

theater

**Théâtre du Soleil . Ariane Mnouchkine**  
**Tambours sur la digue** van Hélène Cixous  
do 14, vr 15, za 16, zo 17, ma 18 september 2000

**Théâtre du Soleil . Arianne Mnouchkine**  
**Tambours sur la digue** van Hélène Cixous  
do 14, vr 15, za 16, zo 17, ma 18 september 2000

begin voorstelling **20 uur**  
(zondag 17 september **13.30** en **20 uur**)

duur eerste deel **1.15 uur**  
pauze **30 minuten**  
duur tweede deel **1.30 uur**

einde omstreeks **23.15 uur**  
(zondag 17 september **16.45** en **23.15 uur**)

locatie  
**Loods International, Kaai 10, Hanzestedeplaats**  
**(Bonapartedok-Willemdok), Antwerpen**

spreektaal **Frans** . boventiteling **Nederlands**

redactie **deSingel**  
vertaling boekje **Marc Vingerhoedts, Beryl Muller**  
vertaling en bediening boventiteling **Steven Goedhart**  
druk **Tegendruk**

 gelieve uw **gsm uit te schakelen!**

## **Théâtre du Soleil / Ariane Mnouchkine**

### **Tambours sur la digue van Hélène Cixous**

In de vorm van een klassiek stuk voor marionetten, gespeeld door acteurs

regie **Ariane Mnouchkine**  
tekst **Hélène Cixous**  
muziek **Jean-Jacques Lemêtre**

musici **Jean-Jacques Lemêtre en Carlos Bernardo Carvalho, Dominique Jambert**  
decor **Guy-Claude François, Ysabel de Maisonneuve, Didier Martin**  
kostuums **Marie-Hélène Bouvet, Nathalie Thomas, Ysabel de Maisonneuve, Annie Tran**  
licht **Cécile Allegoedt, Carlos Obregon, Jacques Poirot**

regieassistentie **Charles-Henri Bradier**  
assistentie kostuums **Catherine Daele**  
stagiair bij musici **Jing Hsieh**  
techniek **Antonio Ferreira, Alain Brunswick, Maël Lefrançois, Amos Nguimbous, Frédéric Potron**  
stagiairs **Sébastien Marinetti, Karim Gougam**  
plans en kaarten **Etienne Lemasson**  
catering **Christian Dupont, Ly That Vou, Sau Siek Yonn**  
assistentie **Francis Ressor**  
administratie en coördinatie **Pierre Salesne, Liliana Andreone, Christophe Floderer, Maria Adroher, Sylvie Papandréou**

met de steun van de Vlaamse Gemeenschap en de dienst coöperatie en culturele actie van de Ambassade van Frankrijk, in het kader van het Franse voorzitterschap van de Europese Unie

spel, in volgorde van opkomst:

**Renata Ramos-Maza**  
**Nicolas Sotnikoff**  
**Juliana Carneiro da Cunha**  
**Duccio Bellugi Vannuccini**  
**Sava Lolov**  
**Myriam Azencot**  
**Martial Jacques**  
**Serge Nicolai**  
**Sandrine Raynal**  
**Delphine Cottu**  
**Jean-Charles Maricot**  
**Vincent Mangado**  
**Sergio Canto Sabido**  
**Matthieu Rauchvarger**

en

**Maïtreyi**  
**Eve Doe Bruce**  
**Judith Marvan Enriquez**  
**Shaghayegh Beheshti**  
**Dominique Jambert**  
**Pascal Guarise**  
**Fabianna De Mello e Souza**  
**Maria Adelia**  
**Alexandre Roccoli**  
**Franck Saurel**  
**David Santonja**  
**Christophe Noël**  
**Edson Rodrigues**



*... de verschijning van een gefabriceerd wezen, gemaakt uit hout en stof, ontstaan uit alle stukken, dat aan niets beantwoordt en toch van nature verontrust, in staat om de scène opnieuw te animeren met een zuchtje van die grote metafysische angst die aan de basis ligt van elk klassiek theater.*

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*

*In het begin van het theater gingen Chinese en Japanse acteurs naar poppen kijken en lieten zich onderrichten door de poppenspelers om vervolgens zelf te gaan spelen want zij wisten heel goed dat zij zich moesten ontdoen van het realisme. Dat is wat de grote theatervormen heeft voortgebracht. Die hele buitengewone gebarentaal van het oosterse theater stamt van de poppen. 'Tambours sur la digue' is niet alleen een stuk maar een voorstelling voor poppen.*

Ariane Mnouchkine in *Le Monde*, 8 september 1999



## Als je naar het theater gaat, ga je naar school én naar het heerlijkste banket

### Een gesprek met Ariane Mnouchkine

Als ik me niet vergis, viert u dit jaar uw veertig jaar in het theater. Het Théâtre du Soleil is ontstaan in 1964, maar daarvoor, in oktober 1959, had u de Association Théâtrale des Etudiants de Paris gesticht.

Ariane Mnouchkine: Ja, dat was het begin van een avontuur. De mensen die toen met mij werkten, zijn er nu niet meer bij, maar allen wilden op dezelfde manier op ontdekkingsstocht gaan, het geluk vinden, dingen met elkaar delen. Wij wisten dat we niets wisten, maar ook dat we wilden werken als gekken. Ik had universiteitstheater gedaan in Oxford. Toen ik in Parijs aankwam, wilde ik me aansluiten bij 'le Groupe antique' van de Sorbonne. Maar meisjes werden in die tijd niet op de toneelvloer toegelaten ... Ze hielden zich bezig met de kostuums. Ik heb toen samen met een klasgenote de 'Association théâtrale' opgericht. Om mensen te recruteren hadden we een affiche laten maken, getekend door Pierre Skira. Een van de eersten die reageerde was Philippe Léotard, die toen surveillant was in het lycée Henri IV. Anderen hebben zich bij ons gevoegd, zoals Martine Franck, Jean-Claude Penchenat, Myrrha en Georges Donzenac. Onder hen vind je de stichters van het Théâtre du Soleil.

De collectieve dimensie – het leven van een groep, de collectief gemaakte voorstellingen – heeft altijd een belangrijke rol gespeeld. Verscheidene stukken ('Les Clowns', '1789', '1793', 'l'Age d'or', 'Et soudain des nuits d'éveil') zijn zeer uitdrukkelijk collectieve creaties.

A. M.: Zelfs de andere voorstellingen zijn collectieve realisaties, in het bijzonder de laatste, 'Tambours sur la ligue'. De tekst is van Hélène Cixous, maar heeft een sterke evolutie ondergaan. Toen ik voorstelde om met poppen te werken, behield zij de essentie van het verhaal, maar diende in de schrijftuur hele stukken te schrappen: poppen hebben maar heel weinig woorden nodig.

Ik kan me geen repetities indenken, waar alleen de regisseur het woord voert. Misschien sommige genieën zoals Giorgio Strehler. Maar is dat

ook niet een zwakte? Repeteren is een 'dialogoog-actie' tussen ons allen, acteurs, actrices en regisseur. Die vertrekt uiteraard van een hypothese, een project. Al heel vlug begeven wij ons op het podium, met hier en daar wat attributen. Als je te maken hebt met echte acteurs, met wat zij communiceren over hun dromen, hun kindertijd en hun verbeelding, met hun intelligentie en talent, dan komt een stuk tot stand door de inbreng van iedereen. Wie zijn ogen en oren wijd openzet, slaagt erin theater te maken. Ik zeg niet dat mijn rol verwaarloosbaar is. Ik geef niet alleen regieaanwijzingen, ik geef ook een richting aan. Sommigen voegen zich trouwens bij onze groep, precies omwille van deze manier van werken, omdat ze zin hebben samen een weg af te leggen. Maar theater is altijd een collectieve onderneming. De regisseur is geen die-rentemmer, hij is de leider van een karavaan. Hij kan, hij moet, tijdens de repetities zeggen: "Ik weet het niet". Deze visie vereist acteurs die sterk in hun schoenen staan. Iedereen volgt hetzelfde spoor, in dezelfde woestijn. Ik weet dat ik ergens heen wil, ook al weet ik vooraf niet waarheen.

