

Anatoli Vassiliev . Moscow Theatre School of Dramatic Art

Médée Matériau . di 15, wo 16, do 17 november 2005

De Ilias, zang XXIII . di 22, wo 23, vr 25 november 2005

Capriccios . do 24 november 2005

Médée Matériau duurt **ongeveer een uur**.
De Ilias, zang XXIII duurt **ongeveer twee uur en vijftig minuten**.
Capriccios duurt **ongeveer een uur en vijftien minuten**.

 redactie programmaboekje **deSingel**
Gelieve uw GSM uit te schakelen!

Médée-Matériu

regie Anatoli Vassiliev
vertaling Jean Jourdheuil, Heinz Schwarzinger
spel Valérie Dréville
scenografie Anatoli Vassiliev, Vladimir Kovalchuk
video Alexander Chapochnikov
licht Ivan Danitchev
geluid Andreï Zatchessov
kostuums Vadim Andreïev

De Ilias, zang XXIII & Capriccios

regie, scenografie Anatoli Vassiliev
spel ensemble van veertig acteurs
muziek Vladimir Martynov
De volledige colofon vindt u op de flyer.

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 torengebouw 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

Als onderdeel van de Vassiliev-tiendaagse organiseren we op vrijdag-
namiddag 18 november om 14 uur een colloquium. Met **Anatoli Vassiliev**,
actrice **Valérie Dréville** en Prof. **Ronald Geerts**.



Anatoli Vassiliev

Anatoli Vassiliev maakte zijn eerste theatervoorstelling op negentienjarige leeftijd, een bewerking van de roman 'De emigranten' van Anatoli Koeznetsov. Tijdens zijn studie scheikunde bleef hij bij studenten- en amateurgezelschappen spelen, in 1968 ging hij studeren aan het GITIS (het staatsinstituut voor podiumkunsten) onder leiding van Andrei Popov en Marija Knebelj. Na zijn regieopleiding debuteerde hij bij het Moskovische Kunsttheater met 'Solo voor een pendule' van Oleg Zagradnik. Op uitnodiging van Popov, die inmiddels leider van het Stanislavski-theater in Moskou was geworden, maakte Vassiliev vanaf 1977 deel uit van het nieuwe regisseurscollege van dit theater. Het succes kwam met 'Vassa Zjeleznova' van Maxim Gorki (1978) en 'De volwassen dochter van een jongeman' van Viktor Slavkin (1979). Vassiliev viel vooral op door de esthetische vernieuwingen in zijn werk. Vanaf 1981 gaf hij les aan het GIK (staatsinstituut voor cinematografie) en het GITIS. Vijf jaar later kreeg hij op instigatie van de sovjet van Moskou een nieuw theater, waar hij artistiek leider en eerste regisseur werd. Daar ontwikkelde hij zijn laboratoriumtheater; niet alleen het maken van voorstellingen, maar ook onderzoek naar theatervormen en -codes maakte deel uit van de activiteiten van de hogeschool. Acteurs hielden zich bezig met onderzoek, improvisatie en een acteerwijze waarbij identificatie met het personage niet langer vereist is. Met zijn 'Zes personages op zoek naar een auteur' van Pirandello in 1988 won Vassiliev de Premio Ubo prijs in Italië voor de beste buitenlandse voorstelling van het seizoen. Sindsdien maakt Vassiliev zijn typerende voorstellingen waarvan aan de basis geen menselijke conflicten staan, maar conflicten tussen heersende ideeën.

Medea

In het jaar 431 voor Christus ging Medea in première. Het is voor zover bekend de tweede tragedie van Euripides, die leefde van ca. 480 tot 406 voor Christus. Jason, kroonprins aan het hof van Jolkos, moet om de troon te bemachtigen het Gulden Vlies, een gouden ramsvacht, terughalen uit het verre Kolchis. Aan het hoofd van zijn Argonauten vervult hij deze levensgevaarlijke opdracht. Het slagen van zijn missie heeft hij grotendeels te danken aan de Kolchische koningsdochter Medea die hem, uiteraard in het geheim, met bovennatuurlijke middelen helpt. Vervolgens gaat Medea mee met de Argonauten en trouwt met Jason. Wanneer ze in Jolkos terugkomen houdt koning Pelias zich niet aan zijn belofte de troon te schenken aan Jason. Medea wreekt zich op Pelias en zodoende moeten ze verder vluchten. Ze komen aan in Korinthe, waar Kreon heerst, en beleven gelukkige jaren. Medea schenkt Jason twee zonen. Om later koning te kunnen worden verruilt Jason het bed van Medea voor dat van de dochter van koning Kreon. Hier begint de tragedie. De hartstochtelijke en trotse Medea is woedend en diep gekrenkt door de ontrouw van haar man. Ze zint op wraak en slaat op een gruwelijke manier terug. Uiteindelijk doodt ze het dierbaarste dat zij samen bezitten: hun kinderen. De hevige strijd tussen het kille, berekenende van Jason en de roekeloze hartstocht van Medea leidt tot beider ondergang.

In 1982 schreef Heiner Müller het drieluik 'Verkommenes Ufer, Medeamaterial, Landschaft mit Argonauten'. In 'Medeamaterial' laat hij Medea terugblikken op de gebeurtenissen. Door zijn wrede tekst heen schemert zijn maatschappijkritiek over het Duitsland van die jaren waar Oost-Europa aan het ineensorten was en een nieuwe maatschappij aan de horizon opdoemde.

