

Als een open scheermes door de wereld

Theatergroep Hollandia speelt Woyzeck

*Woyzeck, het stuk dat Georg Büchner bij zijn dood
onafgewerkt en in fragmenten achterliet, wordt beschouwd
als een van de eerste moderne drama's.*

*Hollandia's enscenering vermeed terecht de gebruikelijke
sociale of psychologische interpretaties, vindt Bart Philipsen.*

'Maar wat doen jullie dan met de stemmen die Woyzeck hoort? Woyzeck hoort toch stemmen, of niet soms?' Moderator Wim Van Gansbeke, ingehuurd door de Singel voor een nabespreking met regisseurs en acteurs van *Woyzeck*, kan een lichte irritatie niet onderdrukken als hij deze vraag aan Hollandia's huisdramaturg Tom Blokdijk stelt. Die vindt Woyzecks gedrag eigenlijk niet zo buitengewoon vreemd, laat staan gestoord. 'Mijn vrouw komt uit een familie waar ze allemaal stemmen horen. Ik heb dat nooit vreemd gevonden.' Gelach natuurlijk, net zoals bij het verbaasde stilzwijgen en schouderophalen van regisseur Johan Simons, als moderator Van Gansbeke hem vraagt naar het sociale aspect van *Woyzeck*; of ze Büchners stuk dan niet als sociaal-politiek drama hebben gelezen? Neen, daar hebben ze niet zo onmiddellijk aan gedacht. Vroeger, ja, in de zestiger jaren...

De lapidaire afwijzing van de voor de hand liggende verwijzingen naar het sociaalkritische aspect en het thema van de waanzin in Büchners *Woyzeck* roept natuurlijk vragen op. Büchners verontwaardiging over de schrijvende discrepantie tussen de maatschappelijke realiteit en de haast nog feodale machtsstructuren van zijn tijd kan alleen al op biografische basis niet ontkend worden. De laatste en belangrijkste jaren van zijn korte leven (1813-37) heeft Büchner als politiek vluchteling doorgebracht, vooral in Straatsburg, waar hij ondertussen met succes na-

tuurwetenschappen studeerde. Zijn actieve deelname aan een ondergrondse revolutionaire beweging en het niet mis te verstane politieke pamflet *Der Hessische Landbote* maakten van hem een persona non grata in zijn geboorteplaats Darmstadt. Het heeft hem niet belet in enkele jaren een poëtisch oeuvre bij elkaar te schrijven, dat tot het belangrijkste behoort wat de Duitse literatuur heeft voortgebracht. Het is geen toeval dat één van de meest prestigieuze literaire onderscheidingen in het Duitse taalgebied naar hem werd genoemd.

Waanzin

Als toneel auteur wordt Büchner niet ten onrechte als voorloper van de hedendaagse Duitse dramaturgie beschouwd. Deze eer dankt hij vooral aan zijn literaire testament *Woyzeck*: een bundel onafgewerkte en ongeordende, haast onleesbare fragmenten, moeizaam ontcijferd en in vier handschriften gesorteerd - een kluisje voor échte filologen (én postmodernisten!), want met dat fragmentaire testament kunnen eindeloze variaties gemaakt worden, die elk een eigen versie en dus interpretatie vormen. Dat gegeven hebben ook theaterregisseurs niet naast zich neergelegd. Op het ogenblik van zijn dood was Büchner net benoemd tot docent aan de universiteit van Zürich. Hij promoveerde in Straatsburg en had zich gespecialiseerd in het in die tijd nauwelijks ontgonnen gebied van de neurologie. Van zijn wetenschappelijk

onderzoek over het zenuwstelsel (i.c. van de karper) naar de belangstelling voor het historische geval van de 'geschifte' soldaat Woyzeck, die zijn meisje had vermoord, is niet zo'n grote stap. Het 'geval' Woyzeck was een bekende zaak, die tot hevige discussies over de toerekeningsvatbaarheid van de dader van deze passionele moord aanleiding had gegeven.