**Neemt u het initiatief wat betreft de keuze van de stukken of thema's die het werkmateriaal vormen voor de acteur?**

A. M.: Inderdaad, ik stel een Shakespeare of een Molière voor, of ik reik Héléne een thema aan. Maar als ik een project voorstel, voel ik meteen aan de reactie van de acteurs wanneer ik met een ander project voor de dag moet komen. Dat is wanneer er niet heel vlug een gezamenlijke opwinding ontstaat ("Ja, we doen dit!", "En dat kunnen we zo doen!...").

**U brengt originele stukken, geschreven vanuit een bepaald stramien of vertrekkend van stukken uit een duidelijk afgebakend repertoire – Molière, Shakespeare, Aeschylus. Waardoor laat u zich leiden?**

A. M.: Wij zoeken naar een dialoog tussen de twee registers. Een dialoog met de meesters. Als je naar ons repertoire kijkt, zul je zien dat het uiteindelijk altijd gaat om (burger)oorlog, met de anderen of met zichzelf. Dat is trouwens het thema bij uitstek van elk theater. Ons programma is een vrij evenwichtig komen en gaan, waarbij wij soms bij de grote meesters terecht komen. Shakespeare, Molière hebben zelf, samen met hun gezelschap,

hun stukken jarenlang gepolijst. Zij zijn tot een classicisme, tot een model gekomen. Hun theater is universeel, het trotseert de tijd. Bij Molière, in 'Tartuffe' bijvoorbeeld, valt er niets te veranderen. Het zou getuigen van een grote ijdelheid en absurd zijn iets weg te laten of toe te voegen. En wie besluit een paar scènes van Shakespeare te laten vallen, doet dat alleen maar uit onvermogen, omdat hij niet weet hoe ze op de planken te brengen. Het is waar dat men zich bij hen in een enorm bos bevindt.

Het is voor een gezelschap belangrijk regelmatig op zichzelf terug te vallen. En met een hedendaags auteur hetzelfde polijstwerk te verrichten. De kracht van Héléne Cixous is dat ze zich samen met ons wenst onder te dompelen. Net als wij levert zij zich over aan de school van het theater. Ze komt niet met een kant-en-klare tekst, ze is voortdurend bezig met schrijven en schrappen, zij deelt ons avontuur.

**De kern van het theater, zegt u, is het thema van de strijd en vooral de innerlijke strijd.**

A. M.: De uitvinder van het theater is Aeschylus. Of liever, hij is de uitvinder van de dramaturgie. Want de kunst van het acteren is al veel ouder en komt van ergens in Azië. En in zijn 'Atriden' vind je reeds alles. Aeschylus heeft in de dramaturgie de essentie, de ware betekenis ontdekt van onze drama's: ze spelen zich af tussen vader en zoon, vader, moeder en dochter, minnaar en minnares, man en vrouw ... Daar toont de demon, de onruststoker zich op de meest wrede manier. Als men God is, weet men dat alles gezegd is, dat alles daaruit voortkomt. Want de planeet is in de ogen van God of de goden een en dezelfde familie. En wat ons, die geen God zijn, bezighoudt - de kracht van de tragedie, van het lot, van de verkeerde keuze - is wel degelijk de oorlog tussen mensen die elkaar na zijn, tussen broeders. Wat ons in vervoering brengt, is Orestes die zijn moeder doodt.

**Uw theater steunt op de zuil van het menselijk drama en put tegelijkertijd uit de actualiteit: het nazisme, het drama in Cambodja, het schandaal van het besmette bloed, de mensen zonder papieren, de overstromingen in China ...**

A. M.: Dat deden de klassieken al. Denk maar aan 'Tartuffe'. Als dit stuk zo vaak wordt hernomen, dan is dat toch omdat het altijd ergens ter

wereld actueel is. In de islamistische wereld en in het zuiden van de Verenigde Staten stoot men op hetzelfde hypocriete fanatisme. Hetzelfde geldt voor het verhaal van Agamemnon en Iphigeneia: er zal altijd wel ergens iemand zijn kinderen opofferen omwille van zijn eigen roem of uit lafheid.

Naast de klassieken zijn wij dwergen. Maar het is onze taak onze kunst te confronteren met wat er om ons heen gebeurt. En dat doen we via het theater, via metaforen en met de werktuigen die de acteurs ter beschikking staan en niet alleen als een cabaretnummer. Toen we bijvoorbeeld beslisten om 'La ville parjure' te brengen, met als rode draad het besmette bloed, waren we niet bezig met een pamflet of een artikel, maar zetten we met theatermiddelen een tragedie op. De snelheid waarmee het theater op zijn tijd reageert is belangrijk. En het is noodzakelijk zich voor te bereiden en klaar te staan. Te rade gaan bij de grote meesters om daar de werktuigen te vinden, dramaturgische en speltechnische, en klaar te zijn voor een dergelijke gebeurtenis. Over Tibet bijvoorbeeld, of meer precies over 'Wij tegenover Tibet', of over de mensen zonder papieren, met 'Les Nuits d'éveil'. Als wij 'Tartuffe' hebben gebracht, dan is dat omdat ik zin had iets te doen rond integritisme. En 'Tartuffe' is nog steeds het sterkste, het moedigste, het meest choquerende stuk dat daarover bestaat. De reacties op de voorstelling hebben dat bewezen: de toeschouwers hebben goed gevoeld dat we een bepaald islamisme viseerden. Sommigen hebben ons dat zeer kwalijk genomen. Molière neemt alle soorten fanatisme op de korrel, maar wat wij zien is dit. Als ik Amerikaanse was geweest, had ik een ander doelwit gekozen. Een theatergroep probeert altijd aanwezig te zijn in zijn tijd, een publiek voor zich te winnen, bondgenoten te zoeken, mensen die hun werk volgen, die hen vergezellen, niet onvoorwaardelijk maar met loyaliteit. Een gezelschap is dan een avontuur en niet zomaar wat acteurs die op het toneel woorden zeggen.

**U hebt het geregeld over 'werktuigen'. Uw gehechtheid aan het klassieke repertoire betreft niet alleen de vorm, u vindt er ook dezelfde drijfveren.**

A. M.: Het werktuig, dat is het penseel van de schilder, de beitel van de beeldhouwer, het instrument van de muzikant. Het is onmisbaar. Het woord 'werktuig' is een edel woord: het is de vorm waarvan men zich

noodzakelijk dient te bedienen. "De vorm, dat is de essentie die naar de oppervlakte komt", zei Hugo. Het ontbreekt ons meer en meer aan formele werktuigen in ons dagelijks leven. Het verloopt tegenwoordig zonder vorm, zonder rituelen. Die zijn nochtans essentieel. En in de kunst is dat zeker het geval. Al jaren wil ik een voorstelling maken over het verzet. Hélène Cixous heeft heel mooie teksten geschreven, maar ik heb de theaterwerktuigen nog niet gevonden. En je kunt geen artistiek gevecht beginnen, voor welke zaak dan ook, zonder – en dat mag erg vaag zijn – het begin van een vorm die er uitdrukking aan geeft en die meer is dan tekst alleen. Natuurlijk spreekt het theater over dingen die ons bezighouden, maar het is niet militant. Om militant te zijn is actie nodig, het verdedigen van ideeën, moed, inzet. Theater volgt andere wegen en heeft jaren nodig om zijn werktuigen te smeden. Als de werktuigen om een onderwerp te behandelen niet voorhanden zijn, kan er niet over gesproken worden – hoe graag we dat ook willen.

**Uw theater is niet militant, maar het trekt mensen aan die wel militant zijn. U hebt een actieve rol gespeeld bij de totstandkoming van het 'Collège des Médiateurs' in de zaak van de 'sans-papiers' ...**

Ariane Mnouchkine: Ik hoop dat ons 'huis' militant is. Het kan niet het voortouw nemen, maar wel een ondersteunende rol vervullen, een plaats van dialoog zijn. Wij zijn niet alleen acteurs, maar mannen en vrouwen met hun eigen overtuigingen, hun verlangen naar gerechtigheid, broederlijkheid. Ja, het huis is militant, het theater, dat is wat anders. Als wij in ons gezelschap een afgevaardigde voor humanitaire actie hebben, dan is dat omdat we een kleine vereniging hebben gesticht: A. I. D. A (voor de verdediging van de kunstenaars die het slachtoffer zijn van de repressie in de wereld). Deze vereniging heeft zich zeer actief ingezet voor de landen in Oost-Europa en Latijns-Amerika. Ze heeft helaas een nieuw elan gekregen, onder meer door de gebeurtenissen in Algerije en door het schandaal van de 'sans-papiers'. Dit aspect is dan misschien niet zichtbaar op het toneel, maar het vormt wel degelijk een wezenlijk onderdeel van onze ontmoetingen.

