

2005-2006

Eric Sleichim . Muziektheater Transparant
Men in Tribulation

di 27, wo 28 september 2005





© Herman Sorgeloos

De voorstelling duurt **ongeveer een uur**.
Redactie programmaboekje **deSingel**, Daniëlle de Regt
Druk **Godefroit**
Gelieve uw gsm uit te schakelen! 



© Herman Sorgeloos

Foyer deSingel 

enkel open bij avondvoorstellingen in Rode en/of Blauwe Zaal
open vanaf 18.40 uur

kleine **koude of warme** gerechten te bestellen vóór 19.20 uur
broodjes tot net vóór aanvang van de voorstellingen en tijdens
pauzes

Hotel Corinthia (Desguinlei 94, achterzijde torengedouw ING)

- Restaurant HUGO's at Corinthia
open van 18.30 tot 22.30 uur
- Gozo-bar
open van 10 uur tot 1 uur, uitgebreide snacks tot 23 uur
deSingelaanbod: tweede drankje gratis bij afgifte van uw
toegangsticket van deSingel voor diezelfde dag

Eric Sleichim . Muziektheater Transparant Men in Tribulation

regie, muziek	Eric Sleichim
tekst	Jan Fabre
spel	Viviane De Muynck, Phil Minton
zang	Hagen Matzeit
musici	BL!NDMAN Koen Maas (sopraan saxofoon), Raf Minten (bariton saxofoon), Piet Rebel (tenor saxofoon)
dramaturgie	Bart Van den Eynde
scenografie	B-architecten
realisatie decor	Robby Cluytens, Steven Decoster, Roeland Ghesquière, Christoph Van Damme
kostuums	Chris Snik
productieleiding Transparant	Veerle Francke
productieleiding BL!ndman	Veerle Vaes
coördinatie techniek	Roeland Ghesquière
licht	Robby Cluytens
geluid	Jo Thielemans
podiumtechniek	Hans De Ley
coproductie	Holland Festival (Amsterdam), KunstenFESTIVALdesArts (Brussel)
met dank aan	Kaatheater, KVS/de Bottelarij, Laika, Selmer Saxophones Paris, Lux Lumen, Wotepa, Filmfabriek, Raymonde Carasco, Régis Hebraud



© Herman Sorgeloos

Antonin Artaud, een man in opperste beproeving

Voor zijn nieuwe operaproductie zocht Muziektheater Transparant Eric Sleichim aan, de componist en bezieler van het saxofoonkwartet Bl!ndman. Sleichim koos als onderwerp het leven en werk van de controversiële Franse theatermaker en schrijver Antonin Artaud. 'Men in Tribulation', zo heet het werk, zweeft tussen opera en muziektheater.

De voorstelling probeert de vele lagen van de persoonlijkheid en het genie van Artaud te evoceren. Het libretto van 'Men in Tribulation' is van de hand van Jan Fabre, de muziek van Sleichim wordt vertolkt door zijn eigen Bl!ndman-kwartet. De rode draad in de voorstelling is de reis die Artaud in 1936 ondernam naar de Mexicaanse Tarahumara-indianen. Maar het eigenlijke vertrekpunt is gesitueerd in 1948, het jaar van zijn dood.

Eric Sleichim: "Er is die foto van hoe Artaud in zijn kamertje zit, een paar weken voor zijn dood. Hij was net ontslagen uit het psychiatrisch gesticht. Hij was toen tweeënvijftig jaar, maar hij ziet eruit als een totaal afgeleefde mens. Het moment van de foto is het moment waarop hij net vernomen heeft dat zijn radiospel 'Pour en finir avec le jugement de Dieu' was gecensureerd en verboden. Dat was voor hem de genadeslag, want de uitzending was voor hem de laatste kans om te tonen wat hij in zijn mars had". In de voorstelling vertolkt Phil Minton de Artaud van het moment van de foto. "Dat is de echte Artaud, het enige personage dat in de realiteit van de toeschouwers bestaat. Alle andere personages zijn eigenlijk personages die alleen in het hoofd van Artaud bestaan. De Blindmannen zijn zijn demonen, zowel goed als kwaad, geesten die steeds met herinneringen komen aanzetten. Hagen Matzeit, met zijn heldere contratenorstem, is de engel, de jonge Artaud vol idealen. Viviane De Muynck is eigenlijk het woord dat hij verloren heeft, de tong".

Veel dansbewegingen, houdingen of figuren, die de Ciguripriesters in de lucht maken, alsof ze die aan het duister opleggen of uit de spelonken van de nacht sleuren, begrijpen zij zelf

Peyotl en ritus

Alle personages komen uit het avontuur dat Artaud in Mexico heeft meegemaakt, enkele maanden voor zijn opsluiting in het gesticht. Eric Sleichim: "Hij trok daar naartoe om de Tarahumara-indianen te ontmoeten. Wat hem vooral interesseerde, was niet noodzakelijk die peyotl-drug die de indianen ritueel gebruikten, maar vooral de ritus zelf. Hun filosofie is dat je tijdens je leven je evenbeeld moet blijven ontmoeten en dat kan door middel van de ritussen. Het is een pijnlijke reis geweest. Hij moet als opiumverslaafde zijn drug al een paar weken ontberen, zijn lijf doet pijn, en hij begint echt visioenen te krijgen. Hij beschrijft een gebergte, niet louter als gril van de natuur, maar als opgelegd door God. Hij begint in de bergen lichamen te zien, tekens. Op een bepaald moment vermengt zich dat met tekens van de Tarahumaras. In hun sjamanisme heeft alles een symboliek, ze hebben ook allemaal hun eigen rituele objecten: stokjes, balletjes, koperen voorwerpen die ze rond hun schenen vastmaken, die dan geluiden maken. Ook de beschrijvingen zijn essentieel. Het is allemaal heel ruw. Je voelt dat het een deel uitmaakt van hun leven. De trance beleven ze op een heel ingetogen manier".

Metamorfoses

De ciguri is zo'n nachtelijke, geheime ritus. "Artaud heeft aan de ciguri mogen deelnemen; het is in die ciguri dat je de peyotl krijgt. Wat je ziet als je binnenkomt in de voorstelling, zijn twee simultane gebeurtenissen. Enerzijds is er de oude Artaud in zijn kamer. Alle andere personages zijn eigenlijk de ritus van de ciguri aan het voorbereiden. De Blindmannen zijn bezig met rituele objecten, het beschilderen van de huid, van gezichten, ze maken gebruik van geuren en rare kledingstukken. Wat je gedurende de voorstelling meemaakt, is eigenlijk de voorbereiding van de ritus voor de ciguri, doorsneden met de metamorfoses van Artaud. Dat is de structuur. Cyclisch in de voorstelling is ook het weer bij zinnen komen van Artaud na het totale ijlen. Het publiek wordt uitgenodigd de zaal

niet meer, en terwijl ze die uitvoeren, gehoorzamen ze slechts aan een soort fysieke traditie enerzijds, en anderzijds aan de geheime geboden die de Peyotl hen oplegt, waarvan ze een

te verlaten voor de ciguri gaat beginnen. Je hebt de indruk binnen te komen als er iets voorbij is en buiten te gaan voor er iets gaat beginnen."

Voor het concept van de voorstelling zijn de teksten van Artaud over het theater der wreedheid essentieel, omdat je daar in geconcentreerde vorm zijn visies over theater meekrijgt. Sleichim: "Artaud raadde de acteur echt aan niet een emotie te spelen, maar een emotie te zijn. Net zoals het publiek die emotie moet kunnen voelen, meemaken. Hij verlangde ook dat het publiek omringd zou zijn door de theatrale actie. Vandaar ook dat bij de scenografie van 'Men in Tribulation' het publiek in het midden van het gebeuren staat. Zonder te beweren dat ik vandaag een stuk maak zoals hij dat gedaan zou hebben. Maar het is er zeker en vast op geïnspireerd".

