

ALLEMAAL INDIAAN: DE DICHTHEID VAN HET RESERVAAT

Fred SIX

Het toneelwerk van Arne Sierens kreeg vele namen: uitgebalanceerd hyperrealisme, Kantoriaans transcendent realisme, politiek geëngageerde kroniekschrijving, symbolisch postmodernisme ...¹. Eén ding staat vast: realisme vormt het uitgangspunt. Sierens verkondigt het overal. Hij schrijft over die ene biotoop: die van de volkswijken. Met als grote inspiratie de Brugse Poort in Gent, waar hij als kind opgroeide. In een interview n.a.v. *Allemaal Indiaan*² onderstreept regisseur en spitsbroeder Alain Platel dat de directheid in taal en emoties een middel is om de mens te tonen in zijn existentiële blootheid. Verhalen van bourgeois en koningen zijn hier minder efficiënt, want te omslachtig en te verhullend³.

Op het eerste niveau schrijft Sierens zéér hedendaags en zéér echt volkstheater. Over de herkenbaarheid of (voor wie het milieu minder goed kent) absolute voorstelbaarheid moet niet worden gediscussieerd. Dat die authenticiteit door een zeer ruim publiek ervaren wordt, is een bewijs dat dit volksrealisme voor een goed stuk zichzelf overstijgt. Hier ligt ook de meerwaarde. De balans tussen de triviale werkelijkheid en de transcendente werking, die potentieel in de tekst ligt, kan uiteraard pas in de uitvoering ten volle tot haar recht komen. Het is een kwestie van verdichting van de banaliteit. Hoe 'verdicht' is *Allemaal Indiaan* ?

Het eerste wat de personages tekent, is hun op het Gentse dialect geïnspireerde taalidoom. In zijn directheid lijkt het zo van de straat opgeraapt. In dat opzicht is het stukken levendiger dan de artificiële volkstaal die Claus opzet. De figuren in *Allemaal Indiaan* nemen geen blad voor de mond. Hun 'parlee' is ruw en plat. En de (jonge) jeugd gaat daarin het verst. In elk geval klinkt de (seksueel gekleurde) schuttingtaal in hun mond het schrijnendst. Het typeert natuurlijk een sociale buurt, maar in klassiekers als *Who's Afraid of Virginia Woolf* of stukken van Norén is de taalattitude van de bourgeoisie niet wezenlijk anders. Alleen stoot Sierens als archeoloog misschien door tot een wat diepere taalgrondlaag.

Het gaat ook verder dan het blootleggen van individuele of particuliere driftigheid. Iedereen in het stuk praat op dezelfde manier. Het maakt niets uit of het tot zijn buurman, zus, moeder of kind is. Enerzijds is de taal een uiting van hun collectieve bestaanservaring. Anderzijds creëren ze zelf een gesloten taalwereld, een reservaat waar het ook letterlijk moeilijk is om uit te breken of binnen te komen.



*Allemaal Indiaan van Arne Sierens/Alain Platel
door Victoria en Les Ballets C. de la B.
(Foto: Kurt Van der Elst)*

Hun humor en ironie lijken vaak een middel om er te overleven. Vaak is het veel meer dan een vrijblijvende kwinkslag. Wanneer Joeri's moeder, die in de psychiatrie zit, straks misschien naar huis terugkeert, vraagt hij: „Moet dat zo in ene keer ? Kan dat niet in schijfkes ?”. Het soort humor dat met een weerhaakje in het leven zit.

Dat deze enge plek bij uitbreiding ook voor de grote wereld staat, wordt plots expliciet wanneer de jonge tiener zich in een zucht de vraag stelt waarom hij hier geboren is. De vraag is existentiëler dan ze klinkt. Of ook nog wanneer Cricri's commentaar op hun agressie onverwacht overgaat in een soort van visionair dreigement van een zondvloed. Het meisje orakelt dat ze allemaal mis zijn, omdat ze het zoeken waar het niet te vinden is, het geluk.

