

GRENS/GEVALLEN:
Harold PINTERS *Moonlight*

Johan CALLENS

BEL: Death is your new horizon.

ANDY: That may be. That may be. But the big question is, will I cross it as I die or after I'm dead? Or perhaps I won't cross it at all. Perhaps I'll just stay stuck in the middle of the horizon.

Onder veel belangstelling van de media ging in 1993 *Moonlight* van Harold Pinter (1930°) in première. Vijftien jaar reeds of sinds *Betrayal* (1978) was het geleden dat hij nog een avondvullend stuk had gecreëerd. Voor sommigen was dit voldoende om hem af te schrijven, om hem vroegtijdig bij te zetten in het pantheon der belangrijkste naoorlogse Britse toneelschrijvers. Anderen verheugden zich om zijn verhoogde politieke inzet de laatste jaren, zijn steunbetuigingen aan het linkse regime van Nicaragua of politieke gevangenen in Turkije en Oost Timor. Maar ook hier werd hij op de korrel genomen. Ondanks waarnemingen te velde en "diplomatieke" reizen onder de auspiciën van PEN-International leidden initiatieven zoals de politieke discussiegroep ("June 20") die Pinter op het getouw zette met zijn vrouw, Lady Antonia Fraser, Salman Rushdie, Germaine Greer, Margaret Drabble, David Hare e.a., tot het verwijt dat hij een salonsocialist was. Zijn engagement dateert nochtans van 1948 toen hij gewetensbezwaarde werd en manifesteerde zich verder in zijn actief lidmaatschap van de Campaign for Nuclear Disarmament, Amnesty International en Charter 88, of initiatieven ten bate van schrijvers als Vaclav Havel en Vladimir Bukovsky. Op creatief vlak blijkt zijn sociale betrokkenheid in verschillende, weliswaar kortere, politiek-geïnspireerde teksten, zoals *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988), en *The New World Order* (1991). De tweeslachtige situatie waarin Pinter daadwerkelijk verkeert door zijn maatschappelijk succes of waarin hij door zijn tegenstanders gemanoeuvreed wordt, dramatiseerde hij bovendien met *Party Time* (1991), waarin een elegant feestje in een luxeflat door de militaire repressie buiten overschaduwd wordt. Volgens Christopher Innes is nochtans al Pinters drama op politieke leest geschoeid, al was dat in het begin niet meteen duidelijk. In dat drama gaat het om de machtsverhoudingen tussen autoriteit en ondergeschikten of slachtoffers, zelfs tussen de slachtoffers onderling, wat het spijtige bewijs vormt dat ze het hiërarchisch denken grondig geassimileerd hebben. En voor zover de nauwkeurig gedoseerde en bewust gemanipuleerde komische genre-elementen het publiek aanzetten tot leedvermaak over het lot van de personages, wordt het eveneens deelachtig aan de verdrukking. Om die reden graaft Pinters werk naar de reactionaire mentaliteit die maatschappelijke en mense-

lijke ellende mogelijk maakt en bestendigt. Deze diepere sociale relevantie ontging de meeste critici van Pinters vroegste creaties, afgezien van de minimale eigentijdse verankering door hun realistisch aandoende scènische inkleding¹.

In zekere zin lag Pinters maatschappelijke betrokkenheid reeds besloten in zijn afkomst als enige kind van een joodse kleermaker uit de arbeidersbuurt Hackney, East London. In dit milieu lagen universitaire studies niet voor de hand. Pinter koos eigenzinnig voor een toneelopleiding (aan de Royal Academy of Dramatic Art en de Central School of Speech and Drama) die hij vroegtijdig stopzette. Onder het pseudoniem David Baron begon hij een carrière als acteur bij Anew McMasters reizend gezelschap in Ierland. Daarna verlegde hij zijn terrein naar de provincies in Engeland en trouwde ondertussen met collega-actrice Vivien Merchant. Na de weinig bevredigende ervaring met een roman, *The Dwarfs* (voor radio bewerkt in 1960 en pas dertig jaar later in zijn oorspronkelijke vorm gepubliceerd), waagde hij zich aan een toneelscript voor Henry Woolf van Bristol University. Het resultaat, *The Room* (1957; later verfilmd door Robert Altman), werd slecht onthaald. Net als zijn opvolger, *The Birthday Party* (1958) vond de kritiek het obscurantistisch. De aanwezigheid van een landloper in het daaropvolgende *The Caretaker* (1960) zou teveel herinneren aan Becketts *Waiting for Godot*. Dergelijke kortzichtige inschattingen waren voldoende om Pinter in te lijven bij de absurdisten op een ogenblik dat de sociaal-realistische school met John Osborne als voortrekker geschiedenis aan het schrijven was. Deze simplificerende classificatie ging echter voorbij aan de persoonlijke signatuur van Pinters werk. Ze is bovendien hoogst ironisch omwille van zijn constante kritiek op vooroordelen en een verstarde perceptie die angstvallig vasthoudt aan eenduidigheid².

Met *The Homecoming* (1965) bewees de auteur over een eigen stem te beschikken, hoewel het gebruik van de innerlijke monoloog in latere stukken als *Landscape* en *Silence* (1969), of het gemijmer over het vervagende verleden en vervlogen liefdes in *Old Times* (1971) en *No Man's Land* (1975) opnieuw de naam Beckett deden vallen. Toch ervoer men beide stukken als verschillend genoeg van de vroegere "comedies of menace" om van een nieuwe periode te gewagen. Die zou dan afgesloten zijn met *Betrayal* (1978), waarna het politiek activisme op het voorplan kwam.

In die laatste periode hield Pinter zich volgens sommigen onledig met filmadaptaties van andermans romans en met regiewerk. Hij stond ook nog sporadisch op de planken in zijn eigen stukken. Dit soort "randactiviteiten", dat ook bijdragen voor radio en televisie omvatte, behoorde echter vanaf het begin van zijn schrijverscarrière tot zijn vaste werkterrein, getuige zijn vertolkingen in *The Birthday Party*,

The Caretaker en *The Homecoming*, regieën van Noel Coward en Simon Gray, of de samenwerking met de geëmigreerde Amerikaan Joseph Losey in *The Servant* (1962), *Accident* (1967), *The Go-Between* (1969) en *A la recherche du temps perdu* (1977, met Barbara Bray). Vaak bestond er een creatieve wisselwerking met zijn toneelstukken. Teksten geschreven voor het ene medium werden naar het andere vertaald. *The Lover* en *Landscape* onstonden resp. als televisie- en radiospel. Van *Party Time* werd niet de oorspronkelijke toneelversie maar de televisiebewerking gepubliceerd. Het was tenslotte Pinters vertolking van Hirst in *No Man's Land* (in 1993) die *Moonlight* genereerde. Vooral de lijn "Tender the dead as you would yourself be tendered in what you describe as your life" prikkelde zijn verbeelding. Tijdens een vakantie op Mauritius voegde de auteur dan de daad bij het woord (of omgekeerd). Achteraf bleek echter dat hij de aanhef van het nieuwe stuk reeds vijftien jaar eerder had neergepend, wat de diepere eenheid van Pinters activiteiten bevestigt.

Toch kwam *Moonlight* (1993) voor velen als een verrassing. Het werd gezien als een bewijs dat de toneelschrijver nog wat in zijn mars had. Het was terpentijn voor de stilaan stollende periodisering van zijn loopbaan. Zijn slinkende dramaturgische produktiviteit had voor een verstarring van het debat gezorgd. Bij gebrek aan verse ammunitie was de discussie in een loopgravenoorlog ontaard, waarbij niemand zijn stellingen nog hoefde te verlaten. Elk nieuw stuk nodigt (in theorie) uit tot een herziening van de meningen. Volgens Michael Billington, recensent van *The Guardian*, geeft Pinter zich in *Moonlight* meer dan ooit bloot, zodat het misschien een nieuwe, late periode in zijn werk aankondigt, waarin de dood primeert.

In *Moonlight* beklagt inderdaad een stervende vader zich bij zijn wakende vrouw over de afwezigheid van zijn kinderen maar moet zich tevreden stellen met een blitzbezoek van een reeds lang vervreemd vriendenpaar, terwijl de vermaledijde zonen elders scènes en hoedanigheden van zijn leven naspelen (van zijn huidige bedlegerigheid en drankzucht tot zijn vroegere beroepsbestaan). Nergens kleeft het stuk echter één dominante stijl of bekommernis aan. Het smaakt integendeel als een pittige cocktail van vertrouwde ingrediënten. Wat misschien normaal is voor een tekst die fragmenten uit 1978 recycleert, die zo de draad weer opneemt van de avondvullende stukken en een brug slaat over het expliciete maatschappelijke engagement heen. De sociale relevantie van *Moonlight* wortelt nochtans in de belangrijke posities (Luitenant-Kolonel, voorbeeldig ambtenaar en lid van de ondernemingsraad) die de stervende, één van Ibsens steunpilaren van de maatschappij, tijdens zijn leven bekleedde.

Dramaturgisch bezit het stuk een exemplarisch belang omwille van de vele

overeenkomsten met het vroegere werk. Andy's weifelen tussen leven en dood is vergelijkbaar met de comateuze toestand waarin Deborah in *A Kind of Alaska* (1982) verkeert na toediening van het geneesmiddel L-DOPA tegen de slaapziekte waaraan ze lijdt. Identiteitsverwarring, kruisverhoren en paranoia teisterden reeds *The Birthday Party* (1957). De vlagen dromerigheid voeren terug naar *Landscape* (1967) en *Silence* (1968). De elkaar snijdende driehoeksverhoudingen die Andy en zijn echtgenote Bel met hun gehuwde vrienden, Maria en Ralph, geweten en ongeweten, aangaan, hernemen het verraad uit *Betrayal* (1978). De manier waarop de onthulling van Bels liefde voor Ralph Andy alsnog voor schut en buitenspel zet, herinnert aan *Old Times* (1971), net als de lijfelijke aanwezigheid op scène van hersenschimmen. Andy's verloren zonen, Fred en Jake, mogen dan al wegblijven, wat een omkering is van de situatie uit *The Homecoming* (1964), of hun zus Bridget is misschien maar een schaduw van de dood, zoals de levenden in hun schaduw de dood meezeulen. Voor de toeschouwer zijn ze allen samengebracht, bestaan ze tegelijk in dat sas tussen ergens en nergens, nu en dan dat de scène steeds geweest is. Jakes humoristisch klinkende tussenwerpsel – "What is being said here [about my Dad] – or there – for that matter?" – herinnert het publiek eraan dat het theater ziet, onmiddellijke creatie op de planken van een werkelijkheid (verzonnen of nagebootst) die verondersteld wordt "elders" in tijd en ruimte plaats te vinden.

Wat de vermelde stukken verder gemeen hebben, met elkaar en met *Maanlicht*, is het psychologische machtsspel (in familiaal of sociaal verband), de dreiging die ervan uitgaat, en het zelfbewustzijn dat ermee gepaard gaat. Dit alles uit zich in een problematisering en theatralisering van de identiteit en de taal. Drama is daarom een uiterst geschikt medium voor Pinters thematiek, de schouwburg de ideale arena. De toeschouwer verheft zich zelfvoldaan of lachend boven dit spel, voelt misprijzen of medelijden, blijft echter geenszins onberoerd, al was het omwille van de aanstekelijke verwarring. Volgens de auteur hoeft immers iets niet noodzakelijk waar of vals te zijn, het kan gerust de twee zijn.

