

"DOOD VAN EEN HANDELSREIZIGER" IN DE ENSCENERING DOOR DIRK TANGHE

Jozef DE VOS

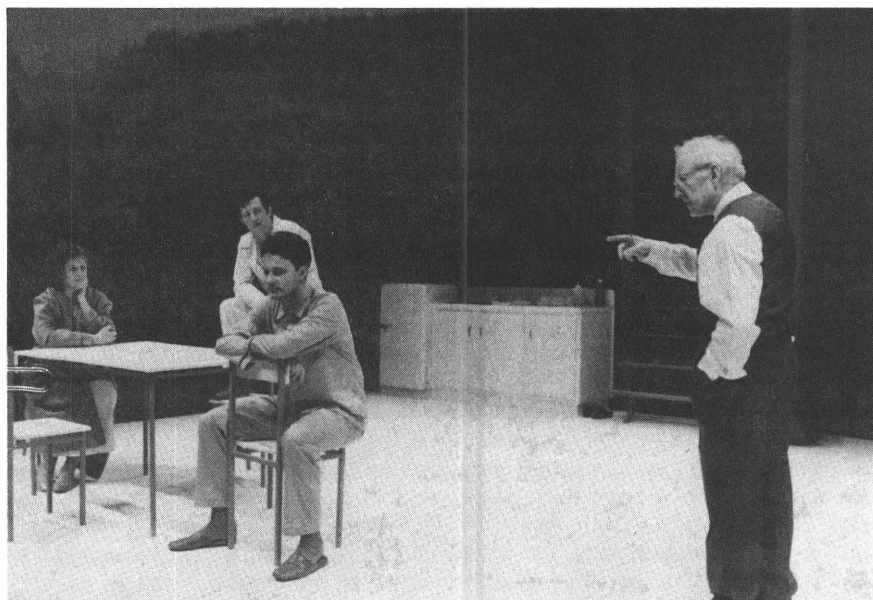
Het uit 1949 daterende drama *Death of a Salesman* van Arthur Miller is een klassieker uit het moderne toneelrepertoire, die vooral de jongste jaren opnieuw in de belangstelling schijnt te komen. Er was de voortreffelijke filmversie van Volker Schlöndorff met Dustin Hoffman in de rol van Willy Loman. En vorig seizoen bracht het Antwerpse Raamteater een erg geslaagde produktie van het stuk, geregisseerd door Walter Tillemans. Het drama van de mislukte handelsreiziger Willy Loman, die zelfmoord pleegt om zijn gezin een flinke som van zijn levensverzekering te kunnen nalaten, werd vaak geïnterpreteerd als een illustratie van het failliet van de "American dream". Dat het stuk echter meer te bieden heeft dan deze in het oog springende kritiek, werd op overtuigende wijze bewezen door de sobere en ontroerende encenering die Dirk Tanghe verzorgde bij het Nederlands Toneel Gent¹.

De Amerikaanse droom, het ideaal van vrijheid en onbegrensde mogelijkheden lijkt in dit stuk verworpen tot een maatschappijvisie die louter op geld en succes is afgestemd. In de referenties naar Willy's vader en in de figuur van Ben herkent men nog de pionier, maar in het gezin van de handelsreiziger komt men nauwelijks nog los van het platvloerse materialisme, hoezeer men er ook mee worstelt. De scène waarin Willy, na tientallen jaren voor dezelfde firma gewerkt te hebben, zijn baas om een rustiger baantje vraagt en intengendeel, als een uitgeperste citroen, ontslagen wordt, is exemplarisch voor de hier geschetste samenleving. Het stuk bevat ook kritiek op wat wij pas later de consumptiemaatschappij zijn gaan noemen. Alles wordt precies zo gefabriceerd, zegt Willy, dat het versleten is tegen de tijd dat het afbetaald is: een voortdurende wedloop met de schroothoop. Maar ook in zijn houding tegenover de symbolen van de industriële welvaartsmaatschappij is Willy dubbelzinnig. Bijna in één adem verheerlijkt en verguist hij zijn Chevrolet. Dit is de tragische ambiguïteit waarin hij verstrikt zit. Tegelijkertijd veroordeelt en aanbidt hij het materialistische systeem. Zijn dood, waarbij hij zichzelf verkoopt voor dollars, lijkt pijnlijk maar is volledig in overeenstemming met zijn leven. In zijn bijna totale blindheid kan Willy ook zijn persoonlijke, intieme relaties, niet loskoppelen van zijn materialistisch, op succes gericht maatschappijbeeld. Dat blijkt natuurlijk uit de relatie met zijn zoons, maar wellicht nog sterker uit de goedkope verhouding met de vrouw in Boston die eigenlijk alleen zijn eigenliefde voedt, of het beeld van de vlotte verkoper dat hij van zichzelf creëert, kracht bijzet.

