

Sam Shepards verscheurde liefdes

Sam Shepard. Hij begint zo stilaan mythische dimensies aan te nemen door zijn angstwekkende produktiviteit en stijgend succes. Hij schrijft originele toneelteksten, scenario's, libretto's, kortverhalen, gedichten en monologen. Hij bewerkt bestaande stukken zoals Marlowes *Doctor Faustus* of Rowley en Middleton's *The Changeling*. Hij registreert eigen werk, verschijnt er soms in als drummer of percussionist en acteert in films. Voor zijn prestatie in Philip Kaufmans *The Right Stuff* (1983), naar het gelijknamige boek van Tom Wolfe, kreeg hij een Oscarnominatie. Daarnaast werd hij gelauwerd met Obie Awards bij de vleet (uitgereikt door de *Village Voice*), een Pulitzer Prize (voor *Buried Child*) en een Brandeis University Creative Arts Award. Menige stichting of instelling – Rockefeller, Guggenheim, Yale, Universiteit van Minnesota – heeft hem tijdens zijn carrière financieel gesteund. Onder tussen heeft hij workshops voor schrijvers en seminaries voor acteurs en regisseurs geleid, o.a. aan de Universiteit van Harvard, Californië (Davis), in het Bay Area Playwrights Festival en de Padua Hills Writers Conference. De zeldzame interviews – nu geïllustreerd met foto's van Jessica Lange, vroeger de rockdichter Patti Smith, zelden zijn ex-echtgenote O-Lan Johnson – voeden nog de mythe. Sommige critici zien in hem reeds een tweede O'Neill (Nobelprijs 1936), een nationale held, de nieuwe Messias die het Amerikaans theater er weer bovenop moet helpen, dit vanuit de veronderstelling dat Broadway het de doodsteek gaf. (Broadway riep nochtans uit noodzaak – authentiek theater is een noodzaak – alternatieve circuits in het leven).

De man in kwestie blijft bij die heibel rustig. Een eerste prijs op een rodeo is hem dierbaarder dan de Pulitzer en met zijn eerste toelage kocht hij zich indertijd een Dodge Charger en een Fender Stratocaster. De recuperatie van de marginaal – een "rock and roll Jesus with

a cowboy mouth" – is nog niet voltrokken, de heiligverklaring uitgesteld. Hiervoor gedraagt Shepard zich nog te onberekenbaar.

Toch rijst de twijfel of de op sensatie beluste reporters en gefrustreerde Amerikaanse critici de enige scheppers van de mythe zijn en Shepard er niet evenzeer toe bijdraagt, al was het door weinig interviews toe te kennen en zijn privéleven angstvallig af te schermen. Het lijkt in elk geval paradoxaal dat een in de omgang zwijgzame en gereserveerde schrijver zich blootstelt aan de nietsontziende camera's, ongeacht de mogelijke motieven (financiële nood, interesse voor het acteren en enthousiasme voor het filmmedium in het algemeen). Hij weigert op de omslag van *Newsweek* te staan, maar prijkt even later op die van *American Film* en stemt er in toe dat zijn trekken veredeld worden in een portfolio van het modieuze *Vanity Fair*. Het ziet er naar uit dat Shepard welbewuste keuzes maakt en ondertussen, zoals ie ooit van Bob Dylan beweerde, zichzelf verzint: "He's made himself up from scratch. That is, from the things he had around him and inside him" (*Rolling Thunder Logbook*, Penguin, 1978, p. 100).

Mythes, dromen, rommel en consumptiegoederen

Shepard recycleert in zijn werk op ingenieuze wijze het arsenaal van de Amerikaanse populaire cultuur, zowel de mythes en dromen als de rommel en consumptiegoederen waaruit ze samengesteld worden. "I'm pulled toward images that shine in the middle of junk" (Don Shewey, *Sam Shepard*, Dell, 1985, p. 14). Film (science-fiction, western, policier), televisie (soap opera, situation comedy), muziek (rock, jazz, country), strips, paarderen, auto's (Packards, Plymouths,

