? "Ik zie de sporen van Eric bij wat Ineke Nijssen en Hendrik-Hein Van Doorn (bijv. in de opera *Le Nozze* in de regie van Tom Goossens - 2019) en Johan Knuts doen." (Jan) Zijn producties à la 'Ceremonia' enkel 'museumvoorstellingen', slechts mislukte kopieën? Zijn de kenmerkende elementen van Erics theater wel een voedingsbodemp voor een eigen vormgeving, een eigen inhoud, een eigen taal van een nieuwe theatermaker? Want "Eric is Eric", zoals Marijke in een mail reactie schreef. En toch. Wie meespeelde in 'Toneelgroep Ceremonia' interpreteert die ervaring op zijn/haar eigen manier en "(neemt) diep in zich mee wat er op dat eigenste moment gebeurde. (...) En elk van ons draagt een klein stukje van hem mee." (Marijke)

Toneelgroep Nunc en Het KIP

De producties van de twee gezelschappen waarbij de recensenten wel degelijk linken legden naar Eric waren die van 'Toneelgroep Nunc' van Benjamin Van Tourhout en 'Het KIP', de fusie van 'Toneelgroep Ceremonia' en 'Het GEIT', waarbij Gilles De Schryver een van de drijvende krachten was.

In 2003 richtte Benjamin Van Tourhout zijn eigen theatergroep op, 'Toneelgroep Nunc', en de eerste productie *Je suis une étoile* was meteen herkenbaar als een De Volder erfenis.

Evelien Coessens schrijft in 2005 in *Zone 03* over *Je suis une étoile*:

Het is boeiend te zien hoe tekst, spel, en beeld sterk met elkaar zijn vergroeid. Het wemelt van de archaische beelden en teksten die organisch door improvisatie ontstaan. Dat lijkt op het werk van 'TONEELGROEP Ceremonia', waar Leen De Veirman (Emma) en Benjamin Van Tourhout (Elvira, tevens auteur en regisseur) regelmatig werken.

Liv Laveyne is blij met deze band, maar onderstreept ook de eigenheid van het gezelschap:

De Veirman en Van Tourhout komen onder de vleugels van Eric De Volders Ceremonia vandaan en deze appels vallen dan ook niet ver van de boom. Wat hen bindt: de aandacht voor het grootse in het kleine gebaar en de liefde voor de volksziel die zich uit in sappige klanken en een pure beeldtaal. Toneelgroep Nunc afschilderen als louter een blauwdruk van Ceremonia zou het jonge gezelschap echter oneer aan doen. Met *Je suis une étoile* staat het in de sterren geschreven: hic est Nunc. Hier is Nunc en we zijn er blij mee. (De Morgen 2004)

Die erfenis is er volgens Liv Laveyne nog steeds in 2011 bij de productie *Verder* (Knack):

Bijzonder is hoe met *Verder* - niettegenstaande er geen historische figuren in voorkomen - wél de theatrale historie van Nunc zelf zich als een sterke lijn uittekent. Subtiële referenties naar eigen vroeger werk (zoals de stemmen van de levenden die langzaam naar de achtergrond, de dood verdwijnen en als het ware uitdoven zoals in *Raisonnez*), maar ook referenties (vb. de dodenoptocht) naar de roots van Nunc met name de ervaring die Van Tourhout als acteur opdeed bij Ceremonia, de toneelgroep van wijlen Eric De Volder.

Elk Alleen uit 2017-2018 is de voorlopig laatste productie van 'Toneelgroep Nunc'.

Na het overlijden van Eric in 2010 gaan de spelers van 'Het GEIT' en 'Toneelgroep Ceremonia' samenwerken. Yahya terry en Gilles De Schryver, Ineke Nijssen en Johan Knuts formuleren de verwant-

schappen tussen hun beider gezelschappen tijdens een interview voor De Morgen in 2011:

Terryn: Ik denk dat het brengen van verhalen vanuit een grote liefde voor de personages ons wel bindt. Een heldere, duidelijke vertelling met emotionele diepgang. - **Nijssen:** Er is bij ons altijd een hele grote warmte tegenover de personages. En een gebrek aan cynisme. - **De Schryver:** En theater maken uit liefde voor het toneel. - **Knuts:** Mededogen. Dat hebben jullie ex-GEITen, euh, sorry, nieuwe KIPpers, ook heel erg.(...)

Hun eerste productie wordt gemengd onthaald. Er zitten duidelijk herkenbare elementen in van Eric De Volder (en Arne Sierens), maar er ontbreekt een en ander zoals in De Morgen (2013) geformuleerd:

Johan Knuts en Yahya Terryn schreven dertien taferelen, dertien statïen in een tragikomisch passieverhaal. Het KIP, zeven spelers-makers en een (licht)ontwerper, heeft een hart voor dit soort verhalen. Hun personages zijn kleine mensen die worstelen met een lot dat een maat te groot voor hen is. Maar ze blijven met ongebroken veerkracht doorleven - daarin schuilt het mededogen van hun scheppers.

De sterkte van het KIP schuilt in zijn spelers. Hun energie en fysieke spel vormen een taal op zich. De geschiedenis van *De America's* laat zich nog het mooist aflezen uit een openhangende mond, een te zwaar opgemaakt vrouwengezicht, twee te hoog opgetrokken schouders. De sterkste momenten zijn die waarin er gezwezen wordt: de secondenlange stilte na een verpletterend tweestemmig Ave Maria, de dodendans van een stervend personage, een uit haar jurkje barstende vrouw die zich aanbiedt op een altaar.(...) *De America's* is geen tranche de vie zoals Sierens die op zijn best kan schrijven - daarvoor schiet de tekst te veel alle kanten uit, missen de personages diepgang. *De America's* is ook geen abstracte, beeldende parel zoals Eric De Volder die op zijn best kon

Afbeelding 8: Prisca Heylbrouck, Leen De Veirman en Benjamin Van Tourhout in *Je suis une étoile* (Nunc & Benjamin Van Tourhout), © Limelight, 2004.



schilderen - daarvoor zijn de momenten van beeldende kracht te schaars. Wat zich in *De America's* laat voelen, is het gebrek aan een sterk artistiek auteurschap. Het KIP heeft een verhaal te vertellen, maar moet daarvoor nog een eigen taal uitvinden.

Gilles stelt er tegenover:

“Enerzijds was dat (nl producties van ‘Het GEIT’ en ‘Het KIP’ – MDG) wat in de traditie van Arne en Eric, anderzijds probeerden we echt allerlei vormen en soorten theater, van een woordeloze productie tot tekstvoorstellingen via een productie met de spionkop van een voetbalploeg. Wij probeerden ons telkens opnieuw uit te vinden. (...) Wij waren niet van plan Eric te kopiëren, en we bouwden een nieuw trouw publiek op. (Gilles)

Uiteraard als je een eerbetoon wil brengen aan Eric De Volder, ont-snap je niet aan vergelijkingen. Liv Laveyne in *De Morgen* (2015):

Groteske maar tegelijk o zo kleinmenselijk herkenbare personages, acteurs met geschminkte gezichten, de scène in een lichtpalet van groen en rood. Het was de unieke signatuur van de in 2010 overleden regisseur Eric De Volder en zijn toneelgroep Ceremonia. Nu brengt het KIP met *De vrouwen van de zolder* een eerbetoon. (...) een koffer vol dierbare herinneringen (...). Een cadeau die ze als jarenlange compagnon de route van De Volder cadeau deed aan haar jongere medespeler Gilles De Schryver en regisseur Yahya terryn om samen een stuk te maken. Het resultaat is een bleitspel over kleine mensen vol grote emoties van liefde, eenzaamheid en gemis.(...) Regisseur terryn schetst hun verhaal in korte scènes, tranches de vie waarin het licht - meesterlijk van oud Ceremonia-gediende Geert Vanoorlé - de grimassen van de acteurs bijkleurt. Het zou op het eerste zicht zo een voorstelling van De Volder kunnen zijn. Al mist de taal zijn poëtische hand en valt met de invloed van het KIP de humor soms te fel binnen zeker in de dubbelrollen. Maar voorbij dat vergelijk, zien we vooral twee straffe spelers. Nijssen mag dan gepokt en gemazeld zijn in de Ceremonia-stijl, de grootste verrassing is toch De Schryver die hier alle registers opentrekt.

Mijn bedenking hierbij is wel of *De vrouwen van de zolder* dé productie is om van een ‘traditie’ te getuigen? Of is het eerder een ‘museumvoorstelling’ en daarom een afscheidsgroet aan Eric? In *De Morgen* staat een zelfde bedenking:

De vrouwen van de zolder stuurt je met een dubbel gevoel naar huis. Alsof je even werd terug gekatapulteerd in de tijd, alsof je een museumstuk hebt gezien dat dan toch te levendig is om zo genoemd te worden (bewijst het enthousiaste jonge volkje De Schryver-fans in de zaal voor wie Ceremonia een ver verleden is). Deze voorstelling voelt als een gelukkig weerzien en tegelijk ultiem afscheid omdat je beseft dat met *De vrouwen van de zolder* de erven van De Volder definitief een tijdperk afsluiten. (*De Morgen*, 2015)

Eind 2016 werd de subsidie ondanks positief advies stopgezet en hield ‘Het KIP’ ermee op.

Jonge gezelschappen

Het lijkt me niet zo zinvol, laat staan creatief, om ‘imitaties’ te maken van Erics werk, zelfs als dat het geval zou zijn in een hommage. Het is veel interessanter nieuwe producties te creëren en te zien, waarin een ‘verwerking’ van Erics werk vervat zit, de sporen van Erics werk in de nieuwe eigen taal van jonge en andere theatermakers te ontdekken, zoals hierboven door Roger Arteel en Dirk Pauwels aangehaald. Zoals Eric zelf zich ‘inschuift’ in een Grotowski traditie, kan achterhaald worden of de nieuwe producties en jonge theatermakers zich ‘inschuiven’ in een Eric De Volder traditie of Eric De Volder school.

Dat lijkt me het geval bij jonge gezelschappen, zoals “(...) ‘Ballet Dommage’ (van Katrien Valckenaers en Maxim Storms) en andere producties van Maxim, bij ‘Kuiperskaai’ (van Lisaboa Houbrechts)” (Benjamin). “Ik ben nieuwsgierig naar de producties van Maxim Storms. Ik zie experiment, een taal die van hem zelf is, een taal die je niet kan nabootsen, zoals je dat ook niet kon bij Erics taal, ik zie specifieke muzikaliteit, specifieke vorm en concept, zoals bij de productie met Linde Carrijn in *Brik Tu-Tok*.” (Leen)

Ik merk dat de jonge maker Timeau De Keyser de ‘Gentse



Afbeelding 9:
Leen Roels in
Armarius Mortis
(Ceremonia), ©
Tania Desmet,
2005.

Afbeelding 10:
Leen Roels in
Armarius Mortis
(Ceremonia),
tekening door Eric
De Volder, 2005.

stijl' verder zet, zoals in zijn producties *Yvonne* en *Het huwelijk*. Hij eigent zich die 'Gentse stijl' toe, hij abstraheert, zijn producties zitten vol humor, vol fysieke uitvergroting, (met extreem gezette personages). Ik herken er de 'Jan Steen legacy' in, ik zie de 'spirit' van Eric en Arne in die kleine maniëristische trekjes in een groter abstract geheel, en toch herken ik er ook de abstractie en humor in van een STAN. (Gilles)

Conclusie

Niet alleen jonge spelers en theatermakers, zoals Katrien Valckenaers, Maxim Storms, Simon De Winne, Timeau De Keyser, Lisaboa Houbrechts, Ilse de Koe, maar ook de spelers en theatermakers, die bij Eric werkten en nu een verdere carrière uitbouwen, zoals Tom Vermeir, Marijke Pinoy, Leen Roels, Benjamin Van Tourhout, hantieren, bewust of onbewust, het fysiek transformeren, gebruiken een detail om creatief aan de slag te gaan en tot een personage te komen, construeren op hun eigen manier een conceptuele beeldtaal zoals die van Eric, zullen 'groot' spelen als het concept zich daartoe leent. Uiteraard zoeken theatermakers die aanpak, die context, die speelstijl die bij hen past (op een bepaald moment in hun carrière). Verschillende speelstijlen en 'leermeesters' leveren verschillende producties op, die allen boeiend kunnen zijn. Heel wat geïnterviewde oud-studenten verklaren dat ook. De Vlaamse theaterwereld heeft het voordeel heel divers te zijn. Wat een luxe. Het lijkt me een pluspunt dat jonge theatermakers zowel in de opleiding als tijdens hun carrière die zoektocht aangaan, zich al of niet spiegelen aan ook de Vlaamse 'meesters' en daarbij aan zelfreflectie doen.

Volgens mij zijn de sporen van Erics werk nog steeds in het Vlaamse theater aanwezig. Het benoemen van die gelijkenissen en daarbij de namen van theatervoorbeeld-figuren vermelden doet niets af aan de kwaliteiten van huidige theatermakers maar plaatst die juist in een bijzondere Vlaamse theatertraditie, waar Eric De Volder absoluut in thuishoort. "Ik geloof dat Erics aanpak zeker 'school' heeft gemaakt. Het was boeiend dat tijdens het interview niet vermeld werd waar het eigenlijk over ging en dat wellicht bij iedereen zijn naam gevallen is! Zijn invloed is dus groter dan we zelf denken!" (Katrien in een reactie in een mail)

*Als steun voor de door corona zwaar getroffen theaterwereld en
theatermensen*

Works Cited

"Mossel noch KIP." *De Morgen*, 18 november 2013.

"We waren al een tijdje verliefd, nu trouwen we ook." *De Morgen*, 6 augustus 2011.

De Vuyst, Hildegard. "Trekken aan de tijd." *Etcetera* 13:49 (1995): 14-17.

Arteel, Roger. "Sterrendroom." *Theatermaggezien* 19 januari 2004, 1.

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.

Coussens, Evelyn. "Sterren op een hoog en laag ladderke." *Zone 03*, 2 februari 2005.

Decreus, Freddy en Ellen Stynen. *Dansen met de schaduw van het onbewuste: Eric De Volder & Toneelgroep Ceremonia*. Gent: Academia Press, 2007.

De Volder, Eric. *De Volder in stukken. Toneel 1988-2010*. Antwerpen: Vrijdag, 2010.

Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen, 1968.

Kantor, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.

Kantor, Tadeusz. *Het Circus van de Dood*. International Theatre & Film Books, 1991.

Laveyne, Liv. "De vrouwen van de zolder: Eresaluut aan regisseur Eric De Volder." *De Morgen*, 14 oktober 2015.

Laveyne, Liv. "Het sprookje van de koning die niet van oorlog hield." *De Morgen*, 22 september 2005.

Laveyne, Liv. "Kain en Abel op oestrogeen." *De Morgen*, 3 februari 2004.

Laveyne, Liv. "THEATER: 'Verder, Toneelgroep Nunc'." *Knack*, 25 mei 2011.

Pauwels, Dirk. "En dan nu: NUNC." *Tiens tiens* 4, (2006): 10.

Stanislawski, Konstantin. *An Actor Prepares*. New York: Theatre Art Books, 1949.

Stanislawski, Konstantin. *Building a Character*. New York: Theatre Art Books, 1949.

Stanislawski, Konstantin. *Creating a Role*. New York: Theatre Art Books, 1961.

Steen, Jan. *Being in Playing*. Gent: ARAMER, 2014.

