

**IN-YER-FACE!**  
**NIEUWE LICHTING BRITSE TONEELAUTEURS**

Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Faber and Faber, 2001.

Het moet van 1967 geleden zijn dat een toneelvoorstelling in Vlaanderen nog eens een breed publiek in beroering kon brengen; Hugo Claus' *Masscheroen* zette drie naakte mannen op de scène en veroorzaakte een golf van ontsteltenis en verontwaardiging, ook buiten het theater. Claus werd zelfs in een rechtszaak veroordeeld.

Vandaag zijn we al heel wat meer gewoon. De gruwelijkste martelingen en onverbloemde seks worden de toeschouwer in het aangezicht geslingerd, en bij voorkeur worden die beide ingrediënten samengevoegd in een cocktail van zwartgalligheid en uitzichtloosheid. In de jaren 1990 stond in Groot-Brittannië een nieuwe generatie toneelschrijvers op die met de pen als scalpel de achillespees van de Britse samenleving blootlegde. Het veroorzaakte meer dan alleen wat deining in de overzeese theaterwereld en maatschappij, die door Tony Blair nog werd omschreven als 'Cool Britannia'.

*In-Yer-Face Theatre. British Drama Today* van Aleks Sierz is de eerste publicatie in boekvorm die geheel aan deze nieuwe golf auteurs gewijd is. Algemeen wordt aangenomen dat *Blasted* van de controversiële Sarah Kane het startschot vormde voor de heropleving van het Engelse drama. Dit debuut van de jonge schrijfster die zich in februari 1999 op achtentwintigjarige leeftijd van het leven beroofde, leidde in 1995 tot een storm van ontzetting die de onbekende Kane op één nacht beroemd maakte. Kane werd aan de schandpaal genageld en *Blasted* werd gehegeld als een walgelijk stuk dat met de encenering van kannibalisme, masturbatie, anale verkrachting en het uitzuigen van ogen een shockeffect beoogt omwille van commercieel succes. Het shockeffect was er zeker wel, en spoedig - zoals dat steeds gaat met gecontesteerd werk - kwamen ook de inkomsten. Critici hadden echter geen aandacht voor de boodschap die achter al dat geweld en de seksuele perversiteit schuilging. Sierz begint niet met die memorabele première op 12 januari 1995 (die niet zelden vergeleken wordt met 8 mei 1956, toen Osbornes *Look Back in Anger* in première ging), maar behandelt in zijn overzicht van het In-Yer-Face Theatre terecht ook het werk van Antony Neilson, die in zijn eerste voldragen stuk, *Normal: The Düsseldorf Ripper*, al in 1991 de thema's aansneed die zijn generatie zouden beroeren.

Het In-Yer-Face Theatre kenmerkt zich door het in vraag stellen van alle heersende morele waarden; de laatste heilige huisjes worden meedogenloos gesloopt. Op het toneel realiseert men dit door het gebruik van gore, expliciete taal en taboedoorbreking door middel van seks en geweld. De reactie van het publiek kan alleen in superlatieven gevat worden, “whether in praise or condemnation”(p. 5). De grenzen van de theatrale mogelijkheden worden afgetast en de relatie tussen acteur en toeschouwer herbekeken. Opvallend is de nadruk die Sierz legt op de centrale plaats die de toneelschrijver in het toneelgebeuren terug inneemt. De hegemonie van de regisseur zoals het westerse theater die de laatste tijd kende, acht Sierz verbrokken. De auteur krijgt opnieuw de leidinggevende rol toegewezen.

In de inleidende hoofdstukken geeft Sierz een overzicht van toneelstukken die in de Britse theatergeschiedenis door hun provocaties voor heibel hebben gezorgd. Hij toont daarbij ook de alsmaar tanende macht van de censor, de Lord Chamberlain, aan en laat de weg zien die werd afgelegd om de sociale taboes, gaande van godsdienst over de werkende klasse tot homoseksualiteit, één voor één te doorbreken. Ook de shockerende taal verschuift mee met de semiotiek van toneelbeelden; waar vroeger naaktheid symbool stond voor seksuele vrijheid en emancipatie, symboliseert een dergelijk beeld nu eerder zwakheid en kwetsbaarheid. De slag om seksuele bevrijding lijkt op de scène trouwens gewonnen; de provocatie wordt in hedendaags drama nu veeleer opgezocht in het domein van raciale verscheidenheid.

