

TERZIJD

SHEPARD'S A LIE OF THE MIND OPNIEUW GEËVALUEERD

Twaalf jaar na zijn Amerikaanse première, in 1985 in het Promenade Theatre, New-York, kreeg het Vlaamse publiek eindelijk de gelegenheid om *A Lie of the Mind* te zien, en zelfs dit ging met obstakels en verwarring gepaard. Vroege persberichten hielden de bestaande vertaling van toneelschrijver Lodewijk De Boer, met als oorspronkelijke titel *Vuur in de sneeuw*, voor een (niet-bestaande) van de hand van romanschrijver Willem Jan Otten. In feite werd De Boers overigens volkomen betrouwbare versie herwerkt door dramaturg Wim van Gansbeke omdat ze Noord-Nederlandse trekken vertoonde die minder geschikt waren voor Vlaanderen. Van Gansbeke koos voor een constructie met meer lokale woordenschat en een op het dialect gebaseerde syntaxis, weliswaar doorspekt met "yesses", die gebracht werd onder de fascinerende nieuwe titel, naar de politieke roman van voormalig Joegoslaf Miloslaw Krléza, *Op de rand van het verstand*.

Daarenboven vernam het repertoiregezelschap tijdens de repetities dat Jean-Pierre De Decker, de nieuw aangestelde artistieke directeur, een deel van het personeel zou ontslaan op het moment dat hij de fakkel zou overnemen van de huidige directeur, Hugo van den Berghe. Het stuk van Shepard is slechts het derde van de zeven stukken die in het seizoen 1996-97 geprogrammeerd zijn. Onder de auteurs (Ibsen, Michael Ende, Jean-Claude Carrière, Schnitzler en Judith Herzberg) is hij niet de minste, en het werk, zijn langste tot op heden, vormt een hele uitdaging. Gastregisseur Victor Löw moest dus alle middelen aanwenden om de moed van het gezelschap aan te zwengelen voor wat uiteindelijk een verkwikkende, maar ook vermoeiende ervaring bleek.

Terwijl de speelduur oorspronkelijk meer dan drie uren besloeg, werd hij teruggebracht tot twee, zonder pauze en zonder substantiële coupures. Alsof de regisseur een voorbeeld had genomen aan *Fool for Love*, werd ook zijn opvolger "meedogenloos, zonder onderbreking" gespeeld.

Aan de ene kant verloren bepaalde scènes door de snelheid scherpte, werd de spelers vaak belet om diepgang en detail aan hun geobsedeerde vertolkingen te verlenen. Aanvankelijk was het verlies het grootst voor de rol van Beth (Mirjam de Rooij). Haar hartverscheurende lijden kon nauwelijks bezinken, de dichterlijke ambiguïteit van haar verdraaide taal, zwanger van betekenis, nauwelijks geëxploreerd of gesmaakt worden. Toch moet ik eraan toevoegen dat eveneens stropigheid vermeden werd en dat Shepard wil dat haar eerste replieken er "snel uitstromen".

Met deze premisse moesten heldere, hoewel voor de hand liggende gestes de evolutie van sommige personages markeren: eerst volgde de overbezorgde Meg (Lieve Moorthamer) haar man Baylor (Roger Bolders) slaafs om wat pluïsjes van zijn jasje te verwijderen, maar aan het einde gooide ze zijn kousen ostentatief buiten zijn bereik.

Aan de andere kant ging Shepards massieve opus, dat bijna twee-stukken-in-één vormt, door het strakke tempo nooit slabakken. Die vaart was gewettigd door de farce-achtige toestanden in het werk: Lorraine (Blanka Heirman) gaat haar verbijssterde zoon Jake (Eddy Vereycken) met haar schoen te lijf en even later trekt hij "in [zijn] onderbroek met een Amerikaanse vlag rond zijn nek" naar Montana. De auteur hecht veel belang aan de humor in zijn stukken. Zijn revisie van *Buried Child* stemde hij naar eigen zeggen af op "Dodge's kind of out-of-the-side-of-the-mouth humor, his sarcasm, that strange World War II humor". Het naar voren halen van de verbale en dramatische humor in *A Lie of the Mind*, met wat komische routines erbovenop, liet bovendien toe om de verdrongen gevoelens te bevrijden. Een grimmige vastberadenheid doordrong zo de gekte, b.v. toen de geen tegenspraak duldende patriarch Baylor zijn "limiet haal[de]" op de laatste dag van het jachtseizoen, een triomfantelijk moment opgeluisterd met banjo en fiedel, of toen Beth, in manshemd, als bezeten haar zwager Frankie (Walter Moeremans) een blonde pruik en purperen fluwelen rok aanpaste, om "hem" daarna te verkrachten, een manische scène abrupt onderbroken door haar inzicht dat "je hele leven een wending kan nemen. Omdraaien. In een flits" en de daaropvolgende stilte.

