STATE OF THE UNION

'Performing the Nation'

'The crocodile's mouth'

Mike Pearson & William Kentridge

1997

he heater
festival

Performing the Nation
Mike Pearson

Stelt u zich een land voor van bergen, wouden en steenkoolbekkens, van middeleeuwse kastelen en vervallen monumenten van de Industriële Revolutie; een land dat meer schapen dan mensen telt, waar de zeewind zonder ophouden het land inwaait, en waar het meer dan tweehonderd dagen per jaar regent.

Stelt u zich een land voor dat geen staat is, een regio die al vierhonderd willens nillens jaar bij een buurstaat hoort. Stel u de eerste kolonie van Engeland voor, waar alle procedures en praktijken van het Britse imperium het eerst getest werden.

Stelt u zich een land voor met twee miljoen inwoners, waarvan twintig procent een taal spreken die zo oud is dat ze nog steeds de krijgszangen uit de zesde eeuw en de liefdessonnetten uit de dertiende eeuw kunnen lezen. Stel u de strijd voor om de zuiverheid van die taal te bewaren, en het vlotte, tweetalige patois van de jongeren in de steden.

Stelt u zich een postindustriële maatschappij voor, geteisterd door werkloosheid, waar de meeste nieuwe jobs lageloonbaantjes zijn in de hoogtechnologische fabrieksloodsen van Aziatische bedrijven; waar de boeren in de heuvels voortdurend de ineenstorting van de Europese landbouwpolitiek vrezen; waar toeristen hun geld heenbrengen, maar waar de vakantiehuisjes voor het grootste deel van het jaar leegstaan en dorpen in spooksteden veranderen; waar de verleiding om te emigreren - van het platteland naar de stad, van hier naar daar - steeds aanwezig is.

Stelt u zich een dissidente godsdienst voor, streng en nors, die in het begin van de negentiende eeuw harten en zielen veroverde en die het land bezaaid heeft met kapellen met de allures van een kathedraal, bijbelse plaatsnamen en een diepgeworteld wantrouwen tegenover uiterlijk vertoon en theatraliteit...

Stelt u zich de meest gesubsidieerde televisie-omroep in de wereld voor, waar iedereen presentator kan worden, waar alles een mogelijk decor is en iedereen een expert. Stel u een nationale sport voor waarbij vijftien mannen op een modderveld om een bal vechten.

Stelt u zich dit alles voor en dan kan u zich een voorstelling van Wales maken. En zich een voorstelling maken, zich verbeelden, wat wij met Wales moeten doen, want zoals de historicus Gwyn Alf Williams zei, "Wales is een artefact dat de inwoners van Wales produceren. Als ze willen." Zoals alle kolonies heeft Wales een traditie in het verbeelden van zichzelf. Veel van zijn hedendaagse culturele uitingen zijn zelfs door de romantiek in de negentiende eeuw opnieuw uitgevonden. Vandaag is het uitvinden van identiteiten - persoonlijk, gemeenschappelijk, nationaal - een complexe dagelijkse opgave van schipperen en aanpassen, van kiezen tussen traditioneel en hedendaags, religieus en seculier, inheems en ingevoerd, ondergeschikt en dominant, Welsh en Engels...

Stelt u zich nu ginds een theater voor, als een bijkomend product van uitvinding. Want zonder veel eigen theatertradities, zonder overwegende traditie die definieert hoe theater er moet uitzien, zonder Nationaal Theater om een orthodoxie van theaterconventies voor te schrijven, heeft theater in Wales nog steeds mogelijkheden. Het hoeft niet te streven naar de normatieve praktijken van zijn grote buur: de vertoning van dramaliteratuur in Engelse schouwburgen. Het kan handeling, tekst, muziek, scenografie, plaats en publiek samenvoegen in voorstellingsvormen die in Engeland geen gelijke kennen. Het heeft de mogelijkheid om andere onderwerpen aan te snijden, met andere middelen, op andere plaatsen dan de gedempte en verduisterde zalen van theaterauditoria. Het moet niet zijn wat Eugenio Barba "het nobele gelaat van show-business" genoemd heeft, noch een vorm van verfijnd amusement. Het kan andere agenda's volgen, agenda's van culturele inmenging en aanmoediging, in plaats van weerspiegeling en voorstelling. En aangezien niemand de regels vastlegt, hoeft een experimenteel theater niet als "randverschijnsel" gemarginaliseerd te worden. Integendeel, als vernieuwend en creatief project op zich kan het een waardevol forum bieden om identiteiten te maken, in vraag te stellen en te veranderen - artistieke, persoonlijke, gemeenschappelijke en nationale.

Een theater met een aparte identiteit kan dus getuigen van, of pleiten voor een aparte identiteit. Door zijn vormen, interesses, thema's, functie en plaats, kan het theater in Wales "anders" zijn, het hoeft niet "authentiek" te zijn. Want de gefragmenteerde, problematische aard van de Welshe maatschappij en de eindeloze spanning tussen conservatisme en vernieuwing kan leiden tot het ontstaan van mengvormen van voorstellingen, die evenmin aarzelen om vreemde technieken en esthetische opvattingen over te nemen als om traditionele culturele motieven te herontdekken en te deconstrueren. Theater in Wales is van nature experimenteel.

Wat betekent dit in de praktijk? De afgelopen zestien jaar heeft mijn gezelschap Brith Gof gepoogd zich een Welsh theater voor te stellen dat ons contradictorisch land theoretisch en praktisch op een volwassen manier benadert. Ik zal enkele uitgangspunten pogen te beschrijven.

Het aantal schouwburgzalen in Wales is beperkt; het theater heeft er steeds andere locaties opgezocht. En dit is meer dan zomaar opportunisme. Het stelt de notie in vraag dat de schouwburg een neutraal kader voor representatie is. De schouwburg wordt veeleer beschouwd als de uitwerking in de ruimte van een dominant vertoog dat de toeschouwers op een afstand houdt van de vertoning en hen letterlijk "op hun plaats" houdt, in de duisternis, in rijen achter elkaar, zonder gelegenheid tot oogcontact of interactie. Een voorstelling hangt echter niet van dit soort zalen af. Een voorstelling kan plaatsvinden in een bestaande sociale situatie of locatie, op een gevonden plek, een plaats waar gewerkt, gebeden of gespeeld werd of wordt. En hierdoor heeft ons werk zich in twee richtingen kunnen ontwikkelen.

Ten eerste hebben we onze voorstellingen opgebouwd uit modulaire opvoeringselementen - een combinatie van podium, zitplaatsen, verlichting en toneeleffecten - die in elke lege zaal ingepast kunnen worden: publieke ruimte, school of schuur. Deze elementen verzekeren dat de opvoeringsomstandigheden en de kwaliteit van de toeschouwerservaring constant blijven, en maken

het mogelijk een gedetailleerde choreografie voor onveranderlijke dimensies, de buitengrenzen van de handeling voor een bepaalde oppervlakte, de nabijheid en aanwezigheid van de uitvoerders, en de creatie van complexe beelden vast te leggen nog voor de zitplaatsen geschikt worden.

