

JOVIALE FAMILIES: GUY CASSIERS BEWERKT DE AMERIKAANSE DROOM

Johan CALLENS

In het seizoen 1995-96 trok het Nederlands Toneel Gent voor een gastproductie regisseur Guy Cassiers aan, vorig jaar nog goed voor een regie van *Angels in America* bij het Ro-Theater, die tot beste productie van het seizoen werd uitgeroepen. Cassiers besliste om Edward Albees eenakter *The American Dream* (première op 24 januari 1961, York Play House, N.Y., maar geschreven in 1959-60) en Sam Shepards drie-akter *Buried Child* (première 27 juni 1978, Magic Theatre, S.F.) aan elkaar te koppelen.¹ Mits enige coupures in het avondvullende stuk duurden de vier bedrijven samen precies twee uren. In de hiervolgende tekst wil ik vooral de dramaturgische keuzes van commentaar voorzien. Daarmee doe ik onrecht aan de vrije maar boeiende, hoofzakelijk dialectisch gekleurde vertaling, die in het algemeen Nederlands werd gebracht met een Noordnederlandse toets.² Wat eveneens minder aandacht zal krijgen is het acteespel, dat aan het begin van de voorstellingenreeks, met uitzondering van de glansprestatie van Walter Moeremans, iets te onderkoeld en mat was, verstoken zowel van energie (in Albee) als diepgang (in Shepard). Het eerste tekort kan eventueel nog doelbewust geweest zijn, als tekening van de sociale anemie. In het tweede geval is er de verzachtende omstandigheid van de bewerking.

De koppeling van beide auteurs is best te verantwoorden. In interviews heeft Shepard (die in 1943 geboren is en zijn carrière in 1964 begon) toegegeven dat sommige van zijn vroege stukken getekend zijn door het absurdisme. Albee (geboren in 1928 en voor het eerst opgevoerd in 1959 met *The Zoo Story*) is hiervan een Amerikaans vertegenwoordiger, althans volgens Martin Esslin in zijn baanbrekende *Theatre of the Absurd*.³ Onder de bekendste van de Europese vertegenwoordigers behoren, dient het nog herhaald, Beckett, Adamow, Ionesco en Genet. Opvallend is daarom dat *The Zoo Story* (1959) zijn wereldpremière kende in het Berlijnse Schillertheater samen met *Krapp's Last Tape* van Beckett, en dat Shepard zich dankzij *Waiting for Godot* bewust werd van de mogelijkheden die het theatermedium biedt.⁴ Bovendien is Shepards ongepubliceerde *Up to Thursday* (1965) naar eigen zeggen "a bad exercise in absurdity" en volgens criticus David J. DeRose "a malt-shop rendition" (of remix met roomijs en moutextract) van Ionesco's *Cantatrice chauve* (1950),⁵ net zoals *The American Dream* naar vorm en taalbehandeling, hoewel niet naar inhoud en intentie, ermee vergelijkbaar is.⁶ (In 1965 wijdde Penguin een anthologie aan het absurde drama waarin Ionesco's *Amédée or How to Get Rid of It* [1956] naast Albees *Zoo Story* staat. De andere gebundelde auteurs

waren Arthur Adamov en Fernando Arrabal met resp. *Professor Taranne* [1962] en *The Two Executioners* [1958]). Naar aanleiding van *Dog*, een ander ongepubliceerd stuk over een zwarte man op een bank in het park, gaf Shepard zijn epigonisme ruiterlijk toe door het gemakkelijkschalve als “a sort of *Zoo Story*-type play” te bestempelen.⁷

Gaandeweg heeft Shepard de invloed van Albee en het absurde theater in het algemeen van zich afgeschud - nadat Albee er zich reeds eerder van distantieerde⁸ - wat met de specifieke nawerking van Beckett of Pinter niet het geval is. Dit is een gevolg van hun diepere affiniteit, die blijkt uit de uitpuring van het realisme, leidend tot een symbolische en mythisch archetypische representatie. *Buried Child* (1978) herinnert aan Pinters kruisverhoren, zijn surrealisme, alsook de moedwillige meerduidigheid en deconstructie van de psychologische identiteit door o.a. inconsequenties en transformaties. Meer bepaald deelt het stuk met *The Homecoming* (1965) de topos van de verloren zoon en de machtsstrijd tussen de hoer/moeder, de zonen, en de patriarch.

Overigens drukten niet-absurdistische Amerikaanse voorgangers zoals O'Neill hun stempel op de dramaturgie van Shepard (en Albee, wiens *Schism* uit 1946 al een voorloper van *Grandma* introduceert⁹). Omwille van de meedogenloze confrontatie met het familiale verleden roept *Buried Child* inderdaad *Long Day's Journey into Night* (1940, 1956) op. En de symbolische ontluistering van de Amerikaanse droom - incest en kindermoord inclusief - valt via *Desire under the Elms* te herleiden tot de klassieke bronnen (Phaedra, Medea,...).¹⁰ Halie's vermoeden dat de “zo(o)n” misschien verantwoordelijk zal zijn voor de herwonnen vruchtbaarheid doet echter ook denken aan het slot van Ibsens *Spoken* (1881).¹¹

De verdienste van Cassiers' productie lag hem dus in de combinatie van *The American Dream* en *Buried Child* die zonder pauze na elkaar gespeeld werden door dezelfde acteurs en actrices. Op die manier werden de gelijkenissen in de verf gezet, en die zijn legio, zowel structureel, thematisch, als rhetorisch.¹² Sommige technieken van Albees absurdistisch getinte dialogen met hun clichés, versprekingen, herhalingen, non-sequiturs, geestigheden, dubbelzinnigheden, provocaties en manipulaties, van de personages onderling zowel als het publiek, schemeren nog door in Shepards stuk. Het effect van beide teksten berust voor een groot deel op het creëren van verwachtingen bij de toeschouwer, die slechts geleidelijk en gedeeltelijk ingelost worden. Het aangereikte raadsel wordt, zoals in *Koning Oedipous*, door de terugkeer van de verloren zoon nooit helemaal opgelost, zeker niet in *Buried Child*.¹³