Oeuvre

Waarom noemt Eric Sleichim dit werk een opera? "Ik gebruik opera in de betekenis van 'werk' in het Latijn, oeuvre. Ten eerste wou ik zeker en vast de stem niet gebruiken zoals in traditionele opera's. Ik heb een hekel aan de Verdi's en de Puccini's. Mijn vraag was hoe ik stem ging hanteren. Je kan het niet echt opera noemen omdat het merendeel van de tekst gesproken is en niet gezongen. Als je het louter muziek-structureel wil definiëren gaat het over een monodrama. Het is een tekst, gedragen door muziek. Dit werk ligt tussen muziektheater en opera. Maar ik heb geen zin om muziektheatraal te denken, vandaar ook dat ik de regie zelf wou doen. Hoe goed de dialoog ook is tussen de regisseur en de componist, uiteindelijk staat de muziek toch altijd ten dienste van de tekst. Mijn regie vertrekt vanuit de klank. Ik ben geen theatermaker. Ik heb mijn concerten wel altijd theatraal omkaderd. Maar het visuele moest altijd wel heel nauw verbonden zijn met de muzikale ideeën van de componist of van de uitvoerder. En dat is nu ook zo".

Pieter-Paul De Temmerman, in: De Tijd, 18 mei 2004

extract tot zich nemen voor ze beginnen te dansen om met uitgekiende methodes in trance te komen. – Ik bedoel dat ze doen wat de plant hen zegt te doen, maar dat ze het herhalen

De onmogelijke zoektocht van Artaud

Er bestaat een reeks van foto's van Antonin Artaud, gemaakt na zijn ontslag uit de psychiatrische instelling van Rodez in 1946 en voor zijn dood in 1948. Artaud is nauwelijks vijftig jaar oud. Wie deze foto's vergelijkt met die van Artaud als jongeman uit de jaren twintig en dertig, kan niet anders dan een huivering ondergaan. De huivering zit in de herkenning dat het om een en dezelfde man gaat. Wie is de man op wiens uitgemergelde en gekwelde lichaam de tekens van ziekte, onbegrip, eenzaamheid, uitputting, kalmeermiddelen en elektroshocks zichtbaar zijn geworden?

'A tribel that's me/ That strange me over which not a single/ civilisation has ever had a hold.' Met die vreemde zelfbeschrijving opent de tekst die Jan Fabre schreef voor de opera 'Men in Tribulation' van Eric Sleichim. Tijdens zijn internering maakte Artaud honderden tekeningen, vaak dichtbevolkt met woorden, tekens, gezichten, vormen en vlekken. Zijn zij de grafische uitdrukking van de 'stammen' in het overvolle hoofd van Artaud waarin de opera zich afspeelt? Een hoofd waarin geluiden, stemmen en visioenen verloren lopen: "I have lost my tongue/ But that doesn't mean you are free." Het lijkt een waarschuwing. En misschien is het dat ook. Artaud dwaalt als een spookverschijning door de westerse cultuur. Nauwelijks achtentwintig beschrijft hij zijn leven als 'een ineenstorting van de ziel'. Een tijdlang sluit hij zich aan bij de surrealistische beweging, maar wanneer de groep officieel toetreedt tot de communistische partij komt het tot een breuk: "Revolutie is voor mij iets anders dan een eenvoudige rolwisseling van machthebbers." Het gaat Artaud om een veel fundamentele vervreemding. Zijn gebroken lichaam en zijn verbrokkeld oeuvre herinneren Europa voortdurend aan haar

als een soort les waaraan hun spieren gehoorzamen, maar die ze door de ontladingen van hun zenuwen niet meer begrijpen, evenmin als hun vaders of de vaders van hun vaders.

eigen 'onbehagen': "Europa is in een vergevorderde staat van beschaving: ik bedoel daarmee dat Europa erg ziek is."

Artaud leefde en werkte aan de grenzen van het normale, het aanvaardbare en het begrijpbare: 'Ik zou een Boek willen maken dat de mensen stoort, dat als een poort openstaat en ze daar brengt waar ze nooit uit zichzelf waren heengegaan, een poort die gewoonweg uitmondt in de werkelijkheid.' Beschaving, cultuur, redelijkheid, literaire meesterwerken, alles waar het westen trots op is, is voor Artaud niet meer dan illusie en gezichtsbedrog. Het zijn lagen die van de ziel afgepeld moeten worden totdat een harde kern van het denken overblijft: 'I shall not give up/ layer by layer/ peeling the skins of my soul/ till all that remains/ is a spherical ossification of one single thought.' Als een refrein komt deze strofe terug in de opera.

Een van de foto's uit zijn laatste levensjaren toont Artaud die samen met een vriendin wacht op de autobus in Ivry. Artaud zit op een stenen bank zonder rugleuning. In zijn rechterhand houdt hij een potlood met de punt op een zeer precieze plaats in zijn rug gedrukt. Ontgoocheld door de traditionele geneeskunde volgt Artaud in 1932 gedurende een korte periode een intense acupunctuurbehandeling, aanvankelijk met enig resultaat. Probeert Artaud met de potlood in de rug, op een van de vele pijnpunten van zijn lichaam, het fysieke lijden te bezweren? Of is het het gebaar van een man die zoekt naar dat punt van waaruit hij zijn lichaam kan herschrijven? "Er is een fosforachtig punt waar heel de werkelijkheid weer samenkomt, maar veranderd, van gedaante verwisseld - en waardoor? -, een punt voor het magische gebruik van de dingen", schrijft hij in 1925.

Want ook de rol van de zenuwen is overtrokken. Dit voldeed me niet en toen de dans geëindigd was, wilde ik er meer over weten. – Want vòòr ik de Cigurite bijwoonde zoals de

Artauds leven en werk is de zoektocht naar dat magische punt van waaruit de werkelijkheid opnieuw geschapen kan worden. Hij zoekt dat magische punt in de droomlogica van de stomme film, in de abstracte bewegingen van de Balinese dansers, in wat hij 'het theater van de wreedheid' noemt: "Ik gebruik het woord wreedheid in de zin van levenshonger, kosmische strengheid en onverzoenlijke noodzaak. Het theater, in de zin van voortdurende creatie en volledige magische actie, gehoorzaamt aan die noodzaak." Artaud verlangt naar een ritueel theater, ver voorbij de grenzen van psychologie en realisme, met het publiek midden in de actie, waarbij het woord slechts een onderdeel was van een totaalgebeuren van lichamen, gebaren, klanken, kleuren en vormen. Artaud is gefascineerd door de magie, de alchemie, de occulte leer, door alles wat de poort van het enge rationele denken kon openbreken en toegang geven tot de 'werkelijkheid'. Maar geen van zijn experimenten slagen: met de komst van de sprekende film verliest Artaud iedere interesse in het medium en zijn theaterexperimenten met het Théâtre Alfred Jany (1926-1930) en het Théâtre de la Cruauté (1932-1935) lopen uit op evenveel mislukkingen.

