

# De drager van het verhaal

In het hedendaagse theater worden opvallend veel monologen geschreven en gespeeld.

In het randprogramma van het Nederlandse Theaterfestival stelde Tom Blokdijk dit fenomeen aan de orde.

Hij schreef een korte tekst en vroeg een aantal dramaturgen uit Vlaanderen en Nederland op deze aanzet te reageren.

Marianne Van Kerkhoven was één van hen. Hierna haar tekst.

## Over monologen

Kein Auge sollte alles sehn (Heiner Müller)

### 1. Voorbeelden

#### TEKSTEN

Van Thomas Bernhard: de monologische scheldtirades van de *Theatermacher* of de *Weltverbesserer*. Van Peter Handke: het over verschillende personages verdeelde maar in feite éénstemmige filosofische discours in *Über die Dörfer* of in *Die Kunst vom Fragen*. Van Heiner Müller: het niet meer aan personages toegeschreven tekstmateriaal in *Die Hamletmaschine* of *Wolokolamsker Chaussée* en de monoloog *Medeamaterial* – ondanks de aanwezigheid van Jason en die Amme. Van Beckett: Krapp in dialoog met zijn eigen stem op band; de optimistische, steeds pratende Winnie naast de bijna sprakeloze Willie; *Cascando*, *Rockabay*, *Stirrings still...* Van Koltès: de twee parallel lopende monologen in *Dans la solitude des champs de coton*; het door alleenspraken geschraagde *L'héritage* of *Le retour au désert*. Enzovoort.

#### VOORSTELLINGEN/TEKSTEN

*Ward Comblez. He do the life in two voices* en *Het Kind van de Smid* van Josse De Pauw en Peter van Kraaij. *Wittgenstein Incorporated* van Peter Verburgt. De reeks monologen van Jan Fabre. *Schade/schade* van en door Tom Jansen. *De Wijze van Zaal 7* van Hans Aarsman, gespeeld door Dirk Roofthoof. *De ondergang van de Titanic* en *Tityrus*, gespeeld door Lucas Vandervost en de andere 'vertelvoorstellingen' van De Tijd: *Grimm* of *Metamorphosen*. *De nacht vlak voor de bossen* van Bernard-Marie Koltès, gespeeld door Willy Thomas. *Olivetti 82* en *Grasland* van Eriek Verpale, gespeeld door Bob De Moor. Guy Cassiers' voorstelling *De pijl van de tijd*, gespeeld door Viviane De Muynck. De reeks monologen van en door Peter De Graef; *Roy Cohn/Jack Smith* van Ron

Vawter. *De verhuizing* van Chantal Akerman, gespeeld door Josse De Pauw. De alleenspraken of op alleenspraak gebouwde *Stukgoed*, *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* en *One 2 Life* van Tg Stan. Het accent op de monoloog in *Maria Salome* van Peter Verhelst, in *Kopnaad* van Stefan Hertmans, in het werk van Needcompany (*Julius Caesar*, *Invictos*, *Antonius en Cleopatra*, *Macbeth*). Enzovoort.

En uiteraard ook het werk van Judith Herzberg, Gerardjan Rijnders, Paul Pourveur, Rob de Graaf, Tone Brulin, Oscar van Woensel (de monologen in *Wie*). Enzovoort.

De overvloed aan monologisch materiaal in het pakket aan actuele theater teksten moet niet meer bewezen worden.

### 2. Vragen

Is het opduiken van zoveel monologen een recent verschijnsel of liggen de wortels hiervan ver weg in de theatergeschiedenis?

Heeft het fenomeen iets te maken met een doorgedreven individualisering als maatschappelijke tendens van vandaag?

Is er de jongste tijd niet sowieso méér tekst op de scène dan pakweg tien jaar geleden, toen 'het multidisciplinaire' hoogtij vierde? Is dit een terugkeren op oude stappen? Een zoeken naar zekerheid? Een zich definiëren t.o.v. het erfgoed? Legt de schrijver hierdoor vandaag in het theatrale werkproces meer gewicht in de schaal dan in het 'regisseurtheater' van weleer? Of is het kiezen voor de monoloog – zoals Tom Blokdijk in zijn inleiding suggereert – vooral een gevolg van de eigengereidheid van de performer?