Vanaf de eerste regel van *The American Dream* is het gissen geblazen naar de

identiteit van de bezoekers van Mommy en Daddy ("them"). Even later komt daar de inhoud van Grandma's pakjes bij. Wanneer de bel rinkelt, krabbelt Daddy terug tot Mommy hem overtuigt om toch maar de deur open te maken. Omdat Mrs. Barker echter alleen haar opwachting maakt, blijft het onduidelijk waarom ze in het meervoud spreekt ("we"). Is dit een *pluralis majestatis* of is ze in gezelschap en houdt dat zich al die tijd in de coulissen verborgen? De niet zo snuggere Mrs. Barker is bovendien vergeten waarom op haar een beroep werd gedaan. Even wordt gesuggereerd dat haar bezoek misschien iets te maken heeft met de pakjes, hoewel ze als overbezette welzijnswerkster eerder "baskets" (42) verwacht ("de zak" bij Van Gansbeke). Ook wie niet vertrouwd is met de tekst, denkt bij de Engelse term onvermijdelijk aan "basket cases" (hopeloze gevallen), omwille van de gekheid en nonsens waarvan de kijker tot dan getuige was in de parodie op de beleefdheidsformules bij vormelijke gesprekken. De term verwijst echter ook naar de geamputeerde adoptiezoon. Die zoon is het grote familiegeheim, in de dialectvertaling het even ambigue "secret," pervers product van dit stedelijk burgerbestaan naast alle andere perversiteiten verborgen achter de façade van welvoeglijkheid. Albee heeft het hier allerm minst over de tanden of blinde pekinees van Grandma maar over de kinderachtigheid en het materialisme, de verwaandheid en eigenzinnigheid, hardvochtigheid en kruiperigheid, impotentie en leegte van het Amerikaanse bourgeois gezin. Dat soort soort zoekt, blijkt uit Mommy's verrukking bij het aanschouwen van de beeldschone Jongeman, de lege huls van wat ooit de Amerikaanse droom was, de gevoelloze tweeling-broer van de afgestorvene, die bij Cassiers als een *deus ex machina* of een vergiftigd geschenk der goden uit de lucht neerdaalde. Overigens kwamen de personages op en gingen ze af via goed-gesmeerde liften in het podium of een geruisloos voorbijrijdend bagagewagentje. In deze wereld loopt alles op wietjes, of zoals Albee het verwoordt, in "this slipping land of ours" heerst de illusie dat alles "peachy-keen" is (21).

In *Buried Child* is het niet anders. Shelly krijgt de indruk dat de boerderij van Vines grootouders het omslag van een tijdschrift zou kunnen sieren. (De referentie naar Norman Rockwell werd in de vertaling geweerd want ze is door het Vlaamse publiek moeilijk te plaatsen.) Halie houdt angstvallig de schone schijn hoog, ondanks haar relatie met Father Dewis (net zomin als Mommy slaapt ze nog met haar huwelijkspartner), ondanks de mislukkingen van Tilden, Bradley en Ansel, ondanks het vermoorde incestueuze kind en de resulterende regressie tot infantiel gedrag. Om de onthulling van het bestaan van dat kind is het Shepard te doen maar veel meer nog dan Albee verwacht hij de toeschouwers met tegenstrijdige gegevens, en niet alleen met betrekking tot het kind. Groeien er "vanachter" maïs en wortelen? Is Vince al dan niet de kleinzoon van Dodge en de zoon van Tilden? Wie is de vader van de vermoorde baby, Dodge of Tilden? Is er wel een kind vermoord of gaat het figuurlijk



Vanachter ("Buried Child") door het N.T.G. (foto: Luk Monsaert)

om Vince? Vermits zijn erfenis ooit een modelboerderij was, schetst Shepard hier een donker beeld van de verloedering van Amerika, zelfs op het platteland, laatste bastion van traditionele waarden. Dodges (en Grandma's) pioniersverleden is verworpen tot een herinnering, die door Vinces thuiskomst en Shelly's nieuwsgierigheid opnieuw gaat kwellen. Afgezien van de autobiografische dimensie gedeeld door beide stukken,¹⁴ lijkt de sociale satire vervat in Albees afrekening met het Amerikaanse gezin misschien ruimer en doelgerichter - met uithalen naar het illusionistische theater, pseudo-cultuur, conformisme, *The Village Voice*, opportunistische politici, filantropie, sociale ambitie, Hollywood, en hier en daar een misogynistisch trekje. Shepard, vaak op de korrel genomen omwille van zijn zagezegd negatieve uitbeelding van Halie en Shelly, en de idiosyncratie van zijn gezin, heeft het nochtans evenzeer over de ondermijnde huwelijksmoraal en werkethiek, de liefdeloosheid, kortom de gecorrumpeerde of "vervloekte" sociale erfenis, zoals het in *Curse of the Starving Class* (1977) heet, een stuk dat *Buried Child* complementeert zoals *The Sandbox* (1961) *The American Dream*. Door dit laatste aan *Buried Child* te laten voorafgaan, wordt excentriciteit zowat de sociale norm (wat Bonnie Marranca Shepard ooit verweet¹⁵). Grandma slaat nagels met kappen: "We live in the age of deformity" (40).

Voor zover ze tijdelijk blijft, is de veralgemening van asociaal en abnormaal, taboe-doorbrekend gedrag typisch voor komedies, hoewel ze ook beangstigend is. Wat bij Mommy nog valse verontwaardiging uitlokt - "People think they can get away with anything these days...and, of course, they can" (25) - veroorzaakt bij Dodge slechts cynisme: "There's nothing a man can't do. You dream it up and he can do it. Anything" (53). *The American Dream* dient zich aan als zo'n verontrustende, zwarte komedie - een punt waarop Albee in zijn voorwoord expliciet en Grandma in haar slotreplik op metatheatrale wijze attenderen. Die textueel ingebouwde metatheatraliteit, een kritiek op de realistische toneeltraditie,¹⁶ werd door de spelers van het NTG bovendien verder uitgewerkt door zich bij sommige replieken rechtstreeks tot het publiek te richten.¹⁷ De mate waarin Mommy en Daddy "voldoening" krijgen van Mrs. Barker door de komst van de Jongeman en ze de goede afloop vieren met een glas (goedkope) wijn, impliceert een komische structuur. Idem voor Grandma's weigering om de Jongeman - bij Mrs. Barker geïntroduceerd als de "van man" (55) en dus eigenlijk de Engel des Doods uit *The Sandbox*¹⁸ - te omhelzen.