In 1937 verlaat hij, moegestreden en gedesillusioneerend, Europa en maakt een reis naar Mexico, een land dat nog niet door het westen is bezoedeld. Daar laat hij zich inwijden in de Ciguri- en Tutuguri-rituelen van de Tarahumaras, een indianenstam. Onder invloed van de peyotl raken de participanten in een trance waarin ze hun evenbeeld ontmoeten. Die ontmoeting is het begin van een noodzakelijk zuiveringsproces. Voor Artaud is het een extreme persoonlijke ervaring, waaraan hij tot zijn dood zal blijven refereren. In de opera is deze Tarahumarasritus obsessieel aanwezig in het hoofd van Artaud. Tijdens een bootreis van Ierland naar Frankrijk midden 1937 loopt het uit de hand. Het komt tot een handgemeen met de bemanning en Artaud wordt opgepakt. Het is het begin van een negenjarige psychiatrische lijdensweg.

huidige Indiaanse priesters hem uitvoeren, had ik heel wat Tarahumaras uit de bergen uitgevraagd, en een ganse nacht doorgebracht met een jong gezin waarvan de echtgenoot

Na zijn ontslag keert Artaud zich opnieuw naar het theater. Maar de 'wreedheid' zoekt hij nu niet langer in een rituele encensering, maar in een theater van de stem, in een theater van de sonore ruimte. Het theater van de wreedheid dat Artaud in die jaren voor ogen staat is een theater van het vleesgeworden woord, het woord dat teruggegeven wordt aan de stem, de tong, het lichaam. Het spreken wordt teruggekoppeld naar het lichaam en zijn driften. Artaud werkt in 1947 aan een hoorspel: 'Pour en finir avec le jugement de Dieu'. Maar enkele dagen voor de uitzending wordt het verboden door de omroep. Het is de zoveelste confrontatie van Artaud met de samenleving en het zoveelste teken van onbegrip.

De agressie en de bitterheid om het onbegrip van de samenleving vormen samen met de visionaire exaltatie van de Mexicoreis de grondtonen van 'Men in Tribulation'. Fabre schreef zijn tekst 'inspired by the writings of Antonin Artaud'. Dichter in de buurt van Artaud kan je waarschijnlijk niet komen. Eric Sleichim volgt Artauds sonore experiment in een confrontatie van stem en elektronica, hard core en opera, geluid en manipulatie. De muzikanten en hun instrumenten krijgen een rituele functie in de encensering. Sleichim concipieert een vijfhoekige ruimte: een ruimte met een hoek te veel. Zo staat ook Blindmans omgang met de instrumenten haaks op het orthodoxe gebruik ervan: het instrument wordt vervreemd van zichzelf, in 'Men in Tribulation' worden ze gesacraliseerd, geritualiseerd, gemutilleerd.

De onmogelijke zoektocht van Artaud, zijn opgebrand lichaam en zijn verbrokkeld oeuvre zijn een archetype geworden van de moderne kunst: de haat tegen de burgerlijke samenleving, de transgressie, de borderline, de hang naar het sacrale en het rituele. Maar de prijs die Artaud betaalt is hoog. Kort voor zijn dood houdt hij een lezing in Parijs over de toekomst van het theater. Tijdens zijn optreden raakt hij de draad van zijn betoog

een volgeling van deze rite was en er blijkbaar veel geheimen van kende. - En ik kreeg van hem wondere verklaringen en uiterst precieze ophelderingen over de wijze waarop Peyotl in



© Herman Sorgeloos

kwijt, zijn papieren vallen op de grond. De schrijver André Gide was getuige: "alles aan hem was uitdrukking van een afschuwelijke menselijke nood, een soort vervloeking zonder redding, zonder ontsnapping behalve in een dolgeworden lyrisme waarvan het publiek slechts smeelapperij, vloeken en blasfemie bereikten. Het was afschuwelijk, pijnlijk, soms bijna subliem, dan weer schokkend en haast onverdraaglijk."

Is het in die mix van onverzoenbare emoties dat Artaud iets van zijn Theater van de wreedheid heeft gerealiseerd? Of volstaat ook hier een geruststellende medische verklaring?

Erwin Jans, in: Programmaboek Holland Festival, 2004

het ganse zenuwtraject van het ik de herinnering opwekt aan tal van uiterst verheven waarheden waardoor, zo werd me verteld, het menselijk bewustzijn de waarneming van het

Over het werk van Eric Sleichim

Een manier om Eric Sleichim te leren kennen is het opzoeken van de figuren die hem in zijn muzikale loopbaan geïnspireerd hebben. Die tocht begint bij Marcel Duchamp. De naam van het saxofoonkwartet waarmee Sleichim sinds 1988 werkt is 'B!ndmann' een wat eigenaardig geschreven 'Blindman'. Het uitroepingsteken is een gewilde verwijzing naar de groep Maximalist!, ook met uitroepingsteken, waarvan Sleichim één van de vier oprichters was. Zo wordt verwezen naar de duidelijke link tussen de twee ensembles: B!ndman is als het ware voortgekomen uit het feit dat Maximalist! bestond. 'The Blind Man' was de naam van het tijdschrift dat Duchamp in New York in 1917 oprichtte. Meteen is de toon gezet: Sleichim zoekt het ongewone op, meer nog het dwarse, tot in de controverse. Tegelijk stelde Sleichim zich toen ook als opdracht iets analoog te doen aan wat Duchamp bedoeld had met zijn 'blind man'. Het dadaïstische idee dat een blinde gids bezoekers in een kunsttentoonstelling rondleidt begrijp ik graag als de gids die leert zien samen met zijn bezoekers of de gids die leert hoe zijn bezoekers kijken en ze dan kan 'bijsturen' waar nodig. Sleichim is niet de gids, hij is de kunstenaar naar wie de gids met zijn publiek zal gaan luisteren. Maar Sleichim heeft zich nooit zelf tot kunstenaar verheven: de hele B!ndman-activiteit heeft hij op zich genomen en die omvat veel meer dan het componeren en saxofoon spelen zelf. Hij zet de route uit die B!ndman zal volgen en als hij dat doet wordt hij inderdaad de dove gids, die na zo'n twintig jaar in het vak nog altijd heel duidelijk inziet dat het publiek voor nieuwe muziek niet uit de lucht komt vallen, zeker niet bij trosjes en dat je moet blijven zoeken naar nieuwe mogelijkheden die je publiek boeien. Niet zozeer de absurdistische kant van Duchamp is voor Sleichim van belang, al

Oneindige niet verliest, maar integendeel terugvindt. "Je te tonen waaruit deze waarheden bestaan, zo vertelde me deze man, is niet mijn taak. Maar het is mijn taak ze te laten

weet hij bijzonder goed alles te relativeren, maar veel meer de kritische kant van Duchamp: bevraag voortdurend jezelf, zoek naar het onbekende, onderzoek nieuwe mogelijkheden en blijf jezelf vernieuwen. B!ndman zal dus nooit aan het einde van zijn tocht zijn en schrijf je terecht met een uitroepingsteken, de alertheid van het zoeken. 'Poortenbos', veel poorten of mogelijkheden en veel bos om in te verdwalen, was de titel van een twaalfdelige suite uit 1989, bestaande uit saxofoonsolo's, duo's, trio's en kwartetten in drie bewegingen en negen poorten.

Nog in de plastische kunst was Sleichim vrij snel bezig met de figuur Joseph Beuys. Beuys werd zelf onderdeel van zijn kunstwerken. Hij woonde in zijn installaties tijdens tentoonstellingen of in een museum. Voor Sleichim is dat niet anders, enerzijds omdat hij de eerste uitvoerder is van zijn eigen muziek en anderzijds omdat de fysieke aanwezigheid en het fysieke contact met het instrument voor Sleichim ook een essentieel gegeven van de muziek is. 'Five movements for Beuys' betekende meteen de eerste publieke voorstelling van het B!ndmankwartet en was geïnspireerd door Beuys' performance 'Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt'. Het valt niet te ontkennen dat B!ndman of de blinde gids gemakkelijk een plaats zou kunnen krijgen in deze performance van Beuys: zijn titel is al even 'blind' of zelfs licht absurdistisch of onmogelijk te noemen.

