

# La Belle et la Bête

De vorm waarin de lezer *Dag Monster* van Pauline Mol onder ogen krijgt, wijst er al op dat het hier niet om een “normale” theatertekst gaat, die zonder meer door een ander gezelschap op het repertoire kan genomen worden. Bij *Dag Monster* vallen tekst en voorstelling eigenlijk samen. Enkele basisgegevens voor het stuk werden door Pauline Mol aan speelsters en regisseuse Liesbeth Coltof aangereikt, daar werkte en repeteerde het ensemble mee, en in een laatste fase schreef de auteur dit scenario uit – op basis van het repetitiegebeuren en van observaties, maar ook vanuit een strikt persoonlijke behoefte aan bepaalde thema's. Het resultaat is een unieke variant op een overbekende verhaalstof, een verhaal met wortels tot in de Griekse mythologie, maar dat precies in deze variant – zeker omdat het als theater zo sterk uitgebuit wordt – weer zijn actualiteit, zijn authenticiteit toont.

## Dierbruidegom

Het verhaal dat aan *Dag Monster* ten grondslag ligt, *De Schone en het Beest*, behandelt, formeel-thematisch gezien, het motief van de dierbruidegom (of de onzichtbare bruidegom). Dit motief duikt op bij Apuleius' fabel *Amor en Psyche* (uit de 2de eeuw n.C.): het liefdegodje heeft zichzelf onzichtbaar gemaakt en bezoekt elke nacht de beeldschone Psyche. Maar haar zusters zijn zo jaloers dat ze de betovering doorbreken en Amor verdwijnt voorgoed. De versie die ons het best bekend is, is *La Belle et la Bête*, zoals madame Leprince de Beaumont dit verhaal in de 18de eeuw optekende voor de “jonge juffrouwen” bij wie ze gouvernante was. Een versie die hoogst moraliserend klinkt: een jong meisje moet niet in de eerste plaats zoeken naar *beauté* en *esprit*,

maar naar *vertu*, deugdzaamheid. Deze zedenles kan echter niet de veel fundamentele thematiek – het archetypische aspect, waarover straks meer – verdoezelen, en madame de Beaumonts variant blijft een structureel goed bruikbare basis van een bewerking als die van Pauline Mol.

Het motief van de dierbruidegom is overvloedig aanwezig in de sprookjesliteratuur. Om alleen maar enkele voorbeelden te geven bij de gebroeders Grimm: *Sneeuwitje en Rozerood*, waarin een beer betoverd is door een lelijke dwerg en bevrijd wordt door twee mooie zusjes; *Het ezeltje*, een als ezels geboren jongen die van huis vlucht maar ten slotte koning wordt, bevrijd door de liefde van een vrouw; *Hans-Egel*, half egel/half mens, en hem overkomt zowat hetzelfde; en vooral *Het zingende, springende leeuwerikje*. Hierin verloopt het verhaal volgens dezelfde lijnen als in *De Schone en het Beest*: vader brengt, na een lange reis, voor de jongste, liefste dochter een “vervloekt” geschenk mee, waardoor hij moet sterven. Behalve als hij datgene wat hij het meest bemint (of het eerst ontmoet, zoals Grimm het formuleert), wegschenkt aan de eigenaar van het vervloekte geschenk. Dit “beest” (bij Grimm een leeuw die 's nachts mens wordt) wordt verliefd op de dochter, die uit liefde in de plaats van haar vader was getreden, maar het beest afwijst als bruidegom. Tot zij vaststelt, na een kort bezoek aan de vader, dat zij wel van haar aanbieder – bewaker houdt, ondanks zijn verschijning. Het resultaat: de prins verschijnt, de betovering is doorbroken. In Grimms variant moet het meisje echter, voor ze “haar beest” wint, nog een aantal proeven afleggen om haar oprechtheid te bewijzen.