Notes

- 1 Telkens een uitspraak van een van de geïnterviewde oud-studenten aangehaald wordt, staat de naam van de betrokkene tussen haakjes; de interviews/gesprekken werden gehouden tussen 19/12/19 en 28/02/20.
- 2 Stage werd voor het eerst 'georganiseerd' onder impuls van Jean-Pierre De Decker, dan werd het sterk aangemoedigd als een van de praktijkprojecten, nu bestaat de stage als een afzonderlijk opleidingsonderdeel, nl. 'Kunst in het Werkveld'.
- 3 Zoals Decreus, Freddy en Ellen Stynen. *Dansen met de schaduw van het onbewuste: Eric De Volder & Toneelgroep Ceremonia*, Gent: Academia Press, 2007

Het verhaal van Eric De Volder in Turkije

Over vriendschap, een school, en het tasten in de schemer van de interculturaliteit

-- Pieter Verstraete --

Ik wil iets ruws brutaals

Iets onverwachts

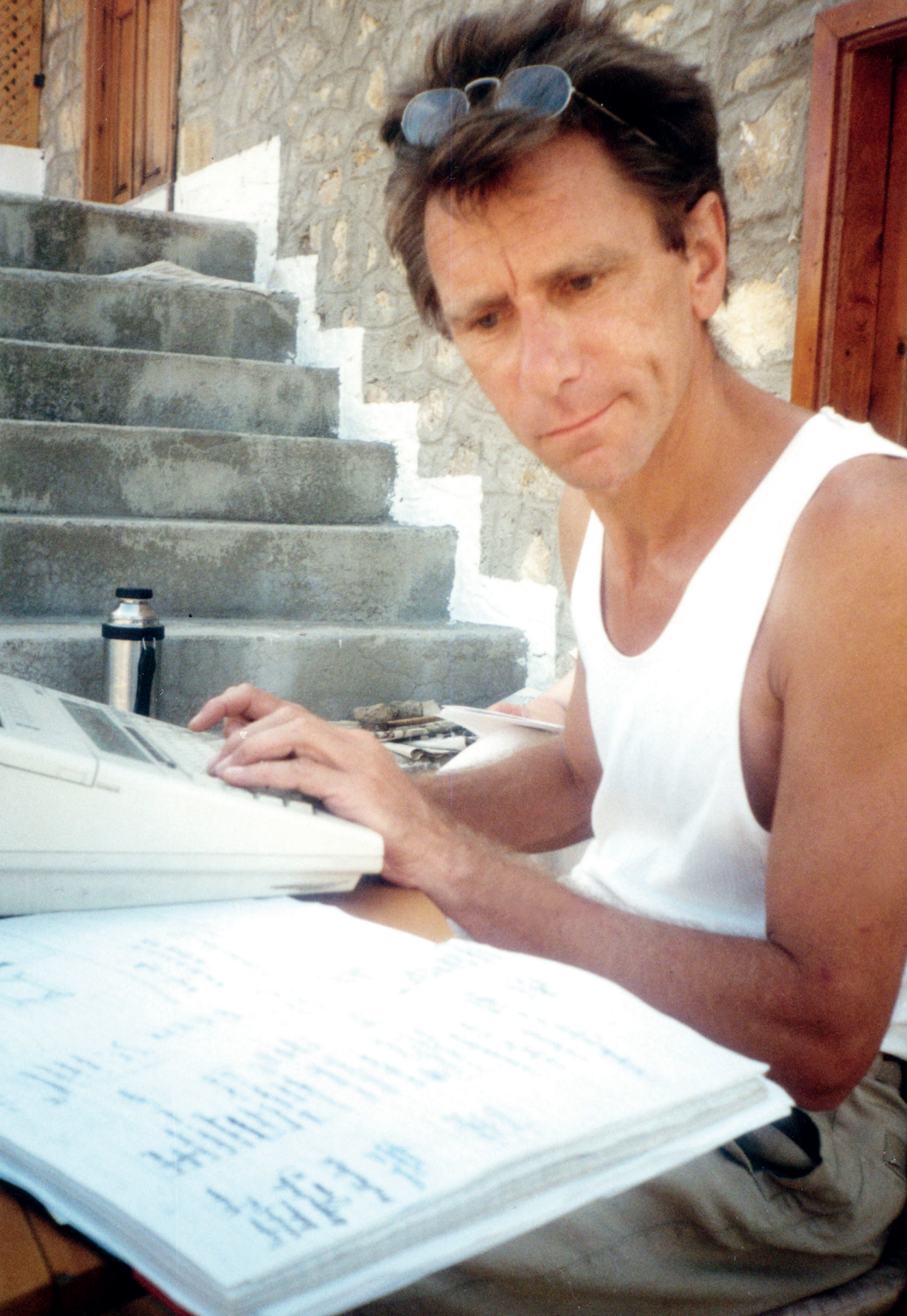
Iets onbegrijpelijks

Iets authentieks fantastisch

(Eric De Volder, *Armarium Mortis*, 2005.)

Het verhaal dat ik hier opteken is een bundeling van anekdotes en archiefmateriaal waar ik voor het eerst over hoorde in 2012 toen ik me in de Turks-Belgische post-migratie begon te verdiepen. Via de website van het Nederlands-Turks-Koerdisch theater RAST kwam ik te weten dat Eric De Volder jarenlang vriendschappelijke banden had met Turkije, en dan vooral rond het vissersdorpje Karaburun, het meest noordelijke punt op een peninsula in de provincie İzmir, en één van de meest westelijke punten van Anatolië, aan de kustlijn van de Egeïsche Zee.¹

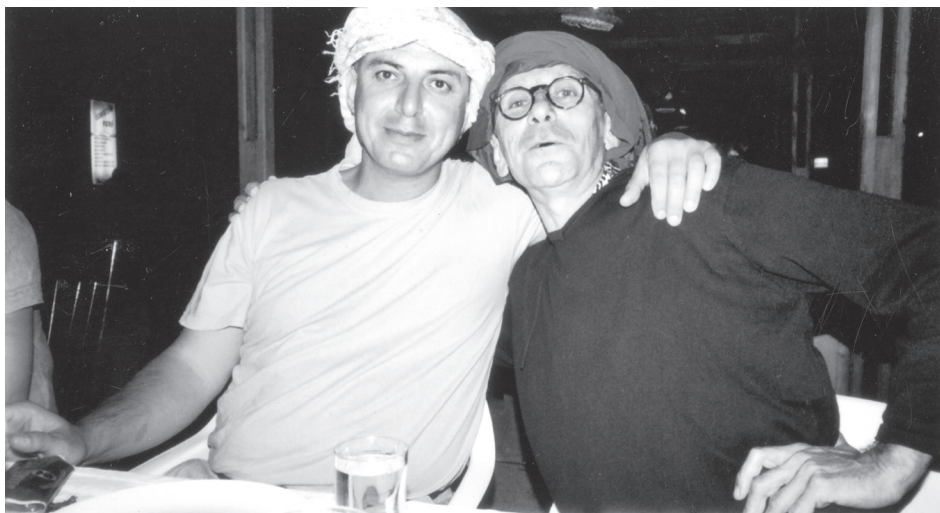
Afbeelding 1: Eric De Volder met typemachine bij Tashin (Tepeboz),
© Tania Desmet, 1997.



Net als dit verscholen kustdorp bij een al even stille heuvel, Tepeboz, is het verhaal van Eric in Turkije onbekend, en ook miskend: misschien omdat Turkije niet zo doorschemerde in zijn werk, of omdat reisverblijven van westerse kunstenaars vaak eerder binnen een kolonialistisch verhaal geplaatst worden van een beschamend wit privilege, dan dat het vandaag van canonieke waarde zou zijn voor theater-historisch onderzoek. Maar zo zit het niet in elkaar.

Het verhaal van Eric² in Turkije is, naast zijn privilege er te gast te mogen zijn, juist één dat een stukje sociale geschiedenis van een dorp blootlegt, de meerwaarde van intercultureel contact voor theater-werkmethodes, maar ook de asymmetrie en de kleine, menselijke fricties waarbinnen mensen en culturen gedwongen worden naar elkaar te kijken en elkaar af te tasten wanneer de taal ontbreekt.

Dit verhaal kent minstens twee protagonisten: zijn echtgenote, fotografe en beeldend kunstenaar, Tania Desmet, die zich artistiek liet inspireren door de sociale omgeving van het dorp; en zijn vriend met Turkse roots, Şaban Ol, medeoprichter van RAST, regisseur en vertaler in het Turks van *Kamer en de man* (*Oda ve Adam*), *Nachtelijk Symposium* (*Gece Sempozyumu*) en *Achiel De Baere* (*Aşıl'ın Topuğu*).³ Met hen ging ik in gesprek.⁴



Afbeelding 2: Şaban Ol en Eric De Volder in het Bodrumcafé bij het Bodrumstrand in Karaburun, © Tania Desmet 1998.

Dit artikel is ten dele de weerslag van gesprekken met Şaban en Tania waaruit ik relevante uitspraken heb geselecteerd vanuit een theaterwetenschappelijke interesse voor thema's zoals authenticiteit, intercultureel contact, werkproces en sociale/culturele geschiedenis waarvoor ik de uitspraken van context voorzie. Die context bevat commentaren en korte besprekingen van enkele werken die in de wederzijdse vriendschap en professionele relatie tussen Eric, Şaban en Tania tot stand zijn gekomen, waarvoor ik me beroep op archiefmateriaal en receptie-analyse van krantenknipsels en recensies.⁵

Eigenlijk is er ook een derde, niet minder belangrijke protagonist in dit verhaal: die van Karaburun zelf, die voor een groot deel de setting levert, de mise-en-scène waarbinnen de ontmoetingen misschien minder toevallig waren dan dat ze voor de protagonisten zelf leken. Tussen hen ligt als het ware het abstracte speelveld van dit artikel, zo'n beetje als in vele van Erics voorstellingen, waarbinnen we de personages en hun concrete conflicten kunnen gadeslaan. In deze vierhoeksverhouding kunnen we Eric en zijn werk ook vandaag nog *situëren* en hun invloed herduiden.

Vriend en leermeester

Het Turkije-verhaal van Eric is er één van ongedwongen ontmoetingen. Culturele ontmoetingen zijn, net als vriendschap en gastvrijheid, niet alleen sociaal van belang maar juist ook erg politiek. Jacques Derrida schrijft erover in zijn *Politiques de l'amitié* in 1994, waar hij stelt dat met elke vriendschap er altijd een besef gepaard gaat dat er een tijd kan komen dat we elkaars eerbetoon zullen schrijven. Echter, bij het formuleren van dat eerbetoon stoten we onoverkomelijk op het probleem om de authenticiteit van de ander in taal ten volle te erkennen en onverbloemd weer te geven.

Authenticiteit was een belangrijk thema in het werk van Eric De Volder, zoals ik al aangaf in het motto bovenaan uit diens *Armarium Mortis* in 2005. In de interviews kwam dat ook sterk tot uiting. En het is van primair belang voor de weergave van dit Turkije-verhaal. Vanuit anekdotes, beelden en receptie van zijn werk kunnen we nagaan hoe Erics werk beïnvloed is geweest door intense ontmoetingen en hoe het vanuit een zowel artistieke als politieke meerwaarde invloed heeft uitgeoefend op anderen. Dit artikel zal dan ook eindigen met

een reflectie op de politiek van vriendschap in Erics theaterwerk en de tijd die hij doorbracht in Turkije.

Voor één van onze protagonisten begint dit verhaal eigenlijk ‘toevallig’ op de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam in 1984, toen Eric daar de 22-jarige, uit Turkije geëmigreerde Şaban Ol leerde kennen. Eric gaf er vormgeving en in een samenwerkingsproject met de theateropleiding van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten ontmoetten Şaban en Eric elkaar in een project voor de regieopleiding. Volgens Şaban was er vanaf het begin een wederzijdse interesse voor werkmethodes:

Ik zag een presentatie en ik was zo onder de indruk: het was een abstracte manier van denken die ik niet gewend was. Eric was een abstracte denker, die van abstractie naar het concrete werkte. Later constateerde ik bij mezelf dat ik eerder van het concrete naar de abstractie ga, precies het omgekeerde. Waarschijnlijk was dat ook voor hem interessant.

Die tegenstelling zal hen later tot interessante samenwerkingen en voorstellingen brengen. De artistieke vriendschap is er aanvankelijk één die gebaseerd is op leermeesterschap. Şaban werd in 1988, nog voor zijn afstuderen, Erics regieassistent (lees meer in de bijdrage van Şaban in dit nummer, p. 227). Eric had toen net de vzw KIM (Kunst is Modder) gesticht en zijn eerste theatertekst geschreven. Şaban mocht meteen mee assisteren bij die eerste productie, *Achiel De Baere*. Het was Wim Meuwissen, artistiek leider bij het FACT, destijds een soort fonds voor nieuwe makers, die Şaban voor zijn reis en verblijf in Gent financieel zou ondersteunen. Zo kon Şaban in nauwer contact komen met de werkmethodes van Eric en ontstond een diepe vriendschap.

Ook via Eric belandde Şaban in 1998 voor vijf maanden in het Poolse Krakau om met Tadeusz Kantors gezelschap, Cricot 2, na diens dood in contact te komen. De groep was toen al versplinterd. Het Poolse theater had een aparte invloed op Erics werkmethodes. Een opvoering van Kantors *Umarła Klasa* in de Vooruit in Gent in 1977 had een onuitwisbare invloed op Erics werk (Buysse 50). Hij vertrouwde Şaban later toe dat hij ook spontaan tranen in zijn ogen kreeg tijdens het zien van *Wielopole Wielopole* (die was voor het eerst

te zien in Parijs in 1980 en daarna in 1984 in het Théâtre Jean Vilar van Louvain-la-Neuve). Maar het was een ontmoeting met de Poolse regisseur Jerzy Grotowski die naar verluid Eric heeft geïnspireerd het canvas te verruilen voor de toneelvloer, hoewel hij steeds in tekeningen zijn toneelstof zou blijven bijschaven tot aan een première.

Şaban zal de belangrijkste schakel worden die het hele Turkijeverhaal in Erics leven bracht. Hij bracht aanvankelijk Eric naar Turkije omwille van een eerste samenwerking: het interculturele project *Kakkerlakken*, wat hen eerst in 1996 naar Istanbul zou brengen in het kader van een internationaal programma. Şaban vertelt over de hindernissen van die eerste samenwerking die hen beiden via een omweg naar het vissersdorp Karaburun zou brengen:

We wilden het aanvankelijk met het Stadstheater van Istanbul maken. En daar hadden we afspraken voor gemaakt, enkel niet op papier. Na twee maanden zijn we teruggegaan. Maar er was een nieuw artistiek leider en toen kregen we echte Turkse toestanden. Die artistieke leider deed alsof hij van niets wist: wie zijn jullie? Wat komen jullie hier doen? En de medewerkers met wie we zouden werken, allemaal heel gerenommeerde namen, hebben we ook niet meer gezien. Ze deden of hun neus bloedde. Ik zei tegen die nieuwe artistiek leider: we hebben toch een dossier ingediend, dat kan toch niet zomaar verdwijnen? Maar die antwoordde: schrijf maar een nieuw dossier. Toen zijn we naar het Belgisch consulaat gegaan, en hebben Eric en Tania alles opnieuw in het Frans opgeschreven en ingediend. Maar we waren zodanig moe van die bureaucratische toestanden dat we dan toch naar Karaburun zijn getrokken.

Ondanks deze eerste tegenspoed zal Karaburun het middelpunt vormen in een lange vriendschapsrelatie tussen Şaban, Tania en Eric, ook voor het merendeel van hun artistieke projecten. De fysieke plek daarvoor was een oud schoolgebouwtje op een bergflank, Tepeboz genaamd, of zoals Tania en Eric het vertaalden: 'vale berg'. Voor we inzoomen op het werk en de methodes die ontstonden in de samenwerking tussen Eric en Şaban, is het essentieel om even bij deze lokale, fysieke context – de derde protagonist in dit verhaal – stil te staan.

Een schooltje op een vale berg

Karaburun is een klein kustplaatsje op de punt van het schiereiland Mimas aan de Egeïsche kust. Door haar geografische ligging vangt Karaburun veel wind en heeft het een droog klimaat: vandaar Homeros' benaming, "de wonderige Mimas". De naam komt van *kara* dat in het Turks 'zwart' betekent, en *burun*, 'neus'. In het Hellenistische tijdperk had het een gelijkaardige betekenis, 'Melena Acra': van *melena*, 'zwart', en *acra*, 'heuvel, uiteinde'. Later hebben Genuanen (Genovesen) de nederzetting 'Stilarium' genoemd. Ottomanen veroverden het gebied rond 1400 van de Byzantijnen die het de naam 'Ahurlu' (of Ahırlı, wat 'stallen' betekent) hadden gegeven. Het is pas onder de Ottomanen dat de naam Karaburun ten tonele verschijnt. Het kustplaatsje heeft dus een hele geschiedenis achter de rug van volkeren, mensen die er steeds stranden, weg van de drukte in het binnenland. Zelfs vandaag nog willen de Karaburunezen het rustige karakter behouden.

Nu was Karaburun voor Şaban, Eric en Tania ook een soort toevluchtsoord, waar ze zich in de zomer vooral konden terugtrekken, ver weg van de drukte en beslommeringen in België en Nederland. De eerste repetities van *Kakkerlakken* gaven daarvoor de aanleiding. Tijdens die repetities vatten Şaban en Eric spontaan het plan om daar beiden een huis te kopen.⁶ Voor Eric vinden ze al gauw een huisje in Tepeboz voor 11.000 gulden, zo vertelt Şaban. Op nog geen vijftig meter verderop stond een leegstaand schooltje. Şabans plannen om het naburige huis te kopen mislukken, maar samen besluiten ze vrij snel om het schoolgebouw van een voorspelbare ruïnering te redden, het te renoveren en een nieuwe socioculturele bestemming te geven. Şaban spreekt nog steeds lyrisch over die tijd:

Na zeven jaar worstelen met de Turkse bureaucratie kreeg ik die school wel voor mekaar, om te renoveren en repetities te houden in de zomer. Tepeboz is op zichzelf een heel kaal dorp, maar de omstreken is erg mooi van beeld voor schilders, qua lichtval... en er is ook geen vocht in de lucht. Je voelt je erg goed als je daar rondloopt. En we konden het ons permitteren daar huizen te kopen en er elk jaar twee tot drie maanden te zitten. Zo is er een traditie ontwikkeld om ons daar te treffen en zo zijn er ook steeds nieuwe projecten ontstaan.

En zo werd uit de vriendschap van Şaban en Eric het Tepeboz Sanat Evi geboren, oftewel het 'kunsthuis van Tepeboz', dat in de zomers vooral dienst zou doen als repetitieruimte en kunstenaarsverblijf voor Toneelgroep Ceremonia en Theater RAST. Het Ministerie van Onderwijs en de plaatselijke gouverneur gaven wel pas zeven jaar na de aanvraag hen de toestemming om er gedurende een periode van tien jaar workshops te geven. De officiële overdracht vond plaats onder toezien van plaatselijk dorpshef 'Muhtar' Aydın Ögüt in de zomer van 2004. De eerste echte 'zomeracademie Tepeboz' ging dat jaar ook meteen door. De school had twee grote ruimtes en twee kamers voor gastenverblijf, een keuken, toilet en grond rondom de school van zo'n 1842m² met vijgen-, granaatappel-, amandel- en olijfbomen. Het lag ook midden in de natuur, aan de rand van het dorp Tepeboz, op acht kilometer van Karaburun centrum. En het mooiste was het uitzicht op de zee, de bergen en de vallei.

De workshops tijdens Şaban en Erics zomeracademie leverden niet alleen zuurstof voor henzelf op, maar ook nieuwe inzichten aan de deelnemers. Tania heeft van de laatste workshop in 2009, "Verse schrijfsels-Taze Yazılar" nog een eenvoudig filmdocument gemaakt, nietsvermoedend dat dit Erics voorlaatste zomer zou worden. Gedurende twee weken leidden Eric en Şaban een dubbele workshop in het Nederlands en het Turks. Dit was een samenwerking tussen de Kocaeli universiteit (Sema Göktaş) en Theater RAST dat twee groepen opleverde: drie Nederlanders en drie Turken die in een soortgelijke schrijfworkshop aan het werk gingen.