Ten tweede hebben we voorstellingen ontwikkeld die aan specifieke gelegenheden en locaties aangepast zijn: in leegstaande fabrieken, in en rond de preekstoel in een kapel, in de arena-achtige opstelling van een veemarkt, in steengroeven, musea, boerderijen en bossen... Plaatsen waar het Welshe publiek zich meer thuis voelt dan in de opeengepakte rijen van een schouwburg. Daar, bevrijd van de regels van voorzichtigheid en decorum, kunnen nieuwe relaties tussen uitvoerder en toeschouwer ontstaan, en onconventionele theatertechnieken toegepast worden.

Dergelijke aangepaste voorstellingen zijn uitgewerkt voor en afgestemd op "gevonden" plaatsen, de enige context waarin ze te begrijpen zijn. Dit kan reeds duidelijk zijn op het vlak van architectuur en bouwkunde. De locatie kan zelfs het ontwerpen van nieuwe architectuur toelaten, een "geest"-gebouw binnen in het "gast"-gebouw. "Geest"(ghost) en "gast"(guest) hebben een andere oorsprong en bestaan naast elkaar; maar wat belangrijk is, ze hoeven niet noodzakelijk bij elkaar te passen, zoals een kathedraal van stellages die in een gebouw van een scheepswerf werd opgetrokken. De opvoering blijft doorzichtig en de kenmerken van de locatie - haar architectuur, geschiedenis, functie, situering, micro-klimaat - verschijnen als context, onderwerp, kader, subtekst. Dit aangepaste theater steunt dus op de complexe vermenging en interactie van een aantal verhalen en architecturen, historisch en eigentijds, wat van de locatie is en wat erbij wordt gebracht.

Dergelijke locaties laten soms toe de voorgeschreven praktijken en gebruiken van de schouwburg te negeren en te overtreden. De aard van de locatie maakt het mogelijk om middelen, technieken, materialen en fenomenen te gebruiken die in een schouwburg ongekend (of zelfs illegaal) zijn - het ongewone, het onaanvaardbare, het ronduit gevaarlijke: vuur, rook, overdadige verlichting, dieren... Of het ontwerpen van een scenografie die letterlijk "dat wat buiten is naar binnen brengt", met autowrakken, tientallen bomen, honderden tonnen zand en duizenden liters water. Het is soms mogelijk een actieve omgeving te bouwen - van wind, regen, sneeuw, machines - die de oppervlakte en het klimaat elk moment kunnen doen veranderen en de uitvoerders voor ergonomische problemen stellen. We letten op de manier waarop ze hiermee omgaan, op de symptomen van hun respons. Extreme moeilijkheden zijn altijd interessant!

Theater dat niet in een theater plaatsvindt kan de vooronderstellingen, verwachtingen en kritische zin van het publiek ontregelen en verwarren; die zijn immers gedefinieerd door de combinatie van eerdere ervaringen en geleerde overeenkomsten die de conventionele theaterorthodoxie omvat. Een nieuw en verlengd contact tussen publiek en gebeuren wordt dan mogelijk. En dergelijke voorstellingen dragen de kenmerken van een "veld" van activiteit eerder dan van een "theater-object", waardoor ze ontsnappen aan definitie, beschrijvingen en representatie. Ze zijn onvermijdelijk raadselachtig, want een bepaalde toeschouwer kan meer of minder aandacht besteden aan een bepaalde gebeurtenis in een veld van materiaal waar meerdere invalshoeken mogelijk zijn. Ze zijn inherent niet-hiërarchisch: elke component van het werk kan op eender welk ogenblik het centrum

of het nulpunt vormen waarrond al het andere materiaal werkt. Er is niet een centrale component die deze rol moet vervullen, zoals de tekst in het conventionele drama.

De afwezigheid van een traditie van toneelauteurs in Wales wordt vaak betreurd, en geeft vaak aanleiding tot nieuwe subsidieplannen. Maar het zou kunnen dat net de dialoog zelf als middel om relaties te dramatiseren hier tekortschiet. In Wales blijven mensen met elkaar praten, ze hebben geen andere keuze wil de taal overleven. Het theater kan beter gebruikt worden om een ander drama-repertoire te ontwikkelen met andere voorstellingsstructuren, andere manieren om te vertellen, in verschillende intonaties, om de ervaringen, dromen en zorgen van een kleine natie beter te vatten; om andere onderwerpen te behandelen, of dezelfde onderwerpen op andere manieren; om een vernieuwde interesse te wekken voor de ervaringen van anderen als politiek project; om fictionele karakters hun uiteindelijk lot toe te wijzen. Naturalisme is niet automatisch de geprefereerde voorstellingsstijl, en er bestaat geen noodzaak om zich achter het voortoneel terug te trekken of de illusie van het theater in stand te houden.

Onze thema's en onderwerpen hebben we altijd geput uit het gemeengoed van mythe en religie, uit een rijke literaire traditie, uit een politieke geschiedenis van bureaucratie en staatsbemoeienissen, uit de gevolgen van industrieel en economisch verval, van emigratie en immigratie, en uit een liefde voor de taal en het landschap. We gebruiken wel de modernste technieken, maar we hebben het over de oudste angsten. We keren niet enkel terug naar de Bijbel, naar oude poëzie en mythische verhalen, maar ook naar concrete gevallen van onrecht, verdrukking en weerstand. Want in een traditionele maatschappij kan de geschiedenis beleefd of beschreven worden als een reeks van cruciale "bezielende gebeurtenissen" waarrond de opinie zich vormt en die tot in het heden weerklank vinden. Geschiedenis smelt samen. Het onder water zetten in de jaren zestig van het Welshe dorpje Tryweryn om een spaarbekken voor Liverpool te creëren is nog steeds een krachtige metafoor voor onbehouwen kolonialisme. In een minderheidscultuur kan het theater een zekere graad van kennis en goedkeuring veronderstellen bij zijn publiek dat beperkt en reeds "op de hoogte" is. Dankzij een dergelijk collectief bewustzijn, weten en geheugen kan een theatrale interpretatie gewaagd, gedetailleerd en verscheiden zijn; en kan het meer doordringende vormen van kritiek verwachten. Dit betekent niet dat de stilzwijgende goedkeuring, door een Welsh publiek, van diepgewortelde attitudes zoals passief verzet tegen bureaucratie, burgerlijke ongehoorzaamheid en anti-Engelse gevoelens, of bekende begrippen als *hiraeth* - liefde voor het geboorteland - niet in vraag gesteld mogen worden.

Ik wil hiermee niet suggereren dat ons werk provincialistisch is. Net door de manier waarop de bijzonderheden van de nationale ervaringen behandeld worden, kan ons werk ook in het buitenland bestaan. Want zijn bijzondere appel kan een hulp zijn bij het begrijpen van dat diepgevoeld maar moeilijk vast te leggen gevoel van verlies en ontregeling dat meerderheidsculturen momenteel ondervinden. Het betekent ook niet dat het theater in Wales niet openstaat voor grotere kwesties waarop het een eigen invalshoek zou kunnen tonen, of dat het niet de ervaringen van anderen zou kunnen gebruiken om de situatie in Wales beter te begrijpen. En terwijl we vanzelfsprekend inheemse culturele expressievormen gebruiken - geannexeerd, gewijzigd en gemuteerd - hebben we nooit

geaarzeld om ons ook andere theatertradities toe te eigenen, om technieken en technologieën te lenen, om andere modellen te gaan zoeken in bronnen die uiteenlopen van het klassieke Japanse theater, Duitse free jazz en tot dissidente groepen uit Polen.

