

jongste generatie toch meer 'Europees' gericht. Of is het alleen maar zo dat de problemen van Groot-Brittannië nu veel duidelijker dezelfde zijn als die in andere westerse samenlevingen?

Er is dus een opvallende continuïteit in de hedendaagse Engelse toneelliteratuur. Ook nu weer worden er veel stukken afgeleverd die duidelijk een spiegel zijn van de eigentijdse problematiek. Deze continuïteit is natuurlijk geen toeval. Engeland heeft altijd al een sterke dramatische cultuur gehad en sedert vele decennia wordt deze cultuur gekoesterd en gestimuleerd. Het Royal Court Theatre in Londen manifesteerde zich al in de jaren vijftig uitdrukkelijk als een 'writers' theatre'. Hier werden de stukken van Osborne, Wesker, Storey en Bond bijvoorbeeld gecreëerd en ook nu speelt het een vooraanstaande rol bij het begeleiden van en scheppen van kansen voor jonge auteurs.

Toen Stephen Daldry vijf jaar geleden de artistieke leiding van de Royal Court in handen nam, werd besloten weer extra impulsen te geven aan de toneel-schrijfkunst. In zijn functie van 'literary manager' werd Graham Whybrow bij de Royal Court een echte speurder naar nieuw talent. Met zijn medewerkers leest en beoordeelt hij niet minder dan zestig stukken per week die op zijn tafel belanden. De meest belovende teksten worden op een 'script meeting' besproken. In de herfst van 1994 hebben Daldry & Co een gans seizoen aan nieuw werk van jonge Britse auteurs gewijd<sup>1</sup>. The Royal Court creëert niet minder dan vijftien stukken per jaar. Ook andere theaters zoals het Bush Theatre en Out of Joint stimuleren het werk van jonge auteurs.

In de lente van 1998 presenteerde de Koninklijke Vlaamse Schouwburg de eerste uitgave van 'Euro Theater', dat volledig gewijd was aan 'English New Writing': een schitterend initiatief waardoor men in Brussel een staalkaart kreeg van hedendaags Brits theater<sup>2</sup>. De K.V.S. introduceerde vorig seizoen bij ons ook al het controversiële stuk *Blasted* van Sarah Kane. De gewelddadige en aberrante situaties in dit stuk houden onmiskenbaar verband met hedendaagse toestanden zoals de oorlog in Bosnië en exploreren in feite de relatie tussen politiek geweld en persoonlijk geweld.

Zoals *Blasted* weerspiegelt het werk van vele jonge auteurs dat op het 'English New Writing' festival getoond werd, de geestesgesteldheid van de hedendaagse generatie. Het intussen beruchte *Shopping and F\*\*\*ing* van Mark Ravenhill is wel het meest representatief, maar ook *Junk* van Melvin Burgess, gespeeld door de Oxford Stage Company, dramatiseert een hedendaagse wereld van drugsverslaving en wat ermee samengaat. De meeste nieuwe stukken zijn erg brutaal van toon en taal en brengen extreme situaties op de scène. Ze willen bewust een spiegel zijn van een

radeloze, ontwortelde generatie. Een van de belangrijkste kenmerken die de vaak zeer verschillende auteurs - Kane, Ravenhill, Butterworth, MacDonagh, Welsh enz. met elkaar gemeen hebben is de morele afschuw voor de wereld van vandaag. Deze schrijvers zijn niet politiek ingesteld zoals Hare en Brenton bijvoorbeeld, maar hun benadering van de maatschappelijke problemen is meer indirect. In een inleiding tot het 'Writers' Forum' (K.V.S., 26 april 1998) beklemtoonde criticus Michael Billington dat een belangrijke verklaring voor de nieuwe explosie van talent te vinden is in de gevolgen van het Thatcher-tijdperk. Al deze jonge auteurs werden geboren in een periode dat Groot-Brittannië grondige wijzigingen onderging. De maatschappij in het algemeen werd materialistischer en het geweld nam toe. De ideologie van het 'Thatcherisme', aldus Michael Billington, vernietigde de naoorlogse consensus in de Britse samenleving. Bij deze specifiek Britse situatie komt dan nog eens de meer algemene 'postmoderne' conditie. Het communisme is ineengestort, de religie kwijnt weg en we worden overspoeld door de technologie. Kortom, we leven in een 'post everything world': een ideale toestand voor het drama.