Ilias

'De Ilias' van Homeros is niet het verhaal van een reeks gebeurtenissen, maar een dramatisch gedicht, waarvan de actie en de dialoog zich voor ons afspelen als op een toneel. 'De Ilias' is een treurspel van gekrenkte trots, van haat en wrok, van wraak en vergelding, van twist en verzoening, een spel ook van vriendschap en liefde, van alle menselijke aandoeningen, die wij terugvinden in onze eigen tijd.

De handeling concentreert zich op de hoofdfiguur Achilles, de zoon van een sterveling en een godin, een jeugdige held van bovenmenselijke kracht en moed, hooghartig en onbuigzaam, wiens trots eindelijk wordt gebroken door de dood van zijn boezemvriend Partroklos. De gebeurtenissen van 'De Ilias' voltrekken zich in een periode van eenenvijftig dagen en vormen een dramatische episode uit het laatste deel van de tienjarige Trojaanse oorlog, die het kader is van de eigenlijke inhoud van het gedicht: de twist tussen Agamemnon en Achilles en de gevolgen daarvan. De voorgeschiedenis van deze episode is eenvoudig. Helena, de wonderschone vrouw van Sparta's koning Menelaos, is door de Trojaanse koningszoon Paris geschaakt en naar Troje ontvoerd. Menelaos verzamelt met hulp van zijn broer Agamemnon, de machtige koning van Mykene, een grote vloot onder aanvoering van vele Griekse vorsten en onder het opperbevel van Agamemnon. De Grieken landen bij Troje, trekken hun schepen op de kust en slaan een tentenkamp op. Aan de overzijde van een brede vlakte ligt het sterkkommuurde Troje, de stad van koning Priamos, dapper verdedigd vooral door diens nobele en heldhaftige zoon Hektor. Negen jaar lang duurt de strijd; wel veroveren de Grieken in die jaren enkele kleinere steden in de omtrek, maar Troje veroveren kunnen zij niet. Zo is de situatie als 'De Ilias' begint.



De Ilias, zang XXIII © V. Bazhenov

De handeling van 'De Ilias' is in het kort de volgende: Agamemnon beledigt een priester van Apollo uit een aan Troje naburige stad, wiens dochter hem bij de verdediging van de krijgsbuit was toegewezen. Hij weigert haar aan haar vader terug te geven, die Apollo te hulp roept om wraak. Apollo zendt de pest in het Griekse leger, zodat Agamemnon gedwongen wordt het meisje af te staan. Hij stelt zich schadeloos door aan Achilles het meisje te ontnemen, dat deze als eergeschenk van de Grieken had ontvangen. Achilles, vernederd en gekrenkt, trekt zich met zijn gehele legermacht terug uit de oorlog. Dit heeft tot gevolg dat de Grieken door de Trojanen onder aanvoering van Hektor teruggedrongen worden tot in hun scheepskamp, verschanst achter een wal en een gracht. Reeds heeft Hektor een van de schepen in brand gestoken en de ondergang van de Grieken schijnt nabij. Nu zwicht Achilles, die tot nu toe doof was gebleven voor elke smeekbede, voor de argumenten van zijn vriend Patroklos. Hij leent hem zijn eigen wapenuitrusting en staat hem toe met zijn legermacht de Trojanen terug te drijven. Patroklos slaagt daarin, maar hij waagt zich te ver en wordt door Hektor gedood. Dit breekt eindelijk de trots van Achilles. Hij verzoent zich met Agamemnon, gaat ten strijde en rust niet, alvorens hij Patroklos heeft gewroken en Hektor gedood. Het lijk bindt hij achter zijn strijdwagen en sleurt hij ten aanschouwen van de Trojanen naar het scheepskamp. De oude koning Priamos gaat als smekeling naar Achilles' tent om het lijk van zijn geliefde zoon los te kopen. Achilles geeft gehoor aan zijn verzoek. Met de beschrijving van de begrafenis van Hektor eindigt 'De Ilias'.



Capriccios

'Capriccios' is het resultaat van een masterclass voor Russische dansers en acteurs, onder leiding van de Japanse danser en choreograaf Min Tanaka. Deze masterclass vond plaats in Moskou, in de 'School of Dramatic Art', in 2001 en kaderde in een internationaal forum waar alternatieve theateropleidingen uit Italië, Duitsland, Zweden, Polen en Japan werden voorgesteld. De titel verwijst naar de 'Capriccios' van Goya, een reeks etsen, uitgegeven in 1799, waarin de draak wordt gestoken met de toenmalige Spaanse maatschappij. Typerend voor de 'Capriccios' van Goya zijn de fantastische, sinistere figuren, met gezichten als maskers.

Min Tanaka (Tokyo, 1945) studeerde moderne dans. Nadat hij als danser betrokken was geweest in verschillende producties, ontwikkelde hij zijn eigen werk, waarin hij de betekenis van de dans en het lichaam onderzocht. Hij deed dit door middel van improvisatie. Om het lichaam te proberen bevrijden van functionalisme en conventionele esthetiek, danste hij regelmatig naakt in zowel stedelijke als landelijke omgevingen. Sinds de jaren 1970 organiseerde hij verschillende workshops. Hij richtte het gezelschap Mai-juku op in 1981 en in 1982 was hij één van de stichtende leden van Plan B, een performance-ruimte in Tokyo. In 1985 richtte hij samen met andere leden van Mai-juku de 'Body Weather Farm' op, in het bergdorpje Hakushu. De bedoeling was de oorsprong van dans te ontdekken doorheen het boeren. Samen met plastisch kunstenaars, architecten, muzikanten, regisseurs, acteurs, schrijvers en fotografen organiseerde hij vanaf 1988 het jaarlijkse ARTCAMP in Hakushu. Tussen 1982 en 1986 werkte hij nauw samen met Tatsumi Hijikata (gestorven in 1986), grondlegger van de Japanse dansstroming butoh. Samen met Hijikata maakte hij één van diens laatste grote producties: 'Ren-ai Butoh-ha Teiso' of 'Oorsprong van de dans van liefde'.



