

“Ben ik dan uit de tijd gevallen?”

Sam Bogaerts enceneert Pinter en Strauss

Sam Bogaerts is terug in Vlaanderen. Dit seizoen pakt hij uit met Harold Pinter, Samuel Beckett en Botho Strauss. Een consequent repertoire, vindt Erwin Jans, die alvast twee voorstellingen zag die doen uitkijken naar meer van Bogaerts.

Sinds vorig seizoen werkt Sam Bogaerts opnieuw in Vlaanderen. Zijn Nederlandse periode heeft Vlaanderen niet kunnen volgen: van zijn regies is nauwelijks iets getoond aan deze zijde van de Moerdijk. Maar Bogaerts is terug en met een repertoire dat een opmerkelijke samenhang vertoont. Bogaerts registreert dit seizoen achtereenvolgens *The Dumb Waiter* van Harold Pinter (NTG), *Die Hypochonder* van Botho Strauss (De Tijd) en *Waiting for Godot* van Samuel Beckett (NTG). Hij kiest daarbij resoluut voor het moderne theaterrepertoire. Opvallend is de keuze voor het vroege werk van de drie auteurs. Becketts en Pinters teksten behoren tot de oerteksten van de naoorlogse dramaturgie: een dramaturgie van de vertwijfeling, de onzekerheid, de eenzaamheid, de onvatbaarheid en de kwetsbaarheid van de condition humaine. De teksten van Botho Strauss zijn de rechtstreekse erfgenamen van die dramaturgie (een van de personages uit *De Hypochonders* heet niet toevallig Vladimir). Beckett omschrijft die condition humaine ergens in termen van “onmacht en onbenul, dat gebied van het menselijk zijn dat kunstenaars altijd links hebben laten liggen als iets onbruikbaar - als iets dat onverenigbaar is met kunst”.

Het gaat in de drie gevallen telkens om teksten die bij hun eerste opvoering op weerstand hebben gestoten bij het publiek omdat de vertwijfeling, de onzekerheid niet louter als een filosofisch thema werd behan-

deld, maar eveneens de theatrale tekens ‘aantastte’. Van een duidelijke intrige was geen sprake meer. Het gedrag en de handelingen van de personages konden niet langer psychologisch verklaard worden: er was geen duidelijkheid over hun verleden, hun identiteit, hun bedoelingen. “Wat dit allemaal betekent, weet alleen Mr. Pinter zelf, want omdat zijn personages alleen maar onsamenhangend brabbelen en idioot raaskallen, zijn ze onbekwaam om hun acties, hun gedachten of gevoelens uit te leggen”, merkt een Engelse recensent spottend op over *The Birthday Party* van Pinter. Niet alleen de personages zaten voor een raam zonder uitzicht, de toeschouwers met hen. En dat vooral omdat de taal als grondslag van het subject (het individu), als zingever, als betrouwbaar communicatiemiddel, die radicaal betwijfeld werd. Afgesneden van een herkenbare (theater)taal werd ook het publiek geconfronteerd met een onbehaaglijk gevoel van ‘onmacht en onbenul’. *De Hypochonders* verbindt de Strauss-trilogie van De Tijd met Bogaerts reeks Pinter-Strauss-Beckett: twee drielijken waarin de schriftuur van het fragmentarische, het discontinue, het gemis, het verlies centraal staan.

Kortsluiten

The Dumb Waiter wordt door Bogaerts/Redant vertaald als *De Lifiwacht* (de gebruikelijke vertaling is *De dienstlift*): kondigt zich

hier ‘Het Wachten’ bij Beckett al aan? *De Lifiwacht* toont twee huurmoordenaars, Ben en Gust, die in een kleine kamer van een verlaten gebouw (een voormalig restaurant zo blijkt later) wachten op hun volgende opdracht. Een aanvankelijk verborgen dienstlift schiet plots in werking en de twee personages ontvangen briefjes met daarop steeds andere maaltijdbestellingen. Zij interpreteren die briefjes als boodschappen van hun opdrachtgever. Het einde van het stuk lijkt te suggereren dat Ben zijn collega Gust moet ombrengen (omdat deze laatste te veel twijfels, te veel onzekerheid begint te tonen?). Net zoals *Wachten op Godot* kan de situatie van Ben en Gust geïnterpreteerd worden als een existentiële metafoor: de mens opgesloten in zijn hoek van het universum (zoals Ben en Gust in de kleine kamer zonder raam) gecontroleerd door een macht die hij niet kan overzien (net zomin als Ben en Gust iets afweten van hun opdrachtgever en van de organisatie waarvoor zij werken).