De waanzin is trouwens een constant motief in Büchners werk. Ze fungeert echter minder als realistisch, in casu psychopathologisch gegeven, dan wel als metaforische modus van kritiek op het vermolmd en werkelijkheidsvreemde idealistische mens- en wereldbeeld. Terecht wordt vaak verwezen naar de novelle *Lenz*, die Büchner kort voor *Woyzeck* had geschreven: een schitterende poging om in een weerbarstige, poëtische taal het bewustzijnspectief van de waanzinnig geworden toneel auteur J.M.R. Lenz (1751-92) weer te geven. Lenz is in menig opzicht de vader van het sociale en politieke drama. Maar via het gefocaliseerde 'verrückte' perspectief van Lenz verwoordt Büchner een ervaring die dieper reikt dan het psychische, sociaal-politieke of esthetische niveau, nl. de ervaring van een waarlijk modern bewustzijn, dat zijn eigen negativiteit en die van de wereld onderkent. Stefan Hertmans heeft die ervaring onlangs in de metafoor van de 'kopnaad' (in zijn gelijknamig toneelstuk) verdricht. In *Lenz* lezen we: 'De wereld, die hij had willen gebruiken, vertoonde een onvoorstelbare scheur; er was in hem geen haat, geen liefde, geen hoop - slechts een verschrikkelijke leegte, en toch ook de folterende onrust om ze op te vullen. Hij had niets.' Om die spanning tussen de ervaring van leegte en onrust en het niets dat overblijft na de hopeloze poging die leegte zelf te vernietigen, gaat het ook in de *Woyzeck*-lectuur van Hollandia.

Onbuigzaam hart

Terug naar de nabespreking. Wat op het eerste gezicht niets anders lijkt dan de klassieke nukkigheid van kunstenaars tegenover kritiek en interpretatie, krijgt hier dus het karakter van een zelfverzekerde en zeer consequente weerlegging en nuancering. Hollandia is niet geïnteresseerd in een *Woyzeck* die het slachtoffer is van sociale mistoestanden; een *Woyzeck* die schandelijk misbruikt wordt door de gecorrumpeerde vertegenwoordigers van Macht (de Kapitein) en Kennis (de Dokter) en hun ondergeschikte representanten (de Tambour-Majoor); en die daardoor gek wordt en een wanhoopsdaad begaat (de moord op zijn vrouw Marie), waardoor hijzelf de sluipende



Woyzeck, Theatergroep Hollandia/ Ben van Duin

aanslag van de anderen op zijn schamele existentie bloedig voltooit. Met het beeld van deze premoderne, niet-meer-tragische antiheld, de arme Woyzeck, hebben het regisseursduo Simons en Koek, en dramaturg Blokdijk duidelijk willen breken. Hun Woyzeck is het tegendeel van de psychisch en fysisch verkrachte, afgestompte, door driften en angsten gestuurde, schuldig-onschuldige diernmens, die de traditionele Woyzeck-kritiek van hem heeft gemaakt. Evenmin zijn ze geïnteresseerd in het geval Woyzeck als morele casus. De schuldvraag en de daarmee verbonden problematiek van goed en kwaad, verantwoordelijkheid, toerekeningsvatbaarheid enz. komt hier niet echt aan bod.

In het perspectief van Hollandia en dus helemaal in de lijn van vroegere voorstellingen (met name de herhaalde enceneringen van het weerbarstige dramatische werk van Herbert Achternbusch) wordt een paradoxale, zowel overgevoelige en (in zijn waanzin) lucide als gewelddadige, haast primitieve Einzelgänger opgevoerd. Deze Woyzeck boezemt minder medelijden dan angst en ontzag in, al heeft die angst meer te maken met een voor ons provocerende onbuigzaamheid van het hart dat geen compromis duldt, dan met het fysieke geweld dat uit die emotionele onverbiddelijkheid voortvloeit. De moord op Marie zelf wordt trouwens

