

BERUSTING EN ONDERWERPING, PINTERS NIEUWE LEVENSVISIE ?

Frank ROMMELAERE

Begin 1985 liep in de Vlaamse bioscoopzalen Betrayal, de filmbewerking van het gelijknamige toneelstuk van Harold Pinter die zelf instond voor het scenario. Ondanks de schitterende acteursprestaties van vooral Ben Kingsley en Jeremy Irons werd deze film nooit een kassucces omdat het geheel voortdurend de indruk wekte "een verfilmd toneelstuk" te zijn in plaats van een boeiende prent. De slaafse navolging van de scène-indeling, de weliswaar spitsvondige maar te korte en oppervlakkige dialogen (die wel goed tot hun recht kunnen komen op de scène), en vooral de weinig uitgewerkte achtergrond veroorzaakten bij de meeste film liefhebbers relatief snel een gevoel van wrevel en ongenoegen: was dit nu het nieuwe meesterwerk van "the most original, disturbing, and arresting talent in theatrical London?".¹

Voor de onvervalste Pinter-fanaten was deze produktie echter een must, een gouden kans om zich vertrouwd te maken met de nieuwe Pinter. De minutieuze navolging van het toneelstuk was de ideale aanleiding om de evolutie en vernieuwing in zijn toneelstukken op te sporen en vast te leggen. Ook andere voorstellingen zoals Landscape en Night (Gent, 1985)², Een soort Alaska (Tielt, 1985), The Dumb Waiter en One For the Road (BBC, 1984) zijn rijke inspiratiebronnen gebleken bij deze poging tot synthese.

De evolutie in Pinters oeuvre tot 1974 (No Man's Land) wordt door de meeste critici besproken via de tegenstelling tussen "the comedies (plays) of menace" en "the plays of memory".

Pinters eerste stuk, The Room (1957), was meteen kenmerkend voor alle stukken die behoren tot de reeks "comedies of menace": Rose en Bert wonen samen op een klein, gezellig kamertje in een schijnbaar verlaten huis. Hoewel ze een koppel vormen slaagt Rose er maar niet in te communiceren met Bert, die alle pogingen om hun bestaan een zinvolle betekenis te geven negeert. De relatieve rust en vrede van hun vlucht-oord wordt in eerste instantie verstoord door een jong koppel dat geïnteresseerd is in de kamer, en uiteindelijk door de blinde neger Riley, die Rose vraagt terug naar huis te komen. Wanneer Bert thuiskomt na z'n gebruikelijke wandeling, slaat hij Riley tegen de vloer en schopt hem tot hij voor dood blijft liggen. Rose slaat vertwijfeld de handen voor het gelaat en roept uit dat ze blind geworden is.

Dit stuk bevat reeds de typische kenmerken van de "comedies of menace": de kamer als schuilplaats, de gebrekkige communicatie, het geweld, mysterieuze personages en de typische Pintereske humor. The Dumb Waiter en The Birthday Party behoren eveneens tot deze periode. Vaak betreft men er ook The Homecoming en The Caretaker bij; men gebruikt dan wel de meer algemene term "plays of menace" (de humor is minder aanwezig, de stukken zijn iets tragischer).

De tweede periode ("plays of memory") vangt aan met drie stukken die min of meer een trilogie vormen met als gemeenschappelijk onderwerp de liefde en het huwelijk: Landscape, Silence en Night. Een opvallende tegenstelling met het vroegere werk is dat het geweld en de actie plaats hebben moeten ruimen voor een toestand van onbeweeglijkheid en immobilisme: de personages blijven bijna de gehele voorstelling op hun plaats zitten, hun enige activiteit is het terug tot leven brengen van verhalen en gebeurtenissen uit het verleden zonder ooit het volledige beeld prijs te geven. De nieuwe realiteit is een samenstelling van waarheid, fantasie en leugens:

The present is composed of an illusive and allusive phantasmagoria of bits and pieces suggesting a whole fabric but never displaying it.³

De herinneringen die naar voren geschoven worden zijn vaak tegenstrijdig, maar "the quest for verification" is zinloos: op geen enkel moment wordt een personage ontmaskerd als leugenaar of bedrieger.

Dit reduceren van de personages tot "talking heads" in plaats van handelende wezens die doelgericht leven, leidt tot een soort toneel dat dicht aanleunt bij het werk van Pinters belangrijkste mentor, Samuel Beckett. Het uiterlijke, fysieke geweld is vervangen door een geïnterioriseerde bedreiging, een constante factor die is doorgedrongen tot de ziel van de personages. De klemtoon is verschoven van het hier en nu naar de herinnering en de invloed van het verleden en de fantasie op het heden.