1. Uneasily Poised Pinter

In *Moonlight*³ viert de dubbelzinnigheid weer hoogtij, geen wonder gezien de conventionele associaties van de maan met krankzinnigheid ("lunacy") en gedaanteverwisselingen zoals die veroorzaakt door begeerte (64) en dood (46)⁴. Om te beginnen is er natuurlijk Andy's kritieke toestand waardoor hij nu eens helder van geest is, dan weer ijlt, weet en niet weet, zich herinnert en vergeet. Daarom is het niet meteen duidelijk of Bridget al dan niet dood is en of er al dan niet kleinkinderen zijn⁵. Fred en Jake praten wel in de verleden tijd over hun zus (53), dat doen ze ook voor hun vader (59-60), alsof ze uit teleurstelling en verbittering voortijdig van hem

afscheid namen, alsof ze door verstek te laten gaan aan hun vaders sterfbed zijn dood wilden bespoedigen. (Vandaar de verwijzing naar Dostojevski's *De gebroeders Karamazov* [65], die hun vader vermoorden bij hun thuiskomst twintig jaar nadat zij door hem werden uitbesteed.) Tenzij bepaalde scènes effectief na Andy's dood gesitueerd zijn, net zoals de ruzie tussen Bridget en haar broers lang voor Andy's doodstrijd plaats greep, toen zijn dochter nog leefde (29-33). Pinter laat opzettelijk preciese tijdsaanduidingen achterwege. De schertsvertoning der zonen combineert aspecten van de officiële herdenkingsplechtigheid en -mis, terwijl de gevierde voor de ogen van de toeschouwer nog op apegapen ligt.

Andy's toestand en de allesoverheersende herinnering aan de gestorven Bridget maken van het stuk één langgerekt *memento mori*. Het verdriet om het vroegtijdige verlies van haar dochter ontlokt bij Bel de bedenking dat kinderen meer van de dood afweten dan volwassenen (47). De afwezige Maria is er het beste bewijs voor⁶. Vanuit Bels veralgemening dat het leven een kortstondige onderbreking van een doods bestaan is (47) zijn we echter allen grensgevallen op aarde. In een zee van tijd zijn we gestrand, tijdelijk voor de voeten geworpen van een meedogenloze contingentie, gedoemd om net als Andy "plaatsvervanger" te zijn⁷. Geboren worden betekent overgaan in een wezensvreemde toestand. Het vooruitzicht van de dood is – zoals in Bridgets afspraak of wake bij het maanovergoten donkere huis op de open plek aan het eind van de landweg – het oplichten van de onvermijdelijke waarheid, een Heideggeriaanse gedachte. Sterven is dan thuiskomen, Beckett achterna, of Albee in *Three Tall Women* (1991)⁸, een her-inneren van wat we steeds voor ons uitschoven (Kierkegaards "ressouvenir en avant," Heideggers "Wiederholung"). "Down" is niet toevallig het laatste woord van Pinters script, een geïntegreerde regieaanwijzing om het doek te laten vallen over het gespeelde leven. Aan de andere kant (om met woorden te spelen) is Bridgets hiernamaals een dichte jungle waar geborgenheid, beschutting, troost, vrijheid, en leven heerst, in plaats van de *killing fields* van het aardse bestaan ("barbed wire, skeletons of men and women in ditches" 22), verbondenheid en zekerheid in plaats van verstikkende nabijheid, tweedracht en twijfel.

Jake en Fred spelen hun wel degelijk gekende familiegeschiedenis na alsof het een wildvreemd verhaal betrof. Daarom en niet alleen uit retorische overwegingen (om de toehoorder zelf aan het denken te zetten) weten ze zonder te weten (13-14, 56). Soms lijkt het wel of ze verre of helemaal geen verwanten zijn. Of ze klinken als acteurs die elkaar tijdens repetities eraan herinneren hoe hun personages zich tot elkaar verhouden:

JAKE: The only one of the trustees not impressed was my Uncle Rufus.

FRED: Now you're telling me you had an uncle called Rufus. Is that what you're telling me?
(13)

Uit het gebruik van de voornaamwoorden blijkt lang niet of de vader van deze personages gemeenschappelijk is, zodat de relatie tussen de zonen tijdelijk open blijft:

JAKE: No, no, my father weighed it all up carefully the day I was born.

FRED: Oh, your father? Was he the one who was sleeping with your mother? (9)

Totdat Ralph de jongens samen aanspreekt en het over "hun" vader heeft (27) en Jake bekend dat Fred Andy's jongste en meest geliefde zoon "was" (60), zouden ze gerust geestelijke broeders kunnen zijn (6). De kern van het gehakketak met de geliefde zus rond het feestje in Amersham is trouwens een verloochening van de familieband, hoewel dergelijke crisissen noodzakelijke fases zijn in het maturiteitsproces van adolescenten waarbij een eigen identiteit uitgebouwd wordt, losgeknoopt van het gezinsweefsel:

BRIDGET: Oh God, I wish you'd take him with you. Otherwise I'll have to stay here with him.

JAKE: Well, you are related.

FRED: That's the trouble.

BRIDGET (To FRED): You're related to him too.

FRED: Yes, but once I got to this gig I'd lose him. We wouldn't see each other again. He's merely a method of transport. Emotion or family allegiances don't come into it. (29-30)

Pinter zaait bovendien twijfel over de identiteit van Fred en Jakes vader. De weigering of onmogelijkheid om hem in het voorlaatste citaat bij naam te noemen – net zoals de vader zijn zonen liever "jongens" noemt, in tegenstelling tot Maria die tweemaal in identieke bewoordingen over haar Sarah, Lucien en Susannah opschept (16, 68) – laat ruimte voor de mogelijke "onechtheid" van de kinderen. Idem voor de nadrukkelijkheid en afstandelijkheid waarmee de familierelaties herleefd worden. Ook al primeert Andy's relatie met Maria, toch wordt niet uitgesloten dat er meer was tussen Ralph en Bel dan loutere vriendschap of platonisch geflirt. En dan hebben we het nog niet over Bels verhouding met Maria. Ooit twijfelde ze of Bels compliment – "she said women had something men didn't have" (65) – persoonlijk bedoeld was of niet, of de gevoelens wederzijds waren of niet.

Naast de biologische, sexuele en familiale is de psychologische identiteit label geworden, zoals steeds bij Pinter sinds *The Birthday Party*, omdat identiteit evengoed relationeel als absoluut is. Het doordringende en desoriënterende gevoel van vervreemding wordt bereikt door de hoogst algemene karakterbeschrijvingen (beperkt tot de leeftijd), de vermenigvuldiging van aanspreektitels, pseudoniemen

en bijnamen (Andy=Luitenant-Kolonel Silvio d'Orangerie=The Incumbent; Riley=the Sheikh of Araby, 50)⁹, en het onrustbarende spel met de ongrijpbare antecedenten, zoals bij Bels verliefdheid voor Maria, die het beeld van haarzelf en haar echtgenote aantast:

BEL: Sometimes it happens, doesn't it? You're speaking to someone and you suddenly find that you're another person.

ANDY: Who is?

BEL: You are.

Pause.

I don't mean you. I mean me. (64)

Wanneer Andy betreurt dat Maria niet aan zijn sterfbed staat om Bel te troosten in haar verdriet bedoelt hij natuurlijk zichzelf (39). Een extreem voorbeeld van identiteitsverwarring, een spiegelpaleis waardig, is de convocatie voor advies door een zekere Six (al dan niet Jim Six) van Macpherson bij Saunders, bijgenaamd Kellaway, die dacht dat Macpherson eigenlijk Gonzales heette (23-27). Het besef dat deze convocatie nagespeeld wordt door Fred en Jake, die op hun beurt gespeeld worden door twee acteurs, verdriedubbelt de ontredde. De metatheatrale dimensie werd eerder zorgvuldig aangereikt in de vraag of Jake, *in de hoedanigheid van Andy*, "the real thing" (8) is. Ze groeit gaandeweg in het steeds explicietere en meerduidige rollenspel van de zonen, waarin lofede en cynisch voorbarige grafrede verstrengeld raken, heiligverklaring en exorcisme, openbare aanklacht en privé vergelding (de afrekening [59] als tegenhanger van Andy's eeuwige berekening [10]), "a dissertation upon the defeated" en "a lament for the lost" (56). In de bitterkomische persiflage van het ambtenarenbestaan legt Pinter bovendien een verontrustend verband tussen bureaucratie en een psychologische repressie van Orwelliaanse of Stalinistische omvang. Het zaad voor dergelijke ontsporingen ligt hem in de ontrouw en onbetrouwbaarheid. Niemand weet wat hij of zij precies aan de ander heeft, waar(vor) elk juist staat. Zoals zijn erfenis was Andy niet helemaal wat hij beweerde te zijn (55). Hoe hij "in het echt" was (61), was hij niet echt¹¹. Het drukke seksuele verkeer, het kluwen van *liaisons dangeureuses*, vat hij als volgt samen:

I betrayed you with your own girlfriend, she betrayed you with your husband and she betrayed her own husband - and me - with you. She broke every record in sight! (38-39)

Volledig is Andy niet vermits Bels relatie met Ralph ontbreekt. Ze heeft hem "gehad" en kan hem nog steeds hebben (40).

De woordspelingen en ironie (waar Pinter zijn publiek via Maria op attent maakt [16]) zijn niet de enige (stijl)middelen die bijdragen tot de chaotische situatie, de

versplintering en vervaging van de persoonlijkheid, de dubbelzinnige toon. Belangrijk zijn ook de vele inconsequenties: non sequiturs, oxymorons, contradicties en paradoxen. Fred voelt zich "Cheerful though gloomy" (6). Maria spreidt een valse bescheidenheid ten toon (69)¹². Andy de promiscue zedenmeester staat perplex van een "healthy lust" (18) en "would be dead if [he] were dying" (19)¹³. Op de vraag wie Manning is wordt geantwoord met zijn bestemming (25) (wat in het vakjargon "pinteren" heet of langs elkaar heen praten). Terwijl Ralph de draak steekt met de rede doet hij een beroep op het begrip van zijn toehoorders (28). Na een verheven lofrede op zijn vader orakelt Jake dat hij ooit wel van hem zal houden en de volle prijs voor die liefde betalen, namelijk de dood (57-8), daarbij schamper in het midden latend wiens dood bedoeld wordt. Enerzijds druisen de ongerijmdheden in tegen het in de filosofie gangbare identiteitsbeginsel volgens hetwelke iets alleen aan zichzelf gelijk kan zijn, hoewel in de quantummechanica ondertussen aanvaard wordt dat iets zowel golf als subatomair deeltje kan zijn. Anderzijds bewijst Pinter in zijn voorliefde voor paradoxen zijn schatplichtigheid aan de zedenkomedie *à la* Wilde, eerder dan zijn geloof in de absurditeit van het bestaan. De persoonlijke ervaring leert natuurlijk ook dat iets best zijn tegengestelde kan zijn. Zoals Rebecca uit Pedro Almodovars *Tacones Lejanos* (1992) nog zielsveel van haar moeder hield op de momenten dat ze haar grondig haatte, zo verlangt Andy naar de zonen die hij nu veracht, begeert zijn impotente lichaam nog steeds.

De irrationaliteit van het leven wordt weerspiegeld in de irrationaliteit van de taal. Er is immers geen zuiver rationele verklaring waarom "taking the piss" hetzelfde betekent als "mockery" (4-5)¹⁴, een vraag die Bel spottend stelt aan haar man, wiens ambtenaren-redelijkheid in de huidige context ernstig op de proef gesteld wordt. De band tussen de werkelijkheid en het discours erover is meermaals zoek. Zo wil Andy weten of hij echt een kat moet hebben om zo'n beest bij wijze van spreken op te voeren (2). De taal van Pinters personages trappelt bijgevolg ter plaatse of plooit zich op zichzelf terug. Sommige van de vaudeville-achtige woordwisselingen tussen Fred en Jake, zoals Beckett er in *Waiting for Godot* verwerkte, lijden aan echolalie, bieden variaties op hetzelfde thema (14-5, 50-51), zonder daarom noodzakelijk nonsensicaal te worden (of een louter associatieve dramaturgie te verraden, als in de overgang van bloemen naar een bloemrijk taalgebruik [19]). De schijnbaar lichte afwijking van "rule of law" naar "rule of thumb" (11) betekent in Andy's politieke wereld het inruilen van de algemeen geldende wet voor de opportunistische vuistregel. In vogelvlucht ("as the crow flies") liggen die twee misschien dicht bij elkaar, in de praktijk scheelt dat een slok op een borrel¹⁵. Andy's verbolgen reactie op het onbetamelijke gedrag van Bel – "Would it be out of order to remind you that I'm on my deathbed? Or is that a solecism?" (40) – rijdt zich dan weer vast in een solecisme, een mogelijke taalfout of inbreuk op de regels van de

spraakkunst, omdat het antecedent van "that" zowel "out of order" (buiten de orde of ongeoorloofd) kan zijn als Bels suggestie om Andy op zijn doodsbed te nemen. Wat een middel tot communicatie en verstandhouding zou moeten zijn, blijkt meermaals een bron van tweedracht, misverstand en verbijstering. In plaats van een beproefd bindmiddel van gezin en maatschappij, wordt taal bij Pinter een verdacht oplosmiddel, overeenkomstig Andy's cynische definitie van "closeness" in termen van bedrog (38). Met uitzondering van zijn wanhopige uitroep ("Ah darling. Ah my darling" 49) vindt het maanovergoten moment van mystiek contact tussen Andy, Bel en de verloren dochter terecht in een aandachtige stilte plaats. Overigens schrijft Pinter nergens muziek voor: het klankspel van de taal kan volstaan, wanklanken en stiltes inbegrepen.