**Het collectief Théâtre du Soleil blijft niet beperkt tot het toneel. Ik denk aan de manier waarop het publiek onthaald wordt, en dat is niet alleen als toeschouwer.**



A.M.: Wanneer het publiek bij ons binnenkomt, moet het toegang krijgen tot de utopie, tot de schoonheid ... Wat dor, koud en grijs is, zou ook warm kunnen zijn, aangenaam en respectvol. We willen geen hippiesfeertje, maar we willen een sas zijn voor diegenen die naar ons komen na een werkdag. We creëren een ruimte waar ze hun wapens kunnen neerleggen, waar ze weer op krachten kunnen komen en de kracht vinden om te leven, om zich de vragen, het verzet, de hoop van de mensen eigen te maken.

Het theater is dus zowel een plaats van hoop voor degenen die het 'consumeren' als voor degenen die het doen leven?

A.M.: Inderdaad, een plaats van hoop. Met natuurlijk momenten van droefheid en verontwaardiging. Dat veronderstelt dat we de breuken, de machtsverhoudingen onder ogen zien. Maar we vertellen erover zonder haat – tenzij in extreme gevallen. Om te vechten moet ik kunnen meeleven, liever strijden 'voor' dan 'tegen', liever voor de Tibetanen dan tegen de Chinezen. Wat niet belet dat ik het jammer vind dat taartengooiers er niet in geslaagd zijn in de buurt van mijnheer Jiang Zemin te komen tijdens zijn bezoek aan Parijs. Want als er iemand een taart in zijn gezicht verdiende, was hij het wel!

De stukken van Shakespeare, de 'Atriden', ... zorgen voor een katharsis. Op het toneel zijn misdaden te zien, driften die men voor zichzelf kan beoordelen. Theater heeft een therapeutische werking. Een zaal is niet hetzelfde voor en na de voorstelling. De relaties tussen de mensen zijn niet meer dezelfde. Goed, stukken als 'Les Tambours' eindigen met een catastrofe. Maar zij roepen op tot nuchterheid. Alarm slaan is niet pessimistisch. Brand en doodsklokken zijn dat wel. Alarm slaan is nog een gebaar van hoop.

U zinspeelde op Azië en het theater daar, dat nadrukkelijk aanwezig is in 'Les Tambours' en in vroegere voorstellingen. Wat betekent het voor u om te werken in de traditie van deze vormen?

A.M.: Ik zou liever zeggen dat ik inspiratie put uit deze vormen. Het is waar dat het theater Aziatisch is, maar het is ook universeel. Ik ben heel gelukkig dat niemand me zegt: "U hebt gekopieerd", "Dit is een Japanse voorstelling". Ik laat me inspireren, ik imiteer niet. Het is onze voorstel-



ling. Shakespeare is niet meer Engels, hij is van de hele wereld. Aeschylus is niet Grieks meer. Chaplin is geen Engelsman of Amerikaan, het is een klassieker.

**Uw theater is commedia dell'arte en tegelijkertijd zeer gestileerd.**

A. M.: Maar de Aziatische manier van stileren is zeer expressionistisch: de acteur heeft de taak contrastrijke situaties uit te drukken. Wij worden niet betaald om onze emoties te verstoppen maar om ze te tonen, en dat is niet gemakkelijk. De oosterse acteur heeft begrepen dat hij om te spelen de juiste symptomen moet vinden: die van een passie, een pijn, een angst. En de angst voor de tijger, de angst voor de cobra en de angst voor de liefde speel je niet tegelijk. De 'symptomen' zijn anders. Als je de grote meesters van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw (zoals Stanislavski) herleest, merk je hoe bewust zij zich daarvan waren.

**Die relatie die aan de basis ligt van uw theater, betekent enerzijds een betreden van een niveau dat te maken heeft met het mysterie van het leven, met de mythologie, en anderzijds een verlangen naar helderheid, naar pedagogie.**

A. M.: Ja, theater is dat allemaal. Als je naar het theater gaat, ga je naar school en tegelijkertijd naar het heerlijkste banket.

**Tijdens dat feest doet u graag een beroep op alle zintuigen. Muziek is bijvoorbeeld een essentieel element. Jean-Jacques Lemêtre is al lang een vaste partner in uw voorstellingen.**

A. M.: In 'Tambours sur la digue' is de muziek even belangrijk als de tekst. En ik zou de Griekse tragedies niet gebracht hebben zonder een echt theatermusicus. Het zijn de belangrijkste ontmoetingen in het leven van een gezelschap: een auteur vinden en een musicus, dat is van wezenlijk belang. Jean-Jacques is inderdaad een partner. U zult gezien hebben dat er op de affiche slechts twee namen staan: die van de auteur en die van de componist. De regie is maar een momentopname in het avontuur van een stuk; ze verandert voortdurend. Maar de muziek blijft.

Een theatergroep bestaat uit talrijke ontmoetingen. Ik denk daarbij aan een hele reeks acteurs die mij veel hebben geleerd. Als ik hen tijdens

het werk iets leer, dan leer ik ook van hen: als ik hun aarzelingen zie, hun ontdekkingen, wat ze van zichzelf eisen.

Uit: *Projet*, driemaandelijks tijdschrift, nr. 260, winter 1999, p. 6-13



## Muziek is geen achtergrondgeluid Een gesprek met Jean-Jacques Lemêtre

Het is uw taak de acteur te volgen, met hem samen te werken, theatermuziek te maken, hem te begeleiden. Hoe gaat u te werk?

Jean-Jacques Lemêtre: Eerst en vooral moeten we zeggen dat theatermusicus een beroep is dat niet bestaat. Men is het erover eens dat er film-musici zijn, en gewone musici, en circusmusici, maar geen theatermusici. Want een theatermusicus is ofwel een mislukt musicus, ofwel een werkloos musicus die werk zoekt in het theater. In plaats van te proberen om theatermuziek te maken, maakt hij muziek die hij op het theater probeert te plakken. En dat noem ik geen theatermuziek. Dat is toneelmuziek. Dat heeft altijd bestaan, maar dat is iets helemaal anders. Toen ik bij het theater kwam, heb ik ontdekt dat muziek er zich in hoofdzaak beperkte tot trommels, trompetten en natuurlijk violen (lacht). Ik heb dus een muziek moeten uitvinden, maar ook terugvinden. Als je er boeken op naslaat, ontdek je dat theatermuziek wel degelijk heeft bestaan. In de zeventiende of de achttiende eeuw bouwde Sabbatini geluidsmachines voor het theater. Als je in Zweden of Finland naar een barokopera gaat, zie je onder het toneel een reeks bizarre muzikale machines, die voor regen of aardbevingen of andere geluidseffecten zorgen, wagentjes met vierkante wielen en volgeladen met keien. Er zijn ook talrijke meer gesofistikeerde machines en een paar heel eenvoudige, zoals de windmachines en de machines die de geluiden van vogels en andere dieren nabootsen. (...) We ontdekken de muziek stukje bij beetje, zoals Ariane stukje bij beetje de vorm ontdekt. De rollen liggen niet vooraf vast. Niemand weet hoe de scenografie zal zijn. Niemand weet hoe de kostuums zullen zijn. Niemand weet vooraf iets van de muziek. We kunnen beginnen met onze wildste fantasie. Maar wat de muziek betreft heb ik altijd een basis. Dat is het hart, dat is de beweging, dat is de snelheid van de woorden. We gaan te werk zoals bij een improvisatie. Je kunt niet in traagheid improviseren. In de traagheid val je automatisch terug op je verstand, en met het verstand kun je niets uitvinden, daar kun je alleen mee 'doen'. In de traagheid denk je na over wat je lichaam gaat doen, en het is niet het lichaam dat het doet.