Maar zoals iedere Pintertekst bergt ook deze meer duistere betekenissen in zich. In een mythische lectuur wordt de dienstlift een soort van monster dat eerst om voedsel vraagt en nadien, omdat het nog niet verzadigd is, om een mensenoffer (Gust). In haar studie *The dream structure of Pinter's Plays* legt Lucina Paquet Gabbard via de betekenis-keten voedsel-toilet-vuilheid/zuiverheid (allemaal elementen die bij eerste lectuur van het stuk louter anecdotisch lijken) een anaal-sexuele metafoor bloot die zij dan weer verbindt met bekende Freudiaanse thema's als de oerscène, het Oedipuscomplex, de castratieangst, de vadermoord, schuld en boete. Pinters stukken laten een dergelijke lectuur inderdaad toe, lokken die soms zelfs uit, en toch klinkt een dergelijke interpretatie een beetje belachelijk, bijna grotesk. Misschien omdat ze zo weinig relevant is voor de tijd waarin we leven? Het lijkt alsof Pinter in zijn recenter werk (vanaf het midden van de jaren tachtig) dergelijke interpretaties heeft willen kortsluiten, zelfs uitsluiten ten voordele van een veel ‘zakelijkere’ lectuur van zijn stukken: een politieke lectuur.

Public Enemy

Er is al heel wat inkt gevloeid over Pinters expliciete politieke engagement en de consequenties daarvan voor zijn stukken. Sommigen betreuren het, anderen juichen het toe (cf. het novembernummer van Toneel Theatraal). Ik beperk me tot een voorbeeld van een mogelijk verschil tussen de ‘vroege’ en de ‘recente’ Pinter. In stukken als *One for the road* (1984) en *Mountain Language* (1988)

speelt de militaire ondervraging een belangrijke rol. In *One for the road* ondervraagt een man, een militair in een niet nader genoemd dictatoriaal regime, een gevangene, diens vrouw en kind. Over de situatie bestaat geen enkele onduidelijkheid. In een van de vroegere stukken *The Birthday Party* (1957) komt ook een ondervraging voor. Goldberg en McCann, twee personages waarvan we de precieze achtergrond niet te weten komen (net als Ben en Gust maken ook zij deel uit van een niet nader omschreven organisatie), ondervragen op een brutale en agressieve manier het hoofdpersonage Stanley. Deze ondervraging is veel moeilijker te duiden dan de ondervraging in *One for the road*. De vragen zijn vaak absurd, contradictorisch, haast surrealistisch, lijken zich nergens naartoe te bewegen: Wat zal je moeder hiervan zeggen? Waarom heb je je vrouw vermoord? Waarom ben je nooit getrouwd? Waarom denk je dat je bestaat? Wanneer heb je voor het laatst gebeden? Waarom wilde de kip de weg oversteken? Is het nummer 846 mogelijk of noodzakelijk?. Het is mogelijk de twee ondervragers te zien als 'verpersoonlijkingen', 'veruiterlijkingen' van de psychische kwellingen van Stanley. De deur staat dan wijd open voor een psychoanalytische interpretatie van *The Birthday Party* als een oedipale tragedie.

De ondervraging in *One for the road* of *Mountain Language* heeft niets te maken met wat er zich in het hoofd, in de psyche van één personage zou kunnen afspelen. Pinter toont expliciet hoe een mens een ander mens kan verminken, lichamelijk, psychisch en emotioneel. Het gaat Pinter minder om de psyche dan wel om de politiek, minder om de psychologie dan wel om de ethiek. De recente stukken van Pinter zijn daardoor even 'helder', even 'hard' en even 'ongenuanceerd' als de zwarte Amerikaanse rap van bijvoorbeeld Public Enemy, omdat zij geen onderwerpen behandelen die ambiguïteit verdragen: ofwel behoor je tot de beulen, ofwel behoor je tot de slachtoffers. Van steeds groter belang daarbij is de analyse van de taal als machtsretoriek, een pinteriaans thema vanaf zijn eerste stukken. *One for the road* en *Mountain Language* schakelen macht en taal haast gelijk. Aan het woord zijn voortdurend de beulen, zij hebben de macht over de woorden. De slachtoffers mogen hun eigen taal niet spreken (*Mountain Language*) of kunnen in de gegeven omstandigen nauwelijks iets zeggen (*One for the road*). Ook Stanley in *The Birthday Party* kan op het einde van het stuk niet meer spreken: zijn taal, zijn identiteit zijn hem ontnomen. De dubbelzinnige spelling van *The Dumb Waiter* (normaal: dumb-



De Liftwacht, NTG/ Luk Monsoert

waiter, dienstlift) kan ook gelezen worden als: 'stomme (in de zin van zwiiggende) wachter', m.a.w. stel geen vragen bij wat er van je verwacht wordt.