Zelfs de rurale ervaring kan het meest verfijnde theaterexperiment beïnvloeden: de premoderne en de postmoderne wereld liggen niet zo ver van elkaar verwijderd. Verfijnde wereldbeelden ontstaan uit de combinatie van geschiedenis, landschap en genealogie in een "gevoel van ruimte", een gevoel ergens thuis te horen, in een geïmproviseerde respons op het landschap, voortdurend aangevuld en vernieuwd. Het medium van deze constructies is "praten". De mensen in Wales zijn gewend te praten, en hun roddel is een complex intertextueel apparaat met eindeloze lagen van verschillend materiaal en plotse wijzigingen in techniek. Er is plaats voor fragmenten, uitweidingen, dubbelzinnigheden, ontleningen, nevenstellingen en tegenstrijdigheden. Als we hiermee rekening houden kan het theater in Wales andere oordelen vellen over de bruikbaarheid van materiaal voor dramatische doeleinden, en het schikken volgens andere principes dan het dramatische spel van "Ik spreek, dan spreek jij". Het kan reisverhalen omvatten, poëzie, politierapporten, citaten, leugens, grappen, de verhalen van experts en getuigen en randverhalen die zich rond elke gebeurtenis of misdaad verzamelen, met plotse overgangen, eindeloze herhalingen en onbeschrijflijke lengten.

Wales kent een verfijnd repertoire van muzikale, poëtische en retorische vormen en technieken, bewaard in de culturele competitie van de *eisteddfod*, in de koorzang en de preken van de kerk, en in de bombast van een vurige politieke cultuur. In de vroege negentiende eeuw werd het theater in Wales het slachtoffer van dat streng en nors religieus non-conformisme dat neerkeek op triviaal vermaak. Niettemin slopen theatrale elementen de kerk binnen via de retorische technieken van de predikant en de harmonieën van de gemeenschapszang. En de groei van de *eisteddfod* bewaarde en bepaalde een verscheidenheid aan verbale en vocale expressievormen. Wie Welsch spreekt, is gewend aan opvoeringen, maar op podia en in contexten die verschillen van de schouwburgen. Nieuwe benaderingen van theater vinden hierin niet enkel de expressietechnieken van de uitvoerders, maar ook andere soorten materiaal - poëzie, liederen, toespraken - en hun ordening. Ons theater heeft acteurs die even vaak zingen als spreken, vooral op zeer emotionele momenten, zonder dat een opera of musical wordt. Zij kunnen spreken met de stem van een predikant, een politicus en een veilingmeester. Het theater kan de vocale en verbale traditie van poëzievoordracht gebruiken, van woordeloze religieuze extase en vierstemmige harmonie. Het kan de dialoog vervangen door retoriek en monoloog, en de logica van het gesprek vervangen door voordracht.

Theater in Wales kan lijken op een politieke meeting of op de *noson lawen*, een landelijke show met liedjes en sketches. Het kan de conventies van een kerkdienst of een boerenfeest gebruiken als structuur van de voorstelling. Het moet zelfs niet "tussen haakjes" staan, aangeduid als een aparte expressievorm: een voorstelling kan even goed een echte herdenkingsdienst zijn als een fictioneel verhaal. Gevormd door de structurerende principes van deze modellen, kan het bestaan als de dynamische combinatie van diverse soorten materiaal en expressievormen: muziek en tekst, het gezongen en gesproken woord, fysieke beelden en handeling... Het kan poëzie, lied, retoriek, fysieke actie (dans, optocht, massabeweging) en allerlei technologieën (video, geluidsopnamen,

verlichting) ordenen tot complexe voorstellingsstructuren en scenario's. Het kan een libretto omvatten om narratieve informatie over te brengen en een muzikale compositie om een dynamisch verloop van emoties vast te leggen. Het kan bestaan als een reeks beelden, als strategie voor een handeling, als de verbinding van dynamische fysieke handelingen met een tekstpatroon in de vorm van verzen, poëzie of scheldproza in plaats van dialoog. Of als een onderbroken praktijk van verschillende expressievormen, van diverse aard en intensiteit, waarin verschillende verhaallijnen naast elkaar kunnen lopen, waarin het dramatische concept uit de locatie en niet uit het verhaal ontstaat, en waarin plotse veranderingen in toon en materiaal voorkomen. Deze mengvormen van voorstellingen, die moeilijk met traditionele benamingen te definiëren zijn, zijn niet de weerspiegeling van een sociaal probleem, zijn geen simplificatie maar een complicatie, die zich niet bij de eerste blik laat doorgronden. Maar deze complexe technieken van vermenging en editing zijn niet onbekend bij een publiek dat uit geoefende televisiekijkers bestaat. Het is betekenisvol dat de hele ontwikkeling van een experimenteel theater in Wales het spiegelbeeld is van de opkomst van de Welshe televisie.

Theater in Wales kan de illusie en gebaren van het toneel vervangen door echte taken en arbeidspatronen, taken die de processen en ritmes van arbeid, spel en godsdienst gebruiken in nieuwe contexten, gewijzigd, vernieuwd. Het kan zich bezighouden met de handelingen van anonieme karakters die evenveel op rugbyspelers lijken als op acteurs, die zich gedragen als culturele activisten of fictionele figuren. Vaak zijn Welshe acteurs al bij politiek betrokken door hun engagement - los van het onderwerp van de voorstelling. Hun identiteit kan hier op het spel staan. De opvoering kan voor de uitvoerder meer impliceren dan "motivatie", "karakter", "blokkering" als een keten van fysieke oriëntaties en wederzijdse engagementen binnen het continuüm van een voorstelling, als een onderbroken praktijk van verschillende expressievormen van diverse aard en intensiteit, als een onregelmatige activiteit die veranderingen van stijl, toon en materiaal omvat, als een soort onsamenhangend gedrag, als een zinnelijke ervaring... En er kan een echte doordringing en doorbreking van de sociale ruimte tussen uitvoerders en toeschouwers plaatsvinden.