2. Londen: Vriend of vijand

Stiltes en pauzes zijn weliswaar sinds jaar en dag het waarmerk van Pinter, hij klaagt ze zich grondig in interviews en minimaliseert ze steeds meer in zijn eigen acteerwerk. Allison Pearson, televisierecensente voor *The Independent on Sunday*, vindt overigens dat die "zwangere" pauzes geen grootse ontroering baren, dat Pinter gevangen zit in een stijl die veel te eng is om grootse gevoelens door te sluizen, behalve die van grootse acteurs¹⁶. Verstilling was misschien daarom niet meteen het waarmerk van de Londense première, al ging de voorstelling langer duren naarmate de acteurs ingespeeld raakten, alsof ze in slechte gewoontes vervielen. Die Engelse première van *Moonlight* (die ik niet gezien heb) greep plaats in het kleine Almeida theater, te Islington, op 7 september 1993, in een regie van David Leveaux, en verdeelde het publiek, zoals gebruikelijk, in verstokte voor- en tegenstanders van Pinter¹⁷. Twee maanden later (op 4 november) transfereerde de productie, zonder veranderingen in de cast, naar het grotere theater, The Comedy, voor de consecratie op West End.

Voor zover dit uit recensies en beeldfragmenten op te maken valt, ging het om een vrij respectvolle encensering¹⁸. De set (Bob Crowley) eerbiedigde Pinters regieaanwijzingen grotendeels, met het onderscheid tussen de ruimtes van Bridget, de zonen en de ouders. Het spiegeleffect tussen Freds rommelige eenpersoonsbed links en Andy's ordentelijk opgemaakte tweepersoonsbed rechts was wel een eerste aanduiding dat de zonen hun vaders leven de revue laten passeren, net als Freds verzaking aan een sober leven, onmiddellijk nadat zijn vader zich tegen doktersadvies in aan een borrel tegoed heeft gedaan (48-9). Veelzeggend was dat Ian Holm (Andy) (in bleekblauwe, zwart gebiesde pyjama) aan zijn kant van het dubbele bed zat, schijnbaar machteloos met de armen onder de bleekgroene spreid die tot zijn borstkas reikte, terwijl Anna Massey (Bel) (met zilveren pagekopje, rode jurk en

zwartgele, losjes gestropte zijden sjaal) over de leegte in het echtelijke ledikant heen aan haar kant zat te borduren. Bridgets ruimte bevond zich achteraan op een hoger niveau, wat soms voor storende onhandige bewegingen zorgde in dit droomstuk. Volgens sommigen was het extatische spel van Claire Skinner, in haar luchtige witte jurk, geprofileerd in tegenlicht of omgeven door een mistig schijnsel (Rick Fisher), nochtans te etherisch en spookachtig, te vaag om echt revelerend te zijn. Pinter heeft inmiddels regisseurs en dramaturgen hiertegen gewaarschuwd¹⁹.

Uit de voorstellingswijze van Bridget bleek volgens Maartje Somers de opringerigheid van Leveaux' "alles verklarende en daarmee veel vermoordende encenering," zoals uit de vaas witte lelies naast de dochter. De recensente bestempelt ze ondubbelzinnig als "begrafenislied" maar dat hoefden ze niet te zijn²⁰, ook al maakte de regisseur gebruik van Elton Johns "Song for Guy" waarin herhaald wordt dat het leven ook niet alles is²¹. De ruiker bloemen stond misschien symbool voor zuiverheid, maagdelijkheid, en oprechte liefde. Hij evoceerde ook, in navolging van Pinters bijbelse fraseringen, de Bergrede en het Hooglied. Het Hooglied, één van de gekendste boeken van het Oude Testament ten onrechte aan Solomon toegeschreven, is een liefdesgedicht dat in de joodse en christelijke tradities als een allegorie wordt beschouwd van resp. Jahwehs relatie met zijn volk en Christus' mystieke huwelijk met zijn kerk. Daartegenover staat de letterlijke interpretatie volgens dewelke het gaat om een menselijke liefde. Hoe de relatie ook geïnterpreteerd wordt, ze blijft een maatstaf voor de verwrongen, tegenstrijdige betrekkingen uit *Maanlicht*. Bovendien steekt het hooggestemde "Lied der liederen" schrill af tegen Fred en Jakes dubbelzinnige loflied op hun vader, wat me bij de Bergrede brengt. In het zesde hoofdstuk van het evangelie volgens Mattheus stelt Christus schijnheiligheid aan de kaak, leert hij het "Onze Vader" aan, waarschuwt zijn luisteraars tegen materialisme en spoort hen aan te geloven en te vertrouwen in de goddelijke voorzienigheid met de woorden "Let op de leliën des velds, hoe zij groeien: zij arbeiden niet en spinnen niet" (Matt. 6:28). In haar nieuwe dramatische context vatte de scènische verwijzing naar de Bijbel de kern van het stuk samen – de achterdochtige verhouding tussen vader en zonen. Tenslotte vormde het attribuut een ironisch commentaar, zowel op de gespleten levenswandel van Andy als op de werkloosheid van Fred en Jake – "A sponging parasitical pair of ponces. Sucking the tit of the state" (36).

Qua vertolking wisselde Ian Holm hemeltergende wanhoop af met de explosieve woede van een energieke, autoritaire man. Intussen bleef de gracieuze Anna Massey misschien iets teveel moederlijke lijdzaamheid en koele (Britse) controle. Allison Pearson sprak van haar "state of cut-glass grief" maar volgens regisseur Leveaux woedt onder Bels oppervlakkige sereniteit onvermijdelijk een donkere gevoelens-

stroom, ongeveer zoals bij Van Eedens waterlelie. Zoals gezegd vindt Michael Billington dat Pinter in *Moonlight* met groeiende eerlijkheid direct toegang verleent tot zijn en onze emoties, al dan niet via de persoonlijke investering in hun rollen van de reeds ouder wordende Holm en Massey, die ook aan een terugblik toe waren²². De auteur maakte het Massey natuurlijk niet makkelijk wanneer hij haar laat "bevriezen" op de meest geladen momenten, b.v. wanneer Andy over zijn arme kleinkinderen begint (45). Holms herinnering aan de vrouw (Bel? Maria? Bridget?) die hem tegemoet kwam in de duisternis (20-1) weekte bij Massey in elk geval zichtbare ontroering los. Bij de keurig gekapte Jill Johnson (Maria) en stijlvolle Edward de Souza (Ralph) bestond er minder twijfel dat uiterlijk vertoon primeerde op de innerlijke passie die ze voor Bel en Andy gevoeld hebben. De komische lichtheid van hun tussenkomsten gaf te verstaan dat passie en vriendschap eerder vrijblijvend en kortstondig waren. De komedie die Douglas Hodge (Jake) en Michael Sheen (Fred) in hun onvermogen tot directe communicatie speelden had daarentegen een wrange bijmaak, wat Donal Trelford een "desperate jocularity" noemde²³.

De meeste reacties op Pinters tekst beklemtoonden, zoals zo vaak de voorbije dertig jaar in de Britse pers, het ondoordringelijke karakter ervan, de stilistische en inhoudelijke ambivalentie. De onduidelijke status van Bridget en haar kinderen wekte wrevel op, zoals overigens de verrassende vitaliteit van de stervende Andy, en de gespleten onderlinge verhoudingen. Voor Gina Thomas was het onduidelijk of Pinter in clichés denkt of er de spot mee drijft en wankelt het surrealistisch aandoende stuk tussen zwarte humor en banaliteiten, tussen kryptische uitspraken of abstracties en de dagdagelijksheid van een uiteengevallen burgergezin.

3. Amsterdam: In de ruïnes van de tijd

De ondoordringelijkheid van de tekst trof ook Pinters Nederlandse publiek naar aanleiding van de creatie door Toneelgroep Amsterdam (première 13 april 1994; gezien in Maastricht, Theater aan het Vrijthof, 25 mei 1994). Volgens Pieter Kottman "schieet" de auteur "zijn doel voorbij. Niet intrigerende geheimenissen zijn het resultaat van zijn mystificaties, maar een zeker obscurantisme."²⁴ De regisseur, Titus Muizelaar, houdt het bij meerduidigheid, die hij zo goed en zo kwaad als dat kon, respecteerde:

Het lastigste aan *Moonlight* is dat het zo pluri-interpretabel is. Je kan geen gerichte opdrachten uit het stuk halen. Zo'n Bridget die uit het verleden opdoemt - als je dat gaat vormen gaat het hopeloos de mist in. Dan wordt het heel pretentius, dan krijg je Poëzie Hardop. Je kan niet anders dan de contouren zo hard mogelijk neerzetten en alles daartussen ongemoeid laten²⁵.

Om zweverigheid te vermijden werden het toneelbeeld (Jan Klatter) en acteurspel zo concreet mogelijk gehouden²⁶. Bridgets ruimte was een hoog oplopend, enigszins vervallen trappenhuis, zichtbaar door een bres midden in de bakstenen achterwand van de ondiepe scène. De muren waren grijs, bepleisterd maar niet behangen. De groene kleur van de deuren rechts viel nog nauwelijks te herkennen. Links onderaan de trap hing een wasbak met erboven een minuscuul spiegelkje waar Jake zich scheerde voor zijn vertrek naar Amersham. Dit uiterst realistische trappenhuis, dat refereerde aan het *kitchen sink* drama, was tevens een perfect beeld voor Bridgets en Andy's moeizame "overtocht." Daarnaast tuit het Bridgets poëtische tekst, wat ook de bedoeling was van haar alledaagse kledij (blue jeans, wit hemd met korte mouwen, witte gimpjes) en onnadrukkelijke, berustende zeggings in de vertolking van Barbara Pouwels.

Suggereerde het trappenhuis een doorgang, dan werd die belemmerd en tegengesproken door de bres in de muur, het gat van de tijd, de ijle belichaming van de gebroken band tussen kinderen en ouders. ("Die Zeit is das Loch in der Schöpfung...") Aan de ene zijde van het gapende gat bevond zich Freds sjofele slaapkamer. Rommel alom. Onder het smoezelige veldbed een versleten, halfopgerold tapijt, zijn broek, kranten, papieren, kopjes, een halflege fles melk. Op tafel de resten van een geïmproviseerde maaltijd: borden, metalen kroezen, een pakje "Blue Band" boter en "crackers," de povere kost van twee schijnbaar halfgare armoezaaiers, filosofen van de koude grond. Aan de andere zijde bevond zich Andy's slaapkamer, waar een barok, verguld dressoir beladen met sterke drank (en telefoon) de grotere welstand verraadde, los van het gele prince de galles ensemble met zwarte kraag van Bel en de roodzijden pyjama van Andy. Naast Bel stond een bijzettafeltje met haar naaigerei.

Bels borduurwerk komt misschien over als teken van onverschilligheid en tijdverdrijf. Toch kijkt ze geenszins lijdzaam toe op Andy's verval of laat ze de stroom onhebbelijkheden en aantijgingen gelaten over haar heen glijden. Integendeel, de verbitterde vrouw pareert de slagen kordaat en afgemeten in alle mogelijke modi. Ze ontkent fluks dat Andy Ralph overleefde (37), affirmeert dat hij vast zal sterven zonder Maria's aanwezigheid (38) en vraagt venijnig of hij het warm of koud heeft, of beide, in reactie op zijn al te letterlijke interpretatie van haar grote hart (3). Hoewel ze meestal aan haar stoel gekluisterd bleef, deed Kitty Courbois genadeloze uitvallen dwars doorheen het masker van onverstoortheid en gaf zo stevig weerwerk op een bedlegerige maar immer gedreven en spottende Jacques Commandeur. Met langgestrekte benen genoot ze zelfvoldaan van een sigaret en de (voor Andy pijnlijke) herinnering aan Maria's gekoketteer met haar (63-66). Toch klonk er onder de botheid ("Are you dying?") oprechte bezorgdheid voor Andy's paniek ("What's happening" 75) en kon er een troostende streling over zijn kruin af. Bij de

gedachte aan Bridget pinkte ze zowaar een traan weg (45), net zoals ook Jake (Hans Kesting) en Fred (Fred Goessens) de ontroering precies dan te sterk werd²⁷.

