

all aan de orde stelde: het gebruik van de werkelijkheid voor de verbeelding en daaraan gekoppeld het gebruik van je geliefde voor je verbeelding. Orfeus is kunstenaar en kan horen wat hij wil: "Een blaadje dat praat in zijn slaap. Een zonnestelsel dat net wakker wordt. Een gedachte die zich uitrekt. Een rivier die het warm heeft. Kussen... op zoek naar sloop. Een taal die onvertaalbaar is." Zijn bewustzijn is in principe eindeloos. Orfeus kan nu voor haar uit lopen en naar achteren kijken. Maar ze weet niet of ze dat durft, of ze op hem durft te vertrouwen voor dat deel dat ze niet ziet, dat hij het ontbrekende deel van haar bewustzijn zal aanvullen. Of ze niet toch opeens haar hoofd driehonderdzig graden zal laten ronddraaien om te verifiëren of alles er nog is. Als ze zich toch aan hem wil overgeven en zij elkaar aankijken, slaat de paniek toe: 'Alsof ik door een slang werd gebeten.' En dat werd ze: de volgende scène is haar crematie. Wat er gebeurd is, horen we pas aan het slot. Eerst blijft Orpheus nog tussen de mensen lopen, al kijkt hij niemand meer aan. Ten slotte gaat hij naar de dodenwereld om Eurydice te halen. Maar ze wil niet mee. Hij mocht haar dan een onbeperkt bewustzijn geven, maar de invulling daarvan moest hij uit haar halen. Ze was zijn muze, maar hij mishandelde haar ten slotte om iets nieuws te ervaren, om haar reacties te kunnen gebruiken. Ze wil niet mee terug naar de wereld van de levenden, ze wil niet langer zijn tekstverwerker zijn. Maar hij, weer terug in die wereld van de levenden, weet zich daar ook geen raad meer. Net als zij denkt dat ze hem definitief kwijt is, komt hij, onder het bloed, de dodenwereld weer in. Het is niet alleen het vast zitten in de eigen denkwereld die de symbiose tussen twee gelieven verhindert, maar ook wat men van de ander verwacht: iets wat de ander niet kan geven: meer dan er is.

Rijnders heeft zich in *Liefhebber* nog een keer bezig gehouden met het onderwerp kunst en liefde, maar daar laat hij het thema een halve slag draaien. De toneelrecensent *Liefhebber* komt thuis na een voorstelling en scheldt een uur lang dat het toneel de gruwelijke werkelijkheid van alledag niet vertoont, terwijl voor de ogen van *Liefhebber* zelf de gruwelijkste dingen gebeuren. Die hij echter negeert. Terecht, omdat zijn vrouw en zoon hun onmacht theatraliseren, er slecht theater van maken. En met mensen die dat doen kan je niks, zelfs al is het echt wat ze doen en wat hen overkomt.

### De anderen

In het werk van Gerardjan Rijnders zijn er eerst de ouders en zonen, dan zijn er de

gelieven, en ten slotte de anderen. De anderen waarnaar Rijnders voortdurend kijkt en die zijn mededogen opwekken of hem vertederen, die hem treurig maken of wanhopig, razend of verbijsterd. Wat doe je met die mensen? Rijnders zet ze op het toneel en weet ze door hun taalgebruik feilloos te karakteriseren. Voor het eerst voert hij ze massaal ten tonele in *Bakeliet*, waar ze een eindeloze stoet van kennissen van de familie Baekeland vormen die allemaal een stukje van het verhaal vertellen, maar dat zo doen dat ze ook hun mening geven. En daarmee duidelijk maken dat het hen genoeg was te oordelen, dat ze er niet aan dachten om in te grijpen. In *Ballet* is er een vergelijkbare groep: de gasten en de schimmen. Zij geven de tragedie van Orfeus en Eurydice reliëf: de werkelijkheid van deze mensen kan geen kunstenaar er toe brengen het onmogelijke te horen.