Alledaagse zinnen die in de context een nieuwe lading krijgen, de bonte taal-kleur die een gesloten wereld creëert met een eigen stem, het exemplarische dat een universele betekenis krijgt, het komische dat humor wordt die pijn doet ... Het zijn vormen van verdichting van het gesprokkelde taal-materiaal. Sierens springt spaarzaam om met taal. Scheuten dialoog. In wat op het eerste gezicht lukraak uitgezet is, ontstaan geleidelijk lijnen en kortsluitingen.

Een voorbeeld van hoe een reeks kleurrijke sententies, die op zich alleen maar amusant zijn, tot een indrukwekkende S.O.S.-kreet samenkoeken, komt uit de mond van Steve. Zijn zusje droomt ervan in New York een kappersstage te doen, maar beslist ten slotte toch niet te gaan. In een van de langste monologen uit het stuk laat hij horen hoe levensbelangrijk hij het vindt dat ze uit dit verstikkende nest wegraakt:

Meiske, peinst er niet aan, gene seconde, gene splinter van niet te gaan. Ik doe u. Ik smijt u buiten. 'k Steek die valies in uw poten. 'k Smijt uw kleren uit 't venster. 'k Duw uw paspoort desnoods in uw holleke. Maar ge gaat gaan ! Wat gaat ge hier doen ? Ouwe meten hun kroethaar snijden ?! 'k Schop u tot in Zaventem. 'k Sleep u aan uw haarke op dat vliegtuigske. 'k Bind u vast op dat onnozel stoeleke. 'k Doe er een slot op of twee. 'k Duw drie valiums in uw strot dat ge plat ligt tot in Hollywood. 'k Duw dat vliegtuig in gang. 'k Smijt 't omhoog. Maar ge gaat hier niet blijven.

Taal is emotie en strategie. Vaak brutaliseren de personages elkaar ook verbaal. Het is hun manier om met hun gevoeligheden en frustraties om te gaan en met elkaar te 'communiceren'. Soms is de betekenis van de woorden minder

schrijnend dan de spreekinstantie: wie spreekt tot wie ? „Godverdomd kutwijf”, schreeuwt Steve tot zijn moeder. En de commentaar van Tosca op de kinderlijke nalatigheid van haar dochtertje luidt: „Gaaf gij zo later op uw kinders passen ? Awel, pakt dan maar heel uw leven de pil !”. Woorden maskeren vaak ongenoe-gen, onmacht, een gevoel van bedreiging. Tosca staat er alleen voor met vier opgroeiende kinderen op zoek naar houvast. Ze is er zich van bewust dat de din- gen haar boven het hoofd groeien. In dit niet beschermde milieu, dat jongeren maar weinig horizon biedt, klinkt haar kritiek op kleine Kim wel erg ironisch: „Hela ! Gaaf ge een beetje de verwaarloofde uithangen ?!”.

De dichtheid houdt niet enkel verband met de gelaagdheid in de taal, maar daarbij nauw aansluitend ook met de psychologische, compositorische en meta- forische onderbouw. Het is onderhand duidelijk dat de personages meer ambiëren dan een karikatuur van volkse typen. Geen poesjenellen in een toevallige sketch, maar volle karakters in het leven. Misschien is het dat wat Sierens bedoelt als hij zegt: ‘Wat ik in mijn toneelstukken wil laten zien, zijn geen tranches de vie. Nee, c’est toute la vie.’⁴ Maar meteen rijst het probleem van de ‘transcendente wer- king’. Er wordt nauwelijks gepsychologiseerd en de acteurs blijven in hun ver- tolking behoorlijk binnen het stramien van beeldende typering. In de voorstel- ling die ik meemaakte (één van de laatste, in deSingel), maakten ze nogal wat tafereeltjes. Tableaus, waarin ijverig gestoeid werd met een variatie aan emoties, als het ware ‘om het hele leven te bestrijken’. Levendig, dat wel, maar iets te veel aan de grond. Het elan naar de echte schater, de krop in de keel of de flits ver- wondering heb ik veelal gemist.

