

VAN "ANGRY YOUNG MEN" TOT "ANGRY WOMEN": BRITS THEATER EN POLITIEK ENGAGEMENT

Johan CALLENS

De verkiezingsoverwinning van de Labour-partij onder leiding van Tony Blair in 1997 betekende het einde van een tijdperk van bijna twee decennia waarin de conservatieven onafgebroken regeerden in Groot-Brittannië. Net als in de Oostbloklanden vóór de val van de Berlijnse muur heeft dit aanleiding gegeven tot een specifieke vorm van kritisch-geëngageerde literatuur. De mogelijke liberalisering onder Labour kan voor een metamorfose en een nieuw elan van het theater zorgen, voor meer animo ook, tenminste als de fondsen ervoor vrijgemaakt worden. Repressie, ongeacht de vorm, betekent echter ook een zekere stimulans, een weerstand die nu misschien weggevallen is. Na 1989 werden in het Oostblok niet alleen theaters gesloten (b.v. het Schillertheater in Berlijn) omdat cultuur voortaan geen prioriteit meer is en dus niet meer zo royaal gesubsidieerd wordt. Ook verminderde de artistieke noodzaak om onder verholen allegorische of symbolische vorm kritiek te leveren op het regime—wat noodzakelijk was door de censuur. Door de democratisering in Oost-Europa verzwakte dus merkwaardig genoeg de rol van het theater als een publiek forum waar kunstenaars en burgers met elkaar in weliswaar bedekte termen over hedendaagse problemen konden communiceren.

In Groot-Brittannië heeft er zeer lang een uitgesproken vorm van censuur bestaan in de gedaante van de Lord Chamberlain. Zijn functie werd pas in 1968 afgeschaft naar aanleiding van enkele privé-opvoeringen van Edward Bond's *Saved* (1965) door de English Stage Society, toen geleid door William Gaskill.¹ (Afgezien van de ongezouten taal is de meest controversiële scène in het stuk die waarbij jong gespuis een baby in een kinderkoets stenigt en met zijn eigen faeces besmeurt.) Niet alleen in Engeland maar ook elders hebben de politieke en religieuze autoriteiten doorheen de geschiedenis het theater steeds met argwaan bekeken.² De kerk—waar nochtans het drama in de Europese middeleeuwen een tweede geboorte kende—vond het maar verderfelijk vertier. In de joods-christelijke traditie bestaat er misschien geen radicaal verbod op afbeeldingen van de godheid, zoals in de islam, maar de hardnekkige anti-idolatrische strekking die blijkt van de bijbelse parabel over het gouden kalf tot de zestiende-eeuwse beeldenstormen, taste ook steevast het theater aan, dat traditioneel in belangrijke mate op afbeelding, d.w.z. het mimetische principe, berust.³ Daarbij komt de wrevel van politieke machtshebbers telkens die in één of andere satire over de hekel gehaald worden.

Ten tijde van de puriteinse dictator Oliver Cromwell (1642-1660) werd theater in Engeland hoofdzakelijk verboden (met uitzondering van twee jaar, 1647-9), wat dan weer niet betekent dat er geen illegale vertoningen waren of achterpoortjes werden gebruikt (privé-opvoeringen zoals later met *Saved*, het mom van een nieuw genre zoals opera, enz.). De vrijpostigheid van het Restoration drama en het moralisme van de aan belang winnende burgerij leidde tot Jeremy Colliers succesvolle hetze *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698), die het theater in de richting van het sentiment dreef. Wanneer enkele decennia later politiek wanbeheer opnieuw tot satire aanzette in een wildgroei van koninklijk erkende en niet erkende theaters, resulteerde dit in de Licensing Act (1737) die door Sir Robert Walpole (zowat Englands eerste premier) werd uitgevaardigd. Eén van de gevolgen van deze regularisatie was dat voortaan elk stuk de goedkeuring van de Lord Chamberlain moest krijgen. En dat bleef zo in het traditie-gebonden Engeland tot in 1968 (mits de herzieningen van de Theatres Act uit 1843).

Het monster van de censuur doemt opnieuw op in onze tijden van "political correctness," ook met betrekking tot regelrechte provocaties zoals het recente *Blasted* (1995) van Sarah Kane (°1972). Het stuk is vaag in Leeds gesitueerd tijdens een fictieve oorlog, waar verkrachting, verminking, zelfmoord en kannibalisme (van een baby) schering en inslag zijn.⁴ De excessen steken zowel Artauds theater van de wreedheid als Bonds agro-effecten naar de kroon. Centraal staan Cate (de emotioneel geschonden, stotterende en aan hysterische aanvallen lijdende vrouw), Ian (de gecorrumpeerde journalist/geheim agent waarmee ze een merkwaardige relatie heeft), en de naamloze militair. De onnatuurlijke stress-situatie evoceert die van buitenlanders en perslui gestrand in internationale luxehotels tijdens militaire conflicten (Bagdad, Beirut, Sarajevo, ...).⁵ Ondanks het comfort (bad, champagne) is niemand hier nog veilig. Alle vluchtheuvels zijn opgeblazen, de schone schijn van de beschaving, cultuur en redelijkheid vernietigd. De blindheid van Ian (de militair zuigt zijn ogen uit) herinnert eraan dat de mensheid sinds Oedipus en Lear steeds minder lessen trekt uit de geschiedenis en nog het minst uit die van het menselijk geweld, dat hier getoond wordt in al zijn mensonterende gruwel, ontdaan van elke loutering, heroïek of fotogenieke glamour. Tegenover de zelfvernietiging stelt Kane de schrijnende nood aan en ook de pertinente mogelijkheid tot persoonlijke verantwoordelijkheid en betrokkenheid, wat in de controversie over *Blasted* meestal over het hoofd werd gezien.⁶ Het slotbeeld verenigt dan ook Cates bezorgdheid om de zieltogende Ian met wie ze haar schaarse eten deelt, en de regressie van de volwassene die als een kind op haar duim zuigt, zoekend naar troost. Het stuk werd terecht verdedigd door Edward Bond—*noblesse oblige*—van wie de Royal Shakespeare Company in 1985 zijn vergelijkbare *War Plays* ensceeneerde, bestaande

uit *Red Black and Ignorant, The Tin Can People* en *Great Peace*.⁷ Kane zelf rechtvaardigde *Blasted* als een "waarachtige" respons op het geweld en de dreiging die van de huidige maatschappij uitgaan.⁸

Blasted kende een ononderbroken reeks voorstellingen. Bij afwezigheid van een Lord Chamberlain komt de dreiging evenwel vanuit een andere hoek. De weerslag ervan wordt gevoeld door de schrijvers zowel als de vooruitstrevende instellingen die hun werk brengen, nu zowel als vroeger. Naar aanleiding van *Bonds Saved* (1965) en zijn opvolger *Early Morning* (1968) stond de Arts Council sterk onder druk omdat het met belastinggeld shockerende (privé-)producties steunde. Dat argument wordt nog steeds gebruikt.⁹ In de V.S. grepen conservatieve parlementsleden en religieuze leiders de controversiële kunst van Robert Mapplethorpe, Andres Serrano, Karen Finley, Holly Hughes e.a. aan om te lobbyen voor een subsidievermindering van de National Endowment of the Arts. De seizoensgebonden en structurele steun werd vervangen door steun aan individuele projecten, die ter goedkeuring moeten worden voorgelegd en de financiële en creatieve armslag van het fonds werd bovendien met 39 % verminderd. In de zomer van 1997 was er zelfs een wetsvoorstel om de NEA gewoon af te schaffen maar de Senaat stemde tegen, dankzij een massale mobilisatiecampagne in de kunstensector. De dreiging om de subsidiekraan dicht te draaien maakt desondanks veel kunstenaars monddood door zelfcensuur.