Een volgende figuur is Buster Keaton. Niet blind maar stom of stil waren de vroege films waarop Sleichim in de jaren 1990 meer dan eens muziek maakte. Ook hier koos hij niet voor het meest voor de hand liggende en de directe humor van vele stille films, maar voor de wat treurige figuur van Buster Keaton, die humoristisch was ondanks zichzelf en helaas buiten zijn eigen wil om steeds weer in absurdistische situaties terecht kwam. Naast 'Steamboat Bill Jr.' van Buster Keaton was er ook muziek bij de Japanse avant-garde film 'Kurutta Ippeiji' van Teinosuke Kinugasa, te vertalen

herboren worden in de geest van je menselijk wezen. – De menselijke geest is God beu, omdat onze geest slecht en ziek is, en onze taak is het hem er weer te doen naar hongeren.

als 'A Page of Madness'. Belangrijk voor de voorkeursthematiek van Sleichim is ook de 'poëtische horrorfilm' 'La Chute de la Maison Usher' van Jean Epstein. Deze wordt algemeen beschouwd als het absolute meesterwerk in zijn genre en is een vrije bewerking van 'The Fall of the House of Usher' van Edgar Allan Poe, aangevuld met elementen uit zijn andere verhalen. Niet onbelangrijk is dat de regie-assistent bij deze productie Luis Buñuel was. Zal het iemand verwonderen dat het schilderen van een portret het centraal gegeven is in deze film? Het schilderij in de film komt uit het verhaal 'Het ovalen portret' van Poe waarin een man zijn beeldschone jonge vrouw schildert. Het schilderij is perfect, maar naarmate hij vordert neemt haar levenskracht af. Bij de laatste toets sterft zij. Het thema doet onmiddellijk denken aan 'The picture of Dorian Gray' van Oscar Wilde.

En plots was er Bach. Dat B!ndman in 2000 een cd voorstelde met Bachmuziek op saxofoonkwartet was werkelijk een totaal onvoorspelbare verrassing. Sleichim had in zijn muziek altijd de bewerking gemeden. De saxofoon als jong instrument is nu eenmaal gedwongen om heel veel bewerkingen van oude stukken te gaan spelen. Sleichim was er veel meer op uit de fysieke kracht van het instrument voor te stellen en de klankmogelijkheden ervan te onderzoeken, waarbij het dempen en stoppen van het instrument heel inventief gebeurde, waarbij de ademcontrole en diversiteit in speelwijze tot in het oneindige uitgepuurd werd en waarbij alle mogelijke geluiden van kleppen percussief en ruis-rijk uitgebuit werden. Met de toenemende hightech en elektronische mogelijkheden barstte de onbekende saxofoonklank los in de ruimte. Ook het technologische aspect en het ruimtegebruik van de instrumenten heeft Sleichim intens onderzocht. Maar daarbij vergat hij nooit het akoestische en de essentiële esthetisch pure klank van de saxofoon. Versmeltende klankkleur, accuraatheid in samen inzetten en vooral perfecte juistheid in het spelen en tegelijk luisteren naar elkaar werden

Maar nu is het zo dat precies de tijd ons het middel daartoe weigert. – Men zal je morgen laten zien wat we nog kunnen doen. En als je met ons wil werken, dan zullen we misschien

elke repetitie geoefend door koralen van Bach te spelen. Nooit bedoeld als bewerking, maar vierstemmig uit het 'Chorbuch', gewoon op sax in plaats van vocaal. De akoestiek in een zaal werd vóór het optreden ook altijd met een Bachkoraal uitgetoetst. Tijdens de soundcheck voor een concert in een kerk vroeg de organisator of ze dat ook op het concert zouden spelen. En zo is Bach dan aan de oren van de luisteraar gekomen, gevolgd door middeleeuwse muziek en polyfonie uit de Renaissance en binnenkort ook door een reeks canons die Mozart bij wijze van oefening ooit schreef.

Figuren uit de wereld van de beeldende kunst en de film blijven intussen tot op vandaag Eric Sleichim boeien. Hoe langer hoe meer is het theatrale element er ook bij gekomen. In het begin bestond dat vooral uit muziek voor de dansscène met alles wat uit het werken voor Rosas met de groep Maximalist! gevolgd was. De voorbije tien jaar gaat het echter veel meer om zuivere theaterproducties en de lijst van mensen met wie Sleichim werkt en werkte wijst op kwaliteit: Josse De Pauw, Guy Cassiers, Jan Fabre en als buitenlanders bijvoorbeeld Heiner Goebbels en Helmut Oehring (Zijn ouders waren doof. Hij groeide op met gebarentaal en leerde pas als vierjarige spreken in een gastfamilie).

Voor de video-installatie 'The Angel of Death' van Jan Fabre schreef Eric Sleichim in 2003 de muziek. Onderwerp was weer een omstreden kunstenaar: Andy Warhol. Het accent lag vooral op de homoseksuele geaardheid van Warhol vanuit de vraagstelling man versus vrouw versus hermafrodit. In de muziektheaterproductie 'Men in Tribulation', die Sleichim maakte in opdracht van Muziektheater Transparant en waarvoor Fabre de tekst schreef, komt diezelfde thematiek terug, dit keer gebaseerd op de theatertheorieën en -ervaringen van Antonin Artaud: het mannelijke versus het vrouwelijke versus het neutrale of

onzijdige. Sleichim benadrukt het subversieve in het karakter van Artaud, die er uiteindelijk naar streefde om zelf geslachtloos te worden. Sterk contrasterend is in Artaud ook de gefascineerdheid voor de Balinese theaterwereld te vinden, het eerste abstract theater met alleen symbolen en vaste codes dat hij ooit zag en ook weer sterk contrasterend is met zijn ideeën over het 'Théâtre de la cruauté', waarin rauwheid (cru) en wreedheid (cruel) staan voor directheid en expressieve overdrijving in de uitdrukking. Emoties mogen niet meer gespeeld worden, maar moeten 'echt' zijn op het podium. Ook Eric Sleichim is geobsedeerd door deze gedachte: hoe het mogelijk is om over het stadium van het uitbeelden van emoties heen te komen tot het daadwerkelijk neerzetten van een emotionaliteit op het podium, met zijn muziek. Hoe het verder mogelijk is om de luisteraar aan te grijpen, vast te grijpen, bijna geweld aan te doen vanuit die echte fysieke en psychische stellingname (i.p.v. voorstelling) op het podium. Hoe het nodig is om daarvoor de ruimte rondom het publiek te veroveren en met het artistieke gegeven tussen de luisteraars door te drummen en te duwen. Dat kan door de opstelling van luidsprekers tussen en rond het publiek, door gestuurde klankbeweging in de ruimte, door het verspreiden van de musici onder het publiek, wat Sleichim in zijn stuk 'Gestimmtzeit' verder uitgewerkt heeft.

Met 'Gestimmtzeit' uit 2004 blijft Sleichim zijn thematiek trouw. In dezelfde lijn als Warhol ligt de confrontatie met Pier Paolo Pasolini, homoseksueel, subversief en meer dan eens schokkend in zijn films. Pasolini was ook dichter en de gebruikte tekst toont een jongeman die zichzelf in de spiegel bekijkt en probeert in het reine te komen met zijn ontluikende (homo-)seksualiteit. Het publiek wil hij niet enkel als een voyeur laten meekijken in de spiegel van de jonge Pasolini, maar ook opsluiten in de kamer samen met de jongeling. De leden van het strijkkwartet zoeken tastend in de volkomen

met de hulp van deze goede wil van een man die van de overkant van de zee is gekomen en die niet van ons ras is, er toe komen om eens te meer een weerstand te breken." – Ciguri is

een naam die Indiaanse oren helemaal niet graag horen uitspreken. Ik was vergezeld door een mestiesgids die me bij de Tarahumaras ook als tolk diende en die me verwittigd had er

duisternis naar hun plaats op het podium of in de kamer. De vier saxofonisten hebben plaats genomen tussen het publiek. Tenslotte komen de klanken uit alle richtingen, onvoorspelbaar en onbepaalbaar en elektronisch onherkenbaar vervormd, wat Sleichim voor de gelegenheid 'geperverteerde klanken' noemt. Ook de titel van het stuk heeft iets in die richting: het gaat om een schrijffout van Pasolini, die waarschijnlijk 'Gestimmtheit' bedoelde, maar een niet-bestaand woord geschreven heeft. Weer iets dat buiten de orde van het bestaande ligt, dat bovendien met een gevoelswereld te maken heeft, met een onbekende toestand door dat het onbestaande is. In 'Intra-Muros', zijn nieuwe muziektheaterproductie die hij voor Muziektheater Transparant maakt, zal Sleichim de figuur Pasolini nog intenser verkennen.