Een gesprek met Anatoli Vassiliev door Michael Haerdter

Mijn eerste vraag gaat over de traditie. Beschouw jij jezelf als een deel van de grote Russische theatertraditie, en als dat zo is, welke plaats neem je daarin dan in?

Dat is ... een onbescheiden vraag. Ik ben een leerling van de leerlinge van Stanislaskij. Deze leerlinge heeft zeer veel leerlingen voorbereid, opgeleid voor de theatercultuur. Haar naam is Maria Knebel. Zij is professor en een uitstekende kenner van het theater in Moskou, en als men het Russische theater bestudeert, moet men zich zeker bezighouden met haar geschriften en werken. Er is nooit een betere professor dan zij geweest. Dat is een historisch feit. Daar komt nog een ander historisch feit bij. Alles wat ik bedenken berust op de traditie en op de theorie van het Russische theater. Ik heb me nooit met de avant-garde ingelaten, ik heb alleen maar verder ontwikkeld wat er al was. Natuurlijk vind ik het fijn om mij een hedendaagse mens te voelen, maar toch denk ik dat ik niks opvallend nieuws heb bedacht, alhoewel ... de hele theorie volkomen nieuw is. Het is duidelijk dat de kroon van de boom nieuw is, maar de wortels zijn dezelfde gebleven. Ik speel natuurlijk met de ijdele gedachte ook de wortels te veranderen, maar het komt uit dezelfde wortel, ik vereer wortels, met name de wortels van bomen, heel sterk. Het volgende moment is een moment van piëteit voor de Russische literatuur, voor de Russische artistieke gedachte, voor de Russische filosofische gedachte, voor de Russische religie, religiositeit.

Van traditionele en nieuwe herkomst?

De Russische filosofische gedachte is voor mij in het begin van deze eeuw ontstaan.

Betekent Berdiajev zeer veel voor jou?

Onder andere ook Berdiajev. Ik ben zelf als mens ontstaan op grond van de ervaringen van het theater dat ik gezien heb in Rusland, in de Sovjet-Unie. En ik heb het theater gezien in de jaren zestig en zeventig, dat waren bloeiperiodes van het theater. Ikzelf ben in het midden van de jaren zeventig in de theaterpraktijk terechtgekomen, mijn generatie had de leiding van het theater op het einde van de jaren zestig. En Knebel had mij gezegd. Zij heeft mij in het Moskouse Kunsttheater aan Jefremov overgedragen, waar zij zelf nog met Stanislavskij gewerkt had. Zij was heel gelukkig. Zij heeft dan al mijn nieuwe premières opgenomen. Zij heeft me gezegd.

En je hebt daar als regisseur gewerkt?

Ja

Je hebt nooit gespeeld, was nooit toneelspeler?

Alleen als student. Toen ik me professioneel met het theater begon bezig te houden, heb ik alleen als regisseur gewerkt. En al mijn eerste stappen waren door Knebel gezegd. De examen-enscenering, de volgende enz. Ik heb bij mezelf gevoeld dat ik iets voortzet, dat ik iemand voortzet. Dat betekent concreet dat ik het theater van de jaren zestig op mijn manier heb voortgezet. Bovendien was ik bevriend met de beste vertegenwoordigers van het theater van de jaren zestig. Ik heb met Jefremov gewerkt, met Ljublimov, met Efros, dat is al heel wat. Dan ben ik in een periode terechtgekomen waar de genies van het Sovjettheater stierven en ophielden met werken. Voor mijn ogen stortte het theater zich in een crisis. Dat was zo in het begin van de jaren tachtig. De hele esthetica van de jaren zestig is in een crisissituatie verzeild geraakt. Ook hebben er zich in mijn leven allerlei gebeurtenissen voorgedaan in samenhang met de Perestroika. Dat was een tragische periode voor het theater, in een tijd, waarin iedereen er zich over verheugde dat

nu eindelijk een hervorming, een omwenteling plaatsvond. Ik heb nooit de mening gedeeld en al in 1987, toen ik naar het 'Theater der Welt' kwam, heb ik geen positieve commentaren bij deze ontwikkelingen geleverd. Dat wil zeggen dat deze gebeurtenissen, die met de 'Tweede Russische Revolutie' samenhangen, het theater volledig vernield hebben.

Is dat een inschatting van jou, vanuit je perspectief van theaterman, of wijs je de Perestroika ook in de politieke en sociale context af?