De socio-politieke problematiek die *Death of a Salesman* oproept is vandaag even prangend actueel als toen Miller het stuk schreef. Binnen de gegeven maatschappelijke context speelt zich echter een dieper liggend vader-zoon conflict af. Hoewel Biff blijkbaar gelukkig was met het leven op een ranch komt hij naar huis om eindelijk met zijn vader in het reine te komen, om zijn trauma's van zich af te schudden. Voortdurend, van bij het begin van het stuk, wijzen de dialogen vooruit naar de niet te ontwijken climax waarin Biff definitief breekt met de Lomans. Het belangrijkste spanningsveld wordt gecreëerd doordat Bill zich van zijn vader moet bevrijden indien hij zijn eigen identiteit wil veilig stellen, terwijl Willy enkel kan overleven door zich aan Biff en het beeld dat hij van hem heeft, vast te klampen. Op die manier wordt de schuld het dominerende mechanisme van hun relatie².

Biff is de enige in het gezin van de Lomans die zich via het pijnlijke conflict met zijn vader, van de leugen van het succes en van de pseudo-waarden die in het beroep van Willy concreet gestalte krijgen, kan bevrijden. In dit scheidingsproces vervloeien de persoonlijke en de maatschappelijke thematiek met elkaar. Biff droomt van de paarden en de natuur, een beeld van creativiteit dat staat tegenover de dodende, verstikkende sfeer van de stad. Daarom zal hij het gezin verlaten en terugkeren naar Texas. Biffs broer, Happy, daarentegen, loopt volkomen in de voetsporen van zijn vader. Ook hij heeft de neiging steeds zijn gemoedsrust te zoeken in voorgewend succes en uiterlijke harmonie.

De N.T.G.-productie rukt Millers stuk los van het realistisch kader waarmee men het gewoonlijk associëert. Heel opvallend is het gebruik van de ruimte, die gedeeltelijk ook bepaald werd door het feit dat *Dood van een handelsreiziger* gespeeld werd in het grote Tolhuiscomplex. Liever dan te streven naar een beperkte focus heeft Tanghe uit de immense afmetingen artistiek voordeel trachten te halen. De speelruimte werd achteraan afgesloten door twee grote en twee smallere vlakken van gaas. Daartussen konden personages opkomen of droomgestalten verschijnen. Ook links en rechts zag men twee gelijkaardige panelen. Op een grote kiezelvlakte stond het centrale plateau waarop het eigenlijke decor was opgebouwd: schaarse, witte meubeltjes - koelkast, kast, trapje, zitbank, tafel met stoelen - die zo strak en sober waren dat men ze nauwelijks nog als reële meubels kon zien. Dezelfde strakke stijl herhaalde zich trouwens in het bureau van Howard en de slaapkamers. Voor deze locaties werden twee hoger gelegen plateaus achteraan gebruikt, die vaak nog achter het gaas verborgen bleven. Een te grote afstandelijkheid of onwezenlijke indruk was hiervan het gevolg. Het geheel van dit decor wijst op het karakter van de opvoering, dat door een zekere abstrahering gekenmerkt werd. Millers stuk zit stevig ingebed in de sociale realiteit van een moderne, kapitalistische maatschappij, maar voor Dirk Tanghe was deze context niet wezenlijk. Er werden wel enkele aanknopingspunten met de Amerikaanse jaren



Dood van een handelsreiziger door het N.T.G. Regie : Dirk Tanghe.

vijftig aangereikt - de kostuums b.v. en de uiterst links opgestelde Chevvy - maar deze werkten veeleer suggestief of symbolisch. Op die manier kreeg men nooit de indruk dat de maatschappelijke context determinerend zou zijn voor de karakters.