Theater in Wales kan het Welsh en het Engels in harmonie of in conflict gebruiken. Elk van beide talen kan verschillende informatie overdragen zonder dat er vertaling nodig is, in een adequate weerspiegeling van de linguïstische samenstelling van de natie. Een stratigrafisch theatermodel, waarin de verschillende elementen - tekst, muziek, handeling en scenografie - parallel naast elkaar bestaan, zich ontwikkelen en interageren, suggereert de manier waarop verschillende talen tezamen kunnen bestaan in een opvoering, zonder dat er directe vertaling nodig is. Ze kunnen aanwezig zijn - als lagen - zonder naar elkaar te verwijzen: ze klinken uit verschillende monden, zeggen verschillende dingen, brengen andere soorten dramatisch materiaal aan en verwoorden het op verschillende manieren. Het gaat er niet om welke van de twee er het eerst was: twee of meer dramatische talen kunnen tegelijk geschreven worden, los van de vraag naar temporele prioriteit of hiërarchie, en simultaan bestaan in de opvoering. In Wales hebben we een uitzonderlijke situatie: de tweetalige toeschouwer - en iedereen in Wales is tweetalig - hoort twee talen en kan zich afvragen waarom sommige narratieve informatie aan een bepaalde taal toegewezen wordt - poëzie in het Welsh? wetenschappelijke gegevens in het Engels? - en niet aan de andere. Wie enkel Engels begrijpt, hoort een enkele lijn, voelt zich tegelijk ingesloten en vervreemd; voor hem functioneert het Welsh

misschien als een *melisma*. Door deze twee talen naast elkaar te plaatsen wordt een ruime optie aan interpretaties mogelijk, wellicht nog vergroot door de afstand tussen het middeleeuwse Welsh en het hedendaagse Engels. Maar dit zet de "dramaturgie" als integratie van de taal van het drama en van de voorstelling onder druk om een dynamische balans, een contrapunt te vinden tussen fysieke en linguïstische elementen, en om verklarende momenten en momenten van stilte in te lassen, om betekenis te onthullen in plaats van Babel te scheppen.

Hoe kan deze tweetaligheid in de opvoeringspraktijk functioneren? Er kunnen gescheiden en simultane verhalen zijn, in het Engels en het Welsh, die elkaars aanwezigheid negeren en wederzijds een bepaald thema illustreren. Of een taal kan toegewezen worden aan bepaalde uitvoerders, zodat het publiek verdeeld wordt in Welshtaligen en Engelstaligen, waarbij elke groep verschillende uitvoerders volgt in verschillende delen van de opvoeringsruimte, die elkaar slechts geleidelijk ontmoeten, zodat elke taal voortdurend doorheen, door of in conflict met de andere gehoord wordt. Of een taal kan toegewezen worden aan een bepaalde wijze van spreken of verwoorden: gezongen, gezegd, geroepen... poëzie in het Welsh, technische gegevens in het Engels. Door het gebruik van geluidsapparatuur kunnen bepaalde talen bewogen, verplaatst, versterkt of elektronisch bewerkt worden. En het gebruik van sampling-technologie, de integratie van "gevonden" geluiden op de geluidsband, kan aan het gesproken deel nog meer weerklank en scherpte verlenen. Waarom zou je de teksten van dichters en activisten uit Wales gaan interpreteren als je hen zelf tijdens de opvoering kan laten spreken?

Dit veronderstelt wel dat de tekst voornamelijk uit de mond van uitvoerders komt. Ze kunnen deel van een versterkte geluidsband zijn, een geluidsarchitectuur waarin stemmen geplaatst, gemengd en bewogen kunnen worden, rond en door het publiek. En in een land waar we niet gewend zijn het Welsh op groot formaat geschreven te zien, zoals op reclamepanelen, kan het even belangrijk zijn om taal te visualiseren, om te zien hoe taal geschreven wordt: tekst wordt op muren, vloeren, meubels gekrabbeld, en getekend op het naakte lichaam van de uitvoerders.

Het theater staat steeds onder druk om een juist taalgebruik te bewaken, om te functioneren als het voornaamste forum voor het openbare gebruik van de taal, om de orthodoxie te bevestigen. Als het dit niet doet, kan het rekenen op het verwijt van inauthenticiteit. Maar als we de taalconflicten van het hedendaagse Wales echt willen weerspiegelen, moeten we de taal vrijer in het dramatisch spel betrekken. De ervaring die we tijdens het werken in Cardiff opdeden, waar het publiek bestaat uit Welshtaligen, Engelstaligen en alle mogelijke tussenvormen, heeft ons op nieuwe mogelijkheden gewezen om de botsing en fragmentering van taal in de voorstelling te betrekken. Er zijn mensen die iets zullen leren, met verschillende achtergronden. Er zijn mensen die zullen kiezen welke taal ze gebruiken - arena per arena, situatie per situatie, luisteraar per luisteraar - en voor het ironische effect, als er met opzet Engels bij betrokken wordt - woord per woord. In ons recente werk is er geen formeel onderscheid tussen uitvoerders en toeschouwers. Welsh en Engels worden tegelijk gesproken; de toeschouwer kan zelf een stem uitkiezen en volgen, soms maar half hoorbaar, soms toevallig hoorbaar, soms in fragmenten hoorbaar... De toeschouwer moet opkomen voor haar aanwezigheid, moment per moment, beslissen waar hij deelneemt, zich afvragen: "Naar wie luister

ik?", "Welke taal wordt hier gesproken?", "Wie volg ik?". Rechtstaan, bewegen, meelopen, wegrennen...

Brith Gof heeft andere ruimten, vormen en functies gezocht voor het theater. In zulke geconstrueerde situaties, bevrijd van de wetten en gebruiken van de normatieve theaterpraktijk, kunnen er andere dingen, echte dingen gebeuren. Het theater op zich kan een plaats van culturele inmenging en sociale vernieuwing zijn. Onalledaagse gebeurtenissen en ervaringen en veranderingen van toestand zijn mogelijk. De drie verhoudingen in een opvoering - uitvoerder tot uitvoerder, uitvoerder tot toeschouwer, en toeschouwer tot toeschouwer - kunnen geproblematiseerd en gewijzigd worden, conventies en zeden veranderd. Het theater moet niet beperkt blijven tot de openbare of monumentale ruimte van de schouwburg. Het kan een voorkeur hebben voor sociale ruimten die interactie bevorderen door individuen samen te brengen.

Het theater kan op een bijzondere wereld gaan lijken, niet hermetisch afgesloten, maar een uitgekiende wereld waarvan alle elementen - locatie, omgeving, technologie, ruimtelijke organisatie, vorm en inhoud, regels en gedrag - ontworpen, georganiseerd en uiteindelijk ervaren worden door de soorten deelnemers. En misschien ook een geïdealiseerde wereld waar fouten hersteld worden, onrecht goedgemaakt wordt, nieuwe agenda's bepaald. Waar individuen werken met de beste bedoelingen, voor het algemeen goed. Waar wij allen - uitvoerders en toeschouwers - uiteindelijk moeten vragen 'Wie is wie?", "Wie zie ik nu?", "Wat gebeurt er hier?". Een virtueel Wales.

Experimenteel theater in Wales wordt binnen een bepaald sociaal en cultureel milieu gemaakt. De mate waarin wij de conventies, de voorgeschreven en herhaalde praktijken van deze context aanvaarden, overnemen, in vraag stellen of afwijzen, schept de spanning in en rond ons werk. We zijn steeds voor, en tegen, de kerk, *eisteddfod* en de nationalistische politiek. We blijven achterdochtig tegenover authenticiteit en orthodoxie. Het uiteindelijke doel van ons werk is wellicht het scheppen, bevragen en veranderen van identiteiten.