Ik ontken de Perestroika als actie in de cultuur en in de economie; ik accepteer dat niet. Ik heb eigenlijk niet het recht om op economisch gebied te spreken, daar ben ik gewoon een dilettant. En wat het theater betreft, daar constateer ik wat er gebeurt. Daar gebeurt alles voor mijn ogen. Samengevat: de literatuur is geëmigreerd, de beeldende kunst is eveneens geëmigreerd, de musici zijn geëmigreerd, de film werd door de Perestroika kapot gemaakt. Er was nog een cultuur van Sovjet filmmakers, nu is dat niet meer het geval. En aan de wortel, in de ondergrond van het hele leven is het theater gebleven, want het theater kan niet uitwijken, het kan zich nergens anders bevinden – dat wil zeggen dat het volledig vernield is. Het is de laatste daad van vernieling, van verwoesting – er blijft geen culturele zone meer, die niet vernietigd is; er is geen groot cultureel complex, geen domein meer. In deze situatie houd ik me voor een van de weinigen die fanatiek aan het theater vasthouden, aan het theater als cultureel erfgoed, theater als theorie, als het erfgoed van de Russische theorie, aan het theater als een gemeenschap van mensen. En daarom heb ik me de laatste jaren met de organisatie van deze gemeenschap beziggehouden.

Vond je de fase van het socialisme in jouw land goed en belangrijk?

Laten we ons het volgende beeld voor de geest halen: dit

deel van het tafelblad is bestreken met lijm. Daarop wordt een gebouw uit lucifers opgericht – een groot gebouw. En dat vernietig je. Wat gebeurt er dan met de lucifers? Ze vallen op de tafel, je kunt ze niet wegschuiven, nooit. Alleen als je het frame behoudt, kan je beginnen iets te veranderen. Ik ben tegen vernietiging. De Sovjet-structuur was wonderbaarlijk en men heeft ze vernietigd en vastgekleefd op de tafel. Wat moeten we verder doen?

Hoe zou je als theaterman je verhouding tot het westerse theater omschrijven? Is er invloed van bepaalde auteurs, regisseurs, en als dat zo is, waarop berust deze invloed dan?

Mijn relaties tot het Westeuropese theater moeten in twee periodes verdeeld worden: toen ik jong was en van het theater droomde, en toen ik begonnen ben, me praktisch voor het theater in het Westen te interesseren. Dat zijn verschillende fasen in de waarneming. In de eerste periode heeft het Westeuropese theater op mij, zoals op alle mensen in de Sovjet-Unie, op het domein van de kunst en de samenleving, een enorme invloed gehad. Dat is een absolute invloed, wie dat ontkent, liegt. Het gaat vooral om regisseurs als Strehler, Brook, Stein, theater zoals het Piccolo theater en het Berliner Ensemble; Grotowski die voor de mensen in de jaren zeventig een idool geworden is, het absurde theater en de Europese film. Dat zijn de grootste invloeden geweest en zij hebben ook mijn streven gevormd. Dat wil zeggen dat ik geprobeerd heb om de tradities van het Russische theater te verbinden met dat wat ik in het Westen gezien heb, want de tradities van het Russische theater in de Sovjet-tijd waren vervormd – dwz: men moest andere voorbeelden vinden. In het werkelijke theater hebben we de weerspiegeling van de Russische tradities gezien, waarbij men de Sovjet-periode overgeslagen heeft. Op het einde van de jaren '80 toen ik in Europa was – nu werk ik al bijna vijf jaar in Europa – heb ik in de praktijk een heel andere situatie aangetroffen.

Maar de processen in de theatercultuur waren dezelfde, dat betekent: het niveau optrekken, dan wat niveau verliezen en dan het uitbreken van de crisis. Parallel. Ik stel nu een crisis vast – dat is niet alleen mijn mening, dat zegt iedereen. En toen ik begon de praktijk van het Russische theater in de Sovjet-periode met die van het hedendaagse Europese theater te vergelijken, heb ik vastgesteld hoeveel waarden er zaten in de omzetting van de theorie van het Russische theater in die Sovjet-periode.

Uit: **Theaterschrift**, nr. 1, 1992, pp. 47-59

Médée Matériau © Anatoli Vassiliev



Afgunst ziet de zee maar niet de rotsen.
Russisch gezegde

Een gesprek met Valérie Dréville door Joëlle Gayot

U speelt in de regie van Anatoli Vassiliev 'Médée-Matérialu' van Heiner Müller. Een korte voorstelling die van u eist dat u er met een invliegt en de spanning tot het einde vasthoudt?

Ik denk dat dit inderdaad het resultaat is dat men te zien krijgt. Wat mij betreft, tracht ik het werkproces te volgen; dat wil zeggen: niet te werken met een afgelijnd eindresultaat voor ogen. Ik heb andere 'focussen van aandacht'.

Is de tekstzegging ontdaan van alle intentie of is ze atonaal?

Niet echt. Maar voor we verder gaan moet ik iets kwijt over de werkwijze van Vassiliev. Sinds een kleine tien jaar is hij een richting ingeslagen die behoorlijk afwijkt van zijn vorming, de Russische school en de erfenis van Stanislavski, waarin de psychologische structuren voorop staan. Hij heeft een ander werkterrein ontwikkeld dat hijzelf de 'spelstructuren', of de 'speelstructuren' noemt. Het gaat om een terrein waarvan de kern niet uitsluitend gesitueerd is op het vlak van de gevoelens, van het bewustzijn of de relaties tussen de personages. Dat is er ook, maar op een niveau dat veeleer behoort - om de term van Antoine Vitez te gebruiken - tot het ideeëntheater, of een theater dat meer conceptueel is, metafysisch, ja spiritueel. Wat niet wil zeggen: intellectualistisch of zonder humor, wel integendeel!

