

tibaldus en Toneelhuis / P.U.L.S.

Het Huwelijk

Na *Yvonne, Prinses van Bourgondië* werkt Tibaldus met het tweede toneelstuk van de Poolse auteur Witold Gombrowicz. In *Yvonne* kwam de Prins in opstand tegen het Hof door te trouwen met de afstotelijke Yvonne.

In *Het Huwelijk* (1947) gaat de Prins een stap verder in zijn rebellie. Hij wil de regerende macht, de heersende 'Vorm' onttroonen door zelf Koning te worden. Tibaldus versterkt de muzikaliteit van het stuk door Gombrowicz' tekstmotieven te verbinden met melodieën uit de Vlaamse Polyfonie.

van

**Timeau De Keyser, Hans Mortelmans,
Simon De Winne**

regie

Timeau De Keyser

tekst

Witold Gombrowicz

vertaling

Paul Beers

spel

Lieselotte De Keyzer (De Kanselier, Isabelle),
Simon De Winne (De moeder / Koningin), **Hans
Mortelmans** (De Vader/Koning), **Ferre Marnef**
(De Prins), **Katrien Valckenaers** (De Dronkaard), **Hen-
drik Van Doorn** (Wladzio), **Sander De Winne** (Clothil-
da), **Lieven Gouwy** (ook Clothilda)

zang

**Sander De Winne, Lieven Gouwy,
Katrien Valckenaers, Simon De Winne**

zangleiding

Sander De Winne

productieleiding

Tim Zeegers

techniek

Marie Vandecasteele

techniek Bourla

**Maarten Meeussen, Bram Delafonteyne,
Filip Van Berendoncks**

coproductie

tibaldus, Toneelhuis

met de steun van

CAMPO, KAAP

dramaturgisch advies

Kristof Van Baarle

met dank aan

**Edith Cassiers, An-Marie Lambrechts, Guy Cassiers,
Jan Steen, Mia Hollevoet, Fabrice Delecluse,
Bart Meuleman, Pieter Dumoulin, Rasmus Van
Heddeghem, Ruben Desiere, Dina Dooreman, Olivia
Rochette**

muziek

Josquin des Prez – Sanctus, Missa Dux Ferrariae (ca.
1504)

Johannes Ockeghem – S'elle m'amera/Petite camu-
sette (ca. 1470)

Guillaume De Machaut – Puis qu'en oubli (14e eeuw)
Adriaan Willaert – O dolce vita mia (ca. 1545)

Guillaume Dufay – Salve flos Tusce gentis (ca. 1436)
Josquin des Prez – El Grillo (ca. 1505)

gerealiseerd met de steun van

de Tax Shelter maatregel van de Belgische Federale
Overheid - Casa Kafka Pictures - Isabelle Molhant - Casa
Kafka Pictures Tax Shelter empowered by Belfius

Speels van nature

Witold Gombrowicz (1904-1969) wordt gerekend tot de grote namen van de Poolse literatuur. In 1957 schreef hij in zijn dagboek:

“Mijn mens is van buitenaf geschapen dus wezenlijk inauthentiek, steeds niet zichzelf, want hij wordt gedefinieerd door de vorm die tussen de mensen geboren wordt. Zijn ‘ik’ wordt dus in die ‘tussensamenlijkheid’ bepaald. Een eeuwige toneelspeler, maar een natuurlijke toneelspeler, want de kunstmatigheid is hem aangeboren, zij is het kenmerk van zijn menselijkheid - mens zijn betekent toneelspeler zijn - mens zijn betekent een mens spelen - mens zijn is ‘zich gedragen’ als een mens, zonder er diep van binnen een te zijn - mens zijn is het mensdom reciteren.”

Vorm

De poëtica van Gombrowicz omschrijven is meteen ook die van fibaldus trachten te vatten en vice versa. In 2016 bracht fibaldus *Yvonne, prinses van Bourgondië* weer tot leven, dit jaar *Het Huwelijk*. Het verschil ligt hem misschien wel in het feit dat Gombrowicz het dagelijkse leven, de dagelijkse verhoudingen in de maatschappij theatraleerde, terwijl fibaldus de theatervorm gebruikt, of beter, bespeelt, om zo een authentieke, actuele aanwezigheid te creëren. De ene ontmantelt de kunstmatige verhoudingen van klasse, gezin en gender in de samenleving, de andere zoekt naar een bijna paradoxaal inzetten van de vorm en deconstructie ervan, om te kunnen “Zijn” op scène. Vorm staat dan ook centraal bij Gombrowicz én in de manier waarop fibaldus met diens werk omgaat.