De Turkse deelnemers gingen met Şaban in het dorp observeren en kozen uiteindelijk elk een thema om over te schrijven. In de video merk je wel dat de Nederlanders meer poëtisch dachten vanuit hun eigen inspiratie in plaats van de realiteit om hen heen. Eric daagde ze uit met schrijverstrucjes die hij voor hen had samengevat. Zo maakte hij bijvoorbeeld de analogie tussen het schrijven en de Olymposberg die daar ook in de buurt lag: "probeer het eenvoudig te houden", "ga niet te hoog", en "probeer een theatertekst te schrijven die je *kan* schrijven," herhaalde een Nederlandse deelnemer het advies van de leermeester. Tania grapt vandaag nog over de betekenis van die school voor Eric:

Eric stak daar al zijn subsidiegeld in. Ik ben daar nog kwaad over geweest. Ik zei tegen Eric: waarom doe je dat? Je bent

het pensioen van Şaban aan het verzekeren. Ik zei dat al grappend natuurlijk, want hij is zo'n goede vriend dat ik hem alles gun en omgekeerd zou dat ook zo zijn. De school gaf Eric zo'n drive!⁷

De school deed ook dienst als repetitieruimte waar Şaban en Eric beurtelings met hun productieteams naartoe trokken. Tania vertelt daar nog over:

Ook voor de mensen van Erics groep... Ze hebben daar eens een stuk gerepeteerd, *Meesternacht*, en dat verliep heel vlot. Eric geloofde ook erg dat het bevruchtend was voor de repetities om met een groep op een andere locatie te zijn, voor het hele proces. Anders dan bij RAST en hun zakelijk leider Gert De Boer, was het geloof in de meerwaarde van het verblijven in Turkije voor een repetitieproces minder succesvol bij Erics entourage in Gent.

Om de invloed van Karaburun in het werk en werkproces van Eric en Şaban beter te vatten, laten we nu onze blik richten op die eerste spraakmakende voorstelling die zij daar repeteerden. Een receptie-analyse naast de interviews geeft ons meer inzicht in de esthetiek en impact die deze voorstelling heeft nagelaten.

Kakkerlakken

Het was naar aanleiding van een ontmoeting met Tahsin Incirci, componist van de productie, dat Eric en Şaban besloten om de eerste vier weken van de repetities van *Kakkerlakken* in een garageloods in Tepeboz te houden. Şaban had de tekst geschreven en ondanks dat er aanvankelijk geen financiële ondersteuning was, wilde Eric het regisseren.⁸ Eric zou het in zijn gestileerde en improviserende werkwijze doen. Dat bleek een belangrijk leerproces te zijn, én het officiële debuut van Şaban. De première vond plaats op 7 januari 1997 in De Warande in Turnhout, waar ook nog gerepeteerd werd, en tourde daarna door België en Nederland.

De tekst ging over de situatie van illegale immigranten, politieke vluchtelingen, die ondergedoken leven als ongewenste 'kakkerlakken', "gehaat en verpletterd wanneer ze in het daglicht treden"

(Aerts 54). In Erics bekende stijl werden de illegale arbeiders tot dolende zielen, “mensen die het beu zijn ‘te slaapwandelen tussen de menigte’” (Bielen 9). De setting werd een illegaal naaiatelier, waar een onschuldig verjaardagsfeestje uit de hand loopt omwille van een ruzie over een aanranding. Het blijkt uiteindelijk om een sekspop te gaan. De sfeer wordt grimmiger, er worden klappen uitgedeeld en er valt een dode die doorheen het stuk steeds weer rechtop veert. De illegalen werken zich doorheen de voorstelling steeds verder in de ellende terwijl het handelingsverloop alsmaar surrealistischer wordt.

Het intercultureel karakter van de voorstelling spreekt uit de diversiteit van de cast die bestond uit een mengeling van vertrouwde NTG en Toneelgroep Ceremonia-gezichten (Jan Bijvoet, Stef Cafmeyer, Veerle Eyckermans, Johan Knuts, Ineke Nijsen) en een selectie acteurs met migratie-achtergronden: Nahit Güvendi, N’Faly Kouyate, Mahir Tezerdi, Tati Wirahadiraksa, Tonguç Yücel, Turul Yücesan en Abdelkader Zahnoun. Daarnaast speelden vijf muzikanten met Turkse, Marokkaanse en Afrikaanse achtergronden volkse muziek (muziek van Tahsin Incirci) om, zoals de recensent van het Leuvense



Abbeelding 3: Van links naar rechts: Johan Knuts, Tati Wira Hadiraksa, Tonguç Yücel Oksal, Eric, Veerle Eckermans en Şaban Ol tijdens een repetitie van *Kakkerlakken* (Ceremonia), © Rudy Van Cleemput, 1996

studentenblad *veto* het opschrijft, het “door de keel gierende gevoel van onmacht” te verklanken.

Het zou een staalkaart worden voor de multiculturele ontmoeting en dialoog die destijds tot dusver in het professionele theater in België nog niet zo aan de orde was. Het sterkte Şaban ook in zijn ontwikkeling naar de mede-oprichting van het Nederlands-Turks-Koerdische Theater RAST in 2000 als intercultureel theater, vandaag gehuisvest bij Podium Mozaïek in Amsterdam West.

De reacties in de pers van 1997 liepen ook sterk uiteen. De recensent van de *Volkskrant*, Marijn van der Jagt, kopte dat *Kakkerlakken* “door accenten niet te verstaan” is (1997). Men sprak Nederlands, Turks, Frans en Engels door elkaar. Ook een overigens verder positieve criticus in de *Trouw* klaagt over het feit dat Eric de illegalen in hun eigen taal laat spreken:

Nu keert die zogenaamde authenticiteit zich tegen de betekenis van het stuk. De amper te volgen dialogen ontnemen de toeschouwer elke greep op de dubbele lagen van tekst en verwickelingen. (Alkema, 1997)

De meeste critici waren daarentegen wel lovend over de atmosfeer van absurdisme, surrealisme of zelfs ‘magisch realisme’ (De Vos 78), zoals die tot uiting kwam in de interacties met een lijk dat steeds weer opveert. Sommige recensenten zagen ook sterke overeenkomsten met het werk van Tadeusz Kantor. Het aandeel van de taal en de chaotische meertaligheid verschilt daar dan wel wezenlijk in. Maar ook bij Kantor, zoals Margot Buysse stelt in haar Masterthesis over diens receptie in Vlaanderen, gaat het veelal om het perspectief van de dood, waarin personages als fantomen blijven rondwaren en invloed uitoefenen over de levenden. Bij *Kakkerlakken* gaat het dan over levende mensen die administratief dood zijn en voor de buitenwereld niet bestaan. Geert Sels maakt duidelijk de link met Kantors werk in zijn recensie voor *De Standaard*:

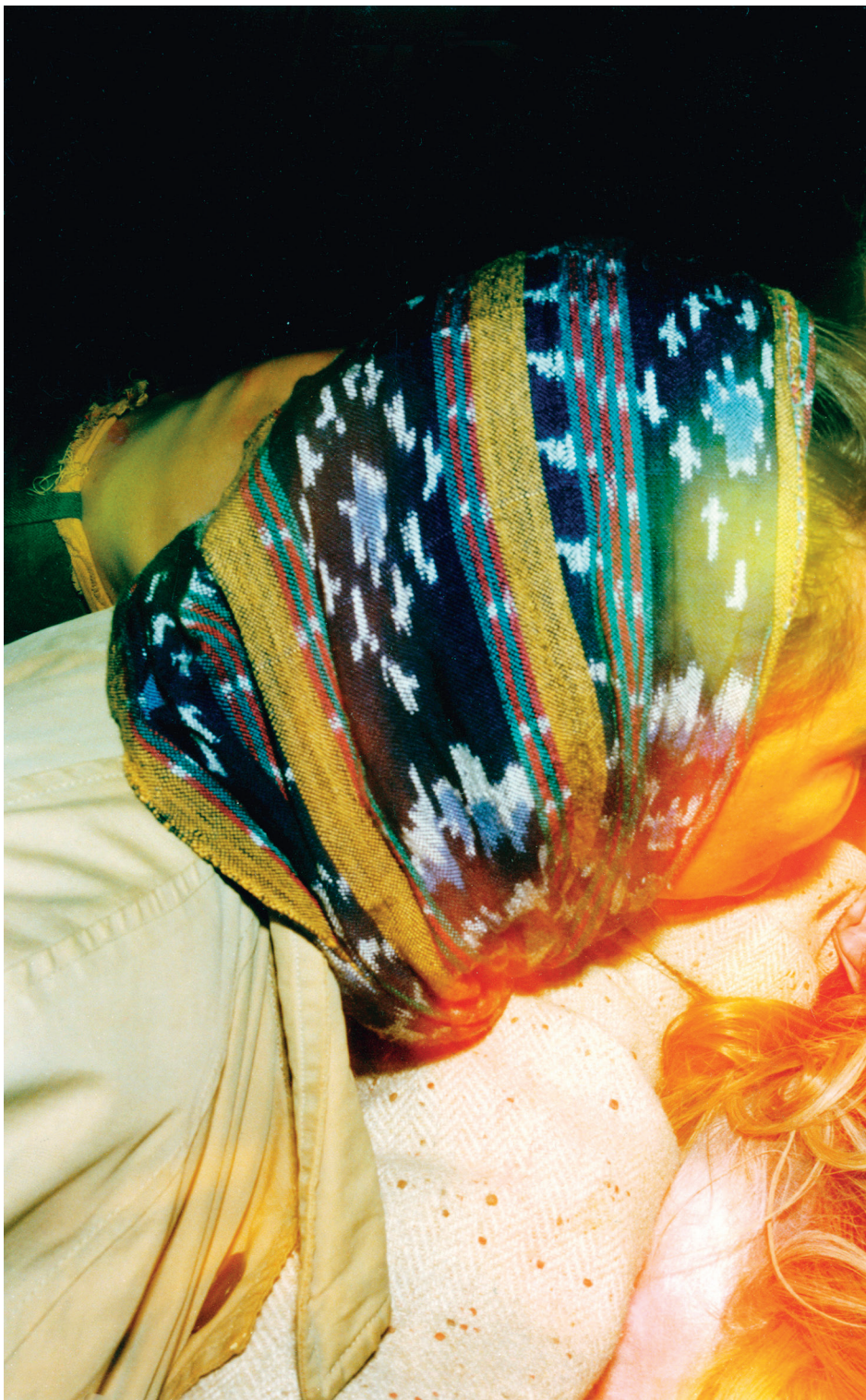
Het is niet duidelijk wie van de personages er eigenlijk dood is: ‘Het lijk dat voortdurend overeind klappt en opnieuw begint te spreken? Of de anderen die er omheen sluipen?’. In deze productie zoekt De Volder, net als Kantor, de schemerzone, het rijk der schaduwen op en schept zo een ‘hypnotisch universum’. (Sels 1997)

Dat universum bestond vooral uit een zeer karig, abstract decor typisch voor Erics werk, helemaal geen realistische setting. Hanny Alkema gaat in haar recensie meer in op de impact van de speelruimte, een kleine vlakte enkel gemarkeerd door een oranje zeil, wat het “absurdisme van de hopeloosheid” voelbaar maakte: “Het gewriemel op die paar schemerig verlichte, vierkante meters binnen de verder duister gehouden toneelgewelven is een heldere verwijzing naar de doorgaans benauwde leef- en werkoptrekjes van illegalen” (Alkema 1997).

Wat voor vele Nederlandse critici een drukke chaos is, lijkt voor de Vlaamse recensenten eerder een geslaagd ‘heterogeen’ weefsel. Geert Sels spreekt van de “eerste evenwichtige multiculturele voorstelling”. Jef Aerts gaat verder uitgebreid in op de voorstelling als uiting van een specifiek model van multicultureel theater wat toen in Vlaanderen nog ongezien was: “Het gaat hier niet om een etno-anthropologisch aftasten van verschillen tussen Turkse vs. Belgische theatervormen; centraal staat het samenwerken met personen die in het dagelijkse leven even goed bij elkaar in de buurt leven. En het resultaat oogt positief cultureel gecontamineerd” (1997). Aerts lijkt wel te zeggen dat de kwaliteit van het werk moeilijk in te schatten valt, ondanks dat hij het wat minder vindt, omdat we niet gewend zijn aan zulke heterogeniteit. Maar hij onderschrijft het achterliggend intercultureel project ervan: “Wat Ceremonia laat zien is één van de betere voorbeelden van hoe het theater tot een wezenlijke exploratie van de interstices tussen verschillende culturen kan komen” (5).

Werkproces in Turkije

De invloed van Turkije in *Kakkerlakken* is erg voelbaar: allereerst ligt de inspiratie voor de tekst in de Turkse migratiegeschiedenis en de actualiteit van toen, want na twee migratiegolven in België en Nederland, en ondanks de globalisering, sloten de grenzen met Europa voor Turken weer, waardoor velen uit de plattelandsdelen naar de grootsteden als Istanbul en İzmir trokken om er daar een armetierig bestaan te leiden. Şaban liet zich ook direct inspireren door de Bijlmerramp in 1992, waardoor tal van illegalen plots asiel kregen om humanitaire redenen. “Ik was verbluft”, zegt Şaban in een interview met Geert Sels voor *De Standaard* in 2008. “Moest er echt eerst een vliegtuig op appartementen storten vooraleer er humanitaire redenen, waren? In een impuls schreef ik *Kakkerlakken*.”



Afbeelding 4:
Productiefoto
van *Kakkerlakken*
(Ceremonia), ©
Peter Dewindt,
1997.



Verder was er de invloed van de Turkse componist, de drie castleden en Şaban zelf die natuurlijk vernederlandst is. Hij kwam immers op vijftienjarige leeftijd naar Nederland in 1978, maar hij voelt zich nog altijd wel met Turkije verwant. Şaban geloofde ook sterk dat het repeteren in Turkije de cast in contact zou brengen met soms erg ingeperkte situaties gelijkaardig aan de ervaringen van Turkse migranten. Of zoals Şaban het uitlegt:

Wat is het nut van het repeteren in Turkije? Ik dacht, misschien voelen we gewoon de vervreemding die de illegale arbeiders voelen. Ze kunnen natuurlijk niet hetzelfde voelen, maar dat was toch ergens de bedoeling in dat afgelegen Tepeboz. Er was maar één pension, één restaurant in het dorp, Yeni Liman, en maar één telefooncel. Zo zag ik 's avonds de Belgen om de beurt naar de telefooncel gaan om te bellen. En we hebben iets van vijf weken gerepeteerd, redelijk lang toch. Op de duur zeiden de acteurs: wat moeten we toch anders doen op zo'n berg dan repeteren. Ik denk dat achteraf iedereen wel besepte, dat het een heel waardevolle trip is geweest.

Wat *Kakkerlakken* vooral teweegbracht bij Şaban en Eric was een zoeken naar een nieuwe theatertaal die, onder invloed van de regie, vakkennis en werkwijze van Eric, Şaban erg zou inspireren. Ze zouden het in 2008 nog eens overdoen met *Tolken*, een samenwerking tussen Toneelgroep Ceremonia en Theater RAST. Dat stuk ging ook over illegalen en het belang van de taal. In die voorstelling regisseerden Eric en Şaban samen.

Ook bij *Tolken* was de invloed van Turkije en Tepeboz erg duidelijk te merken. Door onder andere de samenwerking voor *Kakkerlakken* hadden Eric en Şaban een goede verstandshouding opgebouwd in het repetitieproces, aldus Şaban:

Of ik nu dramaturgie deed, de tekst schrijf of regisseur, dat vloeyde over en door mekaar heen. Ik was medeproducent, mededramaturg, medeschrijver, mederegisseur. Over die rollen spraken we niet duidelijk. Dat was een soort organische beweging tussen ons. En toch bleef Eric altijd de leermeester omdat hij mij altijd vrij snel begreep. Ik was toch wel een buitenbeentje, ook door het gebrek aan taal en door mijn achtergrond die anders was dan de doorsnee

Nederlandse student. Op een of andere manier had ik steeds het gevoel dat Eric mij begreep en als hij iets zei was het ook altijd de juiste richting.

Eric's esthetische abstractie in de vormtaal, samen met de sociaal-bewogen thematiek van Şabans teksten en de fijngevoeligheid voor taal die zij samen deelden, leverde unieke intercultureel doorvlochten voorstellingen op. En de invloed van Tepeboz liet zich erg merken tijdens de lange repetitieperiodes. Şaban heeft er, naar eigen zeggen, ook heel wat bij geleerd, vooral van het werkproces dat deels door Kantor in de totstandkoming van tekst en vorm was geïnspireerd:

Het was een wederzijds vertrouwen. Er waren ook momenten dat ik wanhopig werd bij het repeteren omdat ik altijd opnieuw moest herschrijven. Ik heb ervan geleerd dat je de moedertekst tijdens het repeteren moet loslaten. En als we iets nodig hebben, kunnen we nog altijd iets van die brontekst nemen. De acteurs hadden ook allemaal die tekst gelezen maar daarna gingen we heel veel improviseren. En die improvisaties legde ik weer vast op papier. Johan [Knuts] was daarin een leidraad, bijna een soort mentor. Hij wist heel goed wat werkte en wat niet.