Old Times en No Man's Land vervolledigen de cyclus van de "plays of memory". Het zijn beide experimenten in alternatieve liefdesverhoudingen: het eerste handelt over lesbianisme en het tweede over homosexualiteit. Old Times is een echte "battle of memories" met als inzet de liefde van en erkenning door een vrouw, Kate. De twee opponenten zijn Deeley (haar echtgenoot) en Anna (haar vriendin). Iedere herinnering die ze kunnen bedenken is een wapen dat tot doel heeft de tegenpartij uit te schakelen. De waarheid komt hier niet meer aan de orde:

Anna: There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place.

Betrayal, een satire op het thema bedrog, werd in 1978 voor het eerst op de scène gebracht. De inhoud van het stuk wordt nog het beste weergegeven door Jerry die de figuur en het werk van een hoog aangeschreven en talentrijk schrijver

bespreekt: een man die zijn vrouw heeft verlaten en alleen is gaan wonen...

... writing a novel about a man who leaves his wife and three children and goes to live alone on the other side of London to write a novel about a man who leaves his wife and three children...

Het thema bedrog is op verschillende niveaus uitgewerkt. Emma bedriegt haar echtgenoot Robert met zijn beste vriend Jerry (huwelijksbedrog), Robert licht Jerry niet in dat hij op de hoogte is van de overspelige relatie (bedrog in de vriendschap) en de gehele literaire en artistieke wereld waarin het verhaal zich afspeelt is gebaseerd op uiterlijke schijn (bedrog in de kunst).

Belangrijker dan de thematiek zijn de nieuwe stijl en de ontwikkeling van de personages, de twee centrale kenmerken van Pinters recente toneelstukken. De stijl getuigt van een merkwaardig vakmanschap en grote maturiteit:

The language of Betrayal is sparse in the extreme. There is no rhetoric in it, none of the long speeches through which Pinter's characters in earlier plays expressed themselves obliquely, but with virtuoso eloquence. There are no arias here, no self-consciously poetic passages. All the more powerful become the few recurring linguistic leitmotifs that Pinter now uses with masterly economy.⁴

De personages die hier door Pinter op de scène worden gebracht zijn op twee gebieden het resultaat van een duidelijk merkbare ontwikkeling die reeds startte bij The Room. De "plays of menace" wemelen van aan lager wal geraakte figuren, marginalen die zich bewust afsluiten van de rest van de wereld; zwervers, prostituées, mislukte kunstenaars en zelfs beroepsmoordenaars. Hun retraite uit de maatschappij verschaft hen echter geen rustig bestaan, ze moeten vechten en bedriegen om te overleven in hun "struggle for life". Fysiek geweld en psychische weerbaarheid zijn de bepalende factoren in de strijd om macht en overheersing.



“Een soort Alaska” door Teater Malpertuis, Tielt.

De "plays of memory" brengen een nieuw soort held: fysiek optreden is zeldzaam; de strijd wordt voortgezet via de verbeelding en herinnering. De mentaal sterke figuren zijn de overwinnaars in deze psychologische oorlogvoering. Opvallend is ook het groot aantal kunstenaars dat op de voorgrond treedt. Zij zijn mensen met een intellectuele ontwikkeling en achtergrond die een taal hanteren die reeds veel verfijnder is dan die van hun voorgangers. Betrayal is het eindpunt in deze evolutie: alle personages zijn actief in de wereld van literatuur en kunst. Hun taal is die van de intelligentsia:

I don't think there's an idle word in the play. In fact, there isn't a line that doesn't express desire, hurt, alarm, regret, rage or some concatenation of the impulses that are pounding about the slippery brainboxes of these artful dodgers. Betrayal is not a repository for mannered nothings: it is Pinter's Golden Bowl, a play of insight and assurance.³