Wat is die vorm bij Gombrowicz dan precies? Dat gaat eigenlijk terug naar zowel de basis van het theater als medium als naar de manier waarop we onszelf als individuen in een gemeenschap ‘vorm geven’ – of dat nu binnen een bepaalde job, gezin of via sociale media gebeurt. Zowel bij Gombrowicz als in de voorstellingen van fibaldus wordt iemand vader door hem zo te noemen, of iemand koning door ervoor te knielen.

Deze acts gaan terug tot de essentie van hoe het begrip ‘performance’ begrepen wordt in de (taal) filosofie. Judith Butler leert ons hoe gender en normen ge-performed worden. In daden, woordenschat, posities, bewegingen, kledij, levenskeuzes, ... performen we onze identiteit. Dat wil dus zeggen dat er niet zoiets is als een *a priori* identiteit die vastligt, maar dat we die in ons handelen, denken en sociaal gedrag vormgeven. Zoals Gombrowicz het zelf zegt: de kunstmatigheid is de mens aangeboren – en je zou eraan kunnen toevoegen dat je van de ene kunstmatigheid in de andere valt.

Het spel met de werkelijkheid-scheppende kracht van woorden laat zien wat de macht van uitspraken is, zeker wanneer ze vanuit machtsposities komen (iemand is belangrijk, dus wat die persoon zegt, wordt daarmee ook belangrijker). Waarheid delft in een wereld van performatieve uitspraken steeds vaker het onderspit. Dat is vandaag het gevaar van de vorm, in een gespleten samenleving en een medialandschap waarin performatieve uitspraken de waarheid overstemmen.

In het traditionele huwelijk komen vele performatieve aspecten van identiteit en maatschappelijke dynamieken samen. Het installeert de man als gezinshoofd en vader, de vrouw als moeder en onderdanige huisvrouw. Ook als performatieve daad is het huwelijk een belangrijke case. Wat gebeurt er wanneer een eerste schepen of een burgemeester een koppel in de echt verbindt? Door een woord zal de status van dat koppel niet enkel legaal, maar ook emotioneel, soms religieus, en ook binnen een vrienden-en familiegroep veranderen. Ze zijn plots getrouwd! Het zijn nog steeds dezelfde twee mensen, althans langs de buitenkant, maar toch zijn ze ook helemaal niet meer dezelfde. Woorden veranderen de werkelijkheid, en om een bruggetje te maken naar de podiumkunsten, ze activeren onze verbeelding van een werkelijkheid. Het is dus niet voor niets dat zowel in *Yvonne, prinses van Bourgondië* als in *Het Huwelijk*, een huwelijk centraal staat en de motor van ontzetting wordt.

Van Yvonne naar *Het Huwelijk*

Deze impact van de taal, die niet enkel werkelijkheden creëert, maar ook onze gedachten vormt en daarmee beperkt wat we kunnen uitdrukken, zien we ook bij tibaldus. Het woord nemen is een actieve daad met een impact. Er wordt mee geworsteld, er wordt mee gespeeld. De kunstmatigheid van de taal als korset dat wordt aangetrokken telkens we iets zeggen, vertaalt zich in de speler die zich telkens opnieuw verhoudt tot de tekst en het personage dat die tekst creëert. In *Yvonne* liep die vertaling door in een haast manisch compulsieve gestiek: een woord, een gebaar – de taal wordt fysiek en vormt zo lichamen en verhoudingen tussen lichamen. De prins, een jongeman, adolescent, heeft nog geen vaste 'vorm' aangenomen. Hij is nog grillig en speels, hoewel zijn afkomst zijn leven eigenlijk al in strakke mal heeft geplaatst. Wanneer hij *Yvonne*, een lelijk en arm meisje dat haast niets zegt, ten huwelijk vraagt, doorbreekt hij de conventies en brengt hij het hof aan het wankelen. Een huwelijk met iemand die van buitenaf komt, zonder al die lege vormelikheden die als onderscheidende factor moeten dienen, maakt duidelijk dat al die vormen werkelijk belachelijk zijn – of waarom sommigen eraan gehecht zijn. Het vormeloze binnenhalen, brengt de vorm in crisis. De gestes ontmantelen de taal als ratio, als vorm én als natuurlijk uitdruk-

kingsmiddel. Niet wij zeggen de woorden, maar de woorden zeggen ons. Zo worden de figuren in *Yvonne* ook steeds meer volgelingen van een script, van een score, een choreografie.

In *Het Huwelijk* speelt muziek en meer bepaald de Vlaamse polyfonie de rol van ontwrichtende vorm. De samenzang eist een constante aandacht en verhouding tot de andere stemmen, maar de afwezigheid van een stabiele maatsoort en harmonie genereert een soort glijdende vrijheid. Net zoals de choreografie tegelijk een potentialiteit en dwangmatigheid inhoudt, zit de muziek op de wip tussen heilige en vrije vorm. De figuur van *Yvonne* wordt gespiegeld door die van de dronkaard: een op een andere manier verhelderend voorbeeld van hoe iemand zijn 'vorm' verliest na ettelijke shotjes wodka en hoe dat vormeloze de vorm uitdaagt.