Journal

Vanuit welk perspectief herleest Bogaerts' regie deze vroege Pinter? Ongetwijfeld vanuit het door de auteur aangegeven politieke perspectief, maar op een subtiele manier. In zijn encenering vindt Bogaerts een evenwicht tussen betrokkenheid en distantie, tussen actualisering en datering. De voorstelling staat aangekondigd om 19.30. Het publiek verzamelt zich voor de ingang, maar vindt de deuren nog gesloten. Naast de ingang hangt een televisietoestel. Het journaal begint. Het publiek kijkt, maar de irritatie begint al na enkele minuten. Nochtans was de programmabrochure erg duidelijk met daarin een lijst van internationale politieke gebeurtenissen uit 1957, het jaar waarin Pinter het stuk schreef. Bogaerts wil dat we nog snel het journaal zien voordat we naar binnengaan, dat er nog een aantal beelden werkelijkheid op onze netvliesen kleven om daardoorheen Pinters stuk te zien. In de zaal zitten we opnieuw naar een doos te kijken. Twee figuren in een kleine kamer met twee eenpersoonsbedden. De kamer is van het publiek gescheiden door een wand van plexiglas. De stemmen van de personages horen we licht vervormd via microfoons. De voorstelling wordt op een afstand gehouden. De muziek die we horen is muziek uit de jaren vijftig. Een van de personages leest een oude *Post* uit die periode. Maar tegelijk krijgen we ook andere tekens: een wandklok die terugloopt in plaats van vooruit (welke tijd is hier in het spel?). Wanneer Ben op vraag van Gust zegt dat zij in Luik zijn, wordt het stuk plots aan

onze realiteit, aan onze tijd gekoppeld: de moord op Cools, de affaire Vanderbiest, de politieke schandalen in een bankroete, sombere stad. Jef Demedts (Ben) en Bob Van der Veken (Gust) spelen hun personages op een sobere manier. De kijkkast van Bogaerts geeft het ingehouden akteerrealisme zijn juiste dimensie: de onmacht en het onbenul van de twee hoofdpersonages.

De kamer is een basisfiguur in het vroege werk van Pinter. In zijn encenering accentueert Bogaerts de opgeslotenheid van zijn personages op zo een extreme manier dat *De liftwacht* ook en vooral een stuk wordt over wat er zich buiten die kamer afspeelt. Een stuk over dat wat afwezig is, over het enorme zwart dat de kamer omgeeft. En dat zwart is veel minder de existentie of het onbewuste, dan wel een ondoorzichtige en oncontroleerbare maatschappij, een "dicht net van moord, bedrog en misdaad", zoals het in *De Hypochonders* heet? In het programmaboekje is een tekst van Camus opgenomen uit *L'homme révolté* waarin de vraag gesteld wordt naar de (onmogelijke) legitimatie van moord. Zelfmoord is misschien nog een individueel-existentieel probleem. Moord, en alles wat daarvoor staat, is een maatschappelijk probleem.

Koortsige tijd

De Hypochonders ligt op het eerste zicht ver van Pinters politieke preoccupaties. Het stuk zorgde bij zijn première in het begin van de jaren zeventig voor enige opschudding. Van de dramaturg van Peter Stein aan de Berlijnse Schaubühne had men een maatschappijkritischer, op de actuele werkelijkheid betrouwer stuk verwacht. Botho Strauss kwam aan die eisen niet tegemoet. Hij situeerde het



De Hypochonders, De Tijd/ Patrick De Spiegelaere

stuk in een Amsterdams burgerlijk milieu van rond de eeuwwisseling en toonde personages die veeleer in hun hoofd dan in de concrete werkelijkheid verloren liepen. *De Hypochonders* is een labyrintisch detective-verhaal/liefdesverhaal dat geen enkel uitsluitend geeft over wat er nu precies gebeurt. Ieder personage blijkt zowel bedrieger als bedrogene te zijn.

In tegenstelling tot Ben en Gust, twee eenvoudige en weinig gearticuleerde figuren, hebben Nelly en Vladimir, de twee hoofdpersonages uit *De Hypochonders*, een (te) groot meesterschap over de taal. En precies daardoor ontsnapt hen iedere greep op de werkelijkheid. Zij lijden aan wat in de *Trilogie van het Weerzien* de 'inbeelding van de realiteit' genoemd wordt. "Vladimir. Het is voorbij. We zijn weer alleen. We zullen alleen nog de woorden gebruiken die van ons beide zijn", bezweert Nelly Vladimir. Maar dat lukt niet. Alle woorden zijn al eens gebruikt. Alles wat gezegd wordt maakt deel uit van meerdere verhalen. De personages weten niet meer van welk verhaal ze nu precies deel uitmaken. Ze kunnen hun eigen verhaal niet vertellen, ze maken steeds deel uit van het verhaal dat een ander over hen vertelt: "Als jij je niet wilt herinneren, dan

