

nen nauwelijks nog af, en naarmate de gebeurtenissen gevaarlijker worden, onzegbaarder, sneuvelen de woorden, op het randje van het onbegrijpelijke. Motieven worden niet verklaard, enkel de gebeurtenissen spreken – maar steeds minder. De oprechtheid die je zolang voor vanzelfsprekend hield, daar ga je aan twijfelen, je vraagt je af of Bernard geen mythomane constructie heeft opgezet, gericht op uitstel, een poging om de herinnering te laten overwoeren door gewild geheugenverlies.

In die twijfel schuilt de theatrale kracht van deze voorstelling. Eerst is de ongebruikte schrijfmachine een teken van begrijpelijke onwil om het verhaal toe te vertrouwen aan de autoriteiten, maar langzamerhand wordt het spreken een vlucht, een fantasie die er net niet in slaagt de spoken weg te jagen. De oprechtheid krijgt een dubbele bodem, zonder dat daarom het fundamentele 'medeleven' met de figuur van Bernard Van de Wiele verdwijnt. Wat een traditionele, om niet te zeggen ouderwetse, verhouding van inleving lijkt (tussen toeschouwer en acteur/figuur) evolueert, onmerkbaar, naar een bittere ervaring – die 'sympathieke' man zet je voor schut. Hij weigert te spreken over de dingen waar het echt om gaat – omdat er niet over te spreken valt. 'Nooit meer verliefd worden' schrijft Eriek Verpale in *Onder vier ogen*, na het relaas van de zoveelste doodgelopen verhouding. 'Nie mehr die Liebe' zegt Hermann Simon in Edgar Reitz' (eerste *Heimat*, al na de eerste verdwenen schoonheid, en hij blijft het herhalen in *Die Zweite Heimat*. De geschiedenis van Bernard Van de Wiele zit geklemd tussen deze twee bekenissen: een romantisch einde van de liefde (het Dode Zusje) en een wanhopig einde (de verwijten van Evelientje). Daartussen leeft Bernard een leven dat wanhopig probeert de onverschilligheid te ontvluchten, waarin hij zich krampachtig vasthoudt aan een bijna mythische identiteit, door boeken te schrijven over Jiddische dichters. Een leven dat al te herkenbaar wordt. Al was het maar omdat Bob De Moor – ook dat is 'ouderwets' – geen inspanningen doet om zich los te maken van de figuur die hij speelt. Het verhaal is 'vervreemdend' genoeg.

### Grens

Er valt iets merkwaardigs op als je *Olivetti 82* vergelijkt met het recente (autobiografische) proza van Eriek Verpale, met *Alles in het klein* en *Onder vier ogen*, teksten die verhalen, dagboekfragmenten, lange en korte brieven samenbrengen in één 'gesteldheid', een roman zo je wil. Hierin krijgt dezelfde

zoektocht naar identiteit een heel andere gestalte. De wortels zijn dezelfde: de afgeleide joodse identiteit (via zijn grootmoeder), de rouw om het Dode Zusje, de intellectuele vluchtwegen. Maar het concrete leven neemt een veel lichamelijker vorm aan: de roes van de drank, de erotische opwindings, de beleefde liefdes, de wandelingen in het bos op de taalgrens. De Eriek Verpale van de autobiografische teksten overschrijdt telkens de grenzen van zijn verlangens, 'consumeert' ze als het ware, terwijl zijn alter ego op het toneel, Bernard Van de Wiele, halt houdt bij die grens. Of nauwkeuriger: zijn verhaal stopt bij die grens, hij weigert te praten over wat hij aan de andere kant ziet en doet. Bij Bernard Van de Wiele verbrokkelen de woorden als het geweld opduikt, bij 'Eriek Verpale, autobiograaf' is het wurgen van de kat van Lisa (in *Alles in het klein*) een ondraaglijk realistisch tafereel, te nuchter beschreven om waar te zijn. Dit grote verschil heeft, vermoed ik, alles te maken met het 'dramatische' van de toneelmonoloog. Verpales meisjesgeschiedenissen zouden snel gaan vervelen op de scène, klinken daar te pedant, te goedkoop-spectaculair. Een brief, een dagboekblad doet zo'n verhaal tot rust komen, een levende speler zou er misplaatste opwindings aan toevoe-

gen. Sex op het toneel is fysiek onmogelijk, misschien is zelfs vertellen over sex op het toneel niet (meer) haalbaar. Ten tijde van Frank Wedekind was de kloof tussen de brutale intimiteit van een dagboek en de orgastische drift in *Lulu* nog te dichten, in dit AIDS-tijdperk niet meer. Verpale kan zijn autobiografische figuur enkel naar het toneel vertalen in de 'monnik' Bernard Van de Wiele. Deze keuze siert de debutant-op-het-toneel, die Verpale met deze *Olivetti 82* is. En Bob De Moor heeft dat verschil tussen proza en drama perfect aanvoeld, zoekt niet naar spektakel, onderdrukt elk gevoel, kijkt weg van het publiek als het te veel wordt, tot hij uiteindelijk bijna stottert. Zelfs de woede over de impertinentie van de politieagenten, die het wagen te oordelen over zijn geestestoestand, klinkt beheerst. Hij neemt ons anderhalf uur lang in vertrouwen, zonder meer, tot hij begrijpt dat wij (denken te) begrijpen dat hij liegt. En dan stokken de woorden. De kleine dood, letterlijk dan. Over 'la petite mort' mag niet gesproken worden.

Klaas Tindemans

( ■ ■ ■ ) \*

## BELANGRIJK

\* **Het Gevolg speelt Het Jachthuis**

**"Grace is haar nieuwe naam. Op het paleis vinden ze Assepoester te weinig chique. En ze moet ook veel leren. Manieren, en in het Frans tot tien tellen."**

Een stuk over Assepoester en wat haar allemaal overkwam na haar ontmoeting met de prins. Een stuk ook over mensen die altijd van de anderen verlangen dat ze zich aan hen aanpassen.

Spel: Lieve Cornelis, Herwig Ilegems, Simone Milsdochter, Tekst: Ignace Cornelissen, Regie: Claire Leenaers, Muziek: Piet Slangen.

Het Gevolg speelt deze voorstelling van 6 t/m 24 november 1993 op locatie in een prachtige villa in Turnhout in co-productie met C.C. De Warande (zaterdag en zondag telkens om 15.00 en 19.00 uur).

Reserveren bij C.C. De Warande op nummer 014/41.69.91.

De zaalversie zal worden gespeeld in februari - april 1994.