bijna gestileerd, uitdrukkelijk on-realistisch in beeld gebracht. Met het vlijm van zijn hypersensitiviteit snijdt Woyzeck - een schitterende Bert Luppes - onverstoord en met wrede consequentie door het web van leugens en bedrog tot hij niet meer verder kan, d.w.z. tot hij 'aan den lijve' moet verifiëren wat hij altijd al intuïtief geweten heeft, wat hem nachtmerries bezorgt en stemmen doet horen: dat de wereld van binnen hol is; en dat de (ontbrekende) binnenkant van die buitenkant iets zegt over de eigen binnenkant, over die voze, donkere plek in ons, die 'in ons liegt, moordt en steelt' (Büchner aan zijn verloofde). Het mes is instrument van kennis én van handelen, en het is Woyzeck zelf, die 'als een open scheermes door de wereld loopt' om het leugenachtige kermismasker van die wereld aan stukken te snijden. En daarbij ook zijn eigen geluk.

Achterkant

De toeschouwers worden in blok binnengelaten langs de achterkant van de zaal en komen via een lange smalle gang achter de eigenlijke theaterzaal terecht in een ruimte tussen theater en buitenwereld, de achter- of zelfkant van én theater én werkelijkheid. Dat is het obscure niemandsland, dat Hollandia altijd al graag heeft opgezocht in de zogenaamde buitenwereld (zie hun vorige enceneringen in een serre, een autosloperij,

een verlaten mouterij...). Het wordt hier met een bijna autoreflexieve geste naar het theater zelf verlegd. Het effect is minder spectaculair en 'origineel' dan de vroegere locaties (ik denk aan de hallucinante tocht door de verschillende verdiepingen van de vervallen mouterij in Wijnegem, waar Hollandia in juni 1992 'Achterbusch' *Kuschwarda City* enceneerde), maar het is wel een consequente stap. En in dit geval ook voor de hand liggend: Woyzecks verhaal situeert zich zowel op het louter narratieve vlak als op het niveau van de betekenis tegen de achtergrond, of zoals regisseur Simons zegt, 'aan de achterkant van de kermis', het spektakel, de schijn.

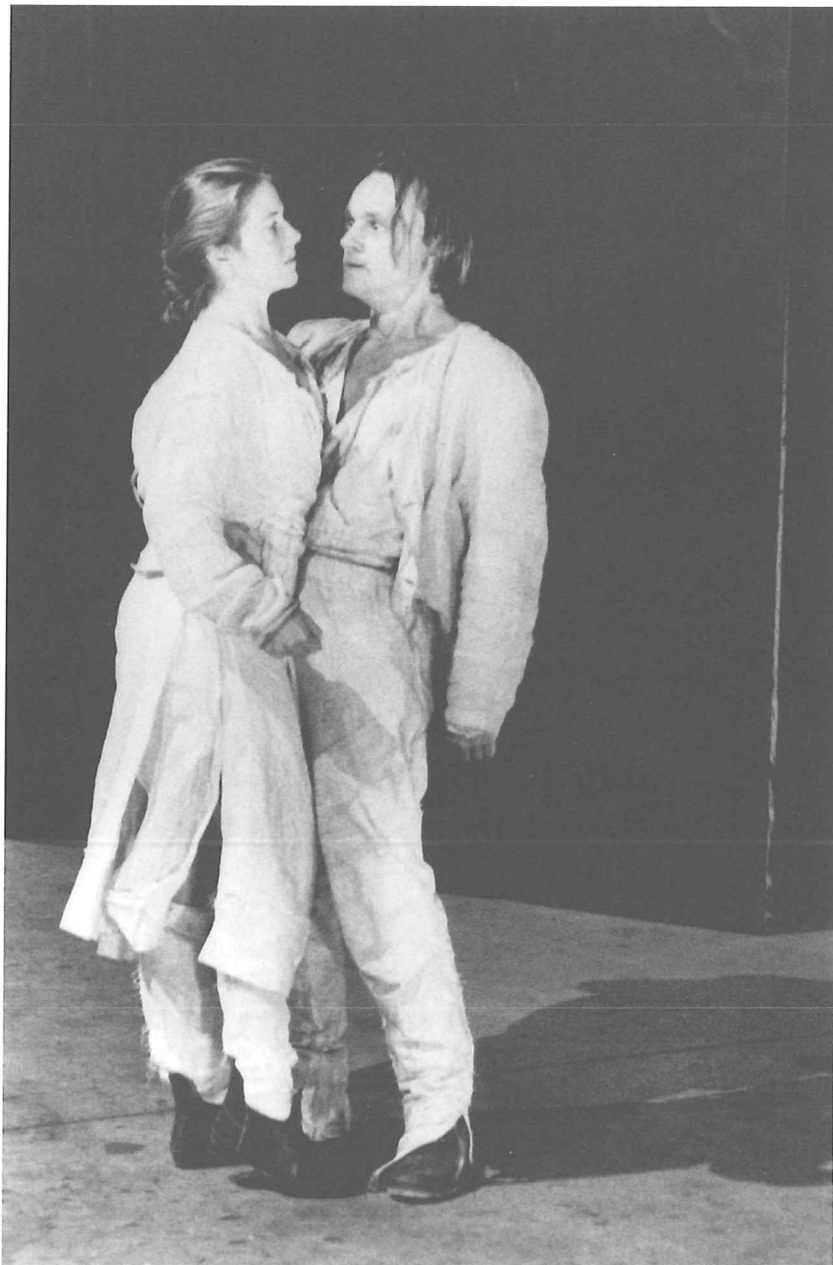
Wat in het clair-obscur van die achterkant zichtbaar wordt, is eerst en vooral het blote staketsel, de theatermachinerie, aan het begin en einde van de voorstelling even gedrenkt in het hoerig en dreigend rood van banale straatlampen. Niet toevallig begint deze opvoering met een deuntje uit een kleine speelautomaat, zo'n ding met een kartonnen partituur, die door het mechaniekje 'gelezen' en letterlijk afgedraaid wordt. De automaten-mens, die zich inbeeldt een moreel subject te zijn, de wrede mechaniek achter de komedie van de Geschiedenis en haar vermeende zinvolheid: het zijn terugkerende motieven in Büchners werk, in Woyzeck en in deze voorstelling.