Meestal manifesteerde de ernst van de zonen zich in pseudo-formalisme en reële dreigingen, die onverwachts losbarstten in woede en fysiek geweld om de verbale terreur kracht bij te zetten, b.v. als Fred, de underdog, de tafel omvergooide en Jakes onterechte beschuldiging riposteerde (43). Wat niet belette dat ze er even vaak bijliepen als een komisch paar, met Goessens als de domme August en Kesting als de superieure en letterlijk grotere clown. De kostuums (eveneens van Jan Klatter) gaven hiertoe de aanzet: de ene kwam op in donkerblauw pak met wit hemd, rode bretellen en bergschoenen; de ander liep er, net zoals Douglas Hodge, in ondergoed op kousevoeten bij en pendelde van bed naar tafel als een gemelijk en ziekelijk kind. Maria (Sigrid Koetse) - in bruine chiffonjurk met bijhorend hesje - en Ralph (Peter Oosthoek) - in zijn witte pantalon met mocassins, blauwe blazer met zilveren knopen, streepjeshemd en zijden sjaaltje effectief een wijndrinker - vervulden bij Muizelaar evenzeer een komische functie. Met veel animo houdt dit bourgeoispaar de schone schijn hoog houdt, zelfs op Andy's sterfbed, als zag hij er werkelijk fantas-tisch uit (68).

Maria en Ralph, net zoals Bel, kwamen soms op vanuit het trappengat. ("Die Zeit is das Loch in der Schöpfung, die ganze Menschheit paßt hinein...") Muizelaar deed dus enigszins afbreuk aan Pinters vereiste om Bridgets ruimte voor haar te reserveren, met uitzondering van het mystieke contact tussen ouders en dochter en de ruzie tussen de kinderen. Ingetogen stilte kenmerkte bij Toneelgroep Amsterdam het ogenblik van samenhang. En terwijl Andy naar Bridget keek en ze zich inbeelde, doemde Bel naast haar op, waardoor er verwarring tussen moeder en dochter ontstond. Des te meer omdat Commandeur en Pouwels even naar elkaar neigden, wat een visuele echo vormde van het moment waarop een vrouw, mogelijk Bel, doorheen een schemerende kamer op Andy toeliep. De ruzie, overstemd door een popdeuntje met doewapkoor, begon op de overloop om beneden te eindigen. (De enige andere muziek kwam voor de aanvang van het stuk, een rustgevend klassiek fragment - uit Beethovens *Moonlight Sonata*? zacht, opdat Pinters personages niet zouden merken hoe ze lijden?) Overigens was de overloop voorbehouden aan Bridget, waardoor de lokaties toch weer gescheiden bleven. Wel baadde tijdens haar laatste afscheidsmonoloog de volledige scène, met inbegrip van de toeschouwersruimte, in het blauwe maanlicht (Kees van de Lagemaat).

Behalve het versterkte geluid bij het ontkurken van Andy's fles (48), was de belichting zowat het enige middel tot effecten dat Muizelaar zich veroorloofde. Eén ervan bleef zelfs beperkt tot de nogal expliciete en toch grappige affiche. Daarop



Maanlicht door Arca, Gent. Van links naar rechts: Steve De Schepper (Jake), Wim Willaert (Fred) en Marilou Mermans (Bel).



Maanlicht door Arca, Gent. Van links naar rechts: Wim Willaert (Fred), Lotte Pinoy (Bridget) en Steve De Schepper (Jake).

Foto's: Luk Monsaert

stond een stevig uit de kluiten gewassen Kesting in ontbloot bovenlijf en ouderwetse onderbroek. Zijn beide handen waren sierlijk en eerbiedwaardig onder zijn verlichte kruis gebogen, als droeg hij Gods boodschap uit. Het beeld comprimeert het gepreek en gescharrel van Andy, een man die, aldus Maria, zijn "licht" niet bepaald achter de keukendeur zette (Brogt 36), wat een bewuste corrumpering is van de bijbelse uitdrukking, "zijn licht onder de korenmaat zetten."²⁸

De affiche is een bewijs van de zorgvuldigheid waarmee Toneelgroep Amsterdam te werk ging. Ze bleek ook overvloedig in de homogene vertolking, die over het algemeen zeer gecontroleerd maar daarom niet mat was. Bij Kesting en Goessens nam dat onheilspellende en mysterieuze dimensies aan, zodat de ondoorgrondelijkheden en erupties zoveel meer impact hadden. Niet dat daarom doorlopend traag werd geacteerd, want er waren bruuske tempowissels. Zelden vervielen ze echter in de extremen die de Vlaamse productie van het stuk kenmerkten.

4. Gent: De slinger van Buyse

Arca Gent had de primeur *Moonlight* voor Vlaanderen te creëren op 23 september 1994, in een regie van Dirk Buyse en vertaling van Wim D'haveloose²⁹. Terwijl de Nederlandse productie zich afspeelde in de ruïnes van de tijd, situeerde de Vlaamse (ingekleed door Greta Goiris) zich deels in Bridgets jungle, deels in een hersenpan, het kollektief bewustzijn van Andy en zijn familie³⁰. Tussen de reliëfmotieven op de gele gebogen wand (à la Keith Haring) vlogen vreemde vogels met gespreide vleugels op. Aan het stuk ging ook een korte prelude vooraf, waarin alle spelers, crescendo en door elkaar, flarden van Pinters tekst mompelden, alsof hun gemoed en slaap door hersenspinsels uit het verleden werden verstoord. (Andy zou later nog een paar keer in zijn slaap murmelen en het kooreffect werd hernomen wanneer eerst Fred, dan Maria, tenslotte iedereen verveeld antwoordde op Andy's vraag hoe zijn "beste" vriend nu weer heette [36, 37].) Ofschoon de twee helften van de toneelwand achteraan versprongen en zo een opening lieten voor het opkomen en afgaan van de spelers, was de indruk er meer één van alles-omarmende, osmotische (16) continuïteit dan in Jan Klatters tweeledige decor, dat beheerst werd door de breuk tussen het ondermaanse en het hiernamaals. Die indruk werd nog versterkt door de her en der verspreide witte schoendozen, een vondst die enigszins herinnerde aan de rommel in Astons kamer uit *The Caretaker*: dozen linksvoor en achteraan in Fred en Jakes speelvlak, dozen onder Andy's matrasloze ijzeren bed (met rechtopstaande hoofdeind), dozen in de statige dubbele kleerkast erachter en naast Bels naaimachine. Van sociale differentiëring tussen de welgestelde, ordentelijke ouderlijke woning en de armtierige, rommelige verblijfplaats van de jongens – zoals in Pinters tekst en de Amsterdamse productie – was er minder sprake.

Jake (Steve de Schepper) droeg in het begin van de voorstelling net zoals zijn vader een maatpak met das. Mogelijk wees dit op het rollenspel, net als de gemakkelikheden met zijn vaders brillen. Naar het einde toe speelde hij in onderhemd en wollen muts, terwijl Fred (Wim Willaert) er van bij de aanvang op kousen, in onderbroek en slobbertrui bijliep. (Dat was in London ook al het geval.) Van de andere kant verraadde de afwezigheid van een matras op Andy's bed onmiddellijk het gebrek aan centen dat de vroegtijdige erfenis tot zo'n beschamende zaak maakte. En spaarzaamheid motiveerde allicht Bels verstelwerk op de elektrische naaimachine, naast Andy's verwijzing naar zijn lijkwade. Niet zo evident was de biljarttafel in Fred en Jakes ruimte, tenzij ze werd ingegeven door Ralphs vermoeden dat ze caféspelel verkiezen boven voetbal (27). Eventueel refereerde Buyse aan Klatter, die vond dat het bonte "schilderij van James Ensor waarop twee skeletten in vrouwekleren en met rare hoedjes op staan te biljarten" goed de lichte toon samenvatte waarmee Pinter de gewichtige doodssymboliek gestalte geeft³¹.

De sociale differentiëring en karaktertekening zaten hem eerder in de manier waarop de dozen erbij stonden - slordig getast en halfopen voor de jongens, netjes gestapeld voor de vader. Dat ze allemaal bleken gevuld te zijn met Andy's spullen (brillen, dassen, schriften, foto's en dia's,...) wees op de voor zijn omgeving verstikkende herinnering, zijn materialisme en leugenachtigheid. Enerzijds verstopte Andy in sommige dozen zijn sterke drank en overwoekeren de dwanggedachten aan hem de leefwereld van zijn zonen. Anderzijds heeft de man die beweert zich niets te herinneren van het verleden, datzelfde verleden - voorwerpen en oordelen over mensen - zorgvuldig geregistreerd, geklasseerd en opgeborgen. Andy's hebzucht weerspiegelt zich ook in zijn houding tegenover vrouwen. Hij "neemt" hen. Vrouwen "nemen" doorgaans geen mensen (39-40), beweert Bel. Tijdens de voorstelling was "nemen" vervangen door "hebben," wat misschien niet zoveel verschil uitmaakt, tenzij dat het de arrogante zelfbegoocheling onderstreepte waarmee sommige mannen vrouwen totaal menen te bezitten door ze fysiek aan hen te onderwerpen. Verzamelwoede en bezitsdrang sluiten volkomen aan bij het centrale thema van de dood en de ijdelheid van elke menselijke activiteit. Maar Pinter (en met hem Buyse) lijkt hier ook het gekende onderscheid te maken tussen "hebben" en "zijn", "l'esprit conquérant" en "l'esprit possédant," de "rat race" en een leven de dood indachtig, een keurig ambtenarenbestaan in het valse licht der eeuwigheid en een leven bewust vervuld door diepere ervaringen, waarop Bel, Maria en Ralph tijdens hun laatste bezoekje aanspraak maken, hoewel hun burgerbestaan het tegendeel bewijst (69-70). De onmogelijkheid waarin Andy verkeert om zich op dat moment wat dan ook te herinneren is minder een zaak van dementia praecox dan van beroepsmisvorming. Voorbeeldige ambtenaren zoals Andy er één in hart en nieren is hebben geen tijd om te leven. Zelfs op zijn doodsbed droeg hij

bij Arca nog zijn maatpak met das en lag zijn boekentas binnen handbereik. Overigens is zijn geheugenverlies zonder twijfel een geval van repressie. Want hij heeft evengoed een wild bestaan achter de rug, wat dan weer zijn hypocrisie bevestigt, zoals met de verborgen alcohol.

De kast deed niet alleen dienst als Andy's sluiksluiterij, ze was aanvankelijk ook de schuilplaats van Bridget, het verborgen leed dat de levens van haar nabestaanden zo heeft getekend. Bij de aanvang van het stuk ontwaakte ze verrassend bovenop het meubel en bracht er haar eerste monoloog. Voor het verhaal over de mysterieuze overtocht naar het herbergzame oerwoud opende ze de deuren wijd, als voor een openbaring. Tijdens de ruzie met haar broers zat ze echter vooraan in een zetel te lezen en was het vooral de lichtrode belichting (Chris Vanneste) die de scène in haar geheel een irreal karakter gaf. Vanuit dezelfde zetel sprak ze het publiek rechtstreeks aan voor haar slotmonoloog. Ondertussen schommelde Andy achteraan in de opening van de toneelwand, zodat hij nu eens zichtbaar was, dan weer niet³². Zijn ambtenarenkostuum had hij omgeruild voor feestkledij: kraakwit hemd met zwarte vlinderdas.