In een traditioneel decor voor de *Handelsreiziger* moeten flatgebouwen opgeroepen worden die de leefruimte van de Lomans beperken: het steeds verderschrijdende verstedelijkte bestaan waarin de natuurlijke krachten verloren gaan. Een gelijkaardig, hoewel abstracter effect, werd in de N.T.G.-productie bereikt door het creatief aanwenden van de immense ruimte. Wanneer Willy Loman opkwam, links van het plateau met twee koffers in de handen, kreeg men precies door die immense ruimte rondom, de indruk van een kleine, meelijwekkende figuur, verloren in een kille, dodende omgeving. Uiteraard veel schrijnender nog was het beeld van dezelfde man die, bijna aan het slot, zaadjes plant in zijn tuintje van kiezelstenen. Ook in de restaurant-scène bijvoorbeeld werd bewust gespeeld met de ruimte. Het hoger gelegen plateau werd nu over de ganse breedte gebruikt, zodat in geen enkel opzicht een reëel restaurant getekend werd maar wel heel duidelijk de valse knusheid van de samenkomst van vader en zoons gesuggereerd werd. Wanneer Willy uiterst rechts alleen aan een tafel zat terwijl de rest van het gezelschap zich links bevond, werd de reusachtige kloof die hen scheidde letterlijk uitgebeeld.

Op het witte meubilair na was vrijwel alles in deze productie grijs: de panelen van het decor, de kostuums, zelfs de ballen waarmee de twee broers spelen. Dat perfect esthetisch evenwicht is zo'n beetje een waarmerk van een Dirk Tanghe-productie geworden. De gecreëerde setting ziet er steeds fraai uit, maar is tegelijkertijd ook teer en broos. In deze productie suggereerde de gebruikte kleur natuurlijk ook de grijsheid en de uitzichtloosheid van het bestaan van de Lomans. De heel zachte tinten droegen misschien ook bij tot het oproepen van een zekere weemoed. Verschillende personages in *Death of a Salesman* hebben een vaag, slechts bij flarden gearticuleerd verlangen naar de natuur, de vrijheid en de mythe van het pioniersavontuur. Ook de pianomuziek en het getsjilp van vogels gaven uitdrukking aan dit gevoel. Men kan echter aanvoeren dat de door Miller gevraagde muziek van een fluit een concreter aanknopingspunt vormt met de figuur van Willy's vader die immers een rondreizend vervaardiger van fluiten, een creatief handwerksman dus, was.

Bob van der Veken was een volkomen overtuigende, authentieke handelsreiziger. Er klonk een zekere droefheid in zijn stem. Zelfs op de opschepperige of optimistische momenten was de melancholie en het onderdrukte gevoel van mislukking in zijn personage voelbaar. Ik vermeldde reeds de nietige indruk die hij maakt als hij voor het eerst opdoemde tegen de achtergrond van de enorme decor-ruimte. In de openingsscène hield Bob van der Veken de hele tijd zijn jasje aan en zijn hoed op. Zelfs bij zijn eigen

