

**OPGELICHT EN UITGELICHT IN DE BESTE TRADITIE:
DOCTOR FAUSTUS LIGHTS THE LIGHTS**

Johan CALLENS (postdoctoraal navorser, FWO-Vlaanderen)

Zes jaar na Robert Wilson waagde ook The Wooster Group zich aan Gertrude Steins *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938/9).¹ Dat het ooit moest gebeuren, was te verwachten en te voorzien. Hoewel Stein (1874-1946) na haar dood enige tijd in relatieve obscuriteit vertoefde, is ze ondertussen door feministen opnieuw in het daglicht en op een voetstuk geplaatst als postmodernist *avant-la-lettre*, *par excellence*. Van haar kant heeft Elizabeth LeCompte, de regisseur van het New Yorkse avant-garde gezelschap, zich steeds aangetrokken gevoeld tot canonieke Amerikaanse auteurs. Het stuk in kwestie tematiseert bovendien Steins plotse populariteit met *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) en de daaruit voortvloeiende divergentie tussen haar privé persoon en publiek masker. Die vertekening van de werkelijkheid, de gelijktijdige over- en onderbelichting door de media, was voor Stein aanleiding om van de nood een deugd te maken en de Faustmythe een opknopbeurt te geven. Eerst verving ze de middeleeuwse alchemie en zwarte magie door moderne fysica, meer bepaald elektrisch licht. Daarnaast had zijn adept dringend nood aan een vrouwelijke tegenhanger, gelet op de patriarchale trekken die hij vanaf zijn creatie voor het toneel had gekend², en liefst iemand met een gespleten persoonlijkheid, gelet op de aanleiding van het stuk. Het resultaat was Marguerite Ida and Helena Annabel, namen die verwijzen naar Goethe, de Griekse matriarchale godsdienst, de Trojaanse oorlog en primitieve nieuwjaarsrituelen. Niet echt een gevaarlijke Hydra maar ook geen doetje. Eerder een vermogende vrouw van geestelijke adel.

Terwijl Steins Faust zijn ziel – of wat daarvan overblijft in deze geseclariseerde tijden – aan de duivel verpatste in ruil voor elektrisch licht (symbool van vrijheid en vooruitgang) legt zijn tegenspeelster het handiger aan boord. Zij laat zich door hem inwijden, in de kennis en de liefde, zonder schijnbare tegenprestatie. Naar het einde van het stuk wordt de machtsverhouding echter omgekeerd. De teleurgestelde Faust strijkt wel zijn verdiende loon op en kan Marguerite Ida and Helena Annabel niet verleiden om hem naar de hel te vergezellen. Maar hij hoopt in zijn verdoemenis merkwaardig genoeg zichzelf terug te vinden. Zijn tegenstreefster valt daarentegen in katzwijn voor één van haar aanbidders en lijkt zo af te stevenen op een huwelijk. Voor de lesbische Stein was zo'n heterosexuele één-wording een allesbehalve aantrekkelijk perspectief. Delft de vrouw dan toch weer het onderspit? Of neemt de viervoudige Marguerite Ida and Helena Annabel hier nog steeds het initiatief – heeft

ze zelfs negen levens? Wie wordt hier opgelicht en uitgelicht als een (levende) dode? Misschien heeft de duivel wel het laatste woord. Niets is immers wat het lijkt tijdens deze maskerade in een spiegelpaleis.

Door zijn intrigerende onbeslistheid bezit *Doctor Faustus Lights the Lights* een blijvende aantrekkingskracht waarvoor Elizabeth LeCompte niet ongevoelig kan zijn gebleven. Daarnaast lijkt de problematiek *gefundenes Fressen* voor een multi-mediale benadering zoals we die van The Wooster Group gewoon zijn. Anderzijds bezorgde de abstractie van Steins taal menig theatermaker kopbrekens. Uiteindelijk leidde de confrontatie met de geëxcerpeerde tekst tot een drievoudige ingreep. Ten eerste werd beslist om Kate Valk zowel Faust als Marguerite Ida and Helena Annabel te laten spelen en de rol van Mephisto aan Suzzy Roche (aanvankelijk Peyton Smith) toe te vertrouwen (*gender-crossing*). Ten tweede werd het toneelstuk vervlochten met een kitscherige soft-porno prent uit 1964, *Olga's House of Shame* van Joseph Mawra, waarvan op video fragmenten getoond werden (*genre-crossing*). Tenslotte werden leven en werk van Thomas Edison als leidraad gebruikt. Bindmiddelen tussen hem en Mawra waren Meyerholds biomechanische actiemethode en Steins experimenten met motorische automatismen. Het gevolgde traject door de tekst en enscenering liep van een toenemende fragmentatie naar een dubieuze individuatie, die verschillende paradoxale gedaantes aannam (de dood, het huwelijk, de cyborg).

1. Valks dubbelrol gaf op eenvoudige wijze gestalte aan het onderliggende psychodrama, de identiteitscrisis die, zoals Catherine Belsey heeft aangetoond³, reeds bij het ontstaan van de Faustlegende in de vroege moderniteit het subject kenmerkte en die Stein naar onze eeuw transponeerde. Het autonome humanistische subject ter vervanging van het gefragmenteerde middeleeuwse, afhankelijk van god, moest op zijn beurt plaats ruimen voor een nog verbrokkelder ik dat, naargelang men Stein modernist of postmodernist vindt, gelijmd of gevierd moet worden. Mephisto's geslachtsverandering overbrugde twee millennia cultuurgeschiedenis, van het Genesisverhaal tot de huidige mediareclame, waarin de vrouw als verraderlijke verleidster en handelswaar wordt getypeerd en geëtaleerd. Hierop alludeert Stein zelf tijdens de publieke adoratie na de inwijding van Marguerite Ida and Helena Annabel. Met dit verschil dat de inspiratiebronnen, het matriarchaat en de middeleeuwse Mariaverering, een machtsovername aankondigen. Het vermoeden dat zo'n initiatie nooit helemaal kosteloos kan zijn, werd in *House/Lights* bevestigd. Valks aangezicht bevroor op de centrale monitor tot een dodenmasker, waar ze dan wel verstopperkje mee speelde, tot groot vermaak van het publiek en Mr. Viper (een rubberen hoofd op een micro, door Valk gemanipuleerd en door technicus John

Collins live geanimeerd). De rebelse vitaliteit van Steins heldin leidde al snel tot de intronisatie, weerspiegeld op de videomonitor door de superimpositie van Valks gezicht met een heiligenaureool, eigenlijk het bovenaanzicht van een danskoor uit een Hollywoodmusical. Filmfreaks herkenden hierin allicht het logo van Columbia Pictures uit de jaren dertig, op zijn beurt afgekeken van het Vrijheidsbeeld.