Sprookjes worden, in wetenschap

en cultuurfilosofie, algemeen erkend als meer dan “vertelseltjes voor kinderen”: het zijn kristallisatiemomenten van waarheden en waarden, met een mythologische dimensie en betekenis. In hun structuur liggen opvattingen vast over de wijze waarop een individu deel gaat uitmaken van een samenleving, welke eigenschappen hij/zij daarbij dient te verwerven, welke waarden hij/zij dient te respecteren. De Russische linguïst Vladimir Propp heeft de studie naar het structurele verloop van volkssprookjes in de jaren '20 op gang gebracht met zijn *Morphologie du conte*, een eerste onderzoek over deze materie, waaruit zijn leerlingen een structuurmodel ontwikkeld hebben. Dit model verloopt, grof geschetst, als volgt: het Subject verliest een Object en dit verlies kan enkel goedgeemaakt worden door het verlies van een (ander) Object bij een (ander) Subject, door middel van een proef. Finaal is het verlies bij het eerste Subject (de Held) hersteld, al dan niet door tussenkomst van helpers. Dit schema beperkt de vrijheid van de Verteller, omdat het hier – zoals antropologen als Claude Lévi-Strauss stellen – gaat om structuren die eigen zijn aan de mens, en waar het individu niet buiten kan.

Voor een toneelstuk als *Dag Monster* is dan de vraag waarin een eventuele aantasting van of variant op deze grondstructuur bestaat – een vraag die bij elke aanpassing van stof met een mythisch karakter ontstaat. In de Vlaamse toneelschrijfkunst betekenden Alice Toens bewerkingen van bekende sprookjes – met *De gelaarsde kat* (1969) als grootste succes – een mijlpaal. Toch leiden dergelijke experimenten – waarin kinderen mee het verloop van de voorstelling bepalen als poging tot emanciperend effect – ook vaak tot de vaststelling

*Dag Monster*, de voorstelling, was slechts één keer in Vlaanderen te zien dit seizoen: op een kindervoorstelling op een zondag in de Brusselse Beurschouwborg. Zowel de voorstelling als de tekst, los daarvan, zijn bijzonder. Een bevreemdende esthetiek, een rustige poëzie, een sensuele ervaring haast. *Dag Monster* bezit een effectvolle toneeltaal, die de eigenste theaatermiddelen geraffineerd uitbuit. En daarom zo geschikt is om te publiceren, als *Etcetera* het over de levendigheid van het kindertheater heeft.



van een structurele onmacht om het verhaal zelf, in de mate dat het culturele waarden vastlegt, te bruuskeren.

Om een absurd voorbeeld te geven. *Roodkapje* is het typevoorbeeld van het initiatiesprookje waarin Roodkapjes tocht door het bos met haar adolescentie symbolisch kan samenvallen. De Wolf is de Man, Grootmoeder is de Huismoeder. Nu kan de Verteller, als misplaatste grap, vertellen dat Roodkapje haar mandje aan de Wolf geeft en met de Jager gaat vrijen. Misschien wil de Verteller zijn gehoor hiermee provoceren, denkt hij de “kinderlijkheid” van *Roodkapje* aan te tasten, maar structureel is er niets veranderd: de Jager heeft gewoon de Wolf vervangen als Man. De macht van de Verteller over zijn verhaal is beperkt: structuren zijn steviger dan anekdotes.

In *De Schone en het Beest*, versie madame de Beaumont, is de Vader en niet de Schone het Subject: hij verliest zijn dochter, hij doorstaat de beproeving, en het is ook duidelijk dat door zijn tussenkomst (zijn ziekte, zijn verschijning in de spiegel) de dochter het compromis (het huwelijk) aanvaardt en iedereen gelukkig wordt. De “ruil van objecten” die het verhaal uitmaakt vindt op het eerste gezicht plaats tussen Vader en Monster. Het compenserende verlies wordt finaal evenwichtig over beide Subjecten verdeeld: de Vader verliest zijn andere dochters, die verstenen, en het Monster verliest zijn veilige, geïsoleerde identiteit, want hij wordt Prins. De Schone is dus enkel een Object tussen beide mannen, een medium dat een evenwicht herstelt. De door de Vader gestolen roos wordt geruild voor de Schone, het overleven van de Vader wordt geruild voor de huwelijksbelofte vanwege de Schone, het geluk van Vader, Prins en Schone – in tweede orde – wordt geruild voor de teloorgang van de zusjes en het Beest.