Zijn er in de vandaag gespeelde monologen gemeenschappelijke thema's aan te duiden?

Vertonen zij overeenkomsten in de vormelijke keuzen van hun schriftuur?

Is er een verband te ontdekken tussen de suprematie/overvloed van het monologische en een andere hedendaagse 'tendens', nl. de terugkeer van een politieke thematiek op de scène?

Is de veelvuldige aanwezigheid van de alleenspraak te verbinden met hernieuwde vormen van 'episering', van 'het rapporteren van wat is gebeurd' (= nieuwe vormen van het 'bo-deverhaal')?

Wat is het standpunt van de verteller in deze monologen? Is de auteur aanwezig of verdwijnt hij in zijn verhaal?

Wat voor identiteit hebben deze personages die hier alleen het woord nemen? Zijn het (nog) wel personages?

Enzovoort.

We willen uit dit kluwen enkele vragen lichten en proberen er een begin van antwoord op te formuleren.

### 3. Van 'tussen' naar 'in'

In zijn in 1956 gepubliceerde *Theorie des modernen Dramas* onderzoekt de literatuurwetenschapper Peter Szondi de Westerse theaterliteratuur tussen 1880 en 1950. Zijn werk situeert zich in een denktraditie die, vertrekkende van Hegels esthetica, het gedachtegoed van Lukacs verbindt met dat van Adorno en Benjamin. Szondi's demarche sluit aan bij Adorno's bewering dat de onopgeloste antagonismen van de werkelijkheid aan de oppervlakte komen in de kunstwerken en er het karakter aannemen van vormproblemen. Deze bewering schrijft zich in in een dialectische traditie, die reeds een aanzet krijgt in de discussies die Goethe en Schiller voerden om-

trent dramaturgie: het gevoel dat vorm bepaald wordt door de noden van de inhoud/het materiaal. 'Form', schrijft Marianne Kesting in *Das epische Theater* (1959), 'wird bestimmt von der Notwendigkeit des Stoffs.'

In het drama van voor 1880, zegt Szondi, wordt de wereld beschouwd als iets dat zich 'tussen' de mensen bevindt; het talige medium om deze wereld tot uitdrukking te brengen is op dat moment logischerwijze de dialoog. Het gebruik van de dialoog verraadt de dialectische oorsprong van het drama: het is gebaseerd op conflict; conflicten tussen mensen, ideeën, klassen of tussen de mens en zijn (nood)-lot. In de laatste decennia van de 19de en de eerste van de 20ste eeuw komt dit soort drama in een crisissituatie terecht. Ibsen, Tsjechov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann... worden door Szondi aangewezen als de protagonisten in de Westerse theaterliteratuur, die elk op hun manier deze crisis tot uitdrukking brengen en er in hun werk oplossingen voor trachten te zoeken. Deze crisisperiode valt bovendien samen met het moment waarop de psychoanalyse zich tot een wetenschap begint te ontwikkelen: nieuwe lagen van mogelijke menselijke motivaties worden hierdoor blootgelegd. Voor het drama houdt dit moment de revolutionaire overgang in van datgene wat zich 'tussen' mensen afspeelt naar wat zich 'in' een mens aan woelingen voordoet: het maatschappelijk zichtbaar conflict wordt vervangen door het onzichtbare, vermoedbare innerlijke conflict. Szondi beschrijft de verdere geschiedenis van de theaterliteratuur tot 1950 als een reeks van reddingspogingen om dit voor het drama zo fundamentele antagonisme op te lossen.

Het zou ons te ver leiden om op elk van deze reddingspogingen in te gaan. De vraag die we ons hier wel moeten stellen is of, indien we de door Szondi uitgezette lijnen na 1950 doortrekken, we niet op een heel organische wijze bij een in essentie monologisch theater uitkomen. Alle voorbeelden die we hierboven aanhaalden, zijn teksten die dateren van na 1950. Het eerste stuk van Beckett – wiens werk het theater van de tweede helft van de 20ste eeuw openbrak – nl. *Wachten op Godot*, was in 1950 al wel geschreven maar nog niet opgevoerd. In feite kan men stellen dat – in navolging van een tendens die zich sinds de *Ulysses* van James Joyce in de romanliteratuur ontwikkelde – de innerlijke monoloog in al zijn variaties één van de belangrijkste vormprincipes van de theatertekst na 1950 is geworden. De alleenspraak die in het drama uit het verleden het statuut van 'uitzondering' had, lijkt vandaag in het theater een methode met eindeloze mogelijkheden