In werkelijkheid gaat het om valse voldoening, net als met Mommy's hoedje dat schijnbaar vervangen werd. De geschiedenis herhaalt zich en de Jongeman is hetzelfde lot beschoren als zijn ééneiige tweelingbroer, de dreutel of kleuter (Van Gansbekes leuke vertalingen voor "bumble"¹⁹ en "bundle") die in geen tijd

geamputeerd werd tot hij "verdroogde" en stierf, tot grote verontwaardiging van de adoptieouders, die er per slot van rekening voor betaald hadden. Voor sommige critici is de Jongeman niemand minder dan het verminkte kind, zodat naar analogie Vince inderdaad als het vermoorde kind kan beschouwd worden. De revelatie dat de Amerikaanse droom "onvolledig" en innerlijk gevoelloos is, sluit totale bevrediging bij voorbaat uit. De implicatie dat het verlies van zijn broer hem zo maakte, waardoor hij uiterlijk moest overcompenseren (een variatie op Oscar Wildes *Picture of Dorian Gray*, 1890-91), betekent dat Mommy en Daddy eigenlijk de prijs betalen voor hun eerdere verwaarlozing.

Ondanks zijn ernst neigt *Buried Child* eveneens naar het komische genre. De regen, en de maïs en wortelen waarmee Tilden komt aandraven, kondigen een algemene vernieuwing aan, althans als we Halie's slotmonoloog mogen geloven. Als erfgenaam en jongste telg wil Vince de familie verder zetten. Vraag blijft hoe hij dat zal aanpakken. Shelly is vertrokken. Het alaam van Dodge moet verbrand worden en Vinces belofte om nieuw gereedschap te kopen blijft misschien bij een goed voornemen. Dat hij op de sofa eindigt naast zijn gestorven grootvader in precies dezelfde houding laat het ergste vermoeden.

Als we de diepere generische verwantschap van beide stukken in acht nemen, is de mogelijke vraag of Cassiers ze in de goede volgorde liet spelen, dus naast de kwestie. Hoe aannemelijk het ook is om Albees satirische farce te laten voorafgaan aan Shepards "dramatischer" tekst, toch had *The American Dream* de avond ook kunnen afsluiten, naar het Griekse voorbeeld waarin een trilogie van tragedies door een saterstuk vervolledigd wordt. In die (hypothetische) volgorde zou de geschiedenis zich herhalen als klucht. In de Gentse praktijk genereerde de voorstelling van *Buried Child* onvoldoende intensiteit en spanning, zodat ze na het snediger en luchtiger spel in *The American Dream* voor sommigen als een anticlimax aanvoelde. Misschien konden de spelers juist onvoldoende concentratie opbrengen voor *Buried Child* omdat ze teveel in de sfeer van *The American Dream* bleven hangen. Albees vrij eenduidige stuk kan rechtlijniger gespeeld worden terwijl het langere en complexere *Buried Child* subtiele veranderingen van ritme en dynamiek omvat die de spelers onvoldoende beheersten. Misschien was Cassiers' bewerking hiervan de oorzaak omdat het knippen van herhalingen de tekst van zijn natuurlijke adem en spanningsbogen beroofde. Maar allicht was de grotere gebaldheid bedoeld om de vaak over het hoofd geziene komische elementen uit Shepards stuk - vooral in het personage van Dodge - te valoriseren en het niet denkbeeldige risico van melodrama te voorkomen.

Anderzijds buite de regisseur ook het oppervlakkige contrast tussen de twee

stukken uit om een boeiende theateravond te verzekeren. Waren de encenering (Luc Goedertier) en kostuums (Marnik Baert) van *The American Dream* aanvanke-lijk beperkt tot zwart-wit, dan overheersten in *Buried Child* de bruine tonen. De kleurenarmoede in de Albee-encenering refereerde zowel aan het saaie, artificiële stedelijke burgerbestaan van Mommy en Daddy als aan de vermeende invloed van de televisie op Grandma en de gehanteerde sitcom of soap-stijl, afkomstig uit de jaren vijftig en zestig. Televisiekijken is ook Dodges enig tijdverdrijf en de kijkkast figureerde in Cassiers' produktie nog steeds vooraan in het midden van de scène, hoewel in de belichting van Nik de Herdt het onnatuurlijke blauwe schijnsel van de buis te weinig contrasteerde met de overwegend aardse kleuren van Dodges sofa en broek, Vinces jak, Shelly's konijnenpels, Tildens wollen muts en ruitjeshemd, en de houten, blokhutachtige achterwand. Met uitzondering van Tilden missen nochtans alle personages voeling met de aarde.

Speelt televisie in beide stukken een rol, dan promoveerde Cassiers het medium ook tot perceptiekader. Achter de set hing een reuzescherm waarop beelden werden geprojecteerd van videomaker Walter Verdin - internationaal gekend en gelauwerd om zijn registraties van dansprodukties van Steve Paxton, Anne Teresa De Keersmaeker, Wim VandeKeybus en anderen.²⁰ Ongeacht de aard van de beelden suggereerde de regisseur hoezeer de theatrale receptie van Albees *American Dream* en Shepards *Buried Child* gekleurd is door Amerikaanse televisieprogramma's, net zoals de perceptie van Amerika zelf hoofdzakelijk gemedieerd is door beelden.²¹ Hier past Albees weinig verwonderlijke aanval op de nefaste invloed van Hollywood. Verdins filmische ingreep in *Buried Child* kan refereren aan *Angel City* (1976) en *States of Shock* (1991). In het eerste stuk, een bijtende satire op de filmindustrie, fungeert het raam in het bureau van een producent als imaginair beeldscherm, en in het tweede, een aanklacht tegen de oorlog gesitueerd in een familierestaurant, worden op een cyclorama gestileerde oorlogsbeelden vertoond.