In 2004 was Eric ook weer van de partij, nu als vormgever in een project van Theater RAST: *Kus van de Roos (Gül'ün Öpüşü)*.⁹ Dit was een bewerking van het Romeo en Julia-verhaal geschreven en geregisseerd door Şaban Ol. Het werd deze keer volledig in het Turks gespeeld met Nederlandse boventiteling. Met redelijk wat ondersteuning van de Nederlandse Buitenlandse Zaken zal dit de grootste productie worden die Şaban ooit gemaakt heeft. Ze heeft een week lang in het Stadstheater van İzmir gespeeld en daarna in vijftien grote zalen in België en Nederland. Toen werd ook weer in Karaburun gerepeteerd, in barre omstandigheden, midden in de winter, en verbleef de cast in hotel Narcissus. Er kwamen ook zes zigeuner-muzikanten bij te pas onder leiding van de beroemde Roma-klarinetist Selim Sesler en met composities van de Turks-Nederlandse componist Selim Doğru.

Şaban verhaalt hoe zijn indrukken tijdens het werkproces van *Kakkerlakken* toen ook sterk meespeelde:



Afbeelding 5: Schets door Eric De Volder van klarinettist Selim Sesler (links) tijdens repetities *Kus van de Roos*, © Tania Desmet, 2004.

Als ik die ervaring met *Kakkerlakken* niet had gehad dan had ik ook met *Kus van de Roos* niet het lef gehad om na drie dagen lezen met de acteurs, helemaal van nul te gaan improviseren. Ik dacht dat ik een heel grappig stuk had geschreven, maar bij de lezing lachte niemand. Ik vroeg de spelers: wat denken jullie, vinden jullie het grappig? Nu is het ook niet erg Turks om de regisseur in vraag te stellen maar toen antwoordde Melih Gençboyacı (die na dit project in Nederland is gaan studeren): wij denken dat het niet grappig is. Ik zei: ok, geef me even de tijd. Zij dachten waarschijnlijk dat het hele project niet zou doorgaan. Kun je nagaan, een productie met twintig man! Die avond heb ik mij bezat en de volgende ochtend zei ik: we klieperen alles in de prullenbak. We gaan alles improviseren. Alleen de liedteksten hielden we als houvast. En als we iets bruikbaars nodig hebben, pakken we er de

moedertekst terug erbij. Dat was voor hun ongekend. Heel langzaam zijn we vanaf nul gaan improviseren. Na twee weken begrepen ze waar ik naartoe wilde en haalden ze weer zelf delen terug uit de moedertekst.

Het werkproces dat Şaban van Eric geleerd had, wierp zijn vruchten af. Desalniettemin sprak de pers van “een turbulent repetitieproces” met als resultaat, “nogal wat losse eindjes, grote sprongen en te lang uitgesponnen scènes” (Van Teylingen 2004, 21). Die turbulentie zat ‘m eigenlijk eerder in de fysieke condities van de repetities, waarbij zelfs een keer de elektriciteit in het hotel uitviel. Maar dat weerhield Eric en Şaban niet om in Turkije verder te repeteren. Tania geeft ons meer inzicht over de tijd die Eric daar met Şaban en de ploeg doorbracht:

Soms in de winter ging Eric ook alleen, om met Şaban te gaan repeteren, bijvoorbeeld voor *Kus van de Roos*. Dat was in putje winter. Voor de spelers werd er een hotel afgehuurd. Maar Eric wilde per se naar zijn huisje gaan. En dat was primitief met een vuurtje. Hij heeft daar zelfs sneeuw gezien.

Şaban treedt haar bij:

Tijdens *Kus van de Roos* hebben we voor het eerst sneeuw gezien. En er was echt storm waarbij de ramen van het hotel stuk gingen. We repeteerden bovenin het hotel en we zagen dat de ramen zo naar binnen waaide. Toen zei Eric: ik denk toch dat het te gevaarlijk is. Eigenlijk had ik het gevaar eerder moeten zien, maar je wil toch met een soort vastberadenheid doorwerken. En acteurs gingen naar buiten in de storm. Dat was toch wel een avontuur en daar genoot Eric ook van. Het was een attractie voor Karaburun om daar met twintig, dertig man te zitten.

Die anekdote vertelt veel over Erics en Şabans toewijding aan Karaburun en Tepeboz. Het roept verder vragen op naar de betekenis van hun aanwezigheid in het dorpje. Ze hebben er ook een stukje sociale geschiedenis van het dorp meegemaakt. Helaas zijn met het verdwijnen van de school in 2015 en de verkoop van het huis in Tepeboz na Erics overlijden alle fysieke sporen uitgewist. De work-



Afbeelding 6:
Eric De Volder in
Tepeboz met de
berg Karaburun op
de achtergrond,
© Tania Desmet,
2008.



shop uit 2009 zou ook de laatste activiteit zijn van het kunsthuis. En toch hebben Eric en Tania een stukje van Karaburuns sociale en culturele geschiedenis mee gekregen, zelfs gedocumenteerd. In de volgende paragraaf verdiep ik me in de antwoorden die Şaban en Tania ons vandaag nog inzicht kunnen geven over de invloed van die geschiedenis in hun artistiek werk en denken.

Memorie en authenticiteit

Meermaals in het interview met Tania vertelt ze hoe zij zich 'kind aan huis' voelden in Turkije. Die gastvrijheid is sterk historisch bepaald want het gebied heeft ook heel wat migratiegeschiedenis gekend. Şaban vertelt hoe van de culturele geschiedenis van de oudheid en de Griekse mythologie, die zich ook veelal in dit gebied afspeelde, in de Turkse cultuur weinig is overgebleven:

Bijvoorbeeld één van de aanhangers van sjeik Bedreddin, Börklüce Mustafa, zou daar met tussen vier- en tienduizend man gevochten hebben [i.e. de vijftiende-eeuwse revolte tegen İskender Paşa omwille van hoge belastingen]. Men spreekt daar nog van 'bloedige stenen' [*kanlıkaya* in het Turks – vandaag een plek voor bergbeklimmers] waarop iets van vijfduizend man afgeslacht zijn geweest. Maar die verhalen spelen in de actualiteit geen rol. Ook heel wat van de gronden in het Egeïsche gebied waren allemaal van Grieken die weggevlucht zijn. In Foça of in Ayvalık zie je daar nog echte Griekse huizen van, maar in Karaburun is daar nog nauwelijks van overeind gebleven. Dat is zonde. Tepeboz was voor de helft Grieks en voor de andere helft Turks. Maar er is geen enkel spoor te vinden van de Grieken, noch van de Oudheid. Vroeger waren er ook overal wijngaarden maar Turken hebben geen wijncultuur. Dat is allemaal leeg nu. Waar de school nu staat was er vroeger een kerk. Maar ze hebben niets overeind gelaten, dus in die zin is er maar weinig historisch besef en ook geen respect.

Van de Oudgriekse geschiedenis zijn er nog wel ruïnes te vinden van wat ooit Eritrea was, één van de welvarende stadsstaten, naast Chios en Samos, van de Ionische statenbond. Het stond bekend om zijn wijnproductie. Eric en Tania waren zich van die geschiedenis

ook een beetje bewust, aldus Tania:

Ons huisje stond eigenlijk op de Griekse kant. En de huizen daar zijn beter gebouwd geweest, met een soort gewelf vanbinnen dat de aardschokken van de aardbevingen (die van 1881 en 1949 waren de ergste) opvingen. Vandaar dat daar minder ingestort was dan aan Turkse kant.

Het is de vader van een gevluchte Bulgaarse moslimfamilie, die eerder in het schooltje onderdak kregen, die hen dat vertelde, vervolgt Tania:

Met die man zijn Eric en ik, met zijn kudde, ook eens de berg opgewandeld. In Tepeboz maken de natuurlijke bronnen daar de rijkdom. En daar heeft die ons verteld dat het heel mooi moet geweest zijn toen het nog in handen was van de Grieken. Als je de berg omhoogklimt, zie je nog altijd de terrasbouw. Dat moet daar vol met wijnranken gestaan hebben, maar nu is dat wildgroei. Hij heeft ons ook de plaats getoond waar de Grieken vermoord werden. Boven op de berg is er een muur van waar de mensen gewoon naar beneden gekieperd werden.

De oudere dorpingen kennen misschien nog wel die zwarte bladzijde in hun lokale geschiedenis. Tot 1923 hebben Turken en Grieken er vredig naast elkaar geleefd. Na het uiteenvallen van het Ottomaanse Rijk en de stichting van de Turkse Republiek, moesten alle Grieken uit het gebied verdwijnen. Dat werd bevestigd met de bevolkingsuitwisseling tussen Griekenland en Turkije in 1923 (in het Turks, *Mübadele*). Vanuit Karaburun kan je in de verte het Griekse eiland Chios (ook wel Lesvos) zien liggen. Vanuit Çeşme, zo'n zestig kilometer verderop, is er nog steeds dagelijks een bootverbinding naar de Griekse eilanden.

De openheid van de dorpingen heeft meer dan een historische achtergrond. Omdat Karaburun vandaag cultureel zo kaal en karig is geworden, heerst er ook een spontane nieuwsgierigheid naar buitenstaanders, legt Şaban verder uit:

Tepeboz was niet conservatief. Je kon doen en laten wat je wil. Je moet er natuurlijk niet naakt gaan rondlopen. Maar die mensen waren blij met ons. Het was in feite een stervend

dorp en dan komen daar een paar excentrieke types die wat leven in de brouwerij brengen. En 's avonds in het dorpje zaten we daar altijd als vaste klanten in dat café waar we ook repeteerden of een voorstelling deden. Beetje de dorpsgeken uithangen eigenlijk. En dat vonden de dorpelingen leuk want hun eigen kinderen kwamen niet naar het dorp.

Tania en Eric waren dan letterlijk 'kind aan huis' en probeerden zich onder de bevolking in te blenden. Vooral Tania, die bij De Centrale in Gent een cursus Turks had gevolgd. Eric sprak maar een klein woordje Turks. Hij hield een woordenschat bij maar hij was niet zo gedreven in het leren van de grammatica. Hij heeft wel veel van de omgeving geschetst, en Tania fotografeerde, maar zelf leefde hij er meer teruggetrokken. Şaban heeft er een verklaring voor:

Op zich had hij in dat dorpje geen rechtstreeks contact met de dorpelingen. Hij kon zich daar vooral terugtrekken in zijn eigen wereld. En dat dorpje was toch wel een leuk decor eromheen, juist door die kaalheid. Vergeet niet dat zijn eerste gezelschap Theater van de *Niets* heette. Ik denk dat hij voor zichzelf in dat dorpje een soort isolement kon creëren, in de eenvoud en de soberheid. Toen ik hem op de Academie vroeg naar de workshop die hij bij Grotowski had gedaan en wat hij daar geleerd had, zei hij na een lange stilte slechts een woord: *detail*. En pas later begreep ik waarom hij Grotowski verkoos boven Kantor. In Tepeboz had hij oog voor heel kleine dingen, niet alleen geografisch, maar ook voor zichzelf persoonlijk. Het waren details, herhalingen van kleine dingen. Dat vermoed ik want ik bespeur het ook bij mezelf: in Tepeboz kan je je terugtrekken en tot rust komen zonder afgeleid te worden wat er in België of Nederland gebeurt. ... Die periode was voor ons een soort uitlaatklep waarbij we elkaar ideeën uitwisselden. Dat dorp op zichzelf gaf echt helemaal niets. Hij kon met de sociale contacten helemaal niet om. Ik was altijd de contactpersoon.

Op zich lijkt het een paradox: als theatermaker was Eric altijd erg geïnteresseerd in de authenticiteit van een verhaal en van de taal, alsook in een oorspronkelijke volksheid, maar zelf hield hij zich meer op de achtergrond. Het was vooral Tania die zich mengde onder de mensen, vooral de vrouwen van het dorp en met hun verhalen (en

soms diepe geheimen) terugkwam. Ze liet zich steeds verwonderen door de gastvrijheid, zoals ze zegt:

Die mensen hebben een enorme geestelijke rijkheid. Een rijkdom omdat ze beseffen dat ze met weinig tevreden zijn. Ze hebben daar ook zoveel plantages van mandarijnen en sinaasappelen en bloembollen enzovoort. Ze beseffen het zelf niet echt. Die mensen waren puur en dat was ook wat Eric zo aantrok. Maar omgekeerd, de mensen respecteerden ons. Zelfs tijdens de Ramadan kregen we gewoon een Efes (i.e. een Turkse pils) en zelfgebakken zoutkoekjes.

Voor Şaban, die steeds vertaalde, was Erics interesse in het volk en hun verhalen terwijl hij op afstand bleef echter soms te veel:

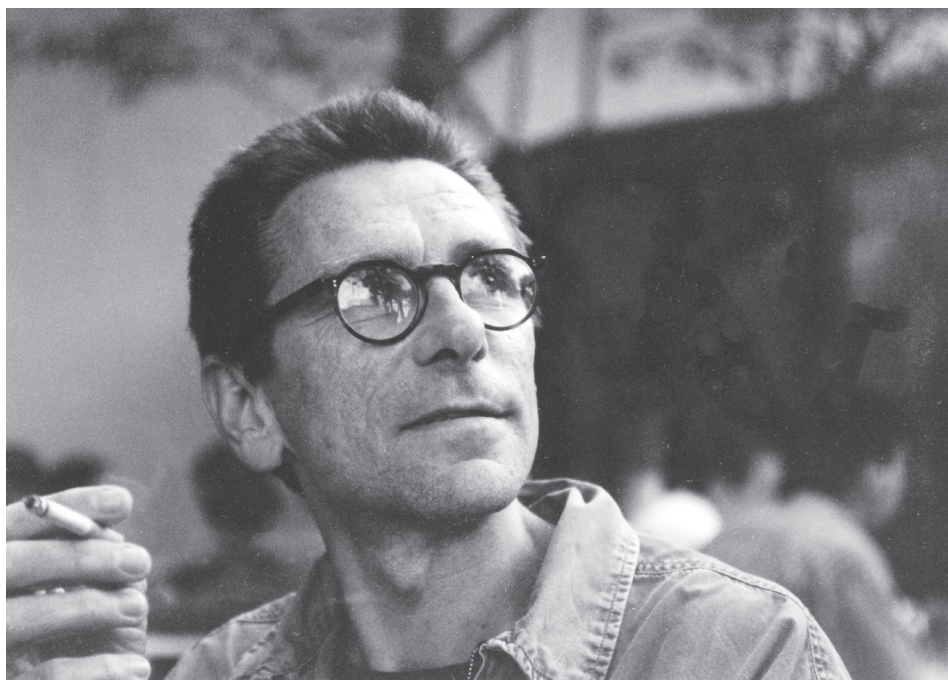
Ik werd af en toe soms doodziek van dat vertalen. En hij wilde bij bijvoorbeeld *Kakkerlakken* soms originele teksten letterlijk horen. Soms hadden we ruzie tijdens het vertalen, hoewel in positieve vorm, en dan zei hij: volgens mij ben je nu aan het vervormen, je maakt het poëtischer dan het is. En ik zeg: ja, dat is ook zo want soms is het gewoon een lulverhaal. Maar hij wilde het letterlijk horen. Ik moest het letterlijk vertalen. Dat is wel iets wat ik na jaren geleerd heb: de authenticiteit van het verhaal, dat is echt iets dat ik van Eric alsook van Tadeusz Kantor natuurlijk geleerd heb, de oorspronkelijke vorm te behouden.

Dat oog voor de authenticiteit was geen kolonialistische drang naar zelfbevestiging of exotisme van de witte, geprivilegieerde man hoewel Eric natuurlijk wel de verhalen en indrukken in zichzelf verwerkte, en daarmee toe-eigende wanneer hij aan een tekst of een voorstelling werkte. Şaban merkte de paradox wel eens op. Zo vertelt hij smalend een interessante anekdote:

We hadden in dat dorp een winkelier die altijd klusjes deed voor Eric en die bedonderde hem ook altijd. Dat wist ik. Als hij een biertje ging halen voor Eric was het 1,50 euro maar als Eric het zelf zou gaan kopen was het 1,25. Ik zeg tegen Eric: dat is normaal, je stuurt die man ergens op af en dan rekent die gewoon twintig procent aan. Dat wordt niet besproken, dat is des Turks. Een keertje komt Eric naar me toe

om zich weer te beklagen. Hij kwam razend mijn tuin binnen waar ik zat. Hij was kwaad op die winkelier. Ik zag het al aankomen. Eric wilde altijd in afspraken denken. Toen heb ik spontaan gezegd: jij probeert op toneel zoveel mogelijk gecompliceerde personages te creëren, maar als het echte leven een beetje gecompliceerd wordt, kan je er helemaal niet mee omgaan. En toen viel er een stilte. Hij keek me aan, en zei tegen me: schrijf dat op en ging weg. En toen dacht ik: dit is nu een leermeester. Zelfs in zijn ongelijk probeert hij zijn gelijk te halen. Maar dat was voor mij ook een goede les.

Hier herkennen we iets van Erics hunker naar abstractie op het toneel, terwijl het sociale leven en de anekdotiek zo veel complexer is. In zijn teksten en schetsen probeerde hij iets van de authenticiteit en complexiteit vast te leggen om het daarna te kunnen abstraheren



Afbeelding 7: Bornova-festival, tijdens repetitie *Oda ve Adam*, © Tania Desmet, 1998.

en tot een essentie te laten kristalleren, waarin het Vlaamse en ook Nederlandse publiek zich kan herkennen. Op die manier draagt zijn werkwijze, die je ook in zijn attitude herkent, bij tot het communiceren van ‘universele’ thema’s die tegelijk erg cultuurspecifiek zijn. De abstractie kwam er dan tijdens het improviseren op de vloer:

Het zoeken naar een authentieke taal had als consequentie dat we alles improviseerden. En dan, als die nieuwe theater-taal ontstaat, was het taak om die nieuwe taal vast te leggen in schriftuur. Dus in die zin, ook al begreep hij geen Turks, wat er op dat moment in de improvisatie ontstaat, legden wij vast. In welke vorm of taal dan ook. Wat het Turkse idioom, en haar symboliek betreft, dat ging dan via mij. Ik werd er soms moe van, van zijn gevraag naar oorspronkelijk materiaal, met name zijn hang naar authenticiteit vooral op de vloer of ook in de gegevens waarop een tekst gebaseerd was. Die moesten oorspronkelijk zijn en geen verzinsel van één of andere kunstenaar.