### Waar ligt uw creatieve inbreng bij de totstandkoming van de voorstelling?

J.-J. L.: Ik moet de scharnieren vinden, de momenten waarop de situatie, de passie omslaat, en die moeten overeenstemmen met die van de acteur. Uiteraard reikt hij me die aan, niet omgekeerd. De acteur moet deze scharniermomenten in zekere zin vinden. Een scharnier is een verandering van toestand en een verandering van timbre, want ik zoek het timbre dat overeenstemt met wat ik zie en wat ik hoor. Dan luister ik naar de stem. Daar haal ik de melodie. Ik richt mij naar de stem van de acteur. Dan kijk ik hoe hij beweegt. En daar haal ik het tempo. Ik heb dus het tempo, de melodie en het timbre. Vervolgens moet ik alleen nog het instrument vinden. En dat kan zijn om te strijken, te slaan, te blazen, te krassen of te schudden. We gaan dus op zoek in de wereld van de klanken. In de wereld zijn er maar liefst vierenvestigduizend muziekinstrumenten bekend; er is dus keuze genoeg! Maar er zijn slechts vier of vijf families. Ik kies dus de familie. En dan zoek ik binnen die familie dat heel specifieke timbre. Soms is dat een instrument uit de Middeleeuwen. En als dat niet meer bestaat, moeten we het opnieuw bouwen. Soms heb ik een specifieke klank nodig, maar bestaat zo'n instrument niet. In dat geval creëer ik het, dan maak ik een instrument dat de door mij gewenste klank voortbrengt. Het gebeurt soms dat er plots en tegelijkertijd drie acteurs samen op het toneel staan. In dat geval vind ik een instrument uit, dat bestaat uit enkele instrumenten van verschillende oorsprong.

### U vindt dat sommige wetten van het theater opnieuw ontdekt moeten worden.

J.-J. L.: We moeten wetten vinden, op basis waarvan we kunnen werken. Wetten vindt men, vindt men opnieuw uit, herziet men en ontdekt men iedere werkdag. Zo kan men geen instrument inzetten dat dezelfde hoogte heeft als de gesproken stem, want beide heffen elkaar op. Er moeten wetten worden gevonden. Hoe te werk gaan om muziek onder een tekst te zetten? Het is de taak van de componist de positie, de plaats te begrijpen, te begrijpen dat men niet kan bewegen terwijl men spreekt. Als er geen minimale stilstand is, als men geen muzikaliteit heeft in zijn lichaam en geen muzikaliteit in zijn stem, dan kan men niet in harmonie zijn met de muziek. Er zijn dus wetten die te maken hebben met de acteur. Iedere ochtend doen we een soort warming-up met de acteurs om ze gewoon te maken aan onderbrekingen, om ze te dwingen om

naar de muziek te luisteren. Dus iemand die geen respect heeft voor maat of tempo, iemand die verkeerd ademt, iemand die niet geconcentreerd is, iemand die niet is waar hij moet zijn wanneer hij er moet zijn, ondanks het feit dat men maandenlang met hem gewerkt heeft, wat doet zo iemand? Welnu, hij zegt een woord, midden in een gongslag en, inderdaad, dat is geen succes! Er zijn dus tal van dergelijke wetten die men ontdekt door het werk.

Uit: Josette Féral, *Trajectoires du Soleil. Autour d'Ariane Mnouchkine, éditions théâtrales, 1998, p. 42 ev.*



## Je moet een personage ontvangen Een gesprek met Juliana Carneiro da Cunha

Een personage heeft een ritme, zegt Ariane vaak. Waardoor moet je je laten leiden om dat ritme te vinden? Door het lichaam? Door het spel van de replieken? Juliana Carneiro da Cunha: Dat is wat Ariane de inwendige muziek noemt. En die muziek vind je volgens mij niet op een gewilde, intellectuele manier. Ik had het daarnet over de sensatie die een acteur heeft op het ogenblik dat zijn tekst werkelijk de zijne wordt. Hij heeft de indruk dat de dichtheid van de lucht anders is geworden. Welnu, het gaat om dat ritme en om die muziek. Het zijn inderdaad zaken die je krijgt en die je achteraf analyseert. Je krijgt ze door beelden. Je wordt je bewust van het verschil tussen idee en beeld, idee en gevoel. We mogen ook niet vergeten dat wij Jean-Jacques Lemêtre hebben, die vanaf de eerste dag van de repetitie bij ons is. Hij leidt ons en laat zich leiden door ons. Hij speelt in op de manier waarop wij ademen. Ik vind het heerlijk met hem te werken. (...)

Spelen is: niet liegen, niet ingewikkeld doen, niet proberen om interessant of intelligent te zijn, geen interessante of acrobatische dingen doen of zeggen, alleen maar om ze te doen of te zeggen. Dat is duidelijk allemaal niet interessant. Naar mijn mening is een acteur pas ontroerd en in staat te ontroeren als hij *samen* met het personage beleeft wat hij bezig is te beleven, als we ons via het personage kunnen vereenzelvigen met zijn vreugde, zijn pijn, zijn twijfel. We herkennen ons in hem. En als die acteur een of andere acrobatische act uitvoert, dan wekt hij onze bewondering, maar dat is dan iets anders. Ik spreek vaak over de organen om uit te leggen en beter te begrijpen wat er gebeurt. De lever, het hart, de maag moeten enorm hard werken, wanneer men speelt. Spelen is niet alleen oefenen met de armen, de benen, de nek en de spieren, maar ook met de organen. Als men angst heeft bijvoorbeeld, klopt het hart sneller of het houdt even op te kloppen. Het ritme verandert. En dan krijgen we maagpijn. Al onze organen worden aangesproken in onze personages.

De angst van de acteur op het toneel lijkt een wezenlijk deel uit te maken van het spel.

J.C.d.C.: Ja, de acteur is bang omdat hij zich blootgeeft. Maar er is goede angst en slechte angst. Angst is noodzakelijk, want als er helemaal geen angst is, dan is het alsof je wat blasé bent, niet echt bereid om je in het ijle te storten, in de afgrond, op zoek naar een echt diep gevoel. Een bepaalde angst is dus heilzaam, maar het mag geen paniekerige angst zijn, die verkrampst en verlamt. Wie te bang is, kan geen stap verzetten. En angst is er altijd, ook al heeft men ervaring. Angst is er al voor je op het toneel verschijnt; het is wat men plankenkoorts noemt. Op het toneel is er geen angst meer. Als je dan nog angst hebt, betekent dat dat het personage niet aanwezig is. Alle acteurs hebben plankenkoorts voor ze opkomen, maar zodra ze op de planken staan en spelen en anderen om zich heen hebben – volgens mij is dat een zeer grote hulp – vergeten zij hun angst. Als ik echt naar u luister en echt naar u kijk en u echt ontvang op het toneel, dan is er geen plaats voor angst. Want de angst waarover men het heeft, is de angst van de acteur, niet die van het personage.

Doet u vooraf onderzoek naar de stem of is het zo dat de stem zich op een natuurlijke manier aanpast aan de tekst, eens de juiste situatie gevonden is?

J.C.d.C.: Precies, zo is het. De stem komt heel natuurlijk. Je moet vooral niet proberen een andere stem te vinden. Je moet echt proberen om in het begin niet te streng te zijn voor jezelf, want de stem kan voor een acteur een verschrikkelijke bron van kritiek zijn. Er zijn inderdaad momenten waarop de acteur in zijn stem nog zichzelf hoort en niet zijn personage. Maar dat is een fase, die hij op een rustige manier moet zien door te komen, in afwachting dat gaandeweg de stem van het personage verschijnt. Dat is iets zeer aangenaams. Het is een waar genot. Ik weet niet of dat overal zo is, maar ik weet dat men bij ons respect heeft voor elkaars noden. Niemand zal mij hier Juliana noemen, want iedereen weet zeer goed dat het destructief werkt als ze mij zo noemen, terwijl ik bezig ben in mijn rol te groeien.