Het beeld dat je overhoudt is een overwegend rationele constellatie. Het inzicht bv. dat ze hun schraalheid proberen te verbloemen door te vluchten in een of andere illusie, maakt daar deel van uit. Elk personage in het stuk heeft wel iets om mee te flirten. Het uniform van de brandweerman, de slanke lijn waar de dochter van droomt, de sensatie van inleving bij playback, de opera als projectie en uitvergroting van eigen gevoelens, New York als vluchtheuvel, misschien zelfs de rol van vensterhoer, waar de zoon zich aan het slot grotesk in uitleeft. Het zijn aspecten van sublimering die vooral als gegeven aanwezig zijn. De manier waar- op Joeri en zijn jonge vriendjes zich inleven in een vrijeradiosessie of een film- heldenscène is (ongewild ?) een mooie persiflage, maar de impact op het ‘grote’ gebeuren is gering.

Wat wel goed werkt, is bv. de monoloog van Kosovo. Ze komt eigenlijk uit Montenegro, strandde op de parking in Jabbeke en is vol lof voor haar gastland.

Enthousiast zingt ze de nationale hymne: „O dierbaar België, den ezels kan niet schij-ijten, want zijn hol is toegeplakt met col.” Ze beseft niet hoe verminkt haar ode klinkt, en ook niet dat men zopas op het raam van haar wasserette „Kosovo go home” geschilderd heeft. Terwijl bij de buurman juist het spandoek met „Welkom thuis lieve mama” opgetrokken is. Het is tweemaal een dubieuze slogan. Hier verdichten de elementen zich veelbetekenend tot een klimaat dat de anekdotiek overstijgt.

In haar primaire vorm is zo een voorstelling een zedenschets van het volkse milieu. Op zich bestaat ze uit tientallen kleine tafereeltjes. De kracht van de presentatie ligt in het vermogen om die losse spelmomenten te integreren in een nieuw zingevend verband. Ook hier zit de meerwaarde in de verdichting. De specifieke beeldvorming die ontstaat uit een simultaan decor is hiertoe een handig middel. Uit interviews blijkt dat tijdens het repetitieproces de acteurs (overwegend jongeren en amateurs) het niet zo makkelijk hadden met dat concept. Twee huizen naast elkaar, met telkens een boven- en benedenverdieping, betekent vier min of meer gesloten ruimten, waarin acteurs nauwelijks voeling hebben met de andere kamers, maar toch voortdurend binnengesleurd worden in het leed, de passies en de ruzies van de anderen. Soms leidt dat tot verrassende overgangen, spannende overlappingsen of tegenstellingen, maar veelal blijft het bij een verzameling van scènes die het chaotische leven ‘realistisch’ in kaart brengt. Een kleurrijk mozaïek, eerder dan een bewogen spanningsveld. Los van het feit dat die scenografische simultaneïteit verre van nieuw is, heeft men het effect ervan enigszins overschat.

De personages in *Allemaal Indiaan* balanceren tussen hun miserie en hun dromen. Hun gekneusde bestaan spreekt uit feiten en toestanden. Een gezin zonder moeder (ze is opgenomen in een psychiatrische kliniek), een gezin met vier kinderen zonder vader(s), een vrouw die niet weet bij welke man ze best is en dan maar met slaande trom bij haar broer intrekt, een *sans papiers*, een werkloze vrouw van wie ze ook nog haar kind ‘afgepakt’ hebben, enz. Hun leven is vooral gekenmerkt door de malaise van gestoorde en labiele relaties en het voortdurend te kijk zetten ervan. Een metafoor voor het probleem van deze wereld: het paradoxale samenvallen van een te veel en een te weinig aan communicatie. Niemand houdt zijn bek, er wordt ‘geklapt’ aan de lopende band, maar het draagt niet bij tot enige samenhang. Daarvoor gaat het ook veel te vlug: snelle perceptie en snelle conclusie.

