

waagd,” zegt hij en vertalen doet hij het niet.

Uit die twee voorbeelden blijkt hoe sterk dit stuk over Polen gaat. Ik knoop er betekenissen aan, in zoverre ik iets over dat land weet. Het is mij duidelijk dat er een politieke boodschap schuilt achter het oneerbiedig gesol met kraai: de katholieke kerk is zo een sterke macht dat Kantor er zich wil tegen afzetten.

Met het laatste beeld heb ik meer moeite: wat komt die barricade daar doen, en waarom wordt er op mij geschoten? Als ik dat met Kantor bespreek, kijkt hij raar op, want het blijkt dat hij aan die relatie niet gedacht heeft. Een uitleg geeft hij niet, alleen een indirecte hint: “Voor Polen is die barricade onmiddellijk duidelijk. Ze heeft zo een belangrijke rol in de recente geschiedenis gespeeld. Ze weten onmiddellijk tegen wie ze wordt opgericht, ze weten ook dat het een krachtig politiek wapen is.”

Al even belangrijk is het te weten waarom Kantor het heeft over het theater van de dood: dat heeft te maken met zijn belevenissen tijdens de oorlog, toen hij in een situatie verkeerde waarbij de dood tastbaar aanwezig was. Het leven en de dood zijn dan in één ogenblik zo erg met elkaar verweven, dat deze ervaring hem nooit meer heeft losgelaten. De dood is in dit leven, ze kleurt zijn ganse opvoering: het zwart van het decor, de beelden uit het verleden, het tonen van het sterven. Het gebeurt zonder protest, zonder morbiditeit. Door te spreken over de dood speelt men het leven.

Kantor spreekt dus duidelijk twee talen met één artistiek object: het Westen ervaart het als een irrealistisch visioen dat naar boven komt uit de diepste regionen van onze ziel, terwijl Polen zelf een brok werkelijkheid ziet. Het Westen kan zich dan druk maken – althans dat bleek tot in den treure op het colloquium te Antwerpen – of dit nu dada, surrealisme of constructivisme is. (Zelfs hier zijn de misverstanden groot, want de vragen klinken academisch, terwijl zich bekennen tot het dadaïsme voor een kunstenaar die de zwartste tijd van het Stalinisme heeft gekend, ooit het risico op een gevangenisstraf in zich heeft gedragen). Voor Polen gaat het bij Kantor over een stuk realiteit, op de scène gebracht in een vertekende vorm die het heel verwant maakt met het theater van Liz Lecompte en de Wooster Group: bij Kantor spreekt een Pool, bij Lecompte een Amerikaanse. Maar beiden hebben het over de realiteit.

Johan Thielemans

## Wooster Group New York

### The road to immortality (part-two)

Is “ideologiekritisch theater” een verzinsel dat intellectualistische critici toelaat hun overbodigheid te camoufleren, of is het één van de weinige overlevingskansen voor het theater in de jaren tachtig? De vraag is pertinent sinds het ideologische echech van Helena Weigel in de creatie van *Mutter Courage und ihre Kinder* en blijft dit na enkele uren (twee voorstellingen in mijn geval) met *The road to immortality (part two)* van de Wooster Group. Waar Brechts stuk een nauwkeurige ontleding en bewustwording ambieerde van tragiek, lafheid en moed in een oorlogssituatie, bleef het effect beperkt tot een identificatie van het publiek met een door haar existentiële twijfels aangrijpende personage. Sinds Ibsens *Nora* leek er niet veel veranderd. Het Amerikaanse naturalisme van de jaren vijftig (Tennessee Williams, Arthur Miller en de anderen) heeft hieruit destijds zijn conclusies getrokken: ideologiekritiek wordt eerstegraads maatschappijkritiek (identificatie met het onrecht als bedoeld effect) en uitvergoting van gevoelens (= expressionisme?) is daartoe een efficiënt middel. Zoals Arthur Miller het zelf uitdrukt: “Ik ben altijd aangetrokken en afgestoten door de schittering van het Duitse expressionisme na W.O. I, en één bedoeling met *Death of a salesman* was het gebruik van die wonderlijke ‘stenografische’ schriftuur voor ‘doorvoelde’ menselijke karakterisering en eerder dan voor de demonstratieve intenties waarmee de Duitsers deze schriftuur hanteerden.” In *The Crucible* gaat Miller daar, naar eigen zeggen, nog verder in, door dit procédé toe te passen op het collectief bewustzijn van een gesloten gemeenschap. *The Crucible*, bedoeld als metafoor voor de communistenjacht onder senator MacCarthy, geschreven in 1952, behandelt de heksenprocessen van Salem, een berucht historisch voorbeeld van de theocratische terreur, waarbij iemands bewering dat hij niets van de heksery afwist, hem automatisch verdacht maakte (zoals onder MacCarthy).