## Animus/Anima

Pauline Mol blijkt deze over-concentratie op dit “economisch gebeuren” tussen Vader en Beest/Prins naar de achtergrond te schuiven: de voorstelling concentreert zich zonder meer op het personage van het meisje, de Schone, en voegt aan haar archetypisch-vrouwelijke iden-

titeit, nog een betekenislaag toe, door de expliciete wisselwerking tussen personage(s) enerzijds en actrices anderzijds. Zelfs al is de Schone niet direct aan de orde in het oorspronkelijke verhaal, als symbool is ze nooit van het toneel verdwenen. Jonge vrouwen, meisjes treden in een samenleving die hen niet zonder meer met open armen verwelkomt, en waarin zij moeten vechten voor hun identiteit, als individu en als groep, binnen die samenleving. De angsten die hierbij ontstaan, liggen bij henzelf, bij hun generatie, bij de unieke plaats die ze innemen in de mensengeschiedenis. En daarmee wijkt *Dag Monster* structureel af van de Beaumonts *De Schone en het Beest* – en sluit het met name nauwer aan bij Grimms *Leeuwerikje*: het contract dat afgewikkeld wordt tussen Vader en Beest is minder belangrijk geworden, en de archetypische eigenschappen van deze mannelijke personages zijn geïntegreerd in de drie actrices die deze voorstelling maken.

De schrijfster heeft bewust deze complexiteit ontwikkeld en komt daarmee terecht bij één van de belangrijkste archetypes zoals de psychoanalist Carl Gustav Jung die uitgewerkt heeft: de “animus”, de structurele aanwezigheid van het Mannelijke in de Vrouw – waartegenover de “anima” staat, het Vrouwelijke in de Man. Opnieuw bekeken vanuit de voortdurende wisselwerking tussen actrices en personages, verloopt de voorstelling als een queeste naar een evenwicht tussen precies “animus” en “anima”. Het verlies van het zogenaamd zuiver vrouwelijke van de Schone, de zorgzame toewijding aan de Vader, vindt zijn herstel in de vereniging met het Beest – het Mannelijke in zijn meest afstotende gedaante. Wat in een eerste beweging – als correctie op het moralisme en het economische standpunt in de 18de-eeuwse versie – naar voor komt als een subtiel initiatieverhaal (het Meisje wordt Vrouw) blijkt nog verder te gaan: de grenzen van de vrouwelijke psyche worden afgetast, de limieten van het vrouwelijke als zelfstandige identiteit. Waarmee zowel psychologisch als structureel – want madame de Beaumonts versie consacreert braaf de “mannenmoraal” – een “Copernicaanse revolutie” ontstaat: de Vrouw staat in het centrum van de aandacht, niet meer de Man.

Betekenisvolle verschillen tussen

basistekst en toneelversie illustreren dit. In *De Schone en het Beest* is de Vader arm geworden, is de levenssituatie grondig veranderd voor het hele gezin – burgers met aanzien werden arme boeren – en zijn reis naar een schip met handelswaar is een vrij krampachtige poging om de oude welstand te herstellen. In *Dag Monster* is hiervan geen sprake: deze “burgerlijke” economisch-sociale context ontbreekt. In de “proloog” van *Dag Monster*, waarin het verhaal in enkele zinnen, met merkwaardige accenten overigens, samengevat wordt, staat de Vader al op het tweede plan: het zijn de angsten van het meisje die boeiend en actueel zijn voor de actrices. Ook verderop legt het stuk vooral de klemtoon op de rol van de Vader als beschermer, tegen het onbekende dat angstaanjagend kan zijn. Een ander detail is ook interessant: bij madame de Beaumont ziet de Vader eerst het kasteel van het Beest, met al zijn rijkdommen, en pas later de roos die hij voor zijn dochter plukt. Bovendien krijgt hij van het Beest vele rijkdommen mee bij de terugreis, ondanks zijn noodlot. Bij *Dag Monster* is er geen sprake, althans niet op dit moment, van eventuele schatten van het Beest, alleen de roos telt in haar dubbelzinnige charmes. En als het meisje in *Dag Monster* naar het Beest gaat, en zich opoffert, gaat ze alleen, haar eenzaamheid is onvermijdelijk. Madame de Beaumont laat vader en dochter samen vertrekken: het Subject staat zijn (waardevol) Object af aan de Tegenstander, terwijl Pauline Mol de eenzaamheid van die zoektocht naar een nieuwe betekenis, naar een nieuw levensmoment aangeeft.