Mark Ravenhills *Shopping and F\*\*\*ing* is exemplarisch voor de toneelliteratuur die uiting geeft aan een levensgevoel van afkeer en protest. Het stuk werd in Brussel gepresenteerd in een productie van Out of Joint en Royal Court Theatre, geregisseerd door Max Stafford-Clark.

Zoals de titel al suggereert is Ravenhills stuk helemaal een exponent van deze tijd. Het begint met een van de personages die braakt; het toont enkele homoseksuele neukpartijen en voert o.m. een veertienjarige ten tonele wiens verlangen het is met een mes gesodomiseerd te worden.

Zowel de beelden als de taal zijn shockerend. Nochtans dient *Shopping and F\*\*\*ing* zich aan als een 'slice of life' met een onmiskenbaar moraliserende onderlaag. De kern van het stuk betreft immers de totale commercialisering en banalisering van alle waarden en emoties in onze maatschappij. Het consumentisme - het onnadenkend verbruiken van voedsel bijvoorbeeld - wordt een metafoor voor een verziekte samenleving waarin alles tot een product gereduceerd wordt. Door ten minste een van de personages wordt liefde en seks als 'transactie' tot een ideaal verheven.

Het begin van het stuk tekent een 'ménage à trois' van jongelui: Lulu houdt van Robbie die van Mark houdt. Mark gaat echter weg en zoekt een seksuele 'transactie' bij de jonge Gary, die op zoek is naar een vaderfiguur. En dan is er Brian, bij wie Lulu terecht wil voor een job, uiteraard in de publiciteitsbranche. Brian is de incarnatie van het pure geldgewin. Hij citeert het geloof waarmee hij is grootgebracht:



*Shopping and F\*\*\*ing door Out of Joint/The Royal Court Theatre*

Tell me son, says my dad, what are the first few words in the Bible? I don't know Dad, I say, what are the first few words in the Bible? And he looks at me, he looks me in the eye and he says: Son, the first few words in the Bible are... get the money first. Get. The Money. First.

De ontworteling en het gebrek aan waarden worden via het personage van Robbie iets te nadrukkelijk in de context van het postmodernisme geplaatst. De 'Grote Verhalen' van weleer - God, de Verlichting en het socialisme - zijn dood en nu maken we onze eigen kleine verhaaltjes om er ons doorheen te slaan, aldus Robbie (scène 12).

Een en ander herinnert aan de beroemde speech van Jimmy Porter, de antiheld uit John Osbornes *Look Back in Anger*, het stuk uit 1956 dat een kleine revolutie veroorzaakte:

I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any

longer. We had all that done for us, in the thirties and the forties, when we were still kids. There aren't any good, brave causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave New-nothing-very-much-thank-you. About as pointless and inglorious as stepping in front of a bus. No, there's nothing left for it, me boy, but to let yourself be butchered by the women.

Het is overigens treffend hoeveel gelijkenissen Ravenhills stuk met dat van Osborne vertoont. Zoals toen zijn de toeschouwers ook nu getroffen of zelfs geschokeerd door de rauwe taal en toestanden. Beide stukken hanteren een realistische theatercode en geven uitdrukking aan het gevoel van een jonge generatie dat er geen houvast meer is.

*Shopping and F\*\*\*ing* biedt een ontluisterend beeld van een ontspoorde samenleving. Het ietwat sentimentele slot is een echo van de eerste scène waarin Mark niet wou eten en moest braken. De drie jongelui zijn weer samen en ditmaal geven ze elkaar te eten. Hoe rauw de opgeroepen wereld ook is, Ravenhill laat hiermee duidelijk ruimte voor enige hoop. Het is ook geen toeval dat Lulu, de enige vrouw in deze homowereld, als het ware een stil punt is. Op haast pathetische wijze tracht zij een soort gezin samen te houden en is zij de tolk van zorg voor de medemens.