In het Engeland van Thatcher bestond misschien geen directe censuur. De indirecte censuur was er niet minder om: die van de economische druk en de politieke moedeloosheid die de linkse toneelschrijvers overmande bij de nagenoeg eindeloze heerschappij van de conservatieven. Zoals Michael Billington het stelde toen hij in 1986 als recensent lid was van het onderzoeksteam o.l.v. Sir Kenneth Cork, aangesteld door de Arts Council om het Engelse theater door te lichten: in het commerciële circuit vliegen de prijzen de pan uit en daalt de diepgang (niet de technische kwaliteit) tot een soms bedenkelijk peil, en in het gesubsidieerde theater leidt de afgenomen steun tot een gevaarlijke commercialisering (b.v. West End transfers), waarbij er nauwelijks garanties bestaan dat de winsten opnieuw geïnvesteerd worden in de vaste gezelschappen. Het neveneffect is "caution, conservatism, smaller casts, fewer new plays, the virtual disappearance of permanent companies [in december 1997 dreigt die van Peter Hall uit het Old Vic gebouw gezet te worden omdat de eigenaar andere plannen had], the loss of a whole generation of radical experimenters, a spreading blandness."¹⁰

1997 zal dus in toekomstige Britse theater- en literatuurgeschiedenissen ongetwijfeld geboekstaafd worden als een belangrijke datum, al was het omdat het verlies

van Hongkong de symbolische doodsteek van het koloniale imperium betekende. De andere keerpunten zijn genoegzaam bekend.

Ronald Hayman en zovele hedendaagse theaterhistorici beginnen hun relaas in 1956, het jaar waarin de zopas opgerichte English Stage Company o.l.v. George Devine *Look Back in Anger* van John Osborne (1929-94) opvoerde, waardoor de term "Angry Young Man" gemeengoed werd.¹¹ Volgens sommigen hielp ook het bezoek van het Berliner Ensemble aan London in datzelfde jaar een scenische revolutie veroorzaken, vooral omdat Osbornes stuk formeel gezien blijft steken in het naturalisme.¹² Dit blijkt tenminste uit de afgeleefde zolderflat die het Britse "gootsteen"-realisme mee hielp stofferen. Overigens verbergt de verbale dominantie van het hoofdpersonage geenszins de afwezigheid van enig dramatisch conflict—ondanks de driehoeksrelatie—en het schematische karakter van de andere personages (Alison, de lijdende vrouw; Helena, de ontrouwe vriendin; Clive, de trouwe vriend; Alisons vader, kolonel Redfern, de vertegenwoordiger van het systeem en het verleden). De zichzelf dramatiserende, gefrustreerde antiheld weigert om zich in om het even welke theatrale of maatschappelijke structuur in te passen. Op een irritante manier richt hij zijn tirades direct tot het publiek en ontziet daarbij niets of niemand. Tot een rationeel-kritische dialoog of geconcerteerde (dramatische of politieke) actie komt het echter niet. Vernieuwend was dus vooral de vrijpostige en gedreven toon waarmee de Britse sociale apathie tegenover b.v. de Suez-crisis en de Russische inval in Hongarije aan de kaak werd gesteld. En het is die mondigheid die de deur openzette voor theatrale vernieuwing. Het egocentrische, neurotische, zelfs kinderachtige karakter van Jimmy's onvrede en woede ondermijnen slechts de maatschappelijke draagwijdte ervan. De wijze waarop deze arbeiderszoon de klassenstrijd voert in de beslotenheid van zijn huwelijksrelatie is eerder hardvochtig dan efficiënt, al stelt hij die beslotenheid voor als de warme geborgenheid van een berenhol of eekhoornnest.¹³ Dat de dialoog of echtelijke gesprekken zo vaak via de alter-ego's van een pluchen beer en eekhoorn verlopen, zorgt niet alleen voor een speelse theatralisering. Het verraadt ook de communicatiestoornis en emotionele handicap. In dat opzicht is er van *Look Back in Anger* tot *Blasted* weinig veranderd.

Daarom is het zo interessant dat Osborne net voor zijn dood in 1994 alles nog eens overdeed met *Déjàvu* (1992) of *Look Back II*, voorzover hij hetzelfde personage opnieuw op weinig systematische wijze zijn gal laat spuwen over het Engeland van nu. (Het was van 1975 geleden dat Osborne met *Watch It Come Down* nog een theaterstuk had geschreven.) Ook hier geen grondverschuivingen. De teddybeer is nog steeds present als gesprekspartner en dit tot in de allerlaatste repliek, is zelfs gepromoveerd tot volwaardig *dramatis persona*, wie weet ter vervanging van de

kolonel. Gezien zijn middelbare leeftijd komt JP, zoals hij nu heet, over als een excentrieke mopperpot, de volwassen Alison die op de scène staat te strijken is immers zijn dochter. Onder de doelwitten van JP bevinden zich nog steeds de kranten, maar daar horen nu ook aids-activisten en de geminachte theaterrecensenten bij. Het vervolg op *Look Back in Anger* laat Osborne immers toe om commentaar te leveren op de theatergeschiedenis en zijn ondertussen fel omstreden positie erin. De persoonlijke betrokkenheid verhoogt daardoor, wat zich manifesteert in de onderhuidse pijn van het personage door wie de auteur nog steeds zonder omhaal spreekt, maar met minder eigendunk dan dertig jaar geleden.¹⁴ In het voorwoord verzoekt Osborne, na een nieuwe uithaal tegen critici en academici, om mildheid in de interpretatie van wat hij oorspronkelijk als een kwetsbaar en komisch personage bedoeld heeft.¹⁵ Zo vormt *Déjàvu* de (meta-)dramatische tegenhanger van *Almost a Gentleman* (1991), het sluitstuk van zijn autobiografie (dat 10 jaar eerder al was voorafgegaan door *A Better Class of Person*). *Déjàvu* was ook letterlijk zijn laatste toneelstuk en als dusdanig een zelfbewust afscheid van het theater, een vroegtijdige necrologie, ondanks de ironische aansporing in het motto van John Henry Newman ("remember not past years").

Tweede belangrijke datum in de Britse theatergeschiedenis is 1968, het jaar waarin de theatercensuur werd afgeschaft, maar ook van Berkeley tot Parijs studentenmanifestaties voor sociale onrust zorgden, hoewel iets minder in London, wat Trevor Griffiths in *The Party* (1973) tot zijn spijt vaststelde.¹⁶ Op het internationale toneel waren de Amerikanen in Viëtnam na het Tet-toffensief aan de verliezende hand, terwijl de Russen Tsjechoslovakije binnenvielen. In zijn studie *New British Political Dramatists* laat John Bull zijn chronologie derhalve beginnen in 1968, datum die met enige vertraging eveneens voor de *terminus a quo* zorgt van Richard Allen Caves *New British Drama in Performance on the London Stage: 1970-1985*.¹⁷

De volgende datum is overwegend van politiek belang: 1979, het jaar waarin de conservatieven na massale stakingen van de ambtenaren opnieuw aan de macht kwamen met Margaret Thatcher als eerste vrouwelijke Britse premier. Daarmee bekroonde de "Iron Lady" haar langzame maar *niet* te stuiten opgang (om Brecht te contrariëren). In de conservatieve regering van Edward Heath (1970-74) was ze reeds minister van onderwijs, met als voornaamste symbolisch wapenfeit misschien wel de afschaffing van de gratis melkbedeling in de scholen (1971). In 1975, een jaar nadat Labour het roer opnieuw had overgenomen (met Harold Wilson [1974-6], later opgevolgd door James Callaghan [1976-80]), werd Thatcher voorzitter van de conservatieve oppositiepartij. Vier jaar later nam ze dan Englands beleid op zich. Op de internationale scène kalfde het Imperium verder af toen het tot een wapenstil-

stand kwam met het Nationaal Front van Zimbabwe, dat in 1980 onafhankelijk werd. Ondertussen knoopten de V.S. diplomatieke relaties aan met China en vielen de Russen, na Hongarije en Tsjechoslowakije, nu ook Afghanistan binnen.