Dat die zoektocht dé thematiek van *Dag Monster* uitmaakt, en niet het herstel van een economische orde, zoals in *De Schone en het Beest*, blijkt natuurlijk vooral uit de theatrale structuur, waarbij “actrices” problemen hebben om de consequenties van hun rol onder ogen te zien. Een geheel van angstbeelden overigens, waarbij de grenzen tussen realiteit en fictie vervagen, op een heel spannende wijze: de ontzetting b.v. als een actrice “uit haar rol valt”, het Monster doodslaet en daarmee ook de beloofde Prins vernietigt. Of het lot van de zusjes die verstenen: zij worden niet betoverd door een Fee, maar “verhardend” zelf tot “onwrikbare” personen. De





evolutie die de Schone doormaakt, de bijzondere aard van de gehechtheid aan het Beest, wordt door Pauline Mol poëtisch geduid, zonder aan de verhaalstructuur te raken. Schrijfster en actrices hebben als het ware een poëtische verantwoording ontwikkeld voor een structurele wijziging van standpunt.

Dat de dubbelzinnige betekenis, de unieke aanwezigheid van het mannelijke in de vrouw, van het vrouwelijke in de man, en de voortdurende verschuiving daarvan in elke unieke psychische geschiedenis, ook aan de orde is bij madame Leprince de Beaumont, lijdt geen twijfel. Alleen is haar verhaal ingekapseld in een boodschap die op dat moment meer aan de orde was: de geest van het mercantilisme, het absolute respect voor de vader als heerser. Pauline Mol verschuift deze ideologie naar de achtergrond, maar kan deze niet uitschakelen, aangezien deze ook archetypische (het Mannelijke) elementen bevat. Maar haar “Copernicaanse revolu-

tie”, haar structurele ommekeer – het Meisje is Subject, de Vader is een soort “helper” bij haar queeste – slaagt vooral omdat ze er een “theaterprobleem” van maakt: de verschuiving van actrice naar personage – toch ook een realiteit buiten het podium – is telkens rechtstreeks zichtbaar in de angsten die ermee samenhangen. Er is geen thematiek aan de orde waarbij de Verteller, met alle illusies die bij zijn machtspositie horen, hardhandig wil ingrijpen en het oude sprookje botweg wil “ont-ideologizeren”. Nee, de schrijfster doet, als vanzelfsprekend, een beroep op concreet aanspreekbare gevoelens, soms angstige vermoedens, maar vooral op dat subtiele gevoel voor schoonheid en poëzie. De Schone maakt zich vanzelf los van de ruilhandel waarvan ze deel uitmaakte. Zonder de contractanten voor het hoofd te stoten. En de kinderen, het publiek, delen in haar bevrijding, in haar geluk. Angst kan omslaan in liefde, maar niemand garandeert definitief

dat ook het omgekeerde niet kan gebeuren. Het nieuwe evenwicht is even wankel.

Pauline Mol was jarenlang actrice bij de Nijmeegse theatergroep Teneeter, waarbij ze steeds meer als dramaturge en schrijfster ging optreden. Voor de VPRO-televisie bewerkte ze vorig jaar griezelsprookjes in de serie “*Verhalen van de Zwarte Kraai*”. Bij deze opdracht ontstond de idee om madame Leprince de Beaumonts *La Belle et la Bête* radicaal voor het theater te bewerken. Over het werk voor het kindertheater zegt zij: “Waarschijnlijk vormt het voortdurende bewustzijn voor een bepaald publiek te werken wel een rem op de creativiteit. Dan wordt toneel een produkt, het zoveelste in de rij. Maar als er is gewerkt vanuit een persoonlijke noodzaak, kan toneel een gebeurtenis worden. Dat is voor kinderen niet anders.”