

ACHTER HET MASKER SCHUILT HET BEEST

Het theater van Arne Sierens

Arne Sierens (1959) is een theatermaker, scenarist en auteur die vanuit Gent voor en over de wereld vertelt. Zijn theater is niet gecompliceerd, maar complex: aan de oppervlakte lijkt alles bevattelijk en helder, maar in de krochten schuilt een onverwoord geheim dat de personages voortdrijft op energetische golven die ze willen, maar niet kunnen bedwingen. Het theater van Arne Sierens is zoals de familie Doorsnee: onder het gave blazoen en familiale fatsoen zit een beest dat gehoord wil worden, maar zich niet zo gauw laat zien.

Van dat diep verdoken beest heeft Sierens zijn voornaamste thema gemaakt. Het beest is verraderlijk en veranderlijk; het scheurt families uiteen, maar brengt ze evengoed (weer) bij elkaar. Sierens' familiebegrip is uiterst rekbaar: onder elke mogelijke relatie die hij op de scène verbeeldt, houdt het beest zich schuil, van moeder-zoonverhoudingen over romantische liaisons tot maatschappelijke betrekkingen. Ook in *Zingarate*, zijn recentste stuk (2017), zijn de personages slechts marionetten van een emotioneel mechanisme dat continu voelbaar, maar zelden zichtbaar is. Pakweg negentig procent van de dialoog tussen (ex-)geliefden Mario en Donatella speelt zich af onder de radar, maar het zijn precies de onuitgesproken sensaties die telkens weer nieuwe replieken aanzwengelen. Alle personages staan onoverkomelijk en altijdddurend in relatie tot elkaar, en die relaties staan al even onoverkomelijk en altijdddurend onder hoogspanning.

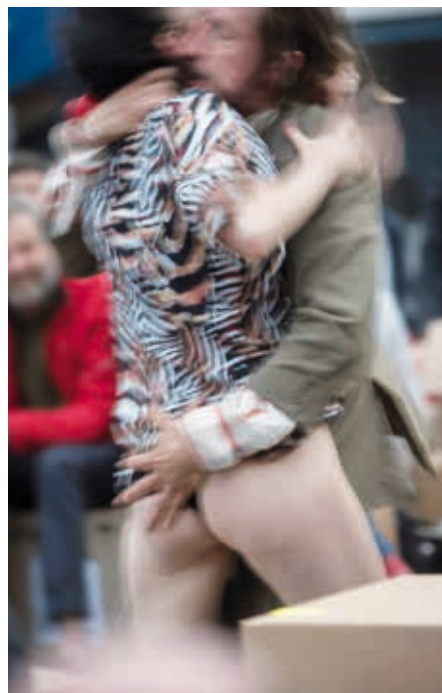
Precies die hoogspanning creëert de ontembare energetische golven die het theater van Arne Sierens nog het best typeren – zijn werk wordt wel eens als “elektrisch” omschreven. Sierens wil vertellen vanuit een noodzaak: rusteloos en oververhit, als een vuistslag in het gezicht. Maar om keihard te kunnen toeslaan, moet je een aanloop durven te nemen. Sierens dirigeert dan ook met de losse pols. Hij laat zijn acteurs graag vrij en werkt zo goed als altijd vanuit improvisaties die na voldoende rijptijd resulteren in een theatertekst – of eerder in een ongedwongen “partituur” die pas vorm kan krijgen op een speelveld. Sierens' theater moet in de eerste plaats belichaamd worden. Zijn teksten willen uitbreken: het papier af, de vloer op! Elk stuk kent daarvoor een relatief lange incubatieperiode, en Sierens gelooft niet in premières. Het is een familiale manier van werken, tegelijk onbevangen en riskant: Sierens is zich als geen ander bewust van het beest dat hij daarmee voedt.

ZOWEL BANLIEUE ALS CENTRUM

Ook Compagnie Cecilia, het theatergezelschap waarvan hij artistiek leider is, valt in vele opzichten een familie te noemen en kan slechts bestaan in de gezinsstructuur die het in de loop van zijn tienjarige bestaan heeft ontwikkeld. Ze noemen zichzelf de zeven samoerai: Johan Heldenbergh, Joris Hessels, Dominique Van Malder, Robrecht Vanden Thoren, Titus de Voogdt, Tom Vermeir en uiteraard Arne Sierens zelf, de pater familias.