Vanaf 2005 is Sleichim huiscomponist bij Transparant en zal daar een aantal muziektheaterprojecten ontwikkelen. Transparant ondersteunt ook een aantal projecten waar Sleichim aan meewerkt, zoals 'L'histoire des larmes' van Jan Fabre.

Weinig musici vertonen in hun parcours zo'n consequentie, zo'n gerichtheid en eenheid als Eric Sleichim. Enerzijds lijkt het eenvoudig: hij vertelt een (postmodern) verhaal uitgaande van figuren die hem boeien. Anderzijds is het uiterst direct: hij grijpt zijn saxofoon, speelt er klankzuiver etherisch mooi op, ritmisch rockend en pulserend, experimenteel met alle mogelijke onconventionele geluiden. De directheid heeft niet alleen te maken met het feit dat de componist zijn eigen muziek speelt, maar ook met de fysieke benadering van het instrument, de totale eenwording van de componist-uitvoerder en zijn saxofoon. En nog eens anderzijds is er de permanente zoektocht, waarbij Eric Sleichim zelf in de duisternis blijft: onthult hij iets van zichzelf? Is hij op zoek naar zichzelf? Hoe

verhoudt hij zich tegenover de figuren die hem fascineren en passioneren, die op zichzelf zo passioneel-fascinerend zijn? Doordringend en doordrammend tot in het hoofd van de toeschouwer of luisteraar, moet de oplossing daar gevonden worden, elk voor zich.

Yves Knockaert

hen slechts respectvol en behoedzaam over te spreken, want, zo zegde hij mij, "ze hebben er schrik van". – Welnu, ik gaf me er rekenschap van dat indien er in deze materie één gevoel

is dat hen vreemd is, het wel schrik is, maar dat integendeel dit woord bij hen een gevoel van sacraliteit opwekt op een manier die het bewustzijn in Europa niet meer kent, en wat er



© Herman Sorgeloos

To Age Gracefully

I.

Het gebeurt niet zo vaak dat men een acteur vraagt na te denken over zichzelf. Dat wil niet zeggen dat een acteur dit nooit doet. Ik denk zelfs dat acteur dit eigenlijk voortdurend doet: het is een deel van zijn werk. Maar die reflectie is tijdsgebonden en doelgericht: wie volop in de theaterpraktijk staat, houdt weinig tijd over voor reflectie in een breder kader. Daarvoor heb je een 'Denkraum' nodig, zoals de Duitsers dat zo prachtig zeggen. Zelfreflectie gebeurt bovendien in een beperkte kring; dat doe je niet 'en plein public'. Het lijkt mij een beetje theatraal om hier allerlei wijsheden te verkondigen. U moet zich maar inbeelden dat u mijn tegenspeler bent: we zien dan wel of daaruit een dialoog ontstaat.

Wat een eer om als kunstenaar tot zo'n zelfreflectie uitgenodigd te worden. Het woord kunstenaar maant aan tot ernst, het heeft gewicht, het draagt een vorm van respect in zich, een vermoeden van succes. Bij mij roept dit het beeld op van de enkeling die een eenzame en verbeten strijd levert om vorm te geven aan zijn of haar visie op de wereld. Het atelier of de werkkamer als oase van rust, waar de tijd stilstaat en de omgeving de adem inhoudt om het creatieve proces niet te verstoren. De kunstenaar als vertegenwoordiger van het individualistische denken, die zichzelf wel centraal moet stellen om nieuwe symbolen te vinden, om de relatie met zijn 'Umwelt' telkens opnieuw te definiëren. Dit is natuurlijk een enigszins romantische gedachte, geïnspireerd door de gewijde stilte in musea en de bordjes 'gelieve het kunstwerk niet aan te raken'. Laatst in Darmstadt, staande voor een van die fantastische wassculpturen van Joseph Beuys, kon ik het niet nalaten het beeld even te aaien, even te voelen hoe het

helemaal het ongeluk van is want hier heeft de mens voor niets nog respect. En al de attitudes die deze jonge Indiaan voor mijn ogen aannam toen ik het woord Ciguri uitsprak,

leerden me heel wat over de mogelijkheden van het menselijk bewustzijn wanneer dat het Godsgevoel heeft bewaard. Uit zijn houding, ik beken het, sprak inderdaad ontzetting, maar

materiaal zich onder mijn hand bewoog. Meteen werd ik de kop afgebeten door een zaalwachtster. Ik kan het niet helpen: als ik het woord 'kunst' hoor, denk ik meteen aan een object, een boek, een beeldhouwwerk, een schilderij. Aan het resultaat van een eigenzinnig, persoonlijk parcours, aan een monument met eeuwigheidswaarde dat, als het al aan verval onderhevig is, na diepgaande studie en met veel liefde zal worden gerestaureerd. Iets wat een eigen leven leidt, los van de maker. Iets tijdloos en blijvend. Iets dat universeel is en generatie na generatie opnieuw ontdekt en geduid zal worden. Grote kunst staat los van de kunstenaar. We hoeven de details van zijn leven niet te kennen om van het werk te houden, om er een mening over te hebben. Maar als we hem of haar in de tijd kunnen plaatsen, helpt ons dat wel om het werk te begrijpen.

Ik voel een grote bewondering voor de mens die zijn individualiteit in kunst kan omzetten, die telkens weer het gevecht aangaat met de door hem of haar gekozen materie, die zijn tijd en zijn leven op die manier documenteert.

En toch. Misschien moet mijn beeld van de eenzame kunstenaar worden bijgestuurd. 'No man is an island unto himself.' Kunst wordt niet in een artistiek vacuüm gemaakt, in een klinisch laboratorium. Kunst bruist, schurkt tegen het leven aan en is obsceen, pervers. Kunst houdt ons een spiegel voor die de realiteit hertekent. Maar dat wist u natuurlijk al.

Met kunst valt niet te lachen. Hoewel ik een gegrinnik niet kon onderdrukken toen ik Grayson Perry de Turner Prize in ontvangst zag nemen. Hebt u hem gezien, die potige pottenbakker die zich uitgedost had als de 'Alice in Wonderland' van de kunstwereld? Een grote man, met lange blonde haren, een beetje in een pagekopje geknipt, strikje, geschminkt, roze satijnen, breed uitstaande jurk met een grote strik op het achterwerk, een

die was niet de zijne want ze omhulde hem als een schild of een mantel. Hijzelf leek gelukkig zoals men slechts kan zijn in de zaligste minuten van het bestaan, met zijn verrukte

directoire met ruches, witte sokjes en zwarte schoentjes. Een persona die het kunstwerk zelf bijna in de schaduw stelde. Een bewust gekozen identiteit. Ik was er natuurlijk niet bij. Ik zag het op het nieuws: er werd heel lang ingezoomd op de vermomming van deze kunstenaar; zijn pottenbakkerij, zijn urnen werden slechts terloops door de camera meegenomen.