Ford Deuce Coups, T-Birds): Shepard verwerkt het allemaal en gebruikt daarbij op frappante wijze zijn fantasie en persoonlijke ervaring als filter of toetssteen. Verbeelding en realiteit vormen een tandem waarbij de verbeelding de schrijver net zo ver brengt als zijn ervaring reikt. En dat is ver. Shepard mythologiseert zijn eigen leven reeds vanaf het prilste begin. Officieel heet het dat hij geboren is op 5 november 1943 in Fort Sheridan, Illinois, een legerbasis aan de oever van Lake Michigan, om 3 uur 's namiddags. (Zijn vader was piloot bij de luchtmacht.) Shepard verwerpt het uur en de overige omstandigheden als fictie. "Anonieme bronnen" houden het bij 2 u 47, 's morgens vroeg, in een koele kamer met witte tegelvloer waarover het groene schijnsel van de ijsbergen op het meer hing. (Alle lichten waren gedoofd omdat het oorlog was en de avondklok ingesteld.) Het ijs trok Sam zo aan dat hij meteen gebruik maakte van zijn pas verworven mobiliteit en weggrok van zijn bewusteloze moeder naar het raam. De vensterbank was wel te hoog en bij het horen van B-52 bommenwerpers geraakte hij in paniek: "I was between these two worlds. The world I'd left behind and this new one. I had no idea where to turn" (*Motel Chronicles and Hawk Moon*, Faber, 1985, pp. 46–47). Shepards alternatieve versie van zijn eerste levensmomenten is een uitstekend voorbeeld van de symbiose tussen verdichting en waarheid, want ondanks de fantasie verraadt ze zijn diepe verscheurdheid en rusteloosheid, alsook die van zijn personages.

Die rusteloosheid erfde Shepard deels van zijn ouders. Van Illinois ging het naar South Dakota, Utah, Florida, zelfs Guam in de Stille Zuidzee, tot ze in Californië belandden. In South Pasadena, de ordinair randgemeente waar hij lager onderwijs liep, deed Shepard zijn eerste liefde op, die voor de film. *Song of the South*, *Vera Cruz*, *Bad Day at Black Rock* en *King Solomon's*

Sam Shepard heet de nieuwe hoop van het Amerikaanse theater. Met mondjesmaat worden zijn stukken ook in Vlaanderen gecreëerd. Johan Callens bespreekt het veelzijdige oeuvre van cowboy-schrijver Shepard en de BKT-creatie van 'Fool for Love', Alex Mallems zag de Fakkerversie van 'Buried Child'.

Mines waren favorieten. Toen Shepard 12 was verhuisden zijn ouders naar een avocadoranch in het 20 km. verderop gelegen Duarte. De jonge Sam werd er vertrouwd met het leven op de boerderij en omwille van het plezier en gemak waarmee hij met dieren omging leek hij wel voorbestemd om veearts te worden. Hij schreef zich in aan Mount San Antonio College in het naburige Walnut maar gaf er na drie semesters de brui aan en werd liever lid van de Bishop's Company Repertory Players die op toernee trokken door het Oosten van het land. Zo ontsnapte Shepard aan een stilaan belemmerende omgeving. In Californië was er een band gegroeid tussen hem en het land, de natuur. Hij trok echter naar het geurbaniseerde Oosten om er zijn dromen waar te maken. De lokale jeugdcultuur van de jaren vijftig had hij voldoende geabsorbeerd om er zich tegen af te zetten.

Op negentienjarige leeftijd duikt Shepard in New York op, waar in Greenwich Village en de Lower East Side van Manhattan de tegencultuur aan het gisten is en Off Off Broadway met Café Cino, the Judson Poets' Theater, Café La Mama e.a. gestalte krijgt. Dankzij Charles Mingus Jr., een jeugdviend uit Duarte, vindt Shepard werk in The Village Gate, de beroemde jazzclub. Daar kon de jonge man wiens vader hem had leren drummen, zijn muziekhart ophalen. Daar begint ook zijn theatercarrière want de hoofdkelner, Ralph Cook, had nog maar net Theater Genesis opgericht. Hij was het die in 1964 Shepards eerste twee éénakters produceerde: het stuk met de archetypische titel, *Cowboys*, waarvan de tekst verloren is en het afscheid van de familie, *The Rock Garden*. De eerste reacties waren eerder negatief totdat Michael Smith, recensent van de *Village Voice*, Shepards oorspronkelijkheid en talent erkende. Vanaf dan begon hij aan een razend tempo te werken. In het begin werden zijn stukken alleen Off Off Broadway gecreëerd – we denken aan de éénakters *Chicago*, *Icarus's Mother*, *Red Cross* – vanaf *La Turista* (1967), de twee-akter waarin een Amerikaans koppel in een povere Mexicaanse hotelkamer aan buikloop en zonnslag ten onder gaat, ook in de meer gevestigde zalen van Off Broadway, zoals het American Place Theater. Het eigenlijke establishment van Broadway komt er nu noch later aan te pas.