Mike Pearson . Cardiff . augustus 1997
vertaling Erik Derycke

Mike Pearson is archeoloog, regisseur en theaterwetenschapper. Hij geeft les aan het Department of Theatre Studies aan de universiteit van Wales, Aberystwyth. Zijn werk als regisseur is zeer uiteenlopend en gaat van workshops met kinderen en fysisch gehandicapten over het opzetten van kleine en grootschalige locatieprojecten tot internationale coproducties en recente multimediale experimenten. Een langlopend project is zijn onderzoek naar verbanden tussen de hedendaagse 'performance theory' en de interpretatieve archeologie als benadering van het verleden. Constante is de sterke band met zijn Welshe afkomst. Centrum van zijn activiteiten is het Brith Gof theater in Cardiff. Dit theater is een laboratorium dat een eigentijdse theatertaal wil ontwikkelen om de eigen identiteit, die van een culturele en linguïstische minderheid, vorm te geven. Tijdens zijn toespraak voor de State of the Union, getiteld 'Performing the Nation', onderzoekt en suggereert Pearson enkele mogelijkheden van een plaats- en cultuurgebonden theater in een internationale context.

The crocodile's mouth
William Kentridge

In Zuid-Afrika is er momenteel een strijd aan de gang tussen de papierversnipperaars en de fotokopieerapparaten. Voor elke politiegeneraal die documenten uit zijn verleden versnippert, zijn er ondergeschikte officieren die deze documenten kopiëren om zichzelf tegen vervolging te verzekeren. Ik wou een papierversnipperaar op het toneel tonen. Maar een echte machine, die luid en traag stapels papier verslond, leek niet echt opvallend. We speelden met de gedachte een broodsnijmachine als metafoor te gebruiken, maar schrokken terug voor het brood dat elke avond gesneden en verspild zou worden. We dachten eraan een tekening of een animatiefilmpje van een papierversnipperaar op een scherm te projecteren, maar ik had geen zin om urenlang die spaghettislierten van versnipperd papier te zitten tekenen. Toen bedachten we dat we al drie honden op het toneel hadden rondlopen, en dat we de bewijsstukken die we wilden versnipperen aan een hond konden voeren. Maar hun bek was te klein om een videocassette of een hele stapel papier in te slikken. En dus vroegen we ons af welk dier een bek heeft die groot genoeg is om te verslinden wat wij willen verbergen. Daarom dus de muil van de krokodil.

Maar daar wil ik het niet over hebben.

Ik wil twee bewijsstukken voorlezen die voorgelegd werden aan de Waarheids- en Verzoeningscommissie in Zuid-Afrika.

GETUIGE: Iemand kwam me zeggen: "Ze gaan uw zoon in brand steken".
Ik begon te lopen.
Ik weet niet naar waar, ik begon gewoon te lopen.
Een paar vrouwen riepen me terug.
"Kom hier, ze zijn langs hier gegaan."
Toen ik daar aankwam, hadden ze een band rond zijn lichaam gehangen, ze hadden hem met benzine overgoten.
Toen gaven ze me een brandende lucifer die ik op hem moest gooien.
Ik gooide de lucifer over mijn schouder.
Ze gaven me er nog een en bedreigden me.
Ik gooide de lucifer over mijn schouder.
Ik bleef dat doen tot zij een brandende lucifer op zijn lichaam gooiden.
Hij vatte vuur.
Toen liepen ze weg.
En ik bleef achter om voor zijn leven te vechten.
Ik ging water halen, maar dat hielp niet.
Ik probeerde aarde op hem te leggen.
Maar er was geen aarde genoeg.
Uiteindelijk kon ik de vlammen doven met een deken.
Ik hield hem vast.
Zijn hele lichaam was verbrand, behalve zijn neus.
Hij keek me aan.
Zijn mond ging open - en weer dicht.
Open - en weer dicht.
Zoals een vogel.
Toen veranderden zijn ogen van kleur.

DADER: *Ons het dit 'tubing' genoem /* We noemden dat 'tubing'.
Ons vat 'n binneband en trek dit oor die gesig van die gevangene / We namen een binnenband en trokken die over het hoofd van de gevangene.
Ons sny 'n spleet in die binneband vir die tong / We sneden er een gat in voor zijn tong.
Dis hoe ons die waarheid kry / Zo kregen we de waarheid eruit.
Ons wurg hom, totdat hy iets het om to vertel / We wurgden hem, tot hij iets te zeggen had.
Aan die lengte van die tong kan ons aflei hoe naby hy aan versmori is / Aan de lengte van de tong konden we zien hoever hij al gestikt was.
Ook as sy broek nat word, dan weet jy hy staan by die Pearly Gate / Ook als zijn broek nat werd, wist je dat hij al aan de poort van de hemel stond.
As hulle nog steeds weier om te praat / Als ze nog steeds niet wilden praten
het ons hulle doodgeslaan met ysterpype wat ion die plaasstoor gele het / sloegen we ze dood met ijzeren buizen die op de hoeve lagen.
Dit het ons in Cradock gedoen / Dat hebben we in Cradock gedaan.

Ik wil het hebben over vier theaterstukken die u nooit hebt gezien. Dit vergt heel wat verbeelding en vertrouwen van uw kant. Eén ervan is een voorstelling die ikzelf recent maakte: UBU & DE WAARHEIDSCOMMISSIE (UBU & THE TRUTH COMMISSION). U moet uw verbeelding en vertrouwen nu aanvullen met scepticisme. Kunstenaars die over hun eigen werk praten moeten steeds met een korrel zout genomen worden.

De Waarheids- en Verzoeningscommissie is een onderzoeksorgaan dat opgericht werd als deel van de overeenkomst tussen de aftredende regering van de Nationale Partij en de nieuwe regering van het ANC. De opdracht van de commissie is het onderzoeken van schendingen van mensenrechten die de voorbije vijfendertig jaar in Zuid-Afrika hebben plaatsgevonden. Dit proces bestaat uit twee delen. Slachtoffers en overlevenden komen naar de commissie om te vertellen wat er met hen of hun familieleden is gebeurd (veel betrokkenen hebben hun verhaal niet overleefd, en het is dan aan moeders en broers om te getuigen). Het tweede deel zijn de amnestie-hoorzittingen, waar de daders van de overtredingen bewijzen mogen leveren voor wat ze hebben aangericht. Hun motivatie? Een volledige bekentenis en spijtbetuiging kan hen amnestie opleveren en ontheffing van strafrechterlijke of burgerrechterlijke vervolging voor de gepleegde misdaden. Daarin ligt de grote ironie van de commissie: naarmate mensen meer en meer bewijzen aanbrengen voor de dingen die ze hebben gedaan, komen ze meer en meer in aanmerking voor amnestie, en wordt het meer en meer onduldbaar dat deze mensen amnestie krijgen.