Maar de reikwijdte van de Cecilia-familie is groter dan de eigen haard. Muziekgroep Soulwax (ook 2manydjs, de draaitafelspin-off van de broers Stephen en David Dewaele), fotografen Fred Debrock en Thomas Dhanens en filmmaker Felix Van Groeningen zijn allen op een of andere manier verbonden met de Compagnie. Niet toevallig waren bij *Belgica* (na *Dagen zonder lief* de tweede film die Van Groeningen met Sierens schreef) zowel Debrock en Dhanens als de broers Dewaele betrokken, maar ook een groot deel van de samoerai. Naast Sierens zelf, die in de film gestalte geeft aan een louche autoverkoper, tekenden onder anderen Johan Heldenbergh, Titus de Voogdt, Dominique Van Malder en Tom Vermeir present, in een knipogende cameo dan wel in een dragende rol. Heldenbergh stond in 2006 trouwens aan de wieg van Compagnie Cecilia, samen met Sierens en Marijke Pinoy, die ook weer deel uitmaakt van de *Belgica*-cast.

Het geheim van de haard is dat hij brandt, maar nooit dooft, en dat hij huiselijkheid uitstraalt. Je kunt als het ware probleemloos thuiskomen in de thematieken die Sierens en co bespelen: die van het beest, maar ook van de *trouwfeesten en processen, vuile boeren, bedriegers, slechte ouders, domme kinders, tot het einde der tijden*. Het programma van Compagnie Cecilia zit vervat in de titel van haar eerste voorstelling (2006): elke voorstelling van Sierens (en bij uitbreiding van de samoerai) wordt gekenmerkt door een bepaalde sacralisering van het aardse. Het idioom is volks, maar de



Zingarate © Kurt Van der Elst



Zingarate © Kurt Van der Elst

gevoelens zijn groot(s): het is altijd al Sierens' ambitie geweest om de Fellini van het theater te worden. Zijn voorstellingen zijn dan ook wervelende *chansons populaires* over de grillige *condition humaine*, uitgedragen door ietwat zonderlinge personages. Via niet-alledaagse patronen toch de alledaagsheid aanraken en zelfs vormgeven: dát is de essentie van de kunst die de Cecilia-familie zo mooi bedrijft. Een kunst die tegelijk avant-gardistisch en toegankelijk is, zowel banlieue als centrum, maar allerm minst braaf en conformistisch.

HIËROGLIEFEN

Het is een kunst die gedijt op de tonen van 'J'aime regarder les filles', een nummer van Patrick Coutin dat alle kinderen van Cecilia enigszins met elkaar verbindt, en dat ook in de soundtrack van *Belgica* opduikt. Het nummer, dat zowel op de heupen als op de zenuwbanen werkt, begint nonchalant, maar ontpopt zich al snel tot een schreeuw in het duister. De haast eindeloze herhaling van eenzelfde refrein is representatief voor het hyperbolische, vaak buitensporige karakter van Sierens' theater. Het refrein verbeeldt als geen ander wat theatergrootheid Antonin Artaud ooit als de "hiëroglief" heeft omschreven. Hiërogliefen zijn, in de woorden van theaterwetenschapper Frank Peeters, "tekens die ons intuïtief treffen en die iedere vertaling in een logische en bereedere taal overbodig maken". Het gaat dus om tekens die ons eerder in de buik dan in de hersenen treffen, niet het minst door hun excessieve, bijna overdreven herhaling. Sierens' acteurs spelen aangedikt en brengen op die manier een schijnbaar banale opmerking ("ik houd ervan om naar de meisjes te kijken") naar nieuwe niveaus. Als Mario

in *Zingarate* vraagt aan Donatella of zij hem nog graag ziet, is die vraag nooit een-op-een, maar staat er zoveel meer op het spel. Het is de wispelturige logica van het beest.