Shepards vroegste stijl wordt gekenmerkt door adembenemende monologen, een sterk beeldende kracht, concrete theatrale handelingen, het ontbreken van een logisch-lineair verhaal en van realistisch getekende personages die psycholo-

gisch gemotiveerd zijn. Sluitende intriges vindt Shepard kunstmatig en zijn personages zijn zelden uit één stuk (behalve wanneer hij met stripfiguren en dergelijke experimenteert), eerder fragmentarische gehele, collages of improvisaties rond een thema. De verwijzingen naar de schilderkunst en jazz zijn niet toevallig. Kenmerkend voor de buurt en de periode waarin Shepard begon te schrijven, was de interactie tussen de verschillende kunsten. Vandaar zijn neiging om invloeden uit muziek en film, schilder- en beeldhouwkunst in zijn theater te versmelten tot hedendaagse "Gesamkunstwerke," staaltjes van artistieke synesthesie. Een beeld, geluid of kleur op een lege scène volstaan voor hem om een verhaallijn te genereren, waarin acteurs als kameleons van kleur verwisselen naargelang de handeling die ze verrichten de situatie of omgeving waarin ze verkeren en de identiteit die ze zich aanmeten. Ongetwijfeld speelt hier ook de invloed van de transformatietechniek van Joe Chaikin, leider van het Open Theater, een laboratorium voor niet-naturalistisch acteren en tegenhanger van Lee Strasbergs Actor's Studio. Shepard schreef trouwens tekstmateriaal voor verschillende producties van die groep (*Terminal*, *Nightwalk*, *Re-Arrangements*).

Ruimere Relevantie

Het rollenspel is inhoudelijk even belangrijk als formeel, zowel op het persoonlijk als op een breder maatschappelijk vlak. Shepard werd geboren als Samuel Shepard Rogers III, maar men noemde hem Steve. Op school was hij dus Steve Rogers. Hij veranderde zijn naam toen hij acteur werd in 1963, in een vlaag van adolescent verzet tegen zijn familie en verleden. Naarmate het succes steeg, groeide ook de verleiding om een pseudoniem te gebruiken. Hij dacht ooit aan Eamon Reese en gebruikte effectief die van Walker Hayes voor de tekst van *Superstitions*, een productie van het Overtone Theater, O-Lan Johnsons theatergezelschap. Shepard vindt identiteit iets vluchtigs dat bescherming verdient. Daarin staat hij niet alleen: Erving Goffman (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959) stelt de mens gelijk aan de som van de rollen die hij speelt en Robert Lifton ("Protean Man," 1968) beklemtoont de vloeibaarheid van de moderne persoonlijkheid om het hoofd te bieden aan een snel evoluerende wereld. Shepards toneel vormt dus niet zomaar de neerslag van privébekommernissen, het bezit een ruimere relevantie. Daar-

mee weze ook gezegd dat de thema's constitutieve elementen zijn, dat stijl voor hem substantieel is. In *Mad Dog Blues* (1971) en *Suicide in B^b* (1976) wordt uitvoerig gebruik gemaakt van filmische technieken zoals de "cut" en "switchback" (d.i. eigenlijk de transformatietechniek geïnterpreteerd vanuit de filmtaal). Wie bovendien in die stukken echo's merkt uit filmklassiekers als, respectievelijk John Hustons *Treasure of the Sierra Madre* en *The Maltese Falcon* realiseert plots zijn verslaafdheid aan beelden en de mythes die ze bestendigen.

De rockstukken die Shepard vanaf 1967 is beginnen schrijven illustreren mooi de synesthesie van kunstvormen, de autobiografische inbreng en de eenheid van vorm en inhoud in zijn oeuvre. In 1966 wordt hij drummer van de folkrockband, de Holy Modal Rounders (en na hun split van de Moray Eels). Voortaan wordt muziek een integraal bestanddeel van zijn drama: de dialoog probeert ritmes, melodieën en harmonieën te vinden of loopt over in regelrechte songs die live begeleid worden. Cruciaal is daarbij dat op een fysiek en emotioneel niveau contact gemaakt wordt met het publiek. (Dit vond ook Wagner het belang van zijn muziekdrama.) Daarenboven handelen de stukken dikwijls over het dilemma van (rock)sterren, geprangd tussen het succes en de uitbuiting. (Wat voor sommigen aanleiding is om Shepard van navelstaren te beschuldigen.) Dit geldt voor *Melodrama Play* (1967), alsook voor het sterk autobiografische en anarchistische *Cowboy Mouth* (1971), geschreven in samenwerking met Patti Smith. Dat zijzelf het stuk speelden – toegegeven, slechts voor enkele vertoningen, maar niettemin een nogal exhibitionistische bedoening, als je het mij vraagt – belicht nogmaals de contradicties in Shepards nood aan privacy. Zijn liefdesperikelen en zijn groeiende verslaving aan drugs deden hem tenslotte met vrouw en kind (Zoon Jesse) naar London vluchten. Tevens had Shepard het gevoel dat, naarmate zijn werk meer en buiten Off Off Broadway werd opgevoerd, hij niet meer over de ideale gemeenschap van eensgezinde theatermakers en -bezoekers beschikte, zoals aan het begin van zijn loopbaan het geval was.