Bij het vallen van de Berlijnse muur, misschien wel het laatste belangrijke sociaal-politieke feit uit de tweede helft van de twintigste eeuw, maakte Baz Kershaw tenslotte de volgende bedenking:

November 9, 1989, was a major watershed in post-war history. Around the globe millions watched their television screens to see the Berlin Wall at last begin to come down. [...] [It] signaled the start of an all-pervasive transformation of the world order. [...] Maybe [Brecht's ghost] was hanging back, puffing on a ruminative cigar, wondering what kind of protest the new political order might demand. [...] Despite the good news, in Britain, ten years of Thatcherism seemed to have created a chronically unstable socio-political order.¹⁸

De conservatieve regering overleefde nochtans die datum—zij het niet meer onder leiding van Thatcher (die in 1990 ontslag nam) en (min of meer) gedragen door het kapitalistisch en liberaal triomfalisme dat met de val van het communisme gepaard ging. Kershaws “goede” nieuws betekende ook een ernstige crisis voor links, dat zijn idealen verder aangetast zag, na jarenlang reeds het onderscheid gemaakt te hebben tussen de propaganda over het Oostblok en de soms pijnlijke werkelijkheid. Tot in 1997 Blair voor een wissel van de macht zorgde, en de geëngageerde schrijvers voor een nieuwe uitdaging kwamen te staan, namelijk rechts te bestrijden in de eigen gelederen. Want Thatchers lange heerschappij en Blairs verruimingsoperatie betekenen dat traditioneel links ondertussen steeds meer kapitalistische principes aankleeft (materialisme, privatiseringen, ...) die de handige tegenstelling tussen links en rechts opheffen.¹⁹

Kortom, na een modernisering van het Britse theater (in 1956) en een liberalisering of politisering (in 1968) volgde een subtilisering/radicalisering (als verzet tegen Thatcher) of een verzwakking (voor wie vond dat het vuur van het engagement reeds uitgedoofd was). In *The Second Time as Farce: Reflections on the Drama of Mean Times* (1988) bevestigt David Edgar het pessimisme van de toneelschrijvers tijdens de jarenlange heerschappij van Thatcher.²⁰ Hij merkt verder op dat het in de conservatieve jaren tachtig oneindig moeilijk was om radicaal politiek theater te maken, ook omdat het nog te vaak geïdentificeerd werd met gortdroge, cartoonachtige agitprop. Hij pleitte daarom voor een synthese tussen de levendige en visueel zeer aantrekkelijke traditie van de performance-kunst, beïnvloed door feminisme en

populaire kunstvormen,²¹ en de intellectueel sterk onderbouwde stukken van de oudere politieke toneelschrijvers van de jaren zestig en zeventig:

What seems to me most important is the way that, hand in hand with alternative cabaret, performance art has influenced the new feminist theatre (and indeed vice versa) to create a style of presentation of radical ideas which owes little to the increasingly arid forms of cartoon agitprop, but is by contrast wacky and individual and lively and provides at least the basis, perhaps at last, for a synthesis between the literary, cerebral, intellectually rigorous but visually dry work of the university-educated political playwrights of the 1960s and 1970s, and the visually stunning but intellectually thin experiments of the performance artists in and from the art schools.²²

Edgar reikt ons dus een verder onderscheid aan tussen de performance-achtige stukken van de jaren tachtig en het meer tekstgebonden theater van de jaren zestig en zeventig.

De groep dramaturgen kan grosso modo worden onderverdeeld in twee generaties: die van John Osborne (°1929), Harold Pinter (°1930), John Arden (°1930), Arnold Wesker (°1932), Edward Bond (°1934), e.a. enerzijds, en die van David Hare (°1947), Caryl Churchill (°1938), David Edgar (°1948), Howard Barker (°1946), Howard Brenton (°1942), enz., anderzijds. Het is vooral deze tweede generatie waarover ik het hier verder zal hebben, met als exponenten David Hare en Caryl Churchill. Enige continuïteit wordt daarbij verzekerd door lovenswaardige instellingen zoals het Royal Court Theatre, dat veel van deze auteurs—van Osborne (*Look Back in Anger*) en Bond (*Saved, Early Morning*), via Hare en Churchill, tot en met de jongste lichting met Kane (*Blasted, Phaedra's Love*)—schrijfpodochten heeft gegeven of een podium geboden voor hun eerste werken. Ook door het uitnodigen van belangrijke buitenlandse gezelschappen (b.v. Joe Chaikins Open Theater uit N.Y., theatraal zelfbewust en op niet dogmatische wijze politiek) zwengelde het Royal Court de vernieuwing van het Britse theater telkens weer aan.

David Hare

David Hares carrière illustreert één mogelijke respons (die van de succesrijke liberale democraat) op de sociale en politieke omstandigheden in Engeland na 1968. Die carrière begon meteen na het beëindigen van zijn studies in Jesus College, Cambridge (waar hij les kreeg van Raymond Williams) met de oprichting van het Portable Theatre, samen met Tony Bicât. Zijn eerste stuk, *How Brophy Made Good* (1969), schreef hij toen Portable-dramaturg Snoo Wilson verstek liet gaan. In 1969

werd Hare Literary Manager van het Royal Court Theatre, waar hij al snel Christopher Hampton als Resident Dramatist verving (1969-71). In 1974 hielp Hare de Joint Stock Company oprichten, waarin behalve schrijvers zoals Churchill, Brenton, Edgar, Griffiths en Heathcote Williams, ook regisseurs als Gaskill en Max Stafford-Clarke als een hecht theatercollectief samenwerkten en de boer opgingen met hun documentaire-achtige stukken in de traditie van Piscator en Brecht (b.v. de adaptatie van William Hintons *Fanschen*, 1975). Rond die tijd kende Hare met *Brassneck* (1973, i.s.m. Brenton) ook een première in een gevestigd theater (het Nottingham Playhouse). Na een mislukt huwelijk en een vrijwillige ballingschap in de V.S. (1980) bracht hij het in 1984 tot Associate Director van het Royal National Theatre. Deze intrede in het establishment wordt door sommigen als het bewijs van zijn assimilatie beschouwd, net als de bijval voor zijn filmscenario's. Het mooie *Wetherby* (1985, met Vanessa Redgrave) sleepte in elk geval de Berlijnse Gouden Beer in de wacht. In 1986 werd de voorstellingenreeks van *Pravda* (met Brenton) op de hielen gevolgd door gelijktijdige producties van zijn *Bay at Nice* en *Wrecked Eggs* (in de Cottesloe) en zijn regie van *King Lear* in de hoofdzaal (de Olivier). Daarom wordt er dus best een onderscheid gemaakt tussen zijn vroege alternatieve werk bij het Portable Theatre—het gezelschap dat in 1973 failliet ging—en zijn latere werk, waarvoor de aanvangsdatum verschilt naargelang van de criticus: voor Carol Homden is het 1986,²³ voor Janelle Reinelt is het 1988, d.w.z. na *Pravda* (1985) en vóór zijn scenario *The Secret Rapture* (1989). Op die manier wordt Hares carrière in twee periodes verdeeld, één (de jaren zeventig) waarin vooral de preoccupatie met politiek overheerst in een Brechtiaanse, historiserende epische vorm en één (de jaren tachtig) waarin psychologie, kunst en taal op de voorgrond treden in stukken die meer tot de humanistisch-tragische traditie behoren.²⁴ In de praktijk bestond er volgens Sheila Rabillard echter steeds een wisselwerking tussen de verschillende vormen en inhouden en heeft het etiket een socialistisch schrijver te zijn Hares interesse in b.v. spiritualiteit en romantische liefde (zeer duidelijk in de films *Wetherby* and *Strapless* [met Bruno Ganz]) naar de achtergrond verdrongen. Zijn ethische bekommernis snijdt overigens dwars doorheen periodisering en etiketten.²⁵