Het is wellicht onvermijdelijk dat in een dramatisering van deze wereld van vluchtige relaties en consumentisme de personages ook niet erg veel diepgang lijken te hebben. Des te merkwaardiger zijn de prestaties van de vertolkers van de productie van *Out of Joint/Royal Court*, die aan de personages individualiteit en présence weten te geven. Opvallend is de traditionele, realistische acteerstijl. Het eenvoudige decor maakt wel gebruik van schril neonlicht, dat de verschillende taferele situeert: een omkadering die de juiste sfeer van dodelijke banaliteit oproept.

Conor McPherson is een jong Iers auteur wiens recente stuk *The Weir* ook al door *The Royal Court* gecreëerd werd. Dezelfde productie, geregisseerd door Ian Rickson, stond ook op het programma van het 'English New Writing' festival in K.V.S.-Brussel. Met enige verbazing ziet de toeschouwer in onze contreien een decor dat een getrouwe nabootsing is van een landelijke Ierse pub. Dit is het kader waarin een viertal mannen elkaar treffen en sterke verhalen vertellen. Een van hen, een succesvol zakenman, introduceerde een jonge vrouw uit Dublin in deze lokale mannenmaatschappij. Deze confrontatie weekt persoonlijke verhalen los waarin vooral een gevoel van verlies en treurnis over de gemiste kansen in het leven naar boven komt.

Indirect gaat het stuk ook over de tegenstelling tussen stad en platteland, een onderwerp dat sterk leeft in het hedendaagse Ierland. De confrontatie creëert bovendien een zich onder de oppervlakte afspelend drama van rivaliteit voor het winnen van de aandacht van de vrouw. Op zijn - veel minder schokkende - manier vertelt dit stuk over de hedendaagse (Ierse) samenleving.

Het professionele theater in Wales is nog maar enkele decennia jong. Het is een normaal verschijnsel dat dit theater in grote mate verbonden is geweest met de nationalistische problematiek en met de Welsh identiteit. Dat dit ook bij de jongste generatie nog het geval is, blijkt ook uit het zeer inventieve stuk van Ed Thomas, *Gas Station Angel*. De auteur regisseert zelf zijn stuk met Fiction Factory, een gezelschap dat zich uitsluitend toelegt op het werk van deze jonge schrijver.

*Gas Station Angel* vermengt op een vanzelfsprekende manier werkelijkheid en fantasie. De personages verwijzen naar geesten en vreemde gebeurtenissen en dit creëert iets van een mythische Welsh achtergrond. Het speelt zich bovendien af vlak bij de ontketende zee die steeds meer het land aanvreet. Centraal staat de liefdesgeschiedenis van Ace en Bron, die elkaar daar ontmoeten. Hun enigszins ontwrichte en door het verleden behekste families vertegenwoordigen de oude magische Welsh cultuur waartegen het jonge paar zich tracht af te zetten. Het huis van de familie van Ace, dat grotendeels ten prooi gevallen is aan het water, is een belangrijke metafoor in het stuk voor de spanning tussen het verleden en de onafwendbare verandering. Helemaal in het begin zegt Ace over het huis:

It was once called a house in the country. Then it was called a house by the sea, then two weeks ago we had a bad storm and half our house fell into the sea and the other half stayed on land. I think it's called erosion.

Het gaat oppervlakkig gezien over de jonge generatie die het traditionele Wales loslaat, maar precies door de context van de natuur wordt ook het proces van het afschudden van familiebanden getekend. Ed Thomas hanteert een soepele schrijftuur en een structuur gekenmerkt door narratieve technieken en flashbacks. Dat werkt wel enigszins verwarrend maar draagt toch ook weer bij tot de bijzondere sfeer van het stuk. De setting, suggestief veeleer dan realistisch, en het vloeiende ensemble-spel creëren een niet opdringerige, maar doeltreffende theatraliteit voor dit lichtjes surreële drama.