Keerpunt

In Engeland waren een theatertraditie, faciliteiten en een bloeiende muziekscène voorhanden. Daar kwam het meesterlijke *The Tooth of Crime* (1972) tot stand, een bikkelharde krachtmeting tussen twee roc-

kers/maffiosi – deels opgevat als bokskamp, scheidsrechter inclusief, deels gestructureerd in westernstijl à la *High Noon* van John Ford. Zoals in de scheldpartijen van de Amerikaanse pioniers en van bepaalde Eskimostammen gaan de tegenstanders elkaar te lijf met woorden, hier echter een kruising van verschillende idiomaten: popjargon, bargoens, termen uit de sportwereld, sciencefiction en muziek. Het is een regelrechte confrontatie van stijlen en imago's tussen de authentieke maar voorbijgestreefde held, Hoss, die leefde en sterft volgens de regels der kunst, en de meedogenloze, bandeloze Crow, puur pose zonder ziel. Het stuk betekent een keerpunt voor Shepard: zelf ooit gewelddadig, verslaafd aan harddrugs, bezeten door doodsverachting en zelfvernietigingsdrang, klaagt hij die nu aan. Rockmuziek, ooit een teken van idealistische rebellie degenereerde immers tot lege glitter of artrock, tot moorddadige punk. Shepard leek eindelijk genezen van het rock'n'roll virus.

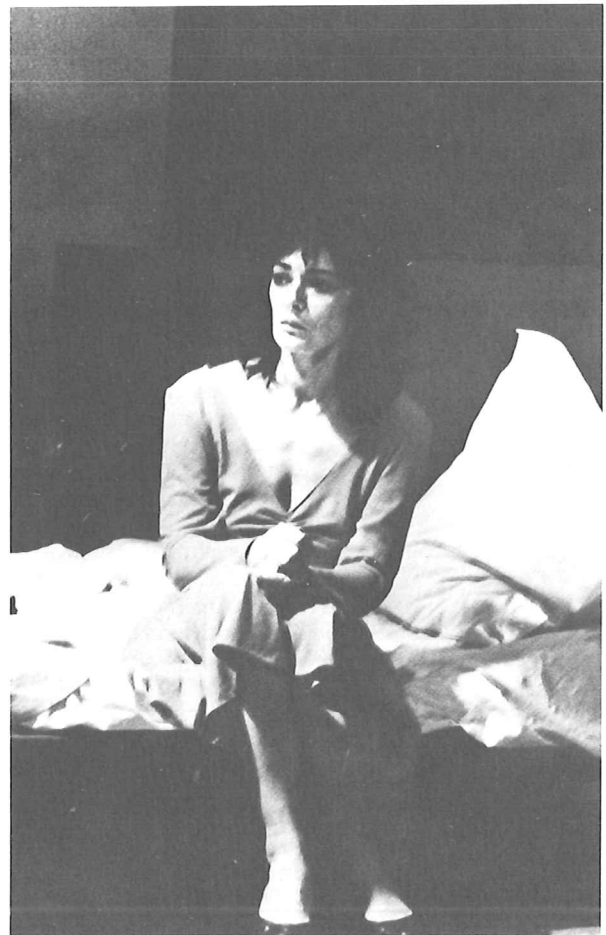
Tooth betekende ook in een ander opzicht een keerpunt: de auteur raakte immers slaags met Richard Schechner omwille van zijn "environmental" encensering van de New Yorkse première. Waarschijnlijk om dergelijke conflicten te voorkomen regisseert Shepard voortaan zelf zijn nieuwe stukken, te beginnen met *Geography of a Horse Dreamer* (1974), zoals te verwachten was, dit keer opgeluisterd door traditionele jazz en blues van o.a. Sidney Béchet en Clifton Chenier. Over regisseren hield Shepard er tot dan toe al even romantische opvattingen op na als over schrijven: beiden moesten snel gebeuren, als in een soort roes. Het moeizame proces waarbij in werkelijkheid een productie tot stand komt, opende zijn ogen: hij kreeg meer respect voor regisseurs en leerde nauwgezetter schrijven, meer in functie van de theatrale mogelijkheden. Hij gaat spaarzamer omspringen met verbale aria's tijdens dewelke acteurs al te vaak geen blijf weten met zichzelf.

Tenslotte ontmoette Shepard in Engeland Peter Brook, die net zoals hij een fan is van Gurdjieff. Deze Russische spiritualist predikt zelfkennis door een onderscheid te maken tussen de illusoire, uiterlijke wereld en de waarachtige innerlijke. De angst voor de totale ontredde- ring wanneer de mens louter rollen speelt en verzaakt aan het houvast van een diepere identiteit, gedramatiseerd door Hoss in *Tooth*, en de gezamenlijke invloed van Brook en Gurdjieff brachten Shepard stilaan terug tot een meer traditionele opvatting over het personage als een stabiele kern met wisselende oppervlaktestructuur.