2. Steins homoseksualiteit indachtig, erotiseerden Valk en Roche de machtsstrijd tussen Faust en Mephisto. Die verzinnelijking volgde ook rechtstreeks uit het gebruik van *Olga's House of Shame*, een toevallig ontdekte maar zeer toepasselijke cult-film, waarin de dynamiek van de verleiding en het bedrog, de sadomasochistische strijd om dominantie, en de vraag naar de authenticiteit van het subject primeren. De combinatie van *Olga's House of Shame* met *Doctor Faustus Lights the Lights*, die de metatheatrale titel van de productie opleverde, versplinterde de personages verder. Roche en Valk namen nu ook de rollen van Olga, de aanvoerdster van een prostitutienetwerk, en Elaine, één van haar handlangsters, voor hun rekening. Elaine verduistert een lading juwelen en wordt betrap, maar ze weerstaat kruisverhoor en foltering, brengt het zelfs tot partner van Olga, die net als zij een duivels genot beleeft aan de pijnlijke mishandeling en onderwerping van haar meisjes.

De passages uit Mawra's film werden niet zomaar als losse illustraties, beelddecor, of achtergrond op de monitoren getoond. Even belangrijk als hun directe inhoud was het feit dat ze de Wooster Group een bewegingspatroon aanreikten om Steins abstracte woordenstroom drie-dimensionele gestalte te geven. Tegelijk gaf het procédé uiting aan de beeldoverheersing van ons mediatijsperk, ten koste van de vermeende ontologische prioriteit van de toneelspelers.⁴ De montage van Mawra's film en Steins tekst kreeg bovendien de allures van een soap, die deze avant-garde versie van de Faustmythe op smaak moest brengen voor een publiek dat verslaafd is aan televisie. De samenvattende interventies van Mawra's mannelijke verteller (Joel Holt) konden gemakkelijk de vergelijking doorstaan met de stereotypische inleidingen en spannende eindes van op sensatie beluste vervolgerverhalen. Dat televisie hier model stond, bleek ook uit het gebruik van *I Love Lucy*, één van de meest succesvolle comedy shows uit de jaren vijftig, waarvoor Lucille Ball en de Cubaan Desi Arnaz tekenden. Omdat Arnaz en Ball toen getrouwd waren, ondersteunde de passage waarin hij haar met zijn zoetgevooisde stem charmeert, schijnbaar die waarin de man van over de zee Marguerite Ida and Helena Annabel voor zich wint. Het koppel scheidde echter en Ball kwam alleen aan de leiding van Desilu, het productiehuis dat ze samen uitbouwden en waarmee ze de controle over RKO verwierven. Hierdoor bereikte Ball het toppunt van haar carrière, die ze in 1933 begonnen was als reclamemodel en media-icoon voor Chesterfield sigaretten.⁵ Voor

zover de historisch-biografische feiten in de fictie doorwerkten – wat bij The Wooster Group steeds het geval is – weerstond Marguerite Ida and Helena Annabel de avances van haar aanbieder en behield ze haar macht. (Volgens dezelfde redenering, echter, betekende het inspringen van Suzzy Roche voor Peyton Smith, omdat ze naar verluidt met de man van haar dromen verre horizons zou hebben opgezocht, het verlies van die macht. Per slot van rekening dramatizeerde *Point Judith*, aldus David Saran, het vertrek van Spalding Gray en Libby Howe⁶, en werd *FinISHED Story* een elegie voor de overleden Ron Vawte.)

Mawra's film en Balls televisiekomedie waren niet de enige middelen om *Doctor Faustus Lights the Lights* te ensceneren en meteen ook te duiden. Steins tekst bevat reeds een minimum aan interne regie-aanwijzingen en vraagt verder om balletten en opera-intermezzi. LeCompte, Trisha Brown, en Helen Eve Pickett stonden in voor de choreografieën, de musicalfragmenten deden de rest. Suzzy Roches carrière als zangeres van The Roches – een andere autobiografische invloed – deed haar terloops de leden van het theatergezelschap voorstellen als een rockgroep, voor ze samen lustig 'Ring of Fire' van Johnny Cash kweelden. Verder putte The Wooster Group uit de Marx Brothers (de fysieke grappen), Maurice Schwartz' Yiddish Art Theatre en de Cantoneze opera (Valks frêle piepstemmetje)⁷, naast de populaire Fausterfenis (het circusnummer met Mr. Viper). Een cruciaal hulpmiddel was echter Jim Findlays mobiele, installatie-achtige set, waarvan de spelers prothetische extensies werden. Een gelijkaardig effect bereikte de Wooster Group eerder al in *The Hairy Ape*. Vooraleer de routine in de machinekamer van het passagiersschip door de dochter van de eigenaar grondig verstoord werd, vertaalden de mechanische handelingen van de stokers zowel de brutalisering van lichaam en geest als hun choreografische veréénzeling met het industriële tijdperk. In *House/Lights* vormden de wipplanken, draaistoeltjes, bewegende monitoren en koffietafeltjes (herkenbaar van *Brace Up!* en *FinISHED Story*) een net niet op hol geslagen machine, een technologisch masker of objectentheater waarin de mens tot rader of tandwiel gedegradeerd is, zoals in Chaplins *Modern Times* (1936) of Lyubov Popova's constructivistische set voor Meyerholds productie van Crommelyncks *Cocu Magnifique* (1922). Meyerholds biomechanische acteer-methode, volgens welke emoties reflex-matig door kinetisch gedrag worden opgeroepen, bood een alternatief op Stanislavski's realisme, dat beter beantwoordde aan het industriële tijdperk. Daartoe trainde hij zijn acteurs in commedia dell'arte, ballet, gymnastiek, dans en circustechnieken.⁸