Hieruit merken we hoe de zoektocht naar het authentieke bij Eric vooral een artistieke meerwaarde had voor de nieuwe theatertaal die hij op het toneel wilde construeren. En tegelijk wilde hij ook wat ervan vastleggen voor de memorie van een soort volksheid dat vandaag voor de jongere generatie weliswaar aan het verdwijnen is, ook in Turkije.

Sporen

Het lijkt wel een beetje gek dat van de teksten die Eric in Turkije geschreven heeft, zoals *Zwarte vogels in de bomen* (2003) of *Frans Woyzeck* (2010), er geen expliciete sporen van Turkije terug te vinden zijn. Misschien was het juist omwille van het verregaande respect voor authenticiteit, om zich niet te vergapen aan exotisme, of te spreken over iets waar hij geen directe toegang toe had.

Het exotisme was er daarentegen soms wel bij de dorpelingen in Turkije, wat bij intercultureel contact niet uit te sluiten valt. Zo vertelt Şaban over hoe een concert met de muziek van *Kakkerlakken* iets heel bijzonders heeft nagelaten in Karaburun:

We hebben op een gegeven moment een concert van *Kakkerlakken* gegeven. En de dorpingen kwamen echt kijken. Wat historische waarde van dat moment betreft, negentig procent van de deelnemers toen is nu gestorven, inclusief Eric. Maar dat was zodanig bijzonder dat je ergens in een dorpje een concert kon geven, van een toneelstuk, met de eerste zwarte man, N’Faly Kouyate, die wij daar in het dorp geïntroduceerd hebben. Ze hadden nog nooit een zwarte man gezien. Soms kwamen ze hem aanraken en hij schrok ervan. Hij kwam uit Afrika. Maar hij wende eraan en de sfeer werd milder. Hij begon ook zelf de dorpingen aan te raken. We hebben daarna ook een concert in Karaburun gegeven, en niet alleen in België maar ook voor hen was dat het eerste multiculturele evenement.

Tania vertelt nog in een andere anekdote hoe Eric en Dick van der Harst een maand in Karaburun en Tepeboz doorbrachten om de voorstelling *Diep in het bos* (1999) voor te bereiden, een samenwerking met Het Muziek LOD (vandaag LOD muziektheater):

In het dorp vonden ze hem [Dick van der Harst] daar ook een ‘specialleken’ met zijn lange vlecht, maar iedereen vond hem een fijne kerel. In gedachten hoor ik nog zijn naam daar uitspreken: ‘Diek’ (met heel lange *ie*). Er werd nadien nog lang gesproken over Dick die overal muziek maakte en ieder jaar werd gevraagd hoe het met hem was. Dick zelf spreekt nog steeds van de meerwaarde. Hij heeft in het dorp ook samen met Eric optredens gegeven. We waren er ook eens met zijn vrouw Paola, en samen met de dorpingen hebben we gezongen en gedanst. Ik weet nog dat Dick eens zei: “Jullie beseffen niet wat de impact van jullie aanwezigheid op het dorp kan zijn.” Ik denk dat hij de wederkerige vriendschap met de dorpingen ook bijzonder vond. Hier durf ik zelfs te denken dat de aanwezigheid en de Tepeboz-sfeer invloed hebben op de muziek en de liedteksten.

Hun aanwezigheid, en vooral het intercultureel contact met de ander of ‘het andere’, liet dus zeker wederzijdse sporen na. Maar hoewel met het uitsterven van de toeschouwers van destijds ook het geheugen dreigt te verdwijnen in een dorp als Karaburun, hebben Eric, Tania

en Şaban zich steevast actief ingezet in het transnationaal verbreden van dat geheugen.

Tijdens *Kakkerlakken* zette Tania bijvoorbeeld een internationaal *mail art*-project op touw (onder de titel, *Kakkerlakken – Hamamböcekleri*), wat een poging was om de Turkse thematiek van illegaliteit open te trekken naar andere culturen, andere delen in de wereld.¹⁰ Geïnspireerd door tekstfragmenten uit de voorstelling stuurden deelnemers van overal in de wereld beeldend werk op. Ook Eric heeft er een bijdrage in geleverd. De tentoonstelling was in 1996 in De Centrale in Gent te zien en reisde met de voorstelling mee naar onder andere CC Strombeek, CC Tielt (Gildhof), maar ook Internationaal Theater Amsterdam. Zo kreeg deze eerste multiculturele voorstelling ook een mogelijkheid tot verdieping bij het publiek in België en Nederland.



Abbeelding 8: Süleyman Çakmak en Tania Desmet, HALK,
© Tania Desmet, 2003.



Afbeelding 9: Tania Desmet met vissers, Maşallah,
© Tania Desmet Tania Desmet, 2005.

Een ander project dat Tania in Karaburun initieerde was *HALK* (wat 'volk' betekent in het Turks) in 2003. Dit project ging een stap verder in het vastleggen van het sociale leven in het dorp ter bevordering van het geheugen en de interculturele uitwisseling. Tania geeft tekst en uitleg:

Dat was een spontaan project in Yeniliman en Karaburun. Ieder kreeg een wegwerpcameraatje: een visser, een kind... zowel jong als oud, en die namen beelden op van hun familie en hun leefwereld. Zo'n twintig families deden mee. Van de foto's heb ik kleine boekjes gemaakt. Ik had de mensen zelf geportretteerd in zwart/wit fotografie, en het mooiste beeld van hen kwam eraan. Al die beelden zijn geplastificeerd zodanig dat die tentoonstelling makkelijk verplaatsbaar was. Die ging gewoon mee in een koffer naar Parijs bijvoorbeeld en je kon die gewoon meteen ophangen.

Daarnaast maakte Tania fotoreportages van de omgeving en de mensen die ze tegenkwam. Zo volgde ze een herderin en haar familie geitenboeren tot in de bergen waar ze ook een nacht bleef slapen. Met hen volgde een lange vriendschap die zelfs via een familielid, Ahmet Ayturan, en diens gezinnetje leidde tot in de Turkse wijk van het Gentse Oudburg waar Ayturan vier jaar lang Imam was aan de Sultan Eyüp Moskee. Ze maakte er fotoboeken van, *Maşallah* (over het leven en het labeur van Turkse vissers op zee) en *Inşallah* (over de verandering van omgeving van de familie Ayturan uit het Turkse dorp Tepeboz naar Gent).

Verder hebben onze protagonisten ook heel wat doorgegeven via de workshops die ze in de school en elders organiseerden. Tania vertelt daarover:

In Tepeboz deden we maar... We deden hoe we 't voelden en alles bruiste van energie. Mensen waren nieuwsgierig. De kinderen uit Izmir die op vakantie waren bij de grootouders, waren super geïnteresseerd en zo begon ik workshops te geven. De eerste was in het theehuis in Yeniliman (waar de Kakkerlakken-équipe indertijd ging eten). Eén meisje – Yeliz Ergün was haar naam – deed ook mee aan het *Halk*-project en ze maakte verbluffende foto's. Eric, Şaban en ik gaven elk uit onze discipline dingen door, zoals het ons op het moment aandiende. Iedereen was even belangrijk, ook de mensen die meewerkten en deelnamen aan de workshops. Ik weet nog goed dat in de notulen van de schoolwerking, Eric had opgenomen dat ook de vrouwen die in de zomer in de schaduw zaten te haken, een plek in de school moesten hebben in de winter.

Nog voor de school er was, hebben Şaban en Tania tevens workshops gegeven tijdens het Internationale Bornova Jeugd-Festival (*Uluslararası Bornova Gençlik Festivali*) dat liep van 15 tot en met 25 mei 1998 in İzmir's Bornova-district. Eric regisseerde er in het cultureel centrum de Turkse versie van zijn *Kamer en de man* (*Oda ve adam*), in Şabans vertaling.¹¹ Over de workshops in de school hebben we het al eerder gehad. De school werd uiteindelijk in 2015 door de lokale overheid uit handen gegeven en is privébezit geworden. Vandaag zou er naar verluid een koppel kunstenaars in wonen.

Hoewel de sporen van het werk van onze protagonisten in Karaburun en Tepeboz vandaag fysiek ver te zoeken zijn, hebben projecten als *HALK*, *İnşallah*, *Maşallah* en ook *Kakkerlakken*, *Kus van de Roos* en *Tolken* wel iets vastgelegd van het Turkse volkse leven. Ook Eric had het voornemen om er een volledig stuk aan te wijden, wat hij plande om in 2011 te maken. Zijn te vroege overlijden heeft er een abrupt einde aan gemaakt. *Serçe / De Mus* was het laatste stuk waar Şaban en Eric samen aan hebben gewerkt. Het is gebaseerd op het leven van een visser in Karaburun, Erol Serçe. Zijn naam betekent ook letterlijk 'mus'. Tania herinnert zich:

Dat ging gaan over zo een schone visser. Eric heeft daar films van. Zo een schone man die geloofde dat hij een kind was van een godin van de Egeïsche Zee. Dat was een boeiende man. Hij leeft nog altijd in Yeniliman aan de kust. Hij moet nu al goed in de tachtig zijn.

De idee om van het levensverhaal van die man een voorstelling te maken ontstond al tijdens de repetities van *Kakkerlakken*, zo vertelt Şaban ons kleurig:

De visser, Erol Serçe, die later de inspiratie zou leveren voor *De Mus*, die zat elke avond met de cast van *Kakkerlakken* te drinken en mee te genieten. En daar hebben we hem leren kennen. Hij had een klein, pietluttig bootje, maar die was van hem door een andere eigenaar ontnomen. Toen zei ik tegen Eric: laten we voor die arme man een boot kopen. Het was wel een trotse man dus hoe gaan we dat doen? Ik bedenkt: we zeggen hem dat wij een toneelstuk willen maken van zijn levensverhaal en dat dit een soort aanbetaling is. Op die manier heeft hij het geaccepteerd. Maar na een paar dagen kwamen er andere vissers en die zeiden: onze levens zijn ook heel interessant.

Şaban heeft uiteindelijk de voorstelling in 2012 als kleine zaalproductie volbracht, waarbij hij het originele concept intact heeft gelaten. Tania heeft zelf ook Erol Serçe gefotografeerd. Drie Turkse acteurs (Sinan Cihangir, Ergun Şimşek en Murat Toker) speelden elk een versie van de visser, elk met dikke, zwarte brillenglazen die de Erol Serçe in het echte leven typeerden, maar die evengoed

aan de bril van Eric zouden kunnen denken: een hommage aan een merkwaardig man én leermeester.

Politiek van vriendschap

Als slotbeschouwing wil ik dit Turkije-verhaal van Eric, alsook van Tania en Şaban, terugkoppelen aan een reflectie over de 'politiek' van vriendschap waar Jacques Derrida het in zijn latere werk over had. Vanaf het moment dat we bevriend raken, stelt Derrida, bereiden we ons eigenlijk voor op het moment wanneer we de ander overleven, of zij ons. In de vriendschap met een ander herkent men zichzelf, in de aanblik van die ander, over de dood heen. Dat is ook wat, in de artistieke vriendschap tussen Eric en Şaban bijvoorbeeld,



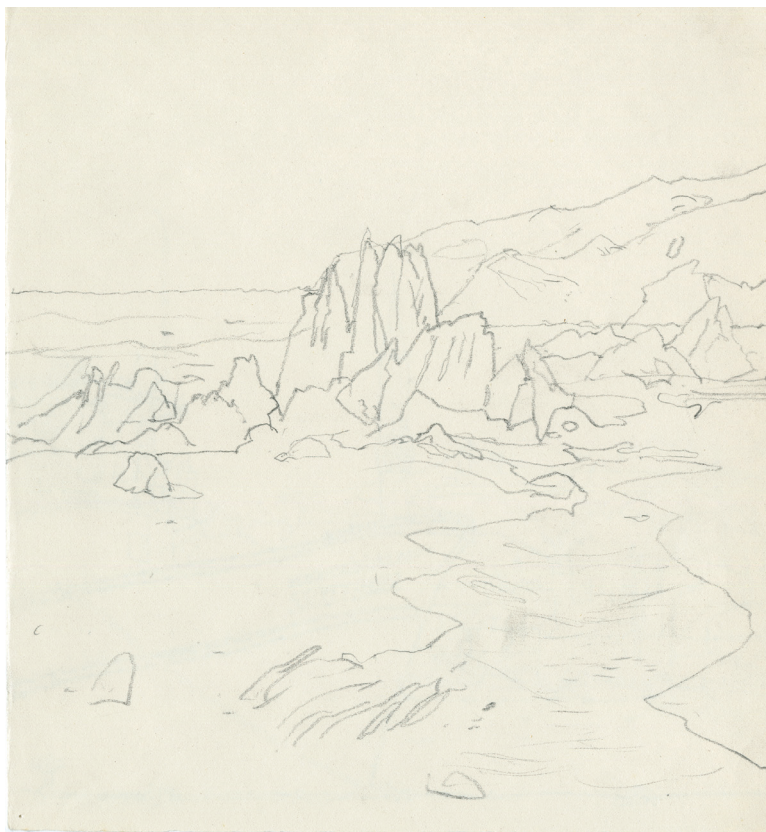
Afbeelding 10: Erol Serçe en Erik De Volder in Yeni Liman, 17 augustus 2009, © Şaban Ol.

maar ook in Tania's relatie met Eric en haar contact met het volk in Karaburun, sterk naar voren komt. In het engagement met de ideeën en zienswijzen van de ander ligt de ultieme expressie van vriendschap, zo luidt het bij Derrida.

Nu vocht Derrida zelf in een postuum uitgegeven collectie van eulogieën, *The Art of Mourning* (2001), met de authenticiteit van de stem van de ander.¹² Gastvrijheid, in essentie het verwelkomen van de ander, baant de weg voor twee paradoxen: ten eerste ligt het zichtbaar maken van de ander niet in het geven van een gezicht, maar het zien van het gezicht dat de ander aanreikt (Bleakley 316). Bij Eric lag die paradox in zijn onophoudelijke zoektocht naar authenticiteit van taal, van het volkse verhaal, van de stem van de ander, terwijl hij met levende maskers naar het gezicht zocht dat 'de ander' ons onverbiddeijk toereikt. En in het opschrijven en zichtbaar maken van zijn verhaal heb ik zelf geprobeerd zo dicht mogelijk te blijven bij de woorden van zijn vrienden, hoewel mijn redactie die altijd ten dele vervormt.

De tweede paradox is dat de erkenning, in de lofrede voor de ander, steeds enkel in het oneindige ligt. Er is nooit een eindig moment wanneer de ander volkomen bevatten kan worden. Er is eerder enkel een *nu* dat verontrust omdat we kampen met de tolerantie van verschil. Daarin moeten we erkennen dat de ander steeds meer is dan ik kan omvatten. In de oneindigheid ligt dan de horizon als imperatief (Bleakley 316), een hoopgevend vooruitzicht van een toekomst dat ver over de dood heen gaat, zoals Derrida het zelf in zijn *Politiques* beschreef. De politiek van vriendschap betekent dan dat verwelkomen van het oneindige verschil. *Via* Kantor *via* Eric *via* Şaban *via* Tania ligt een stukje van die oneindige keten die we ook in de gezichten van de spelers in Eric's 'theater van de dood' herkennen. In het respect voor de ander, de Turkse cultuur, in een taal die Eric niet machtig was, waar Tania zich in probeerde te behelpen, en die eigenlijk ook steeds een beetje vreemd aandoet bij Şaban, ontstonden interculturele projecten als *Kakkerlakken* of *Tolken*, maar ook *Kus van de Roos*, in een vooral onaffe, onmetelijk hybride esthetiek. Of zoals de eindeloze zee-verhalen van *Serçe/De Mus* die ook een ode zijn aan Eric, zo resoneert de erkenning voor Eric's werk en persoon grenzeloos door in Tania's en Şabans relaas. Maar zo faalt dit artikel ook om tot een finale uitspraak te komen als ultieme hommage aan deze theatermaker, leermeester en vriend.

Het politieke landschap van de vriendschap die deze stemmen bewonen is er één die hen bij toeval samenbracht door die derde protagonist die hier aan het eind een laatste stille groet brengt: Karaburun en haar *vale berg*.



Afbeelding 11: Potloodtekening Tepeboz door Eric De Volder.
© Tania Desmet, 2004.

Deze publicatie werd mede mogelijk gemaakt door een Marie Skłodowska-Curiebeurs (projectnr. 893827) in het Horizon 2020 onderzoeks- en innovatieprogramma van de Europese Unie.