Finlay Donesky noemt die wisselwerking eerder een ideaal dan een feit, een ideaal dat slechts benaderd wordt in de overgangperiode tussen 1974 en 1988, (dus vanaf *Brassneck* [1973] en *Knuckle* [1974]).²⁶ Stukken zoals *Teeth 'n' Smiles* (1976) en *Plenty* (1978, Hares eerste origineel stuk voor het National Theatre²⁷), de televisiefilms *Licking Hitler* (1978) en *Dreams of Leaving* (1979), en de bioscoopfilm *Wetherby* (1985) tonen op overtuigende wijze hoe privé-situaties geconditioneerd worden door de politieke constellatie, hoe persoonlijk falen een gevolg is van publieke oorzaken. In *Plenty* verwerft Susan Traherne morele autoriteit en emotio-

nele maturiteit door haar liefdesescapades en medewerking aan het Franse verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog. Deze dubbele ervaring verklaart de ontzetting waarmee ze het materialisme en de morele verloedering van het na-oorlogse Engeland aanziet aan de vooravond van de Suez-crisis. Toch is ze onvoldoende gewapend om aan die ontzetting het hoofd te bieden—deels omdat ze zelf tot de gegoede burgerij behoort maar het haar als vrouw aan invloed ontbreekt—zodat ze eerst in de waanzin verglijdt en daarna in onwrikbaarheid en cynisme haar heil zoekt. In 1983 verfilmde (de Australiër) Fred Schepisi voor RKO *Plenty* naar een scenario van Hare. Ondanks de filmische sprongen in de tijd en de parallellen met Fassbinders *Het huwelijk van Maria Braun* in het oorspronkelijke script, bleek de (Hollywood-) adaptatie politiek minder geslaagd. Weglating van de openingssequentie in het heden resulteerde in een chronologisch verhaal van 1943 tot 1962, dat overladen werd met realistisch-anekdotische details en een romantisch-komische glans kreeg in de vertolkingen van Sting (Mick) en Gielgud (Sir Leonard Darwin). In de rol van Meryl Streep werd Susan meer een neurotisch slachtoffer dan een sterke vrouw overmand door het patriarchale establishment. De voor de hand liggende verklaring voor de evolutie van 1978 tot 1983, van drama tot film, is de impact van Reagan en Thatcher, waardoor accommodatie aantrekkelijker werd dan verzet.²⁸

Het dramatische evenwicht van de toneelversie van *Plenty* steekt schril af tegen de ruwe satire en ironie uit Hares beginperiode—*Slag* (1970) en *The Great Exhibition* (1972)—en de personalisering van het conflict in de latere periode—te beginnen met *The Secret Rapture* (1988). In beide gevallen gaat het, aldus Donesky, om uitingen van onvermogen: dat van de studentenbeweging en Labour, enerzijds, dat van de protagonisten tot wie het perspectief versmalt, anderzijds. Tegelijk zouden de stukken aan dramaturgische complexiteit inboeten: spiritualiteit komt lijnrecht tegenover materialisme te staan, de vertegenwoordigers van het ene zijn steevast goed, de anderen steevast slecht. Van enige toenadering is nauwelijks sprake, tenzij onder de vorm van de persecutie van goed door kwaad. Dit geldt ook, vindt Donesky, voor *Racing Demon* (1990), Hares studie van de anglicaanse kerk, die kort volgde op het rapport van de synode over de stedelijke rol van de clerus, en die zij een zwart-wit tekening noemt van weliswaar representatief bedoelde maar eigenlijk vereenzaamde individuen. Dat het stuk gelauwerd werd als Best Play van 1990 schuift zij terzijde.

Racing Demon (de titel verwijst naar een kaartspel) maakt echter deel uit van een grootsopgezet en uiteindelijk rijkgeschakeerd fresco van de Britse klassenmaatschappij, de trilogie die verder nog *Murmuring Judges* (1991) en *The Absence of War* (1993) omvat—respectievelijke studies van het gerecht en de staat.²⁹ Wat een documentaire had kunnen worden of een satire op de bureaucratie en het elitarisme

binnen de veredelde hogere clerus, werd uiteindelijk een onderzoek naar de waarde en de aard van het geloof binnen en buiten de kerk. Hoewel theologische discussies niet aan de orde zijn, brengt Hare wel (in de figuur van Frances) het klassieke argument van sociaal onrecht in stelling tegen het bestaan van een *moreel* opperwezen.³⁰ Priesters verworden tot sociale werkers met een moreel en politiek geweten, vechtend tegen de bierkaai, wat dan weer niet naar de smaak is van de radicaal evangelisch geïnspireerden van de oude of nieuwe stempel. De toewijding of overdreven ijver van beide soorten laat nauwelijks diepe emotionele banden toe binnen of buiten het huwelijk, hetero- of homoseksueel, wat formeel gestalte krijgt in korte gebedsachtige monologen, minder momenten van communicatie met God dan bekentenissen van alleenstaanden aan de verzamelde toeschouwers. In die context herwint het theater volgens Hare zijn seculier belang als democratisch middel om mensen samen te doen reflecteren over hun lot en opties.

Dezelfde bedoeling schuilt achter *Murmuring Judges* (1991) dat nochtans door Hares drang naar volledigheid en een uitgebalanceerd oordeel van mensen dreigt abstracte standpunten te maken. Aanleiding voor dit stuk was het controversiële vervalsen van bewijsmateriaal om IRA-misdadigers in de gevangenis te doen belanden. Hare verwerkte dit gegeven niet tot een traditioneel gerechtsdrama maar verplaatst de toeschouwer (vooral door het wisselende taalregister) van de rechtszaal en rechtshoeders naar de sjieke clubs waar advocaten mooie sier maken, de chaotische politiebureaus waar agenten slechts met sarcasme het hoofd kunnen bieden aan de overmacht, en uiteindelijk de ontuchtende gevangenis, die tot inzicht zou moeten brengen maar vaak verder corrupteert. Door de schotten tussen deze verschillende werelden weg te halen, bevraagt hij het rechtssysteem, dat zich vaak verschuilt achter de nood aan objectiviteit en neutraliteit, professionele spelregels, en public relations om geen moreel oordeel over mensen van vlees en bloed te moeten vellen, datgene waar het uiteindelijk om te doen is. (De titel werd daarom geïnterpreteerd als smaad aan het gerecht.) Het theaterpubliek wordt met dezelfde delicate schuldvraag geconfronteerd. Ironisch genoeg waarschuwt Hare tegen overhaaste beslissingen omwille van de moeilijke grijze zone, wat niet meteen bevorderlijk is voor dramatische, gerechtelijke, of politieke actie.

Gelatenheid eerder dan voorzichtigheid heerst aan het einde van *The Absence of War* (1993), dat geïnspireerd is op de nederlaag van Neil Kinnock in de verkiezingen van 1992.³¹ Het stuk begint en eindigt met een eerbetoon aan de onbekende soldaat. Het enige verschil zit hem in de identiteit van de Labourvoorzitter (John Smith, alias Malcolm Pryce) ten gevolge van een machtswissel. (Hares suggestie dat Smith Kinnock boycotte werd hem door de partij niet in dank afgenomen.) Daartussen ligt een campagne, mislukt door een gebrek aan leiderschap, charisma, en geloof in de

goede zaak, door verdeeldheid binnen de partij, door de historische omstandigheden ook: het televisiedebat waarin George Jones (Kinnocks alter-ego) flatert, het heersende egocentrisme, de relatieve welvaart bij de lagere middenklasse, de verzwakking van de vakbonden en hun basis, de traditionele industrie. Als electorale waarde spreekt geld luider dan rechtvaardigheid. Bij afwezigheid van een radicale prikkel zoals een oorlog (zo stelt Hares reactionaire titel) kan weinig nog de bevolking mobiliseren en verenigen om voor verandering te zorgen. Ook het theaterpubliek wist zich onvoldoende aangesproken door het sluitstuk van Hares trilogie. Hoewel de integere Jones als tragische held opgevoerd wordt,³² ontbreekt het hem aan de hybris en passie die voor een emotionele betrokkenheid zouden kunnen zorgen. Evenmin ondergaat hij enige loutering of inzicht. Slechts de tragische verslagenheid blijft. Drama en geschiedenis convergeren in stasis.