De door Meyerhold ontwikkelde techniek leent zich tot vergelijking met de motorische automatismen onderzocht door Leo Solomons en Gertrude Stein in het Psychologisch Laboratorium van Harvard, onder leiding van Hugo Münsterberg.⁹ Die experimenten pasten volgens Tim Armstrong in de toen gangbare interesse voor de relatie tussen productiviteit, enerzijds, en concentratie en verstrooidheid, anderzijds, wat zich ook uitte in Taylors economische tijds- en bewegingsanalyses en theorieën over het subject. Terwijl de negentiende-eeuwse psychologen in automatismen (hypnoses, trances,...) het bestaansbewijs zagen van een vaak primitiever en authentieker maar ondergeschikt subject, beschouwden Solomon en Stein ze eerder als een epifenomeen van het enige echte subject, moedwillig veroorzaakt door een verminderde aandacht en een omzeilen van de wil, een lichaamstaal geschreven in de tegenwoordige tijd, zonder bewuste recollecties of anticipaties.¹⁰ Steins wetenschappelijke experimenten vervolledigen de mythische en literaire verklaringen voor de complexiteit van haar vrouwelijk hoofdpersonage. Door hun theatrale implementatie ontstond in *House/Lights* wel een paradoxale toestand, een willoze controle, vrouwelijke overgave of bezetenheid, die aansloot bij de erotiek in *Olga's House of Shame* en afweek van Fausts mannelijke verlangen naar een statische controle. Voor de gedragspsycholoog B.F. Skinner was die (literaire) overgave zelfs aanleiding om Stein van hysteric te beschuldigen.¹¹ Hoe dan ook, de legale disputeren van The Wooster Group met Arthur Miller n.a.v. *L.S.D. (...Just the High Points...)* en hun voortdurende invraagstelling van literaire canoniciteit moeten Steins subversie van auctoriële, verbale, en patriarchale controle een extra cachet gegeven hebben.

4. Een andere gedragspsycholoog die in *House/Lights* indirect aan bod komt is I.P. Pavlov, bekend om zijn onderzoek naar voorwaardelijke reflexen en zijn ietwat Lamarckiaanse stelling dat die erfelijk konden worden, koren op de Tayloriaanse molen. Fausts slaafs dankbare (mannelijke) hond, een mikpunt van Steins satire, incarneerde daarom niet zomaar zijn duivelse gezelschap uit de overlevering, maar ook Pavlovs specimen, geconditioneerd om automatisch op welbepaalde stimuli te reageren.¹² Pavlovs proefnemingen kaderden in een ruimere analyse van het bloedvaten- en zenuwstelsel, vrouwelijke hysteric en de eenheid van psychologische en fysiologische processen. Onder invloed van ontwikkelingen in het domein van de elektriciteit – vooral dan de verschuiving van elektrostatica en magnetisme naar elektrokinetica, elektromagnetisme en elektrodynamica – werden dergelijke processen gemodelleerd naar de elektrische stroom doorheen een gesloten circuit. Naar analogie verbeeldt die stroom het drukke semantische verkeer dat Steins stijl bevordert door een discontinue syntax en bladspiegel. En net zoals Steins teksten of Pavlovs en Skinners analyses van zenuwactiviteit om elektrische metaforen vroe-

gen, bestond de behandeling van zenuwziekte in het begin van deze eeuw uit het toedienen van elektroshokken of Faradisering.

De willekeurig en verward lijkende maar in feite klokvast en perfect afgemeten circulatie van de spelers door Findlays ingewikkelde installatie, deze gecontroleerde explosie, gaf levendig gestalte aan de onderhuidse stromen van energie, betekenis en verlangen. De alternering met schijnbare pauzes concretiseerde de binaire logica van elektriciteit (aan/uit) en de weinig efficiënte maar des te natuurlijker schommelingen van het lichaam tussen tonische veerkracht en vermoeidheid, activiteit en noodzakelijke rust. De plotse omschakelingen creëerden een momentum, wat Eugenio Barba ooit een 'luxueus evenwicht' noemde en wat Stein systematisch nastreefde – getuige daarvan oxymorons als 'vogels gestuit in volle vlucht'¹³ – in een poging om de binaire logica (en het heterosexuele model dat ervan werd afgeleid¹⁴) te overwinnen. Die ingehouden spankracht was zelfs voelbaar tijdens het eerste 'anti-ballet' met zijn minimale bewegingen. Daartegenover stond een komisch uitgewerkte passage uit *Olga's House of Shame*. Terwijl Elaine een handlangster met stroomstoten kwelt (een smoelentrekkende Sheena See, waarvan het gezicht verder elektronisch bewerkt werd), flikkeren op de scène de spaarzame lichtpeertjes ter illustratie van de wet der communicerende vaten. Een filmfragment uit Mel Brooks' *Young Frankenstein* (1974) toonde uiteraard het cruciale moment waarop Marty Feldman met angstig uitpuilende ogen de schakelaars omgooit en een cataclysmische stroom het humanoïde monster tot leven wekt. In deze overigens respectvolle pastiche van Mary Shelleys roman uit 1818 belichaamt Gene Wilders Dr. Frankenstein de misplaatste Faustiaanse ambitie om over leven en dood te heersen. Door zijn neurotisch burlesk geklungel belandt hij echter ver beneden god, soms tot onder het menselijke niveau. Peter Boyles vereenzaamt en mishandelt monster straalt des te meer menselijkheid, sociale verantwoordelijkheid en nobiliteit uit, tot lering van zijn berouwvol meester. Hoe trouw de Hollywoodadaptatie aan de roman ook is, toch geeft Brooks blijk van een melodramatisch geloof in de wetenschap, in tegenstelling tot Shelleys onheilspellende waarschuwing.¹⁵ Samen geeft dat een evenwichtiger oordeel, dat nauwer aansluit bij de veelbelovende maar tegelijk zorgwekkende status van de technologie in onze maatschappij.