Deze verfyndheid staat in schril contrast met de weerbaarheid van de personages: geen van hen schijnt ook maar de intentie te hebben zich te verzetten tegen het steeds weer opduikend bedrog. Integendeel, elkaar bedriegen is een levenshouding geworden, een uitdaging of tijdverdrijf. Pinter mag dan nog het geweld en de brutaliteit uit zijn stukken verbannen hebben, het beeld van de maatschappij is zelden zo somber geweest. De "plays of menace" waren conflicten tussen enkele personen die gekarakteriseerd konden worden als marginales, mensen die niet echt deel uitmaakten van onze samenleving. De "plays of memory" behandelden de problemen in de liefde, nog steeds tussen individuen. De overwinning is hier reeds moeilijker te behalen. In Old Times bijvoorbeeld zal Kate uiteindelijk de sterkste figuur blijken te zijn. Ze slaagt erin zowel Anna als Deeley te onderwerpen. Men kan zich echter afvragen ten koste waarvan: nu haar beide geliefden vernederd zijn blijft er ook voor haar maar weinig meer over. In Betrayal komt de bedreiging van de gehele maatschappij: bedrog is een levens-

houding geworden en hoewel men zich bewust is van de eigen schuld is geen enkel personage in staat of zelfs bereid terug te vechten. Zij aanvaarden hun lot en onderwerpen zich aan de gewoontes van een gehele samenleving die veel sterker is dan elk van haar individuen. Uiteindelijk is dit uiteraard een heel pessimistisch beeld, al wordt het op vakkundige wijze gecamoufleerd door onvervalste Pintereske humor zoals in de volgende dialoog:

Robert: Why do you assert that boy babies find leaving the womb more of a problem than girl babies? (...)
You went on to make a further assertion, to the effect that boy babies are more anxious about facing the world than girl babies.

Jerry: Why do you think it is?

Robert: I have no answer.

Jerry: Do you think it might have something to do with the differences between the sexes?

Robert: Good God, you're right. That must be it.

Other Places is een verzameling van drie stukken: Family Voices, Victoria Station en A Kind of Alaska. De term triologie is hier niet op z'n plaats aangezien de stijl het enige bindende element is: de taal getuigt weerom van een merkwaardige maturiteit. Er wordt geen woord uitgesproken of het drukt een gevoel van verlangen, pijn, eenzaamheid of vervreemding uit.

Family Voices is een samenspel tussen drie stemmen. Een jonge man (stem 1) heeft het ouderlijk huis verlaten en z'n toevlucht gezocht bij de familie Withers, waar hij een kamer huurt. Zijn moeder (stem 2) maakt zich zorgen en verwijt hem dat hij haar brieven nooit beantwoordt. Bovendien deelt ze haar zoon mee dat zijn vader hem op z'n sterfbed heeft vervloekt omdat hij weggelopen is. De zoon beweert aanvankelijk gelukkig te zijn met zijn nieuwe bestaan, ver van huis. Al gauw moet hij echter dit masker afwerpen en bekennen dat de ontgoochelingen zich opstapelen: hij voelt zich eenzaam en verlangt naar huis terug te komen. De men-

sen die hem omringen vervullen hem met vrees en afschuw; Mrs Withers bemoedert hem teveel, het jonge schoolmeisje Jane maakt voortdurend avances, Riley is een homosexueel die in hem een makkelijke prooi ziet en Benjamin is gek. Op het einde horen we de stem van de vader (stem 3) :

I am dead. As dead as a doornail. I'm writing to you from my grave. A quick word for old time's sake. Just to keep in touch. An old hullo out of the dark. A last kiss from Dad. (...) There's only one thing bothers me... I hear this dog. Oh, it frightens me.

De ultieme vernedering van de zoon volgt wanneer de medebewoners hem de bijnaam "Bobo" geven. De jongen berust in de rol van schoothondje met dezelfde gelatenheid als de figuren uit Betrayal in hun bedrog berusten; hij is de hond die in z'n lafheid en weerloosheid zelfs de rust van zijn overleden vader verstoort. De ultieme woorden "I am coming home" zijn niet meer dan een wanhoopskreet. Hij beseft dat hij te zwak is om te reageren.

Was Family Voices in veel opzichten een moderne versie van The Room (zelfs de naam Riley keert terug), dan verhouden Victoria Station en The Dumb Waiter zich op dezelfde manier. In dit laatste stuk wachten twee beroepsmoordenaars in de kelder van een leegstaand huis op hun slachtoffer. Buiten is het donker; binnen proberen de twee mannen zin te geven aan hun bestaan door te gehoorzamen aan de steeds absurder wordende bestellingen van een stem die weerklinkt door de spreekbuis van "the dumb waiter", de etenslift of "stommeknecht". Victoria Station is een vervolg op het probleem van het niet-visueel contact. Een controleur van een taxibedrijf roept een van de chauffeurs, nummer 274, op en beveelt hem een klant op te pikken aan Victoria Station. De chauffeur verkeert in een toestand van totale verdwazing en is niet in staat ook maar een zinnig antwoord te geven op de vragen van de controleur die de wanhoop nabij is:

I'm just talking into this machine, trying to make some sense out of our lives. That's my function. God gave me this job. He asked me to do this job, personally.