Ondertussen levert de schrijver wel nog het paradigmatische *Action* (1974) af, een aaneenschakeling van zuivere, heftige handelingen zonder overkoepelende verhaallijn of verantwoordbare psychologie die perfect de moeilijkheid tot communicatie in de geest van de toeschouwer branden. Het stuk kan in geen geval geïnterpreteerd worden als een oproep tot politieke actie. *Forensic and the Navigators* (1967) en *The Unseen Hand* (1970) verraden wat dat betreft reeds een zeker fatalisme. *Operation Sidewinder* (1970), zijn meest openlijk "politiek" stuk, baadt eerder in de opwindende, wanhopige atmosfeer van de jaren zestig dan dat het een preciese, rationele kritiek op het Amerikaans systeem formuleert. Het toont duidelijk dat Shepard meer voelt voor het spiritualisme van de Indianen dan voor de politieke taktiek van de radicalen. Maatschappelijke verandering, voor zover die wenselijk en mogelijk is, begint bij het individu, oordeelt hij. Zich aansluiten bij sociale bewegingen ligt hem trouwens niet: hij is tezeer een individualist, doordrongen van de viriele "frontier"-ethiek. Het wijst op de zoveelste tegenstelling, dat een schrijver die het produkt is van de tegencultuur van de jaren zestig en ondanks zijn marginaliteit, er eerder conservatieve opvattingen op nahoudt. Dit blijkt nog het best uit zijn vrouwelijke personages die tot voor kort van ondergeschikt belang of clichématig waren (het in Engeland gecreëerde, nog niet gepubliceerde *Little Ocean* (1974) uitgezonderd). Intussen hebben we echter *Buried Child* gehad, waarin de vrouwen een meer ambiguë rol spelen, en *Fool for Love* dat een volwaardig vrouwelijk personage op de planken probeert te zetten.

Familiedrama's

Action had het over de nood aan een gemeenschap, *Geography* over een Amerikaan die zijn gave om de winnaars van paarderenen te voorspellen, verliest éénmaal hij door gangsters is ontvoerd naar Londen. De tijd was rijp voor Shepard om naar de V.S. terug te keren; hij vestigde zich op een boerderij in de buurt van San Francisco, waar het kleine Magic Theater, en vanaf 1976 regisseur Robert Woodruff, hem opnieuw een ideale werksfeer bezorgden, ver van de grootschaligheid, pressie en heisa van London of New York. Zijn medewerking als scenarist aan Bob Dylans Rolling Thunder Revue, die in de vier uur durende film *Renaldo en Clara* resulteerde, bevestigde slechts dat hij definitief met de versplintering en



Fool for Love
(BKT), Mia Grijp

het helse leven van de jaren zestig gebroken had. Zoals elke jongeling had Shepard tegen zijn familie gerevolteerd, nu was hij klaar om uit zijn verleden de meer realistische en verhalende familiedrama's te puren: *Curse of the Starving Class* (1977), *Buried Child* (1978), *True West* (1980) en *Fool for Love* (1983). Hij nam ook contact op met oude vrienden zoals Chaikin, met wie hij samenwerkte in het meer experimentele *Tongues* (1978), *Savage/Love* (1979) en *The War in Heaven* (afgebroken toen Chaikin een hartoperatie moest ondergaan). En Shepard probeerde zelf de Open Theater stijl met *Inacoma* (1977), een soort jazz-opera voor acht acteurs en evenveel actrices, een exploratie van de gevoelens die men in coma zou ervaren.

Vanaf 1978 begin Shepard merkwaa- dig genoeg ook aan een acteurscarrière in de film. Merkwaa- dig genoeg omdat hij in *Angel City* (1976) en *True West* de peripetieën van de kunstenaar in het commerciële Hollywood op de korrel neemt en zijn ervaringen met Antonioni als scenario-schrijver voor *Zabris- kie Point* (1970) niet zo best waren geweest (de dialoog was zozegd niet "geëngageerd" genoeg). Een schets uit *Hawk Moon* vertolkt perfect de schrijnend-ridicule assimilatie door de filmindustrie: "The cowboy dressed in fringe with buckskin gloves, silk bandana, pale