Willem Jan Otten schreef in 1981: "Acteurs belichamen voor mij een moed die ik zelden kan opbrengen en als ik het kan dan in het diepste geheim, namelijk erkennen dat identiteit maar een fragiel begrip is. Dat je om te kunnen handelen, dikwijls moet doen alsof je iemand anders bent. Het leven is een aaneenschakeling van dit soort momenten. Acteurs hebben van identiteitsverlies hun vak gemaakt." Misschien maakt dit aspect het kunstenaarschap van de acteur uit: de bereidheid om jaar na jaar de eigen identiteit te gebruiken, te misbruiken en ondergeschikt te maken aan een groter geheel, aan het creëren van een groepskunst. Het functioneren in een atelier, waarbij de vaardigheden constant aangescherpt worden door de confrontatie met het materiaal en met de anderen die deel uitmaken van dit proces, in de hoop de eigen grenzen te verleggen en nieuwe paden te bewandelen. Men zal het een Antwerpse vergeven dat zij in dit verband refereert aan de schildersateliers en de gilden, verenigingen van kunstenaars en handwerkslieden die een ontwikkeling en doorstroming van talent mogelijk maakten.

De podiumkunst is niet alleen een groepskunst, het is ook een directe kunst. Het kunstwerk wordt direct met zijn publiek geconfronteerd. Het gaat niet via een omweg in de tijd. De mensen die ons beluisteren, bekijken, beoordelen, zijn de stille getuigen van onze ontwikkeling, van ons verlangen, van ons succes en van ons falen. Hun blik is getuige van onder controle te houden, het afscheid nog even uit te stellen.

gezicht dat overliep van vreugde. (...) Hij vouwde zijn handen en zijn ogen lichtten op. Zijn gezicht versteende en sloot zich. Maar hoe meer hij in zichzelf keerde, des te meer ik de

2.

Ik ben vrij laat in het theater terechtgekomen. In het Conservatorium van Brussel kreeg ik mijn opleiding van Jan Decorte. De 'ingénue' rollen heb ik dus nooit gespeeld. Julia, la Dame aux Camélia's en zelfs Lulu zijn aan mij voorbijgegaan. Ik ben meteen in de zogenaamde karakterrollen geduikeld: de sterke vrouwen, soms ook de sterke mannen. Zo heb ik dankzij Jan Joris Lamers Père Ubu gespeeld: dat was jaren terug in een groot stadstheater natuurlijk ondenkbaar. Ik kom uit een generatie met een no-nonsense-aanpak, die zich op het vlak van acteren toespitste op 'het bedrijven van theater', op het denken, het nadenken over de plaats van het theater in de maatschappij. In het begin van mijn carrière heb ik onder andere bij de maatschappijkritische groep 'De Mannen van den Dam' gespeeld. Daar werd ik geconfronteerd met het ambacht van het acteren: nadenken over hoe je speelt, wat je doelgroep is, welk publiek je wil. Begrippen als 'persona', laat staan 'icoon', werden toen niet gehanteerd. We streefden niet zozeer naar de aanvaarding van het theater als kunst met de grote K. We wilden ogen openen en politieke statements doen.

3 .

Als men je op een bepaald moment vraagt naar een curriculum vitae en je begint op te schrijven wat je gedaan hebt, dan stel je tot je verbazing vast dat er zoiets als 'een carrière' is ontstaan. Ik denk dat de meeste acteurs geen bewuste carrière ambiëren. De meeste beslissingen die acteurs nemen over het inslaan van wegen of het onderzoeken van nieuwe paden worden instinctief genomen, vaak onder invloed van diegenen die ze op hun weg ontmoet hebben. In de periode dat ik bij de Mannen van den Dam werkte, vroeg Sam Bogaerts mij voor 'Who is afraid of Virginia Woolf?'. Achteraf zou blijken dat die productie voor het Vlaamse en het Nederlandse theater erg belangrijk was. In 1987 heb ik voor mijn rol daarin als eerste Vlaamse de Theo d'Or-prijs

indruk had dat een vreemde en afleesbare emotie objectief over hem uitstraalde. – Hij verplaatste zich één of twee keer. En elke keer verdraaiden zijn bijna verstarde ogen om een

voor de beste actrice gekregen. Toen ik de prijs uit handen van de toenmalige Nederlandse minister van cultuur Brinkman ging ontvangen op de scène van de Amsterdamse Stadsschouwburg, sloeg ik van het trapje en belandde gierend van de pret op mijn achterste. Op de Nederlandse televisie hebben ze toen van die valpartij een 'loop' gemaakt: onophoudelijk zag je Viviane de Muynck vallen en opstaan, vallen en opstaan ...

Op een fatale avond in Felix Meritis in Amsterdam liep ik mijn grote mentor, Jan Joris Lamers, tegen het lijf. Hij vroeg mij een voorstelling met 'Maatschappij Discordia' te maken. Na die voorstelling volgden nog vele andere: het was een periode waarin ik enorm veel opgestoken heb - de confrontatie met een nieuwe manier om het vak te beoefenen, een enorm spelplezier, een grote intellectuele inhoud, een 'levende dramaturgie'. Daarna ben ik 'de roep van de ruimte' gevolgd: ik had behoefte aan ervaringen op de grote scène en aan ervaringen met andere regisseurs. Zo heb ik met Gerardjan Rijnders gewerkt en met Jan Ritsema, Ivo van Hove en Guy Cassiers. De laatste tijd werk ik vooral met Jan Lauwers. Maar ook vandaag kunnen mensen mij benaderen met ongelooflijke projecten, voorstellen die te gek voor woorden zijn, waarbij ik mezelf meteen 'ja' hoor zeggen zonder erover nagedacht te hebben. Vaak zijn dat projecten die met muziek te maken hebben en een totaal andere instelling van de acteur vereisen, hem een totaal andere richting uitsturen: een onderzoek omtrent Schönberg-materiaal of het optreden met een orkest, het instuderen van een avant-gardeopera, een nieuwe opdracht met het Blindman-kwartet ... Grenzen verleggen door mezelf aan een nieuw leerproces bloot te stellen.

4.

Als vrouw ben je meer dan als man onderhevig aan het erotische oog dat toeschouwers op je richten. Je bent een individu, een vrouw op de scène en je vrouwelijkheid wordt telkens weer

punt naast hem te fixeren, alsof hij iets gewaar wilde worden dat vrees inboezemde. Maar ik werd me bewust dat wat hij zo kon vrezen, het tekortschieten door een of andere



getoetst aan de blik van de voyeur, zeker in die voorstellingen waar fysieke aanwezigheid zo belangrijk is dat ze een onderdeel vormt van het dramaturgische beeld. Ik denk aan het werk van Jan Lauwers – zijn teksten en de beelden die hij op de scène zet. Hij heeft al veel rollen voor mij geschreven waarvan andere, oudere actrices alleen maar kunnen dromen, en blijkbaar heeft hij daar nooit bij gedacht: “Oh, wat wordt ze oud!”

Mensen worden op den duur verhalen – dat zei de pastoor ook, nog niet zo lang geleden bij de begrafenis van mijn vader. De acteur wordt een verhaal, de vertolking van de acteur wordt een archetype. De geschreven dramaturgie is echter in wezen mannelijk: de interessante rollen voor oudere vrouwen in de theaterliteratuur zijn op één hand te tellen. Het zoeken naar goede teksten blijft problematisch. Hetzelfde zie je in de filmindustrie. In de USA hebben een aantal oudere filmactrices zich verenigd om te ageren tegen de 'eeuwig-jongideologie'. Facelifts, inspuitingen, operaties zijn er schering en inslag. Iemand als ik zou daar rondlopen als een erg vreemde eend in de bijt. In de filmpraktijk is de persona van de acteur, de speler als icoon, natuurlijk erg bepalend: het publiek dat je als filmacteur bereikt is veel uitgebreider. Het theaterpubliek is te beperkt om de acteur tot een icoon te laten uitgroeien, wij mogen al blij zijn als wij als dusdanig respect genieten.

5.

