

B EZWEREND RITUEEL

HET THEATER VAN ERIC DE VOLDER

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2009/2.

Zie www.onserfdeel.be of www.onserfdeel.nl.

Een opvallend kenmerk van het hedendaagse theater in Vlaanderen is de band van vele “theatermakers” met de plastische kunsten. Kunstenaars als Jan Fabre en Jan Lauwers zijn allereerst visueel ingesteld. Ook Eric De Volder (°1946, Sint-Niklaas) is van opleiding plastisch kunstenaar en, hoewel in zijn werk ook de taal een wezenlijke component is, tekent die beeldende benadering zijn hele theateroeuvre heel sterk. Wie zijn carrière overschouwt, merkt al gauw dat De Volder inderdaad de auteur is van een “oeuvre”. Elke productie draagt zowel naar inhoud als naar vorm zijn persoonlijke stempel.

Het waarmede par excellence van De Volder is dat hij op basis van eenvoudig materiaal — een dagboek, een briefwisseling, een notitieboekje dat hij op de rommelmarkt op de kop tikt — in een heftig expressionistische vormtaal theater maakt dat doordringt tot het wezenlijke dat achter de anekdote verscholen zit. Eric De Volder heeft zich met zijn groep Ceremonia weten te omringen met een aantal acteurs die zozeer vertrouwd zijn geraakt met zijn concept van theater en zijn werkwijze dat zij eigenlijk meebouwen aan zijn oeuvre. De recente productie *Smoor* (2008) sluit helemaal aan bij het idioom dat De Volder en zijn acteurs sedert jaren ontwikkeld hebben.

De Volder begon zijn theatercarrière bij het Gentse ensemble Parisiana, een alternatieve, vrij anarchistische groep die in de jaren zeventig vooral performanceachtige interventies bracht. Ook bij de legendarische groep Radeis die een heel eigenzinnig, hilarisch cartoontheater creëerde, was De Volder betrokken. Zijn doorbraak als theatermaker kwam er met *Achiel De Baere* (1988), een productie van zijn intussen opgerichte organisatie KIM (Kunst Is Modder). Het stuk werd in het voorjaar van 2009 opnieuw

JOZEF DE VOS

werd geboren te Hove in 1945. Studeerde Germaanse filologie aan de Universiteit Gent en promoveerde daar op een studie over de Shakespearereceptie in Vlaanderen. Is als hoofddocent verbonden aan de vakgroep Engels van de Universiteit Gent. Publiceerde in diverse tijdschriften over theater en is hoofdredacteur van het theatertijdschrift *Documenta*.

Adres: Rozier 44, B-9000 Gent

opgevoerd met de originele acteurs. In 1992 stichtte De Volder het ensemble Ceremonia, waarmee hij nu bijna twee decennia lang gestaag aan een indrukwekkend oeuvre werkt.

Achiel De Baere zal exemplarisch blijken te zijn voor De Volders eigen theateruniversum. Het stuk is gebaseerd op dagboeknotities van een vereenzaamde sukkelaar. Uitgaande van de simpele aantekeningen van Achiel wist De Volder als het ware de zwarte leegten tussen de notities van de man te suggereren en zo door te dringen tot zijn tragiek. Steeds opnieuw zal De Volder anekdotisch, schijnbaar banaal materiaal oppikken en daarin een grote menselijke waardigheid ontdekken en tot uitdrukking brengen. De eenvoudige, volkse taal zal hij kneden en uitzuiveren tot zij klinkt als poëzie.

Intussen heeft De Volder meer dan dertig theaterproducties op zijn naam waarvan een aantal in coproductie gerealiseerd werd. Maar het merendeel werd gecreëerd door zijn eigen gezelschap Ceremonia. Tot de getrouwe acteurs van Ceremonia horen vooral Johan Knuts, Ineke Nijssen, Hendrik-Hein Van Doorn en Benjamin Van Tourhout. Hoogtepunten in dit reeds uitgebreide oeuvre zijn mijns inziens *Nachtelijk Symposium* (1994), een eenvoudige familiegeschiedenis die een Volderiaanse versie van de Oedipusmythe blijkt te zijn; *Regent en Regentes* (2000), een pijnlijk oorlogsverhaal over een vrouw tussen twee mannen; *Zwarte vogels in de bomen* (2002), over de ondergang van een boerengezin; *Achter 't Eten* (2003), een hallucinante incestgeschiedenis en het recente *Smoor* waarin een relatie tussen een lerares en een leerlinge gedramatiseerd wordt. Voor een volledig overzicht van De Volders werk verwijs ik graag naar de voortreffelijke monografie uit 2006 van de hand van Freddy Decreus en Ellen Stynen.¹



Eric De Volder en Toneelgroep Ceremonia, *Regent en Regentes*, 2000, Foto Peter Dewindt.