Works Cited

- Aerts, Jef. "Het contaminerende spreken." *Etcetera* 15:60 (juni 1997): 51-55.
- Alkema, Hanny. "Theater." *Trouw*, 23 januari 1997.
- Bielen, Lien. "De Kakkerlakken van de maatschappij." *Veto* 23:21 (1997): 9.
- Bleakley, Alan. "A Common Body of Care: The Ethics and Politics of Teamwork in the Operating Theater are Inseparable." *Journal of Medicine and Philosophy* 31:3 (2006): 305-322.
- Buyse, Margot. "Tadeusz Kantor: Receptie en invloed in Vlaanderen." Masterscriptie in Oost-Europese talen, Universiteit Gent, juni 2008.
- Derrida, Jacques. "Politics of Friendship." *American Imago* 50:3 (1993): 353-391.
- Derrida, Jacques. *The Art of Mourning*. Illinois: University of Chicago Press, 2001.
- De Volder, Eric. *Armarium Mortis*. Gent: Toneelgroep Ceremonia, 2005.
- de Vos, Jozef. "Bezwerend ritueel: Het theater van Eric de Volder." *Ons Erfdeel* 52 (2009): 70-79.
- Goh, Irving. "Rejecting Friendship: Toward a Radical Reading of Derrida's *Politics of Friendship* for Today." *Cultural Critique* 79:1 (2011): 94-124.
- Hsu, Hua. "What Jacques Derrida understood about Friendship." *The New Yorker*, 3 december 2009.
- Sels, Geert. "Ceremonia zoekt de schemerzone op." *De Standaard*, 9 januari 1997.
- Sels, Geert. "Turks voor beginners." *De Standaard*, 30 januari 2008.
- van der Jagt, Marijn. "Kakkerlakken door accenten niet te verstaan." *Volkskrant*, 23 januari 1997.
- van Teylingen, Dick. "Vet volks theater en mooie muziek." *Leidsch Dagblad*, 24 maart 2004.

Notes

- Ik dank mijn partner en historica, Dr Görkem Akgöz, voor het herhaaldelijk bevragen en bespreken wat deze tekst des te scherper heeft gemaakt.
- In het verloop van het artikel verwijs ik naar de protagonisten met hun voornaam.
- Uitgegeven bij Mitos Boyut, in de reeks, 'Tiyatro / Oyun Dizisi' ("theater / toneel serie").
- De interviews namen plaats online met Tania Desmet op 4 juni 2020, en met Şaban Ol op 18 juni 2020.
- Het visueel archiefmateriaal omvat fotodagboeken, video, pentekeningen, schilderijen, schetsen en documentatie van voorstellingen) en werd eerder door Tania verzameld voor de tentoonstelling, "Tepeboz / Vale Berg 1996 – 2016" die te zien was in het K.I.M. van 13 mei tot en met 4 juni 2016.
- Bij het kopen van de huizen hebben hun partners, Nadiye en Tania, uiteraard wel een belangrijke rol gespeeld, voegt Tania toe.
- N.v.d.r.*, RAST en Şaban stopten er ook veel geld in.
- Bij deze wil ik de lange lijst van coproducenten onder de aandacht brengen, die dit preciaire multiculturele project hebben mogelijk gemaakt: Toneelgroep Ceremonia, ABP De Warande, Stichting Scarabes, Tiyatrom (in Berlijn), Tepeboz Sanat Derneği, ICCM Brussel, Provinciebestuur Antwerpen (Project Open Culturele Centra), Rotterdamse Schouwburg.
- In 2002 deed Eric ook al de vormgeving van een ander stuk dat Şaban bij Theater RAST regisseerde en waar hij de tekst voor leverde: *De afrekening* oftewel *Maffe martelaren en pinguïns op het ijs*, met tekstadviezen van Paul Pourveur. Van die laatste heeft Şaban overigens de teksten van *Noorderlicht*

(1998, *Kuzey Işığ*), *Shakespeare is dead get over it* (2002, *Shakespeare öldü*), *In de schaduw van mijn vader* (2003, *Babamın Gögesinde*), *Bodypeeling* (2005, *Arındırma*) en *Sivas* (2006, zelfde titel) naar het Turks vertaald.

- 10 Materiaal uit het mail art-project-Kakkerlakken – Hamamböcekleri zal samen met collages en schilderijen van Eric vanaf 15 november 2020 tot en met 7 april 2021 in de wintertentoonstelling bij Verbeke Foundation in Kemzeke te zien zijn. Er zal in dit kader ook een boek-presentatie van het beeldend werkboek ERIC DE VOLDER, KNIPPEN & PLAKKEN op het programma staan, waarin beeldend materiaal zoals tekeningen, werkschetsen en collage's opgenomen zijn die verwijzen naar onder andere, Tolken en Oda ve Adam (de Turkse versie van Kamer en de Man die Eric registreerde voor het Bornova-festival), maar ook waarnemingstekeningen uit Bornova en Izmir. Er gaat van 27 november 2020 tot en met 27 maart 2021 ook een overzichtstentoonstelling door in het Museum Dr. Guislain in Gent, waar TARCHIE-FERICDEVOLDER ontsloten wordt. Verder zullen er 'Turkse werkjes' van Eric hangen in het restaurant GODOOT in het centrum van Gent.
- 11 De voorstelling ging in première op 20 mei 1998 in het Uğur Mumcu Kültür ve Sanat Merkezi, met Turkse acteurs Ceren Kütahyalı en Kağan Uluca.
- 12 In het Frans: *Chaque fois unique, la fin du monde*, Jacques Derrida, uitgegeven door vertalers Pascale-Anne Brault en Michael Naas (Éditions Galilée, 2003).

**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 groupie-gedrag 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 gepercipieerd 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 Styne 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 dat 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 verhalend 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” (Verbeeck 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). Verbeeck 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 archetypen 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 ontvoogd; de volwassenen zijn weer als kuikens. Hier komen *Via Negativa* (de ouderen zijn weer als kinderen met alle bewondering en verlatingsangst voor vader vanden) 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 agressieve 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 veroemd 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 “esthetica 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 uitvergrote 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 lichamelijkheid 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 dwa-zen 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 'pauz' 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 fascinosum*, 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 samenhorigheid 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 tragiek 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 prinsen” (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 kleinschalige 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 op slaan.

(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 godsgrouwelijk 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 antwoord-liederen:

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
gekapte voor 't kleintje/ schonen dag geweest he zeg vandaag
't wierd tijd he zeg/ allez en hier zie meiske een bolleke ge-
kapte/ 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 metalaag: "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 costuumstukken 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-ouden” 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 Vandenberghen 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 nucleüs 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 verhandelend 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 aaneengeschaalde 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 Erics 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. "Bezwierend 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 Stynen. *Dansen met de schaduw van het onbewuste*. Gent: Academia Press, 2006.
- Delsarte, François. *Delsarte System of Oratory: Containing All the Literary 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 Groteske, 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." *Windoors* 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.

PORTFOLIO



De ontmoeting met Eric

-- Şaban Ol --

Een lange, dunne man met stekelharen ontmoet ik op het eerste jaar van mijn regieopleiding in 1984. Ik ben 22 jaar. Eric De Volder bleek als docent voor vormgeving verbonden te zijn aan de DDV-regieopleiding (Docent dramatische vorming Regieopleiding). Op dat moment had ik geen idee dat hij misschien wel de belangrijkste persoon zou gaan worden in mijn ontwikkeling en visie als theatermaker. En we zouden hier ook een intense vriendschap aan overhouden en regelmatig samen gaan werken. Terwijl de herinneringen voorbijvliegen in mijn hoofd, schrijf ik dit artikel in Karaburun, een kustplaats gelegen vlak tegenover Chios aan de Egeïsche Zee. Deze plek zou een broedplaats worden voor ons beiden en voor Tania, zijn partner, tot aan zijn dood in 2010.

Door de jaren heen heb ik Eric in verschillende rollen en hoedanigheden meegemaakt: als leerling, regieassistent, daarna als vertaler/tolk (voor het stuk *Kamer en de man*), als coördinator van een schrijversworkshop, als vertaler van zijn stukken naar het Turks (*Kamer en de man*, *Nachtelijk Symposium*, *Achiel De Baere*), ik als schrijver en Eric als regisseur bij de voorstelling *Kakkerlakken* en tenslotte ik als regisseur en Eric als schrijver bij de voorstelling *Tolken*.

Afbeelding 1: Een postkaart met vissen die Eric De Volder uit Rome naar Alkmaar heeft gestuurd in 1988.

Ik ontmoette Eric voor de allereerste keer in 1985 als 22-jarige student. Ik was net aangenomen op de regieopleiding in Amsterdam. Eric gaf daar toen les in het vak vormgeving. In het eerste jaar van de regieopleiding ontdekten we de 'extraverte speelstijl' (denk bijvoorbeeld aan het werk van Ariane Mnouchkine en haar Théâtre du Soleil) door Jan Leroy. Meerdere Belgische docenten zou ik daar ontmoeten: Ria Geenen, Wim Meuwissen, Luc de Wit... In het eerste jaar van mijn regieopleiding zou mijn visie op theater heel erg beïnvloed worden en dit met name door Eric.

De eerste keer maakte ik Eric mee als docent tijdens een samenwerking tussen de regieopleiding en de Rietveld Academie voor een vormgevingsproject. Eric was de begeleider van drie regie studenten en drie Rietveld-studenten. We zouden ons laten inspireren door het boek *De dansende Woe-li meesters* van Gary Zukav. Toen heb ik hem een beetje leren kennen. Hij was heel erg geïnteresseerd toen ik over mijn jeugd vertelde en vond dat ik heel beeldend sprak, iets waar ik me toen zelf nog niet bewust van was. Omdat ik het Nederlands niet zo goed beheerste gebruikte ik de zinnen krom of mijn beeldtaal klopte niet met het correcte Nederlands, maar juist dat vond hij *authentiek*. Een woord dat daarna steeds vaker zal opduiken in onze gesprekken en vooral wat Eric daar precies mee bedoelde. Hij vroeg mij om mijn jeugdherinneringen op papier te tekenen. Geïnspireerd door *De dansende Woe-li meesters* en mijn jeugd besloot ik een installatie te maken. Iets tussen een slang en een krokodil, vijf à zes meter lang waarin een mens kan zitten. Bij de presentatie zou ik erin gaan zitten en eigen geschreven teksten en poëzie lezen. Ik had geen technisch vernuft om iets te bouwen en had geen idee hoe ik het moest doen. Ik begon alleen met een idee.

Na twee maanden had ik een soort spaceshuttle gemaakt van hout, bamboestokken en draden die op een krokodil en slang leken. Maar het maakproces was puur improvisatie. Soms vond ik iets op straat en voegde dit toe aan de installatie en soms kocht ik in een winkel wat spullen om verder mee te bouwen. Eric observeerde waarschijnlijk hoe ik te werk ging en stimuleerde mij en de andere studenten *in het proces* van improviseren. Elke dag opnieuw bouwde ik verder totdat de installatie haar uiteindelijke vorm kreeg. Pas later zou ik tot het inzicht komen waarom Eric mijn proces nu zo spannend vond. *Authenticiteit*, *organisch werkproces* en *improvisatie* waren basisvormen in zijn regiewerk, maar ook in mijn werk.



Afbeelding 2: Van links naar rechts: Eric De Volder, Veerle Eyckermans, Jan Bijvoet, Johan Knuts, Nahit Güvendi en Tonguç Yücel Oksal tijdens een repetitie van *Kakkerlakken* (Ceremonia) in Karaburun Turkije, © Şaban Ol, 1996.



Afbeelding 3: Eric De Volder op station Gent-Sint-Pieters, © Şaban Ol, 1988.

De samenwerkingen met Eric

Onze tweede samenwerking ontstond toen hij mij vroeg om regieassistent te worden bij de creatie van het stuk *Achiel De Baere* in 1988. Ik zat ondertussen in het vierde jaar van de regieopleiding. Mijn studiebeurs was niet hoog genoeg om mijn reis en verblijfskosten in Gent te kunnen betalen. Wim Meuwissen was toen artistiek leider van FACT en ik vertelde hem de situatie. Hij vroeg: "Hoeveel heb je nodig?"... "Zoveel."... "Ok. Die krijg je van mij." Ik ben hem na zoveel jaren nog altijd heel erg dankbaar voor dat gebaar. Anders was het misschien niet mogelijk geweest.

Ik werd de regieassistent van Eric in het stuk *Achiel De Baere*: een antiheld gebaseerd op 33 kleine dagboeken, gevonden in een antiquariaat. Alles vanaf nul improviseren. Dat is één van mijn belangrijkste repetitieprocessen – wat regisseren betreft – geweest denk ik voor mij (en volgens mij was dat het ook voor Eric). De termen *authenticiteit*, *organische ontwikkeling* en *improvisatie* zouden een grote rol spelen in het repetitieproces.

Na die samenwerking heb ik min of meer al het regiewerk van Eric gevolgd. In 1989 studeerde ik af op de regieopleiding en daarna werkte ik freelance in Nederland. In 1995 stapte ik op Eric af met het stuk *Kakkerlakken* dat ik zelf had geschreven. *Kakkerlakken* speelt zich af in een illegaal naaiatelier en gaat over hoe de illegale arbeiders uitgebuit worden in mensonterende toestanden, maar dan in een surrealistische en absurde setting. Mijn subsidieaanvragen bij verschillende fondsen in Nederland werden geweigerd. Eric las het stuk en zei gelijk: "Ik wil het gaan regisseren bij Ceremonia." Hij vond mijn taal ruw, surrealistisch, beeldend en plastisch. Ik wilde met een dramaturg aan de slag gaan om mijn taalfouten te verbeteren. "*Het is uw werkelijkheid als schrijver. Je moet dat niet gaan veranderen. Dat moet je zo authentiek mogelijk houden,*" zei Eric me.

Dat was weer een keerpunt in mijn schrijverschap. Naast het *Kakkerlakken*-project startte Tania Desmet ook een mail-art-project op, over illegale arbeiders over de hele wereld. Het *Kakkerlakken*-project werd goed ontvangen en kreeg enorme belangstelling in België. Helaas alleen maar negatieve recensies in Nederland. Voor mij was het dit keer een andere ervaring met Eric, nu als schrijver. Maar tijdens de repetities in Turkije was ik naast de auteur ook de regieassistent, organisator, tolk, enz....We startten met een gemêleerde groep van

12 acteurs en muzikanten. We repeteerden in Turkije omdat we de spelers hoopten te inspireren om hier het gevoel van een illegale arbeider te krijgen. Ver van huis, een ander land, vreemde omgeving, andere taal, Naar mijn gevoel heeft dat zeker geholpen.

Opnieuw waren de elementen *authenticiteit*, *organisch repetitieproces* en *improvisatie* duidelijk aanwezig in het repetitieproces én in onze samenwerking. Daarnaast ook heel veel dadaïstische, surrealistische en absurde situaties. In *Kakkerlakken* waren er ook invloeden van *Spel in het midden* (Orta Oyunu, een soort Turkse Commedia dell'Arte).¹ Eric was open en erg nieuwsgierig naar andere theatervormen die hij kon gebruiken. En er was altijd een vanzelfsprekendheid tussen Eric en mij. Over de stijl van het stuk praatten we nauwelijks. En dat bleek ook hierna zo. We repeteerden in Turkije (Karaburun, İzmir), België en Nederland. (Karaburun zou hierna een broedplaats worden voor ons beiden om te schrijven of om deelrepetities te houden.) In België waren de recensies in het algemeen heel positief. In Nederland het tegenovergestelde. *Kakkerlakken* speelde in grote zalen (1996-97) in België en Nederland meer dan dertig keer. In het jaar 1997 waren we ook uitgenodigd, -- ook Tania Desmet deed mee -- om workshops te geven bij het Bornova Kültür Festivali in İzmir. Toen ontstond het idee om *Kamer en de man* in het Turks te gaan doen voor het festival. Ik vertaalde en Eric regisseerde. Tijdens het proces was ik niet enkel een vertaler maar deels ook dramaturg en tolk.

Tijdens de repetities van *Kakkerlakken* in Karaburun ontmoetten we de visser Erol Serçe (*De Mus*). Een vrolijke, sympathieke man van rond de zestig jaar, een ware verhalenverteller die over Shakespeare, natuur, milieu, film, theater mee kon praten. Hij werd langzamerhand het vaste gezelschap van de spelersgroep bij het eten tijdens de lange avonden. Het jaar daarop zagen wij dat hij zijn kleine vissersboot kwijt was. Hij was intens verdrietig. We mochten hem graag. Eric en ik besloten om van zijn levensverhaal een toneelstuk te maken en als aanbetaling stelden we hem voor om een kleine vissersboot te kopen. Hij was dolblij. De voorstelling over zijn leven zou pas komen in 2012, na het overlijden van Eric. De voorstelling heette *Serçe / De Mus*. Het was een zwaar proces. Oorspronkelijk zou Eric het stuk regisseren en zouden we samen schrijven. Het ging vaak door mijn hoofd: Hoe zou het zijn als Eric zou regisseren? ...



Afbeelding 4: De visser Erol Serçe, © Tania Desmet, 2009.

Eric als bruggenbouwer

De Volder zette ook enkele projecten op het getouw die zijn engagement inzake diversiteit in de samenleving aantonen. Zo is de productie *Kakkerlakken* het resultaat van de samenwerking tussen Belgische en Turkse spelers. De voorstelling speelt zich af in een milieu van politieke vluchtelingen, maar de voorstelling kreeg al snel een intrigerend magisch-realistisch karakter. De schemerzone waarin de illegalen zich bevonden werd een surrealistisch gebied, dat een beetje aan de sfeer van Tadeusz Kantor deed denken. De verschillende cultuursferen werkten positief op elkaar in en vormden een coherent geheel. Ook *Tolken* (2008), een co-productie van Ceremonia en Theater RAST, waarvan De Volder de tekst schreef en Şaban Ol samen met hem de regie verzorgde, handelde over de problematiek van asielzoekers.

Onze samenwerkingen werden gezien als ons antwoord op de diversiteitspolitiek. Het was echter in de eerste plaats een wederzijdse en diepgaande artistieke samenwerking en dit van bij de regieopleiding. En over diversiteit praatten we niet eens. Het was een bijzaak,

Gent 26 januari 1999.