In een prachtige apologie van de populaire cultuur schrijft theaterwetenschapper Karel Vanhaesebrouck over Arne Sierens en anderen: “In hun werk vind ik de ingrediënten terug die me zo verknocht maken aan theater: niet alleen generositeit, losbandigheid, lichamelijkheid en mateloosheid, maar ook het verlangen om elke vorm van zwaarwichtigheid te onttakelen en zo wél iets fundamenteels te vertellen over onze pogingen tot samenleven, hier en nu. Ze spelen dus groot om onze kleinheid weg te spelen, gedurig op zoek naar een connectie

met ‘iets’ dat onze individuele besognes overstijgt” (verschenen in *rekto:verso*). “Onttakelen” mag hier gerust vervangen worden door “tackelen”: de beweging is actief, urgent, onweerlegbaar. Vaak ook hyperkinetisch, zoals de jongeren die in *Bernadetje* (1996) de legendarisch geworden botsauto’s berijden, of het zootje ongeregeld dat in *Mijn Blackie* (1998) op de snoeiharde muziek van Rage Against the Machine staat te headbangen. Dat is bij Sierens’ idolen als Pippo Delbono, Gisèle Vienne, Pina Bausch net zo: het zijn allemaal makers die zo beweeglijk mogelijk in het theater willen staan en niet ter plaatse blijven trappelen. *Rage Against the Routine!*

Het parcours dat Sierens sinds de vroege jaren 1980 heeft doorlopen, is er een van steeds wisselende poëtica’s en van wegen die scheiden en soms weer samenkomen, net als die van zijn (on)gedurig zoekende theaterpersonages. Geprezen samenwerkingen zijn onder andere die met choreograaf Alain Platel (onder meer voor *Bernadetje*), Johan Dehollander en Alize Zandwijk. Met die laatste maakte Sierens *Meiskes en jongens* (2005), dat in het theatertijdschrift *Etcetera* werd omschreven als een “bizar sprookje dat pendelt tussen een Tsjechov-drama en een surrealistische keukenmeidenroman” – was het niet Tsjechov die zei dat hij het serieuze altijd met het triviale wilde verweven? Net als in dat “sprookje” pendelt ook Sierens tussen de traditie die hij kent en zelfs breedvoerig bestudeerd heeft enerzijds, en hoe hij die traditie kan onttakelen/tackelen anderzijds. De jonge Sierens werd (en wordt nog steeds) geprikkeld door de verbeelding en de methodieken van theatermakers Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht en de eerder genoemde Antonin Artaud. Of die van cineasten als Robert Bresson, John Cassavetes en Yasujiro Ozu. Die eerste noemt Sierens “de meester van het verhaal, van de constructie”, terwijl Cassavetes hem de geneugten van de improvisatie leerde kennen. En Ozu slaagt erin beweging in zijn films te krijgen zonder zijn camera te roeren: een paradox die Sierens in vervoering brengt.

Via niet-alledaagse patronen toch de alledaagsheid aanraken en zelfs vormgeven: dát is de essentie van Sierens’ kunst



Lacrima © Kurt Van der Elst

DE TOP VAN DE IJSBERG

Minder uitgesproken maar daarom niet minder relevant is zijn verhouding tot schrijver Ernest Hemingway (1899-1961). Auteur Sander van den Broecke schrijft in *Toneel* (1996), de eerste anthologie van Sierens' theaterwerk, het volgende over zijn stukken: "Wat er op papier staat, dat zijn de toppen van de ijsbergen. Wat de stukken vertellen, zit onder die toppen. Om te ontdekken wat de ijsbergen verbergen, moeten we gewoon die toppen goed in de gaten willen houden, hoe klein ze ons ook lijken." Dit citaat refereert uitdrukkelijk aan de beroemde ijsbergtheorie van Hemingway, die stelt dat de lezer het verhaal moet vervolledigen met de informatie die aan zijn of haar zicht is onttrokken. Het is in het theaterwerk van Sierens net als in de romans van Hemingway: er is de top, en er is wat onder die top verscholen ligt. Net als het zichtbare en het onzichtbare deel van de ijsberg zijn ook de twee niveaus die je uit Sierens' werk kunt puren – dat van de personages en dat van het beest – onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Literatuurwetenschapper Carlos Baker beargumenteert dat Hemingway het gros van zijn verhalen uit de realiteit plukte. Het was de kunst om die bestaande verhalen zo onopvallend mogelijk om te buigen, zonder uitgekende retoriek of verbale goochelarij. Zo kwam hij uit bij het *new prose*, dat zowel op een expliciet als een impliciet niveau communiceert. Het expliciete niveau is de top van de ijsberg, uiteindelijk maar een achtste van het geheel. Het impliciete niveau is met zeven achtsten veel groter, maar krijgt in de uiteindelijke interpretatie nooit een voorkeursbehandeling: voor Hemingway ligt de aantrekkingskracht van de ijsberg niet alleen besloten in het verborgen gedeelte, maar vooral in het zichtbare deel.