Een tribune kijkt uit op een geïmproviseerde, haast kale (off-) scène, representatief voor het consequente vermijden van naturalisme én vette symboliek in deze voorstelling. (Die soberheid wordt overigens doorgetrokken in de kostumering: iedereen draagt een bijna identiek gerafeld pak/kleed in bleekwit katoen met rubberen laarzen. Er schiet me een zin uit één van Büchners brieven te binnen: 'Ik vind in de menselijke natuur een verschrikkelijke gelijkheid'. Rechts loopt een lange groene scheidingswand schuin naar achter in een punt. Er zijn een vijftal deuropeningen in, die de doorboorde barrière vormen tussen een steeds wisselend binnen en buiten. De diagonaal naar achter toelopende muur creëert een quasi-meetekundig perspectief, waarin de personages al naargelang van hun positie op de scène heel groot en dichtbij en heel klein, want heel ver weg lijken. De dimensionele spanning wordt nog versterkt door de schaduwen op de hoge en naakte linkerwand, die door het licht, dat uit de vijf deuropeningen schijnt, in een reusachtig projectiescherm verandert.

Er moeten afstanden worden afgelegd, en niet alleen van achter naar voor en omgekeerd of van de ene kant naar de andere; het distantiegevoel werkt door op verschillende niveaus, tussen de acteurs, de scènes, de woorden. En dus ook tussen publiek en speelruimte. En tussen de immense ruimte en de tijd. Die tijd wordt door de ook nog in de speel- en spreekstijl beklemtoonde distantie somshaast ruimtelijk, voelbaar, creëert net geen verveling ('langzaam Woyzeck, langzaam') en versteent bijna tot sculpturale configuraties; dan neemt ze weer bezit van de ruimte, en trekt alles samen in één verslindend, moordend ogenblik dat met het opheffen van de afstanden ook zichzelf vernietigt.