De schommel is een uitstekende metafoor voor de tweeslachtigheid van dierbare doden en pasgestorvenen, die de geest en, via aandenkens, zelfs de fysieke ruimte van de overlevenden nog volledig in beslag nemen. (In Ionesco's *Amedée ou comment s'en débarrasser* neemt dit zelfs absurde dimensies aan.) Wat Andy betreft zinspeelde Buyse hier al eerder op, en niet alleen door de schoendozen. Na de mystieke communie met Bridget lag Jo de Meyere voor dood naast zijn bed, dat eerst Jake, daarna Fred inpalmde (49-55). De territoriumstrijd, kern van zoveel Pinter stukken, leek beslecht, zeker omdat beide zonen, nadat ze voor enkele replieken het bed verlaten hadden, opnieuw erheen convergeerden bij de hartekreet dat de dood de prijs van de liefde is (57-58). Toen Bel haar liefde voor Maria en Ralph bekende (63-8), lag Andy weer trouw op post in bed. Maar voortgestuwd door de erotische inslag van haar verhaal kroop ze behoedzaam naast haar terugdeinzende man, alsof ze zijn ingebeelde bedreiging, op je doodsbed "genomen worden", alsnog zou uitvoeren (40). Voor zover Marilou Mermans boven de doorgezakte Jo De Meyere uittroonde, delfde Andy, die de blik soms smekend naar haar opsloeg, ook in deze relatie het onderspit.

In beide scènes overlapt wensdroom, nachtmerrie, en werkelijkheid, verleden en heden. Toch beklemtoonde de Vlaamse productie het tijdsverloop, dit in tegenstelling tot de Nederlandse, die in een tijdsvacuüm leek plaats te vinden, en dit ondanks het eenheidsdecor van Goiris. Tekstueel is het tijdsverloop nog het evidentst (maar voor Buyse blijkbaar niet evident genoeg) in de flashback tussen de

overleden Bridget en haar broers. Zoals gezegd haalt Pinter elders misschien ook het tijdsverloop overhoop maar tegenover een duidelijke chronologie of traditionele intrige stelt hij de vijf verschijningen van de dochter, die het stuk structureren en omkaderen met een proloog en epiloog. Buyse introduceerde echter opnieuw tijds aanduidingen.

Zo werd de herinnering van Maria's geile verlangen naar Andy gesmoord door een snepend belsignaal, dat het einde van de speeltijd luidde en het begin van zijn panegyriek op zijn voorbeeldige ambtenarenbestaan (17). Ironisch genoeg werd die aan de spreekwoordelijke avond van zijn leven gesitueerd, vermits Bel haar echtgenote tijdens zijn zelfrechtvaardiging uitkleedde (wat de ganse familie figuurlijk doet). Later zaten Andy en Bel beurtelings in de zetel te zonnen (34-7). In het vuur van zijn doodsstrijd (75-6) draaide Fred het hoofdeinde van zijn vaders bed al neer zodat hij er opgebaard met gekruiste handen in een kilblauw schijnsel bij kwam te liggen. Tijdens de daaropvolgende naamafroeping (77-79), was hij de pijp uit, dood en weg. Cruciaal was echter de schommel. Als de slinger van een klok markeerde hij de tijd die ambtenaren en beheerders zo gevangen houdt ("He invariably brought the meetings in on time," 10; "They evacuated to a timeclock," 11)³³, de tijd die Andy nog rest ("the bell ringing for Evensong" 35)³⁴, de tijd die allen van Bridget's dood scheidt ("an echo like a bell, 22). Zoals de kast werd ook de schommel met haar geassocieerd. Hij bewoog zichtbaar tijdens haar interventies of ze stond erop toen Andy stiekem een paar glazen whisky achterover sloeg. In de Gentse produktie was het daaropvolgende moment van mystieke eenheid minder uitgesproken dan bij Toneelgroep Amsterdam. Andy bleef voor de kast staan, de blik op oneindig boven het publiek. Aan de andere kant van de scène scheen Bel niet te beseffen aan wie hij dacht. Althans, ze keek even over haar schouder, *weg* van hem en Bridget. Ook tekstueel greep Buyse indirect in om het tijdsverloop te expliciteren. Zoals vermeld bedenkt Fred tijdens de ruzie tussen broers en zus dat verwantschap het hele probleem "is" (30). Wim Willaert herhaalde vlug voor het publiek dat het een probleem "was," waardoor, tegen Pinters bedoeling in, de cesuur tussen heden en verleden op een nogal belerende manier en al te scherp werd getrokken.

Maar misschien werden de grenzen hier en daar onderstreept om ze uitdrukkelijker te overschrijden. Bij de troostende gedachte dat de *dood* Andy's nieuwe horizon zou worden (46) stapte Mermans uit de lichtbundel die haar achteraan op de scène isoleerde naar zijn bed toe, waar hij, het aangezicht slechts vaag verlicht, de herinnering aan hun dochter koesterde. Zoals in Becketts *Play* gaven en namen de spots leven. Met een perfect gevoel van timing sprak Mermans het verboden woord uit op het moment dat ze volkomen in duisternis gehuld was. Vermits Bel haar man juist genegen is in hun gedeelde verdriet om Bridget plaatste de overigens conven-

tionele verbinding van dood met duisternis en het doorlopen van die donkere zone Jakes eerdere uitspraak (dat de dood de prijs is van de liefde) in een nieuw licht. Voor zover Bridgets dood over en onder die van Andy schuift blijft het stuk niet beperkt tot een meedogenloze afrekening van de zonen met hun vader. Andy's onstelbare vragen bij Bels opbeurende gedachte (46-7) klinken daarom oprecht.

Het grensoverschrijdende karakter van Buyses encenering zat hem ook in bewegingspatroon en vertolking. Het eenheidsdecor verschafte de geschikte omgeving. Het kakofonische voorspel zette de toon. En ook hier wankelden verschillende ingrepen van de regisseur op de rand van de eigenlijke tekstingreep. Fred begroette zijn broer (6) alvorens Andy naar hen vraagt (2). Maria probeerde tevergeefs de aandacht van Fred en Jake te trekken ("Do you remember me?" 15) nog voor ze aan de beurt was. Telkens werd zo de gelijktijdigheid van de scènes gesuggereerd. Nog een stap verder ging de simultane zeggings van replieken die bij Pinter op elkaar volgen. Andy's vertederende om het lekkere maal dat Bel hem belooft werd vervlochten met haar toegeving dat hij nog zo slecht niet is (34). De simultaneïteit kon de kortstondige eensgezindheid betekenen, hoewel de resulterende akoestische verwarring ze tegensprak. Gelijktijdigheid voorspelde hier even weinig goeds als de lichamelijke nabijheid tussen moeder en zonen – ze stonden zij aan zij in het midden van het podium – tijdens hun dovemansgesprek aan de telefoon (73-5).

Daar stond tegenover dat spelers reageerden op niet voor hen bestemde replieken, zinsneden herhaalden, of tussenkwamen in andermans scènes, eventueel op hun terrein. Fred keek naar Bridget gedurende haar openingsmonoloog, herhaalde treiterig de laatste lijn ("dat ik het enige ben dat overblijft van hun leven") en liep rond de kast, verwonderd over haar verdwijning. Hij moest walgen bij Bels gedachte aan Andy's brutale taal (19-20) of viel ironisch in op het einde van haar nostalgische terugblik op het afwasritueel (35). Andy's zelfgenoegzame lofdicht op zijn eerste klasse ambtenarenbestaan (17-18) werd door iedereen gemimeerd en op hooggelach onthaald. Een soort filmisch "crossover"-effect werd bereikt toen nog voor het einde van Ralphs monoloog (27-9) de Madonna-song werd ingezet die de daaropvolgende ruzie met Bridget begeleidt (29-33). Ten slotte werd ook de vierde muur tussen scène en publiek gesloopt door de rechtstreekse aansprekingen, hoewel de personages zich daardoor juist van het toneelgebeuren distantieerden, zoals Maria en Ralph tijdens hun ziekenbezoek (71-2).

Het stijve gedrag van Lut Tomsin en Jo Decaluwe in die scène gaf goed de verkilde relatie met Andy en Bel weer, net als hun fotografisch kunstmatige, gearmde pose achter het bed, die hun personages minder in verlegenheid moest brengen voor hun nalatigheid. Decaluwes houderigheid was een ironisch commen-

taar op het acteurstalent dat Ralph beweert te bezitten (28). Zijn zwaardere postuur deed hem trouwens meer gelijken op de buitenmens en scheidsrechter dan op de wijnproever die Peter Oosthoek beoogde. In plaats van beheerst theatraal, was het spel van Wim Willaert (Fred) en vooral Steve De Schepper (Jake) buitensporig melodramatisch. Ze gingen letterlijk over de schreef. Toen het tot hem doordrong dat hij zich versproken had (10), sloeg De Schepper zich hardhandig voor het hoofd en viel neer. Terwijl Fred geplaagd werd door zijn eigen retorische vraag waarom Uncle Rufus niet onder de indruk was van Andy's erfenis, zat De Schepper gespannen op zijn hurken en bij het antwoord wentelde hij zich uit leedvermaak over de scène. Om zijn tweestrijd – alleen naar Amersham gaan (Amsterdam bij Buyse) of Fred meenemen (33) – te veruitwendigen, knaagde hij niet zomaar zenuwachtig op zijn knoken maar probeerde tevergeefs de ganse vuist in zijn mond te steken. (Dat De Schepper na zijn aangekondigde vertrek bleef staan, verwees natuurlijk naar *Waiting for Godot*.)

Schunnige gestes vergezelden Maria's eerste replek (15-17), terwijl Willaert met een biljartbal de stoorzender dreigde uit te schakelen. Met een biljartkeu werd aangegeven hoe hoog je "hem" moet krijgen om je psychisch evenwicht te bewaren (7). En de zogezegd vuile praat over Bel (62) vertaalde zich in uitvergrote lendeslagen, even grafisch als in de encenering van de muizenval door Compagnie De Koe voor Ivo Van Hoves *Hamlet* (1993) bij het Zuidelijk Toneel. Als lyrische ondersteuning diende daarbij "This Be the Verse" (1971) van Philip Larkin, met het programmatische openingsvers "They fuck you up, your mum and dad./ They may not mean to, but they do." Hier pakte Buyse wel verrassend uit toen bleek dat de kist die reeds geruime tijd onaangeroerd op scène stond, een echt orgel bevatte. Voor de vlotte ofschoon contrapuntische overgang naar het music hall intermezzo zorgde een gezongen aansporing om naar het ouderlijke huis terug te keren ("Junge komm bald wieder nach Hause, fahr nie wieder hinaus,..."), wat Bels telefonische oproepen verder belachelijk maakte.

Uiteraard zijn Pinters sexuele verwijzingen al vrij uitgesproken, zelfs infantiel, b.v. Ralphs beroep van scheidsrechter, waarvan de biljarttafel bij Arca het verlengde vormde en Jacques Commandeur het eerste deel als zijn homoniem uitsprak. Het monsterachtige gedrag en de schuttingtaal van de "model"vader veroorzaakten het karikaturale spel der zonen. Ze werden hierin aangemoedigd door het extremisme van Pinters uitlatingen, of het nu de lofzangen (12) of veroordelingen zijn (15, 19-20, 60-61), waardoor de verzachtende omstandigheden ontmaskerd worden voor de formaliteiten en clichés die ze zijn. De manisch-depressief aandoende vertolking dreef in elk geval de gelijkenis met de vader op. Dat Ralph als dusdanig wordt beschreven (37-8) doet er niet toe want Pinter heeft meer van die spiegeleffecten

ingebouwd, om het mimetische spel prijs te geven of de komische wederzijdsheid van de verwijten te beklemtonen. Ralph en Andy b.v. brandmerken elkaar als denkers (27, 37), Bel en Andy noemen mekaar gek (19-20) of impliceren dat ze homoseksuele relaties hadden (65, 67). Tegelijk blijft het spel van de zonen subversief bedoeld, halen ze door hun oneerbiedige imitatie de zo geprezen structuur overhoop, die ervoor moest zorgen dat Andy's leven in goede banen werd geleid (17). Ze zetten hun zogenaamde afwijking van het rechte pad, "the path of purity and abstention" (49), zo dik mogelijk in de verf. Wat in de ogen van sommige recensenten op "puberaal en hoogst wansmakelijk gedrag"³⁵ leek kan daarom geïnterpreteerd worden als een (inderdaad "overspannen") proeve van verschil en vergelijk. Een bewijs van en onderzoek naar het onderscheid met de vader, een eigenzinnige poging om tot een (allesbehalve minnelijke) schikking te komen met een dominerende figuur, die zich al even grotesk en beestachtig gedroeg als de debiele zonen. Het monster levert een karikaturaal relaas van de genese van het verschil, wist Foucault. Chargeren en schuinsmarcheren liepen daarom door elkaar. Iedereen was maanziek.