Hares daaropvolgende stuk, *Skylight* (1995), brengt weer wat schot in de zaak, laat het licht aarzelend binnen. Na het grootschalige fresco krijgen we nu een intimistische maar allesbehalve delicate miniatuur. De kloof tussen Tom Sergeant, succesvol restauranthouder en Kyra Hollis, lerares in een achtergestelde Londense school, beiden producten van een rechtse regering, is scherp. Even scherp als de pijnlijke herinneringen aan hun hartstochtelijke relatie en het jarenlange verraad van Toms vrouw, Alice. Op achttienjarige leeftijd werd Kyra door haar minder als werknemer dan als dochter des huizes verwelkomd, tot Kyra door Alices ontdekking van een brief zich genoodzaakt voelde deze thuis definitief te verlaten. Het overlijden van Alice aan kanker en het conflict tussen Tom en zijn zoon Edward, die Kyra vraagt als verzoener op te treden, brengt de voormalige geliefden na een driejarige breuk weer samen voor een diepgravend, nachtelijk gewetensonderzoek. Noch de ontberingen van haar bestaan, noch haar gekrenkte nood aan liefde verschalken Kyra, die in haar moedwillige en eigenwijze afzondering gesterkt wordt door trots en een idealistisch maar bescheiden geloof in die ene veelbelovende leerling. Het rijkelijke ontbijt (met zilveren bestek) waarop Edward haar tenslotte 's ochtends in haar kille flat vergast, kan weliswaar de aanzet betekenen tot een nieuwe verstandhouding en dynamiek, gestoeld op eerlijke(r) persoonlijke relaties en respect voor verschillen in opvatting.³³

Caryl Churchill

Hoewel de onafhankelijke Kyra Hollis van replek gediend wordt door twee mannen, is ze de spilfiguur van *Skylight*. In Hares stukken krijgen sterke vrouwen vaak een oppositierol toebedeeld, van Susan Traherne in *Plenty*, via Frances, de onafhankelijke vertrouweling van bisschoppen in *Racing Demon*, tot Irina, de jonge zwarte advocate, en Sandra, de politieagente, die zich samen in *Murmuring*

Judges het lot van de veroordeelde Gerard McKinnon aantrekken.³⁴ In het werk van Caryl Churchill, volgens Tony Kushner de beste vrouwelijke Britse toneel auteur van het ogenblik, komen vrouwen nog centraler te staan.

Ging Hare naar Cambridge, dan deed Churchill in de late jaren vijftig rivaal Oxford aan, meer bepaald Lady Margaret Hall College. Daar was ze actief in het studententheater (*Downstairs, Having a Wonderful Time, Easy Death*). Haar huwelijk (met David Harter, een advocaat), drie zonen, en enkele pijnlijke miskramen stelden echter haar professionele carrière uit. Noodgedwongen gooide ze zich in de jaren zestig vanuit haar huis op luisterspelen (*Ants, Lovesick, Identical Twins, Not...Not...Not Enough Oxygen, Schreber's Nervous Illness, Henry's Past*), die in Engeland goed ondersteund en respectabel zijn, en bovendien lang van een hoofdzakelijk vrouwelijk publiek afhankelijk waren. Centraal in die vroege, snel geschreven, en persoonlijke stukken staat reeds de funeste invloed van bezit, materieel en fysiek, wat meteen de band aanhaalt tussen kapitalisme en paternalisme, economische en seksuele uitbuiting.³⁵ Dit geldt ook voor het farce-achtige *Owners* (1972), dat door de Royal Court Theatre Upstairs werd opgevoerd en waarmee Churchill uit haar huiselijk isolement trad. In 1974 verbleef ze zelfs enkele maanden in Afrika. (Als kind had ze ook al 7 jaar in Montreal gewoond.) Gedurende de jaren zeventig bestendigde Churchill dan haar band met het Royal Court (*Objections to Sex and Violence* [1975], *Light Shining in Buckinghamshire* [1976], *Traps* [1977], *Cloud Nine* [1980]), terwijl ze ook samenwerkte met collectieve gezelschappen, het eerder vermelde Joint Stock (*Light Shining* [1976], *Cloud Nine* [1979]) en het vrouwengezelschap Monstrous Regiment, waar wel enkele mannen deel van uitmaakten (*Vinegar Tom* [1976], *Floorshow* [1977]). Uit die eerste periode was *Cloud Nine* haar eerste commercieel succes. In 1982 volgde haar internationale doorbraak met *Top Girls*, dat representatief heet voor haar werk in de jaren tachtig. Vermeldenswaard zijn verder nog *Fen* (1983, een eco-feministisch stuk), *Softcops* (1984, over sociale dwang en gebaseerd op de memoires van twee negentiende-eeuwse misdadigers), *Serious Money* (1987), *Mad Forest* (1990, over de val van Ceaucescu) en *The Skriker* (1994, waarin Churchill haar fascinatie voor taal—reeds prominent in *Schreber's Nervous Illness* en *Light Shining*—verder uitleeft).³⁶

Het succes van *Cloud Nine* (een privé-term voor orgasme) is eerder verrassend, gelet op Churchills innoverende, anti-naturalistische dramaturgie. Ze bouwt weliswaar voort op haar vroeger werk en wendt de tradities van het epische theater en de zedenkomedie aan om de idee van een gepredetermineerde, coherente raciale, seksuele en sociale identiteit te exploreren.³⁷ Het eerste bedrijf speelt zich af eind vorige eeuw in een Brits gezin op het Afrikaanse continent, waar de Victoriaanse en koloniale repressie aanleiding geven tot de meest onverhoedse relaties (interraciaal,

homo- en heteroseksueel). Bovendien wordt zwart door blank, vrouw door man (en omgekeerd), en dochterlief door een pop gespeeld. Het tweede bedrijf catapulteert de toeschouwer naar het hedendaagse London, maar de personages zijn slechts een kwarteeuw ouder geworden. Dat de spelers andere rollen voor hun rekening nemen maakt het er niet makkelijker op. Toch wilde Churchill geen loutere farce of karikaturen creëren. Doorheen de verwarring en de overgang van verleden naar heden moet blijken dat de patriarchale structuren vrijwel intact gebleven zijn, ondanks de seksuele bevrijding en twee golven feminisme (wat zich uit in de dubbele chronologie, de referentie naar Noord-Ierland, schuldgevoelens en andere remmingen).³⁸ Het utopische karakter van de alternatieve, niet-hiërarchische levensstijl uit het tweede deel getuigt van een zekere depolitizingering en een eventueel gebrek aan historisch perspectief bij de personages, waartoe de volgehouden cartoon-achtige acteerstijl bijdraagt.³⁹

