

TERZIJDE

'HET WORDT WEER EEN GELUKKIGE DAG.' BIJTENDE IRONIE IN EEN VINTAGE BECKETT

Het allerlaatste beeld van de experimenteel-surrealistische film *Le Chien Andalou* van Luis Buñuel en Salvador Dalí toont ons een koppel in de lente dat, hoewel in de vorige scène schijnbaar bij mekaar het geluk gevonden, nu tot boven het middel mistroostig in het zand is ingegraven. De intellectuele veelvraat Beckett was ongetwijfeld vertrouwd met de film, temeer omdat een aantal van zijn vertaalopdrachten uit het Italiaans waarmee de prille twintiger financieel het hoofd boven water hield in het bruisende Parijs tijdens het Interbellum, verschenen waren in hetzelfde tijdschrift, *This Quarter* van Edward Titus, als waarin het filmscript afgedrukt stond. Bovendien zijn er wel een aantal overeenkomstige beelden en motieven, zoals de revolver, de preoccupatie met het oog en de blik, maar vooral de relatie (of het gebrek eraan) tussen een man en een vrouw. Sinds Beckett een dergelijk scènebeeld gebruikt heeft in *Happy Days*, waarin Winnie, een vrouw van middelbare leeftijd, eerst tot haar middel en in het tweede bedrijf tot haar nek in een zandhoop ingegraven zit, is het uitgegroeid tot een iconografisch beeld waar tot vandaag in cultuur en literatuur, om met Sarah Kanes *Blasted* maar één voorbeeld te noemen, naar wordt verwezen.

Geheel in Becketts geest is *Happy Days* moeilijk een vrolijk stuk te noemen. Weinig beelden vatten de *condition humaine* zo prangend samen als dat van Winnie die gevangen zit in haar grond en de dagen in totale vereenzaming wegleutert, onwetend zelfs of haar echtgenoot Willy nog ergens bij haar is, of hij haar hoort, of hij er niet al lang onderuit gemuisd is, of of hij niet gewoon al dood is.

Afgelopen zomer voerde het theaterfestival in Zeeland Becketts stuk nog eens op. Voor de openluchtsetting deed het een beroep op een open veld in Wilhelminadorp waar eerder onder meer al Shakespeares *De Storm* te zien was. Een uitgegraven berg zand omzoomd door hoge grassen en struiken, meer moet dat niet zijn om *Happy Days* van een natuurlijk decor te voorzien.

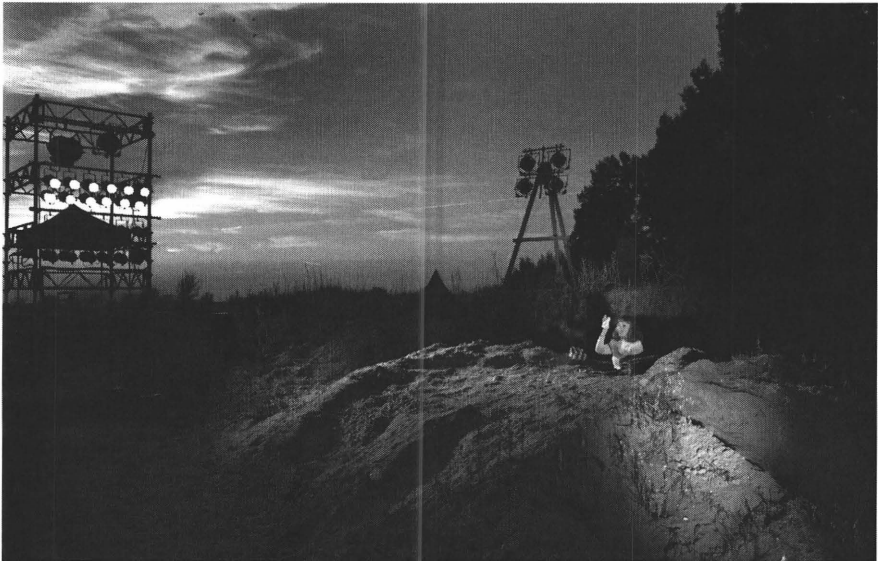
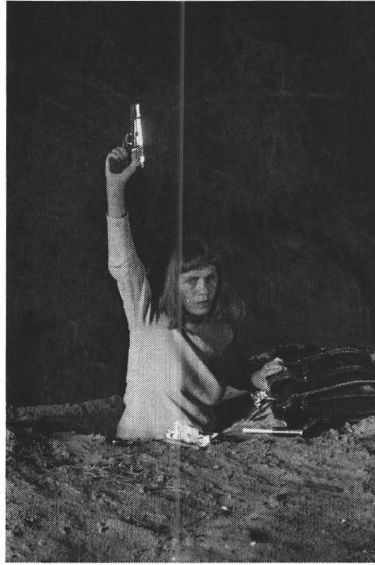
Winnie van dienst is Marlies Heuer, die de weg naar Zeeland vorig jaar al vond met haar rol in *Medea*. Haar felgroene truitje lijkt wat af te steken tegen het Beckettiaanse universum waarin somberheid en grijstinten de boventoon voeren, maar laat ons niet vergeten dat Winnie een gedistingeerde vrouw is, nog niet eens zo heel oud, een voorname dame die op haar taal en uiterlijk let en sociale conventies