Een eerste gevolg van Buyses regiekeuze is dat het substitutiespel meteen duidelijk was voor de kijkers niet vertrouwd met de tekst. Dat bleek ook uit de specifieke posities van Willaert en De Schepper. Tijdens de briefing over de geplande vergadering (41) zat de ene nog steeds achter zijn orgel, terwijl de andere naast het bed had plaatsgenomen. Jakes eerste repliek sprak hij bijna in het oor van zijn vader, een marionet die tot leven werd gewekt en gemanipuleerd door zijn spreekbuizen. Nu eens praatte Jake over het bed met de zieltogende vader heen, dan weer richtte Fred zich *door de vader* tot zijn broer, die zich achter het hoofdeinde verborgen had. Verlost van haar onzekerheid ontladde de spanning van het Gentse publiek zich ook sneller en veelvuldiger in lachsalvo's. Voor de jongere kijkers vertaalde Buyses retoriek zich in demagogie.

Een tweede betreuwenswaardiger gevolg van de radicale theatralisering was de emotionele vervlakking. Het klopt dat reeds in Pinters tekst de lof aan het adres van Andy, b.v. op zijn onbaatzuchtigheid, nooit authentiek klinkt. Nog voor de onthulling dat de erfenis een windei was, ruiken de overdrijvingen naar Franse complimenten. Erna weet het publiek wel beter. In het volgende citaat mist het finale oordeel elke draagkracht door de nep romantiserende aanloop en de voorrang van de negatieve evaluatie:

JAKE: Yes – it must and will be said – the speech my father gave at that trustees meeting on that wonderfully soft summer morning in the Cotswolds all those years ago was the speech either of a mountebank – a child – a shyster – a fool – a villain –

FRED: Or a saint. (15)



Maanlicht door Arca, Gent. Van links naar rechts: Wim Willaert (Fred), Lut Tomsin (Maria), Jo Decaluwe (Ralph), Jo de Meyere (Andy) en Steven De Schepper (Jake)



Maanlicht door Arca, Gent. Van links naar rechts: Marilou Mermans (Bel), Jo De Meyere (Andy), Lut Tomsin (Maria) en Jo Decaluwe (Ralph)

Willaert en De Schepper deden echter de produktie van het ene uiterste naar het andere slingeren, van cynisme naar hilariteit, van vunzigheid naar morele verontwaardiging. Terwijl Goessens en Kesting meestal op een dunne koord dansten, huppelden zij over en weer dat het een lieve lust was. Zo kreeg de ontroering nooit een kans. Zelfs de haat en dreiging boetten aan overtuigingskracht in. Zelden werd duidelijk dat Fred en Jake eigenlijk met vuur spelen, met emoties waarvan ze de reikwijdte (nog) niet helemaal correct inschatten. Er waren wel momenten van geladen verstillings, gedragen door de puike belichting van Chris Vanneste, maar dan niet bij de zonen. Wel bij Bridget (Lotte Pinoy) die, in tegenstelling tot het gepolariseerde maar uiteindelijk eenduidige spel van haar broers, van een grote tonale variatie en natuurlijkheid getuigde. In haar jeugdige onschuld klonk bij de herhaalde laatste lijn het onbegrip en verwijt van de verweesde door. Mermans hoefde nooit een traan te verpinken maar haar stem brak bijna tijdens haar telefonische noodkreet. Tot ze zich vermande en in het machtsspel resoluut het initiatief nam door te vragen of Fred en Jakes "Chinese laundry" ook "dry cleaning" deed (74). Jo De Meyere vertolkte de passage over de dood als nieuwe horizon op een elegischer toon dan de zelfs dan nog doordrivende Jacques Commandeur.

Bij Willaert en De Schepper konden er alleen krokodilletranen af, die ze als twee beroepsclowns behendig simuleerden door elkaar een glas in het aangezicht te pletsen ("I knew your father," 59), vooraleer ze elkaar jankend omarmden ("And still I called him Dad," 61). De zekerheid dat Bridget haar broers zou begrijpen (53) zorgde bij De Schepper slechts voor een kortstondig serieus, dat te snel in de onheuse belofte als beloning voor een stichtelijk leven verviel (54), om ten slotte in de pointe van een regelrechte grap uit te monden ("Society," 55). Het moment zelf verdronk tussen de kolder, viel uit de toon, klonk hol. Elk van de drie sferen – die van de zonen, Bridget en de ouders – bestaat nochtans uit een spanningsveld tussen mededogen en minachting, spot en ernst. Net zomin als de ontroering voluit kan gespeeld worden, omwille van de naargeestigheid van dit gezin of het dreigende sentiment, mag ze systematisch vervalst worden.

De tonale spanningen ontstaan gedeeltelijk reeds door de wisselwerking van de uiteenlopende taalregisters in Pinters tekst. Bridgets monologen getuigen van een lyrische oprechtheid, een soort ontologische uitpuring, alsof ze na de dood tot de essentie van het bestaan is teruggekeerd. En indirect genereert zij enkele eerlijke momenten van nostalgisch verlangen, van spijt om het onvermijdelijke verlies aan liefde en geluk, schoonheid en jeugd. Meestal gunnen de familieleden elkaar zelfs dat genoeg niet. Andy trekt eerst de romantiek in twijfel van toegewijde zonen die hun moeder hielpen bij het huishouden – "in the twilight? The soft light falling through the kitchen window? The bell ringing for Evensong in the pub around the

corner" – alvorens ze hardhandig te fnuiken – "They were bastards. Both of them" (35). In het verraderlijke licht van dergelijke aanvallen kan het bestaan van een poëtische gevoeligheid onder zijn gestoorde uiterlijk, "the sensibility of a young horse in the golden age, in the golden past of your forefathers" (20), slechts een ironisch en misplaatst vermoeden zijn, een waangedachte die Mermans in Gent resoluut verstrooide als de snippers van een foto. Het valse, infantiele sentiment is dan weer inherent aan de overdrijving van de stervende die het moet stellen zonder kleinkinderen, "Poor little buggers [...] poor tots, tiny totlets, poor little tiny totlets" (45).

Diezelfde overdrijving kenmerkt Andy's schuttingtaal, waarvan de blote obsceniteiten breken met de verbloeming en de bijbelse fraseringen (6), de gangbare opsmuk van proost en predikant (54-55, 62)³⁶. De man die zichzelf zonder schroom bestempelt als "an envied and feared force in the temples of the just" (17-18), rondt zijn scatologische klaagrede over de teloorgang van de rede ook af met een bijbelse wending: "All that famous rationality of yours is swimming about in waste disposal turdology. It's burping and farting away in the cesspit for ever and ever" (5)³⁷.

Dergelijke bijbelse zinsnedes zijn karakter- en momentgebonden. Ze wijzen op de noodzakelijke ritualisering van grensoverschrijdingen. Los van het feit dat Pinter het menselijke bestaan, de bijbelse traditie getrouw, voorstelt als een tocht doorheen de meest diverse landschappen, zijn sterven en geboren worden, uit dit leven treden in een andere gedaante en toestand, liminale processen die met de nodige omzichtigheid dienen te gebeuren. Grensschendingen zijn risicozwanger. De ritualisering is flagrant in het ironiserende rollenspel tussen Fred en Jake, waar het vervuldigd wordt met bezwerende herhalingen: lichte verschuivingen op de rand van het pleonasme en de tautologie (12, 55-57), graduele betekenisstoenames ("He was not in it [...] Nor did he seek it" 10), reducties tot in het absurde (Andy's poëtisch talent, 7-8). Sommige repetitieve woordwisselingen, waarin nu eens Jake, dan weer Fred de leiding neemt, doen zowel denken aan de schijnbaar geïmproviseerde tiktak dialogen van komische routines (het spel met de tas van Davies in *The Caretaker* of met de hoeden in *Waiting for Godot*) als aan de zalvende zang en tegenzang uit de liturgie (14-15, 50-51)³⁸. Jakes dubbelzinnige intentieverklaring ontaardt in een 24-karaats melisme:

JAKE: [...] He loved me. And one day I shall love him. I shall love him and be happy to pay the full price of that love.

FRED: Which is the price of death.

JAKE: The price of death, yes.

FRED: Than which there is no greater price.

JAKE: Than which?

FRED: Than which.

Pause.

Death -

JAKE: Which is the price of love.

FRED: A great great price.

JAKE: A great and deadly price. (57-8)

Zelfs de typisch Pinteriaanse naamlijsten (23-27, 41-44, 77-79), die eigenlijk behoren tot het ondernemersjargon over merkartikels, vastgestelde prijzen en kapitaal, uurroosters, vergaderingen, en toespraken (8), klinken bijwijlen als een bijbelse litanie. Wat voor een meer subtiële wrijving tussen sacraal en profaan zorgt dan de bruuske ontluisteringen elders (b.v. door het gebruik van "masturbation" voor "approbation" 10).

Goede vertalingen van Pinters drama liggen niet alleen goed in de mond (waardoor het aantal lettergrepen en de woordorde aan belang winnen), ze moeten ook de verschillende registers respecteren, om het conflict als het ware tekstueel in te bouwen. D'haveloose had wat dit betreft minder oog voor de bijbelse wendingen (of concepten) dan Brogt, hoewel zijn letterlijkheid hem soms redde. Zo vertaalde hij "final reckoning" (59) terecht als "laatste oordeel" (318) terwijl Brogt koos voor de eigenlijke betekenis met "laatste instantie" (75). D'haveloose deed ook systematisch een beroep op afkappingen, iets waar de regisseur en spelers eigenlijk zelf moeten over beslissen en wat niet noodzakelijk een vervlaamsend effect heeft, de hoofdreden om tot een nieuwe vertaling over te gaan. Vroeger zouden de ritmebepalende weglatingen (zowat de tegenhanger van ingeslikte eindconsonanten in Vlaanderen) op enorm verzet gestuit zijn van Pinter, die zijn stukken meticuleus componeert. Nu is hij echter bereid veranderingen in zijn scripts aan te brengen op ingeven van het repetitieproces³⁹. Wat niet belet dat hij het nodig achtte een erratum in de Faber and Faber editie van *Moonlight* te laten kleven waarop de komma op de eerste lijn in een punt was veranderd.

In elk geval staat het Noordnederlandse karakter van Brogts omzetting buiten kijf. Ze is gelardeerd met Frans ("qui vive" 31; "gemêleerd" 32; "aplomb" 36), Engels ("Dan heb ik een second opinion nodig" 70), Jiddisch ("gotspe" 33, wat brutaliteit betekent), en typische woorden, uitdrukkingen en zinswendingen zoals "nou" (49), "jam" (56), "opnemen" (46, in de zin van bespreken) of "Als hij ging zitten kon je van hem op aan" (56, voor "He was reliable enough when he was sitting down" 37). Vooral de krachttermen zijn sterk geografisch gebonden: kut, klerezooi, kanker en reet komen afzonderlijk of in samenstellingen minder vaak voor in Vlaanderen. Dus gebruikt D'haveloose "verdomde", "godverdomme", "kust mijn kloten", waar Pinter "fucking," "bloody," "bollocks" en "bugger" heeft. Maar ook

“vicar” (12) vereist een aanpassing van “predikant” (33) tot “proost” (73), “dry cleaning” (74) wordt nu eens “stomerij” (89), dan weer “droogkuis” (416). Alles bij elkaar genomen klinkt Brogts vertaling voor een Vlaming idiomatischer en eigen-gereider, die van D’haveloose meer naar de letter. Zo wordt b.v. “Do you think my nerve is going? Do you think my nerve is on the blink?” (52) bij de ene “Denk jij dat de rek er bij mij uit is? Denk jij dat mijn rek het niet redt” (Brogts 70), bij de andere “Denk je dat m’n zenuwen het begeven? Denk je dat m’n zenuwen naar de knoppen zijn?” (D’haveloose 280). Pinters “That’s no skin off my nose” (25) wordt enerzijds “Dat zal me een rotzorg zijn” (45) en anderzijds “k Steek daar mijn neus niet in” (139). “They were daggers drawn at Eastbourne” (42) wordt “In Eastbourne konden ze elkaars bloed wel drinken” (59) en “Ze stonden met getrokken messen tegenover mekaar in Oostende” (221).