Uit de enkele reeds aangestipte werken blijkt dat De Volders drama's zich vaak binnen het gezin afspelen. Spanningen tussen echtgenoten, ontrouw, seksueel misbruik, de tragiek van een onmogelijke relatie zijn courante onderwerpen in De Volders wereld. Het zijn thema's die zo oud zijn als het theater zelf — denken we maar aan de antieke tragedies —, maar hier zijn ze telkens weer gesitueerd in een eenvoudig, vaak zelfs marginaal milieu. De Volder slaagt er ook steeds in de situaties en anekdotes die hij op scène brengt op te tillen en er een indrukwekkende dimensie aan te geven. Ook de simpele lui die zijn stukken bevolken worden onder zijn hand “larger than life”, vaak letterlijk zelfs door het gebruik van reusachtige figuren, zoals in *Vadria* (2000). In dat stuk wordt de overleden vader voorgesteld als een groteske reus die zich bij zijn echtgenote voegt in het hiernamaals. Het realistische uitgangspunt — een stervende vader en de familie die samenkomt in het ouderlijk huis — neemt zo mythische proporties aan.

DE ARENA VAN DE FAMILIE

De familie is bij De Volder een Freudiaanse arena waarin verborgen drijfveren en impulsen aan de oppervlakte komen en met elkaar botsen. Het treffendst is dat wellicht in *Nachtelijk Symposium* (1994), waarin drie zonen op verzoek van de moeder een moord op hun vader beramen. Een van hen was bovendien door de vader al met

castratie bedreigd. De hele situatie is dus meer dan een suggestie van de Oedipussituatie. De dominante Vaderfiguur blijkt echter onverwoestbaar. Na de moord verrijst hij als het ware en verschijnt als een reus op kothurnen weer tussen zijn familielieden. Ook in *Dolmen* (1998) ontwikkelt zich een oedipale driehoeksverhouding die aanleiding geeft tot een symbolische castratie.²

In *Achter 't Eten* (2003), misschien wel de meest aangrijpende van De Volders producties, zien we de mentale worsteling van een moeder en dochter om het door de vader gepleegde seksueel misbruik van zijn kind, van zich af te schudden. Dat pijnlijke proces leidt tot de moord op het kind dat uit incest geboren werd. Ook hier baseerde De Volder zich weer op een obscure briefwisseling tussen een moeder en haar dochter. Zoals wel vaker is het stuk geconstrueerd als een verwerkingsdrama waarbij de schokkende realiteit via de herinnering en sessies bij de dokter geleidelijk aan het licht gebracht wordt. De beelden waarin moeder en dochter dwangmatig in het rond stappen en zo uiting geven aan het pijnlijke trauma hebben zich in het geheugen gegrift van iedereen die deze opvoering zag.

Een boerenfamilie die langzaam wegzinkt in de ellende staat centraal in *Zwarte vogels in de bomen* (2002). Het realistische uitgangspunt neemt in de uitwerking groteske vormen aan, zodat het geheel vaak aan Ensor doet denken. Critica Elke Van Campenhout sprak van “een voorstelling die ontroering brengt waar ontredde troef is. Die een universele taal heeft gevonden voor het lijden, de dood en de absurditeit van het leven zelf”.³

De anekdotiek wordt door De Volder steevast uitvergroet. Bovendien weet hij de Vlaamse realiteit “af en toe te enten op een symbolisch-religieuze ondergrond”.⁴ Criticus Fred Six wijst in een bespreking van *Het nijlpaard* (2003) — een kleinschalig verhaal van een man over zijn oma — op de connecties tussen de gefrusteerde koster Petrus Simoens en Jef, die met de oma zal trouwen hoewel ze zich “in den gezegenden toestand van een behanger” bevindt, en hun bijna-naamgenoten in de Bijbelse verhalen. Terecht spreekt Six over een “schalkse kruisbestuiving van sferen”.⁵