Poepsimpel © Kurt Van der Elst

In de voorbereidingen op *De pijnders* (2011), het eerste stuk dat volledig werd bezet door de zeven samoerai en als dusdanig een nieuw tijdperk inluidde voor Sierens en de zijnen, wordt Hemingways debuutroman *The Sun Also Rises* (1926) opgenomen in de lange lijst van toetsstenen voor de acteurs. Die lijst wordt aangevoerd door *Winesburg, Ohio* (1919) van Sherwood Anderson, precies de verhalencyclus waaraan Hemingway volgens literatuurwetenschapper Kim Moreland zijn principe van de ijsberg te danken heeft. *Winesburg, Ohio* bood al een provocerende mix van bekende Hemingway-strategieën als esthetische reductie, geheimhouding, verhulling en onthulling, nog voor de schrijver zijn ijsbergtheorie had onderbouwd. De paradox waarvoor Sierens zelf zegt te staan, “realistisch willen zijn, zo waanzinnig mogelijk zelfs, maar tegelijkertijd geen ‘realistisch theater’ willen maken”, is dus een constructieve paradox. Dankzij de erfenis van schrijvers als Hemingway en Anderson hoeft het een het ander niet langer uit te sluiten.

VERBORGEN VROUWEN

Het valt bovendien op dat in *De pijnders* en in andere recente stukken van Sierens – *Lacrima* (2012), *Ensor* (2014), *Poepsimpel* (2015) en *Zingarate* (2017) – heel vaak de vrouw ontbreekt op scène, maar dat ze ondanks – en misschien wel net door – die afwezigheid heel erg aanwezig is. Die vrouwen maken deel uit van de zeven achtsten van de ijsberg die wij als lezer of toeschouwer moeten kunnen blootleggen. Niet toevallig geldt ook bij Hemingway dat, in de woorden van Kim Moreland, “*submerged women, Muses all, constitute the underwater part of his iceberg that supports the aspirations and*

achievements of his various male protagonists.” Als Sierens’ mannen iets ondernemen op de voor ons zo zichtbare scène, is dat niet zelden geïnitieerd door verborgen vrouwen: geliefden (Brenda en Julie in *Poepsimpel*, Juliette in *Ensor*, Cato in *Lacrima*), moeders (Netje in *Zingarate*), dochters.

Er bestaat met andere woorden een niet te ontkennen link tussen het oppervlakte- en het diepteniveau: een wortel die zijn oorsprong vindt in de manier waarop Sierens een stuk componeert. Niet alleen haalt hij eerst zoveel mogelijk verhaalstof uit interviews met reële personen die de identiteit van zijn personages inkleuren, hij laat ook zijn acteurs hun eigen biografische materiaal aanvoeren tijdens het creatieve proces. Door die realistische impulsen uit te dunnen en te assembleren, zodat ook een autonoom diepteniveau ontstaat, creëert Sierens een eigen kunstwerk, maar respecteert hij tegelijk de navelstreng die dat kunstwerk voedt.