De focus ligt dus niet op het innerlijke van de acteur, als focus van zijn emoties, maar op het uitwendige. Wat wil zeggen dat we spelen met iets. Vermits de focus verplaatst is, brengt de acteur het stuk of zijn rol dan ook niet meer over via de gevoelens, maar via het spreken. En indien het middels het spreken gaat, moeten we vinden hoè te spreken. De ganze arbeid vertrekt van daar. Vassiliev vindt trouwens dat we op de Europese Bühnes grosso modo twee hoofdintonaties aantreffen: de exclamatieve

('uitroepende', 'galmende') en de narratieve ('verhalende', 'vertellende') intonatie. De exclamatieve is gebonden aan het nobele genre en de tragedie; de narratieve wordt gebruikt voor de vertelling, voor verhalen, etc. Maar om de inhoud over te brengen van de teksten die hem interesseren, en die veeleer te maken hebben met filosofie, metafysica of spiritueleit, zijn deze twee intonaties niet geëigend, daar ze een psychologische inhoud bevatten. Daarom zoekt Vassiliev naar een derde intonatie, de affirmatieve intonatie, een intonatie die naar onderen afdaalt. Er is een hele reeks trainingen en oefeningen die ons deze lastige intonatie helpen te vinden, want onze spieren zijn er niet voor ontwikkeld. We moeten ons stemapparaat vormen. Bij Vassiliev zijn er altijd enorm verschillende niveaus aanwezig. Je kunt op het niveau van de inhoud zitten, of op het niveau van de situatie, van relaties, of ook nog op het technische niveau van intonatie en ritme. Daar de tekst van Müller een gedicht is, al is het een vertelling ook, moet alleen het ritmische aspect verzorgd worden. Deze aanpak is verrassend in het Frans; wij zijn dat niet gewoon. Dat creëert een nieuwe ervaring voor wie naar de taal luistert. Ikzelf heb het gevoel gehad mijn taal nauwelijks te herkennen, maar ik voelde wel dat het hier juist zat. Dit ritme is nodig, het is uiterst sterk aan de inhoud gebonden. Het is als een hartslag; je moet een lichaam doen leven.

Het gaat erom de adem, de levenslucht te vinden in de vertelling zelf?

Het is gebonden aan het eigen lichaam en aan het corpus van de tekst. Indien de inhoud metafysisch is, moet die toch een hart krijgen dat ècht klopt; hij is tegelijk stoffelijk en onstoffelijk. Je moet dus in een materialiteit stappen. In feite zou je een ander

aspect moeten aanboren, maar daarvoor ben ik nog in de graad van leerling. Dat ritme is nauw verbonden met wat Vassiliev 'naar links lezen' noemt. Normaal lees je teksten naar rechts, het ene woord na het andere, en daal je af in de tekst. Voor hem wordt de tekst naar links gelezen, dat wil zeggen dat de tekst klimt in plaats van te dalen. Daarvoor dient het ritme ook; het duwt alle woorden naar links; het is als een omgekeerd perspectief. Deze beweging is moeilijk onder woorden te brengen, maar makkelijker om te doen, zij het met training. Bij Vassiliev moet je goed de verschillende terreinen kunnen onderscheiden, die uiteindelijk allemaal met elkaar te maken hebben; maar we bekijken ze en we werken er apart aan. Later moet je trachten alles tegelijk uit te voeren.

U zegt dat u, aldus met de tekst werkend, uw taal niet meer herkende. Dat is interessant als we weten dat Vassiliev u de tekst laat brengen in een taal die niet de zijne is, het Frans. Is de taal waarin men werkt dan in feite niet belangrijk? Overschrijdt dit werken op het ritme dan alle taal?

Zeer zeker, maar de kwestie is complex. Het is iets dat te maken heeft met de klanken, los van de betekenis, en dat is inderdaad universeel. Anderzijds denk ik dat je niet precies hetzelfde ritme naargelang de taal zou vinden, vermits de structuur van elke taal haar ritme oplegt.

Vassiliev heeft u zover gekregen dat u zich uw taal opnieuw moest eigen maken?

Absoluut, maar ik was geconfronteerd met dit taalprobleem. Vòòr we deze voorstelling maakten, heb ik een jaar lang bij hem verbleven. Ik was er elk jaar reeds één of twee maanden geweest,

en ik had tolken. Toen ik er voor dat lange verblijf arriveerde, heeft hij me gevraagd zonder tolk te werken. Ik heb me moeten redden en de taal moeten leren. Ik zat in de situatie dat ik deze opleiding moest volgen via een taal die ik niet kende. En toen we, tenslotte, in het Frans begonnen te werken met de tekst van Heiner Müller, was het net eender; ik was met het Frans weer thuis, maar dan in spagaat. Het was extreem verwarrend, maar het heeft enorme ruimtes geopend.

Deze taal was ook u zo weinig vertrouwd geworden als ze voor hemzelf is?

Zo weinig vertrouwd en, per slot van rekening, dichterbij. Ik denk ook voor Vassiliev. Ginds hadden we een soort gemeenschappelijke taal, die echter sterk gebonden is aan het theater, want het is allemaal geen mystiek. Het was gebonden aan de tekst van Müller, aan alles waarmee Vassiliev me gevoed had, hoe hij de tekst bekijkt, al de beelden die in 'Médée-Matériau' zitten, en de hele geleverde technische arbeid. Bij Vassiliev is het werk extreem technisch, en heeft techniek enorm veel te maken met betekenis. Maar zonder techniek kom je er niet.