Letterlijkheid is natuurlijk relatief. “[E]en plakje “duivekater (39) is wel “a slice of plumduff” (18) maar D’havelooses gewone “pruimenvla” (102) behoudt de begeerte, hoewel de volgende lijn - “I said to her, If you have thighs prepare to bare them now” - het propos van de ontmoeting met Maria duidelijk maakt, overduidelijk in Brogts vertaling (die “natte dijen” heeft i.p.v. “blote billen”). “Before you can say Jack Robinson” (72) wordt bij haar ook “Als een scheet” (87) i.p.v. “Zo rap als tellen” (405), waarmee ik dan weer niet wil zeggen dat de Nederlandse vertaling scabreuzer zou zijn. Wat betreft Bels allesbehalve fatsoenlijk, open aanbod lijkt geen van beide vertalers echter de goede oplossing gekozen te hebben. “Geschikt” (Brogts 83) noch “vriendelijk” (D’haveloose 369) dekken hier de lading (“decent” 67).

Idiomatisch en letterlijk zijn evenmin synoniem voor vlot of juist. Zo vertaalt D’haveloose “Christ” (9) als “Christus” (54), waardoor deze repliek op Jakes “Divine right” niet meer als vloek kan fungeren. Anderzijds wordt “not by a long chalk” (27) bij Brogts het weinig elegante “nog voor geen meter” (48). Of Jake spooft Fred als volgt aan om de moed niet te laten zakken:

JAKE: It's very important to keep your pecker up.

FRED: How far up?

JAKE: Well...for example...how high is a Chinaman? (7).

In het origineel is er een logische progressie (van “up” naar “high”), wat bij Brogts niet meer het geval is:

JAKE: Het is heel belangrijk om je neus in de wind te steken.

FRED: Waar moet ik hem insteken?

JAKE: Nou...bijvoorbeeld...hoe lang is een Chinees? (28-9).

D'haveloose doet het hier beter:

JAN: Het is zeer belangrijk dat je hem omhoog krijgt.

FRED: Hoe hoog?

JAN: Wel...bij voorbeeld...hoe groot is Sneeuwwitje? (35-37)

De sprookjesfiguur wordt later doelbewust herhaald (406) als naam van Pinters "Chinese laundry" (73) omdat Chinese immigranten in Nederland en Vlaanderen geen wasserijen maar restaurants uitbaten en het evident moet zijn dat Jake zomaar iets uit zijn duim zuigt om de confrontatie met zijn moeder te ontlopen. Daarom maakte Brogt er "Wasserij Hongkong" van (88). Gelet op de ambachtelijke precisie waarmee Pinter schrijft, is het normaal dat hij erop stond dat de "laundry" een wasserij bleef (omwille van de schuldloochening? het witwassen?)⁴⁰. Anderzijds kunnen vertalers een voorbeeld nemen aan zijn praktijk als scenarioschrijver, waarin trouw aan de kern van iemands roman geen slaafse navolging impliceert maar een nastreven van hetzelfde effect⁴¹. De sexuele toespelingen en dubbele bodems zouden dus tot inventiviteit moeten aanzetten, vooral omdat ze vaak op hun oorspronkelijke plaats in de vertaling niet behouden kunnen blijven en hun verlies elders moet gecompenseerd worden.

Dezelfde plicht tot vindingrijkheid geldt voor de alliteraties en assonanties⁴² waaraan Pinters tekst zo rijk is, en voor de woordspelingen (inclusief de persoons- en plaatsnamen, die herinneren aan klassieke voorbeelden zoals de lijst der aanwezigen op het huwelijk van chevalier Jean Wyse de Neaulan in Joyces *Ulysses*)⁴³. Elke vertaler handelt hier zowat op eigen houtje en risico, zoals Brogt moest ervaren. Fred vindt bij haar het idee dat het hiernamaals wetenschappelijk kan bewezen worden met ultra-gevoelige lichtmeters, "lumineus" (72), wat op instemming wijst. De spitsvondigheid wijkt schijnbaar slechts lichtjes af van Pinters origineel, "fantastic" (55). Op de keper beschouwd betekent het woord nochtans "ongelooflijk, ingebeeld, verzonnen" en ontkent het finaal het voorafgaande - dat er wetenschappelijk bewijsbare gronden zouden zijn voor het hiernamaals als beloning en stimulans voor een deugdzaam leven. Net zoals de gebroeders Karamazov, vinden de jongens hun vaders moraal boerenbedrog, vandaar zijn executie. Zonder God hoeft de Vader evenmin. ("Die Zeit ist das Loch in der Schöpfung, die ganze Menschheit paßt hinein. Dem Pöbel hat es die Kirche mit Gott ausgestopft, wir wissen, es ist schwarz und ohne Boden. Wenn der Pöbel die Erfahrung macht, stopft er uns nach."⁴⁴) Dit inzicht klinkt door in Jakes betoog, dat het tegenovergestelde moet bewijzen, nl. dat het belastingvrij geschenk van de "quality of light down to a fraction of a centimetre, even if it's pitch dark" meer is dan een magere troost. Het resultaat is een nieuwe paradox - het is niet te geloven dat er rationele redenen zijn om te geloven - waarvan de diepere waarheid is dat, zoals steeds, de irrationaliteit, het geloof dus, het van de

rationaliteit haalt.

Ongetwijfeld heeft elke vertaling haar eigen winst- en verliesposten, waarvan hier slechts steekproeven genomen zijn. Soms doet de identiteit van de vertaler er niet toe en biedt de taal op zich onverhoedse mogelijkheden. Omdat het Nederlandse "Luister" (7-8) minder gebruikelijk is als stopwoord dan het Engelse "Listen" (7-8), herwint het zijn oorspronkelijke betekenis als gebod en middel om aandacht af te dwingen. Zo past het volkomen in de machtsstrijd die zich in Pinters stuk afspeelt. En het is meegenomen dat het Nederlandse "pijpen" even dubbelzinnig is als het Engelse "blow" (36).

De interessantste verschillen zijn uiteraard diegene die ruimere interpretatie toelaten en aanknopend bij of botsen met de diverse regieconcepten. Wie het leven vanaf de zijlijn bekijkt, zoals de stervende en uitgerangeerde Andy, vindt het een "enerivating charade[s]" (46), een stukje toneel of een gezelschapspel waarbij de ene partij woorden of lettergrepen moet raden die door de andere worden uitgebeeld. De term refereert aan Maria's (en Pinters) woordspelletjes en omschrijft tegelijk de puzzelactiviteit van de toeschouwers bij *Moonlight*. Brogt, die zowel de Nederlandse tekst als de dramaturgie verzorgde, vertaalt het veelzeggende "enerivating charades" door het meer neutrale "vermoeiende toestanden" (64), wat gekoppeld kan worden aan de ingehouden theatralisering bij Toneelgroep Amsterdam. D'haveloose is explicieter met "deze ziellose poppenkast" (248). Toch trekt hij in Jakes verspreking de band tussen "masturbation" en "appreciation" (10) nauwer aan door "zefbevediging" en "zelfverdediging" (61) te verkiezen boven "masturbatie" en "appreciatie" (Brogt 31). De bedoeling is allicht om de lapsus geloofwaardiger te maken, en het publiek des te gewelddadiger uit de hypnotizerende repliek wakker te knippen. Nochtans zijn de theatralisering en ontluistering zo evident in de regie van Buyse dat die geloofwaardigheid niet echt ter zake doet.

Dat Buyse met zijn doorgedreven theatralisering grote risico's nam is evident. Niet dat de ingrepen van de Vlaming gratuite en overdadige versieringen waren of louter effectbejag. Er zat inventiviteit in zijn interpretatie, "method in his madness." Hij decodeerde alleen de betekenissen die in en tussen de tekstregels verscholen zitten. Maar hoezeer zijn ingrepen ook met redenen omkleed kunnen worden, toch was het verlies aan ontroering in het spel tussen Fred en Jake betreurenswaardig. In een commentaar bij een heruitzending op de BBC van Clive Donners filmversie van *The Caretaker* (1964) verheugde Pinter zich ooit over een korte woordenloze buitenopname waaruit de diepere verstandhouding en genegenheid tussen Mick (Alan Bates) en Aston (Robert Shaw) bleek. Goessens en Kesting zaten door hun understatement en speelse glimlachjes op dezelfde golflengte. Hun gehechtheid aan

Bridget ontsprong aan dezelfde bron. In het uitbundige spel van Willaert en De Schepper kon hier nooit sprake van zijn. De ontroering komt nog best tot haar recht in een ingetoomde enscenering, die het sentiment (inherent aan de idealisering van het verleden of het mededogen voor de naderende dood) en overdreven jolijt (om de herkenbaarheid, om Andy's overontwikkeld gevoel van waardigheid) mijdt en rekening houdt met het venijn en de tekstuele dubbelzinnigheid. Een speelse ironie lijkt me aangewezen voor een evenwichtige produktie, die de toeschouwer in spanning en onzekerheid houdt en tevens hoedt voor dodelijke ernst.

NOTEN

- (1) Christopher Innes, *Modern British Drama 1890-1990* (Cambridge: Cambridge UP, 1992) 179-297.
- (2) Innes, 288.
- (3) De paginering van de Engelse citaten verwijst naar de Faber en Faber-editie (London, 1993). De Nederlandse vertaling van Janine Brogt werd uitgegeven door International Theatre & Film Books (Amsterdam, 1994). De parenthetische verwijzingen naar de niet gepubliceerde Vlaamse vertaling van Wim D'haveloose, die Dirk Buyse zo vriendelijk was te bezorgen, betreffen afzonderlijke replieken. Met afwijkingen van de vertaling tijdens de opvoeringen zelf werd om praktische redenen geen rekening gehouden.
- (4) Maria werd gek van begeerte toen ze Andy en Bel zag dansen (17). Andy meent met "a raving lunatic" (19) getrouwd te zijn, omwille van de klinkklare onzin die ze vertelt maar die kaatst de bal terug en bestempelt Andy's taalgebruik en gedrag als dat van een gestoorde (20). Brogt vertaalt "raving lunatic" door "volslagen idioot" (39), D'haveloose door "maanzieke zottin" (110) wat beter aansluit bij de titel.
- (5) In de seizoensbrochure 93-94 impliceert vertaalster en dramaturge Janine Brogt dat Bridget zelfmoord pleegde: "Dochter Bridget maakte een andere keuze om aan het gevoelsarme bestaan [van haar vader] te ontsnappen," een andere keuze dan die van de zoons "die het sterfbed doelbewust mijden." Over het hoe van Bridgets dood geeft de tekst geen uitsluitsel, net zomin als over de aard en oorzaak van haar afwezigheid. Maar de idee van het levensoffer is inderdaad reeds aanwezig in de proloog. Dwalend door het huis tijdens een maanloze nacht, wil het slapeloze meisje haar ouders niet wakker maken, want "They're so tired. They have given so much of their life for me and for my brothers. All their life, in fact" (1).
- (6) "She's probably forgotten you're dying. If she ever remembered" merkt Bel cynisch-nuchter op (39). Bij Brogt is Maria vergeten "dat je doodgaat. Als ze er al ooit aan gedacht heeft" (57), wat op iedereen dood kan slaan. D'havelooses even correcte vertaling krijgt niet de meerwaarde die Brogt bekomt: "Misschien is ze vergeten dat je op sterven ligt. Als ze 't ooit heeft geweten" (207). Nochtans schuilt in Andy's vraag naar het waarom van zijn dood (4) Pinters rechtvaardigheidsgevoel, een terechte ontevredenheid met de natuurlijke gang van zaken, los van elke persoonlijke schuld-vraag en hypocriete zelfverdediging.