De monoloog in het theater vandaag doet

zich niet alleen voor als het logische uitvloeisel van een dramatische essentie die zich in plaats van tussen de mensen in de mens(en) afspeelt; hij is tegelijkertijd de metafoor voor de maatschappelijke isolatie, de extreme individualisering van de moderne burger, een teken van het opbreken van de maatschappelijke communicatie in al haar geleidingen; maar bovendien is de monoloog – zoals hij vooral in het postmoderne theater zijn toepassing vindt – een moment van stilstand en reflectie (ook van de reflectie van de kunstenaar op het eigen werk).

#### 4. Individu/identiteit

Wie spreekt er tot ons in die monologen? Kunnen wij uit de schriftuur afleiden hoe de auteur denkt over mensen, over hoe die in mekaar zitten of is het personage dat monologeert slechts een medium dat de eigen levensfilosofie van de auteur formuleert?

Eén van de thematische draden die een aantal van de hedendaagse monologen met elkaar schijnt te verbinden is de zoektocht van het personage of de acteur om 'een overzicht te krijgen', om een middel te vinden waardoor het/hij een greep op zijn eigen leven en op de wereld kan verwerven. Denken we aan *Et voilà* en *Ombat* van Peter De Graef, aan *Schade/schade* van Tom Jansen, aan *De Wijze van Zaal 7* van Hans Aarsman, aan *Olivetti 82* van Eriek Verpale, aan *De keizer van het verlies* van Jan Fabre, aan *De verhuizing* van Chantal Akerman, enz..

De Hongaarse auteur György Konrad schreef dat, gevraagd naar de betekenis van het leven, iedereen antwoordt met het vertellen van zijn eigen biografie. Die eigen biografie wordt als een verhaal beschouwd. Door dit verhaal 'op te leggen' aan de werkelijkheid hoopt men het gewenste 'overzicht' te bereiken. In deze context kunnen we een onderscheid maken tussen die teksten waarin er nog een geloof aanwezig is, dat het leven in zulke mate hanteerbaar en controleerbaar blijft, dat een sluitend verhaal opgebouwd kan worden, dat er causale verbanden in een leven aangegeven kunnen worden (zoals b.v. in de teksten van Eriek Verpale) en die teksten waarin het personage zelf tracht een causaliteit aan te brengen, maar daar niet in slaagt, waar de twijfel, de aarzeling omtrent de betekenis van wat men doet of ervaart een deel zelf wordt van de vorm van de tekst (de monologen van Peter De Graef of Hans Aarsman b.v. zijn gebouwd op breuken en associatieve verbanden; in alle teksten van Chantal Akerman – in de eerste plaats in haar filmscenario's – is er een soort van weerstand tegen elke vorm van verhaal dat zich zou kunnen installeren).

Komt de behoefte aan het vertellen van deze levens-verhalen voort uit een verlangen naar een nieuw holisme? Kan de schrijver van dat soort verhalen beschouwd worden als de ultieme holist, die gelooft in de eenmakende kracht die uitgaat van zijn kunstwerk? Schrijven als middel om de wereld te temmen? Auteur Daniël Robberecht zei ooit dat het leven zelf een 'kladversie' is, terwijl de (auto)biografische tekst of film beschouwd kan worden als de 'versie-in-het-net' van datzelfde leven. Fassbinder: 'Ich muss versuchen Zusammenhänge herzustellen um mich dagegen wehren zu können in von anderen Leuten gemachten Zusammenhänge unter zu gehen.'