Dr. Frankenstein trad slechts kortstondig op in *House/Lights*. Omwille van Steins centrale metafoor schitterde een ander uitvinder/wetenschapper, namelijk Thomas Alva Edison (1847-1931). Aan zijn filmmaatschappij hebben we trouwens de eerste stille filmversie van Shelleys verhaal te danken, in een regie van J. Searle Dawley. Ze dateert reeds van 1910, 21 jaar voor de beroemde klankversie van James Whale (met Boris Karloff), die ontelbare vervolgen en *remakes* genereerde. Net zoals de roman, die gewag maakt van Cornelius Agrippa en Paracelsus, valt deze

film terug op de Fausttraditie door Frankensteins universiteitslabo voor te stellen als het studeervertrek van een alchemist. De ophefmakende creatiescène, met een voor die tijd gesofisticeerde omgekeerde montage waarbij het monster (Charles Ogle) uit vlees en beenderen wordt geassembleerd, herinnert aan de letterlijke en figuurlijke verscheuring van Marlowes personage. Wanneer dan aan het slot het spiegelbeeld van het monster met dat van een verjongde Frankenstein op de avond van zijn huwelijk vervloeit, wordt het voorbije psychodrama van het ontdebeldde en gefragmenteerde subject nog eens extra in de verf gezet.¹⁶ Stein poneert als eindfase van haar drama eveneens de individuaties van Faust en zijn tegenspeelster, weliswaar met wisselend success. In geen geval is Marguerite Ida and Helena Annabel bereid tot trofee of twistappel gedegradeerd te worden in de strijd tussen de mannen, zoals in Edisons film. Haar centrale rol is eerder vergelijkbaar met die van de vrouwelijke heldin uit *What Happened to Mary* (1912). Dit vroege melodrama van Edisons maatschappij werd tegelijk in verschillende filmzalen in het land getoond en gepubliceerd in het maandblad *McClure's Ladies World*, waardoor het geldt als voorloper van het feuilleton en dus ook van de soap waarin de montage van *Doctor Faustus Lights the Lights* met *Olga's House of Shame* resulteerde.

De figuur van Edison was nog op veel prominentere wijze aanwezig in *House/Lights*. Vermits Steins stuk geschreven werd naar aanleiding van haar groeiende bijval in de pers en op haar toernee in de V.S., verwerkte The Wooster Group in de productie media-emblemen (zoals het logo van Columbia pictures) en emblemen van op media succes gestoelde faam en macht (zoals de passage uit *I Love Lucy*). Ondertussen werd Edison naar voren geschoven als een sleutelspeler in de technische ontwikkeling van die media. Edisons eigen leven is overigens zo'n succesverhaal, dat hem tot een regelrechte held catapulteerde van wat Mark Twain en Charles Dudley Warner de "Gilded Age" noemden. Geboren in het Midwesten en grootgebracht in bescheiden omstandigheden, leerde hij al op jonge leeftijd met een telegraaf omgaan. Nadat hij het procédé als werknemer van Western Union had verbeterd (met de dubbele en viervoudige ontwerpen), vestigde hij zich als onafhankelijk uitvinder in Newark, New Jersey en richtte daarna heuse Onderzoek- en Ontwikkelingsfaciliteiten op in Menlo Park, NJ. Van 1876 tot 1886 kende hij daar zijn meest productieve jaren, vond bijvoorbeeld de fonograaf uit en de microfoon, die essentieel was voor de werking van Bells telefoon. Daar nam hij zich ook voor om het elektrisch licht te ontwikkelen, na een grondige marktanalyse van het Wall Street district, dat het systeem kon financieren (via J.P.Morgan en Grovenor P.Lowrey) en zijn eerste afnemer zou worden. (Niet toevallig was de beurskoers-telegraaf Edisons eerste gepatenteerde onafhankelijke uitvinding geweest.) Waar in Steins stuk éénheid en veelheid onder wederzijdse spanning staan, moest in Edisons onderzoek het begrip van romantisch genie dat in isolement creëert, ruimte maken

voor een team experts. Bijgestaan door de fysicus Francis Upton, mechanicus Charles Batchelor en modelbouwer John Kreusi, loste hij de laatste technische problemen op (een duurzame gloeidraad) en richtte de Edison Electric Light aandelenmaatschappij op om de financiering en promotie te verzekeren, naast de bedrijven die verantwoordelijk waren voor de generatoren, conductoren, lampen, accessoires, en de demonstratiecentrale op Pearl Street.¹⁷