De commissie zelf is theater, of in elk geval een soort UR-theater. De hoorzittingen zijn vrij toegankelijk, en worden bovendien door radio en televisie uitgezonden. Ze werden (tot zijn gezondheidstoestand het niet meer toeliet) voorgezeten door aartsbisschop TUTU in zijn purperen praal. De hoorzittingen trekken van dorp naar dorp, en vinden plaats in een kerk of een schoolgebouw. Op elke plaats wordt dezelfde set opgebouwd. Een tafel voor de getuigen (minstens even hoog als die van de commissieleden, zodat de getuigen nooit moeten opkijken naar de commissieleden). Twee of drie glazen cellen voor de tolken. Een groot spandoek aan de muur achter de commissieleden, WAARHEID DOOR VERZOENING. Eén na één komen de getuigen; ze hebben een half uur om hun verhaal te vertellen, te pauzeren, te huilen, getroost te worden door professionele hulpverleners die bij hen aan tafel zitten. Het publiek zit op het puntje van hun stoelen en luistert naar elk woord. Dit is een schoolvoorbeeld van burgertheater, een publieke hoorzitting over persoonlijk leed, dat door het staatslichaam wordt opgenomen als deel van onderzoek hoe de maatschappij in haar huidige toestand kon terechtkomen. Dit theater stelt de actuele vragen elke dag scherper. Hoe om te gaan met de schuld van het verleden, en de herinnering eraan. Elke dag wakkert dit theater het conflict aan tussen een verlangen naar vergelding en een behoefte aan een soort maatschappelijke verzoening. Zelfs de mensen die niets met de commissie te maken willen hebben (en dat zijn er heel wat), en die de blootgelegde waarheden blijven ontkennen, mengen zich net door de scherpte van hun weigering mee in het debat.

Zowel het verloop van de commissie als het verzamelde materiaal zijn een bron geworden voor nieuw Zuid-Afrikaans theater. Op dit ogenblik lopen er in het Market-theatercomplex in Johannesburg drie stukken over het recente verleden en de commissie. Maar als we naar de kracht van het theater

van de commissie zelf kijken, rijst natuurlijk de vraag hoe we er in het theater ooit mee kunnen concurreren. We kunnen dat niet en we proberen het ook niet. De oorsprong van ons werk is heel anders, en het verband met de commissie is eerder secundair dan primair. Theater is eerder een reflectie op het debat, dan het debat zelf. Het probeert de herinnering te begrijpen in plaats van de herinnering te zijn.

Laten we even snel uitweiden over de oorsprong van mijn jongste stuk UBU & DE WAARHEIDSCOMMISSIE (UBU & THE TRUTH COMMISSION). Ik werk nu al enkele jaren met de Handspring Puppet Company in Johannesburg aan theatervoorstellingen waarin animatiefilm, poppen en acteurs gecombineerd worden - niet vanuit een of ander diepzinnig esthetisch principe of programma, maar omdat ik animatiefilms maak, de Handspring Company poppentheater en we wilden zien wat er zou gebeuren als we die twee combineerden. Sommigen van jullie hebben misschien WOYZECK OP HET HOOGVELD (WOYZECK ON THE HIGHVELD) gezien, dat we in Antwerpen hebben opgevoerd toen jullie culturele hoofdstad van Europa waren. Of FAUST IN AFRIKA (FAUSTUS IN AFRICA), dat we twee jaar geleden op het kunstenFESTIVALdesArts in Brussel hebben gespeeld. Faust was een grote onderneming en de Company en ik besloten daarna een minimale productie te maken - twee acteurs, misschien een stuk animatie. Iets wat we konden doen om te overleven. WAITING FOR GODOT drong zich op. Het zou goed werken met poppen, met enkel in het midden een stuk animatie, wanneer Lucky en Pozzo DENKEN. Maar dat was buiten de Beckett-fundamentalisten gerekend, die ons niet toelieten om zelfs maar een komma in de regie-aanwijzingen te schrappen. We zochten dus een neo-Beckettiaanse tekst om mee te werken. Niemand van ons had het talent of het lef om een eigen tekst te schrijven, en toen kwamen we op het idee om een GEVONDEN tekst te gebruiken. Dit in de hoop om in de woorden waarmee mensen extreme situaties beschrijven een vast verband te vinden tussen menselijke ervaringen en de taal waarmee we daarover spreken. En we begonnen met een project dat mondelinge getuigenissen verzamelde van slachtoffers van landmijnen die in afgelegen orthopedische klinieken in Angola en Mozambique lagen te wachten. Dit project kreeg de naam WACHTKAMER (WAITING ROOM).

Rond dezelfde tijd werkte ik ook aan een reeks etsen gebaseerd op Jarry's UBU (voor een tentoonstelling naar aanleiding van de honderdste verjaardag van de eerste opvoering van UBU ROI in Parijs). Eén van deze etsen was een tekening van een naakte man voor een schoolbord. Op het bord stonden krijttekeningen van Jarry's UBU, Punthoofd en spiraal. Toen de etsen klaar waren, wou ik de Jarry-achtige krijttekeningen animeren. En toen bedacht ik dat als de krijttekeningen geanimeerd waren, de figuur op de voorgrond dat ook moest zijn. En toen vroeg ik een bevriende choreografe of ze een dansproductie wou maken met een danser voor een scherm waarop een schetstekening van UBU bewoog. We begonnen met dit project. De paniek steeg. Ik besefte dat ik niet zowel UBU als WACHTKAMER (WAITING ROOM) kon doen. Er was niet genoeg tijd om de animatiefilms te maken. In een wanhoopspoging combineerde ik de twee.

Ook rond dezelfde tijd begonnen de eerste hoorzittingen van de Waarheidscommissie, en het werd snel duidelijk dat als we gevonden teksten zochten, er elke dag een lawine van opmerkelijk

materiaal bijkwam. Terwijl ik de deelnemers aan de verschillende projecten ervan begon te overtuigen dat het zinvol was ze te combineren, werd het duidelijk dat de contrasterende projecten - sober documentair materiaal en wilde burleske - zinvol samengingen. Het materiaal van de Waarheidscommissie zou aan UBU (dat altijd het gevaar loopt louter amusement te worden) een ernstige ondertoon bezorgen. En tegelijkertijd zou het wilde en open concept van Jarry ons toelaten om het documentair materiaal op een nieuwe manier te benaderen en al de bewijzen nogmaals te horen. Dat was de voornaamste uitdaging waar we voor stonden. En nu pas, nu de productie af is en opgevoerd wordt, kunnen we nagaan of het onzuivere begin van het stuk het onherroepelijk verdoemd heeft, of (zoals ik geloof) we er dankzij dit vreemde, half coherente begin in geslaagd zijn om delen van het stuk te vinden, beelden, literaire vergelijkingen, veranderende fysieke metaforen waar we nooit bij uitgekomen zouden zijn als we van een nuchter uitgangspunt (nl. hoe kunnen we het materiaal van de Waarheidscommissie eer aandoen?) waren vertrokken. Als ik al polemische beweringen wil verdedigen is het dit: vertrouwen op het niet-authentieke, het toevallige, het praktische als een manier om betekenis te vinden. Ik kom hier later nog op terug.