Net op het moment dat de controleur een andere chauffeur wil oproepen bekend nummer 274 zijn eenzaamheid en smeekt zijn gesprekspartner het contact niet te verbreken. Deze laatste geeft toe dat ook hij zich alleen voelt:

You're beginning to obsess me. I think I'm going to die. I'm alone in this miserable freezing fricking office and nobody loves me. Listen, pukeface...

De stijl plaatst Victoria Station op één lijn met Betrayal.

Victoria Station is vintage Pinter, reminiscent of The Dumb Waiter and The Hothouse. It is as though Pinter, after the stylistic departure of Betrayal was experimenting with two different styles and approaches, searches for a new synthesis between the grotesquely surrealistic on the one hand and a meta-physical realism on the other.⁶

A Kind of Alaska is zonder enige twijfel het meest waardevolle stuk en is geïnspireerd op het merkwaardige medische werk van Oliver Sacks.

In de winter van 1916-'17 verspreidde zich over Europa, en vervolgens over de rest van de wereld, een buitengewone epidemische ziekte die zich manifesteerde in zeer verschillende vormen zoals delirium, manie, trance, coma, slaap, slapeloosheid en symptomen van de ziekte van Parkinson. Deze werd uiteindelijk geïdentificeerd door de grote natuurwetenschapper Constantin von Economo en door hem "encephalitis lethargica" genoemd, of "slaap-ziekte".⁷

Deborah was 16 jaar oud toen ze het slachtoffer werd van de hierboven beschreven ziekte. Dertig jaar later ontwaakt ze en maakt kennis met Hornby, de dokter die voor haar verzorging heeft ingestaan. Wanneer haar zuster Pauline binnenkomst wordt ze niet herkend: "She must be an aunt I never met. One of those distant cousins". (p. 31). Hornby en Pauline proberen Debbie te verzoenen met de angstwekkende realiteit: haar moeder is overleden, haar vader is blind en wordt verzorgd door haar zuster Estelle en zijzelf heeft

de beste jaren van haar leven verloren. Vanaf het moment dat Deborah ontwaakt wordt ze geconfronteerd met een dubbele uitdaging tegenover het onbekende: in de eerste plaats moet ze zich verzoenen met de mensen om haar heen en accepteren dat de kennissen van vroeger er niet meer zijn. De tweede opgave is veel zwaarder en bijna onuitvoerbaar: Deborah moet een kloof in haar eigen bestaan overbruggen, de dualiteit tussen haar psychische leeftijd (16 jaar) en haar fysieke ontwikkeling. Indien ze dit niet kan zal ze eeuwig vastgevroren blijven in haar Alaska en gedoemd zijn verder te leven in een nooit eindigende en zelfdestructieve toestand van schizofrenie.

De basisgegevens, geleverd door Oliver Sacks, zijn wellicht de meest dankbare die Pinter ooit in handen heeft gekregen maar jammer genoeg is er een gebrek aan dramatische spanning. De voorstelling die vorig seizoen door het Theater Malpertuis werd gegeven maakt één tekort duidelijk: ondanks de schitterende acteursprestatie van Ingrid De Vos (Deborah) en de bekwame regie van Jo Gevers groeide deze produktie niet uit tot een meesterwerk. De oorzaak ligt niet zozeer bij de mensen van Malpertuis als wel bij de auteur die verzuimd heeft de figuren Hornby en Pauline voldoende inhoud en gestalte te geven (de acteurs Herman Verschelden en Liliane De Waegeneer spelen een ondankbare rol). Hun dramatische inbreng is zo gering en onbeduidend in het licht van de existentiële crisis die Deborah doorworstelt dat hun aanwezigheid bijna storend werkt. Pinter heeft hier duidelijk het risico niet durven nemen de basisgegevens te verwerken tot een stuk met slechts één personage op het toneel; hetgeen belet heeft dat A Kind of Alaska uitgegroeid is tot een nieuw hoogtepunt in een reeds rijk-ge vulde carrière.