Beste vriend Fabian

Ingesloten vind je de tekst
'leçons de milan' ('milanese lessen'?).
Ik denk dat dit een verslag is van
een werkperiode van Kuntor met
studenten in Milaan.
Niettemin staat in het Frans staan
ik je dit bundle toch toe
(en, nummer de pagina's want dat
is nog niet gebeurd).

In de hoop dat alles goed
gaat met jullie, hartelijke groeten
en menigwensen, ook van
Tania. En het liefst, tot gauw

Eric.

mooi meegenomen. Er was wel een onderling verschil: ik hield van actuele onderwerpen en was wel degelijk politiek geëngageerd in sommige stukken. (Beïnvloed vooral door Vasif Öngören en Bertolt Brecht.) En dat vond Eric enkel maar een pluspunt. Hij zou later ook behoorlijk kwaad worden over de Dutroux-affaire en reageerde op die actualiteit met het stuk *Diep in het bos*. Het was voor Eric niet vanzelfsprekend te reflecteren over actuele onderwerpen. Laat ik het zo zeggen: Eric was minder geïnteresseerd in actualiteit en ik veel meer.

In 1996-97 kochten we beiden ook een huis in Karaburun en elke zomer zagen we elkaar haast twee maanden onafgebroken. We praatten veel over onze projecten en over de toekomst. In 1998 deed ik een stage/onderzoek voor een periode van vijf maanden in Krakow over Tadeusz Kantor, het idee was waarschijnlijk ontstaan tijdens onze lange gesprekken in Karaburun. Hij moedigde mij aan om dat onderzoek te gaan doen. In onze gesprekken kwamen de Poolse theatermakers Grotowski en Kantor telkens terug. Ik was vooral geïnteresseerd in Kantor. Toen ik hem vertelde dat ik een onderzoek wilde opstarten naar Tadeusz Kantor, was hij dolenthousiast. Met een referentiebrief van Johan De Boose vertrok ik naar Krakow voor vijf maanden. Toen ik terugkwam van mijn onderzoek vertelde ik aan Eric dat in de Nederlandse vertaling van Johan De Boose (*Het Circus van de Dood*, 1991) het hoofdstuk "De Milanese lessen" ontbrak. Later stuurde Eric mij totaal onverwachts per post "De Milanese lessen" in het Frans. Helaas spreek ik geen Frans...

Terug uit Polen richtte ik in 2000 samen met de regisseur Celil Toksöz en zakelijk leider Gert De Boer mijn eigen gezelschap Theater RAST op. Bij de eerste productie *Afrekening* (2001) vroeg ik Eric de vormgeving op zich te nemen. De voorbereidingen vonden wederom plaats in Karaburun. Het hele stuk werd geïmproviseerd met als thema 'eerwraak en uithuwelijking', het werd opnieuw een zwarte komedie in een surrealistische, dadaïstische zetting met een behoorlijke dosis absurditeit.

Afbeelding 5: Brief van Eric De Volder de *Leçons de Milan* van Kantor, 1999.

In 2004 vroeg ik Eric weer als vormgever voor een grote zaal-voorstelling, *Kus van de Roos*. Geïnspireerd en gebaseerd op het stuk *Romeo en Julia* van Shakespeare. Een samenwerking tussen het Wereld Muziek Theaterfestival en Theater RAST met 14 acteurs en 6 Roma-muzikanten. Een stuk van twee uur en een kwartier en weer werd alles vanaf nul geïmproviseerd. De repetities gingen – net zoals die van *Kakkerlakken* – door in een hotel te Karaburun. Het werd een soort muziektheater maar dan op mijn manier. Ik schreef en regisseerde het stuk. Eric was betrokken als vormgever, maar hij was graag bij de repetities. En hij hield van Karaburun.

Na de Nederlandse première in Rotterdam vroeg Eric mij of ik bij Ceremonia iets wilde regisseren. Ik was blij, verrast en vereerd. Voor zoverre ik wist vroeg hij niemand van buitenaf als gastregisseur bij Toneelgroep Ceremonia. Ik zei: “Heb ik van jou, na zoveel jaren, nu pas mijn diploma gekregen van de regieopleiding?” Hij moest glimlachen. En toen ik tijdens onze gesprekken, tussen neus en lippen door, vroeg wat hij zo bijzonder vond aan *Kus van de roos* antwoordde hij: “Eenvoud”, zuinig zoals hij altijd was. Dat zuinige herinnerde ik me ook uit andere gesprekken met Eric. Toen Eric een workshop had gevolgd bij Grotowski (ik zat nog op de regieopleiding), was ik erg nieuwsgierig over hoe die processen verliepen met Grotowski. Eric was zuinig in zijn antwoorden of liet niets los of vond het niet nodig om te beantwoorden. Na mijn zoveelste vraag waarom hij Grotowski zo bijzonder vond: “Detail,” was zijn antwoord kort en krachtig. De rest moest ik maar zelf invullen.

Pas vier jaar na zijn oorspronkelijke vraag, in 2008, stapte ik naar hem toe met het concept voor *Tolken*. Het zou een co-productie worden tussen Ceremonia en Theater RAST. Een stuk over de vluchtelingen vanuit het oogpunt van de tolken die als een doorgeefluik fungeren tussen het oude en het nieuwe leven (toen waren er nog geen grote vluchtelingenstromen uit Syrië of Afrika). Ik zag het ook als een soort vervolg op het stuk *Kakkerlakken*. Nu waren de rollen omgekeerd: Eric zou gaan schrijven, de vormgeving en het licht doen en ik zou de regie doen. We startten met een basistekst aan de repetities. Er waren 33 personages in het begin. We improviseerden opnieuw alles. Er waren 8 acteurs en na aantal weken bleven er 8 personages over. Groteske personages in een dadaïstische, surrealistische, absurde zetting. Onderling was er wel een vanzelfsprekendheid in onze samenwerking, zoals altijd, maar dit keer ging het moeizamer.



Afbeelding 6: Johan Knuts, Jan Bijvoet, Nahit Güvendi, Tonguç Yücel Oksal, Abdelkader Zehnoun en Stef Cafmeijer in *Kakkerlakken* (Ceremonia), © Tania Desmet, 1997.

Voor Erik de Volder
uit het boek van Roland Barthes
Paul Valéry zei:

'Men denkt niet in woorden, men denkt
slechts in zinnen.

Dat zei hij omdat hij een schrijver was.
Niet hij geldt als schrijver die zijn denken,
zijn hartstocht of zijn verbeelding in zinnen
uitdrukt, maar hij die in zinnen denkt:
een Zin-Denker (Dat wil zeggen niet
helemaal een denker, en niet helemaal
een zinbouwer.

~~Voor~~ Erik de Volder denkt niet
in beelden, maar slechts aanviescha-
keling van beelden.

~~Niet hij geldt a~~

Dat kunnen we misschien zeggen omdat
hij ~~een~~ van oorsprong een beeldend
kunstenaar is.

Niet hij geldt als beeldend kunstenaar,
die zijn denken, zijn hartstocht,

af van wereld in beelden uitdrukt,
maar hij die in beelden denkt: een
Beelden Denker (Dat wil zeggen niet
helemaal een denker, en niet helemaal
een beeldbouwer.

Ik kan misschien ook wel zeggen
Volder: een schakelaar tussen
twee werelden.

Tussen Woord en Beelden tussen
Beeld en Woord.

Maar door de jaren heen, is
de schakel overbodig geworden.

~~De~~ scheiding tussen Beeld en
woord, woord en Beeld is opgeheven.
Waar was Volder op zoek naar?



Afbeelding 8: Een postkaart van Tania Desmet als deelname aan het mail-artproject *Kakkerlakken – Hamamböcekleri*, © Tania Desmet, 1997.

We kwamen met voorstellen voor improvisaties bij de acteurs en de hele groep deed mee aan een collectieve dramaturgie. Ik merkte bij Eric hoe het schrijven, vormgeving en licht onlosmakelijk met elkaar verbonden waren. Ik was volledig afhankelijk van hem en dat zorgde voor onderlinge spanningen. We probeerden dat niet te laten merken aan de acteurs. Althans zo dacht ik toen erover. Maar de spelers hadden alles eigenlijk allang door. Mede dankzij hun steun kon ik het project afmaken.

Een ander element was dat door de jaren heen de Ceremonia-acteurs met hun extraverte stijl een zodanige perfectie hadden bereikt dat ik bepaalde dingen niet zag als regisseur. Ik werk niet altijd met personageopbouw of met een extraverte speelstijl. Terwijl de Ceremonia-acteurs en Eric al jaren op die manier werkten. Daardoor merkte ik dat Eric dingen zag die ik niet zag: een bepaalde handeling, stem of een beweging. Daarom vroeg ik aan Eric of hij de eindregie wilde doen. Hij vond het geen probleem en was ook blij, denk ik. Toen viel de onderlinge spanning ook deels weg. In zijn verzameld werk *De Volder in Stukken* nam hij *Tolken* niet op. Ik vond dat opmerkelijk. Waarschijnlijk zag hij het stuk niet helemaal als zijn stuk door mijn inbreng.

Toch vroeg ik Eric als gastregisseur bij Theater RAST. Vanzelfsprekend werd dat het stuk over het levensverhaal van de Turkse visser Erol Serçe. Helaas overleed Eric in 2010. En in het jaar 2012 gingen we het realiseren. Ik heb uiteindelijk zelf de tekst geschreven en de regie gedaan en het project aan Eric opgedragen.

Ondanks onze moeizame relatie en samenwerking in de laatste jaren probeerden we toch altijd een project of een activiteit op touw te zetten. Bijvoorbeeld toen ik *Nachtelijk Symposium* in het Turks vertaalde spraken we niet met elkaar. We hadden een meningsverschil, deels artistiek, deels privé. Maar evengoed ging onze artistieke samenwerking verder. We kwamen in een café bij elkaar, dronken bier en hadden het enkel over de vertaling en vertaalproblemen van het stuk. Een andere anekdote over hem ben ik ook nooit vergeten. Op een dag in Karaburun (in het dorpje Tepeboz) kwam hij razend naar mijn binnentuin. Hij kookte van woede. Schreeuwend ging hij te keer over de streken van de louche café-eigenaar in het dorp die hem voor de zoveelste keer bedonderde met rekeningen en in andere zaken. Ik had Eric meerdere malen gewaarschuwd dat hij

geen zaken moest doen met de café-eigenaar. En alsof ik daarvoor verantwoordelijk was stapte hij op mij af om te klagen terwijl we op dat moment eigenlijk niet meer met elkaar spraken. Ik zei spontaan: “Op het toneel probeer jij als regisseur of als schrijver zo ingewikkeld mogelijk, complexe personages te creëren, maar in het echte leven sta je perplex en weet je er geen raad mee.” Het werd ineens stil. Hij keek mij doordringend aan en zei: “Schrijf dat op!” en daarna liep hij boos weg naar zijn huis. Hij was en bleef tot het laatste moment een leermeester.

Onze laatste activiteit (2009) was een schrijversworkshop in Karaburun. Een door mij geïnitieerd en gecoördineerd project. Eric en een docent (Sema Göktaş) uit de universiteit van Kocaeli gaven twee weken lang een schrijversworkshop aan de docenten van Jong Rast en de studenten van de Kocaeli universiteit.

Op een dag kreeg ik ineens een telefoon van Tania dat Eric was overleden. Ondanks het intense verdriet lukte het mij de volgende dag om de onderstaande tekst te kunnen schrijven

*Sinds mijn regieopleiding
Mijn vriend voor het leven
Mijn grote broer
Mijn artistieke vader
Mijn geestelijk provocateur
Eric
Is overleden
Mijn innige deelneming
Aan Tania en de Gasten van Ceremonia*

*25 juli, 2020
Karaburun -Turkije*

Notes

- 1 Orta Oyunu is een Turkse variant op de Italiaanse Commedia dell'Arte. Letterlijk vertaald betekent Orta Oyunu het spel in het midden. Een vorm van rondreizend straattheater dat vanaf de twaalfde eeuw werd uitgevoerd. Er zijn net zoals bij de Commedia dell'Arte een vaste reeks archetypes en typisch herkenbare dramatische en humoristische scènes. Slapstick, satirische taalhumor, maatschappijkritiek en komische effecten zijn essentieel. Er is geen vastomlijnd scenario, maar het genre maakt gebruik van improvisatie. Aan het einde van de negentiende eeuw krijgt deze prikkelende vorm van theater af te rekenen met een groeiende censuur.

In dienst van de verwondering

-- Johan Knuts --

Groot was ze aanvankelijk niet, de ruimte die ik kreeg om het over De Volder te hebben. Het zegt misschien iets over mijn graad van scholing. Misschien ook niet. Dat het een rare kwast was, daar kan ik kort over zijn. Hij was het op overtuigende wijze. Uit de doeken doen hoe die kwast er in slaagde om toeschouwers telkens weer in vervoering te brengen, dat is al een stuk lastiger. Waarschijnlijk blijft het bij enkele anekdotes en tipjes van de sluier. Ik doe mijn best.

Mijn sympathie had hij van bij onze eerste ontmoeting, ergens begin jaren '90. Hij stuurde me gelijk wandelen, samen met mijn toenmalige kompanen van Dinska Bronska, een jong theatercollectief dat hem wilde als gastregisseur. Het project dat hij eerder had toegezegd, *George en de kunst van het mislukken*, was al te veel ons ding, vond hij. Hij zou er zijn draai niet in kunnen vinden. De anderen keken beteuterd. Ik niet. Ik kende hem van haar noch pluimen, maar ik vond dat hij gelijk had. Volg het hart, ook al zegt het nee. Het moet niet lang daarvoor geweest zijn dat hij me had zien spelen. Dinska Bronska stond met *De getuigen/Moratorium* een paar avonden in de Melkweg in Amsterdam. Hun theateraanbod viel in die tijd geregeld tussen de plooiën. Voor een van de voorstellingen was geen enkel kaartje verkocht. Eric De Volder stond op onze gastenlijst en kwam als enige opdagen. Ik hoopte dat hij nee zou zeggen toen hem gevraagd werd of hij de vertoning in een verder lege zaal wou zien. Quod non. Wist hij veel dat ik griep had en dat de koortsremmers die ik had genomen voor geen meter werkten. Wist ik veel dat die lege zaal hem misschien niet ongelegen kwam.



Afbeelding 1: Van links naar rechts: Geert Vanoorlé, Ineke Nijssen, Hendrik Hein Van Doorn, Tom Vermeir, Johan Knuts, Eric De Volder, en in *Regent en Regentes* (repetitiefoto), © Tania Desmet, 2000.

Enkele weken nadat hij Dinska Bronska de deur had gewezen, belde hij me. Of ik goesting had om Marc Van Eeghem te vervangen in de herneming van *Kom terug*, het eerste stuk van Toneelgroep Ceremonia. Ik zag het in het Gentse Nieuwpoorttheater. Een kluwen van taferelen over de oorlog en over heimwee naar een verloren jeugd. Hilarisch en bevreemdend. Wat het allemaal betekende was me niet duidelijk, waar het over ging wel. Toen hij me de vervanging voorstelde, aarzelde ik niet. Het hart zei ja en ik volgde het. Nu nog krijg ik de vraag of ik de mosterd bij Eric heb gehaald. Ja en nee. Er broeide al langer iets bij me. Ik dank wie er te danken valt dat ik met Eric bevriend ben geraakt op het moment dat het kon uitgebreed worden. Misschien dacht hij er ook zo over. Ik kan het hem niet meer vragen. *Kom terug* deed me beseffen hoe hevig theatraliteit kan toeslaan. Ik zag hoe een gewassen en afgelegd lichaam in een lijkwade werd gewikkeld en naar voor werd gedragen voor het brengen van een laatste groet. De rite, naakt, ontdaan van alle pathos. Onwezenlijk mooi. Toneel was daarna nooit meer hetzelfde.

Bijna had ik de start van *Nachtelijk Symposium* gemist, het stuk dat Ceremonia op de kaart zette. Na onenigheid bij Dinska Bronska ging ik er weg waardoor ik de kans had om op Eric's nieuwe uitnodiging in te gaan. Het groteske lag me. Mijn personage, de oudste van drie zoons in een ontwricht gezin, baseerde ik op een excentrieke huisbewaarder die ik vluchtig had gekend. Het was een intuïtieve keuze. Zo ging het later ook bij de andere stukken. Niks tekstanalyse, karakterbepaling of psychologisch profiel. Buikgevoel, daarmee werd een groot deel van het basismateriaal bij elkaar gespeeld. Het moeten er een paar honderd zijn geweest, de proto-personages die Ineke Nijssen, Hendrik Van Doorn, ikzelf en anderen doorheen de jaren de revue lieten passeren. Iedere werksessie was een voorstelling, meestal intens, af en toe onvergetelijk. Met De Volder als bevoorrechte toeschouwer die het fragiele schouwspel faciliteerde en aanzwengelde. Misschien was het een wensdroom die werkelijkheid werd. De poppenkast uit zijn kindertijd die een eigen leven ging leiden. De ontzaglijke marionet die ik in *Nachtelijk Symposium* speelde – ik schrijf het met liefde – werd in de laatste fase van het maakproces zin na zin ontnomen. Ik was ongerust. Het leek alsof Eric me uit het stuk wilde. Tot ik besepte dat het lot me die zwijgzaamheid had toebedeeld. Het was een noodzakelijk element in een organisch groeiende partituur. Het slotakkoord bleek niettemin moeilijk. Dat was toen zo, maar ook bij de producties die volgden.