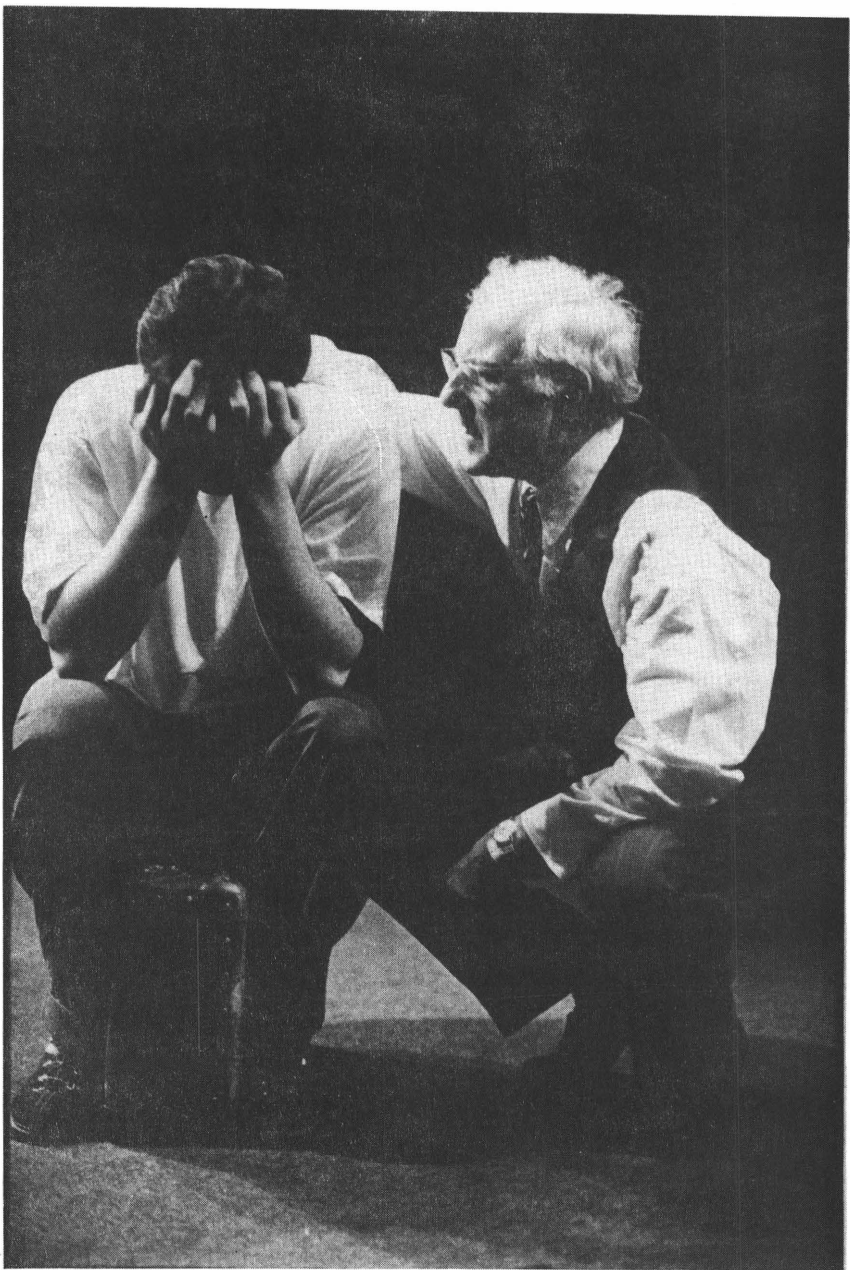
gezin voelde deze man zich dus niet thuis. Het flesje melk dat hij uit de koelkast haalde, werd uiteindelijk nooit opgedronken. Door kleine handgebaar-tjes suggereerde Bob van der Veken zijn onzekerheid, die hem de ganse tijd toevlucht doet zoeken in fantasie en in dromen, waarin hij heel even opflakert. Vaak speelde hij met ingehouden emoties om dan plots, pijnlijk en verkramp, uit te barsten. Na zo'n ogenblik zat hij miezerig ineengedoken als een geslagen hond.

De keuze van de jonge acteur Wim Danckaert - die ook al speelde in Dirk Tanghes *Getemde Feeks* - voor de rol van Biff is duidelijk een voorbeeld van het belang van "casting". Deze jong uitzierende acteur heeft een kleinere, fijnere gestalte dan Mark Willems b.v. die Happy speelde. Daardoor leek hij meteen kwetsbaarder en gevoeliger. Wim Danckaert wist zijn groeiende crisis ook fysisch tot uitdrukking te brengen. Nerveus sloeg hij zich op de dijen of sprong even omhoog om dan met de voeten een klap op de grond te geven. In de restaurant-scène stootte hij zijn vader bijzonder hard aan om toch eindelijk enig begrip af te dwingen voor wat hij werkelijk is. Van bij de aanvang was het duidelijk dat Biff zijn eigen identiteit slechts kon vinden door zich los te scheuren van de Lomans. Wanneer aan het eind van het eerste bedrijf het hele gezin zich enthousiast koesterde in de droom van een succesrijke zaak in sportartikelen, zat Biff, omgekeerd op een stoeltje, met de rug naar de anderen gekeerd: hier reeds isoleerde hij zich van de valse illusies.