In-Yer-Face Theatre is vrijwel uitsluitend het monopolie van schrijvers tussen twintig en dertig jaar, een generatie die volledig is opgegroeid onder Thatcher en de Tories en die vooral de DIY-cultuur (Do It Yourself) ophemelde. Met de Berlijnse Muur vallen in 1989 ook de ideologische verschillen tussen het kapitalistische Westen en het communistische Oostblok weg. Dat gevoel werd aangewengeld door het postmoderne adagio ‘anything goes’. De generatie twintigers maakte kennis met het geweld via de media, die de oorlogen en verschrikkingen van het jongste decennium rechtstreeks op de televisie brachten. Op die manier werd het traditioneel Britse, links politiek idealisme in het drama overschaduwd door scepticisme en pessimisme. Vandaar dat Stephen Daldry, als artistiek directeur van The Royal Court Theatre van 1992 tot 1998, in de in-er-face stukken wel veel vragen ziet, maar geen antwoorden. De binaire opposities uit het verleden (goed/kwaad; echt/onecht; normaal/abnormaal; menselijk/dierlijk...) worden irrelevant gevonden. In een postchristelijke, postmarxistische, postfeministische en postmoderne samenleving heeft ook de politieke tegenstelling tussen links en rechts afgedaan. De stukken zijn uitgesproken ‘anti-middle class’, maar ook niet pro ‘working class’. De heldere tegenstelling tussen schuld en onschuld die nog

veel van het drama van de jaren 1980 typeert, wordt opgeheven. Tot een dergelijke benadering van de werkelijkheid leent de realistische structuur van het 'well-made play' zich niet. Behalve de gedrongen, korte televisietaal en de snelle dialoog, direct en extreem, is de breuk met het traditionele 'well-made play' één van de opvallendste verworvenheden van het In-Yer-Face Theatre. De structuur, die niet meer lineair-chronologisch is, getuigt van de onzekerheid waarin jonge auteurs zich bevinden. Sluitende antwoorden op pregnante vragen kunnen en willen zij niet bieden. Zijn hun stukken politiek te noemen? Sierz sluit zich in zijn besluit aan bij David Greig, die stelt dat politieke stukken de verzuchting naar sociale verandering moeten inhouden. Van een maatschappelijke moraal en de hoop op verandering is het In-Yer-Face Theatre echter volledig gespeend.

Via Philip Ridley, Phyllis Nagy, Tracy Lett en Harry Gibson behandelt Sierz de voorlopers van de eigenlijke generatie van nieuwe 'Angry Young Men (and Women)'. Drie hoofdstukken hoofdstukken zijn elk volledig gewijd aan het werk van een vooraanstaand auteur van de 'beweging'. Achtereenvolgens worden de stukken van Antony Neilson, Sarah Kane en Mark Ravenhill één voor één besproken. Als journalist heeft Sierz de voorbije jaren de gelegenheid gehad uitgebreide interviews van zowat alle in het boek besproken auteurs af te nemen. Een unieke bron, maar tot een verdere uitdieping van deze journalistiek komt het te weinig. De auteur besteedt veel aandacht aan alles wat zich rond het stuk situeert: de genese van het stuk, de invloeden op de toneelschrijver en uiteraard de reacties op het stuk en zijn effect op de toeschouwers. Op die manier geeft Sierz een persoverzicht van heel wat premières, maar ook de reacties van toevallige bezoekers worden geregistreerd. Het resultaat daarvan is echter wel dat dezelfde vage, algemene bedenkingen oeverloos herhaald worden in andere bewoordingen. Al te vaak lijken Sierz' commentaren gebaseerd op programmablaadjes, veeleer dan op tekstuele interpretaties, wat toch de bedoeling zou moeten zijn als aparte hoofdstukken zich op de verschillende stukken concentreren. Als bronnen van invloed vermeldt de nieuwe generatie toneelschrijvers voortdurend de namen van Pinter, Beckett, Howard Barker en vooral Caryl Churchill. Het ware interessant geweest die invloed in de praktijk na te gaan; nu blijft het vooral bij de vermelding. Het veelvuldig citeren van recensies laat Sierz anderzijds toe de ommezwaai van reporters in de appreciatie van de in-ye-face stukken te volgen. Zo stelt hij vast dat na het verbazend goed gereciperde *Shopping and Fucking* van Mark Ravenhill het klimaat inzake provocerend drama in twee jaar tijd volledig was omgeslagen van resolute afkeuring tot algemene euforie.