Ik heb veel moeders en grootmoeders gespeeld en rollen die met doodgaan te maken hebben. Eigenlijk ben ik een specialist van de dood. Veel boerenrollen ook: personages die onder de wratten zitten of blauw van de kou met klompen aan in de koeienstront trappen. Daar bedank ik tegenwoordig voor. Ik heb mijn portie gehad. Dat kan je met ouder worden van je afschudden. Met een likje verf op je gezicht, je lichaam mooi gedrapeerd of met een goede belichting van je figuur kan je eigenlijk iedereen mooier

nalatigheid was in het respect dat hij aan God verschuldigd was. (...) De gevoelens die van hem uitstraalden, verschenen achtereenvolgens op zijn gezicht, en de gevoelens die men

maken. Vrouwen worden – meer dan mannen – bekeken vanuit het ideaalbeeld van jong en mooi. Voor hen is het ouder worden dan ook harder te accepteren. In de maatschappij krijg je zelden een evenwichtige verdeling van leeftijden te zien. Dat geldt ook voor theatergezelschappen: er zijn er weinig waar oudere acteurs op de scène verschijnen.

Tijd is een rekbaar begrip. Wij denken steeds dat de tijd zich als een constante lijn voor ons ontrolt. Als je jong bent, lijkt die lijn oneindig. Het besef van eindigheid ontstaat naarmate meer en meer mensen in je omgeving afhaken. Als mens van middelbare leeftijd voel je dat de verhalen die je kan vertellen veranderen, dat zij meer vergeestelijken. Het sensuele belang van het lichaam vermindert of verdwijnt. Je schrikt als je jezelf tegenkomt op foto's of filmopnamen van vroeger. Je wordt geconfronteerd met je eigen herinneringen. Het is alsof je in het middelpunt van een cirkel staat en alle lijnen een gelijke afstand hebben, alsof je alle leeftijden in jezelf aanwezig voelt. Tot je natuurlijk zo'n foto ziet van lang geleden en liefst in een dramatische pose. Je hebt geen idee dat je zover in de tijd geëvolueerd bent en plots kijk je in de spiegel en denk je: “Nu zie ik mijn moeder; nu is het gebeurd, nu gaat het met rasse schreden.” Dat betekent niet dat je plots als acteur niks meer waard bent, maar je moet een andere methodiek ontwikkelen in energie- en tijdsgebruik, je moet leren op een andere manier de tijd te hanteren om in staat te zijn 'to age gracefully', zonder verbittering.

6.

Af en toe denk ik aan acteurs die nog ouder zijn of waren dan ik. Van An Petersen kreeg ik mijn eerste lessen in het Conservatorium. Zij was meer dan tien jaar ouder dan ik, maar ik zal me haar altijd herinneren als een vreugdevolle, 'weidse', enthousiaste persoon. Misschien voel ik een verwantschap met haar omdat ook zij pas op latere leeftijd aan een acteeropleiding begon.

kon aflezen, waren duidelijk niet de zijne; hij maakte ze niet tot de zijne, hij identificeerde zich niet meer met wat voor ons een persoonlijke emotie is, of liever, hij deed het niet op

Ik denk ook aan twee Duitse acteurs van wie de levenslopen raakvlakken met elkaar vertonen. De naam Will Quadflieg zal hier wellicht niet (meer) gekend zijn: hij was de legendarische Faust in de gelijknamige encensering van Gustav Gründgens: een acteur van 'de oude school', zeer retorisch en met veel tremolo's in de stem, maar toch met een bijzondere présence. Hij stierf onlangs op 86-jarige leeftijd, maar werd op het einde van zijn leven nog door een jong regisseur naar het Thaliatheater in Hamburg gehaald, waar hij door te werken met jonge mensen nog in staat bleek een nieuwe omgang met zijn vak te vinden. De tweede Duitse acteur - eigenlijk was hij Nederlander, maar hij bouwde zijn carrière in Duitsland op - is Johan Heesters, net honderd geworden. Hij staat in het Guinness Book of Records als de oudste nog spelende acteur. In 1998 nog trad hij op als de knecht Firs in 'De Kersentuin' van Tsjechov. Bij de viering van zijn honderdste verjaardag sprong hij nog de Bühne op en gaf hij als bariton aan de piano een zangnummer ten beste. Misschien blijft Johan Heesters wel langer leven omdat hij vooral in operettes en in 'blijde dingen' heeft gespeeld. Hij was de man van het succes, de man met vrouwen om zich heen, de man in de zwarte mantel met het wit zijden sjaaltje die zong van "heut' gehe ich in Maxim's". Will Quadflieg daarentegen heeft steeds duistere rollen gespeeld. Hij is met Gründgens de wereld rondgereisd, maar werd daarna als nazi gebrandmerkt. Daar heeft hij erg onder geleden. In beide gevallen gaat het om het spel als creatie van een artificiële wereld die zich onttrekt aan de politieke realiteit.

Ten slotte wil ik ook de Nederlandse acteur Henk van Ulsen vermelden, een 'klassiek' acteur. Ik had één keer het genoegen met hem te werken in de Hamlet van Ivo van Hove. Laatst las ik een interview met hem, waarover ik me erg opgewonden heb. Henk is op 75-jarige leeftijd nog steeds een helder denkend man. Hij wou beginnen met het instuderen en repeteren van 'De dood in Venetië', maar stelde tot zijn grote verbijstering vast dat

hij die grote lappen tekst niet meer foutloos in zijn hoofd kon krijgen. Hij heeft dan voorgesteld om van de voorstelling een gestructureerde lezing te maken, met weliswaar gespeelde delen, maar ook delen waar hij af en toe naar de tekst kon kijken. Dit voorstel werd geweigerd hoewel er al vijfenzestig voorstellingen verkocht waren. Als ik dat lees, dan weet ik het niet meer: is de behoefte aan mystificatie dan zo groot dat men voor een groot acteur niet even de tijd kan nemen om erbij te gaan zitten en te luisteren naar hoe hij een tekst 'denkt', proeft, ontwikkelt, beleeft?

7.

De productie 'Philoktetes Variaties' met Ron Vawter heeft allen die eraan meegewerkt hebben 'getekend': ze bracht ons tot zo een eenvoud en een zuiverheid in de omgang met elkaar dat ze een onuitwisbare indruk heeft nagelaten. Er heerste geen hospitaalsfeer: er was de werklust van die stervende man, het respect waarmee iedereen hem omringde. Uiteraard waren we gebonden aan zijn fysieke mogelijkheden, maar hij heeft alles gedaan om het werk zelf zo zuiver en zo puur mogelijk te houden. Zonder enige aarzeling, in volle vertrouwen ben ik hem gevolgd. Tijdens de repetities vroeg hij me op een bepaald moment om in de laatste scène - in de doodskist - mijn kleren uit te doen. Normaal gesproken zou ik gedacht hebben: dat doe ik niet. Maar ik heb het wel gedaan. 'Philoktetes Variaties' betekende voor mij: de overgave aan de droom van iemand anders. Ron Vawter is mijn anima geweest, iemand waar ik heel erg naar opkeek en nog naar opkijk. Door die productie ben ik in contact gebleven met The Wooster Group en hebben ze mij gevraagd om op een bepaald moment Peyton Smith te vervangen "omdat ze het idee hadden dat ze mij een beetje kenden". Eén keer na een voorstelling heeft Liz Lecompte mij gezegd: als ik jou zie spelen, dan hebben we een stukje van Ronnie terug. Dat was het grootste compliment dat ik mij kon voorstellen.

onze manier, in functie van een keuze en een onmiddellijk flitsende incubatie zoals wijzelf dat doen. – Onder alle gedachten die door ons hoofd gaan, zijn er die we aanvaarden en zijn

er die we niet aanvaarden. – De dag dat ons ik en ons bewustzijn gevormd werden, is in deze onophoudelijke incubatiebeweging een onderscheidingsritme en een natuurlijke keuze



© Herman Sorgeloos

8.