De eerste bruikbare filmcamera was een product van Edisons nieuwe faciliteiten in West Orange, NJ. George Eastmans uitvinding van de celluloid pellicule liet werknemer W.K.L. Dickson toe om de kinetofoon te ontwerpen, die een serie fotografische beelden synchroniseerde met een geluidsplaat. Dankzij de verbeterde ontwerpen van de kinetograafcamera en kinetoscoopprojector kwam twee jaar later de 35 mm filmstandaard tot stand met vier perforaties aan beide zijden van elk frame. De eerste studio werd gebouwd. Zijn veelzeggende naam, Black Maria, eigenlijk slang voor een boevenwagen, verbindt in de huidige context Faustus' zwarte magie met de door de media ondersteunde sterrencultus en het illusionisme van het volkstoneel en de eerste films (bijvoorbeeld in Georges Méliès' Faustcreaties voor beide genres, die volgens Susan Letzler Cole als pretekst dienden van *Frank Dell's The Temptation of St. Antony*).¹⁸ Omdat Edisons kinetoscoop bedoeld was als privé peepshow die met muntstukken werkte in weliswaar openbare ruimten (naar analogie met de fonografen), bouwden Francis Jenkins en Thomas Armat hem om tot de Vitascoopprojector, waarvan Edison in 1896 de rechten kocht om hem te commercialiseren voor publieke projecties. Het gevolg was dat privéverlangens voortaan ook een publiek leven zouden leiden. Met de nog jonge concurrentie vormde Edison uiteindelijk de Motion Picture Patents Company, die een monopolie had van 1909 tot 1917, toen ze omwille van anti-trust regels verplicht ontbonden werd. Dit feit verdrong Edison definitief uit de lucratieve filmmarkt, hoewel reeds vanaf het begin zijn kinetoscoop het pleit verloren had van de concurrerende cinematograaf van de gebroeders Lumière. Tegen die tijd was zijn elektriciteitsmaatschappij ook al geconsolideerd onder de naam General Electric.

Ondertussen hadden Edisons uitvindingen en hun verdere uitwerkingen wel grondig het dagelijkse leven veranderd en de mechanistische negentiende eeuw gemoderniseerd. Ook al faalde hij zelf om de overgang naar de twintigste eeuw te maken (door zijn vroege impact te bestendigen of echt innoverende technologieën te verzinnen eerder dan de bestaande te synthetiseren), toch luidde hij het drukke elektr(on)ische, telematische en televisuele tijdperk in dat onderhevig is aan een voortdurende aandachtscrisis, in die mate dat George Beard en A.D. Rockwell, co-auteurs van *American Nervousness*, een standaardtekst over elektrische geneeskunde uit de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw, Edison de intensivering

van het moderne leven verweten en de daaruit voortvloeiende neurasthenie¹⁹, die Skinner aan het werk zag in Steins creatieve persoonlijkheid en de Wooster Group weergaf door het hectische gedoe op scène. Hoe terecht de beschuldiging aan het adres van Edison is, mag blijken uit de rol van elektrisch licht in de industriële toepassing van Taylors tijdsbestedingsprincipes met het oog op een hogere productiviteit. Voortaan konden de fabrieken die reeds uitgerust waren met lopende banden dag en nacht draaien, iets wat de puriteinse Edison, doordrongen van de werkethiek, alleen maar toejuichte, vermits hij slaap toch maar een teken van luiheid beschouwde, een slechte gewoonte en een verkwisting van menselijk potentieel. (Althans in het openbaar: stiekem deed hij volgens Stanley Coren dutjes, waar zijn creatieve leven wel bij vaarde, anders had hij niet die meer dan duizend patenten op zijn naam gehad.²⁰)

Volgens Edisons ingenieursnormen betekent Steins repetitieve of 'automatische' stijl ook een verspilling en is hij het resultaat van verstrooidheid eerder dan concentratie. Volgens dezelfde normen was haar kunst het ongeregelde en inefficiënte product van een niet-verdiend inkomen (de toelage van haar broer Leo). Anders bekeken verzuurde Steins kortstondige vreugde om de centen verdiend met *The Autobiography of Alice B. Toklas* door de distorsies en lasten van de roem, en meer nog door de onderwerping van haar kunst aan de strikte logica van het profijt eerder dan het plezier, de logica ook van haar kinderloze relatie met Toklas. Beide logicas verdringen elkaar in *Olga's House of Shame*, zodat de verstrengeling ervan met het toneelstuk duidelijk maakte hoezeer Fausts verveling en doodsverlangen Steins eigen verlangen naar mysterie, duisternis, en onzichtbaarheid reveleert, weg van een allesoverheersende helle (of helse) ratio. Sinds Freud en het hersenonderzoek weten we maar al te goed dat slaap (een voorsmaak van de dood) een noodzakelijke en productieve activiteit is. Steins wetenschappelijke en literaire werk boort die onbewuste, ongecontroleerde activiteit aan, waarbij de snelheid en dynamiek van de mentale processen het psychologisch diepte-model complementeren om een onderscheid te maken tussen bewustzijn en slaap, aandacht en verstrooidheid, aanwezigheid en afwezigheid.²¹

Die dynamiek tussen aan- en afwezigheid bepaalt Edisons belangrijkste uitvindingen (elektrisch licht, camera/projector, fonograaf, en microfoon), al was het maar omdat het prothetische tuigen betreft waarvan de uitwerking niet meer gebonden is aan het onmiddellijk aanwezige fysieke lichaam, dat hierdoor zijn zintuiglijke reikwijdte en werkzaamheid door ruimte en tijd verhoogt. Een (geavanceerd) voorbeeld hiervan zijn de draadloze ontvangers op batterijen die de Wooster Group toelieten om Hans Peter Kuhns (vooraf opgenomen) lectuur van Steins tekst via hoorapparaatjes te ontvangen en via microfoons versterkt de zaal in te sturen.

Omwillen van de mediëring creëert een dergelijke apparatuur uiteraard ruimte voor vertekening en manipulatie. Mr. Vipers zogenaamde afwezigheid wanneer de duivel hem telefoneerde en Marguerite Ida and Helena Annabels spottende vertaling van zijn woorden ("I work all day and all night" werd "he says being the devil is a full-time job") waren daarom meer dan psychologisch realistische toetsen. Net zoals bij Findlays mechanische installatie en Fausts duivelse kunsten, primeerde hier het bedrog dat de Wooster Group openlijk pleegde, omdat die elektr(on)ische technologie aan de basis lag van *House/Lights* en het media tijdperk waarin Stein zich ingelijfd voelde. Zo loste de productie de kritische verwachtingen in die werden opgewekt door de metatheatrale titel.