Het zappen als beeld van de postmoderne cultuur zit mooi in de flitsende dia-

loogstructuur ingeplant. Een voorbeeld:

- | | | |
|----------|------------------|--|
| (rechts) | <i>Elleke:</i> | Ik stop met brood en patatten. |
| | <i>Tosca:</i> | Traint een beetje. |
| (links) | <i>Mireille:</i> | Mijn dak lekt. |
| | <i>Franky:</i> | Ge moet bellen naar uwen huisbaas. |
| | <i>Mireille:</i> | Wilt gij niet bellen ? |
| | <i>Franky:</i> | Allez, geef mij zijnen numéro. |
| (rechts) | <i>Steve:</i> | 'k Ga mij hier zo nen tijger laten tatoeëren. |
| | <i>Tosca:</i> | Ge gaat dan helegans geen werk vinden.
Weet ge nu al wat ge gaat doen ? |
| | <i>Steve:</i> | Poepen voor geld. |
| | <i>Tosca:</i> | Waar is die afstandsbediening? |
| (links) | <i>Mireille:</i> | Oh nee, 't staat in mijn ander boekske (...). |

Het 'verhaal' deint voort op steeds weer omslaande reflexen. Het ene moment heb je de andere nodig, neem je hem in bescherming, raak je vertederd; het andere moment scheld je hem uit of sla je erop los.



Allemaal Indiaan (Foto: Kurt Van der Elst)

Het balanceren tussen dit realiteitsbesef en hun naïeve droomwereld is een vorm van vergeefs escapisme. En dat weten ze ook. Cricri en later ook Steve doen evenwichtsoefeningen in de dakgoot. Ook de filmscène die de jongens naspelen op de springplank vanuit het raam van de bovenverdieping is een gevaarlijk experiment. Het kan allemaal reëel zijn, en er is een psychologische verklaring voor: misschien is het een pose, een signaal dat iets fout gaat, een noodkreet. Maar eigenlijk werkt het vooral als een metafoor. Ze lopen op een dunne draad, ze zijn zo kwetsbaar, alles wat gebeurt heeft de allure van een storing, elk moment houdt de mogelijkheid in van een sprong in het wilde. Het einde van het stuk laat alles open. Ze blijven in wankel evenwicht.

In dat verband is het pregnantste beeld natuurlijk dat van de Indiaan. Arno, in het Gents 'ne mentalen', loopt rond als een indiaan in een reservaat. Hij is opgesloten in zichzelf, maar hij steekt zich niet weg. Integendeel, zijn optreden is zeer extravert. Hij heeft steeds nieuwe pluimen nodig, want dat is zijn leven. In wezen of uit noodzaak is hij een strijder. Participeren aan alles wat het leven is of laat zien, is zijn goed recht, maar de aanpassingsproblemen zijn legio. Hij is lastpost én troetelkind. In zekere zin voelt hij zich veilig in het (familie)nest en toch blijft hij een vreemde. Arend Pinoy speelt een figuur met wie je te doen hebt. Niet uit medelijden met zijn handicap, maar omdat je het gevoel hebt dat hij de mens een spiegel voorhoudt. Worstelend om uit zijn eigen knoop te geraken.

Voorts zitten er in *Allemaal Indiaan* weinig grote muzikale of choreografische beelden die uit de band springen. Het realistische kader wordt nauwelijks doorbroken door uitdrukkelijke metaforische signalen. Die waren talrijker in *Bernadetje*, waar het decorconcept van het botsautokraam blijkbaar meer ruimte liet voor expliciete beeldspraak. Wat daar wel eens doorwoog, ontbreekt hier enigszins. *Allemaal Indiaan* is minder performance-kunst, ritualiseert het materiaal ook minder. Het is een zeer dynamische voorstelling, die goed georchestreerd is, maar er niet helemaal in slaagt het acteerwerk vleugels te geven. Het blijft iets te veel etaleren. Het mysterie ontbreekt.

NOTEN

- 1 Griet Op de Beeck, "'k Moest alleen JA zeggen", *Etcetera*, oktober 1997.
- 2 *Allemaal Indiaan* van Arne Sierens/Alain Platel door Victoria en Les Ballets C. de la B. Première: 17 november 1999.
- 3 Interview van Steven De Belder met Alain Platel, in *freespace NieuwZuid*, oktober 1999.
- 4 Opgenomen in *Sierens & Co* (verzameld toneelwerk 2), Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2000.