De associatie met *States of Shock* is des te treffender omdat bij de scènewissel tussen *The American Dream* en *Buried Child* Neil Youngs gitaarversie van Dylans "Blowin' in the Wind" (1963) weerklonk (uit *Weld*, 1991), met zijn evocatie van het oorlogsgeweld waartegen de tekst juist ageert ("How many times must the cannonballs fly/ Before they're forever banned?").²² Jimi Hendrix ging Neil Young wel vooraf op Woodstock (1969) met zijn versie van de "Star Spangled Banner," het Amerikaanse volkslied, bedoeld als protest tegen Vietnam. Cassiers' muzikale intermezzo veranderde niet alleen bruusk de toonaard van de produktie, van speels, onschuldig, naar somber en zwaar op de hand. Het herinnerde ook aan de Vietnam-oorlog die beide stukken scheidt en aan het aldaar verloren optimisme en geloof in de nationale missie. Zo reikte de regisseur een overkoepelende interpretatie aan voor de

absurdistische inslag van beide stukken, waarbij dat van Albee onbewust een voorspellend karakter kreeg. Esslin weet de opkomst van het absurde theater in Europa aan de desillusies van de tweede wereldoorlog.²³ Het verlies van de race om het eerst een man in de ruimte te brengen, tastte wel het Amerikaanse zelfvertrouwen aan maar Kennedy's Apollo-programma zou dat weer opvijzelen. In 1961, het jaar waarin Albees stuk in première ging en de eerste editie van Esslins boek uitkwam, kon geen van beiden echter vermoeden welk debacle de V.S. in Zuidoost-Azie te wachten stond. Shepards stuk daarentegen werd geschreven na deze nationale rampspoed.

Verdins eigenlijk beeldmateriaal werkte hoofdzakelijk ondersteunend of sfeerbouwend, en had dus best wat origineler of ingrijpender gekund, maar bij het NTG genoot de tekst duidelijk voorrang zodat de montage niet mocht afleiden. Als prelude op beide stukken kregen we vage indrukken van New York gefilmd door de vooruit van een rijdende auto op het ritme van een jazzy soundtrack met blazers, percussie en contrabas (Johan van Compernelle). Verdin alludeerde hier enerzijds op Dodges pioniersverleden, Tildens passie voor wagens en Vinces nachtelijke rit, die een visioen van zijn voorvaderen opleverde. Anderzijds spraken de labiele, troebele, en zelden haakse of volledige beelden van viaducten, verkeersborden, en wolkenkrabbers boekdelen: weg zijn de weidse vlakten, de openheid, en het avontuur. Glas, staal en beton belemmeren het zicht. Wat overblijft is een bonte fata morgana van het Vrijheidsbeeld en de belofte die het ooit inhield.

Als aanloop tot *The American Dream* daalde een raam neer waarachter het zwart-wit beeld van de achterkant van een flatgebouw zich (net niet) fixeerde. Bij het belsignaal dat de komst van Mevr. Barker aankondigde - vervangen door trompetstoten op de klankband maar evenzeer aanleiding tot farceachtige toestanden - werd opnieuw overgeschakeld op een gekleurde en veranderende achtergrond. Tijdens de toast die de genoegdoening moet vieren, suggereerden lichtflitsen een feestelijk vuurwerk.

Donkere stormwolken bepaalden het eerste bedrijf van *Buried Child*, en vanaf de aankomst van Vince, begeleid door hippe countrymuziek, werd de lucht doorkliefd door bliksemschichten. Even leek het of Dodge, die levenloos op de sofa lag, Frankensteins creatuur was, dat in Vinces gedaante door de losbarstende storm en zijn tomeloze natuurenergie tot (nieuw) leven zou worden gewekt. Na de helletocht, de bekentenis van het familiegeheim en de symbolische uitbarsting van emoties, lonkte het bevrijdende ochtendgloren. Halies slotmonoloog, waarin een regeneratie van de natuur wordt geponeerd, werd echter ontkracht door kleurbeelden van bladerloze bomen, onderbroken door grote witte vlekken. De boomskeletten riepen

het vermoorde incestueuze kind op. Ze herinnerden ook opnieuw aan Vietnam, blinde vlek in het Amerikaanse nationale geheugen, en gaven zo het stuk zijn ruimere relevantie.

In de discussie over het einde van *Buried Child* - is de vernieuwing echt of ingebeeld? - nam Cassiers dus ondubbelzinnig stelling. Die ondubbelzinnigheid bleek ook in zijn beslissing om de passage over Ansel's huwelijksreis weg te laten. Uit deze passage kan men nochtans opmaken dat Halie met hem een Oedipale relatie had, waaruit Frederick J. Perry concludeert dat niet Tilden maar Ansel mogelijk de vader van het vermoorde kind is.²⁴ (Zelfs de dominee kan een potentiële kandidaat zijn, hoewel niet langer bij Cassiers, die hem opvoerde als een weinig geslaagde, kolossale maar verwijfde eunuch.) Daarnaast betekent de weggelaten passage over Ansel ook een ontmaskering van het ideaalbeeld dat Halie van hem ophangt, al behoeven de zichtbare mislukking van Tilden en de armtierigheid van het familiebestaan verder geen uitleg.