Er schuilen dus mythische en archetypische dimensies onder De Volders volkse verhalen. Ze worden trouwens zelden of nooit rechtlijnig weergegeven. Vaak gaat het om stukken waarvan de personages worstelen met en greep trachten te krijgen op een trauma. In brokken en fragmenten wordt het drama uitgetekend. Dat is bijvoorbeeld het geval in het mooie *Regent en Regentes* (2000) waarin De Volder een prachtig evenwicht bereikt tussen taal, beweging en visuele uitdrukkingskracht. Andermaal baseert hij zich op veeleer toevallig gevonden tekstmateriaal: de briefwisseling van twee geliefden, beiden regent Germaanse talen, die door de oorlogsomstandigheden gescheiden raakten. De hoofdfiguur Albeir wordt aan het front verminkt en laat zijn geliefde

daarom aan zijn vriend. Dit is het fait divers dat via een reconstructie in het kader van een therapeutische sessie geleidelijk aan een mythische allure krijgt. Deze voorstelling begint met het intrigerende beeld van Albeir die halfnaakt, als een gekruisigde Christusfiguur, trillend voor de toeschouwers “poseert”. De behandelende dokter maakt later duidelijk dat zijn patiënt aan “Jezuswaan” lijdt. Het verhaal dat aan de oppervlakte komt en dat de waan ten dele verklaart, wordt in een expressionistische beeldentaal op het toneel gebracht.

Regent en Regentes is een mooi voorbeeld van De Volders heel eigen vormtaal. De grime is bijna steeds zeer opzichtig, zodat het lijkt alsof de acteurs een masker dragen. Dit is een ver doorgedreven expressionisme waarin felle kleuren de figuren karakteriseren, vervormen en uitvergroten. Deze opvallende “maskers” en de groteske kostumering rukken de personages van meet af aan weg uit de dagelijkse werkelijkheid. Heel vaak wordt een diepe of zelfs verdrongen pijn aldus direct gesuggereerd. Fred Six merkt op dat de gezichten woest beschilderd zijn “als ging het om deelnemers aan een primitieve ritus”.⁶ Dit is een pertinente opmerking, want De Volders voorstellingen hebben inderdaad een sterk ritueel karakter. Daarmee sluit hij aan bij vele moderne denkers van het theater zoals Antonin Artaud en Peter Brook, die meenden dat slechts via een rituele vormgeving het theater zijn vitale kracht kon herwinnen.

KATHOLIEKE TRADITIE

Met een van die denkers van het theater had Eric De Volder direct contact. Begin jaren negentig volgde hij namelijk enkele stages in Jerzy Grotowski's werkplaats in het Italiaanse Pontedera. In welke mate De Volder beïnvloed werd door de Poolse meester is moeilijk uit te maken maar er zijn onmiskenbaar raakpunten tussen hun opvattingen. Grotowski wou de rituele functie van theater doen herleven in een intense en persoonlijke ontmoeting tussen acteur en toeschouwer. In plaats van te pretenderen moet de performer in een “totale act” zichzelf als het ware offeren. Ook De Volders ritueel theater vraagt acteurs die zichzelf investeren in het gebeuren. Een merkwaardige overeenkomst is ook dat Grotowski elementen ontleende aan de eigen christelijke thematiek en beeldenschat. De Vlaamse katholieke tradities zijn in De Volders wereld nooit ver weg.

Een heel bijzonder aspect van De Volders theateridoom is zijn taalbehandeling. Zoals hij zijn anekdotiek ontleent aan het leven van de gewone, kleine man, zo kiest hij wat de taal betreft ook voor een eenvoudig, volks, soms ietwat archaisch idoom. Maar de auteur kneedt die taal tot elke lettergreep, ja elke klank juist zit. Hij zoekt treffende ritmes en klankwaarden in de taal zodat we van theaterpoëzie kunnen spreken. Door de volkse, dialectische oorsprong klinkt dat taalgebruik heel authentiek. Aansluitend bij de religieuze voedingsbodem in zijn theater zijn de vele echo's van religieuze teksten, gebeden en litanieën die in zijn werk weerkeren. Deze zijn niet als parodie

bedoeld maar vormen een van de manieren om de dagelijkse taal te doen resoneren. In het slot van *Zwarte vogels in de bomen*, het stuk over de neergang van een boerengezin, horen we verschillende Bijbelse echo's:

het spel is gedaan
adieu voor de laatste keer
adieu voor eeuwig
herinner u mens,
gij zijt van stof en tot stof zult ge wederkeren

de dood is de ultieme zekerheid
het is volbracht
hier en nu
we zijn bestemd tot de dood
applaudisseer burgers
la vida es immensa tristura

In het stuk *De Damen* (2005) debiteert Germaine een bittere litanie over de liefde waarin al de kwaliteiten die Paulus opsomt (1 Korinthiërs 13) in kwalijke aspecten worden omgezet.

de liefde zij is nijdig de liefde
de liefde zij is opgeblazen de liefde
de liefde zij en is eierzuchtig de liefde
ik zeg de liefde zij en is slècht de liefde
dat zij zoekt het hère de liefde
[...]
Dat zij zich verheugt over onrechtvaardigheid

En in *Vadria* wordt verschillende malen het *Onze Vader* geciteerd.