Met ouder worden wordt je wereld niet kleiner, maar je interesseveld verandert. Je probeert tot een essentie te komen. In het acteren zoek je daarom naar een grotere eenvoud. Als je jong bent, wil je absoluut bewijzen dat je een goed acteur bent: snel en veel en alles tegelijk, met veel zweet en veel overtuiging. De wreedheid van het theater houdt veeleer verband met de genadeloosheid waarmee je jezelf als acteur onderzoekt en dat ook in en doorheen je spel documenteert: dat kan je pas na een bepaalde leeftijd. Het gaat niet zozeer om intellectueel inzicht in jezelf - daar is een heel jong iemand ook toe in staat. Neen, het gaat er gewoon om dat je als acteur al klappen hebt gekregen, dat je weet hoe pijnlijk het acteren soms kan zijn, en dat je die pijn ondanks alles toch terug moet gaan opzoeken om de woorden of de toneelsituatie binnen de esthetiek van een gezelschap of van een artistiek leider gestalte te geven. Zoiets heeft altijd een genadeloosheid.

Viviane De Muynck, *To Age Gracefully*, in: *Dietsche Warande en Belfort*, 2004, nr. 6, pp. 733-740

vastgelegd, waardoor alleen onze eigen ideeën bovendrijven in het veld van ons bewustzijn, en de rest automatisch verdwijnt. Wij hebben waarschijnlijk tijd nodig om in onze gevoelens

Artaud over de Peyotlrite van de Tarahumara-Indianen

Nooit zou een Europeaan de gedachte aanvaarden dat wat hij in zijn lichaam heeft gevoeld en ervaren, dat de emotie die hem dooreen heeft geschud, dat de vreemde gedachte die hij zopas heeft gehad en die hem door haar schoonheid geestdriftig heeft gemaakt – dat dit alles niet van hem was, en dat een ander dit alles in zijn eigen lichaam heeft gevoeld en beleefd, of anders zou hij zich gek wanen; en men zou geneigd zijn van hem te zeggen dat hij een krankzinnige is geworden. – De Tarahumara daarentegen maakt in al wat hij denkt, voelt en voortbrengt, systematisch onderscheid tussen wat van hem is en wat van de 'andere'. Maar het verschil tussen een krankzinnige en hem is dat zijn persoonlijk bewustzijn groter is geworden in deze arbeid van innerlijk onderscheid en opdeling, waartoe Peyotl hem geleid heeft, en die zijn wil versterkt. – Indien hij schijnbaar veel beter weet wat hij niet is dan wat hij wel is, dan weet hij daarentegen veel beter wat hij is en wie hij is dan wijzelf weten wat we zijn en wat we willen. - "Er zit", zegt hij, "in elk mens een oude afspiegeling van God waarin we nog het beeld kunnen aanschouwen van deze kracht van oneindigheid die ons op een dag in een ziel heeft geslingerd, en deze ziel in een lichaam; en naar het beeld van deze Kracht is het dat Peyotl ons heeft geleid omdat Ciguri ons eraan herinnert."

Wat ik aldus waarnam van deze Indiaan die al lang geen Peyotl meer had genomen, maar die één van de volgelingen was van de Riten ervan, -want de Ciguririte staat bovenaan in de religie van de Tarahumaras-, wekte in mij het grootste verlangen om deze Riten van dichtbij te zien en eraan deel te kunnen nemen. – En daar lag de moeilijkheid.

De vriendschap die deze jonge Tarahumara, die geen schroom had om op enkele passen van mij te beginnen bidden, mij

te hakken, en er ons eigen beeld uit te isoleren, maar wat we op de principiële punten denken over de dingen, is als de totem van een onweerlegbare grammatica die zijn termen

betoond had, was voor mij reeds een garantie dat bepaalde deuren zouden opengaan. En ook wat hij mij verteld had over de hulp die men van mij verwachtte, liet me denken dat mijn toelating tot de Ciguririten afhing van wat ik zou ondernemen met betrekking tot de weerstand die ze ondervonden van de Mestiesregering tegenover hun riten. Deze mestiesregering is wel pro-indiaans omdat zij die erin zetelen, veel roder zijn dan blank. Maar ze zijn het niet homogeen, en hun mandatarissen in de bergen zijn praktisch allen van gemengd bloed. – En zij vinden de geloofsovertuigingen van de oude Mexicanen gevaarlijk. – De huidige regering van Mexico heeft in de bergen inheemse scholen opgericht waar aan de kinderen van de Indianen een onderwijs wordt gegeven dat een doorslag is van het Franse gemeentelijk onderwijs, en de minister van openbaar Onderwijs van Mexico, door wie de Franse minister mij een vrijbrief had laten bezorgen, liet me logeren in de gebouwen van de inheemse school van de Tarahumaras. – Ik was dus in contact gekomen met de directeur van deze school, die ook nog belast was met de openbare orde over het ganse Tarahumaraterritorium, en die een eenheid cavalleriesoldaten onder zich had. – Zonder dat op dit punt enige schikking getroffen was, wist ik dat er sprake van was het volgende Peyotlfeest, dat over enige tijd zou plaatshebben, te verbieden. Buiten het grote Stamfeest waaraan het hele Tarahumaravolk deelneemt en dat op een vaste dag plaatsheeft zoals wij hier Kerstmis kennen, hebben de Tarahumaras ook nog rond Peyotl een aantal aparte riten. En ze hadden ermee ingestemd mij er een te tonen. Er bestaan in de Tarahumarareligie nog andere feesten zoals wij hier Pasen, O.L.H.-Hemelvaart, O.L.V.-Hemelvaart en het feest van de Onbevleete Ontvangenis kennen, maar ze hebben niet allemaal te maken met Peyotl; en het Grote Feest van de Ciguri heeft, denk ik, slechts één keer per jaar plaats. – Dan is het dat Peyotl wordt ingenomen volgens alle traditionele riten van duizenden

jaren oud. Men neemt ook nog Peyotl tot zich op andere feesten, maar alleen als occasioneel hulpmiddel; men is dan ook niet bezig met het gradueel doseren van kracht of effecten. – Wanneer ik zeg dat hij wordt ingenomen, zou ik beter zeggen dat hij werd ingenomen, want de Mexicaanse regering doet het onmogelijke om de Tarahumaras de Peyotl af te pakken, en om ze te beletten zich aan zijn werking over te leveren, en de soldaten die ze de bergen in stuurt, hebben de opdracht gekregen de teelt ervan te beletten. En op het ogenblik dat ik in de bergen aankwam, vond ik de Tarahumaras in wanhoop wegens de recente vernieling van een veld Peyotl door de Mexicaanse soldaten.

Uit: **Antonin Artaud**, Oeuvres, Editions Gallimard, Parijs, 2004, pp. 1682-1684 (vertaling Frans Redant)

woord voor woord scandeert. En als we ons ik ondervragen, reageert het altijd eender: als iemand die weet dat hij het is en geen ander die antwoordt. Bij de Indiaan is dat niet het

geval. Uit: **Antonin Artaud**, Oeuvres, Editions Gallimard, Parijs, 2004, pp. 1682-1684 (vertaling Frans Redant)

www.desingel.be



ABONNEMENTEN

TICKETS

tickets | hoofdingang

Desguinlei 25 . B-2018 Antwerpen

www.desingel.be . tickets@desingel.be

T +32 (0)3 248 28 28 . F +32 (0)3 248 28 00

openingsuren: ma-vr 10-19 uur . za 16-19 uur

administratie v.z.w

Jan Van Rijswijcklaan 155 . B-2018 Antwerpen

T +32 (0)3 244 19 20 . F +32 (0)3 244 19 59

info@desingel.be

deSingel is een kunstinstelling van de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van