Perry's hypothese houdt ook in dat Bradley Halie's eerste onechtelijk kind is, wat zijn status als verbitterde outsider in het gezin zou verklaren. In Cassiers' bewerking is er van hem geen spoor meer. Van Gansbeke, die als dramaturg optrad, oppert in het programmaboek dat het personage "nog meer symboliek binnenbracht dan er al was, het stel gehandicapt met een handicap vergrootte, de verhoudingen ten overvloede duidde en een thriller-element verstevigde waarop het niet de bedoeling was de nadruk te leggen." (15) Even later spreekt hij zich wel tegen door het naar achteren schuiven van een fragment te verdedigen met de redenering dat het bepaalde informatie uitstelde, "die naar ons gevoel te snel werd gegeven en daardoor dreigde een spanningselement weg te nemen" (15). Misschien zag de regisseur ook op tegen het simuleren van Bradley's handicap, hoewel in een ruimzittende kiel dit voor een acteur nauwelijks problemen stelt.

Hoofdzak voor Van Gansbeke en Cassiers was dus de indruk dat Bradley alles bij elkaar een overbodig personage is. Zijn symbolische verkrachting van Shelly (door zijn vingers in haar mond te stoppen) kon moeiteloos aan Tilden toegeschreven worden, omdat volgens sommige critici zijn koestering van haar bontjas al even sinistere implicaties heeft, net als Dodges verlangen om gemasseerd te worden. Voor hetzelfde geld echter kan het verlangen van de zachtvaardige Tilden naar Shelly's bontjas blijk geven van zijn band met de natuur (de regen, groenten,...). Hij lijkt hierin op de zwakzinnige Lennie in John Steinbecks *Of Mice and Men* (1937), die graag konijnen en jonge hondjes knuffelt en geen onderscheid maakt tussen een stuk fluweel en het haar van Curley's vrouw (die hij dan wel in paniek de nek breekt wanneer ze enige weerstand biedt).

Wat in Cassiers' bewerking niet bewaard werd, is Bradley's mishandeling van zijn (echte of vermeende) vader aan het einde van het eerste bedrijf, door zijn haar tot bloedens toe te knippen, een bijbelse allusie op Samson en een metaforische castratie uit weerwraak voor de eigen amputatie en resulterende machteloosheid. Voor zover Dodge een stervend, steriel vruchtbaarheidssymbool is (de "Corn-King" of "Fisher King" heersend over de "wasteland"), figureert Bradley als troonpretendent die in de tekst systematisch de koninklijke attributen van Dodge betwist of belastert: zijn baseball-petje (kroon), deken (mantel) en sofa (troon). Cassiers zinspeelde slechts op de connotatie van het laatste rekwisiet door Dodge op een stapel kussens in de sofa te laten plaats nemen, weliswaar onder een massief opgezette elandskop met gewei, die zo tot een extra machtssymbool uitgroeide. Bij afwezigheid van Bradley maakt Tilden, gezien zijn mentale conditie, geen enkele kans om Dodge te vervangen. Hij is slechts catalysator van de troonsopvolging die in Cassiers bewerking zonder al te veel problemen Vince toekwam. In de tekst wordt de troon meer betwist, net zoals er gestreden wordt om Shelly als statussymbool en seksuele partner.

Een verder argument voor het behoud van Bradley is dat hij een parallel biedt met de geamputeerde uit *The American Dream*. Maar vermits Cassiers de rol van Dodge en de Jongeman door dezelfde acteur (Herman Coessens) liet spelen, primeerde de



De Amerikaanse droom door het N.T.G. (Foto: Luk Monsaert)

steriliteit, de verwording van de pionier en de Amerikaanse droom tot een verbit-terde man. De amputatie-idee werd trouwens wonderwel vertolkt en uitgewerkt tot leeghoofdigheid. Dankzij de liften waarop de twee fauteuils stonden, piepten Mommy's en Daddy's tronies even boven de scènevloer uit, ter onderbreking van hun futiele zoektocht naar Grandma's toebehoren (televisie, pekinnees, en tanden, zelfs haar kamer) en naar het water (dat ze duidelijk niet uitgevonden hadden). (Oorspronkelijk ging het hier om stemmen vanuit de coulissen.) De futiliteit van de ouders werd extra onderstreept omdat op de scène het cruciale familiegeheim onthuld werd, terwijl zij zich onledig hielden.

Bovenop de tekstuele spiegelingen tussen beide stukken, legden de dubbelrollen nieuwe accenten. Bij Carla Wijs, die zowel Mommy als Shelly speelde, ging het om de relatieve sterkte van beide personages eerder dan om de relatieve zwakte van Daddy en Vince, gespeeld door Kris van Trier. De levensmoeheid van Albees vaderfiguur werkte op onheilspellende wijze na in Shepards kleinzoon, ter bevestiging van de overeenkomst met zijn grootvader, Dodge, en ter ondersteuning van Cassiers' pessimistische interpretatie. Dat Vince bovendien het luipaardejak van Albees Jongeman droeg, liet weinig twijfel bestaan over de manier waarop de Amerikaanse droom zou overleven, als hij al zou overleven. Kan de luipaard immers zijn vlekken veranderen (Jeremia 13:23)? De bazigheid, bedilzucht en wellust van Mrs. Barker hielden stand in Halie, wanneer die eveneens door Magda Cnudde werd vertolkt. Dat Walter Moeremans zowel Grandma als Tilden was, onderstreepte niet zozeer de hulpeloosheid van oudjes en zwakzinnigen maar hun diepere inzichten, waaronder het paradoxale besef dat zwijgen goud is (AD 33, 54), maar verdriet, pijn en frustraties uitdrukken soms noodzakelijk om een gezond emotioneel evenwicht te bewaren (AD 31, BC 25).