- (7) Brogt vertaalt "The Incumbent" (62) als "De Dominee" (78), D'haveloose als "Mees-ter" (341). Geen van beiden bewaart de zinspeling op Andy's liggende houding via het Latijn "incumbere".
- (8) Voor de tweeënegentig jarige A is "coming to the end of it [...] the happiest moment [...] When it's all done. When we stop. When we can stop," een geruststelling waarmee het stuk, dat in 1994 de Pulitzer Prijs voor drama in de wacht sleepte, daadwerkelijk stopt.
- (9) Riley is ook de naam van de blinde, zwarte boodschapper in de éénakter, *The Room* (1957), die Mrs.Hudd bij haar (echte of vermeende) voornaam noemt (Sal) en in opdracht van haar vader naar huis vraagt te komen.
- (10) Brogt heeft "een verhandeling over de verslagenen of een treurlied voor de vertrapten" (73). D'haveloose vertaalt "lost" anders, ruilt het ene stafrijm (l) voor een ander ("ver"), en beklemtoont met de Latijnse term het rhetorische, opgeblazen karakter van het rollenspel in "'n dissertatie over de verliezers of een klaagzang voor de vermisten" (303).
- (11) Pinter heeft "in real life" (61), Brogt "in het echt" (78). D'havelooses vertaling "als mens" (338) verdoezelt de tegenstelling schijn/werkelijkheid, privé/publiek waar Pinter op doelt b.v. in het obscene taalgebruik van de uiterlijk zo keurige ambtenaar. Brogt vertaalt hier: "Ik gebruikte nooit obscene taal op kantoor. Absoluut niet. Ik bewaarde mijn obscene taal voor thuis, waar het hoort" (38). D'haveloose daarentegen permitteert zich een leuke woordspeling: "Op kantoor gebruikte ik nooit obscene taal. Absoluut niet. Obscene taal bewaarde ik voor thuis, waar ze 'thuis' hoort" (102).
- (12) Brogt vertaalt Pinters "quite large cottage" (69) (eigenlijk een boerderijtje, een kleine, éénsgezinswoning of een vakantiehuisje) als een "lekker groot huisje" (84) wat wegens de tegenspraak beter is dan D'havelooses "'n soort van groot uitgevallen landhuis" (376).
- (13) De laatste paradox verwijst naar de onzin die Andy plots verkoopt ("Has that been the whisper along the white sands of the blue Caribbean? I'm dying. Am I dying?" 18), en die bij stervenden de nabijheid van het einde verraadt. Misschien herinnert Bel haar man eraan – onder het mom van een zoethoudertje – dat hij in goede gezondheid wel meer onzin uitkraamde en het dus zo ver niet hoeft te zijn. Toch kan het niet Pinters bedoeling zijn om dergelijke paradoxen rationeel te verklaren. Hun doelbewust storende effect hangt juist af van de mate waarin ze niet meteen verklaard kunnen worden.
- (14) Brogt heeft "in de zeik nemen" en "in de maling nemen" (26), D'haveloose "als pispaal gebruiken" en "spot" (14, 22).
- (15) Brogt vertaalt:
 JAKE Mijn vader bleef strikt op het rechte pad.
 FRED Dat niet ver is van de bekende weg.
 JAKE Hemelsbreed niet, nee.
 D'haveloose brengt de oorspronkelijke dubbelzinnigheid superieur naar voren:
 JAKE Mijn vader had respect voor de arm van de wet.
 FRED Wat niet zo ver af ligt van de natte vinger.
 JAKE In vogelvlucht niet, nee. (65-67)
- (16) Debat gemodereerd door Tracey Macleod voor *The Late Show* BBC, 2 september 1993,

met enkele fragmenten uit de Londense produktie.

- (17) Mel Gussow, "The Prime of Harold Pinter," *American Theatre*, maart 1994: 14-21.
- (18) Gina Thomas, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 sept. 1993; Michael Coveney, *The Observer*, 12 sept. 1993; Jack Tinker, *Daily Mail*, 5 nov. 1993; Malcolm Rutherford, *Financial Times*, 6 nov. 1993; Jeremy Kingston, *The Times*, 8 nov. 1993; James Christopher, *Time Out*, 10 nov. 1993; Graham Hassell, *What's On*, 10 nov. 1993; John Peter, *Sunday Times*, 14 nov. 1993; Louise Doughty, *Mail on Sunday*, 14 nov. 1993.
- (19) Brogt 9.
- (20) Maartje Somers, "Pinters nieuwste in Bellevue," *Parool*, 7 april 1994.
- (21) Geciteerd door Paul Gambaccini tijdens *The Late Show*, sept. 1993.
- (22) *The Late Show*, sept. 1993.
- (23) *The Late Show*, sept. 1993.
- (24) Pieter Kottman, "Vitale stervende op dof drijfzand," *NRC Handelsblad*, 14 april 1994.
- (25) Geciteerd door Maartje Somers. Zie ook Wytzia Soetenhorst, "Onvergetelijke avond Pinter," *Haagsche Courant*, 14 april 1994 (Pinter hoort onaf te zijn en Muizelaar gaf de verwarring een eerlijke kans) en Hanny van der Harst, "Hard en helder *Maanlicht*," *Trouw*, 15 april 1994 ("De raadsels die het stuk biedt, worden in de voorstelling niet opgelost").
- (26) Kottman en van der Harst.
- (27) Hein Janssen ("Pinter legt in *Maanlicht* een oud masker af," *Volkskrant*, 14 april 1994) en Eddy Geerlings ("Pinter wordt doorzichtiger," *Algemeen Dagblad*, 15 april 1994) beamen Michael Billingtons visie dat de ontroering en melancholie bij Pinter nieuw zijn.
- (28) Het Engelse origineel luidt "to hide one's light under a bushel" wat Pinter misvormt tot "nor did [Andy] hide his blushes under a barrel" (16) en D'haveloose vertaalt als "he deed ook het licht niet uit in de korenschuur" (99).
- (29) Ik heb de tweede voorstelling op 24 september 1994 in het Arca theater bijgewoond en die in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten op 18 oktober.
- (30) Hoewel D'haveloose de namen van Pinters personages behield, vervlaamste Buyse ze waar nodig tot André (Andy), Roos (Bel), Jan (Jake), Raf (Ralph) en Brigitte (Bridget).
- (31) Geciteerd door Dirkje Houtman in de programmabrochure van Toneelgroep Amsterdam.
- (32) Wellicht om technische redenen kon de schommel in Brussel niet gebruikt worden.
- (33) Brogt heeft "Een prikklok bepaalde hun ontlasting" (32), D'haveloose boet aan draagwijdte in met "Hun ontlasting was klokvast" (69).
- (34) Brogt vertaalt "De klok die luidde voor het avondgebed in het café om de hoek" (54), D'haveloose "De klokken die luiden voor het Lof" (198).
- (35) Mark van Steenkiste, "Leven en dood in een schoendoos," *De Standaard*, 5 oktober 1994: 6.
- (36) Het eerste voorbeeld is "All will be well. And all manner of things shall be well" (6). Brogt behoudt de bijbelse echo ("Alles komt goed. En alle goede dingen zullen tot ons komen," 28), D'haveloose niet ("Alles komt in orde. Alles komt dik in orde," 29-31)
- (37) Brogt expliciteert de liturgische frasering in "Al die befaamde rationaliteit van jou zwemt rond in de drollologie van de afvalverwerking. Daar boert en ruft 'ie rond in de

beerput van *eeuwigheid tot amen*" (27, mijn nadruk), terwijl D'haveloose er opnieuw aan verzaakt in "Die fameuze redelijkheid van jou drijft rond in een poel vol drek en drollen. *Ze is zonder ophouden* aan 't boeren en scheten laten" (24, mijn nadruk).

- (38) Het eerste voorbeeld luidt bij Pinter:

JAKE: The silver pail was empty.

FRED: As was the gold.

JAKE: Nary an emerald.

FRED: Nary a gem. (14-5).

Broggt vertaalt:

JAKE: De pot met zilver was leeg.

FRED: Die met goud ook.

JAKE: Geen smaragd of niks.

FRED: Geen juweel of niks. (35)

D'haveloose is bondiger en blijft even dicht bij het idiomatische, ongewoon aandoende "nary":

JAN: De zilveren emmer was leeg.

FRED: De gouden ook.

JAN: Niks smaragd.

FRED: Niks juwelen. (91-94)

- (39) Rick Davis, "Jean Stapleton: Broadway, Pinter, Shakespeare and Me," *American Theatre*, sept. 1994: 55-56.

- (40) Brogt 9.

- (41) Brogt 8.

- (42) Vergelijk Pinters "Lazy idle layabouts" (35) met Brogts "Luie, lamlendige lummels" (54) en D'havelooses "Luie lege nietsnutten" (198), of Pinters "sponging parasitical pair of ponces" (36) met Brogts "parasiterende, patserige profiteurs" (54) en D'havelooses "klaplopende, parasiterende pooiers" (198).

- (43) Waarom Brogt sommige namen veranderde en andere liet staan, is niet steeds duidelijk. D'haveloose behield ze in zijn oorspronkelijke versie maar Buyse (vermoedelijk in overleg met spelers en vertaler) verving ze bijna allemaal, niet alleen de kennelijke verzinsels, geholpen door interne (etymologie, betekenis, klank) of externe aanwijzingen (beschrijvingen, rangorde in de lijst, herkomst van personen, locatie en aard van steden). Afgeleiden en zelfs antoniemen werden tot grote voldoening aanvaard door de spelleiding. Persoonlijke associaties waren zeker niet van de lucht als beslissend criterium. De hiervolgende vergelijkende tabel wordt u gratis aangeboden door het huis, als denkpuzzel voor een regendag.

Pinter 12

Jorrocks

Broggt 32

Jorrocks

D'haveloose 71

Moortgat

Pinter 23-27

Macpherson

Gonzales

Tooting Common

Broggt 44-47

Macpherson

Gonzales

Zuipenstein

D'haveloose 120-157

Van Beneden

Gonzales

Drogenbos

Kellaway
Saunders
Jim Sims
Manning
Huddersfield
Rawlings

Pinter 41-44

Bellamy
Pratt
Hawkeye
Belcher
Rausch
Horsfall
Bigsby
Bromley
Eastbourne
Buckminster
Torquay

Pinter 77-79

Denton
Alabaster
Tunncliffe
Quinn
Kelly
Mortlake
Longman
Small
Wetterby
White
Hotchkiss
De Groot
Blackhouse
Garland
Gupte
Tate
Donovan
Ironside
Wallace
McCool
Ottuna
Muggeridge
Carpentier

Kellaway
Saunders
Jim Six
Manning
Huddersfield
Martens

Brogt 59-62

Bellamy
Prins
Hawkeye
Belcher
Rausch
Breedveld
Van Heul
Bromley
Eastbourne
Van Hengstum
Torquay

Brogt 92-93

Hendrikse
Alabaster
Sijbrandij
Quinn
Kelly
Meinderts
Longman
Smeenck
Wetterby
Wiarda
Hotchkiss
De Groot
Blackhouse
Koopman
Gupte
Tate
Donovan
Ironside
Wallace
McCool
Ottuna
Matthijsen
Carpentier

Keldermans
Sanders
Frans Dams
Deman
Ninove
Scheerlinck

D'haveloose 214-241

Belmans
Van Praet
Mussche
Boorders
Rausch
Paardekoper
Bijttebier
Zellik
Oostende
Bockland
Knokke

D'haveloose 434-445

Dekkers
Artevelde
Donderwolk
Sterckx
Kellens
Schiettecatte
Delanghe
Corthals
Wulleput
Dewit
Hutsebout
King
Swartenbroeckx
Gezels
Lenoir
Carels
Vanvliet
Appelmans.
Vandenbroeck
Cools
Alvaro
Lecompte
Delannoit

Finn
Hazeldine
McCormick
Bugatti
Black
Forrester
Galloway
Springfield
Gaunt

Finn
Hazeldine
McCormick
Bugatti
Buwalda
Everaert
Galloway
Schröder
Gaunt

Vos
Hazeldoncks
Vanderbist
Ferrari
Deswart
Bosmans
Ganseman
Desomer
Claes

(44) Heiner Müller, *Quartett* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1981) 13-14.