in acht neemt. Dic van Duin neemt de rol van de veel boertigere en zwijgzame Willie voor zijn rekening. Die is door de uitgestrektheid van het speelveld nog afwezigger dan normaal; Van Duin zit namelijk niet onmiddellijk achter de zandhoop, maar zo'n vijftien meter verderop op een stoeltje in het hoog opgeschoten gras. Af en toe wandelt hij, nauwelijks zichtbaar, naar het andere eind van het natuurlijke speelveld. Daardoor wordt de interactie tussen Winnie en Willie zo mogelijk nog onmogelijker; in lijn daarmee heeft regisseuse Mirjam Koen ervoor gekozen de weinige momenten van directe uitwisseling in Becketts script, zoals het doorgeven van een postkaartje, te schrappen.

Hoe rudimentair dit natuurlijk decor ook moge zijn, de kosmische allures van Becketts stuk worden er nog aanzienlijk door aangescherpt. De verzengende zon waaronder Winnie gebukt gaat, blijft tijdens deze avondvoorstelling dan wel afwezig, haar gevangenschap en immobiliteit zijn des te beklijvender, mede door de zwerm insecten die in de lichtspot rond het hoofd van de hulpeloze vrouw cirkelt. Haar ontdekking van een levende mier wordt plots een stuk intenser. Maar vooral, de nietsontziende aarde, die langzaam terugneemt wat uit haar is voortgekomen, de terugkeer naar stof en as, de aarde die vooral neemt en – typisch bij Beckett – niet bijster veel meer geeft, godzijdank, wat mag blijken uit Winnie's opluchting dat hier gelukkig niet veel meer groeit: het komt in deze setting plots over als uitermate normaal, zelfs realistisch.

Tijdens de overgang tussen de twee bedrijven bereikt die kosmische dimensie een hoogtepunt. Temidden van live cellomuziek, dreunend lawaai en een vibrerend oranje-rood licht zinkt Winnie verder weg in de aarde, als een hellemond die zich opent om zijn prooi op te slokken.

Happy Days speelt met conventies uit het thrillergenre. Er is het motief van de revolver, Brownie, die Winnie een aantal keer uit haar tas opdiept. Wat doet hij daar, temidden van toiletgerei zoals een kam, bril, tandenborstel, een spiegeltje en wat medicijnen? Is het ding ooit gebruikt? Winnies verwondering dat de revolver niet onderaan in haar tas verborgen blijft, maar ondanks het gewicht ervan komt bovendien kunnen we zeker ook figuurlijk interpreteren. En als we mogen afgaan op Winnies geheugen, behoorde hij eerst Willie toe, die zijn vrouw gesmeekt heeft de revolver van haar af te nemen, voor hij zichzelf uit zijn ellende zou verlossen. In haar regie vergroot Mirjam Koen het verrassingseffect nog, door de revolver niet, zoals bij Beckett, in het begin van Winnies monoloog al eens terloops te laten zien – Winnie haalt 'm uit haar tas tevoorschijn, kust hem en steekt hem weer weg – maar door hem pas later op het toneel te tonen, op het moment dat ze zich



Happy Days door Zeelandia: Marlies Heuer.
© Lex de Meester

niet kan bedwingen tot een vlugge greep in haar tas. Gedurende lange tijd blijft de revolver op haar zandhoop liggen. Daar zal nog iets mee gebeuren, weet je als toeschouwer, al is dat buiten de waard Beckett gerekend, die net die climax wegknipt.

Centimeter voor centimeter bekruipt Willie de berg zand tegen het einde van het stuk, langzaam maar zeker naar zijn vrouw toe, die hem niet ten onrechte vraagt of zij het is die hij zoekt, of hij op zoek is naar een zoen, of is het iets anders? Want voor hem ligt niet alleen zijn ingegraven echtgenote, maar ook de revolver in het rulle zand. Uitsluitel over zijn beweegreden (letterlijk te nemen) komt er niet, want met dit beeld eindigt *Happy Days*, al zingt Winnie anders dan in Mirjam Koens regie bij Beckett uiteindelijk nog wel haar lang verwachte lied. Ook hier heeft Koen het Beckettiaans procedé van wachten en niet ingeloste verwachtingen dus radicaal doorgetrokken. Niet alleen krijgt de suspense rond de revolver geen climax, ook het lied waarnaar Winnie gedurende haar monoloog verscheidene malen verwijst, maar waarvoor het telkens nog te vroeg is, wordt ons onthouden. Zoals er op het einde van het stuk niet gezongen wordt, zo haalt Winnie tijdens het eerste bedrijf ook geen muziekdoos uit haar tas die ze opwindt om een melodie uit *The Merry Widow* te spelen. Er is enkel het diepe gegrom van Willie.

