

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.

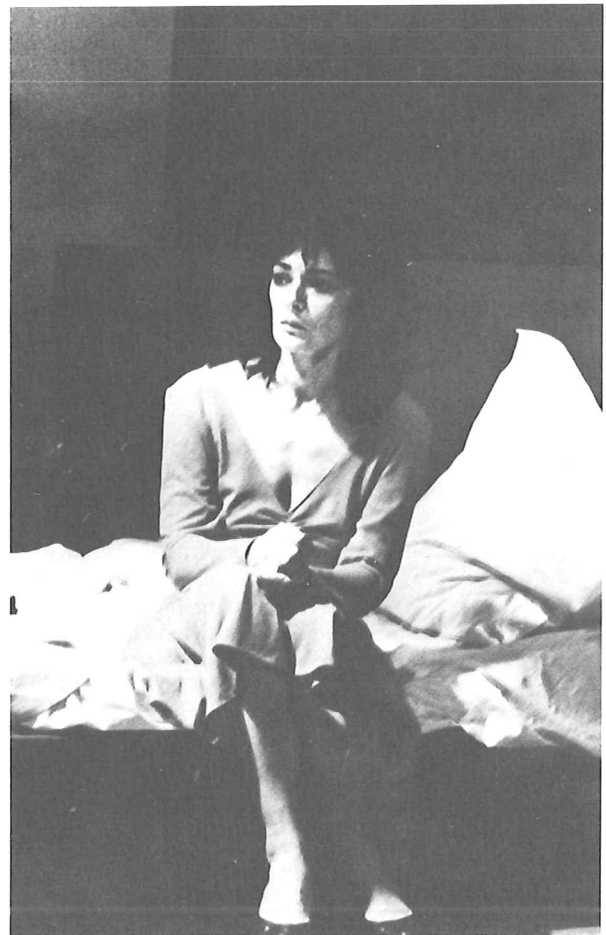
*Tooth* betekende ook in een ander opzicht een keerpunt: de auteur raakte immers slaags met Richard Schechner omwille van zijn "environmental" encensering van de New Yorkse première. Waarschijnlijk om dergelijke conflicten te voorkomen regisseert Shepard voortaan zelf zijn nieuwe stukken, te beginnen 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 merkwaaardig genoeg ook aan een acteurscarrière in de film. Merkwaaardig 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