Het uitdrukkelijke rollenspel moet voor het publiek echter maatschappelijk verhelderend en bevrijdend werken, in het verlengde van de transformatie-oefeningen van invloedrijke experimentele gezelschappen zoals het Open Theatre.⁴⁰ Gedeelde rollen suggereren het gemeenschappelijke van ervaringen (ook de theaterervaring), over de traditionele grenzen van klasse, sekse en huidskleur heen, en ze weerhouden het publiek van essentialistische opvattingen, empathie of exclusieve identificaties met welbepaalde personages of spelers. De techniek betekent een radicalisering van Churchills eerdere tegendraadse karakterisering. In het koldereske, Orton-achtige *Owners* is de weinig sympathieke autoriteitsfiguur een steriele, egoïstische vrouw (Marion, de vastgoedmakelaarster) terwijl een man (Alec) het huishouden op zich neemt. De scheiding van geslacht en sociale rol doorbreekt hier de werkelijkheidsillusie. In het ironisch getitelde *Traps* zijn het de wisselende relaties tussen de personages binnen een commune die de ogen van het publiek moeten openen voor de mogelijkheid tot andere, minder repressieve sociale configuraties in de werkelijkheid daarbuiten. Het is slechts een kwestie van kijken: herleid het theater tot fictie en de werkelijkheid die ze verbeeldt verliest haar dwingend karakter. In de woorden van Michelene Wandor (criticus, toneelschrijfster en co-auteur van *Floorshow*) is het Churchill te doen om "the flexibility inherent in the experience of stage reality as self-consciously illusory, and the basic philosophical question of how we perceive 'reality' and how we decide what is and is not 'real,'" wat "normaal" of "natuurlijk" is en wat niet.⁴¹ Zo ontstaan hopelijk maatschappelijk inzicht, weerbaarheid en kritische distantie, wat eveneens wordt nagestreefd met opzettelijke historisering en Brechtiaanse liederen (door een koor in hedendaags kostuum),⁴² b.v. in het tweeluik bestaande uit *Light Shining* en *Vinegar Tom*, resp. over de millenaristische beweging en de heksenvervolging tijdens de Engelse burgeroorlog, in het midden van de zeventiende eeuw, de bakermat van het

kapitalisme. *Light Shining* vereist verder dat dezelfde rollen door verschillende spelers vertolkt worden en *Vinegar Tom* wordt afgesloten door twee seksistische godsgeleerden, gespeeld door vrouwen uitgedost in Edwardiaanse stadskledij.⁴³

Dubbelrollen en travestie (een pauselijke dan nog) komen opnieuw voor in *Top Girls* (1982). Deze "topmeiden" zijn zowel historische als mythische figuren uit verschillende perioden en culturen. Allen schopten ze het schijnbaar ver in wereld der mannen: de Schotse wereldreizigster Isabella Bird (1831-1904); de Japanse keizerlijke courtesane Lady Ninjo, die later een boeddhistische non werd; onze eigen Dulle Griet, recht uit Breughels schilderij gestapt; de apocriefe paus Johan (854-856), waarvan beweerd wordt dat hij een vrouw als man verkleed was; en de geduldige Griselda, vertrouwd van Petrarca, Boccaccio en Chaucer. Dit indrukwekkende gezelschap wordt anno 1982 door Marlene op een diner getraceerd. (Thatchers Falklanden-oorlog zorgde in datzelfde jaar eveneens voor feestgedruis en nationaal triomfalisme.) Marlene viert immers haar promotie tot hoofd van een vrouwelijk uitzendbureau, waarvan we na de restaurantscène de dagelijkse werking te zien krijgen (gespeeld door de actrices uit het eerste bedrijf). Zowel uit de levensverhalen van Marlenes illustere voorgangers als uit de jobinterviews komen echter de vrouwelijke vernederingen en bewuste offers op de voorgrond. De kostprijs van Marlenes mannelijk geïnspireerd succes blijkt uit de interventies van haar mentaal gehandicapte dochter Angie, en haar zus Joyce, die sinds jaren voor het kind zorgde. (*Objections to Sex and Violence* contrasteerde eveneens twee zussen uit de burgerij.) Churchills experimentele dramaturgie—die naast de vermenging van fantasie en werkelijkheid, de stijlbreuken en dubbelrollen, travestie en verstoorde chronologie, ook simultane en onderbroken dialogen omvat—sluit dus emoties zoals Angies verontruste(nde) angstkreet aan het slot niet uit. Meer bepaald stelt de uitdagende en ontwrichtende (allesbehalve logocentrische, autoritaire, en dus mannelijke) vorm de vraag naar de voorwaarden en aard van een "onafhankelijk" vrouwenleven in een door discriminerende rolmodellen gedomineerde maatschappij. Afgezien van hun vrije keuzes en politieke meningsverschillen, blijven de conservatieve Marlene en socialistische Joyce allebei emotioneel onbevredigd omdat ze het systeem onaangeroerd laten.⁴⁴

Dit systeem, eerder dan enige strikt vrouwelijke problematiek, vormt meer en meer het voorwerp van Churchills drama. *Serious Money* (1987) is een regelrechte aanval op het kapitalisme, die niet alleen een eng feministische basis overstijgt, maar ook de nationale grenzen, wat blijkt uit het netwerk van verwijzingen naar China, Ghana, Peru, Nicaragua, Wallstreet en het Witte Huis. Zelfs de historische grenzen vervagen in de inleidende scène uit Shadwells *The Volunteers or The Stockjobbers* (1692). De alomtegenwoordigheid van hebzucht onderlijnt de invloed van de

moraliteit, maar het resultaat is een bijtende satire over het reilen en zeilen van beursmakelaars, handig inspelend op toenmalige schandalen (Boesky, de Guinness affaire, Lehmann Brothers, ...). Cormans (mislukte) vijandige overname van het symbolisch genoemde "Albion" en de (zelf)moord van Scilla's broer, Jake Todd, genereren een dubbele verhaallijn maar zijn ook centrale metaforen, naast drugverslaving en spelletjes, voor (seksuele) overweldiging, destructiviteit, obsessiviteit, chantage en immoraliteit. Voor Angies hulpkreet of enige andere menselijke emotie is hier geen plaats meer, tenzij het goed is voor het imago. Daarom wordt Cormans voorzitter van de raad van bestuur van het Nationaal Toneel, wat hand- en spandiensten tussen kunst en kapitaal veronderstelt. De komische inkleding van het onderwerp (met rijmende coupletten, simultane scènes) en de aanstekelijke vitaliteit creëren inderdaad een moreel dilemma, zoals bleek uit het massale enthousiasme van financiële makelaars voor de productie. Tot de apocalyptische chaos uit het stuk een staartje kreeg en de beurs in oktober 1987 in elkaar klapte. Daarmee had de werkelijkheid Churchills dramatische visie ingehaald, een mogelijkheid waar elk geëngageerd schrijver maar al te graag rekening mee zal houden.

Conclusie

Indien David Hare aan het einde van zijn trilogie over kerk, gerecht en staat een zekere moedeloosheid manifesteerde, zien we Caryl Churchill in *Serious Money* op haar slagvaardigst en bitterst. Haar hoop op radicale vernieuwing is misschien niet groter maar haar onconventionele, anti-mimetische, nog sterk epische dramaturgie draagt er meer toe bij dan de humanistisch-tragische traditie waarbinnen Hare nu werkt. In het collaboratief creatieproces van Joint Stock (waarvan leden meespeelden in de Royal Court producties van *Serious Money* en *Top Girls*) en de alternatieve structuren van haar door vrouwen overheerste stukken (*Vinegar Tom*, *Cloud Nine*, *Top Girls*, *Fen*, ...) maakt Churchill tijdelijk een nieuwe wereld mogelijk. De vrouwelijke personages van Hare, die vrij snel Joint Stock de rug toekeerde, gaan daarentegen tenonder of hun specifiek vrouwelijke aspiraties blijven ondergeschikt binnen socialistische hervormingen. Beide toneelschrijvers beseffen het belang van de taal als ideologisch machtsmiddel, maar die van Churchill is vrouwvriendelijker, een veruitwendiging van de verdrongen wensdromen, collectieve aspiraties en doelstellingen van vrouwen. Radicaler ook, zoals in het cryptische idioom vol woordspelingen dat de "skriker" soms gebruikt, de polymorfe en onheilspellende sprookjesfiguur uit het gelijknamige magisch-realistische stuk, dat verder afdaalt in de fantastische wereld van de psyche.⁴⁶ Terwijl Hare wel degelijk ruimte laat voor emoties, zijn die bij Churchill grilliger, de ervaringen irrationeler, omvattender, zo ook in haar adaptaties van Euripides' *Bacchae* (1986, met David Lan) en Seneca's *Thyestes*. Churchills stilistische veelzijdigheid doet haar ook meer beantwoorden

aan de fusie van het voorbije intellectualistische theater en het recentere performance-theater die David Edgar vooropstelde.