De taal van De Volders personages is ontdaan van alle opsmuk, zodanig gereduceerd dat zij eenvoudig maar tegelijk ook incantatorisch klinkt. Maar soms verbrokkelt de taal verder, glijdt ze over in losse woorden of klanken. Freddy Decreus interpreteert dit verbrokkelen van de taal in Lacaniaanse zin. De personages “die hun Tekort niet aankunnen, laten zich terugvallen op ervaringen van vroeger, toen ze de taal nog niet (volledig) verworven hadden en dus nog niet volledig subject waren”. In *Polderkoorts* (1998) leidt deze regressie zelfs naar een dialoog die bijna expliciet naar Lacan verwijst:

HIJ

Uw naam is?

ZIJ

Kat!

HIJ

Is mis! Uw naam is Kind. Is Kind, herinner u...

Dàt zegt de wet.

Dank u voor deze getuigenis.

De volgende, dank u.

Uw naam is?

ZIJ

Kind

HIJ

Kind

Terecht concludeert Decreus hieruit dat een “betere illustratie van de Lacaniaanse ‘Wet van de Vader’ die de naamgeving regelt” niet bestaat. “*Le nom du Père* illustreert dat het hier vaak genoeg om *le non du Père* gaat”.⁷

In het boetseren van de taal door middel van assonanties, herhalingen, ritmische patronen enz. zoekt Eric De Volder de muziek in het medium op. Het is dan ook geen toeval dat hij vanaf 1999 is gaan samenwerken met de veelzijdige Gentse groep Het Muziek Lod en in het bijzonder met Dick van der Harst. Als het idioom van De Volder misschien enigszins dreigde te stagneren, dan zorgde deze alliantie voor een nieuwe creatieve impuls die enkele van zijn sterkste producties heeft opgeleverd. Door de muziek geeft hij een nieuwe dimensie aan zijn werk. De Volders specifieke taalbehandeling wordt als het ware doorgetrokken zodat woord en muziek een organische eenheid gaan vormen. In *Vadria* (2000) bijvoorbeeld worden woorden of frasen zodanig herhaald dat zich een koorzang ontwikkelt, die de thematiek kracht bijzet.

De eerste productie waarin meteen met succes werd samengewerkt met Het Muziek Lod was *Diep in het bos* (1999), een voorstelling die indirect refereert aan het Dutroux-schandaal. Van Der Harst componeerde muziek gemodelleerd op traditionele Bretoense liederen. De zeven vrouwen die in dit stuk optreden en in groepjes een koor vormen, brengen aldus een bezwerend ritueel op de scène. Voor *Zwarte vogels in de bomen* zocht Van der Harst dan weer inspiratie in middeleeuwse melodieën. Behalve één zangeres en een koor van drie vrouwen, traden hier ook vier muzikanten op. De zangeressen in witte jurken brachten Latijnse teksten die scherp contrasteren met het Vlaams van de boeren, hoewel de inhoud ervan niet minder laag-bij-de-gronds is. Zoals in *Diep in het bos* is de muziek een essentieel deel van een bevrijdend ritueel. De



Eric De Volder en Toneelgroep Ceremonia, *Nachtelijk Symposium*, 1994, Foto Tania Desmet.

muzikanten met hun felle grime en expressionistische motoriek vormen een groteske, Kantoriaanse fanfare van de dood.⁸

Ook voor het aangrijpende *Achter 't Eten* componeerde Van der Harst een aantal liederen, die a capella gezongen worden en organisch met de tekst en de actie vergroeid zijn. Vertederend humoristisch in dit pijnlijke drama is hoe een klaagzang over “al ons zorgen en al die en al die/ en al die die en al die en al die/ kommer en kwel” overgaat in een lied over de schrale consumptietroost die “Den Aldi” biedt.

VERSTOMD THEATER

Indien in elk van deze coproducties met Van der Harst de muziek een bezwerende en bevrijdende functie schijnt te hebben, is het interessant te constateren dat het recente *Les in hysterie* (2008) een totaal stom, woordenloos drama is. Voor deze voorstelling werkte Ceremonia samen met Theater Malpertuis. Ook hier nam De Volder een gegeven uit krantenknipsels als uitgangspunt. We zien vijf personages: twee paren en een baby, gespeeld door Bob De Moor, die in een soort hok ligt te kreuwelen. In deze hoogst plastische voorstelling wordt heel veel gesuggereerd. Maar de kern is ontrouw, die uiteindelijk leidt tot doodslag. De handeling begint met een maaltijd waarbij de soepterrine als een schrijn naar de tafel gebracht wordt. Maar het is vanaf de eerste

ogenblikken duidelijk dat dit een averechts ritueel is. De maaltijd is hier geen teken van harmonieus samenzijn maar legt door de verwrongen plaatsing en houding van de personages de spanning en opgekropte frustraties bloot. Op louter fysieke wijze geeft Johan Knuts uiting aan zijn innerlijke pijn die tot zinsverbijstering en moord leidt. In dit drama zijn de personages totaal verstomd: zelfs de taal biedt geen troost meer.

