

***Après la répétition* (naar de film van Ingmar Bergman)**

Met deze bewerking van Bergmans *Na de repetitie* (1984) grijpt het collectief tg STAN terug naar thema's die vaak opduiken in hun parcours: scènes uit een huwelijk (*Scènes de la vie conjugale* – 2014), verraad (*Trahisons* – 2015), ontrouw (*Infidèles*, naar een scenario van Bergman, 2018), om er maar enkele te noemen. We treffen hierin natuurlijk ook hun zwak aan voor de grote Zweedse filmmaker die vragen stelt over de intimiteit in menselijke verhoudingen (liefde, eigendunk, vriendschap) en/of in overgangssituaties/verraad (tijd, verleden, heden). We merken erin ook een esthetische verwantschap op, wanneer Frank Vercruyssen in het midden van de voorstelling de woorden van zijn personage (Henrik Vogler) tot de zijne maakt: “Een voorstelling bestaat als deze drie dingen aanwezig zijn: de tekst, de acteur, de toeschouwer. Dat is alles wat je nodig hebt, er is niets anders nodig opdat het wonder zich voltrekt”. Vanuit dat vertrekpunt wijst de acteur geestig op de manier waarop bepaalde trouwe voorwerpen, die dus aanwezig zijn op het toneel, onmisbare elementen van deze *arte povera* zijn geworden (de stoelen uit *Infidèles*, de tafel uit *Trahisons*, de sofa uit *Nora*). Deze soberheid, die soms paradoxaal genoeg tot wildgroei leidt (*Onomatopée*, 2015, *Atelier*, 2018), is trouwens een van de kenmerken van de scenische esthetiek van dit acteurscollectief ('tg' staat voor toneelspelersgezelschap) dat niet in hokjes te vatten is (STAN betekent 'Stop thinking about names'). Net als Bergman kan tg STAN een breed publiek boeien met “eenvoudig theater, zonder kunstgrepen en zonder blabla, met als kern de tekst en het lichaam van de acteur die speelt zonder dat hij probeert het te verhullen”. Ondertussen blijft het gezelschap een creatief onderzoek voeren binnen een kunstvorm die het ook vaak als onderwerp neemt door de kenmerken ervan in de verf te zetten of de realiteit ervan – of kunstmatigheid, dat komt op hetzelfde neer – aan de kaak te stellen. In deze voorstellingen stapelen de paradoxen zich dus op; ze worden steeds ingewikkelder in de loop van het meningsverschil tussen Anna Egerman (Georgia Scalliet, een muze die een vreemd en doordringend geluid (en droom) laat horen) en haar regisseur, Henrik Vogler (die al de vijfde keer *Een Droomspel* van Strindberg regisseert): wie niet in de werkelijkheid gelooft, kan geen acteur zijn; maar het leven is een toneelstuk waarin je optreedt, terwijl het theater de waarheid is – en zo verder. Rondom deze thema's (werkelijkheid, leven, waarheid, toneelstuk) en andere elementen die ze complexer maken (begeerte, kunst, liefde) wordt de voorstelling opgebouwd in drie tafereelen die in elkaar overvloeien: Anna en Henrik, daarna Rakel en Henrik, en tot slot Anna en Henrik. Tussen het eerste tafereel en het derde onthult de tekst (het theater) wat erachter verborgen ligt (de begeerte). Het is de omweg via het verleden (in een droom) die dit aan het licht brengt, met het ophalen van de herinnering aan het allerlaatste bezoek 'na de repetitie' van Rakel Egerman, Anna's moeder, zelf ook actrice. Terwijl in de film twee actrices aantreden (Lena Olin en Ingrid Thulin), laat deze voorstelling beide vrouwelijke personages samensmelten tot een enkele actrice (Georgia Scalliet). Het effect is duizelingwekkend, want de overgang van waken naar dromen, van illusie naar realiteit lijkt heel ijl en omkeerbaar.

Wat dus treffend is in deze voorstelling kunnen we het ontplooiën van een barokke verbeeldingskracht noemen, die deze tekst over begeerte, kunst en geheugen uitstekend tot zijn recht laat komen. Deze barok is een essentiële eigenschap, geen randverschijnsel of versiersel, en stelt de fundamentele vraag van de voorstelling, de vraag die ook het bewuste leven en het theater als kunst stellen. Als het collectief belang hecht aan de voorliefde van de filmmaker om de grenzen tussen werkelijkheid en illusie,

tussen het leven en de voorstelling, voortdurend te verstoren, is dat net omdat die barokke basis de kern is van dit acteurscollectief en van hun dramaturgie van de 'hamer zonder meester'.

Yvon Le Scanff