De verhouding met de kostuums is iets unieks in het Théâtre du Soleil. Deze manier om al in een heel vroeg stadium met het kostuum bezig te zijn, nog voor een situatie of een gevoel gespeeld wordt, is vaak verwarrend voor de stagiairs die er vaak zijn. Nochtans vinden zij het heerlijk dat ze meteen midden in het spel zitten.

J.C.d.C.: Ook zij die al lang bij ons zijn, kunnen het juiste kostuum niet zomaar onmiddellijk vinden. Dat hangt af van de persoon in kwestie. Het is voor iedere acteur, voor iedere actrice verschillend. Sommige mensen zijn gevoeliger voor kleur, andere voor het volume, nog andere voor de schoonheid. Er zijn mensen die dat talent hebben, die zich ook in het gewone leven weten te kleden. Anderen hebben dat minder. Wie dat talent niet heeft, probeert de anderen te kopiëren, en dat is al niet slecht. Een kostuum vinden is al in het spel komen. Wanneer je bijvoorbeeld een traditioneel Bali-nees kostuum aantrekt, krijgt je lichaam reeds een bepaalde houding, een manier van bewegen die allesbehalve realistisch is. Je moet je mantel op een bepaalde manier dragen en door de kraag en de schouders kun je niet anders dan je armen bewegen als een pop. Je beseft ook dat bij elk masker een traditie hoort. Je kunt daar vragen bij hebben, maar ze spreekt in zekere zin voor zich. Dat betekent niet dat je niet de vrijheid hebt om te creëren, maar als er een traditie is, dan respecteer je ze, dan volg je ze en dan weet je dat ze een reden van bestaan heeft. Als je daarentegen de personages begint te creëren van een stuk dat je nog niet kent, dan doe je een beroep op beelden, dan zie je dingen in je fantasie. Je ziet ze in een bepaalde kleur, een bepaalde textuur, precies zoals wanneer je op zoek bent naar maquillage voor je gezicht. Dat is allemaal mogelijk omdat wij vanaf de allereerste dag van de repetities beginnen te experimenteren, te ontdekken en op zoek gaan naar maquillage en kostuums, zodat wanneer het stuk klaar is, kostuums en maquillage volkomen organisch zijn, organisch in die zin dat ze echt een stuk zijn van onszelf.

Dat staat mijlenver af van wat in veel theaters gebeurt, waar de acteur pas twee of drie dagen voor de première zijn kostuum krijgt, terwijl hij twee maanden lang met iets heel anders heeft gerepeteerd. Zo'n acteur herkent plots zichzelf niet meer, want hij heeft

niet de tijd gekregen om vertrouwd te worden met zijn kostuum. In de traditionele theaters worden de kostuums meestal ontworpen door iemand die een idee heeft en bij dat idee blijft. In werkelijkheid moet het kostuum een acteur helpen in zijn zoektocht naar zijn personage en dat is een geleidelijk proces. Een prachtig kostuum, een schitterende maquillage, die niet beantwoordt aan de behoeften van het personage, heeft een negatief effect.

Een van de moeilijkste opdrachten van een acteur is om, als de reeks voorstellingen is begonnen, avond na avond dezelfde frisheid in zijn spel te bewaren.

J.C.d.C.: Dat is iets anders. Daarvoor is wat verbeelding nodig. Je moet tegen jezelf zeggen dat je die woorden nooit eerder gehoord hebt. Daarom is het een zeer goede zaak om in een stuk verschillende rollen te spelen of om een heel repertoire te spelen. Op woensdag speel je een rol, op donderdag een andere of twee verschillende rollen in een stuk. Op die manier behoud je een zekere frisheid, ben je gedwongen om alert te blijven. Concreter gezegd laat Ariane ons even op adem komen. Ze herhaalt de essentie, vraagt ons de mosselen die vastzitten aan de boot los te steken, de mechanismen schoon te maken. Ze herhaalt dat we in het heden moeten leven, altijd in het heden; dat we nooit gehoord en nooit gezien hebben wat er gaat gebeuren, dat alles nieuw is. Het is een schoonmaakwerk. In het geval van 'Tartuffe' had Ariane gepland drie keer in het jaar niet te spelen om het stuk opnieuw onder handen te kunnen nemen. Voor die avonden werden geen kaartjes verkocht. Daarnaast is Ariane alle avonden aanwezig. Ook al kijkt ze niet naar de voorstelling, ze is er altijd.

Wanneer een stuk vaak gespeeld wordt, moet op een bepaald ogenblik toch een zekere moeheid intreden.

J.C.d.C.: Soms zij we heel moe, dat is juist. Daar moeten we mee leren omgaan. Ervoor zorgen dat de vermoeidheid niet het middelpunt van het verhaal wordt. We mogen dan wel moe zijn, maar aan het eind van een voorstelling zorgt het publiek toch altijd voor een groot feest. We worden verwend, vind ik, want deze sfeer zet

zich door in het gewone leven. En een leven waar het alle dagen feest is, is niet iedereen gegeven.

Uit: Josette Féral, Trajectoires du Soleil. Autour d'Ariane Mnouchkine, éditions théâtrales, 1998, p. 120 ev



## Over een theater, verrast door marionetten door H  l  ne Cixous

Ziehier wat de regisseur op een dag tegen de auteur zei: " En als je eens een stuk schreef, dat zou geschreven zijn door de dichter Hsi-Xhou, een klassiek stuk dat indertijd soms door marionetten gespeeld werd, soms door acteurs. Acteurs die soms vrouwen waren, soms mannen die alle rollen speelden, afhankelijk van de wetten en verboden die gelden in het koninkrijk waar het stuk opgevoerd werd? " Dus begon de auteur het stuk te schrijven dat ooit door haar klassieke voorganger en meester, de dichter Hsi-Xhou, geschreven was.

Overdag, in het jaar 1998, bestudeerde de auteur de oude teksten afkomstig van Japan, China, Korea en India en die tot ons gekomen zijn via de zijderoute, samen met juwelen, noedels, muziekinstrumenten, vaandels, penselen, gravures. Verzameld, genoteerd in erudiete boeken, geillustreerd en onderwezen. 's Nachts kwam de Meesterpoppen-speler Hsi-Xhou op bezoek en zette de verbeelding van de auteur-marionet in beweging door aan alle draden te trekken. Als er ooit een tekst gedictieerd werd, en een auteur dingen ingefluisterd, dan was het hier wel. Dit is dus een stuk dat zoals nooit tevoren tot stand is gekomen door overlevering. De theaterauteur droomt er steeds van het vel van het toneel te zijn, gespannen zoals het vel van een tamboer, een gevoelige vloer die door de personages van het stuk met marionettenpas betreden wordt. Door de mentale huid te beroeren, brengen zij hun emoties, hun haast en hun koorts over. De theaterauteur droomt ervan dit manuscript te zijn, dat de sporen draagt van het getrappel van de personages.

Tijdens het dromen verplaatst de ontroerde auteur zich in de personages, hier in een marionet: het stuk ent zich op zijn ziel met een precisie en lichtheid zoals van glinsterende libellen en andere psyche-vlinders. Er rest hem alleen nog het stuk getrouw weer te geven.

Maar, dit is de droom van de auteur. Eenmaal ontwaakt, liggen de zaken anders. De auteur is doordrongen van de grote monumentale teksten waaruit zijn geheugen is opgebouwd. Deze lange, uitgespon-

nen westerse dialogen delen niets mee over de nachtelijke sluiers van het no, en nog minder over zijn zachte tred. Dus is de auteur teruggekeerd naar het atelier om daar tussen de tekstrollen te zoeken naar de stevige maar lichte stof waarmee hij de personages, die van heel ver komen, zelfs van de oorsprong van het theater, kan kleden. De tekst moet bijna transparant zijn, en tegelijk uiterst stevig zodat hij het gewicht van de mensheid kan dragen. Men kan schrijven vergelijken met de Koreaanse kostuumsnit: de stof blijft doorzichtig door een drie-voudige plooi, zo dicht dat je hem nauwelijks ziet. Uit stevigheid wordt de soepelheid geboren.