De versmelting van reële “verhalen van de straat” en theatrale denkprocessen resonanceert in Sierens’ beroemdste uitspraak: “Wat ik in mijn toneelstukken wil laten zien, zijn geen *tranches de vie*. Nee, *c’est toute la vie*.” Deze ambitieuze punchline houdt Hemingways principe van de ijsberg opnieuw tegen het licht, aangezien ook in die uitspraak het realistische oppervlakteniveau en het autonome diepteniveau worden verweven. Een (autonoom) *toute la vie* kan niet anders dan opgebouwd zijn uit (realistische) *tranches de vie*. Andersom koestert elk onderdeel een volstrekt eigen verwachting van het grotere geheel. De relatie tussen Mario en Donatella wordt in *Zingarate* nooit ten voeten uit in kaart gebracht, maar continu hertekend door nieuwe (vaak tegenstrijdige) informatie – *tranches* die het geheel (her)scheppen.

MASKER

Wat Sierens doet, is een masker boetseren, nog steeds het theatersymbool bij uitstek. Dat masker kan enerzijds samenvallen met het topje van Hemingways ijsberg – het niveau van de realistische impuls waar je voorbij moet durven te kijken. Anderzijds onthult het masker juist het niveau van het gewonnen autonome verhaal, omdat het pas kan ontstaan door Sierens’ theatrale verwerkingsproces. Ook hier is die paradox vooral constructief, want zoals literatuurwetenschapper Kenneth Johnston beweert, ligt in het artificiële masker de naakte realiteit besloten: “*Hemingway’s theory of ‘omission’ permitted him to tell the real story, to bare his soul, yet at the same time to mask the truth. In short, when Hemingway succeeded as an artist, the mask was not impenetrable.*” In het licht van die woorden wordt Hemingways principe van de ijsberg een principe van het masker: Sierens houdt ons geen spiegel voor, maar een masker dat tegelijkertijd onze werkelijkheid ontsluit en omsluit. Het masker is de wortel, die wat ervoor en erachter gebeurt, respectievelijk het oppervlakte- en het diepteniveau, met elkaar verbindt. Achter het masker schuilt het beest. Net als bij Hemingways ijsberg dient Sierens’ masker dus als metafoor voor zowel de onthullende als verhullende kracht van theater, met respect voor zowel de realistische impulsen als voor het autonome kunstwerk dat daar na een complex en divers verwerkingsproces het resultaat van is.

Op die manier behoedt Sierens zich ook voor goedkoop moralisme, maar slaagt hij er toch in geëngageerde stukken te maken. Stukken die het niet verdommen om de maatschappij waarin ze ontstaan op de korrel te nemen. Toen de Franse krant *Le Figaro* naar zijn *Marie Eeuwigdurende Bijstand* (2004) ging kijken, besloot het met de volgende analyse: “Arne Sierens, l’un des hommes du théâtre européen qui sait le mieux entendre et traduire la détresse du monde, sans leçon, sans discours politique, mais par une écriture scénique.” Sierens vertelt niet alleen vanuit een innerlijke dwang, een ontembare rush, maar evengoed vanuit een meer maatschappelijk georiënteerde noodzaak. Dat vereist in de eerste plaats een luisterbereidheid. Wie de vingers aan de pols houdt, kan ze niet belerend opsteken.

DAAN BORLOO

Dramaturg

BRONNEN

- CARLOS BAKER, *Hemingway, the Writer as Artist*, Princeton University Press, New York, 1972, 438 p.
- SANDER VAN DEN BROECK, ‘De choreograaf van ijsbergen’, in: Arne Sierens, *Toneel*, IT&FB, Amsterdam, 1996
- ARMELLE HÉLIOT, recensie van *Marie Eternelle Consolation*, *Le Figaro*, 2005. Online: www.arnesierens.be/fran%C3%A7ais/Marie_Eternelle_Consolation.html
- KENNETH G. JOHNSTON, ‘Hemingway and Freud: The Tip of the Iceberg’, in: *The Journal of Narrative Technique*, 14.1, 1984, pp. 68-73
- KIM MORELAND, ‘Just the tip of the iceberg theory: Hemingway and Sherwood Anderson’s “Loneliness”’, in: *The Hemingway Review*, 19.2, 2000, pp. 47-56
- FRANK PEETERS, ‘Arne Sierens, artiste urbi et orbi’, 2011. Online: www.arnesierens.be/artikels.html
- KAREL VANHAESEBROUCK, ‘Kleine apologie van het populaire’, 2016. Online: www.rektoverso.be/artikel/kleine-apologie-van-het-populaire