Dat de mogelijkheden onder de conservatieven beperkt waren, bleek toen Joint Stock slachtoffer werd van besparingen binnen de Arts Council. Trouw aan haar methode, werkte Churchill *Mad Forest*, haar project over de Roemeense revolutie (of was het een putch?), dan maar uit met studenten van de Central School of Speech and Drama. Dit grensoverschrijdende onderwerp en haar internationale aanpak in *Serious Money* illustreren overigens dat ze minder gevangen zit in "Englishness" dan Hare. Net zoals bij *Serious Money* of *Light Shining* achterhaalde de werkelijkheid (blijvende censuur, racisme, ...) *Mad Forest* met zijn twijfels en vragen over de ware toedracht van de gebeurtenissen in december 1989. De recente overwinning van Labour zou echter ook het pessimisme aan het einde van Hares trilogie of de patsituatie in *Skylight* moeten milderen. Wat de toekomst brengt blijft onzeker. Zeker is alleen de bijdrage die Hare en Churchill nog kunnen leveren ter bevordering van die toekomst, binnen of buiten het establishment. Want *The Skriker* opende in het National Theatre, waar Hare al langer een vaste stek heeft en volgens Janelle Reinelt is Churchill—ondanks haar soms hoge moeilijkheidsgraad en feminisme—ondertussen even geïnstitutionaliseerd als Hare.⁴⁷

NOTEN

- ¹ *Saved* bracht de bal aan het rollen over de achterhaalde functie van de Lord Chamberlain maar diezelfde Lord Chamberlain stelde nog steeds zijn veto over Bonds *Early Morning* (1968)—tenzij het slechts op zondagavond zou opgevoerd worden, een avond gereserveerd bij het Royal Court Theatre voor een soort goedkope try-outs. Ondertussen had George Strauss in het parlement reeds zijn wetsvoorstel ingediend om de functie van censor af te voeren, dat op 28 september 1968 kracht van wet kreeg. Zie Philip Roberts, *The Royal Court Theatre 1965-1972* (London: Routledge & Kegan Paul, 1986) p. 22-3, 29-30, 40-2, 62-6, 83-85. Op 20 en 21 oktober 1992 bracht Het Zuidelijk Toneel in deSingel, Antwerpen, Bonds *Saved* in een regie van Ivo Van Hove en een vertaling van Rob de Graaf. Zie Jan Lampo's interview met Ivo Van Hove, "De kapotte stoel van Edward Bond," 16 oktober 1992, p. 29; Linda Berghmans, "'Gered' is exorcisme van angst en geweld," *De Standaard* 19 oktober 1992, p. 5; Erwin Jans, "'We're born in ignorance/We're born to question/That's why we're men,'" programmaboekje deSingel, 20-21 oktober 1992; en Edward van Heer, "Een kind stenigen," *Knack* 4 november 1992, p. 97-8.
- ² Zie Jonas Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice* (Berkeley: California UP, 1981).
- ³ Voor een vernuftige psychologische verklaring van verafgoding als een vergoddelijking van de aanbieder, omdat die zich de macht toeëigent om op arbitraire wijze goden te maken en te bestendigen, zie David Mamets essay "Self-Help" in *Make-Believe Town: Essays and Remembrances* (Boston: Little, Brown and Company, 1996), p. 163-66, een essay dat overigens de historische band tussen godsdienst en drama bevestigt als een vorm van corruptie: "[Individual] Worship degenerates into [institutionalized]

Religion, and thus into Drama, which decays into Entertainment, and then into Pornography, each step being an abstracted or decayed-developed expression of the individual's desire to *experience*."

- 4 Op zijn tweede plateau Les Tréteaux presenteerde de K.V.S. Brussel van 11-23 maart 1997 *Blasted* onder de Werner Schwab-achtige titel *Verdelgd, Uitgeroeid, Platgelegd* (vert. Dirk van Bastelaere, gepubliceerd in de K.V.S.reeks "Toneelteksten) in een regie van Yves Bombay. Sofie Declair, Sjarel Branckaerts en Wim Danckaert namen de rollen voor hun rekening. De drieledige Nederlandstalige titel wijst minder op de moeilijkheid om de Engelse term te vatten, wat zou kunnen blijken uit de lijst van alternatieven opgenomen in het programma, op p.11, dan op het hyperbolische, excessieve karakter van het geweld. Een vergelijking met *Overgewicht, Onbelangrijk: Vormeloos*, Tom Kleijns titel voor één van Schwabs faecaliëndrama's, ligt echter voor de hand. Voor een bespreking van de K.V.S. productie, zie Pieter T'Jonck, "Hoe je geweld niet kan tonen op scène," *De Standaard* 18 maart 1997. Het Engels origineel werd eerst gepubliceerd in *Frontline Intelligence 2: New Plays for the Nineties*, red. en inleid. Pamela Edwardes (London: Methuen, 1994), daarna hernomen in *Blasted and Phaedra's Love* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1997).
- 5 In "The Theatre of War: English Drama and the Bosnian Conflict," *Drama and Reality*, ed. Bernhard Reitz, *Contemporary Drama in English* 3 (1995) (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1996), p. 101-110 beschouwt Peter Paul Schnierer *Blasted* één van de schaarse directe, dramatische responsen uit Engeland op de Bosnische oorlog.
- 6 Voor enkele (ongemakkelijke) reacties op het stuk, zie Michael Billington, "The Good Fairies Desert the Court's Theatre of the Absurd," *The Guardian* 20 jan. 1995, p. 22 en Paul Taylor, "Courting Disaster," *The Independent* 20 jan. 1995, p.27.
- 7 Bonds trilogie werd oorspronkelijk in twee deeltjes uitgegeven door Methuen, London (1985) in de New Theatrescript reeks en herzien voor de nieuwe uitgave van 1991. In 1994 creëerden het Centre Dramatique National de Savoie, de Banlieu Scène Nationale van Annecy en de Espace Malraux Scène Nationale van Chambéry et Savoie *Les pièces de guerre (Rouge noir et ignorant, La Furie des nantis, Grande Paix*, vert. Michel Vittoz) in een regie van Alain Françon. Na vertoningen van de afzonderlijke delen in de participerende instellingen werd de trilogie integraal gebracht op het Festival van Avignon. Die versie was van 1-5 maart 1995 te zien in het Brusselse Théâtre National. Zie Ludo Dosogne, "Niemand kan de liefde analyseren," interview met Edward Bond, *De morgen* 12 aug. 1994, p. 20 en Edward van Heer, "Een fijne mist over de ziel," *Knack* februari 1995, p. 74.
- 8 Ter verdediging van haar stuk maakte Kane het onderscheid tussen "real" en "realistic" geweld, wat Sels vertaalde door resp. "waar" of "echt" en "reëel" of "werkelijkheidsgetrouw." Misschien sluit "waarachtig" beter aan bij Kanes bedoeling, omdat het adjectief zowel de emotionele oprechtheid als het fictionele gehalte dekt. Zie Geert Sels, "Betalen om iets niet te zien," *Kiosk* 5 maart 1997, p. 3 en "Britse Sarah Kane schrijft over hoop en overleven," *De Standaard* 12 maart 1997, p. 8.
- 9 Over de rol van de Arts Council in G.B., zie John Elsom, *Post-War British Theatre* (London: Routledge & Kegan Paul, 1979 [1976]), p. 126-140.
- 10 Michael Billington, "Subsidized Theatre," *One Night Stands: A Critic's View of Modern British Theatre* (London: Nick Hern Books, 1994), p. 259-60.
- 11 Ronald Hayman, *British Theatre since 1955: A Reassessment* (Oxford: Oxford UP, 1979).
- 12 Christopher Innes, *Modern British Drama 1890-1990* (Cambridge: Cambridge UP,