Waar *Yvonne* eindigde met de dood van het telpersonage, begint *Het Huwelijk* ermee. Dit verbindt de twee stukken. Tibaldus laat sommige personages terugkeren, waardoor het als een vervolg aanvoelt. De speelsheid van *Yvonne*, geschreven door een nog jonge Gombrowicz in 1935, wordt in zijn tweede toneelstuk aangevuld met een meer wrange vorm. De vorm als hallucinatie, als trauma, als een kwade droom. Gombrowicz schreef *Het Huwelijk* in 1948, met de ervaringen van ballingschap en de tweede wereldoorlog vers in het geheugen.



Toch leidt die alomtegenwoordigheid van de vorm niet tot een nihilisme zonder uitweg. Dat individuen gevormd worden door relaties en verhoudingen met anderen in de directe omgeving, betekent niet dat het lege hulzen zijn. Althans, zo voelt het toch bij de spelers bij tibaldus. Elk speelt op zijn eigen persoonlijke manier, of anders gezegd, neemt op zijn eigen manier vorm aan en geeft die op haar eigen manier door. Er is namelijk een ondergrens aan het performatieve, aan de mate waarin iemand gevormd, vervormd kan worden. Er is een basis-massa, een potentialiteit, die wanneer we de vorm openbreken, aan de oppervlakte kan komen. Als er misschien niet zoiets bestaat als echte vormeloosheid, dan kunnen we nog wel streven naar een vrijheid waarmee we ons tot de set aan mogelijke vormen kunnen verhouden. De mens als toneelspeler wordt een existentiële kwestie. Van mens tot mens, in het klein, kunnen we beginnen aan nieuwe verhoudingen, elke dag weer.

Toneel

Zowel *Yvonne* als *Het Huwelijk* hanteert het toneel als een medium, een plek, waar identiteiten, personages, verhoudingen, gevoelens, dynamieken constant gespeeld worden. In het theater is het statuut van wat we zien en horen altijd dubbel. Tekens verwijzen zowel naar iets wat we niet echt zien op scène, als naar hoe in het hier en nu een verhouding, een persoonlijkheid ontstaat en weer oplost. Waar begint het personage en houdt de speler op? Tibaldus speelt met die ambiguïteit vanuit een grote liefde voor het medium theater. Waar Gombrowicz vertrok van de taal en de tekst – hoe performatief die ook moge zijn – vormen het spel en de scène de basis voor tibaldus.

Zelf spreken de leden van tibaldus, net zoals Gombrowicz overigens, liever over toneel dan over theater. Alsof toneel meer inzet op het spelen, op wat ontstaat

tussen de spelers. Toneel lijkt meer op mensenmaat dan theater, dat meteen een kunstvorm en een instituut, een gebouw betekent. Het persoonlijke van het veinzen, van het woord nemen, van een geste, een (valse) noot: dat gebeurt op het toneel. Het toneel als sacrale plek: niet als heilig huisje, maar als een plaats van uitzonderingen en transformaties.

In *Het Huwelijk* maakt de cirkel plaats voor het lijsttheater. Hoe hier spelen op mensenmaat? Ook hier geeft Gombrowicz de tools die tibaldus omzet in haar eigen praktijk: de spelregels van het burgerlijke theater gaan onderuit, het 'well-made play' en de zich inlevende acteur maken plaats voor het plezier van het samen spelen, voor het vrij spel met persoonlijkheden en personages, tussen scène en tribune, in woord en melodie, stilstand en beweging. Gombrowicz besluit de dagboeknotitie aan het begin van deze tekst met de volgende gedachte: "Als ik nooit volledig helemaal mezelf kan zijn is het enige wat mijn persoonlijkheid van de ondergang kan redden die wil tot authenticiteit, dat ondanks alles hardnekkige 'ik wil mezelf zijn' dat niets anders is dan een tragisch en wanhopig verzet tegen de misvorming."

En daar zit hem dus de noodzaak van het spel: het spelen om niet gespeeld te worden en spelen om niet te verstarren. In de handen van tibaldus is dat verlangen om jezelf te zijn, een zoektocht naar een permanent worden. "Het spel moet ernst zijn, om spel te zijn!" (Johan Huizinga, *Homo Ludens*).

Kristof Van Baarle

Toneelhuis werkt met subsidies van de stad Antwerpen en de Vlaamse Overheid.



DeMorgen.