De travestietrol wees uiteraard op de sociale travestie die in *The American Dream* wordt opgevoerd, zoals de vertolking van de Jongeman door de oudere Herman Coessens, maar ze miste evenmin haar effect als "gender-bender." In vergelijking met de impotentie en "vrouwelijke" besluiteloosheid van de goedschikse, onverschillige en manipuleerbare Daddy, en met de diepere kleinhartigheid van de bedrieglijke en autoritaire Mommy (ze komt er liever niet voor uit dat ze haar moeder naar een instelling wil sturen en buigt voor de maatschappelijk superieure Mrs. Barker), draagt Grandma de broek in huis, figuurlijk dan, want overeenkomstig haar afkomst doste Marnik Baert haar uit als een boerin (met op het hoofd geknoopte keukenhanddoek, zwarte mouwloze schort, witte wollen vest, en omgeplooid gummilaarzen). Wat verder de travestie onderschrijft, is Grandma's overtuiging dat "it's every man for himself around this place" (44) en dat "I look just as much like an old man as I do like an old woman" (53). Vandaar dat ze als "nom de boulangère"

“Uncle Henry” koos. Bovendien speelde de travestie ironisch in op de misogynistisch overkomende portrettingen en uitlatingen van de homofiele en Freudiaans geïnspireerde Albee, en op de bewering dat in zijn drama heterosexuele relaties vaak homoseksuele verbergen.²⁵ De doortastende en ongezoeten uitlatingen van een manwijf als Grandma contrasteerden in elk geval fel met de tederheid en terughoudendheid van Tilden. Maar als deze aan het einde van het stuk aarzelend met het kistje van het vermoorde kind opkwam, werd de band gelegd met Grandma’s dozen vol smarten en herinneringen (die overigens, zoals bij Ionesco, een concretisering zijn van het verstikkende materialisme en de hiermee gepaard gaande leegte).

Was het kistje een voorbeeld van een doordachte en voorts onschuldige aanpassing van een rekwisiet, dan waren de ingrepen in het decor radicaler. Zo maakte de veranda geen deel meer uit van de set, evenmin als de trap naar Halies kamer, hoewel tekstuele verwijzingen ernaar wel behouden bleven. Halie begon en eindigde het stuk niet langer als onzichtbare stem roepend in de duisternis maar met de armen rustend op de rugleuning van de sofa, waarin eerst Dodge, daarna Vince versuft naar de televisie zaten te staren. Het ongerijmde van de verwijzingen naar Halies kamer sloot mooi aan bij de absurditeiten van *The American Dream*. De openingsscène verkondigde meteen dat dit een averechtse en onnatuurlijke wereld is, zoals ook blijkt uit het reeds vermelde kunstmatige schijnsel van de televisie. De slotscène kreeg zelfs op die manier een emblematisch karakter: wanneer Halie het over de regenererende kracht van de zo(o)n had, vormde ze een schakel tussen de enorme vuurrode zon achter haar en de zoon in de sofa voor haar.

Puristen betreuren misschien dat beide scènes in de nieuwe encenering hun effect misten, namelijk de communicatiebreuk tussen de personages teatraal gestalte geven. Nochtans sprak de afwezigheid van enige respons bij Dodge en Vince reeds boekdelen en komt dit thema natuurlijk elders - b.v. in het niet herkennen van Vince of het negeren van vragen - even nadrukkelijk aan bod.²⁶ De verticaliteit, die samen met de trap verloren ging, werd herwonnen in de hoog-oplopende houten achterwand met raam, waarboven de opgezette elandskop met gewei hing. In het nieuwe scènebeeld kwamen de spelers op of gingen ze af via trappen in de scène, de pendant van de liften uit *The American Dream*. Ook op die manier werd de oorspronkelijke verticaliteit gerecupereerd en wel in omgekeerde zin. Hogere aspiraties zoals de liefde, waaraan Halies nostalgische foto's uit een vervlogen gouden tijdperk (toen de landerijen nog vruchtbaar waren) herinneren, werden brutaal omgebogen en begraven. Slechts de aardse, woekerende machts-honger, belichaamd door de indrukwekkende dierekop met gewei, blijft bestaan.

Cassiers' beslissing om de veranda op te doeken - *locus classicus* van de Amerikaanse woning - had verstrekkender consequenties. In plaats van tegen de muur van die veranda een aantal lege bierflesjes stuk te slaan bij zijn terugkeer van zijn nachtelijke rit, verbrijzelde een dronken Vince nu het (nep)raam. Hoewel een uiting van zijn gewelddadig gedrag en diepere aard behouden bleef, zodat zijn familie hem uiteindelijk (h)erkennt,²⁷ verdween de viscerale kracht van de steeds opnieuw uiteenspattende flessen, een kracht die Jan Lauwers in zijn recente regie van *Macbeth* maar al te zeer op prijs stelde. Een belangrijker verlies was de symboliek van de veranda als te overschrijden drempel waarop geladen thema's worden aangeraakt (de tuin, het kind, de erfenis, pollutie, idiotie, zonde en straf). Het beeld van een herrezen Vince, die met een mes het vliegenscherm stuk snijdt en erdoor kruipt, bleef wel gedeeltelijk bewaard omdat Kris van Trier met zijn hoofd het raam aan diggelen beukte. Volgens Van Gansbeke is Vince een mislukte messias, eerst niet herkend (zoals de Emmaüsgangers Christus eerst niet herkenden) maar daarna evenmin in staat om door liefde (Shelly) zijn familie te redden (13). (Omdat Frankensteins monster eveneens aan liefdeloosheid ten onder gaat, was de eerdere referentie ernaar misschien wel opzettelijk bedoeld.) Het voorbeeld van Vinces wedergeboorte illustreert dat Cassiers, waar mogelijk, Shepards uitdrukkelijke symboliek minimaliseerde om hem voor een hedendaags publiek aanvaardbaar te maken. Tilden "begroef" dus niet systematisch Dodge aan het einde van het eerste bedrijf - een anders zeer bevreemdende scène die tegelijk Tildens zorgzaamheid uitdrukt - maar gooide slechts enkele maïskolven naar hem wanneer die bezwaren maakte aan het begin van het bedrijf. Geen nood voor wie dit ontgaan is want aan het slot sprenkelde Vince nog steeds, zoals in de tekst, Halies gele rozen op de dode Dodge.