Vanuit dit perspectief symboliseerde het logo van Columbia Pictures bovenop beroemdheid en technologische vooruitgang ook de verblinding door de roem en de vluchtigheid van beelden op het filmscherm dat tegelijk de werkelijkheid toont en haar selectief afschermt. Eenzelfde antirealistische waarschuwing weerklonk in het logo van His Master's Voice, waarop Ari Fliakos attendeerde door als Fausts hond een fonograaf aan te voeren om naar een plaat te luisteren. De geïmpliceerde analogie tussen de spreekwoordelijke trouw van de hond aan zijn meester en de technische getrouwheid van de fonograaf aan de menselijke stem (*high fidelity*), werd op die manier geproblematiseerd. Op het eerste gezicht ondersteunde de verwarring die bij de HMV-hond heerst tussen de natuurlijke klank en zijn technologische simulatie, allicht omwille van zijn vermeende kwaliteit eerder dan de domheid en slaafse devotie van het beest, de verwarring van Steins hond tussen natuur- en kunstlicht. Wat tijdens de voorstelling neerkwam op willekeurig geblaf naar videobeelden van lichtpeertjes en de maan. De overgang tussen beide beelden werd nochtans niet gemaakt door een illusionistische montage maar door de manipulatie van deksels of alternatieve diafragmas, die boven- en onderaan de monitoren scharnierden, alsof het om toverdozen of high-tech schrijven ging. Geen realisme hier, maar openlijk bedrog zoals in de beginperiode van de film met zijn primitieve evocatie van beweging door een opeenvolging van stilstaande beelden dankzij de nawerking van het oog.

De antimimetische combinatie van openlijk bedrog en een onderhoudende metatheatrale zelfbespiegeling karakteriseerde ook het poppenspel waarin verstoptje werd gespeeld. Met het lef van een goochelaar die beweert niets achter de hand te houden, orakelde Marguerite Ida and Helena Annabel dat haar adder geen adder is en er alleen op lijkt. Deze schijnbare zinspelning op de ambiguïteit van haar publieke macht(iging), die volgens René Girards definitie van het sacrale, goed èn slecht is²², herneemt ook 'La Trahison des images' (1929), het beroemde schilderij van die andere René, Magritte, dat terecht de ontologische identiteit van een pijp van

zijn picturale representatie onderscheidt. (Waarmee nogmaals bewezen is hoe elke eenheid een veelheid verhuult.) Hoe kort Valks voorbereidingen voor het poppenspel ook waren, toch vroegen ze om een pseudo-pauze, die op drie manieren werd aangekondigd: door de zaallichten, de MacIntalk omroepstem en het mini-gordijn op scherm. Dat gordijntje was het zoveelste symbool van Marguerite Ida and Helena Annabels nieuwe prestige en een icoon van het voorstellingsprincipe, eigenlijk van theater in het algemeen: de gekostumeerde of versluiserende revelatie, plagend aangereikt en weerhouden.²³ Daarom ontblootte Valk tijdens de sequentie met de buikdans haar borsten nooit helemaal. Daarom deed Faudree alsof hij zijn pruik rechtzette, terwijl hij er geen droeg. Het nep-gordijn en poppenspel samen hielden in deze postmoderne multimediaproductie de tweeduizend jaar oude "theatrum mundi" traditie in ere, volgens welke het leven een 'vreemd tussenspel' is, om de titel van O'Neill's stuk uit 1928 te citeren. Overigens deelt *Strange Interlude* (1928) met zijn *Dynamo* (1929) en Steins *Doctor Faustus Lights the Lights* de idee – afkomstig uit Henry Adams' *Education* – dat elektrische energie goddelijk èn vrouwelijk is.²⁴

Na de drievoudige aankondiging van deze interlude twijfelden sommige toeschouwers of ze op zouden staan om iets te gaan drinken. Eigenlijk werden ze slechts verzocht zich even te ontspannen, wat rond te kijken, en eventueel achteraan in de zaal de technische ondersteuning te ontdekken. Daaronder bevond zich een enorme monitor die gericht was naar het podium en samen met kleinere in de coulissen de bewegingen van het gezelschap apperceptief moest leiden tijdens de fragmenten uit Mawra's film, ter verdere substantiëring van Steins motorische experimenten. Omdat Valk snel genoeg klaar was, veinsde ze ongeduld en telefoneerde ze zogezegd naar de "controlekamer", waar Collins achter een microfoon post had gevat om zijn stem aan Mr. Viper te lenen. Zodra de boodschap was doorgeseind, doofden de lichten en hernam de voorstelling.

Op het continuüm tussen aandacht en afleiding bevond de aanloop tot het poppenspel zich ergens tussen beide uitersten. Op andere ogenblikken was de blik van het publiek wellicht radicaal verstrooid door de simultaneïteit en divergenties tussen de scènische actie en videobeelden op de vier monitoren, zonder hiërarchie of voorkeurstraject. Deze keer werd die blik losjes tot de orde geroepen, misschien gewoon omgekeerd, zoals hij eenvoudig gesplitst werd door de stereoscopische set van *Nyatt School*. De gevorkte opstelling van de vier monitoren in *House/Lights* leidde sowieso de blik van voren naar achteren en de kanten op, in een evenaring van de zich opsplitsende en weer samenvoegende identiteiten. In een derde configuratie werd de blik van het publiek precies ingesteld op de centrale monitor vooraan, wat aanleiding gaf tot regelrechte grotesken. De contrastwerking die ervan uitging, lag in het verlengde van de komische explicitering en fysieke overdrijving elders (het

versterkte geluid van een rits, de energieke handtastelijkheden, het verdwazende en overweldigende gezoen) wat elke voyeuristische impuls pareerde. Voorzover spelers posities innamen achter die centrale monitor, werd die niet zomaar het zelfbewuste centrum van de toeschouwersaandacht maar, zoals in sommige van Nam June Paiks op mensen geënte monitoren ('TV Bra', 'TV Penis', ...), een integraal bestanddeel van de lichamen die als prothesen de beelden op het scherm (uit *Olga's House of Shame*, voorgemonteerd of live) vervolledigden. Conform Steins (post)moderne identiteitsproblematiek werden Fausts verscheurde ledematen aan de monitor vastgehecht, zodat in de theatrale stilering van haar stuk op de deconstructie een cyborgiaanse assemblage volgde tot het ultieme hedendaagse masker.