U kent Vassiliev al van Bal Masqué bij de Comédie-Française in 1992. U ziet hem regelmatig terug. Is deze arbeid met Heiner Müller het brandpunt en de kristallisatie van uw hele traject en jullie gemeenschappelijke ervaringen?

Er ligt een weg van 'Bal Masqué' tot hier; dingen die heel ver weg vertrokken zijn, komen nu voor mij aan de oppervlakte aan. Ik zou zeggen dat ik me vaag - want het blijft moeilijk om afstand te nemen - realiseer hoe belangrijk deze vorming voor



mij was, mij voorbestemd was, en hoe juist het was naar ginder te trekken. Ik heb het steeds geweten, ik heb er nooit aan getwijfeld, maar met Medea gebeurt niet hetzelfde als wanneer we in laboratorium werken. Inderdaad, iets kristalliseert.

Misschien is Vassiliev erin geslaagd met deze voorstelling en dankzij jullie gemeenschappelijke ervaringen, u op terreinen te brengen die voorheen ontoegankelijk waren voor u?

Ongetwijfeld. In ieder geval lijkt deze voorstelling niet op wat ik gevoeld heb bij vroegere voorstellingen die ik gespeeld heb, met of zonder hem. 'Médée-Matériau' is vooral een werkstuk. Het wordt niet vastgelegd, het moet voortdurend in ontwikkeling zijn, in experiment. Het is experimenteren! Opdat het zo zou zijn voor de toeschouwer, moet het ook zo voor mij zijn. Dus wordt alles steeds opnieuw in vraag gesteld, en ik kan haast zeggen dat de voorstellingen voor mij repetities zijn.

Mochten we het simplistisch uitdrukken, dan konden we zeggen dat deze tekst kernpunten oproept als seksualiteit, moederschap, jaloezie, verraad, de ommekeer van een vrouw?

Dat is er allemaal, er is de ballingschap, de mythologische tijd en de historische tijd, en vooral is er de magie, het ritueel. Wat schuilt er achter dit ritueel? Dat is het withete punt.

Wat noemt u het ritueel?

Heel concreet, wat Medea doet onder de tekst. Ze voert twee rituelen uit. Het eerste is het schenken van haar jurk aan de verloofde van Jason, de jurk verbrandt en de verloofde ook; en het tweede is de moord op de kinderen. Dat is de hoofdactie; alles leidt naar dit gebaar dat de kern is van de tekst.

Er zit in de voorstelling een idee van iets dat onophoudelijk verteerd wordt. Bij uw opkomst rookt u een sigaret, de jurk gaat in de vlammen op, de poppen van de kinderen schieten in brand. Alles vergaat in as?

Dat denk ik, ja. Van de sigaret heb ik de betekenis niet aan Vassiliev gevraagd. Elk ziet er in wat hij wil. Vassiliev gaat graag van start in de realiteit van wat je bent: ik ben een actrice die opkomt op het toneel, ik steek mijn sigaretje op, ik kijk naar jullie. Daar zijn we dan, en we gaan ons samen met iets bezig houden. Ik doe niet alsof ik een personage ben dat verschijnt. Zo vangt de voorstelling langzamerhand aan; het is een manier om tegen mijn opdracht aan te kijken die me helpt. Er bestaat geen twijfel over de identiteit, over wie ik ben; en van moment tot moment, door al de taken uit te voeren die me zijn toevertrouwd, verschijnt de figuur van Medea. Maar ze zijn er niet a priori.

U komt op als Valérie Dréville, u wordt beetje bij beetje ingepalmd door de Medeafiguur, die zelf gaat veranderen, want de vrouw die ze bij het begin is zal niet meer dezelfde zijn als de vrouw die ze aan het einde is. En op het einde van de voorstelling stap u uit de rol van Medea om weer uzelf te worden. Is het daarom dat u zich uitkleedt?

Ik weet niet of je dat kan zeggen. Op dat ogenblik schenkt Medea gewoon haar jurk weg. Het is een ritueel waardoor ze daadwerkelijk Jason uit haar geheugen kan wissen. Er zijn van die mensen die dat soort dingen doen. Medea gebruikt toverkunst. Hoe anders dan met toverkunst kan je een zo beklijvend verleden tot as veranderen! Dan is er ook het tweede ritueel, de kindermoord, en dat vrij raadselachtige moment waarop Medea zegt dat ze de mensheid

in twee stukken wil breken, en leven wil in de leegte daartussen. Ik praat er veel over met Vassiliev, het is een ander witheet punt. Wanneer de herinnering uitgewist is, wil dat zeggen dat er al een enorme leegte is, maar Medea gaat veel verder. Zoals een medium verhuist ze naar een andere locatie van zichzelf. In de mythologie kom je vaak het idee tegen van een berg te beklimmen die het centrum van de wereld is - van jezelf met andere woorden. Het traject van Medea heeft daar iets mee te maken. Ze heeft dit ritueel nodig. Voor ons is het lastig te begrijpen want het gaat om de moord op twee kindjes, en dat lijkt ons wreedaardig, barbaars en onmogelijk. Maar wij zitten in een andere gedachtewereld, een andere wereld, een andere tijd. En binnen die wereld wordt dit offer mogelijk. De dingen hebben niet dezelfde betekenis.

Deze vrouw start als vrouw, dat wil zeggen als echtgenote en moeder, en beetje bij beetje ontdoet ze zich van alles.