Als besluit kan gesteld worden dat Cassiers' dubbele affiche van *The American Dream* en *Buried Child* heel wat verdedigbare keuzes inhield, die verder reikten dan de invloed van het absurdisme op de vroege carrières van Albee en Shepard. De verschillen zowel als de structurele, thematische, retorische en generische parallellen werden ten volle uitgebuit door de juxtapositie en uiteindelijke vermenging van beide stukken ten gevolge van de dubbelrollen. De montage van videobeelden had gedurfder en radicaler kunnen zijn maar als proeve van samenwerking tussen Cassiers en Verdin mocht ze gezien worden. De winst- en verliespunten ten gevolge van de aanpassingen aan het scènebeeld van *Buried Child* compenseerden elkaar grotendeels. Bij het inkorten van Shepards tekst werden misschien enkele aanvechtbare beslissingen genomen, die vooral vereenvoudiging en eenduidigheid tot doel hadden. Hoewel dit een verarming van het anders zo weerspannige *Buried Child* betekende, zorgde de wisselwerking met *The American Dream* reeds voor voldoende complexiteit en gelaagdheid. En het is uiteindelijk de combinatie van Albee met Shepard die de hoofdmotivering vormde voor de verschillende ingrepen.

NOTEN

1. *De Amerikaanse droom/Vanachter*, Nederlands Toneel Gent, 9 maart - 6 april 1996. Regie: Guy Cassiers. Voor de oorspronkelijke teksten, zie Edward Albee, *The American Dream, New American Drama*, red. en inl. Charles Marowitz (Harmondsworth: Penguin, 1966) en Sam Shepard, *Buried Child, Seduced. Suicide in B^o*, inl. Jack Richardson (N.Y.: Urizen Books, 1979). Parenthetische pagina's verwijzen naar deze edities, waar nodig vergezeld van de afkorting AD of BC.
2. Uitzonderingen waren het zuivere stadsdooim van Shelly en het mengidooim van Vince. Zie de verantwoording "pro domo" van vertaler/dramaturg Wim van Gansbeke in het programmaboek (15) en de indruk van Fred Six in "NTG speelt twee Amerikaanse familiedrama's," *De Standaard* 11 maart 1996: 8 dat "het dooreenklutsen van AN., Noordnederlands (Carla Wijs) en een artificiële Vlaamse plattelandstaal leidt tot een kneuterige taalkonstellatie die niet werkt."
3. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Harmondsworth: Pelican, 1968 [1961]) 301-305.
4. Sam Shepard, "Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys," interview met Kenneth Chubb en de redacteuren van *Theatre Quarterly*, in *American Dreams. The Imagination of Sam Shepard*, red. Bonnie Marranca (N.Y.: P.A.J. Publications, 1981) 191.
5. David J. DeRose, *Sam Shepard* (N.Y.: Twayne, 1992) 15.
6. Zie van Gansbeke in het programmaboek (6), maar ook Nelvin Vos, *Eugene Ionesco and Edward Albee: A Critical Essay*, red. Roderick Jellema (Grand Rapids: Eerdmans, 1968). Spijtig genoeg maakt de dramaturg in zijn verdere differentiëring tussen Albee en de absurdisten geen onderscheid tussen schrijvers als Ionesco of Adamov, en Camus of Sartre. De enen ondermijnen de rede en de taal om dramatische gestalte te geven aan hun gevoelens van absurditeit, de anderen (afgezien van hun meningsverschillen) denken er discursief over na en weerleggen het met een sociaal-politiek engagement dat even humanistisch geïnspireerd is als Albees toneel.
Van Gansbekes eigen pessimisme - hij betwijfelt de haalbaarheid vandaag de dag van Albees hoop op verbetering want "de kale zangeres: ze kapt zich nog steeds op dezelfde manier" - sluit aan bij dat van Cassiers, zoals het bleek uit de productie en zijn interview met Roger Arteel in "Iemand komt weer thuis," *Knack* 6 maart 1996: 75. De band met Ionesco verduidelijkt hij daar als volgt: "Albee heeft heel veel trekjes van het absurdisme overgenomen, maar hij stelt ze wel in dienst van wat hij wil zeggen en van wat hij wil aanklagen. In dat opzicht is Ionesco abstracter, algemener en filosofischer, terwijl Albee heel concreet is. Elk afzonderlijk zijn de zinnen in de tekst zeer realistisch, maar het is de opeenvolging van de zinnetjes die het zo absurd maakt omdat de reacties ten opzichte van elkaar op het eerste gezicht niet kloppen." In zijn recensie, "Niet absurd genoeg," *Knack* 20 maart 1996: 87 vond Arteel echter dat "De regie aarz[de] om het absurde gegeven helemaal realistisch te maken" en daarom een weinig bevredigende "mengvorm" opdiende.
7. "Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys" 194.
8. Edward Albee, "Which Theater Is the Absurd One?" *New York Times* 25 februari 1962.
9. C.W.E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, vol. 2 (Cambridge: Cambridge UP, 1984) 252 en James E. White, "An Early Play by Edward Albee," *Twentieth Century Literature* 42 (maart 1970): 98-99.
10. Zie James A. Robinson, "Buried Children: Fathers and Sons in O'Neill and Shepard," *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama*, red. Marc Maufort (Amster-