Het soort identiteit dat deze personages meestal toegeschreven wordt, vertoont weinig coherentie; het zijn geen 'karakters' met een uitgewerkte psychologie, maar eerder uit losse fragmenten opgebouwde individuen, wier kern voortdurend in beweging en daardoor ongrijpbaar is. 'Wat wij onze "identiteit" noemen,' schrijft Patricia De Martelaere in *En nu ben ik dood (Verrassingen, 1997)*, 'is een geheel van kenmerken, voorkeuren en gedragingen die ons door indrukwekkende voorbeelden – ouders, leraren, boeken – werden ingeprent, op een manier die niet meer toelaat een onderscheid te maken tussen oorsprong en vorming.' Deze personages hebben nog weinig gemeen met de naturalistische karakters zoals ze door Hauptmann of Heijermans getekend werden. Alhoewel... Zijn ze wel zo anders? Is het besef dat de menselijke natuur geen geordend geheel kan zijn al niet altijd aanwezig geweest? In 1888 schreef August Strindberg reeds in het voorwoord tot *Freule Julie* dat hij 'wankelende, gedesintegreerde figuren' tekende: 'My souls (characters) are conglomerations of past and present stages of civilization, bits from books and newspapers, scraps of humanity, rags and tatters of fine clothing, patched together as is the human soul.'

#### 5. De nomade

In *Ward Comblez* vertelt Josse De Pauw reisverhalen; het Kind van de Smid gaat de hele wereld rond: Amerika, Engeland, Australië, en opnieuw Amerika. In *Schade/schade* reist Tom Jansen naar Duitsland om er zijn broer te gaan begraven. Het personage uit Chantal Akermans *De verhuizing* komt net toe in een nieuwe woning. *Stukgoed* gaat over reizen als een zichzelf ontvluchten of zichzelf terugvinden. Peter Handkes figuren uit *Die Kunst vom Fragen* zijn samen op weg naar het sonore land. Bij Koltès komen ze uit de woestijn (Algerije) en keren ernaar terug (*Le retour au désert*). *Wolokolamsker Chaussée* speelt zich af in Rusland en Oost-Duitsland, in Budapest en Praag.



# alleeyes

De pijl van de tijd - Kaaitheater / Johan Jacobs

In de lange monoloog uit *Invictos* – fragmenten uit het kortverhaal *As I lay me* van Hemingway – waadt het slapeloze hoofdpersonage in gedachten doorheen een ganse rivier; hij noemt de steden op die hij kent en hun straten. De Theatermacher trekt van dorp tot dorp op zoek naar de plek waar men eindelijk zijn genialiteit zal erkennen. De vrouw in *Rock-abay* schommelt onophoudelijk heen en weer; bij het stoppen van de beweging stopt ook haar leven. Wittgenstein kan alleen maar denken als hij op zijn vloertje heen en weer loopt. Enzovoort.

Zeer vele van de personages uit deze monologen kunnen blijkbaar enkel bestaan als ze bewegen, als ze zich letterlijk of figuurlijk, met lijf en leden of in hun geest, het onzekere bestaan van de nomade aanmeten. Het zijn zichzelf relativierende, vragende mensen. Peter Handke: 'Den Fragenmenschen, den Forscher werdet ihr heutzutage daran erkennen, daß er

ein Flüchtling ist.' De wereld zit letterlijk vol vluchtelingen. Zijn de migraties op onze aardbol vandaag veelvuldiger, groter, in omvang en getal, dan weleer? Of is de menselijke gemeenschap steeds zo intens in beweging geweest? De herder/de nomade Abel werd door de landbouwer/de gevestigde Kaïn gedood; maar de pointe van de geschiedenis, schrijft Hans Magnus Enzensberger (*Die Große Wanderung*), bestaat erin 'daß der Seßhafte, nachdem er den Nomaden getötet hat, seinerseits vertrieben wird: "Unstet und flüchtig sollst du sein auf Erden"'. Staat de nomade, zoals Bruce Chatwin beweert in zijn *Anatomie van de rusteloosheid*, dichterbij God? Terwijl een sacrale plek toch steeds een vaste plek is? Zijn er nog wel sacrale plekken in deze wereld? Er is immers geen oog meer dat alles kan zien. Of is onze handelwijze vandaag eerder te vergelijken met die van de leden van die Australische nomadenstam die, telkens ze 's avonds ergens halt

houden, een stok in de grond slaan en zeggen: 'dit is het middelpunt der aarde'?