De gesel van een spontaan creatieproces. *Nachtelijk Symposium* had zich gaandeweg ontpopt tot koningsdrama, verborgen onder een dikke laag Vlaamse kneuterigheid. Vooral de laatste repetitieweken waren memorabel. Rauwe varkenslever werd uitgeknepen in de hoop te eindigen met bebloede handen. Ik werd naakt dubbel geplooid in een afgedankte ijskast. Biefstuk werd van schoenzolen gesneden en gebakken in een pan. Het was duidelijk dat een eindscène zich niet vanzelf liet dicteren. Eric wilde de zoons en de moeder in het stuk geslachtofferd zien, een harde maar gepaste afwikkeling. Ik stelde voor dat ze zich uit doodsangst voor de tirannieke vader in tapijten zouden rollen en per abuis met het grof huisvuil zouden worden afgevoerd. Eric was een ogenblik stil. Hij leek geëmotioneerd. Hij wuifde de bezwaren van anderen weg en vond dat een dankbetuiging op zijn plaats was. In die dagen is het, denk ik, ontstaan. Een soort pact tussen hem en de spelers. Een verbond tussen de spelvloer en de schrijftafel. En een front tegen de middelmaat en de oppervlakkigheid. Niet geschoten, altijd mis, zei De Volder. Wie geeft hem ongelijk?

Het ging met een rotvaart in die beginjaren. *Poète et Prisonnier*, het volgende project, had ik al toegezegd. Eric had in de tussentijd niets om handen en belde me. Of ik zin had om wat te zoeken en te werken. Misschien een investering voor later, dacht hij. We maakten op een paar weken *Kamer en de man*, een monoloog over de kronkelwegen van de liefde. Het was een bricolage van eerdere schrijfsels en nieuwe tekst. Een heerlijke tijd. Niet spelen voor publiek was eigenlijk geen optie. Dat vonden ook de intimi die een toonmoment zagen. Er werd bij meerdere glazen wijn een dwingend pleidooi gehouden om de jonge vrouw waarover mijn personage het had ook aan het woord te laten. Dat wilde de geslepen De Volder wel doen. Met nog eens dezelfde tekst. Een man en een vrouw, in wezen verschillend, in verlangen elkaars gelijke. Ik belde een actrice uit mijn vriendenkring die ik gek genoeg achtte om de klus op enkele dagen te willen klaren. Hoed af voor Bianca Brunin. Zowat een week later gingen we met *Kamer en de man* als pas de deux in première op Erics Gentse theaterzolder. Het was een voltreffer.

Ook al doe ik het kort, halt houden bij ieder stuk gaat me niet lukken. Jammer. Toneelgroep Ceremonia was een familie. Elke productie was een mijlpaal in haar geschiedenis. Zo ook *Onwaarschijnlijk normaal eindigend verhaal*. Veel meer dan de titel hadden we niet toen we





Afbeelding 2: Tom Vermeir, Hendrik Hein Van Doorn, Eric De Volder, Ineke Nijssen, Geert Vanoorlé, Johan Knuts in *Regent en Regentes* (repetitiefoto), © Ellen Stynen, 2000.

begonnen. Een obscuur boek over waargebeurde misdaadverhalen in ruraal Vlaanderen lag op tafel, verder niets. De deur naar persoonlijke anekdotes stond wijd open. Voor één van mijn personages vertrok ik van mijn grootmoeder die een jaar eerder gestorven was. Het was een eerbetoon en een afscheid. En het zorgde voor een woordenvloed op de vloer. Voor ik er erg in had zat het stuk vol spitante verhalen uit mijn jeugd. Eigen herinneringen, herschreven door de pen van De Volder. Het leek een parallel universum, een onbestaand verleden, maar wel één dat ik heel goed kende. Melancholischer kon bijna niet. Ooit was mijn grootmoeder woedend bij ons thuis vertrokken. Mijn moeder had haar toegebeten dat ze mij, het eerste kleinkind, te veel naar zich toehaalde. Awel als 't zo zit, riep mijn grootmoeder, dan ga ik mij in de vaart smijten. En weg was ze. Of ze het had gemeend was op dat moment moeilijk te achterhalen. Dertig jaar later hielp dit aandoenlijke incident bij het beantwoorden van een lastige vraag: wat is een onwaarschijnlijk normaal einde? Misschien was het madame Goethals, de hoogbejaarde weduwe in het verhaal die na jaren van tegenslag 's nachts bij het kanaal stond en zich afvroeg of er nog iets restte om voor te leven. Of ze zich voorover ging laten vallen in het donkere water of gewoon terug naar huis zou gaan, was bij afloop van het stuk niet te achterhalen.

Daar ergens moet het verborgen zitten. Het onnoemlijke dat van Erics stukken emotionele opdooffers maakte. Meer nog dan in de eigenzinnige stijlfiguur, de expressionistische beelden, de kunstzinnige taal, de forse grime. Het resultaat was groter dan de som van de delen. Altijd weer wist hij een onmiskenbaar waarom te formuleren, een diepmenselijke reactie op de vraagtekens in zijn bestaan. En in dat van iedereen die kwam kijken. Klare antwoorden waren er zelden of nooit. Gelukkig maar. Anders hadden we niet meer hoeven te zoeken, niet in ons hoofd en niet in ons hart. Dan hadden we hem moeten missen, die nevel van verlangen die bleef hangen telkens als het doek viel.

Het zal me leren. Een tekst over De Volder indienen en er over zeuren dat hij niet wat langer mocht zijn. Doe maar verder, zei de redactie. Godver, dacht ik, daar gaat mijn afsluiter. Als ik vloek is het zelden gemeend. Zoals in 1999. Ceremonia's zakelijk leider Marc Vanborm vroeg me om voor een nieuwe productie een briefwisseling uit te typen. Honderden kantjes van tijdens en na de Tweede Wereldoorlog. Voor het grootste deel waren het de hanenpoten van een jonge

schoolmeester aan zijn verloofde. Ditjes en datjes, grote en kleine bekommernissen, vaak bijna onleesbaar. Wat heb ik gesakkerd. Blij was ik ook. Het kroop brief na brief onder mijn vel. Eric deed het geregeld, een op het eerste gezicht onbeduidende geschiedschrijving gebruiken als aanzet voor werk. Vergeelde correspondentie, rafelige dagboeken en beduimelde schriftjes. Hij vond ze op de rommelmarkt of kreeg ze van vrienden en kennissen. De naam van de betrokkenen werd veranderd, hun levenswandel herschreven. Dat gebeurde in functie van het stuk, maar ook uit respect. Het was altijd met het nodige eerbied dat Ceremonia gebruik maakte van het persoonlijke om licht te werpen op het universele. Het jonge stel uit de brieven ging in '47 op zoek naar een woonst. Dat het schrijven daar stopte, laat vermoeden dat ze die ook hadden gevonden. Happy end. En buiten De Volder en zijn ploeg gerekend. Waar onze hang naar het verdorvene precies vandaan kwam, valt niet zo gauw uit te leggen. Het was misschien een manier om ook het deugdzame in de verf te zetten. Bij wijze van contrast. Ik kreeg het meermaals te horen na een voorstelling. Het leek onvergeeflijk wat de personages elkaar aandeden, maar je kon als toeschouwer niet anders dan ze graag zien. We speelden ze in ieder geval met veel mededogen. Dat was wel het minste wat we konden doen voor al die wankele figuren in Erics stukken, overgeleverd aan de dramatische verwickelingen en de rake klappen die er vielen. Er is niet veel dat het slappe koord waarop we met zijn allen wiebelen zo getrouw kan weergeven als het theater. Heel af en toe is die weergave ook echt aangrijpend, zoals in Erics werk.

De productie waarvoor ik de brieven typte, raakte halverwege in het slop. Eric had net zijn vader verloren. Hij hield zich kranig maar moest zich uiteindelijk gewonnen geven. Net voor de laatste week liep alles vast. Ineke, Hendrik, Tom Vermeir en ik spraken af om bij wijze van noodgreep een soort blauwdruk voor het stuk bij elkaar te improviseren. We hadden wel wat om op terug te vallen. Onze personages, bronmateriaal in overvloed, flarden verhaal en brokken tekst die we de moeite vonden om te behouden. Wat er die avond in zaal Victoria in Gent gebeurde is een unicum. Zeker in mijn loopbaan en ik denk ook in die van de anderen. We speelden van begin tot einde, zonder noemenswaardige hapering, wat na een week polijs-ten als *Regent en Regentes* in première zou gaan. Er werd een flink potje gejackt na die doorloop. Van geluk en uit opluchting. Het is me nooit helemaal duidelijk geworden hoe een uitgeputte regisseur en

een stel wanhopige spelers een kant en klare tragikomedie uit hun mouw konden schudden. Het getuigt alleszins van hoe we destijds durfden te werken. Dralen in de coulissen bracht niks op. Te veel tobben evenmin. Er gewoon gaan staan, in het voetlicht, ongeduldig wachtend op wat komen ging, dat was al heel wat.

En vergeet niet, mannekes, dat het ook nog altijd helemaal anders kan. Daarmee sloot De Volder wel eens de werkdag af. Het was een mantra waarmee hij de dualiteit aan de kaak stelde van wat voor goed en geslaagd werd aangezien en wat niet. Zo veel interessanter was het om niet enkel oog te hebben voor wat gemakkelijk bekoorde, maar ook voor wat werkelijk kon beroeren, zelfs al leek het onaf, raar of averechts. Ik gun hem iedereen van harte, de graad van verwondering die nodig is om zo een appreciatie mogelijk te maken. Ik mag graag geloven dat ik die graad met Eric en mijn toenmalige collega's deelde. Ik denk dat ik hem daarna ook nooit meer ben kwijtgeraakt.

ERIC DE VOLDER

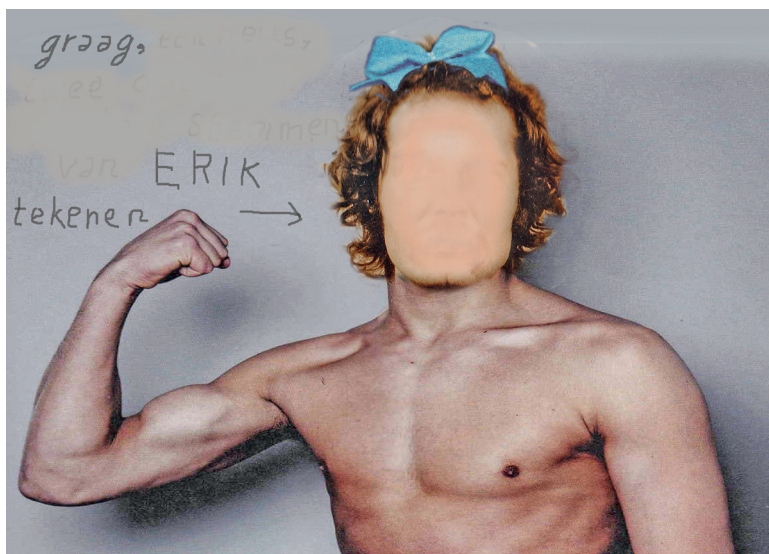
-- Jos Houweling --

Een man die bestond uit verbeelding. In de jaren tachtig en negentig had ik de eer Eric De Volder te kennen. Onze eerste ontmoeting was op de taart-kunst-dag, Rietveld Academie, Amsterdam. Eric was de dirigent van Parisiana, het leukste en meest ontregelende orkest van Gent, België en Nederland. Het orkest speelde, de bekroonde taarten straalden. Meisjes als taart, varende taarten, dooie taarten, te veel publiek, gooien van taarten, wat niet de bedoeling was. Op het einde van de avond wandelde Eric weg met het meisje waar alle docenten van de Rietveld Academie verliefd op waren. Dit was niet de bedoeling. De volgende ochtend dacht ik aan Eric terwijl ik de taartresten van de muren sponste.

Later trad Parisiana als protest op tegen het fotografiebeleid van het Stedelijk Museum Amsterdam. Bij het zien van de geëxposeerde foto's vielen de leden van Parisiana op de grond. Eric was de dirigent van het vallen en opstaan en vallen.

Later werd Eric docent op de Rietveld Academie, afdeling voorheen Audiovisueel. Eric gaf les in wat de studenten niet rechtstreeks hadden gevraagd maar waar zij wel voor gekomen waren. Eric liet de studenten ontdekken wat er in je hoofd en je ziel moet zitten als je kunstenaar gaat worden.

Een anekdote: de Rietveld Academie organiseerde een muziekavond in Paradiso, Amsterdam. Als goed doel bedachten we: Rietveld voor Congo. Het moest duidelijk zijn dat de winst van de avond in onze eigen zak zou verdwijnen. In Nederland weten we weinig over *de* Congo. Eric zou een lezing geven. De stoelen werden gevuld met



studenten. Eric kwam en begon, luid en in een onbegrijpelijke taal te praten. Waarschijnlijk beschuldigingen aan ons, de onwetenden. Er zat een neger in Eric. Nee, een Congolees. De Congolees pakte een zak, haalde uit de zak levende palingen en begon die te gooien. De Congolees vertrok. Ik ben over Congo gaan lezen. Wij zullen Congo nooit vergeten. Ik herinner me niet meer waar de palingen zijn gebleven. De muziekkavond was verlieslatend, net als alle eerdere muziekkavonden.

Ik sliep nog in Erics huis en hij in mijn huis.

Eric ging naar onze school op het eiland Aruba.

Langzaam zijn we elkaar uit het oog verloren, maar niet uit het hart.

Ik ben er trots op, Eric te hebben gekend.

Buiging, buiging, applaus. Jos Houweling.

Jos Houweling. 1943, Amsterdam. Onderwijs en kunst. Gerrit Rietveld Academie en het Sandberg Instituut. Docent en later directeur (1976 - 2010.) Initiatiefnemer van de Kunstvlaai, een kunstbeurs voor talent (1997 - 2010). The One Minutes, video's van precies één minuut (1998 - 2014). Maakte 10 foto-collage-boeken. Vanaf 1975 tot heden. 200 collages zijn opgenomen in de collectie van het Centre Pompidou, Parijs en in het begin van 2019 aldaar tentoongesteld.

deze

mensen

Vo

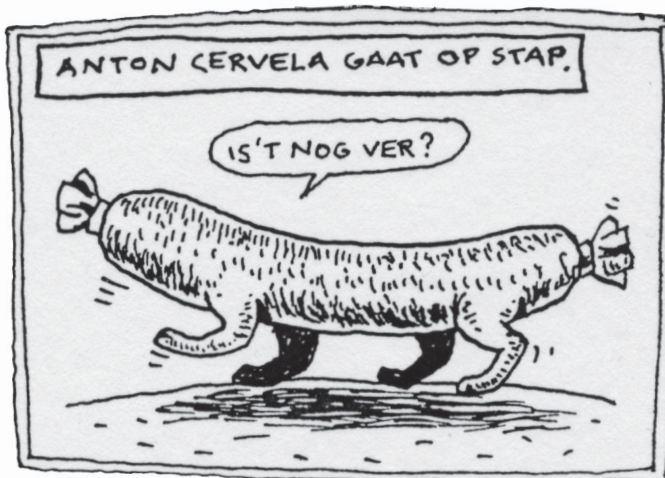




buigen

OR ERIK

De gastredactie heeft haar uiterste best gedaan om de foto's en de credits bij de voorstellingen correct weer te geven. Mocht u alsnog de indruk hebben dat er een fout of tekortkoming in dit nummer sloop, contacteer ons dan gerust via Documenta@UGent.be



Richtlijnen voor de auteur

De onderstaande richtlijnen zijn specifiek gericht aan auteurs die een artikel wensen in te dienen bij *Documenta: tijdschrift voor theater*.

Documenta is een *blind peer review*-tijdschrift dat beschikt over de A1.2-status. Het kent een B-rating op de European Reference Index en staat vermeld in de VABB-lijst. Een ingezonden artikel wordt door minstens twee leden van de redactieraad blind beoordeeld. Binnen de zes weken krijgt de auteur feed-back op zijn artikel. Het artikel wordt als publiceerbaar, publiceerbaar mits aanpassingen of niet publiceerbaar in *Documenta* bevonden. De reviewers maken gebruik van een sjabloon om het artikel te beoordelen. Criteria zijn originaliteit, wetenschappelijke relevantie, duidelijkheid van de vraagstelling, wetenschappelijk onderbouwde onderzoeksmethode en argumentatie, opbouw, structuur en coherentie van het artikel, toereikende bibliografie.

Inzending abstract. Het artikel wordt voorafgegaan door een abstract variërend tussen 100 en 200 woorden en een opsomming van maximum 5 kernwoorden. Stuur je abstract ter goedkeuring naar documenta@ugent.be vóór je een manuscript inzendt via de website.

Inzending manuscript. Een artikel telt maximum 8000 woorden. Gelieve de website www.documenta.ugent.be te raadplegen om online manuscripten in te zenden.

Referentiesysteem. *Documenta: tijdschrift voor theater* volgt de MLA-stijl met een volledige referentielijst op het einde van het artikel.

Beeldmateriaal. Een beperkt aantal zwart-wit foto's wordt toegelaten. De auteur is zelf verantwoordelijk voor het copyright.

Eric De Volder

INHOUD

- 3 Voorwoord
Benjamin Van Tourhout
- 10 Tekeningen
Hendrik-Hein Van Doorn
- 22 Samenwerken met Eric De Volder 1988-1992
Hans Muller
- 58 De eerste Eric-stoemp in het hart...
Els Van Steenberghe
- 72 De versplinterde erfenis van Eric De Volder
Peter Anthonissen
- 108 De theatrale impact van Eric De Volder
Martine de Gos
- 140 Het verhaal van Eric De Volder in Turkije
Pieter Verstraete
- 176 Terugkeren naar het groteske. Terugkeren in de dood.
Terugkeren als bevrijding. Terugkeren als moraal.
Benjamin Van Tourhout

PORTFOLIO

- 224 De ontmoeting met Eric
Şaban Ol
- 242 In dienst van de verwondering
Johan Knuts
- 252 ERIC DE VOLDER
Jos Houweling