Steevast werkt Eric De Volder met authentiek, eerlijk materiaal, dat niet uitgebreid wordt maar wel verdiept. Zijn recente productie *Smoor* is gebaseerd op een reeks brieven van een leerlinge aan haar lerares, die op onverholven wijze van haar liefde en idolatrie getuigen. Van de lerares had hij geen tekst. Maar dit is geen aanleiding om het “verhaal” in te vullen, wel om de situatie te doorgronden. Eigenlijk is dit een klassieke De Volder-productie waarin kleur, licht, grime en een treffende ruimtewerking een existentiële dimensie verlenen aan het gebeuren.

De Volders werk heeft geen politieke bedoelingen. Via eenvoudige verhalen dringt hij door tot fundamentele menselijke situaties en drijfveren. Toch is het opvallend dat het steeds om eenvoudige of zelfs marginale lui gaat, die vanuit een groot mededogen gestalte krijgen. Sommige stukken zijn bovendien een artistieke respons op maatschappelijke problemen. *Diep in het bos* speelde duidelijk in op het Dutroux-trauma en *Zwarte vogels in de bomen* was een reflectie van de zware crisis met o.a. de varkenspest die de landbouw trof.

Bovendien zette De Volder ook enkele projecten op het getouw die zijn engagement inzake de diversiteit in de samenleving aantonen. Zo is de productie *Kakkerlakken* (1997) van De Volder en Şaban Ol het resultaat van de samenwerking met een groep Turken. Het gebeuren is gesitueerd in een milieu van politieke vluchtelingen, maar de voorstelling kreeg als snel een intrigerend magisch-realistisch karakter. De schemerzone waarin de illegalen zich bevinden werd een surrealistisch gebied, dat een beetje aan de sfeer van Tadeusz Kantor deed denken. De verschillende cultuursferen werkten positief op elkaar in en vormden een coherent geheel. Ook *Tolken* (2008), een coproductie van Ceremonia met theater RAST, waarvan De Volder de tekst schreef en Şaban Ol samen met hem de regie verzorgde, handelde over de problematiek van asielzoekers.

VLAAMS

Eric De Volder heeft als auteur-theatermaker een indrukwekkend oeuvre opgebouwd. In het theater van de Lage Landen is hij een heel aparte stem. Het idioom dat hij ontwikkeld heeft, is uniek en heel herkenbaar. Hoe buitenissig en grotesk ook, toch raakt het de toeschouwers steeds door zijn grote authenticiteit. Dit heeft veel te maken met zijn persoonlijke werkwijze waarbij de producties opgebouwd worden door improvisatie met een aantal acteurs die sterk op De Volders verbeeldingswereld ingesteld zijn.

Maar het geheim van zijn authenticiteit schuilt vooral in de verbondenheid met de Vlaamse context. De personages hebben hun wortels in de Vlaamse bodem. Die verbondenheid geldt ook voor de taal, die, hoezeer ze ook gemodelleerd wordt, uitgesproken Vlaams is. En precies die lokale verankering is de sleutel tot de universele betekenis van De Volders werk.

Zie www.toneelgroepceremonia.be.

Noten

- 1 FREDDY DECREUS & ELLEN STYNEN, *Dansen met de schaduw van het onbewuste*. *Eric De Volder & Toneelgroep Ceremonia*, Academia Press, Gent, 2006.
- 2 *Ibid.*, p. 109.
- 3 *De Standaard*, 21 mei 2002.
- 4 FRED SIX, "Van oude verhalen, de dingen die niet voorbijgaan", in: *Documenta*, jg. 22 (2004), nr. 1, p. 61.
- 5 *Ibid.*
- 6 FRED SIX, "De Volder ritualiseert het verhaal van de *condition humaine*", in: *Documenta*, jg. 23 (2005), nr. 4, p. 406
- 7 DECREUS & STYNEN, *Dansen met de schaduw*, pp. 84-86.
- 8 Zie KAREL-WILLEM DELRUE, *Op de zolder van De Volder. Schets van een hedendaagse theatermaker*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling (promotor: Jozef De Vos), Universiteit Gent, 2007, pp. 64-65.