## 6. Eenzaamheid/emancipatie

Het monologerende individu staat alleen op de scène: aan welke maatschappelijk positie beantwoordt zijn plek? Hij lijkt – kijk maar naar zijn wankele, aarzelende houding – niet in het centrum van de samenleving te staan; hij is niet bekleed met macht en zekerheid; hij is niet 'de succesvolle', maar eerder 'diegene die mislukt'; in tegenstelling tot de 'politieke' theatermaker van het begin van de jaren '70 meent hij niet meer in staat te zijn de maatschappij te veranderen; vandaag staat de kunstenaar meer dan ooit in de marge van die maatschappij, op een plek vanwaaruit hij alles kan zien, becoming commentariëren, betwijfelen. Anil Ramdas: 'Schrijvers zijn machteloos en horen dat ook te zijn, als ze vrijelijk willen heersen over de woorden.' (*De beroepsherinneraar*).

Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser - Tg Stan / Koen de Waal



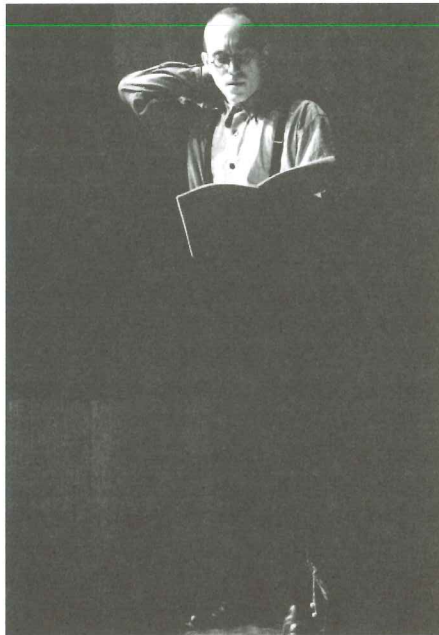
Tom Blokdijk verwijst in zijn tekst naar ‘de onhandelbaarheid en de eigengereidheid van onze acteurs en actrices’ als een van de mogelijke oorzaken om te kiezen voor de monoloog. Wellicht moeten we de begrippen ‘onhandelbaarheid’ en ‘eigengereidheid’ positiever vertalen: zijn zij niet de tekenen van een voortschrijdende emancipatie van het individu, die nu ook het domein van de acteur heeft bereikt? In een aantal segmenten van het theater van vandaag is de acteur autonoom geworden; hij is medeschepper van de voorstelling; hij doet meer dan zijn stem lenen aan een personage; hij verwerft zelf het woord, wordt zelf mondig. De grenzen tussen de acteur, de schrijver of de regisseur vallen meer en meer weg (cfr. Tom Jansen, Josse De Pauw, Peter De Graef, Oscar van Woensel, Gerardjan Rijn- ders, Chantal Akerman, Jan Lauwers, Jan Fabre, Rob de Graef e.a.).

Emancipatie, schreef Heiner Müller (*Jen- seits der Nation*), betekent in staat zijn om eenzaamheid te verdragen, de kracht hebben om alleen te staan met je mening. In die zin, zegt Emmanuel Levinas (*De tijd en de ander*), is eenzaamheid ‘dus niet alleen maar wan- hoop en verlatenheid, maar ook een kracht en een trots en een soevereiniteit.’

## 7. Kein Auge sollte alles sehn

Welke gedaante gaat de monoloog aanne- men als hij geconfronteerd wordt met de nood die zich vandaag voordoet om ook opnieuw ‘politieke’ thema’s op de scène te zetten? Is po- litiek niet per definitie iets wat zich ‘tussen’ mensen afspeelt? Worstelde Hauptmann al niet met die paradox, met de onmogelijkheid om de conflicten tussen klassen of groepen te lo- kaliseren in personages/individuen op een scène? Is op het- niet-kunnen-oplossen van die tegenstelling ook niet het politieke theater van de jaren ’70 in zijn schriftuur stukgelopen?