clown white make-up, lipstick, eyes thickly made up and a ten-gallon hat, holds the reins of his horse decked out in silver studs. The cowboy squints under hot spotlights. The gaffers all giggle. The cowboy sweats but there's nowhere for the sweat to go. He sinks to his knees and screams: 'Forgive me, Utah! Forgive me!'" (*Motel Chronicles...*, p.147). Maar het bloed kruipt waar het niet gaan kan. Shepard is, zoals vermeld, een filmfaanaat. Onlangs maakte hij nog zijn beklag over de beperkingen van theater – de fysiek van de acteur en taal – vergeleken met film. Bovendien probeert hij al sinds 1965 aan de bak te komen als scenarioschrijver. Zijn kasten steken vol met scripts van ooit bestelde, nooit gerealiseerde projecten *Maxagasm*, *Ringaleevio*, *Fractured*, *Seventh Son*). Hij gooit het finaal over een andere boeg en krijgt als acteur een voet tussen de deur: in *Days of Heaven* (Terence Malick, 1978), *Resurrection* (Daniel Petrie, 1980), *Raggedy Man* (Jack Fiske, 1981). Die deur gaat langzamerhand open met *Frances* (Graeme Clifford, 1982) en begeeft het gewoon met *The Right Stuff*, waarop nog *Country* (Richard Pearce, 1984) volgt. (De meeste van deze films vervolledigen wonderwel het beeld van Shepard en de thematiek in zijn werk: waaronder het ophemelen van traditionele Amerikaanse waarden, generatieconflicten, ambivalente persoonlijkheden, de doorlichting van het heldendom). Meteen heeft Shepard ook prijs als scenarist: *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) kaapt in Cannes de Gouden Palm weg.

Fool for Love

De volgende stap betekent dat Shepard gaat meespelen in eigen films of in verfilmingen van eigen werk: dit is het geval met zijn laatste creatie, *Fool for Love*, dat Robert Altman zou draaien met de auteur in de hoofdrol. In afwachting dat de film hier uitkomt (met of zonder Shepard), buigen we ons over de recentste produktie van het stuk door het Brussels Kamertoneel, in een vertaling en regie van Ger Thijs (voormalig artistiek leider bij Theater en Globe). De Engelse titel, waarvoor nogal moeilijk een equivalent te vinden is, werd in dit geval behouden. Willem van de Sande Bakhuijzen, daarentegen, die het stuk eind vorig seizoen in de Studio van de Haagse Comedie bracht, deed toch een poging met *Verscheurde liefde*, een aanvaardbare mogelijkheid.

Even kort de inhoud. Eddie (Dirk Buysse), een filmstuntman en rodeogek, heeft zonet de helft van de V.S. doorkruist om May (Mia Grijp) te "verlossen" uit een armtierige motelkamer aan de rand van Mojavewoestijn. Onvermijdelijk staat zij voor een dilemma: ze is stapel op hem maar hij is haar halfbroer en bij de minste gelegenheid ontrouw. Eén of andere "gravin" heeft hem trouwens nu gevolgd. May heeft bovendien een job en een vriend, waarmee ze vanavond naar de bioscoop wil. Martin (Luc De Smet) verschijnt net nadat de "gravin" de voorruit van Eddie's truck aan diggelen geschoten heeft, wat in de motelkamer voor de nodige spanningen zorgt. De jongen wenst tekst en uitleg en na heel wat intimidatie krijgt hij tenslotte Eddie's en May's verhaal te horen over hun vaders ontrouw en de noodlottige, incestueuze relatie die eruit voortvloeide. Vanop de rand van de scène volgt de Ouwe (Rudi van Vlaenderen), wiens portret sterk geïnspireerd werd door Shepards vader, het hele gebeuren, af en toe commentaar leverend en op het einde daadwerkelijk tussenkomend om zich vrij te pleiten.

Het stuk handelt inderdaad over verscheurde mensen: over de haat/liefde verhouding van een halfbroer en halfzuster; over Martins aarzeling tussen Eddie's en May's versie van de feiten; over de Ouwe en Eddie's liefde voor verschillende vrouwen. De regie en vertaling verduidelijken dit onvoldoende. Eddie en May ondergaan op scène wel zichtbaar de aantrekking en afstoting van twee tollende magneten; Martin zit ook fysiek gekneld tussen zijn tegenspelers. Er is echter meer nodig. De Ouwe preciseert b.v. dat zijn liefde voor twee vrouwen dezelfde was, ze "spleet alleen in tweeën," aldus Ger Thijs. In het Engels: "It was the same love. Just got split in two, that's all" (Dramatists Play Service, New York, 1983, p. 32). Het betekenisvolle woord werd eerder al gebruikt door May: "Fifteen years I've been a yo-yo for you. I've never been split. I've never been two ways about you. I've either loved you or not loved you" (p. 25). Dit keer vertaalt Thijs: "Ik ben nooit onduidelijk geweest" en weg is het echo-effect dat toch belangrijk is voor een goed begrip van de tekst. May's verbaal beeld van de jojo wordt concreet gedupliceerd door de schommelstoel van de Ouwe: beiden worden heen en weer geslingerd tussen tegengestelde keuzen. Voor Ger Thijs hoefde dit niet en zit de Ouwe lekker stabiel op een conventionele vierpikkel.