### **De overstroming**

Iedere zomer, al eeuwenlang, bij het begin van het begin en zelfs wanneer de wereld zal vergaan, en ondanks een verminderd geheugen, zegt men dat een overstroming het ergste is wat ons kan overkomen. En dat is ongetwijfeld zo. In het jaar 2297 vóór onze tijdrekening, kwam het water van de Gele en de Blauwe Stroom samen en steeg boven de toppen van de bergen. Niemand overleefde deze zondvloed, dus niemand kon erover vertellen. De keizers bouwden pieren, negen keer zo groot als een mens. Maar het keizerrijk kende interne overstromingen waartegen geen pier opgewassen was. Het woord overstroming kan uitgesproken worden met angst, of met onverschilligheid. Uiteindelijk vergeet men de verschrikking door het woord onophoudelijk te herhalen: het water, het water, het water, het water. En het is dan dat het water komt. Men kan het woord water vervangen door oorlog, of door een ander woord.

### **De marionetten**

De auteur, de regisseur, de acteurs, de scène, de dijken, het paleis, de boot, de regengordijnen ... alles is marionet. Alles wordt gemanipuleerd. Eénieder wordt in beweging gebracht door zijn marionettenspeler. De bewegingen van elke marionet worden veroorzaakt door de uiterst lichte schokjes die de marionettenspeler hem toedient. Er bestaat geen wezen dat meer geanimeerd is, dat met

meer zorg vanuit zijn inertie tot emotie bewogen wordt dan een creatuur dat in beweging gebracht wordt door zijn maker. Het hart klopt tot in de knieën, het hele lichaam articuleert een gevoel, van de elleboog tot aan de hiel. De zin vormt zich en de ziel kan zich manifesteren. De marionettenspeler treedt binnen, hij is de sublieme geest van de marionet. De volmaakte marionet gehoorzaamt onvoorwaardelijk aan zijn marionettenspeler. Hij kent geen twijfel, duwt niet op de rem, biedt geen weerstand. Hij stemt toe, hij laat zich doen. Hij wordt bevolen, hij is verbonden. Hij onderhandelt niet. Hij gaat niet met zijn handen op de heupen voor de regisseur staan. Hij stapt niet met stampende voeten over de vloer. Hij heeft geen enkele autoriteit. Hij laat zijn gewicht niet doorwegen. Hij schrijdt over een vloer – een marionet die zijn transparant tapijt met zijn twee duimen uitrolt op een verankerde vloer. Hij heeft zijn voeten niet op de grond maar er net boven. Zijn ademhaling tilt hem op. Het gezicht van de marionet beweegt niet. In deze spiegelrollen de ontelbare uitdrukkingen van onze passies voorbij. Het onbeweegbare gezicht maakt de ruimte alleen maar groter. Men kan de grootsheid van de goden aflezen van de extase op het gezicht van de marionet.

De regisseur vraagt de acteur marionet te zijn. De acteur moet de sokkel, het geluid, de commentaar, het realisme, de zware voorwerpen, de grond, de beelden, de houvast, de ondersteuning weglaten. Eenmaal de zuiverheid bereikt, zijn het de ledematen die bewegen en niet de ideeën. De marionet is nog niet helemaal daar. De acteur heft zich op en enkel de handeling blijft over.

De regisseur vraagt aan de acteur om met twee te zijn. Ga niet sneller dan je zou kunnen als je twee zou zijn. Twee tijden: één van bevel en één van uitvoering. Van openvouwen en van verklaren. Het lichaam van de marionet verklaart zich. Wat is er theaterler dan een marionet die een personage speelt?

De marionet is de veruiterlijking van de innerlijke marionetten die wij zijn. Van binnen zijn wij duidelijke, ingewikkelde en sterk uitgesproken wezens. De sociale personen die wij onszelf verplichten te zijn, zijn identificeerbare simplificaties en onleesbare, ondoorzichtige scher-



men, schilden. De marionet is een open boek geworden. De marionet is absoluut onschuldig, wat zijn daden of wandaden ook mogen zijn: de marionet wordt getoond, klaar en duidelijk. De marionet is een en al bekentenis. Hij laat zich doen, hij laat toe dat men hem bedrukt, hij is overgeleverd aan de motieven en de bewegingen van zijn marionet-tenspeler. Daardoor stoot hij zich niet aan begrenzingsen, hij loopt niet te pletter op de starre masten.

### Het geheim zit in het onevenwicht

Hij verbergt de ons zo kenmerkende aarzeling niet.

Ziehier de mens: labiel, onzeker, onderworpen aan mentale en wereldse stormen, nooit zeker, vechtend tegen vijandelijke elementen die wij ontketenen en waarvan wij tegelijkertijd wegvluchten.

Het leven dat men ziet vanop de bank van de toeschouwer, is een theaterstuk. Het theaterstuk – hoe vertrouwd het ons ook lijkt – is afhankelijk van onverwachte gebeurtenissen waarvan wij de leerling-tovenaars zijn. Wij veroorzaken datgene waarvan wij hopen dat het nooit gebeurt. Zelfs de dood. En nochtans, het blijft telkens weer een verrassing.

Kijk naar de marionet van de Heer: afgebladerd, oud, fragiel, bevend. “Iedere keer dat het stuk gespeeld wordt, zijn we nog voorzichtiger want hij is al een paar keer in reparatie geweest,” merkt de regisseur op. Repareren. Repareren. De mens vernielt en herstelt. Totdat op een dag – onverwacht – het onherstelbare binnenkomt en dát is het stuk, zijn einde en zijn begin.

Alles hangt aan een draadje vast, of niet? Wij dragen de slagen van het noodlot, ook al zijn ze niet opzettelijk toegebracht. De marionet van de Heer lijkt op een geit. Het woord ‘geit’ is ook een marionet! Dit wil zeggen, het is een metafoor. Enkele jaren terug is er een oude geit wakker geworden in de Heer. Men kan de geit niet zien. Men kan hem alleen ruiken en horen. Koppig, beverig, halsstarrig, wispelturig, stampend met zijn elegante maar afgebladderde klompen.

De marionet, de geest van de marionet, zijn genie, zijn ambigue karakter wint, en verspreidt zich in de loop van de rivier zoals in de dagelijkse taal.

De geest van de besluiteloosheid. Het aarzelen. Waarom zouden wij twee benen hebben? Is dat niet om tijdens het denken van been te kunnen wisselen? Een stuk bevolkt met marionetten speelt de realiteit van een maatschappij die wij willen ontkennen: hoe wij achteruit gaan terwijl wij ons vooruit begeven. Wij vluchten, al dreigend. De rug is ons tweede gezicht. Van het ene moment in het andere, kunnen wij van noodlot veranderen, van keuze, van geloof, van vertrouwen, van genre, van richting, van partij, en zelfs van geslacht! Wat onveranderd blijft, is de pijn.

### Het ritme van de marionet

Wees twee-maar-één. Eén, maar bewoond. Maak de doortocht, teken hem uit. Een marionet komt binnen. Stop. Ga vooruit. Niet met schokken. De exacte afwikkeling, de precisie van de dans. Een marionet die tien dingen tegelijk doet, verwacht alles en verliest de marionet.

Wees twee: dat is het schrijven zelve. De marionet schrijft met tijden, met precieze intervallen en onzichtbare pauzes, hij verdeelt de fasen en verbindt hen onderling met regelmatige punten, door trekken en sprongen van passie. Hij tekent de ruimte van waaruit de kreet, de crisis en de toegang oprijst. Hij schildert vlekkeloos, zodat de spanning, de ster of de flits plots uiteenspat, net zoals de sprong van de ‘shité’ in het no. Zoals de sprong van de kat, die zich in het bevende lichaam voorbereidt en pas ten uitvoer wordt gebracht als hij klaar is.

Zo ziet men de veerman, getroffen door schande, als een rioolkat rondlopen over de dijken, zijn hoofd in de handen van de marionet. Men ziet dat de geest van de veerman een rioolkat is. En men ziet, of meent ze te zien, alle grote tragische grimassen defileren op zijn bewegingsloos gezicht. Geschilderd, als de maskers van de stille films. Fata morgana, magie, mirakel.