Een nationalistische toon en thematiek zijn zelfs vrij sterk aanwezig in *Rape of The Fair Country*, door Clwyd Theatr Cymru, een gezelschap dat zowel voorstellingen in het Welsh als in het Engels verzorgt. *Rape of The Fair Country*, geregisseerd



*Rape of the Fair Country* door Chwyd Theatr Cymru (Foto: Phil Cutts)

door Tim Baker, is een productie met epische allure, gebaseerd op de gelijknamige roman van Alexander Cordell, die in 1997 overleed.

De actie is gesitueerd in het begin van de negentiende eeuw en toont de miserabele levens- en werkomstandigheden van de arbeiders. Baker concentreert zich daarbij op het moeizaam groeiproces van politieke bewustwording. Een en ander wordt geïllustreerd binnen één familie, waarvan de pater familias er zeer conservatieve denkbeelden op nahoudt, en die ook aan zijn gezin wil opdringen. Volgens hem kunnen de arbeiders zich maar beter schikken naar het systeem en loyaal zijn aan hun werkgevers. Vakbondsverzet is aan hem niet besteed. De spanningen die de arbeidssituatie oproepen worden ook weerspiegeld in het gezin. Van bij het begin reeds vindt bijvoorbeeld de vader het heel gewoon dat zijn nog erg jonge zoon mee uit werken gaat, maar zo denkt de moeder er niet over. De reactionaire opstelling komt het gezin duur te staan. *Rape of The Fair Country* toont de groei naar het inzicht dat alleen verzet en strijd verandering kunnen brengen in de onrechtvaardige toestanden. Tegelijkertijd groeit ook de verstandhouding tussen vader en zoon.

De regie geeft gestalte aan dit epos voornamelijk aan de hand van groepsbeelden.

Vaak staan de personages verspreid over de scène en vertellen om de beurt een stukje van het verhaal, hetgeen tot statische momenten leidt. Voeg daarbij nog de lichtjes sentimentele toets, de volksdansjes bij het huwelijk van de zoon en je krijgt een vorm van theater die op de rand van de folklore balanceert.

Het decor van Mark Bailey heeft een realistisch geschilderde achterwand, met daarvoor een loopbrug die de industriële context oproept. De scenografie overstijgt daarmee het niveau van nogal simpele plaatjes niet. Gelukkig wordt er in dit kader voortreffelijk geacteerd. Af en toe bereikt de productie sterke emotionele momenten, maar deze zijn te fragmentarisch, hebben te weinig dramatische context. In het breed uitgesponnen fresco, waartoe de omzetting van de oorspronkelijke roman noopte, kon Tim Baker maar weinig dramatische spankracht ontwikkelen. *Rape of The Fair Country* lijkt dus een beetje oubollig theater. Maar ook hier werd sterk geacteerd. Het acteertalent en het metier om de tekst te zeggen vormen een constante in het Engelstalig theater, die bij ons vaak pijnlijk afwezig is.

De hier kort voorgestelde toneelstukken bewijzen eens te meer de grote vitaliteit van het Britse theater. Zoals in het verleden berust die bloei op het cultiveren van de toneelschrijfkunst, die uiteindelijk de basis vormt voor het theater.

## NOTEN

<sup>1</sup> cf. W. Kralicek, "Write a Play!", *Theater Heute*, 1998, nr. 4, p. 70.

<sup>2</sup> Op het programma van het 'Euro Theater' festival gewijd aan 'English New Writing' stonden volgende producties:

- *Junk* (Melvin Burgess) door Oxford Stage Company;
- *Rape of The Fair Country* (Alexander Cordell, Manon Eames), door Clwyd Theatr Cymru;
- *Pleasure* door Forced Entertainment;
- *Shopping and F\*\*\*ing* (Mark Ravenhill) door Out of Joint/Royal Court Theatre;
- *The Weir* (Conor McPherson) door Royal Court Theatre;
- *Gas Station Angel* (Ed Thomas) door Fiction Factory/Royal Court Theatre.

Vier van deze producties worden in deze bijdrage toegelicht. Aan Forced Entertainment, hier niet besproken, wordt in dit nummer van *Documenta* een aparte bijdrage gewijd door Johan Callens.