

*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 vlag 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<sup>b</sup>* (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-