Een vraag die zich opdrong was hoe de getuigenissen op toneel te brengen - zij vormden de GEVONDEN TEKST van het oorspronkelijke project. Al snel wisten we dat de getuigen door poppen gespeeld zouden worden (met de pratende poppenspelers zichtbaar ernaast - onze gebruikelijke werkwijze) en Ma en Pa UBU door acteurs.

Er waren twee redenen voor deze beslissing. De eerste was het antwoord op een ethische vraag: wat was onze verantwoordelijkheid tegenover de mensen wiens verhaal wij als ruw materiaal voor het stuk gebruikten? Het leek eerder pijnlijk om een acteur de getuige te laten spelen - zodat het publiek enerzijds de acteur moest geloven omwille van het verhaal, en anderzijds de acteur niet mocht geloven omwille van de echte getuige, die in de buitenwereld bestond maar niet de acteur was. Door een pop te gebruiken werd deze dubbelzinnigheid zichtbaar. Er is geen poging om het publiek te doen geloven dat de houten pop of de poppenspeler de echte getuige is. De pop wordt het medium waardoor de getuigenis gehoord kan worden.

Maar het zou fout zijn te beweren dat de beslissing om poppen voor deze rollen te gebruiken zo tot stand kwam. Veeleer wisten we van bij het begin dat UBU en Ma UBU menselijke acteurs zouden zijn, want dat was het uitgangspunt voor het eerste concept dans/animatie; en evenzeer wisten we dat de getuigen poppen zouden zijn omdat dat het uitgangspunt was van het WACHTKAMER(WAITING ROOM)-project. Het is nu eenmaal de Handspring PUPPET company. Wat moesten ze doen? De beslissing drong zich op. De meer eervolle weg naar die beslissing, de eerste 'ethische' weg, is een verklaring achteraf.

Maar de beslissing impliceerde een hele reeks betekenissen en kansen: de getuigen konden in verschillende hoeken van UBU's leven verschijnen, niet enkel in de getuigenbank, zoals we eerst gedacht hadden. Ze konden ook een hele reeks onverwachte betekenissen doen ontstaan, die centraal werden voor het stuk. Bijvoorbeeld: we experimenteerden met een scène waarin UBU op een tafel ligt en boven hem een pop getuigenis aflegt over de dood van zijn kind. We probeerden

dit eerst met de getuige achter UBU's heupen. Het lichaam van UBU werd een golvend landschap, een verhoging van de grond waarachter de getuige sprak. We probeerden dezelfde scène met de getuige achter UBU's hoofd. Meteen werd de getuigenis niet meer dan een droom van UBU, het verhaal werd de getuige ontnomen en werd de bekentenis van UBU. We plaatsten de getuige opnieuw tussen UBU's benen, en hij stond weer in het landschap. We probeerden dan hoe dicht de pop bij UBU kon komen zonder het dubbele beeld te verbreken. Heel dicht, ontdekten we. We probeerden het dan met de getuige die UBU's heup met zijn houten hand aanraakt. Er gebeurde iets buitengewoons. Wat we zagen was een daad van vergiffenis. De getuige schonk UBU vergiffenis, en troostte hem zelfs voor zijn daden. Dit was een reeks volledig onverwachte betekenissen, die niet door helder nadenken of een briljante inval, maar door praktisch theaterwerk waren ontstaan. Dit is mijn tweede polemische bewering. Een geloof in de praktisch epistemologie van het theater - vertrouwen op en gebruik maken van de kunstgrepen en technieken van het theater om betekenis te doen ontstaan.

Het werkt ook omgekeerd. Voor het animatie-dansstuk had ik het heldere idee om een personage te creëren dat bestond uit de live acteur voor het scherm en een schematische voorstelling of cartoon van hem op het scherm. Beiden zouden tegelijk te zien zijn, en samen een rijkelijk complex personage doen ontstaan. Vertrouwen in dit idee gaf me de kracht om dit project te beginnen. Maar al na twintig minuten werd het duidelijk dat dit nooit zou werken. Wegens problemen met synchronisatie, parallax, belichting, artificiële uitvoering werd het onmogelijk en werd dit basisprincipe overboord gegooid. Volgende polemische bewering - Vertrouw nooit op abstracte GOEDE IDEEËN. Geloof niet dat je kan vertrekken van de betekenis van een beeld en het dan kan uitvoeren. Zulke ideeën kan je evengoed afvoeren.

Maar laten we terugkomen op het probleem van de getuigen en de getuigenissen. Voor ons het kernprobleem van ons stuk en ook het kernprobleem voor andere schrijvers, acteurs en regisseurs die ruw verzameld materiaal trachten te vertalen naar een zinvolle theatertaal.

Zoals ik al zei bestond onze oplossing erin poppen te gebruiken. (Maar ook dit was eigenlijk ingewikkelder dan dat.) Eerst dachten we dat ons idee om poppen te gebruiken briljant was, omdat er bij de commissie niet enkel de getuigen waren met hun getuigenis, maar ook een tolk die hun getuigenis vertaalde. Twee sprekers voor hetzelfde verhaal - En ONZE POPPEN HADDEN TWEE POPPENSPELERS NODIG. Eén speler kon het verhaal in het Zulu vertellen, de andere vertalen. Briljant. Maar het werkte niet. De verhalen waren slecht verstaanbaar. Uiteindelijk moesten we onze tolken naar een glazen cel (UBU's douchecel) verbannen en een onderscheid maken tussen de natuurlijke stem van de getuige en de artificiële, versterkte stem van de tolk.

Maar er zijn ook andere oplossingen gevonden voor het probleem van het onbewerkte materiaal dat de Waarheidscommissie heeft opgeleverd. Zoals ik al zei lopen er in het Market-theater, waar UBU nu bijna van het programma verdwijnt, nog twee stukken over de Waarheidscommissie. Het eerste, DE DODEN WACHTEN (THE DEAD WAIT), is een conventioneel stuk. Het is de fictionele reconstructie van een gebeurtenis uit de oorlog in Angola, en vertelt hoe een soldaat naar Zuid-

Afrika terugkeert en probeert een misdaad te bekennen die hij heeft begaan. Het gaat niet rechtstreeks over de Waarheidscommissie, maar komt uit de directe omgeving ervan.

Het andere stuk IK HEB EEN VERHAAL TE VERTELLEN (I HAVE A STORY TO TELL) werd gemaakt door een hulpfonds voor overlevenden die voor de Commissie getuigd hebben. Het is een stuk dat bedoeld is om opgevoerd te worden bij verschillende gemeenschappen, om er de Commissie bekend te maken en mensen te betrekken bij het debat over de vragen die de Commissie doet rijzen. Hun oplossing voor het probleem van de getuigenissen is om drie getuigen zichzelf te laten spelen. Er zijn dus drie mensen die voor de Waarheids- en Verzoeningscommissie getuigd hebben en elke avond terugkeren om op de scène hun getuigenis te herhalen. De moeder van een advocaat wiens hoofd opgeblazen werd door een walkman waar een booby-trap inzat, beschrijft hoe ze op haar knieën de kamer binnenkroop waar het uiteengespatte lichaam en hoofd lagen. Een man beschrijft hoe hij drie jaar in de dodencel wachtte om terechtgesteld te worden voor een misdaad die hij nooit had begaan; een vrouw beschrijft hoe ze door de veiligheidspolitie gearresteerd, ondervraagd en verkracht werd. Hun getuigenis is het centrale, maar niet het enige element in het stuk. Het grootste deel speelt zich af in een taxi vol mensen die naar een zitting van de Waarheidscommissie gaan. Drie professionele acteurs spelen de bijrollen, zorgen voor komische intermezzo's, en leiden de neergeschreven debatten over de commissie; drie 'echte' mensen vertellen hun getuigenis.