Oratorium

Niets staat verder van een tranche de vie dan deze scenografisch zuiver gearticuleerde uitsnijding ('een taartpunt' schreef een recensent). Ze heeft iets abstract-wetenschappelijk-analytisch-formalistisch - de scène als meetkundig uitgespaard, meerdimensioneel speelvlak - én schept het hallucinante effect van vervorming, verminking, verdubbeling: een ruimte voor psychische vivisectie, het abattoir van de geest (lopen daarom alle personages met rubberen laarzen en in witte pakken rond?) Toch laat deze voorstelling zich niet vangen als metafoor voor innerlijke, al dan niet afwijkende psychische processen, zoals in de scenografie van Benoin (KNS, 1988). Innerlijkheid en uitwendigheid: de grenzen zijn net zo moeilijk vast te leggen als



Woyzeck, Theatergroep Hollandia / Ben van Duin

die tussen binnen en buiten, net zo ambivalent als de diagonale scheidingswand.

In die tegelijk nuchtere en unheimliche ruimte voltrekt zich de gewild lang uitgesponnen, streng gearticuleerde lezing van Hollandia. Er werd gekozen voor een eigen, zéér uitvoerige versie van het stuk, een bewerking van de vertaling van Janine Brogt: een compilatie van fragmenten uit de verschillende handschriften, waarin door Blokdijk naar het einde toe enkele dubbele scènes werden opgenomen. In meer dan één opzicht wordt de tekst van Büchner uitgevoerd als een partituur voor een getheatraliseerd oratorium. Dat heeft zeker te maken met de groepsscènes, die door Paul Koek als muzikale partijen worden behandeld. Door de gestileerde choreografie en dictie krijgen ze vaak het karakter van koorzangen. De muzi-

kaliteit van de hele voorstelling is nochtans niet te herleiden tot een van buiten af opgelegde, laat staan alleen maar omkaderende of illustrerende muzikaliteit. Ze groeit van binnen uit, uit de choreografie van de lichamen, uit de erotische spanning tussen onderhuidse zinnelijkheid van gestes, blikken, woorden enz. en de vervreemdende stiling, die het zinnelijke nergens doodt, nergens 'etherisch' (Knack) maakt, alleen maar erotischer.

De vaak luidruchtige groepsscènes (begeleid met oorverdovend slagwerk) contrasteren gewild met de intiemere scènes tussen meestal twee, soms drie acteurs, vooral met de scènes tussen Woyzeck en Andres resp. Marie, die door Betty Schuurman wordt geïnterpreteerd als een zelfverzekerde vrouw met een ingehouden en tegelijk tastbare erotische kracht, een mengeling van levensdrift

en stoicijns cynisme. Dat profiel maakt van haar een evenwaardige partner van acteur Bert Luppés, die een sterke Woyzeck neerzet; een Woyzeck die in wezen minder waanzinnig is dan zijn tot karikaturen gedegradeerde oversten of dan de door driften geregeerde volksmassa. Het is opvallend hoe zelfverzekerd en vaak vrijpostig Woyzeck zich tegenover zijn oversten gedraagt. Hij spreekt ze onverstoord tegen, pareert met listige dwaasheid hun kritiek, treitert ze (de Tambour-Majoor) of maakt ze belachelijk (de Kapitein gaat met scheerschuim aan beide slapen buiten.) Men ziet hem bijna lieflijk, met grote gestische en mimische expressiviteit, nadenken, zijn complexe werkelijkheidservaring, die alleen maar op het banale waarnemingsvlak - de vulgaire geschiedenis van Maries ontrouw - tekortschiet, aftasten, verwoorden en bevragen. Op de keper beschouwd is deze Woyzeck de meest 'ontwikkelde', geprofileerde persoon in het stuk, ook al straalt hij tegelijkertijd iets archaïsch en primitiefs uit: een dreiging tussen geest en vlees, die zich - zoals François Tanguy (Théâtre du Radeau) over zijn *Woyzeck*-interpretatie (deSingel, 1991) zei - als 'explosie van een bewustzijn' manifesteert.