In de oorspronkelijke productie (geregisseerd door Shepard) werden het ongelijke tempo, de onsamenhangende gedachten en gedragingen van de personages, en hun (zelf-)vervreemding geprefigureerd door de scène met platforms, gescheiden door een neutrale ruimte, zoals twee hersenhelften, mannelijk en vrouwelijk. Het Vlaamse scèneontwerp van Hugo Moens was nog eenvoudiger: twee rijen gelijkaardige bruine sofa's (twee vooraan, vijf in het midden), met erachter een resem stevige bruine kleerkasten, geïnspireerd op de ontelbare verdubbelingen in het stuk. De vermenigvuldiging van meubelstukken, als van families, gaf statistisch gewicht aan Shepards uitbeelding van huiselijk geweld, verder versterkt door extra slapstick tussen Mike (Herman Coessens) en Baylor of Sally (Aafke Bruining) en Lorraine. Het nieuwe scènebeeld gaf ook concrete gestalte aan Lorraines ironisch besef dat de trek naar het westen, haar geloof dat "er een stad is voor iedereen. Altijd al is geweest. Is er geen stad, begin er dan zelf één," inmiddels Amerika's wijdse ruimte heeft volgestouwd. Daarom sleurde zij met Sally tijdens de laatste scène vastberaden de sofa's met kussens en dekens van het toneel, ruimde zij de verstikkende troep op het slagveld af, een omkering van wat Shepard voorschrijft wanneer hij pas vanaf



De rand van het verstand door het Nederlands Toneel Gent (foto Luk Monsaert)

het tweede en derde bedrijf decorstukken vraagt om de woonkamers in Montana en Oklahoma aan te geven. Voor zover de kasten ook de bomen voorstellen waartussen Mike en Baylor sluipen, geweren in de aanslag, resulteerden zij in een gelijkaardige omkering, dit keer van het hertenkarkas, dat volgens de tekst in het midden van de woonkamer wordt neergedumpt maar in Gent om praktische redenen vervangen was door een opgezet hoofd met gewei. De kasten verwarden binnen en buiten, zoals de suggesties van incestueus gedrag tussen Mike en Beth (echo's van *Buried Child* en *Fool for Love*), steeds overeenkomstig Shepards vermenging van dag en nacht, visioen, herinnering, en werkelijkheid, waarheid en leugen in deze veelgelaagde verkenning van een psychotische liefdesrelatie, van de spanningen tussen natuur en cultuur, en van gebruiken zoals exogamie en de hiermee gepaard gaande paranoia, het gevoel verraden te zijn door een "buitenstaander" of "vijand."

Löw liet zich gretig leiden door Shepards oorlogstermen en rekwisieten zoals het lederen pilotenjak en het plastic modelvliegtuig uit Jakes kinderkamer. Vanaf de zevende scène van het eerste bedrijf tot aan het einde van het stuk hing boven het toneel een volledig zichtbare Thunderbolt 47P, op twee-derde schaal en voorzien van bommen, lichtjes gekanteld maar des te dreigender, gelet op de crash waarmee *Icarus's Mother* afsluit. Het vliegtuig bezat een meerduidige functionaliteit in de productie, verankerde ze en belette ze om uiteen te vallen onder druk van haar