Ze keert terug naar haar roots: ze is barbaarse, ze is van Kolchis, ze komt uit een oude wereld. In de tekst zien we tal van conflicten tussen deze oude, mythologische en archaische wereld, en de historische tijd van het Argonautenepos, van Jason, van Korinthe. Die spelen zich niet alleen af tussen een man en een vrouw. Medea keert terug naar dat eerste begin. Ze vindt een plek terug. Je kunt dat op verschillende niveaus lezen. De tekst is heel rijk in zijn interne structuur. Je merkt dat de plaats van een woord belangrijk is, zelfs van kleine woordjes, voegwoorden, die een heel weefsel van tegenstellingen bepalen, van paradoxen, van aardmagnetisme tussen ideeën, emoties, woorden... Deze tekst is waarachtig prachtig, een terrein om te ontginnen.

Ook omdat deze tekst een opeenvolging is van toestanden van bewustzijn die in dit heden opborrelen. Het woord tezamen met het bewustzijn creëert een energieke gedachte die permanent evolueert?

Het woord is handeling, zoals in een magisch ritueel. Het is bezwerend en gaat behoren tot de werkelijkheid. Het woord is de grote kracht van Medea; door het woord kan ze zichzelf worden, iets waarvan ze afgesneden was vanaf het moment dat ze haar vadergrond, haar volk, haar familie verraden had; ze is met Jason vertrokken in een soort waanbeeld. En nu hervindt ze die realiteit.

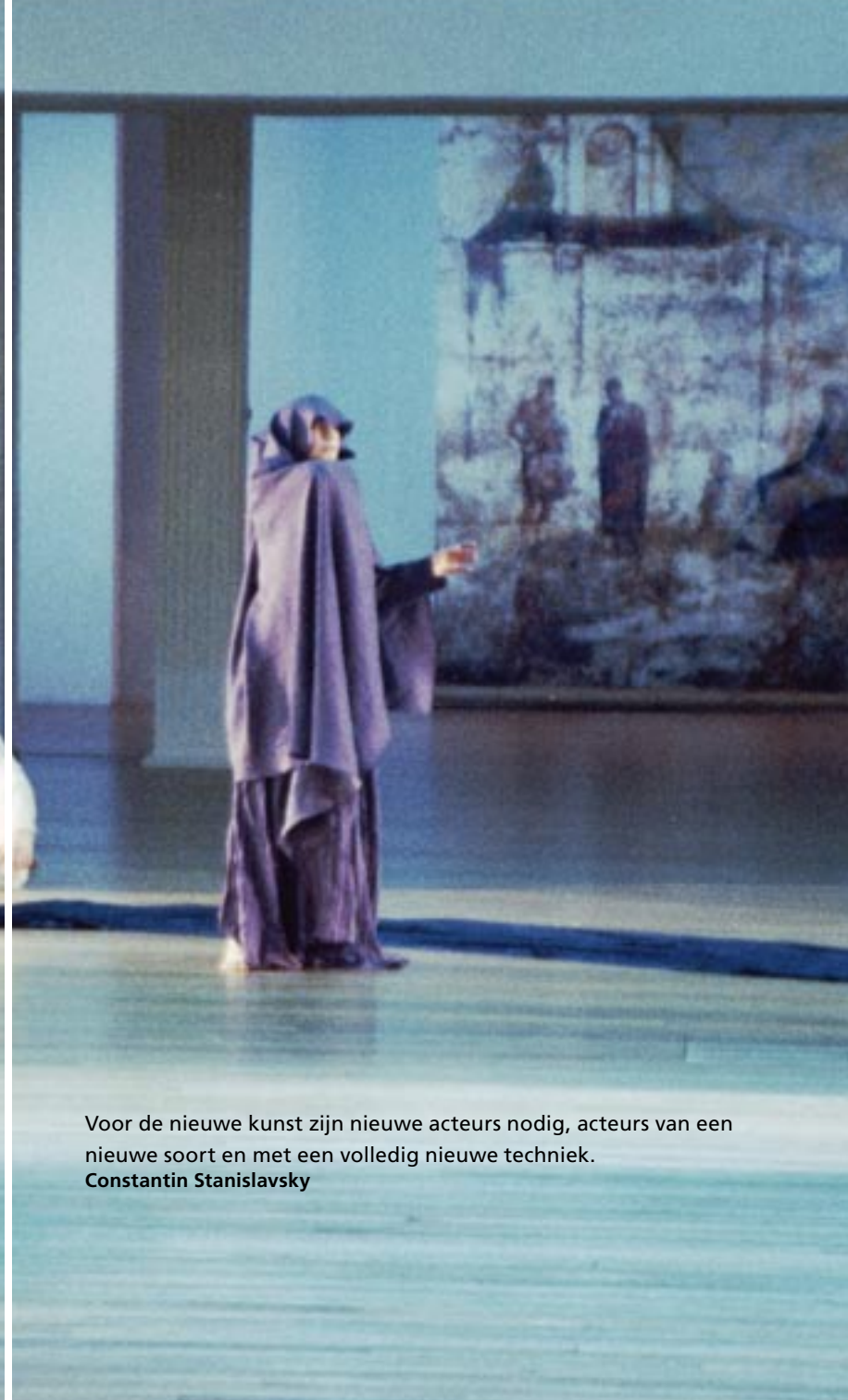
Op een scherm worden beelden van de zee geprojecteerd. Wat betekent dit?