Alles zal ge-de-her-construeerd worden en getransponeerd, ondergedompeld in de noodzakelijke menselijke tinctuur. Het haar verandert, als marionet geschilderd. En ook de huid, het gebaar, de ademhaling en de stem.

De stem! ah! Zij is de grootste moeilijkheid. De stem van de marionet is zo vreemd. Een pijnlijk mysterie van dat wezen samengesteld uit twee

wezens. De stem komt van buiten het lichaam. De zanger die gevoelloos aan de kant zit, leent zijn stem uit. Alsof men met twee moet zijn om de grootsheid van het innerlijke gevecht uit te beelden. In het theater worden de marionet en zijn marionettenspeler uiteindelijk door één enkel persoon gespeeld. Het is de actrice-acteur die haar-zijn stem moet uitlenen aan de marionet aan wie zij-hij haar-zijn lichaam geeft. En daarom heeft de actrice-acteur haar-zijn stem moeten opgeven, datgene wat onlosmakelijk met haar-hem verbonden is, datgene wat het moeilijkst op te geven is. Zij-hij heeft een totaal andere stem moeten zoeken in de vocale muziek van de marionetten. Zij-hij verandert zelfs de zucht, en blaast hem nieuw leven in. De keel van de marionet verandert de zucht in een stemmuziek – de marionet, van wie het vlees, het timbre en het volume zijn-haar creaties zijn. Het is erg vermoeiend een marionet te zijn: je creëert moeder en kind tegelijkertijd, het is een dubbele bevalling, van de ene scène in de andere.

### **Grond, de muziek**

Ille muziek voor een vlottende wereld. Men moet zich relaties inbeelden, zegt de musicus, die nog nooit bestaan hebben en werkwoorden die bijna onmogelijke figuren beschrijven: een beeld horen, een geluid zien.

De muziek speelt automatisch en stopt automatisch. Zij stroomt weg, ontsnapt terwijl wij luisteren. De muziek volgt de aarzelende stap van de marionet, begeleidt de marionet zonder hem tegen te houden. Nooit tevoren gedroeg de muziek zich als een moeder. De muziek vraagt zich af of er een ritme bestaat dat niet vierkant is, maar vloeiend. De muziek ontstaat uit dat onderzoek en waakt erover dat zij zich niet opdringt, en dat zij zich door het toeval laat leiden. Die muziek luistert naar de aarzelingen van de marionet, en vertaalt ze in meerstemmigheid. En dan keert zij de stijl om, gehoorzaamend aan de geestelijke verzuchtingen die zij ontvangt en beeldt zij de variaties binnen het gevoel uit. De muziek is enkel onderhevig aan de wetten van het verloop van het drama. Soms is zij onbestaande en soms springt zij van de oever van het éne continent naar de oever van het andere continent. Zij schildert

ongedwongen, zonder aarzeling, met elegantie en nauwkeurigheid, met geweld en sereniteit. Zij onderwerpt zich aan de verrassing. Het is ongetwijfeld een muziek van de gratie. Een muziek die vooruit gaat zonder in de tijd terug te keren, een muziek die niet stresserend is, die zich niet in de wervelwind van de staccato vastzet. De muziek is een kracht zonder scherpe rand die zich zonder probleem aan de polsslag van de marionet toevoegt.

Uit: tekstboekje Théâtre du Soleil, Tambours sur la digue



## Over de dialectiek van het bewegende en het bewegingsloze

door Béatrice Picon-Vallin

'Tambours sur la digue', waarvan de voorbereidingen één jaar duurden, is de nieuwste creatie van het Théâtre du Soleil, door huisauteur Hélène Cixous "dit huis van het heden" genoemd. De voorstelling dompelt je onder in de oude geschiedenis van het Oosten, tussen China en Japan, aan de hand van traditionele theatrale technieken: men put uit verhalen van het oude China voor de fabel en uit de Japanse bunraku en het no voor de vorm. De afstand, deze keer, is maximaal: vertrekkend van de overstromingen die China verwoestten tijdens de zomer van 1998, verwijst de fabel naar geen enkele andere realiteit. Er wordt bovendien geen enkel historisch personage opgevoerd. Het stuk concentreert zich met volle kracht op de hedendaagse problemen van corruptie, de slecht gecontroleerde urbanisatie met zijn gevolgen voor dijken en woningen, en de politieke beslissingen met als gevolg belangenoorlogen die even vreselijk zijn als een natuurramp en waar geen dijk tegen bestand is. Dat men zo ver moet gaan om over herkenbare zaken te praten ... Hoewel dit radicale en prachtige stuk vandaag de dag gecreëerd werd, lijkt het wel een product van de nacht der tijden: het verkent zijn eigen hart aan de grens van het theater, op zoek naar zijn essentie.

Bij een eerste lezing lijkt de tekst gepolijst. Hij bestaat uit grote fragmenten van de in het Engels vertaalde Nô die Hélène Cixous in de bibliotheken van Chicago las, terwijl de groep in Azië verbleef ter voorbereiding op de repetities. Zoals een saus wordt ingekookt om de smaak te verhogen werd hier de tekst ingekort omdat hij aangepast moest worden aan de noden van het theater en vooral van de acteurs die verschillende rollen spelen. Hij is geritmeerd en vereenvoudigd voor de vreemde stemmen die hem uitspreken, want de acteurs spelen grote poppen die gemanipuleerd worden door in het zwart gehulde 'koken' (begeleidersmanipulators). Een nieuw genre wordt geboren uit de klassieke wijsheden, een genre waarin de marionet zijn stem vindt. Om dit te bereiken werden zevenentwintig versies van de tekst gemaakt, misschien zelfs meer, geschreven, geschraapt, herschreven met behulp van fax en com-

puter. Elke versie werd onderworpen aan de proef van de scène en de praktijk. Zo werd geoefend op de uitspraak via allerhande technieken (haiku, grommelot, opera). Bovenal eiste het spel van de poppen bondigheid. Vertraging, precisie van beweging en uitspraak. (...) Craig beschouwde de marionet als "de afstammeling van de antieke stenen idolen en de voorouder van de acteur". Meyerhold van zijn kant hield in de periode van 1913 tot 1939 ontelbare keren een apologie van de marionet: "Zijn betoverende wereld, zijn expressieve, strakke bewegingen, onderworpen aan een specifieke magische techniek, maakten hem tot een sculptuur." Meyerhold beschouwde degene die "de kunst van het dirigeren van een acteur in het marionettentheater" beheerst, "als iemand die de geheimen van de theatrale wonderen kent die wij, 'theatralen', jammer genoeg niet kennen". Mnouchkine creëert samen met haar ploeg medewerkers en acteurs schitterende en tegelijkertijd angstaanjagende 'sur-marionetten', een term van Craig. De afstand komt op een mysterieuze manier tot stand, zij scheidt en verzoent personages, marionetten, acteurs en marionettenspelers, allen handlangers van de regisseur en de componist-musicus. De groep kent een merkwaardige cohesie, maar ondanks de hoogstaande individuele prestaties, onthoudt men toch vooral het geheel. Is het de actrice of zijn het haar manipulators die het silhouet van de gedrongen en zijdeachtige marionet van de oude heer Khang doen beven? Zijn het de manipulators of de 'shamisen' van de bunraku die op de klanken van de hobo van Jean-Jacques Lemêtre een krachtige windhoos creëren? Of zijn het de acteurs die de kledij van de huiverende poppen doen bewegen, worstelend met de opkomende storm? De 'koken' fixeren hun blik op hun creaturen, zij volgen elke beweging van de levende acteurs van onder hun zwarte zeil. Zij begeleiden de acteurs bij het opkomen en het afgaan, terwijl de poppen steeds meer energie verliezen totdat zij opnieuw inert materiaal geworden zijn, pure objecten. De 'koken' begeleiden de acteurs bij de lichte sprong die nodig is om de obstakels binnen het complexe parcours te vermijden. Zij tillen de acteurs op, wat resulteert in schitterende portés wanneer de marionet triomfeert, beveelt of creveert en doodgaat. Op dat moment krijgen we een teken: er komt uit zijn flank - die nochtans niet doorboord is door een zwaard - een flard rode zijde te voorschijn, als was het bloed dat vloeit. Het zijn de 'koken' die de acteurs van een beetje

gewicht verlossen om de glijdende pas van het no te bekomen, terwijl de muziek bijna zichtbaar de voet van de acteur optilt en er een tapijt van lucht onder weeft. (...)