Tijdens Elaines geërotiseerde marteling bijvoorbeeld troonde Faudrees hoofd boven de monitor uit, terwijl het scherm in close-up zijn kruis toonde, verstopt onder zijn das. Hoeft het nog gezegd dat de schijnbare transparantie van het beeld, dat onmiddellijk glimlachjes van herkenning loswerkte, ontkend werd door de elkaar weerspiegelende en opheffende lagen? Ofwel verdween Faudrees hand-van-vlees-en-bloed tastend achter de monitor en in zijn gefilmde broekzakken. Ofwel manipuleerde hij dreigend een kniptang, die naast de monitor lag, maar opnieuw uit het zicht verdween, tenzij de toeschouwer overschakelde op het beeld. Tegenhanger van dit mannelijk geslachtsicoon was het stilstaand beeld van Valks omgekeerde lichaam, tot fetisj verheven want geamputeerd aan onderbuik en knieën, nadat een beffende, kannibalistische duivel zich aan Marguerite Ida and Helena Annabel tegoed had gedaan. Net als Valks (on)bedekte borsten en Roches opzichtige kousenband, belichtten dergelijke poses onherroepelijk de beeldwaarde van het geseksualiseerde, begerende en begeerde lijf. In deze votieve context markeerde de ontblote kinderborst, het teken van Fausts verjonging dat Valk *via het scherm* streelde, een vals verschil. De vermeende asexuele natuurlijkheid was reeds beschreven, bezwaard en gedekt door de aanbidding van de jeugd, steunpilaar van door de media geïndoctrineerde westerse schoonheidsidealen. Voor een Belgisch publiek verkrachtte de herinnering aan recente pedofilieschandalen het beeld tenslotte helemaal.

Fausts nauwelijks geapprecieerde verjongingskuur betekent in Steins script de voorlaatste stap op weg naar zijn twijfelachtig herstel en Marguerite Ida and Helena Annabels katzwijn in de armen van haar andere aanbidder. De oplichterij van Mephistopheles maakt beide individuaties natuurlijk verdacht; daar vermog Faust, traditioneel toch een doortrapte kerel, weinig aan. Dat uiteindelijk hij die 'nooit bedrogen' wordt, zich 'altijd bedrogen' voelt, komt over als een logisch raadsel, iets als Zeno's leugenaarsparadox, want 'iedereen weet dat de duivel één en al leugens is.' In Steins theatrale universum sluiten tegengestelden elkaar geenszins uit en

heerst de binaire logica van de elektriciteit niet absoluut. 'Nooit' en 'altijd' benoemen slechts één alomtegenwoordigheid. Op dezelfde paradoxale wijze wou Zeno, in een poging om de eenheid van het bestaan te bewijzen, beweging, verandering, tijd dus, uitsluiten op basis van de oneindige deelbaarheid van elke afstand. Voor hem kwam een pijl in volle vlucht *op elk ogenblik* tot stilstand, wat Henri Bergson de cinematografische maar misleidende voorstelling van het bestaan noemde omdat ze duur interpreteerde als een opeenvolging van afzonderlijke, statische toestanden.²⁵

In psychologische eerder dan filosofische termen klinken Mephisto's 'nooit' en 'altijd' als de even loze overdrijvingen van de verwaandheid en teleurstelling in een personage waarvan Stein de status ernstig reduceerde. Misschien heeft haar Faust, het massaproduct van Edisons industrieel tijdperk annex droomfabriek, geen ziel en dan deed de duivel een slechte zaak.' Misschien is de verdoemenis van Marguerite Ida and Helena Annabel meer een 'veronderstelling' dan het onvermijdelijke resultaat van een duivelse list. Deze mogelijkheden promoveren de schrijfster zelf tot de rang van meest bedreven bedrieger en verlicht oplichtster. Haar schrijversaura houdt de vele gedaantes en stemmen binnen haar uitstraling gevangen. In de allerlaatste zinsnede verzoekt ze tenslotte iedereen: 'listen to me.' Allicht verklaart dit waarom op het einde van *House/Lights* de Wooster Group haar auctoriele stem op de voorgrond plaatste, in een laatste synthetiserende beweging van het theatrale identiteitsonderzoek, een onderzoek dat vrij toepasselijk afsluit met een drievoudige, tautologische vaststelling – 'he is he and she is she and we are we' – vooraleer de meervoudige spiegelbeelden weer samenvallen in Steins 'me'.

Eerlijk gezegd was Steins stem nooit afwezig in *House/Lights*. Gelukkig maar, gezien de recuperatiebeweging van Joel Holts overkoepelende mannelijke stem in de fragmenten uit *Olga's House of Shame*. In tegenstelling tot Robert Wilson behield Elizabeth LeCompte daarom Steins regie aanwijzingen. Valk kanaliseerde de schrijfster-in-de-tekst bovenop de vele andere personages, wiens tekst haar op het einde opnieuw toekwam, zoals aan het begin. Tijdens de laatste scène sprak Valk zelfs in een dictafoon, alsof zij het stuk ter plaatse verzong. Nochtans werd haar rol als dramaturg, overeenkomstig Steins weigering om het bij eenduidigheid te houden, door Tanya Selvaratnam aangevochten. Haar bijna permanente lichamelijke aanwezigheid op scène achter een laptop computer deed een grotere controle vermoeden (over sommige video beelden?) dan die over de MacIntalk klankeffecten (dierengeluiden, de roep om Faust, een aftelling,...). Toen echter die computer solo ging en andere rijmwoorden voor 'licht' suggereerde dan Faust, werd hun beider auctoriele macht op hun beurt betwist door de taal en de technologie, wat bij Steins motorische experimenten ook al het geval was.