En toch zijn er wellicht wegen om daaruit te geraken. In *Theaterschrift 5-6 – Over drama- turgie* geeft auteur-cineast Alexander Kluge één van die wegen aan; in dit interview vertelt hij over zijn ‘Theater van de Nieuwsberichten’. De slag bij Stalingrad, zegt hij, kan nooit door één paar ogen gezien/verteld worden. Een der- gelijk gebeuren kan niet meer beschreven wor- den vanuit één centraal perspectief; om over een dergelijk drama te kunnen rapporteren moet de ‘hiërarchie van betekenis’ gedeconstrueerd worden. Wat hij voorstelt is iets wat op de in de Talmoed gebruikte werkmethode lijkt: een patchwork van commentaren op de gebeurte- nissen construeren, om de kern van het ver- haal heen cirkelen, het vanuit honderd en één hoeken/verhalen bekijken. Je zou het persoon- lijke relaas van zeer veel mensen kunnen ver-



De ondergang van de Titanic - Toneelproducties De Tijd / Patrick De Spiegelaere

zamen: een collectief auteurschap, diverse blikken, niet ‘tegen’ maar ‘naast’ elkaar; een theater van de nieuwsberichten, waarvan het synthese-moment in handen van de toe- schouwer wordt gelegd.

‘Naast’ = ‘tussen’ + ‘in’?

Er zijn nog niet zoveel voorbeelden aan te halen waarbij varianten van dit theater van de nieuwsberichten ook letterlijk op een scène worden uitgetoond. Maar toch: daar waar *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* – de voorstelling van Tg Stan waarin o.a. de Golfoorlog ter sprake komt – nog in grote mate een ‘klassieke monoloog’ was, ge- stoffeerd met brieven van Büchner en materia- al van Bernhard, wordt in het ‘vervolg’ hier- op, *One 2 Life* – omtrent de Black Panthers en hun filosofie, vroeger en nu – een andere vorm uitgetoond: er staan drie acteurs op de scène die elk hun eigen materiaal aandragen en elk vanuit hun eigen gezichtspunt de ge- vangenschap en de gewelddadige dood van George Jackson belichten. De acteurs zijn hier ‘rapporteurs’ geworden, schrijvers, journalis- ten, aandragers van berichten

Op het einde van zijn leven geïnterviewd voor de televisie door Wim Kayzer, vertelt de jood- se auteur Abel Herzberg, vader van Judith Herzberg, hoe hij in het concentratiekamp, in die absoluut onmogelijke omstandigheden ten koste van veel risico’s, ontberingen en inspan- ningen toch een dagboek bijhield. Toen de Duitsers aan het einde van de oorlog weg- vluchtten, het kamp geëvacueerd werd en de gevangenen verplicht werden hun lange mars

‘naar nergens’ te ondernemen, moest Herz- berg kiezen wat hij met zich mee zou nemen op die tocht: een stuk kool waarmee hij een beetje van zijn honger kon stillen of zijn dag- boek. Hij was te zwak om beide te dragen. Hij koos het dagboek. Voor zover het sowieso mo- gelijk was diegenen die het niet meemaakten een besef van het leven in de kampen te geven, wilde hij berichten hoe het daar was geweest. Hij was de actor, de schrijver en de bode. Let- terlijk: de drager van het verhaal.

## Coda

In *Le retour au désert* van Koltès vraagt het personage Edouard zich in een lange mono- loog af of hij – gezien de berekeningen van de geleerden –, als hij omhoog zou springen en even in de lucht kon blijven hangen terwijl de aarde onder hem verder draait, er niet in zou kunnen slagen op een heel andere plek, kilo- meters daar vandaan, neer te komen: ‘Ik zou willen dat de aarde nog sneller ging, ik vind hem wat sloom, wat traag, er zit geen energie in. Maar goed, het is al een begin; als ik straks een paar miljoen kilometer hier vandaan ben, nergens meer, dan zal het al beter gaan. Ik licht stilletjes mijn hielen. Ik hoop niet het slechte voorbeeld te geven. Het zou rampzalig zijn als de ruimte bevolkt werd. In elk geval, ik probeer het; ik heb niets te verliezen. Twee se- conden de lucht in en het is gebeurd. Ik geloof dat het lukken zal. Ik geloof in de geleerden, ik heb vertrouwen in ze. Hopelijk ben ik geen wet vergeten. Ik zal het zo merken. (hij neemt een aanloop, springt, en verdwijnt).’

In het verdere verloop van het stuk treedt hij niet meer op. Exit de monoloogspreeker.

---

Alle teksten van de aangesproken dramaturgen werden gebundeld in een uitgave van het Theaterfestival onder de titel ‘Wordt er gezwegen, dan rest alleen het niets’.