Het Opstandige Meisje heeft asiel gevonden in een oude gebruikte pop, met witte fragiele handen. Deze kleine handjes brengen je van streek door hun delicate inertie, zij zijn verstijfd, fijn en onbeweegbaar. De 'koken' dragen en hanteren de accessoires: waaiers, parasolletjes, degens en lantarens. De continue beweging komt van de lichamen die wiebelen van rechts naar links, voortdurend op zoek naar het verloren evenwicht. Maar zoals steeds in het theater worden de regels soms gerespecteerd en soms niet: de handen van de vermoorde Architect klampen zich vast aan de rand van de dijk, aan de rand van de scène, en de zwarte marionettenspelers moeten de verkrampde handen voorzichtig ontvouwen om het lijk te kunnen weghalen. Men vraagt zich af: wie is daar? Alles hier is getekend als op een gravure, de groepen lijken gebeeldhouwd. Soms zijn de 'koken' onzichtbaar onder het zwart van hun uniformen en soms lijken zij op te gaan in de kleur van de achterwand. Dan zijn zij nog slechts een schaduw van de grote poppen die plots autonoom geworden zijn. De actie vindt plaats tussen hemel en rivier en die ruimtelijke situering gebeurt door zijden panelen: tweeëntwintig doeken in subtiele gradaties van kleuren zijn beschilderd met wolken of landschappen ("De kleuren van de hemel veranderen zo snel", zo zegt de tekst). Aan de hand van twee liggende doeken geeft men de golven weer van het blauwe water, dat al gauw van kleur verandert door het bloed van de gevallen krijgers. Het doorgaans felle licht van de zonnehemel van de Cartoucherie is nu gedempt. Vier van de laterale bakens van de hemel worden donkerder, en het zwart van de kostuums maakt het kleurenpalet zwaarder. Dit authentiek theatraal avontuur waarin Mnouchkine haar acteurs - die hun veelvuldige angsten en ontmoedigingen hebben overwonnen en de risico's niet uit de weg zijn gegaan - heeft betrokken, is sterker dan in andere producties. Het water van de overstroming, dat aan het einde van de voorstelling de hele scène bedekt, doet alles verdwijnen, ook de poppen van de Meesterpoppenspeler. Die gaat tot aan zijn nek in het water om, bewaakt door zijn 'koken', één voor één zijn kleine poppen te redden. Daarna zet hij ze zij aan zij tegenover het publiek, ter uitbeelding van alle marionet-

tenpersonages van de voorstelling. Men herinnert zich het beeld van de ontelbare poppen uit Sihanouk, die van hoog op de muren het publiek fixeerden. Men denkt aan de figuurtjes gemaakt uit stukjes brood in het theater van het joodse getto Vilno tijdens de nazi-terreur waar Mnouchkine zo vaak aan refereert. Verzet door kunst, kunst als enige plaats voor verzet? De onsterfelijkheid van de kunst van het theater, waarvan de marionetten het begin waren? Willen de minuscule overlevenden van de ramp ons waarschuwen, zoals diegenen die reeds in 1926 de ledenpop op mensenformaat maakten en daarmee echte personages wilden afbeelden (cfr. het einde van 'Revizor' van Gogol-Meyerhold in Moskou waar de poppen ook op één lijn werden geplaatst)?

'Tambours sur la digue' beantwoordt aan de utopieën van degenen die aan het begin van de eeuw het spel van de acteur wilden hervormen, en gaat tegelijkertijd de uitdaging aan van de virtuele ledenpoppen gecreëerd door digitale technieken. De dialectiek tussen het bewegende en het bewegingsloze, tussen het levende en het levenloze is hier sterk aanwezig en brengt ons in de war. De emoties zijn in de eerste plaats van ethische en esthetische aard. Zij worden versterkt door de som van de geleverde inspanningen op de scène. Men wordt geconfronteerd met de dagelijkse zoektocht naar de wetten van de beweging en van de uitwisseling (van hypothesen, ervaringen, mislukkingen en successen) inherent aan dit werk. Het gemeenschappelijke werk van de theatrale creatie, waar de ene niets is zonder de andere, waar het artistieke gehalte recht evenredig is met de waarde van het materiaal, zoals Craig het wilde, ver weg van daverende verklaringen, kan enkel vooruitgang boeken door aan de acteurs de tijd te geven.

Men zou kunnen zeggen dat de opgeroepen emoties aan het sacrale grenzen. Het gezicht van de marionet is bewegingsloos. Het vormt een spiegel waarin de ontelbare uitdrukkingen van passie elkaar opvolgen. "Het onbeweegbare gezicht van de marionet maakt de ruimte groter", zo schrijft Hélène Cixous. Tranen rollen over het gezicht van mijn buurvrouw-voor-één-avond. Op mijn vraag antwoordt zij: "De ogen, het zijn de ogen". Zij heeft gelijk, niet alleen de handen zijn gekenmerkt door onbeweeglijkheid. De fijne gezichten zijn bedekt met soepele maskers, gemaakt uit gaas en opgevlude panty's, beschilderd of geschminkt. Daardoor zijn zij vervormd en onherkenbaar gemaakt. De diepliggende

ogen lijken van hout of van steen. "Men kan de grootsheid van de goden aflezen van de extase op het gezicht van de marionet", vervolgt Hélène Cixous. Volgens Craig zijn de platte en gerichte ogen van de 'sur-marionet', enkel de levende ogen van de acteur. De voorstelling geeft aan het publiek een ervaring die een transcendente dimensie bezit: overstijging van de kunst, in ieder geval de kunst van het theater, die het publiek meesleept en de nodige energie geeft om de confrontatie met de obscuriteit aan te gaan. Die het publiek vleugels geeft, dezelfde waarvan Mnouchkine zich heeft bediend toen zij haar acteurs de weg van de marionetten liet bewandelen.

Fragment uit: Béatrice Picon-Vallin, Les longs cheminements de la troupe du Soleil, in: Théâtre/Public, revue bimestrielle publiée par le Théâtre de Gennevilliers, maart-april 2000, pp. 10-13.

## Creaties van het Théâtre du Soleil in een regie van Ariane Mnouchkine

- 1964-65 **Les petits bourgeois** van Maxim Gorki, bewerking Arthur Adamov  
1965-66 **Capitaine Fracasse** van Philippe Léotard naar Théophile Gautier  
1967 **La Cuisine** van Arnold Wesker  
1968 **Le Songe d'une nuit d'été** van William Shakespeare, bewerking Philippe Léotard  
1969 **Les Clowns**, collectieve creatie  
1970-71 **1789**, collectieve creatie  
1972-73 **1793**, collectieve creatie  
1974 **1789**, film van de voorstelling door Théâtre du Soleil gerealiseerd door Ariane Mnouchkine  
1975 **L'âge d'or**, collectieve creatie  
1976-77 **Molière**, film, scenario en regie Ariane Mnouchkine  
1979-80 **Méphisto, le roman d'une carrière**, naar Klaus Mann
- **Shakespearetrilogie:**  
1981 **Richard II**  
1982 **La Nuit des rois**  
1984 **Henry IV**
- 1985 **L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge** van Hélène Cixous  
1987-88 **L'indiate ou l'Inde de leurs rêves** van Hélène Cixous  
1989 **La nuit miraculeuse**, film gerealiseerd door Ariane Mnouchkine naar een scenario van Ariane Mnouchkine en Hélène Cixous
- **Les Atrides:**  
1990 **Iphigénie à Aulis** van Euripides  
1990 **Agamemnon** van Aeschylus  
1991 **Les Choéphores** van Aeschylus  
1992 **Les Euménides** van Aeschylus
- 1994 **La ville Parjure ou le réveil des Erinyes** van Hélène Cixous  
1995-96 **Le Tartuffe** van Molière  
1997 **Et soudain des nuits d'éveil**, collectieve creatie in harmonie met Hélène Cixous  
1999 **Tambours sur la digue** van Hélène Cixous