In de drie daaropvolgende hoofdstukken ontleedt Sierz drie opvallende thema's van In-Yer-Face Theatre, resp. de crisis waarin de man zich bevindt, de oorlog tus-

sen de seksen, en geweld. Zijn werkwijze blijft echter grotendeels dezelfde; hij gaat uit van concrete stukken die de verschillende nuances van de behandelde thematiek moeten aangeven aan de hand van voornamelijk interviews. Soms onthullen die wel stukjes over de mentaliteit van de in-er-face schrijvers. Over zijn stuk *Serving It Up* zegt David Eldridge dat zijn bedoeling erin lag zich te keren tegen "the Politically Correct aspects of student thought, which have no idea about the realities of life in the East End. (...) No right-on student would have any time for Sonny: he would have simply been dismissed as a racist thug" (p. 174). Zulke uitspraken wijzen op de opsplitsing van de maatschappij, minder in de traditionele klassen, maar veeleer in de 'haves' en de 'have-nots', wat zo frappant aanwezig is in In-Yer-Face Theatre.

De woede en het geweld waarvan het modern theater getuigt, hebben voor de schrijvers verschillende oorzaken, die toch allemaal in dezelfde sfeer kunnen worden gezien. Voor Neilson is geweld het gevolg van seksuele repressie en is het een middel om de tederheid van een verloren vriendschap terug in beeld te brengen. Ook Kane geeft grenzeloze liefde meer kracht mee tegen de donkere achtergrond van geweld, terwijl Ravenhill de crisis van seksuele oriëntatie naar voren schuift. McDonagh wil met zijn intellectuele agressie komaf maken met nostalgie en sentimentaliteit over het verleden. Woede is de frustratie van ongereali-seerde dromen, van onuitgesproken, opgekropte gevoelens. Maar steeds is geweld ook de manier om het publiek bij de voorstelling te betrekken.

In een periode waarin theater volkomen irrelevant dreigde te worden voor de brede cultuur en alle binding met de werkelijkheid dreigde te verliezen, kwam In-Yer-Face Theatre als de ultieme redding. Sierz' vaststelling is waarschijnlijk niet overdreven. En hoewel vele jonge toneelschrijvers pendelen tussen radio, televisie, film en toneel, blijkt uit de mislukking van de verfilming van talloze succesvolle toneelstukken, zo besluit Sierz, de kracht van het theater in zijn rechtstreekse impact en intensiteit. Hij bejubelt terecht ook het einde van het bijna tot dogma uitgeroepen realisme in het Engelse drama, maar stelt anderzijds wel de vraag naar de geloofwaardigheid van de mannelijke psychologie in *Blasted*. Een vraag die hij positief beantwoordt, maar waarmee hij wel te kennen geeft zelf ook nog niet van het realistische dogma te zijn bevrijd. Moet een toneelstuk per se geloofwaardig zijn?

Met dit boek heeft Aleks Sierz ongetwijfeld een mooie bijdrage geleverd tot het onderzoek naar hedendaags drama. Als eerste biedt hij een verantwoord overzicht van de generatie twintigers dat, zonder heel diep te graven, een overzichtelijke inleiding verschaft op de recente ontwikkeling van het Britse toneel.

Laurens DE VOS