verdwazende energie. Om te beginnen onthulde en ondermijnde de uitvergroting naar analogie de expressionistische en melodramatische overdrijving van de gevoelens der personages. Tegelijk sloot ze aan bij de surrealistische proliferatie van sofa's, kleerkasten, en onderlinge conflicten, of de van micro's voorziene muren in *Fool for Love* en het spel met perspectief en schaal in *States of Shock*. In het licht van dit laatste stuk, verbeeldde en creëerde het alomtegenwoordige oorlogsvliegtuig ook de "crisis" of "noodtoestand" die het huishoudelijke leven van Shepards aangetrouwde gezinnen beheerst, de indruk dat deze personages - niet alleen Baylor of Frankie en Beth, omwille van hun bebloede en gekneusde lichamen - "in een oorlog of zoiets" hebben gezeten. Die suggestie werd verlengd door Jakes "camouflage" van zijn gezicht met de asse van zijn vader.

Het uitvergrote stuk speelgoed impliceerde ook de vrijwillige en onvrijwillige kinderachtigheid van de personages, vooral de mannen, die ook typisch is voor *Buried Child*. Het pandemonium - de slagen en verwondingen, het getier, de schietpartijen, het algemene gebrek aan respect tussen partners, ouders, en kinderen - volgde daarom uit het perverse plezier, ontaalde "spelletjes" zoals Beths acteerwerk dat tot een hersenletsel leidde en het dansje van haar schoonvader met dochter Sally tot ze moest braken. Dit en ander tekstueel bewijsmateriaal - de geheimpjes die Jake met Sally deelt, de race met zijn vader, Frankie en Bayers strijd om een deken - breidde Löw nog uit: de broers begonnen een kussengevecht uit onenigheid over hun geit en Jake bond Sally vast om zijn thuis te kunnen ontsnappen. Zelfs Mikes en Bayers liefde voor wapens, Jakes camouflage, en het profiel van een indiaan getooid met pluimen op de motorkap van het vliegtuig pasten in het concept van jongens die oorlogje spelen.

Als embleem van technologische expertise, misbruikt tegen de indianen en overbodig als het erop aankomt emotioneel welzijn te waarborgen, drukte het vliegtuig tenslotte de gehavende Amerikaanse Droom uit, even bont en blauw geslagen als Beth. Shepard suggereert reeds de allegorische reikwijdte in het motto uit H.L. Menckens *The American Language*, dat herinnert aan de "failliete kleine boeren," "haveloze stadsproletariërs," en "chronische nomaden" die het westen bevolkten of in de bitterzoete parodie van de dronkemansrace van Mexico naar Amerika, Land van Belofte. Zo gezien betekende de hoop kasten het verraad van de Amerikaanse Droom, de opruiming of openbare veiling van het failliete nationale bedrijf. Het basisprincipe van de NTG-productie indachtig, werd de euforie van Bayers patriotisch moment als hij de vlag opvouwt, buiten proporties opgeblazen door Jimi Hendrix's "Star-Spangled Banner" en een tweede duplicaat met de afmetingen van een achterdoek, dat plechtstatig boven de kasten uit gehesen werd. Maar de ontreddering van de spelers, die vanop een leeg toneel het theater

instaarden, logenstrafte het optimisme. De laatste tonen van Hendrix' gitaar zijn nog maar net uitgestorven of de bieptoon van een onderbroken telefoonlijn weerklinkt. Als in een dwangmatig weerkerende nachtmerrie nam Löw finaal de draad weer op bij Shepards openingsscène. Ondertussen stond Amerika er wel verweesd bij.

Los van haar coherentie, conceptuele eenvoud en metaforische rijkdom, en ondanks de soms overdreven drukte in de uitvoering, bestond de belangrijkste bijdrage van de NTG-productie uit haar nieuwe evaluatie van *A Lie of the Mind* binnen Shepards dramaturgie. Zoals het stuk opgevoerd werd, was het niet meer de onbeholpen en langdradige samenvatting van vroegere thema's en technieken maar een oneindig grappige en diep nazinderende emotionele kreet, even krachtig als zijn kortere en meer openlijk expressionistische stukken. Als dusdanig bewees deze productie de continuïteit van Shepards dramaturgie, "this chain of being", de verbondenheid van zijn werk en leven.

Johan CALLENS

De rand van het verstand van Sam Shephard door het Nederlands Toneel Gent.
Regie: Victor Löw. Première: 8 februari 1997.