Het ten tonele voeren van deze mensen stelt echter ook een probleem op scherp dat aan de schrijftechniek van Gerardjan Rijnders kleeft. Als zijn stukken nauwelijks een plot hebben, nauwelijks 'handeling' kennen in de traditionele betekenis van het woord, als zijn stukken bestaan uit het ontvouwen van een situatie en van de personages, betekent dat ook dat de toeschouwers weliswaar betrokken kunnen raken bij die ontvouwde situatie van die ontvouwde personages, maar dat het daar dan ook bij blijft. De toeschouwers zijn gewend meegesleept te worden door het verloop van de gebeurtenissen en voelen zich nu op afstand gezet. En dat verklaart de onwennige, terughoudende houding die nogal wat mensen tegenover zijn werk hebben. Toch is, als de relaties tussen de personages duidelijk zijn, het probleem voor de toeschouwer, als hij eenmaal weet dat hij zich anders moet instellen, niet al te groot. Anders wordt het als hij wordt geconfronteerd met een reeks van personages die hij niet anders leert kennen dan in een korte monoloog of via een klein dialoogje. De toeschouwer kan zich bij hen alleen betrokken gaan voelen als hij meteen oppikt waar ieder fragmentje over gaat en wat het betekent voor de mensen waar het in het stuk om gaat. In *Bakeliet* ontstond er alleen enige betrokkenheid bij de vier centrale personages, maar wat al die uitspraken van al die anderen betekenden voor de zoon des huizes, kon je horen aan de muziek die Paul Koek als Tony maakte en kon je zien aan de handelingen die hij verrichtte. In *Ballet* was het verband tussen de uitspraken van al die onbekende personages die in de wereld van de levenden gasten waren en in de wereld van de doden schimmen, louter associatief. Je zag of hoorde

ze ook nauwelijks bij de centrale personages 'aankomen', omdat die er vaak niet waren. Het gevolg was dat je als toeschouwer bij ieder monoloogje of dialoogje pijlsnel moest deduceren wat daaruit viel af te leiden in verband met het centrale onderwerp, een activiteit die ik, omdat ik dat zo snel niet voor elkaar krijg, al snel opgaf. Bij *Titus, geen Shakespeare* en *De hoeksteen* was er geen sprake van een centraal personage. Hoewel er geen enkel probleem was om je met de afzonderlijke personages verbonden te voelen en je *Titus* op kon vatten als een studie in schaamteloosheid en *De Hoeksteen* als een studie in onvermogen, bleef de opeenstapeling een opeenstapeling, hoe gruwelijk en aangrijpend elk segment ook was en hoe perfect ieder personage ook werd gekarakteriseerd.

Gerardjan Rijnders, zegt men, biedt de toeschouwers geen hoop. Beelden van geluk zijn bij hem niet te vinden. Dat is waar. Men noemt hem daarom ijskoud. Dat is niet waar. Beelden van geluk zijn niet te vinden, zei ik. Is dat nog steeds waar? Verandert er iets in Gerardjan Rijnders, zijn er beelden van geluk? In *Ballet* zit er een man op een stoel, naakt. Een andere man stormt binnen, ook naakt, omhelst hem, gaat op zijn knieën zitten. Unisono zeggen ze: "We hebben eigenlijk een hele goede verhouding. We zijn alles voor elkaar: moeder, vader, minnaar, kind, leraar, baby, koningin, postbode, plant, radio, man, vrouw, groente, zuurstof, dagboek, geheim, bloedbad, strijkijzer, ijskast, vakantie, roes, kots, krant." Martin Schouten schreef daarover: 'Zo maak je liefde zichtbaar.' Alleen, deze scène speelt zich in de dodenwereld af. Liefde is kennelijk alleen mogelijk als je dood bent.

De allerlaatste opmerking die Jac Heijer over Rijnders maakt in het boekje 'De roes en de rede', dat onlangs verscheen, luidt: "Volgens mij is dat het ideaal van Gerardjan: lief en aardig zijn en veel voor elkaar over hebben." Dat gebeurt in het hoorspel *Gay pervers*. Al moeten de mannen die dat doen wel een andere naam aannemen, een andere identiteit. Gefingeerde schizofrenie. De cirkel is rond.

---

Tom Blokdijk