Maar dit is slechts een gedeeltelijke oplossing. Want wat de 'echte' mensen brengen, is niet het bewijs zelf, maar een opvoering van het bewijs. Er gaapt een enorme kloof tussen hun getuigenis voor de commissie en de herhaling ervan op het toneel. En het zijn geen acteurs. Het is in feite net door hun onhandigheid dat hun opvoeringen werken. Door hun onhandigheid word je er voortdurend mee geconfronteerd dat dit echte mensen zijn, die de gruwelen die ze beschrijven echt meegemaakt hebben. Het ontroerendste moment was voor mij toen één van de overlevenden (die drie jaar dodencel had overleefd) een aanval van geheugenverlies kreeg. Hoe kon hij zijn eigen verhaal vergeten - maar natuurlijk was hij op dat ogenblik een acteur die zijn plaats in het script zocht. Ik heb geen duidelijke oplossing voor de paradoxen die deze mengeling van getuigenis en opvoering doet ontstaan. Maar beschrijf het als één van de mogelijkheden om met het materiaal om te gaan.

De Waarheids- en Verzoeningscommissie zelf had met een vergelijkbaar probleem te kampen. Er was een verschil tussen de emoties die de getuigen uitdrukten wanneer ze hun verhaal vertelden en de versie van de tolken die uit de glazen cellen kwam. Men vond dat de ziel van de getuigenissen verloren ging wanneer ze langs de vertalers gepasseerd waren. En dus had de commissie een tijdlang het rampzalige idee om de tolken aan te moedigen de emoties van de getuigen na te bootsen. Een idee dat vlug afgevoerd werd.

Maar de vraag hoe we de verhalen tot hun recht kunnen laten komen houdt iedereen op dit terrein bezig. Bij UBU & DE WAARHEIDSCOMMISSIE (UBU & THE TRUTH COMMISSION) is het probleem een evenwicht te vinden tussen de burleske van UBU en MA UBU en de kalmte van de getuigen. Als het stuk goed werkt, houdt Pa UBU zich niet in. Hij probeert de scène volledig in te

palmen en de aandacht van het publiek te monopoliseren. En het is de taak van de acteurs en de poppenspelers om die aandacht terug te winnen. Die strijd is zeer delicaat. Als ze te bruusk tekeergaan, bestaat het gevaar dat de getuigen schel, zielig en vol zelfbeklag lijken. Als ze zich te gedeisd houden, worden ze weggespoeld door UBU. Maar soms, bij een goede opvoering, met een publiek dat meewil, zorgen we ervoor dat de verhalen van de getuigen duidelijk gehoord worden, en plaatsen we ze in een ruimere reeks van vragen die UBU opwerpt.

Het klinkt pompeus, maar ik wil nogmaals stellen dat je enkel op het toneel, op het ogenblik zelf, kan beoordelen hoe het materiaal tot zijn recht komt. Dit verandert van opvoering tot opvoering en van publiek tot publiek.

Louter in de context van mijn werk wil ik herhalen dat ik blijf geloven in het toevallige, het niet-authentieke, de bevlieging en het praktische als strategieën om betekenis te vinden. Ik herhaal mijn wantrouwen in de waarde van Goede Ideeën. En spreek mijn geloof uit dat ergens tussen het vertrouwen op puur geluk aan de ene kant en het uitvoeren van een programma aan de andere, er een heel onzeker, maar uiterst vruchtbaar terrein ligt voor het werk dat wij doen.

Ik wil geen polemiek over welk van de drie stukken waarover ik het had nu de beste oplossing is. Ik denk dat ik getoond heb dat niet het heldere licht van de rede of zelfs een esthetisch gevoel bepalen hoe iemand werkt, maar een samenloop van factoren waarvan we er maar enkele bewust kunnen veranderen.
Elk van de stukken die ik heb beschreven heeft een geweldige indruk gemaakt op het publiek of op een deel van het publiek. Na een opvoering van het gemeenschapsstuk was een toeschouwer ontroostbaar. Ze zei dat ze niet alleen huilde om de verhalen, maar ook uit woede en spijt dat er in Munchen, waar ze woonde, nooit een gelijkaardig getuigenis-theater was geweest. Een vriend was zeer ontroerd door DE DODEN WACHTEN (THE DEAD WAIT), het stuk over de oorlog in Angola. Hij had als soldaat in die oorlog gevochten. En na een opvoering van UBU & DE WAARHEIDSCOMMISSIE (UBU & THE TRUTH COMMISSION) kwam een vrouw naar ons toe, duidelijk ontroerd door wat ze had gezien. Ze vertelde dat ze uit Roemenië kwam. Wij waren verbaasd dat het stuk voor haar begrijpelijk was, daar de inhoud zo plaatsgebonden was. "Dat is het," zei ze, "het is zo plaatsgebonden. Dit stuk gaat over Roemenië."

William Kentridge . Johannesburg . augustus 1997
vertaling Erik Derycke

William Kentridge is de regisseur van The Handspring Puppet Company uit Johannesburg. Hij studeerde politieke wetenschappen aan de universiteit van Witwatersrand, schilderkunst aan de Johannesburg Art Foundation en theater aan de Jacques Lecocqschool in Parijs. Zijn theater is het resultaat van een subtiel samenspel tussen levensgrote poppen, acteurs, animatiefilmbeelden en muziek. Zijn stukken hebben vaak de multiculturele samenleving en de politieke actualiteit als thema. In recent werk als 'Woyzeck on the Highveld'(1992) en 'Faustus in Africa' (1995) - twee werken die ook in België op het KunstenFESTIVALdesArts in Brussel te zien waren - verfijnde hij eerdere experimenten met klank, beeld en handeling. 'Ubu & the Truth Commission' (1997), is zijn meest politiek geladen enscenering tot hiertoe. Het stuk van Alfred Jarry vormt de aanleiding tot een wrange aanval op de Zuid-Afrikaanse Commissie van Waarheid en Verbroedering, die de geweldplegingen onder het apartheidsregime 'onderzoekt'. Zijn beeldend werk is minstens even fascinerend. Werk van hem werd dit jaar geselecteerd voor Documenta X in Kassel.
Voor zijn State of the Union houdt Kentridge een toespraak, getiteld 'The Mouth of the Crocodile - a practical epistemology', over de processen en strategieën die hij, op zoek naar coherentie en betekenis, doorheen de jaren ontwikkelde.