- dam/Atlanta: Rodopi, 1989) 151-157; Henry I. Schvey, "The Master and His Double: Eugene O'Neill and Sam Shepard," *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 5.2 (Spring 1991): 49-60; Laurin R. Porter, "Modern and Postmodern Wastelands: *Long Day's Journey Into Night* and Shepard's *Buried Child*," *The O'Neill Review* 17.1-2 (Spring/Fall 1993): 106-119.
11. John Glore, "The Canonization of Mojo Rootforce: Sam Shepard Live at the Pantheon," *Yale/Theatre* 12 (1981): 63-4; Thomas P. Adler, "Ghosts of Ibsen in Shepard's *Buried Child*" *Notes on Modern American Literature* 10 (Spring-Summer 1986) 3.
 12. In het programmaboek (12) verantwoordt van Gansbeke eveneens de combinatie van Albee en Shepard. We onthouden hier de confrontatie tussen twee theatergeneraties (zestiger tegenover zeventiger jaren), twee genres (satire tegenover existentieel drama), *upper*[middle] *class* en *middle class*, stad en platteland, vervreemding en verbondenheid. Onder de overeenkomsten horen de gemeenschappelijke ontworteling en ontluistering van de Amerikaanse droom, het gebrek aan ware identiteit, en de absurditeit.
 13. In Sophocles' stuk bestaat er b.v. een contradictie tussen de versie van het orakel, waarin Laius door verschillende rovers werd aangevallen, en die van Oedipus, die alleen beweert geweest te zijn. Zie Sandor Goodhart, "Oedipus and Laius's Many Murderers," *Diacritics* 8 (maart 1978) 55-71.
 14. Net zoals Albees pleegouders en natuurlijke grootmoeder model stonden voor *The American Dream*, speelt in *Buried Child* de herinnering aan de familieboerderij die Shepards overgrootvader door drankzucht verloor. Zelfs de farce invloeden in Albees satire kunnen verwijzen naar Albees adoptieve grootvader, Edward Franklin Albee, eigenaar van een keten vaudevilletheaters.
 15. Bonnie Marranca and Guatam Dasgupta, *American Playwrights. A Critical Survey* (N.Y.: Drama Book Specialists, 1981) vol.1: 109.
 16. Dit realistisch-illusionistische theater vormt het antwoord op de vraag "Which Theater is the Absurd One?"
 17. De metatheatrale dimensie blijkt bijv. uit de algemene parodie op de salonkomedie of de verwijzingen naar het kunstlicht (36), de betekenis van de dozen (40) of bepaalde uitspraken (29, 37); het inzicht dat sex verhalen en toneel boeiender maakt (46), dat de Jongeman zal moeten improviseren (55); of Grandma's "nummer" of "act" die haar regisseursfunctie verraadt (55). In *Buried Child* zijn Halies vervolgen vraag naar de bedoeling van de maïs in de huiskamer (21) en Shelly's verlangen naar opheldering zowat de enige doorbrekingen van de illusie omdat ze het gevoel van het verwarde publiek vertolken, in navolging van Becketts *Endgame* uit 1958 (Hamm: "We're not beginning to...to...mean something?") en *Happy Days* uit 1961 ("What's the idea? he says—stuck up to her diddies in the bleeding ground - coarse fellow - What does it mean? he says—What's it meant to mean?").
 18. Zie ook van Gansbeke 6.
 19. Volgens Carolyn M. Hinds in "Albee's *The American Dream*," *The Explicator* 30 (okt. 1971): item 17 is "bumble" geen verspreking maar eigenlijk gebruikt in een definitie van James Thomson uit 1865: "a child neither free nor alive morally and intellectually but emasculated, prefabricated by superficial standards of Middle Class America."
 20. Voor zijn regie van Marguerite Duras' *Hiroshima Mon Amour*, gecreëerd voor het KunstenFESTIVALdesarts in 1996, werkte Cassiers opnieuw met Verdin samen.
 21. De spanning tussen het artificieel gecreëerde beeld van de V.S.A. en de werkelijkheid staat centraal in Carol Benets receptiestudie *Sam Shepard on the German Stage: Critics,*

- Politics, Myths* (Frankfurt & New York: Peter Lang, 1993).
22. Cassiers keuze voor Neil Youngs snerpemde versie van Dylans vaag, idealistische song kan ingegeven zijn door de indruk dat het intellectualistische folkidioom van het origineel, in tegenstelling tot Dylans elders gehanteerde en krachtiger rock en blues idiomem, het een beperkte, makkelijk recupereerbare impact geven. Zie Jerome Klinkowitz, "Bob Dylan and Neil Young: The Song of Self," *The American 1960s: Imaginative Acts in a Decade of Change* (Ames: Iowa State UP, 1980) 93.
 23. Esslin 302.
 24. Frederick J. Perry, *A Reconstruction-Analysis of "Buried Child" 'By Playwright Sam Shepard* (San Francisco: Mellen Research UP, 1992). Onverhoeds of door toedoen van Cassiers' bewerking, bevestigt Roger Arteels verwarring tussen Ansel en het vermoorde kind Perry's interpretatie: "In 'Vanachter' ('Buried Child') van Sam Shepard is er ook sprake van een "verdwenen" zoon. Die zou op het achtererf van de farm begraven zijn en had in de ogen van de moeder de gedroomde "held" moeten worden." Zie "Iemand komt weer thuis" 75.
 25. In het programmaboek herinnert van Gansbeke aan Albees virulente reactie op de "absoluut foute en naar het kwaadwillige neigende" aantijging als zou *Who's Afraid of Virginia Woolf* twee homofiele koppels ten tonele voeren (2). Zie ook Bigsby, *A Critical Introduction* vol. 2: 254, die de aantijging weerlegt aan de hand van de manuscripten beschikbaar in Lincoln Center, N.Y.. Voor Albees portrettering van vrouwen, zie bijv. Gilbert Debusscher, *Edward Albee: Tradition & Renewal* (Brussel: Centrum voor Amerikaanse studies, 1967) 39-42 en Laura Julier, "Faces to the Dawn: Female Characters in Albee's Plays," *Edward Albee: Planned Wilderness*, ed. Patricia De La Fuente (Edinburg, TX: Pan American U., 1980) 35-44.
 26. De weigering om Vince te herkennen zorgde eveneens voor een verwijzing naar *The American Dream*, vermits Grandma doet alsof ze niet meer weet dat Mommy haar dochter is (32), wat voor de hand ligt, gezien haar harteloze gedrag. In Albees dramatische analyse is de gebrekkige communicatie te wijten aan het onvermogen om te luisteren.
 27. Vinces terugkeer houdt in dat hij verzaakt aan zijn identiteit als kunstenaar (saxofoonspeler) die met Shelly een nieuw leven kon uitbouwen, en dat hij zijn grootouders gaat veronachtzamen. Vinces reïntegratie maakt Dodges dood noodzakelijk. De brutale ontkenning en het verlies van de eigen identiteit binnen het gezin vormen volgens Guy Cassiers de centrale overeenkomst met Albees *American Dream*. Zie "Iemand komt weer thuis" 75.