Het veelgelaagde *House/Lights* liet met andere woorden niet toe dat een Eerste Beweger of 'dood' punt werd geïdentificeerd. De betekenissen bleven circuleren, de maskers oplichten. Geen wonder dat de centrale metafoor verruimd werd tot dwaallichten op de schermen. Daarmee werd Steins tekst ten volle recht gedaan. Dat de dichteres en prozaschrijfster ooit verleid werd om toneelteksten te schrijven had veel te maken met hun onregelmatige ruimtelijke weergave op de pagina, de alternering tussen regie-aanwijzingen en dialoog, die zij bovendien soms willekeurig en dubbelzinnig toeschreef en die de dwingende lineariteit van proza openbrak. In 'Arthur a Grammar' vergelijkt ze die lineariteit met heteroseksueel koppelwerk, waarbij de woorden als treinwagons gedwee de sporen moeten volgen om hun afspraak met exclusieve betekenissen niet te missen.²⁶ Blinde afspraken interesseren Stein veel meer, ondanks haar levenslange trouw aan Alice B. Toklas, woorden die een spervuur vormen, een vuurwerk van elektrische en seksuele impulsen. Alleen al daarom vragen haar nauwelijks voorgesneden dialogen (zonder punctuatie en vol herhalingen) om een podium, een speelplaats om haar verbale fantasie te vieren. Daarom ook was de Wooster Groups polyfonische en polysemische productie zo lonend, een overtuigende demonstratie van de werkzaamheid en hedendaagsheid van Steins dramaturgie.

Noten

- ¹ Gertrude Stein, *Last Operas and Plays*, ed. Carl Van Vechten, introd. Bonnie Marranca, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995 [1949], 89-118.
- ² Sarah Munson Deats, 'The Rejection of the Feminine in *Doctor Faustus*', *Sex, Gender, and Desire in the Plays of Christopher Marlowe*, Newark: Delaware UP; London: Associated UP, 1997, 202-224.
- ³ Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy*, London: Methuen, 1985.
- ⁴ Zie het debat tussen Philip Auslander, 'Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized', *Performance Research* 2.3 (1997): 50-55 en Peggy Phelan, 'The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction', *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge, 1993, 146-166.
- ⁵ Ephraim Katz' *International Film Encyclopedia*, red. Fred Klein and Ronald Dean Nolen, London: Macmillan, 1998.
- ⁶ David Savran, *Breaking the Rules: The Wooster Group*, New York: Theatre Communications Group, 1988.
- ⁷ Bevy Rosten, 'The Gesture of Illogic', *American Theatre* Febr. 1998: 18.
- ⁸ *Meyerhold at Work*, ed. and introd. by Paul Schmidt, New York: Applause Theatre Books, 1996.
- ⁹ Leon M. Solomons en Gertrude Stein, 'Studies from the Psychological Laboratory of Harvard University. II. Normal Motor Automatism', *Psychological Review* 3 (1896): 492-512; Gertrude Stein, 'Cultivated Motor Automatism; A Study of Character in its

- Relation to Attention', *Psychological Review* 5 (1898): 295-306.
- ¹⁰ Tim Armstrong, *Modernism, Technology and the Body: A Cultural Study*, Cambridge: Cambridge UP, 1998, 187-211.
- ¹¹ B.F.Skinner, 'Has Gertrude Stein a Secret?', *Atlantic Monthly* Jan. 1934: 50-57.
- ¹² I.P.Pavlov, *Conditioned Reflexes*, transl. by G.V.Anrep, Oxford: Oxford UP, 1927.
- ¹³ Gertrude Stein, 'Plays', *Last Operas and Plays*, 1-li.
- ¹⁴ Armstrong 19-20.
- ¹⁵ Harriet E. Margolis, 'Lost Baggage: Or, The Hollywood Sidetrack', *Approaches to Teaching Shelley's "Frankenstein"*, ed. Stephen C. Behrendt and Anne K. Mellor, New York: MLA, 1990, 160-1, 164-5.
- ¹⁶ Wheeler Winston Dixon, 'The Films of Frankenstein', *Approaches to Teaching Shelley's "Frankenstein"*, 166-169, 179.
- ¹⁷ Thomas Parke Hughes, 'Thomas Alva Edison and the Rise of Electricity', *Technology in America*, red. Carroll W. Pursell, Jr., Cambridge, MA: MIT Press; Washington, DC: USIA, 1990 [1981]), 117-128.
- ¹⁸ Susan Letzler Cole, *Directors in Rehearsal: A Hidden World*, London: Routledge, 1992, 95.
- ¹⁹ Armstrong 17-18, 251.
- ²⁰ Stanley Coren, *Sleep Thieves: An Eye-Opening Exploration into the Science and Mysteries of Sleep*, New York: The Free Press, 1996.
- ²¹ Roger Shattuck, geciteerd door Armstrong 203.
- ²² René Girard, *La violence et le sacré*, Paris: Grasset, 1972.
- ²³ Georges Banu, *Le rideau comme fêlure du monde*, Paris: Société Nouvelle Adam Biro, 1997.
- ²⁴ Travis Bogard, *Contours in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, Oxford: Oxford UP, 1972, 322.
- ²⁵ Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy*, Touchstone Books, New York: Simon and Schuster, 1972 [1945], 804.
- ²⁶ Sue-Ellen Case, 'Performing Lesbian in the Space of Technology: Part II', *Theatre Journal* 47 (1995): 341-343.



E.L.L. Edy-Legrand, Walpurgisnacht, ca. 1942