Eind juli 1985 bracht de BBC-televisie One For the Road op het scherm. Pinters meest recente creatie brengt

meteen de bevestiging van de twee centrale kenmerken die zijn werk beheersen sedert Betrayal. Hij springt enerzijds opnieuw heel zuinig en zorgvuldig om met de taal maar slaagt er anderzijds toch in het publiek te boeien via deze nieuwe retoriek. De verhouding tussen het individu en de gevestigde orde staat andermaal centraal. Victor wordt met gescheurde kledij binnengebracht in een kamer waar hij ondervraagd wordt door Nicolas die meteen zijn superioriteit en macht bevestigt:

"I can do absolutely anything I like.

I'm intrigued. Firstly because I've heard so much about you. Secondly because if you don't respect me you're unique. Everyone else knows the voice of God speaks through me. You're not a religious man, I take it?".

Voor het eerst in zijn carrière heeft Pinter een stuk geschreven dat een politieke interpretatie toelaat. Victor schijnt het slachtoffer geworden te zijn van de onderdrukking in een totalitair regime, het hebben van afwijkende ideeën is zijn enige misdaad:

Nicolas: "Ah God, let me confess, let me make a confession to you. I have never been more moved, in the whole of my life, as when - only the other day, last Friday, I believe - the man who runs this country announced to the country: "We are all patriots, we are as one, we all share a common heritage. Except you, apparently".

Victor kan de vernedering niet langer verdragen en vraagt verlost te worden uit zijn miserie: "Kill me". Nicolas kent echter een betere manier om Victor te straffen voor zijn onconventioneel gedrag: hij laat zijn vrouw Gila mishandelen en hun zoontje Nicky ombrengen, waarna hij de gevangene weer vrijlaat:

You can leave. We'll meet again, I hope. I trust we will always remain friends. Go out. Enjoy life. Be good. Love your wife. She'll be joining you in about a week, by the way. If she feels up to it. Yes. I feel we've both benefited from our discussions... Your son? Oh, don't worry about him. He was a little prick.

De machteloosheid van Victor en Gila t.o.v. Nicolas in het bijzonder en de gehele maatschappij in het algemeen is kenmerkend voor de nieuwe Pinter-helden: ze zijn zwak en weerloos en staan in scherp contrast tot de gewelddadige figuren uit de "plays of menace" en tot de zoekende denkers van de "plays of memory". Hun houding is er een van aanvaarding en onderwerping. Robert, Jerry en Emma werken stilzwijgend mee aan het rolpatroon van bedriegers dat hen wordt opgedrongen door de maatschappij (Betrayal), de karakters uit Victoria Station en Family Voices raken niet verder dan het louter erkennen van hun problemen, Deborah (A Kind of Alaska) heeft de keuze tussen aanvaarden of ten onder gaan aan schizofrenie en Victor en Gila worden gedwongen zich aan te passen (One For the Road). Deze nieuwe, pessimistische levenshouding domineert de bovenvermelde stukken die we kunnen samenvatten met de term "plays of resignation": het individu is een weerloos wezen dat zich gewillig laat meedrijven in de stroom van zijn bestaan; de regels worden aangegeven door de maatschappij; de keuze lijkt eenvoudig: berusten of ten onder gaan.

NOTEN.

- ¹ Steve Gale, *Butter's going up: A Critical Analysis of Harold Pinter's work*. Durham, 1977, p. 3.
- ² Deze voorstelling had plaats in het najaar van 1984 in de Zwarte Zaal van Proka te Gent.
- ³ James R. Hollis, *Harold Pinter: The Poetics of Silence*. Carbondale, 1970, p. 114.
- ⁴ Martin Esslin, *Pinter the Playwright*. Londen, 1982, p. 215.
- ⁵ Benedict Nightingale in New Statesman, aangehaald in de Methuën-editie, Betrayal, 1984.
- ⁶ Martin Esslin, *Pinter the Playwright*. Londen 1982, p. 224.
- ⁷ Zie programma van de voorstelling door Malpertuis, Tielt, 6 april 1985.

BRONNEN.

1. Esslin, Martin, *Pinter the Playwright*. Londen, 1982.⁴
2. Gale, Steven, *Butter's going up. A Critical Analysis of Pinter's work*. Durham, 1977.
3. Hollis, James R., *Harold Pinter. The Poetics of Silence*. Carbondale, 1970.
4. Taylor, John Russell, *Harold Pinter*. Londen, 1968.