Vassiliev heeft het me niet verklaard. Maar naar wat ik begrijp kun je dat op verschillende manieren bekijken. Medea heeft een zee overgestoken die verboden, gesloten was vòòr de Argonauten ze overstaken. Ze hebben veel problemen overwonnen om ze te ontsluiten. Ik heb meermaals gelezen dat deze ellendige geschiedenis hiermee begonnen is: men had die maagdelijke landstreek nooit mogen schenden. Door daarheen te trekken hebben de Argonauten de weg geopend voor alle ellende die er uit voort is gekomen. Dus in zekere zin maakt Medea de terugreis, omgekeerd, van Korinthe naar Kolchis. Ze volbrengt een reis in toestanden van bewustzijn. Dat zou het stuk kunnen zijn: de terugreis van Medea.

Uit: **Théâtre-contemporain.net**, maart 2002 (vertaling Frans Redant)



De Ilias, zang XXIII © V. Bazhenov



Voor de nieuwe kunst zijn nieuwe acteurs nodig, acteurs van een nieuwe soort en met een volledig nieuwe techniek.
Constantin Stanislavsky



De Ilias, zang XXIII © V. Bazhenov

**Woord en lichaam:
verslag van een open repetitie van 'De Ilias, zang XXIII'
door Gleb Sitkoskij**

Het begingeluid van de voorstelling –geroffel van vele hielen op het parket, als een kudde paarden die binnenstormt.

'De Ilias' is een voorstelling met een grote bezetting van een zevental trotse helden. Naast een koor, ook nog een twintigtal acteurs die niet gekleed gaan in theater-outfit, maar sportieve kimono's dragen in verschillende varianten – zwart of wit. Het lijkt wel of je niet in een theater terecht bent gekomen, maar eerder op een training in een sportzaal.

'De Ilias' is ontstaan uit een training. In het totaal waren niet minder dan zeven jaar nodig.

Het epos van Homeros leek in het begin een té voor de hand liggende materie voor de experimenten van Vassiliev, en te protserig voor de Oosterse tweegevechten. Het is pas later, wanneer de minimalistische muziek van Vladimir Martynov werd toegevoegd – dat de training evolueerde naar een voorstelling. De bijzondere manier waarop de verzen werden gebracht in de 'School of Dramatic Art' noemt Vassiliev harde intonatie. Dit is wanneer ieder woord met kracht door de acteur de lucht wordt ingeslagen zoals men een spijker op de kop slaat. Zo bracht Vassiliev Pushkin en zo ook Molière, maar harder dan in 'De Ilias' heeft het woord nog niet geklonken. Het uitspreken van iedere klank eist van de acteur zeer grote inspanningen. Deze mensen kan men probleemloos acteurs noemen, maar meer nog dan dat zijn het graveurs van het woord. Waarschijnlijk zou de Homerische hexameter zo geklonken hebben moest hij gedeclameerd worden, gezeten op een gezadeld hengst in galop, op weg naar de strijdvelden.

Uit: **Vremja Novostej**, 29 juli 2002

Over butoh door Ludo Dosogne

Over de grondlegger van het butoh-theater, Tatsumi Hijikata, die enkele jaren geleden overleed, weten we nauwelijks iets. "De wind blies mijn kimono weg!" vertrouwde hij zijn vriend Mishima toe. Hijikata propageerde de revolutie van het lijf, dat in al zijn vleeselijkheid brozer maar ook expressiever leek dan de bedekte lichamen van traditionele acteurs en dansers. Terwijl Hiroshima en Nagasaki hun wonden likten, hanteerden butoh-dansers in kleine alternatieve theatertjes in de voorstad van de grootstad pijn, vergankelijkheid en verval als inspiratiebron voor een acteerstijl die in de eerste plaats de studentenmilieus bekoorde. Modale toeschouwers schrokken wel even.

Hijikata wilde de duisternis van het menselijk bestaan tastbaar maken. Hij wekte de slachtoffers van de oorlog en de atoombom weer tot leven. De dood werd zijn intiemste vriend en metgezel. Ook Teshigawara sloot in het begin van zijn carrière een verbond met het hiernamaals. Hij liet zich in de aarde ingraven om gedurende enkele uren één te worden met zijn voorouders. Zo vond hij aansluiting bij de ideeën van Hijikata, die zijn kennissen aanspoorde om de doden uit te nodigen in de leefwereld. Slechts door met hen samen te leven kon de totale werkelijkheid ontrafeld worden.

In butoh overheersen langzame bewegingen. Beeldende houdingen lijken essentiëler dan de gebaren, die de poses met elkaar verbinden. Het vertragingseffect transformeert butoh tot een anti-dans, waarbij een bizarre, excentrieke sfeer wordt gecreëerd. Verwrongen en verkrampde houdingen, sidderende bewegingen en een erotische, animale lichaamstaal lijken een aanfluiting van de Japanse traditionele dansethetiek, die op heel andere normen en waarden is gebaseerd. Gekleed in kleine slipjes, de naakte lichaamsdelen ingesmeerd met

witte schmink, klei of poeder, vertolken butoh-acteurs vaak ontzielde personages, die hun lichaam zien verschrompelen en noodgedwongen kruipen en spartelen tot de dood hen komt halen. De kaalgeschoren schedels beklemtonen het doemvonnis, dat over iedere sterveling hangt. Het leven wordt beschouwd als een zware straf. Slechts één constante kenmerkt de weg van de geboorte naar de dood: het lijden, dat zich al tijdens de embryofase in de levenscellen nestelt om langzaam maar zeker uit te zwermen over het hele lichaam.

Uit: **Kunst en Cultuur**, september 1989, pp. 28-30