Archaïsch geweld

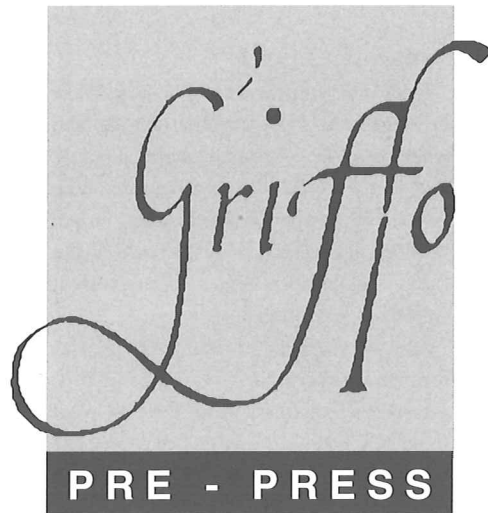
Woyzeck wordt uiteindelijk voortgedreven door het verlangen om de verschrikke-

lijke waarheid tot op de bodem te kennen - een bodem die een afgrond verbergt: een gat in de natuur. Dat gat is voor Woyzeck soms oorverdovend en verblindend, maar eigenlijk vooral dodelijk stil. Wat zich horen laat in de duidelijke cesuren van deze voorstelling, tussen het oorverdovende geketel, is de stilte van een radicale en definitieve leegte. Een stilte die van de wereld een hel maakt, heet en ijskoud tegelijk, want geregeerd door een emotioneel koudvuur, dat alle menselijke verhoudingen aantast. Onverbiddelijk stevent deze Woyzeck af op de ultieme confrontatie met de ervaring van een fundamenteel gemis, die hij in zijn apocalyptische visioenen over het 'einde van de natuur' van in den beginne anticipeert. En voor die ervaring moet ook het weinige dat hij bezit of juist meende te bezitten geofferd worden. Woyzecks private illusie van een tastbaar geluk - Marie - wordt de pijnlijkste toetssteen van zijn scherpe intuïties omtrent de ware 'natuur' der dingen, die hij echter niet ten volle op zijn particuliere situatie had toegepast: daar ligt zijn 'fout'. Maries overspel maakt in Woyzeck het archaïsche geweld wakker van een tragische held, een echte moderne tragische held, die de grens overschrijdt van het hem (en de anderen) toegemeten speelvlak, om door te dringen in de donkere achterkant, de 'tweede' natuur. Die verbergt echter geen transcendentie maar

slechts het ontbreken van elke zin: een onverschilligheid, die verder en dieper reikt dan het psychologische en sociale niveau.

Woyzeck is tragisch, omdat hij de 'onbuigzame Wet' doet oplichten, die alle idealistische illusies omtrent vrijheid, betekenis, enz. tot niets reduceert. Hij ontregelt het mechanisme, het 'moeten', zonder het te kunnen opheffen. Integendeel: na de moord op Marie - zijn (imaginaire, illusoire) band met de werkelijkheid - overleeft Woyzeck alleen nog maar als ijle castratenstem. Wat hij overhoudt is niets, zoals in het sprookje van de grootmoeder: niets aan deze, aardse kant, niets aan de andere kant van de vermeende transcendentie; de waarheid vernietigt zichzelf. De maan in de laatste scène is niet meer dan een stuk bebloed ijzer. En de zon? 'Waarom blaast God de zon niet uit?' vraagt Woyzeck. De stap naar *Kuschwarda City*, die alle catastrofes overleefd heeft en zich ophoudt temidden van de restanten van een radicaal vernietigde wereld - de nachtmerrie van Woyzeck - is niet groot. Kuschwarda voltooit letterlijk, wat in Woyzecks klacht nog een retorische vraag is: hij schiet de zon neer, 'de rode, de donkere.'

Bart Philipsen



▲
MAGAZINES
FOLDERS
BOEKEN
▲

▲
ZETWERK
ONTWERP
LAY-OUT
▲

SINT PIETERSNIEUWSTRAAT 128 B - 9000 GENT
091 [TEL] 33 33 12 [FAX] 33 31 17 [MODEM] 25 39 88