wordt je wel herinnerd." Maar taal en verhalen worden steeds tegen mekaar gebruikt: ieder personage probeert via zijn verhaal een net te werpen over de andere. Bij Pinter (en Beckett) krijgen we te weinig informatie, bij Strauss te veel. Het effect is hetzelfde: onzekerheid over hetgeen gebeurd is, gebeurt en zal gebeuren. Die onzekerheid wordt niet weggenomen. Integendeel. Het einde van zowel *De Lijfwacht* als *De Hypochonders* staat voor moord, en een open vraag: zal Ben Gust vermoorden (de vraag is des te scherper omdat Bogaerts/Demedts van Ben een personage maken dat alle moeite heeft om zijn eigen angsten te verbergen), was het hele verhaal slechts een strategie van Vladimir om Nelly te vermoorden en met de meid Vera aan de haal te gaan? In het ene geval raakt de toeschouwer verstrikt in het te weinig, in het andere geval in het te veel aan taal. De nadruk op de verbaliteit en de retoriek van *De Hypochonders* is een belangrijke invalshoek van Bogaerts' encenering. Zowel Vladimir (Lucas Vandervost) als Nelly (Arlette Weygers) hanteren bij momenten een ironische, bij momenten een vervreemdende, artificiële zeggingswijze. Tekens van een overspannen, overgevoelig en overprikkeld brein. "Het is een koortsige tijd", aldus Vladimir.

Spiegel en kussens

In *De Lijfwacht* speelde de metafoor van het zien (de televisie, de scène als een kijkkast) een overheersende rol. Ook bij *De Hypochonders* duikt dezelfde metafoor op in de lange monoloog die de 'zakenman' Spaak 2 (Rudi Van Vlaenderen) houdt in een vervormende spiegel: "Ik sta volledig vereenzaamd tegenover een zinloos jachtende en onoverzichtelijke handelsonderneming." (Deze scène lijkt een echo van een scène uit Strauss' *Slotkoor* waarin een man tegen zijn spiegelbeeld de verschillende stappen van een pijnlijk mislukte ontmoeting met zijn grote liefde vertelt en ensceneert.) Een ander belangrijk beeld is de berg kleurrijke kussens die voor de pauze op de witte vloer ligt en waarin Vladimir en Nelly de slaap proberen te vatten. Maar bevinden zij zich niet voortdurend in een somnambule toestand? Of erger nog? "Zoals we, gevangen in de slaap, dromen dat we dromen." Of zoals Nelly verschrikt uitroept: "Ben ik dan uit de tijd gevallen?" De coördinaten van tijd en ruimte waarmee de werkelijkheid afgebakend wordt, lijken voor deze personages niet langer meer te bestaan. Ergens omschrijft Strauss deze ervaring als "een versterkt gevoel van leegte bij een verhoogde irrealiteit". Alle Straussiaans personages lijden aan dat gevoel.

Het wegvallen van duidelijke referenties is

mede verantwoordelijk voor het hybride karakter van dit stuk, "alsof Ludwig Tieck en Hitchcock, Wedekind en Borges samen hadden zitten schrijven", zo omschreef een recensent het. Bogaerts bespeelt een aantal van die registers: het komisch-groteske van het duo Spaak, de dienstmeid Vera (Tania Van der Sanden) die zo is weggewandeld uit een boulevardstuk. Voor de pauze wordt het donker tussen de scènes begeleid door fragmenten operamuziek, na de pauze is dat een onbestemde dreigende muziek geworden. Het donker tussen de scènes doet denken aan het openen en sluiten van een camera. Een principe dat Strauss expliciet toepast in *Trilogie van het Weerzien*. Het fototoestel duikt dan weer op in *Slotkoor*. Het universum van Strauss: een wereld van beelden die niet meer thuis zijn te brengen en ieder werkelijkheidsbesef dreigen te overwoekeren. *De Hypochonders* zelf is een van beelden en situaties overwoekerde tekst. Een soort van *Twin Peaks*. Bogaerts had in die grilligheid verder mogen gaan. Hij heeft de nadruk gelegd op de taal, op de retoriek en daardoor misschien teveel op het (detective)verhaal en te weinig op de steeds wisselende theatrale situaties. Het wordt nu wachten op Beckett. En op de twee volgende Botho Strauss' bij De Tijd. Want *De Hypochonders* van Bogaerts hoort thuis in twee werelden.

Erwin Jans