Het staat regisseurs natuurlijk vrij te doen wat ze willen met de regie-aanwijzingen. Omdat Shepard al geruime tijd zijn stukken zelf re-

gisseert, zijn dit nochtans minder "aanwijzingen" dan een neerslag van zijn regie, onmisbare aanvullingen van zijn gecondenseerde teksten. (*Fool for Love* is amper 33 gedrukte bladzijden lang). Regisseurs denken dus best twee keer na vóór aler ze andere opties nemen om "beter" te doen, of minstens "even goed," niet zomaar "anders." De schommelstoel naast de scène is één voorbeeld. Er zijn er nog. Shepard vraagt op de scène een ijzeren tafel, bed en stoelen, niet zozeer omdat die zaken typisch zouden zijn voor het Amerika van de jaren vijftig, wel omdat m.i. ijzer koud aandoet en hard is, even koud, hard en cru als de primaire gevoelens in dit stuk. In deze voorstelling wordt ijzer als bij toverslag hout. Idem voor het gevraagde kille linoleum dat vervangen wordt door bleekblauw vasttapijt. Vermits het moderne houten bed geen stijlen heeft waarop Eddie met de lasso kan oefenen, loste BKT dit op door hem zijn overtollige energie te laten botvieren op een stoel, die hij mooi in het midden van het bed plaatst en dan met veel misbaar ervan sleurt. De oplossing is economisch en illustreert evengoed (misschien op een iets kunstmatiger manier) Eddie's tweeslachtige, macho/speelse karakter. De bedsprei heeft wel voor mijn part een veel te mooie blauwe kleur en is te nieuw: herhaaldelijk vermeld Shepard dat alles verschenen en versleten ("Faded," "well worn") moet zijn. Deze goedkope kale motelkamer heeft net als Eddie en May's relatie al veel ("Lot o'miles") te lijden gehad en biedt geen soelaas. De knalrode Cola-automaat is daarentegen een goede keuze – ofwel horen de kleuren vuil en wansmakelijk te zijn, ofwel even agressief als de personages, een regelrechte aanslag op de zintuigen van de toeschouwer. Net zoals de koplichten van de auto van de gravin, die het publiek verblinden. Bij het BKT schijnen die langs de schuine achterwand weg, nooit pal op de toeschouwer. Het contact met het publiek is nochtans essentieel. Wanneer Eddie het kamerlicht uitdoet om voor de gravin geen doelwit te vormen, zou de zaal pikdonker moeten zijn, zodat zijn angst echt overslaat op het publiek. In de huidige regie blijft er spijtig genoeg een nachtlampje branden en boven de Cola-machine – gruwel – zelfs een TL-lamp.

Nu zal men daar wel zeggen dat het omwille van veiligheidsvoorschriften van de brandweer niet anders kon, dat de schoten en het hels lawaai van de geblokkeerde claxon het publiek voldoende overstuurt brengen, en nu we toch op dreef zijn, dat Shepard hier alleen maar op effecten jaagt en hun voorstel-

ling dus aan authenticiteit wint. Toch kan je die effecten niet zonder problemen afvoeren omdat ze meerdere functies hebben: ze betrekken het publiek op emotionele wijze in de voorstelling, geven die een surrealistische dimensie en werken als metaforen. In de originele enscenering zijn de kamer – en badkamerdeur voorzien van micro's die het lawaai van de dichtslaande deuren versterken. Het effect van de lino-leumvloerbekleding is gelijkaardig: het versterkt het geluid van Eddie's cowboybotten en sporen (terwijl tapijt natuurlijk dempt). Beide trucs zetten de gewelddadigheid van de relatie extra in de verf. Is er iets erger dan de pijn van het afscheid, wanneer de geliefde de deur achter zich dicht gooit? Bij het BKT geen deuren te zien of te horen. En dan is er nog in het script de oorverdovende finale van brekend glas, knetterend vuur en wild paardengehinnik. Blijkbaar is de "gravin" ingereken op Eddie's truck en aanhangwagen met paarden, met een enorme knal als gevolg. Hij valt samen met Eddie's en May's laatste (?) omhelzing die daardoor uitgroeit tot een wereldschokkende gebeurtenis, a.h.w. geënceneerd en gadeslagen door de vier ruiters van de Apocalyps.