De evolutie van de verhouding tussen Willy en Biff werd zeer scherp uitgetekend in deze produktie. De opgaande lijn doorheen het drama was zodanig voelbaar dat de finale confrontatie tussen vader en zoon onafwendbaar leek. De momenten die vooruitwijzen naar deze confrontatie werden door Biff heel intens beleefd. Telkens leek hij te onderdrukken wat in hem opborrelde. De scène in het restaurant werd in een fel ritme gespeeld. Als een gedrevene stuwde Biff meedogenloos op de verlossende waarheid af. Even werden Biff en zijn vader handtastelijk: daarna bevond Willy zich uiterst rechts zodat Biff dan weer de zeer lange afstand naar Willy moest afleggen. Zo werd de relatie tussen hen ook ruimtelijk weergegeven.

In de herinneringsscène in het hotel te Boston - waar Biff zijn vader met een vreemde vrouw aantreft - valt de schijnwereld die Willy voor zijn zoon ophield, aan scherven. Daarom is dit in de evolutie van Biff een cruciaal moment. Wim Danckaert liet in deze scène vooral een diepe ontgoocheling blijken. In de finale crisis thuis werd schitterend de ambiguïteit van de relatie getoond. Agressief grijpen Willy en Biff elkaar vast om dan uiteindelijk in elkaars armen te vallen.

Mark Willems typeerde de figuur van Happy voortreffelijk als een oppervlakkige vrouwenversierder die ook in de relaties met zijn gezinsgenoten



Dood van een handelsreiziger door het N.T.G. Regie : Dirk Tanghe.

al blij is als alle problemen slechts in schijn kunnen gladgestreken worden.

De rol van de moeder lijkt mij een moeilijke opgave omdat zij geen voor de hand liggende persoonlijkheid meekreeg. Blanka Heirman vertolkte dit personage zonder melo of pathos. Op moedige, kordate wijze sprak zij tot haar zoons. Maar de actrice had ook zeer goed Linda's passiviteit aanvoeld. Daardoor kreeg zijn iets van een noodlotsgodin die Willy a.h.w. naar zijn fatale beslissing dreef. Linda begrijpt haar man inderdaad niet of wil hem niet begrijpen. Telkens wanneer hij over zijn problemen begint, leidt zij hem af door over allerlei futiliteiten te praten. Aan het eind, als Willy wegging om zich om het leven te brengen, hoorde men Linda herhaaldelijk hem roepen. In deze opvoering klonk haar stem enigszins als een verre lokroep van de dood. Deze functie vervulde trouwens ook de figuur van Ben. Raf Reymen typeerde hem als de succesrijke, ondernemende zakenman. Het beeld van de rijzige, in een wit, modieus pak geklede man, suggereerde echter ook dat hij een creatie van Willy's verbeelding was.

De merkwaardige techniek die Miller in *Death of a Salesman* toepaste is eigenlijk geen flash-back, want de verschillende scènes uit het verleden worden gepresenteerd zoals Willy ze zich herinnert. Miller was trouwens aanvankelijk van plan zijn stuk *The Inside of his Head* te noemen. Deze techniek maakt het de auteur mogelijk een aantal momenten uit het verleden op te roepen die geleidelijk, zoals in een analytisch stuk, naar een verklaring leiden maar vooral een gevoel van tragische onafwendbaarheid creëren en de actie naar de finale confrontatie stuwten. Bovendien wordt op die manier ook de labiele geest van Willy gesuggereerd. De regisseur liet de overgangen heel vlot verlopen, dank zij een subtiel gebruik van piano-muziek en van lichtveranderingen (van een wit naar geel licht b.v.).

Andermaal heeft Dirk Tanghe zijn acteurs tot een heel intense vorm van acteren weten te brengen. Elke zweem van valse pathos was afwezig. Door bovendien in een heel sober, functioneel decor te spelen heeft hij de diepmenselijke, universele betekenis van Millers *Dood van een handelsreiziger* aangrijpend tot uitdrukking gebracht.

1. *Dood van een handelsreiziger* door het Nederlands Toneel Gent. Regie: Dirk Tanghe. Vertaling: Wim D'Haveloose; Decor: Leo Verlinden en Dirk Tanghe; Kostuums: Lea Cleyman en Dirk Tanghe; Licht: Jan Gheysens. Première: 25 februari 1989 in het Tolhuiscomplex te Gent.
2. Cf. C.W.E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, vol. II, Cambridge, 1984, p.179.