Winnies immobiliteit zorgt ervoor dat de kwaliteit van het acteespel in zeer grote mate bepaald wordt door, naast het ritme en het volume van haar stem, de mimiek van de actrice. Zeker in het tweede bedrijf rest Winnie niets anders dan haar ogen om haar monoloog expressie mee te geven. De veelvuldig gelauwerde actrice Marlies Heuer zet haar personage via haar gelaatsuitdrukkingen met al diens angsten en verlangens neer. Een paar woorden en expressies zijn voldoende om flarden van herinneringen op te roepen aan een ander leven, en zo een nieuwe, zij het vervlogen, wereld te openen. Op geen enkel moment gaat de focus verloren.

Becketts interesse in mime dateert uiteraard al van vroeger. Enkele jaren voor *Happy Days* had hij onder meer *Acte sans paroles I* en *Acte sans paroles II* geschreven. In het eerste van die stukken komt overigens een man ten tonele die gehoor geeft aan een fluitsignaal dat zijn acties coördineert, net zoals het beschreven staat in de leerpsychologie. En in *Acte sans paroles II* gehoorzamen twee personen aan een stok die hen met een por in hun slaapzak wekt om hun handelingen te stellen. Ook Winnie leeft op het ritme van een bel die over haar waken en slapen regeert.

Zowel de blik die zij op zich gericht voelt als de bel zijn uitermate theatrale elementen in het stuk. De bel en ooggetuigen bepalen het leven van Winnie, die

daardoor een soort slachtoffer of marionet van de omstandigheden wordt. Verscheidene malen geeft ze blijk van de onmacht haar wil door te duwen – ze kan niet slapen gaan als ze vaak heeft, ze kan niet zingen als ze zin heeft. In alles spoort ze zichzelf met imperatieven aan waaraan geen ontsnappen mogelijk is, als werd ze bevolen door een externe macht. Toch schenkt die externe, metatheatrale fictionaliteit Winnie in de eerste plaats haar bestaan. Zonder bel geen toneel. Zonder toneel geen Winnie. Idem dito voor de rol van de toeschouwer. Andere allusies verwijzen net zo goed naar de theatrale context. Winnie merkt op dat zij haar spiegelje zou kunnen stukslaan en weggooien, maar dat het de volgende dag opnieuw in haar tas zal blijken te zitten, zonder een krasje. Heuer illustreert dit mechanisme van de theatrale props op een ander moment met de parasol die ze weggooit (hij gaat niet in vlammen op), en even later miraculeus opnieuw uit haar tas opvist. Ze is een personage, gedirigeerd en gedictieerd door de lijnen die voor haar zijn uitgeschreven en avond na avond ongewijzigd blijven. Het is een machteloos vertoon, luidt dan ook haar verdict.

Maar meteen confronteert ze de toeschouwer met zijn eigen machteloosheid, zijn eigen beperkingen en immobiliteit. In haar relaas over het koppel ‘Shower of Cooker’ (beide verbasteringen van de Duitse woorden *schauen* en *gucken* – de Nederlandse vertaling was overigens niet de meest gelukkige) vertelt ze dat de man zich afvroeg wat de bedoeling is van zo ingegraven te zitten. Wat betekent het? Waarop zijn vrouw repliceert: En jij, wat is de bedoeling van jou? Wat betekenen jij feitelijk? Het moge duidelijk zijn dat het toekijkende en commentaar gevende koppel de fictionele extensie van ons als toeschouwers is. Winnie houdt in haar obsessie met haar uiterlijk niet alleen zichzelf, maar nog veel meer de toeschouwer een spiegel voor.

En die oogt niet bijster fraai. De mens is een half aan de aarde ontworteld beest. Winnie tracht de schijn op te houden door zich elke dag volgens een vast ritueel op te maken, maar de dierlijke Willie kruipt op handen en voeten vooruit, leeft in een hol en praat in monosyllaben. In deze productie draagt Van Duin, als hij op het eind van het stuk de duin beklimt, loszittende avondkledij. Maar onder dat pak blijft het bestiale manifest aanwezig. Dat blijkt des te meer uit het ‘lied’ dat hij in het eerste bedrijf aanheft. Dat begint met het klaaglijk gebrom als van een stervende om pas even later iets van een melodie of lied te verraden.

Beckett opvoeren is niet elke acteur gegeven. In een buitenvoorstelling verhoogt de moeilijkheidsgraad nog met een paar dimensies. Marlies Heuer verdient alle lof voor de kracht die ze het stuk meegaf. Het ritme, het timbre, de intensiteit

en het volume van de zegging, de kracht van de ingehouden bewegingen – het klikte wonderwel in mekaar, en dat is best wel een huzarenstukje.

Laurens DE VOS