Grensgebieden

De metaforische, surrealistische resonanties gaan in Thijs' regie, die grotendeels afziet van deze effecten, natuurlijk verloren. De voorstelling blijft daardoor hangen in de slaapkamer, de gevoelens en personages worden gedomesticiseerd. Zonder de aanwezigheid en interventies van de Ouwe, die in tegenstelling tot de regie-aanwijzingen, integraal deel uitmaken van de tekst, zaten we hier met een louter realistische "motel chronicle" opgescheept, waarin sex en ontrouw primeren boven de mysterieuze incest. De verleidelijke affiche en het opengewoelde bed geven dit te verstaan. Gelukkig werkte Thijs de tekstuele humor voldoende uit om toch een schijn van stilistische gespletenheid te geven. De dragingen op scène slaan inderdaad vaak om van het tragische in het pathetisch-komische, zelfs belachelijke. Shepard experimenteert hier duidelijk weer met genres. Hij wordt gefascineerd door grensgebieden waar tegengestelden botsen of vervagen: cultuur en natuur, mannelijk en vrouwelijk, liefde en haat, exogaam en endogaam, fictie of droom en werkelijkheid, beweging en stilstand. Vandaar in dit stuk een motelkamer aan de rand van de

woestijn waar extreme temperaturen heersen. (De picturale wereld van Hopper, waar de persmap naar verwijst door "Summer Evening" van hem af te drukken, is naar mijn gevoel te ijl en koel voor Shepards stukken.) Vandaar marginale figuren waaronder een halfbroer en halfzus verwickeld in een incestueuze strijd en een vaderfiguur die in hun geest en fysiek aanwezig is, afzijdig en toch betrokken in het spel. Vandaar tenslotte beelden zoals de jojo en de schommelstoel. Die fascinatie voor grenzen verklaart wellicht ook de combinatie van elementen uit verschillende genres. De graduele revelatie van het "verbond" tussen Eddie en May doet denken aan het detective verhaal. Slaande deuren, grove seksuele toespelingen en flauwe grappen (Eddie wil van May's "maatje" een "slaatje" maken) zouden niet misstaan in een farce. Ontrouw, de redder in nood (Martin), de intense passies en de smartlappen behoren eerder tot het melodrama. Toch is Shepard bloedserieus; hij koos b.v. voor country muziek (die Thijs behoudt, waar van de Sande Bakhuizen een beroep deed op de zwoele Tom Waits) omdat ze zo droevig is, "Because more than any other art form that I know of in America, country music speaks of the true relationship between the American male and the American female (...) Terrible and impossible" (Shewey, p. 96).

De acteursprestaties waren over het algemeen iets te proper, net zoals de kostuums (samen met het decor voor rekening van Linda Salva), te mak, zeker in het begin, terwijl de voorstelling over de ganse lijn gedreven en intens moet zijn. Misschien wou Thijs hen hier hoeden voor het niet denkbeeldige gevaar van overacting. De ironie van Eddie's personage, een vuile bek en een stuntman die het moet afleggen tegen een gezonde plantsoenwerker, kan Dirk Buyse niet waarmaken bij afwezigheid van de afgeleefde kwaliteit die Shepard hem meegaf: "When he walks he limps slightly and gives the impression he's rarely off a horse. There's a peculiar broken-down quality about his body in general, as though he's aged long before his time" (Dramatists Play Service, p. 8). Daartegenover moest Luc De Smet de "gentleman caller," zo weggelopen uit Tennessee Williams, uitbeelden, van het soort dat over stoelen valt en zich op de wet beroept. Gezien de beperkingen van de rol, bracht hij het er goed van af. Mia Grijp is niet meteen de vrouw waarvoor ik 2480 mijl zou omrijden. De tweeslachtigheid van haar figuur kwam wel tot haar recht in de glimlach die om haar lippen speelt wanneer ze Eddie bittere verwijten maakt. Daarenboven heeft ze



Fool for Love (BKT), Dirk Buyse, Mia Grijp, Luc De Smet

ook een ruwere rokersstem (of deed ze maar alsof?) die geschikter is voor haar rol dan de zachtgevooidse Buyse met zijn keurig ABN. Haar gebrek aan durf zorgt spijtig genoeg voor enkele inconsequenties: zonder May's hartverscheurende schreeuw om Eddie's mogelijk vertrek heeft de Ouwe zijn verhaal over hoe ze als kind door een (fictieve) nachtmerrie aan het huilen sloeg, maar geconfronteerd met een groter (echt) gevaar razendsnel zweeg, weinig zin. Rudi van Vlaenderen brengt die monoloog zonder de kunstmatigheid en plankenkoorts die monologen zo gemakkelijk verraden en verknoeien. Hij komt goed uit de voorstelling: geeft grafisch gestalte aan de seksuele begeerte van zijn personage, durft woorden in te slikken en weet van luisteren een boeiende activiteit te maken. Als artistiek leider van het Brussels Kamertoneel koos van Vlaenderen een uitstekend stuk van één van de belangrijkste hedendaagse Amerikaanse toneelschrijvers. Het resultaat mag gezien worden, rekening houdend met vroegere, minder geslaagde voorstellingen. Alleen lost Ger Thijs niet de verwachtingen in die zijn naam en reputatie oproepen.

Johan Callens

FOOL FOR LOVE

groep: BKT
vertaling en regie: Ger Thijs
decor en kostuums: Linda Salva
spelers: Dirk Buyse, Luc De Smet, Mia Grijp, Rudy van Vlaenderen