- 1992) p. 121. Het naturalisme van Osbornes stuk, dat in de Royal Court in première ging, zorgde voor een ironische continuïteit met het repertoire van Harley Granville-Barkers Stage Society, die in navolging van Antoinettes Théâtre Libre, Jacob Greins Independent Theatre, Otto Brahm's Freie Bühne, enz. eveneens in de Royal Court van 1904-7 de toenmalige nieuwe dramaturgie (o.a. G.B.Shaw) in een sfeer van openheid onder gelijkgezinden wilde bevorderen. Devines English Stage Company wilde net zoals Harley Granville-Barkers Stage Society theater brengen dat een essentieel deel van de maatschappij uitmaakt, een belangrijke educatieve kracht vormt, en een potentiële drijfveer betekent voor politieke verandering. Zie *At the Royal Court, 25 Years of the English Stage Company*, red. Richard Findlater (Ambergate: Amber Lane Press, 1981), p. 10.
- 13 Susan Traherne's buitenechtelijke, vrije liefde in David Hares *Plenty* is een alternatieve vorm van verzet tegen haar klasse en het mannelijke machtsmonopolie, die echter evenzeer faalt als Jimmy's verzet, omdat ze er niet in slaagt zwanger te worden van de arbeider Mick en uiteindelijk zelfs geïnterneerd wordt wegens waanzin.
- 14 Matt Wolf, "The Atrophy of Anger," *American Theatre* sept. 1992, p. 58-9.
- 15 John Osborne, *Déjàvu* (London: Faber and Faber, 1991), vii-viii.
- 16 Elsom, p. 152-3.
- 17 John Bull, *New British Political Dramatists* (London: Macmillan, 1984), Richard Allen Cave, *New British Drama in Performance on the London Stage: 1970-1985* (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1987).
- 18 Baz Kershaw, *The Politics of Performance* (London: Routledge, 1992), p. 206-207; mijn nadruk.
- 19 Janelle Reinelt, "Is the English Epic Over?," *The Theatrical Gamut: Notes for a Post-Beckettian Stage*, ed. Enoch Brater (Ann Arbor: Michigan UP, 1995), p. 212-3.
- 20 David Edgar, *The Second Time as Farce: Reflections on the Drama of Mean Times* (London: Lawrence & Wishart, 1988), p. 226-45.
- 21 Zie *Contemporary British Theatre*, red. Theodore Shank (N.Y.: St.Martin's Press; London: Macmillan, 1994).
- 22 Geciteerd door Anne Fuchs, "Devising Drama on Drama: The Community and Theatre Traditions," *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage* (London: Macmillan, 1997), p. 192.
- 23 Carol Homden, "Conclusion: A Statement of Arrival," *The Plays of David Hare* (Cambridge: Cambridge UP, 1995), p. 229.
- 24 Homden 4-5, 232-6. In *A Politic Theatre: The Drama of David Hare* (Amsterdam: Rodopi, 1996) hecht Scott Fraser veel belang aan de zelf-reflexieve dimensie van Hares politiek theater.
- 25 *Essays in Theatre* 15.1 (Nov. 1996), p. 122-4.
- 26 Finlay Donesky, "David Hare," *Post-War Literatures in English* maart 1992), p. 3-4. Zie ook *David Hare: Moral and Historical Perspectives* (Westport, CT: Greenwood Press, 1996).
- 27 Englands National Theatre dateert van 1963 (met Laurence Olivier en Kenneth Tynan), hoewel het parlement de oprichting van een gezelschap reeds had goedgekeurd op het einde van de jaren veertig. Voor een kritische evaluatie van zijn politieke rol in het legitimatiediscours, waaronder dus ook Hares status als toneelschrijver ressoorteert, zie Loren Kruger, *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America* (Chicago: Chicago UP, 1992), p. 83-131. De derde pijler van het Engelse theaterbestel, naast de English Stage Company en het National Theatre, is de

Royal Shakespeare Company, die in 1961 ontstond uit het Stratford Memorial Theatre en vanaf het begin meer omhelsde dan het boegbeeld van het Engelse drama, vooral onder Peter Hall (1961-68) en Peter Brook (1962-68).

²⁸ Homden, p. 71-3.

²⁹ De drie stukken werden door Faber uitgegeven in resp. 1990, 1991 en 1993.

³⁰ Dat Hare nergens in *Racing Demon* het bestaan van God, evenmin als het gerecht in *Murmuring Judges* of de partij in *The Absence of War* in vraag stelt, illustreert volgens Homden zijn halfslachtigheid, als insider en kritische outsider van het bestel (p. 226).
³¹ Neil Kinnock kwam in 1983 aan het hoofd van Labour, dat van 1980 tot dan geleid was werd door Michael Foot. De feitelijke basis voor Hares trilogie wordt geschetst in de teksten en interviews gebundeld in *Asking Around: Background to the David Hare Trilogy*, red. Lyn Haill (London: Faber and Faber/The Royal National Theatre, 1993). Geschiedenis wordt autobiografie in *Racing Demon*, voor zover Hare in het anglicaanse Lancing College school liep en tot op zijn veertiende eraan dacht priester te worden.
³² Interview met Mark Lawson, "Making Mischief," *The Independent Magazine* 16 okt. 1993, p. 48-54.

³³ Zie Matt Wolf, "David Hare Reveals a New Complexity in *Skylight*," *American Theatre* oktober 1995, p. 110-112 voor een bespreking van de première in het Royal National Theatre, met Michael Gambon en Lia Williams, geregisseerd door Richard Eyre.
³⁴ Homden, p. 4, 214, 231, 236.

³⁵ Helene Keyssar, *Feminist Theatre* (London: Macmillan, 1984), p. 79.

³⁶ Caryl Churchills stukken werden gebundeld in *Plays: 1 (Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine)* (London: Methuen, 1985) en *Plays: 2 (Softcops, Top Girls, Fen, Serious Money)* (London: Methuen, 1990).

³⁷ Zie bev. Elin Diamond, "Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Duras," *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, red. Sue-Ellen Case (Baltimore: John Hopkins UP, 1990), p. 92-105.

³⁸ Cave, p. 258; Gray, p. 54.

³⁹ Christopher Innes, *Modern British Drama 1890-1990* (Cambridge: Cambridge UP, 1992), p.464.

⁴⁰ Keyssar, p. 89.

⁴¹ Michele Wandor, *Carry On, Understudies: Theatre & Sexual Politics* (London: Routledge and Kegan Paul, 1986 [1981]), p. 170.

⁴² Jale Abdollahzadeh in "Departures from Realism: Contemporary Feminist Theatre and the Power of Surreal Effects," Reitz, p. 125-6 schat de emotionale betrokkenheid van feministische, niet-realistische dramaturgieën zoals die van Sarah Daniels, hoger in dan het rationele inzicht.

⁴³ Voor een vergelijkende studie van de travestieën in *As You Like It, The Good Woman of Setzuan* en *Cloud Nine*, zie Anne Herrmann, "Travesty and Transgression: Transvestism in Shakespeare, Brecht, and Churchill," Case, p. 294-315. De invloed van Joint Stock op Churchills dramaturgie in *Light Shining in Buckinghamshire* en *Cloud Nine* wordt nagetrokken door Frances Gray in "Mirrors of Utopia: Caryl Churchill and Joint Stock," *British and Irish Drama since 1960*, ed. James Acheson (London: Macmillan, 1993), p. 47-59.

⁴⁴ Voor verdere analyses van *Top Girls*, zie o.a. Janet Brown, *Taking Center Stage: Feminism in Contemporary U.S. Drama* (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1991) 101-115 en Stuart Marlow, "Revisiting *Top Girls*: Mainstreaming the Alternative," *Beyond the Mainstream*, ed. Peter Paul Schrierer, *Contemporary Drama in English* 4 (1996)

(Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1997), p. 69-76.

⁴⁵ Gray, p. 49-50.

⁴⁶ Caryl Churchill, *The Skriker* (London: Nick Hern Books, 1994).

⁴⁷ Reinelt, p. 209-210.