Dit toneelstuk is een belangrijk scènisch instrument in *The road to immortality (part two)*, waarmee de Newyorkse Wooster Group in Brussel te gast was. Ik gebruik met opzet de term “instrument”, omdat

de tekst van Miller functioneert in een ander discours, in een ander verhaal dan waarvoor het bedoeld is of zou zijn door de auteur. De Wooster Group weigert expliciet de noties van goed en kwaad demonstratief tegenover elkaar te plaatsen – ook het zogenaamd “nuanceren” deugt niet meer – en poneert radicaal de twijfel. Hiermee bedrijven zij ideologiekritiek: niet enkel de identificatie (met het goede, uiteraard) die Millers stuk beoogt – met de andere elementen in *The road to immortality (part two)*, waarover dadelijk meer – wordt vernietigd, maar regisseuse Liz Lecompte trekt de vraag naar de effectiviteit van dit soort drama door in de vorm van haar eigen voorstelling. Elke mogelijke fixatie van betekenis wordt op het moment dat het beeld ontstaat al onmogelijk gemaakt.

Voor alle duidelijkheid som ik even de belangrijkste “instrumenten” uit *The road to immortality (part two)* op: naast Millers *The Crucible* bevat het stuk een “reading” uit de literatuur van de beatgeneratie, met als centrale figuur de LSD-profeet Timothy Leary (naast Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Alan Watts, ook Aldous Huxley en Arthur Koestler), een verslag van een psychedelisch feestje, genoteerd door Leary’s babysitter Ann Rower, de publieke discussies tussen Timothy Leary en G. Gordon Liddy (één van de Watergate-veroordeelden). Ik vergeet waarschijnlijk nog wat – ook de Velvet Underground zat er ergens in – maar de verwarring over de bronnen is misschien wel essentieel in deze voorstelling. De ontmaskering van de waarheidspretenties van de tekst of, ruimer nog, van de cultuur: dat is de bedoeling van de Wooster Group in *The road to immortality (part two)*. Hoewel ook dit als intentie te dogmatisch klinkt. Liz Lecompte heeft door een ernstige briefwisseling geprobeerd Arthur Miller ertoe te bewegen de Wooster Group toelating te geven zijn stuk te spelen. Tevergeefs, en gespeeld wordt een stuk van Michael Kirby, *The Hearing*, dat *The Crucible* van alle metaforiek ontdoet (“witches” worden gewoon “communists”) of Millers stuk “vertaalt” in onverstaanbaar gebrabbel. Liz Lecompte schrijft Miller: “Ik wil ironie en distantiërende technieken gebruiken om te snijden in het intellectuele en politieke hart van *The Crucible*, en ook in het emotionele hart. Ik wil het publiek in een positie plaatsen waarin het zijn relatie tot dit materiaal als ‘getuigen’ – de getuigen van het stuk zelf, maar ook van het ‘verhaal’ van het stuk – onderzoekt.” Concreter nog: John Pro-

ctor is de held van Millers stuk, hij gelooft niets van de hekserijen, maar hij heeft vroeger “gezondigd”. Deze pekelszonden komen hem nu duur te staan, hij is zeer verdacht, wordt ten slotte opgehangen. In een “normale” opvoering is Proctor zonder meer de idealist met wie het publiek zich graag identificeert. Zo’n simplisme verwerpt Lecompte: Proctor wordt “gespeeld” door twee acteurs die nét niet in koor hun tekst uitschreeuwen, een verhaal waar zelfs niemand probeert naar te luisteren en dus niet meer interessant (ook niet voor de toeschouwer) kan zijn. De beatniks worden op dezelfde manier van hun aureool (voorzover ze dat nog hadden) ontdaan.

Wat ik hier beschrijf als intenties en effecten van de Wooster Group heeft veel weg van de elementaire regels van een Brechtiaans Verfremdungseffekt: niets nieuws dus en, zoals aangegeven in de inleidende paragraaf, mislukt. Maar de Wooster Group radicaliseert de vorm en het discours door een uiterst nauwkeurig gebruik van de simultaneïteit op de scène, provocerende “mixed media”-effecten en voortdurende ordeverstoringen in het verhaal van de teksten en dat van de eigen voorstelling. Geen enkele acteur laat de andere gerust, laat de andere “uitspelen” – in deel 3, een LSD-trip, gebeuren er steeds minstens drie dingen tegelijk, rekende iemand uit – en het resultaat is dat je het opgeeft om vaste betekenispatronen te ontdekken. De Wooster Group brengt “absoluut theater”, theater dat zoals “absolute muziek” (zoals Wagner o.a. het definieerde) enkel naar zichzelf als systeem verwijst. Waarbij het evenwel niet kan ophouden, want ondertussen zijn Timothy Leary, MacCarthy, Velvet Underground, Watergate enz. wel ter sprake gebracht.

Maar de historische groeide mythologie rond dit alles – die waarschijnlijk duidelijker is voor de Amerikaan uit de beatgeneratie, maar dit is niet eens zo belangrijk – wordt emotioneel omver geschopt. Je kan net zo goed concluderen dat *The Crucible* een gedateerd, onspeelbaar geworden stuk is, als dat je vaststelt dat de ijzersterke structuur van Millers tekst aan Lecomptes iconoclasme weerstaat. Alleen zal ik niet meer zonder hoofdschudden naar een keurige repertoirevoorstelling van een stuk als *The Crucible* kunnen kijken. En hetzelfde geldt voor het discours van drug- of antidrugpropheten, voor variété-artiesten en alle andere verbrokkelde beelden uit *The road to immortality (part two)*. Bij de Wooster Group ondermijnt het theater zichzelf, en dat is misschien de laatste overlevingskans. Want