

TERZIJDE

AMERIKAANSE ENGELEN IN BRUSSEL: ALS EEN TANG OP EEN VARKEN?

De succesrijkste transatlantische theaterproductie van de laatste jaren is ongetwijfeld *Angels in America*. Dit tweeluik, van de hand van Tony Kushner, won niet alleen een overrompelende reeks prijzen, waaronder een *Pulitzer Prize* voor het eerste deel, twee *Tony Awards for Best New Play* (zowat de *Academy Awards* van het theater), en verscheidene prijzen als beste stuk van het jaar volgens de respectieve toneelcritici in Los Angeles, San Francisco, Londen en New York. Het werd ook een langlopende hit op Broadway, waar toneel vandaag de dag zwaar in de verdrukking geraakt is en doorgaans plaats moet ruimen voor spektakelmusicals. Bovendien werd wereldwijd al een twintigtal vertalingen op de planken gebracht en niemand minder dan Robert Altman heeft aangekondigd het stuk te willen verfilmen. Kortom, met *Angels in America* heeft de Amerikaanse literatuur eindelijk een opvolger gevonden voor haar meest canonieke werken, van het type *Death of a Salesman*, *A Streetcar Named Desire* en *Long Day's Journey into Night*.

Kushners ambitieuze opzet was dan ook het schrijven van een *all-American play* dat zowat alle culturele obsessies, mythes en metaforen, archetypes en stereotypes bijeenbrengt. Bijna schreef ik 'samenklutst' of 'verenigt', maar dan had ik al onmiddellijk toegegeven aan een van de metaforen die in het stuk net in vraag gesteld worden: die van de *melting pot*. *Angels in America* is immers een tekst van en voor zijn tijd, dat wil zeggen geobsedeerd door multiculturalisme. En door de genealogie van dat multiculturalisme. Niet voor niets draagt het als ondertitel 'A Gay Fantasia on National Themes'. Zowat alle Amerikaanse schibbolets komen erin aan bod: de immigratie, niet alleen als materiële maar ook als spirituele queeste, of als oorzaak van een diepe identiteitscrisis; de politieke geschiedenis van het land, vanaf de *Mayflower* tot het proces van de Rosenbergs en het cynisme en jingoïsme van het Reagentijdperk; de opkomst van AIDS als een persoonlijke confrontatie met lijden en sterven en als een maatschappelijke metafoor; religieuze vraagstukken, van joden en Mormonen tot het eventuele einde der tijden of de behoefte aan al dan niet fantasmatische engelen; het probleem van de rassenverhoudingen; ecologische kwesties, zowel met betrekking tot de aarde in haar geheel als op het vlak van de persoonlijke gezondheid (van de ozonlaag tot valium slikken); expliciete of structureel impliciete verwijzingen naar een film- en televisiecultuur die reikt van Polanski tot Spielberg en *sitcoms*. En dan vergeet ik wellicht nog het een en ander.

Het spreekt vanzelf dat Kushner met zo'n ambitieus project op een gasbek was

gelopen als hij ook nog eens geprobeerd had al die ingrediënten grondig uit te werken. Vandaar het eerste deel van de ondertitel: het gaat om een 'Gay Fantasia' - een poëtisch-fantastische, impromptu-achtige (maar daarom niet minder intelligent geconstrueerde) transpositie van dat veelomvattende materiaal, waarbij het bindmiddel en het snijpunt tussen de verschillende verhaallijnen homoseksualiteit is. Dat laatste mag trouwens uniek in de geschiedenis van het Amerikaanse theater heten. Hoewel Amerika al langer vooraanstaande homoseksuele toneelauteurs heeft voortgebracht, van Tennessee Williams tot Edward Albee, is nog nooit een stuk dat zo expliciet en op een zo veelzijdige manier over homoseksualiteit handelt een algemeen bejubelde kaskraker op Broadway geworden. (Natuurlijk heeft het dus ook de *Outstanding Theatre Award* van de *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation* gewonnen. Honni soit qui mâle y pense.)

Ook bij ons heeft het eerste deel van *Angels in America, Millennium Approaches*, zijn weg naar het theater gevonden. Dat gebeurde in een coproductie van het Festival d'Avignon, het Théâtre National de la Communauté Française de Belgique en het Théâtre de la Commune *Pandora*, in een Franse vertaling van Gérard Wajcman en Jacqueline Lichtenstein en in een regie van Brigitte Jacques. En laat ik er maar geen doekjes om winden: de productie is een gemiste kans geworden.

Nochtans was een aantal randvoorwaarden aanwezig om ook bij ons, of minstens bij onze Franstalige landgenoten, een belangrijk theaterevenement te verwezenlijken. Zo had men alvast de moeite genomen een interessant gestoffeerd *dossier pédagogique* uit te werken met het oog op bezoekende scholieren, die op de avond die ik zelf bijwoonde ook massaal aanwezig waren. Als pedagogische kapstok is het stuk uiteraard *gefundenes Fressen*: aan de hand ervan kun je vlotweg de hele Amerikaanse cultuur en geschiedenis serveren, met de mogelijkheid bovenop om homoseksualiteit en AIDS te thematiseren. Hoewel zo iets tegelijk verraderlijk is. Het mes snijdt onvermijdelijk aan twee kanten, want wie zijn huiswerk vooraf niet heeft gemaakt, of niet op zich al een beslagen Amerikanist is, kan niet anders dan doof zijn voor de talloze politieke, historische en culturele verwijzingen of de spitse woordspeligheid van de dialogen die voor dit stuk van zulk vitaal belang zijn. Dan slaat deze *fantasie* al snel om in een soort *fabel* - de fabel van de hond die staart op de zieke koe.

Tot op zekere hoogte verdienstelijk was ook het regieconcept dat Brigitte Jacques had bedacht. Zowel *Millennium Approaches* als het vervolg erop, *Perestroika* (dat scenisch en structureel hetzelfde stramien hanteert maar geen strikt noodzakelijke Siamese tweeling vormt), zijn geen eenvoudige stukken om materieel te verwezenlijken, vooral niet als de financiële middelen en technische equipage



Angels in America door het Théâtre National. Op de foto: André Baeyens als Prior Walter en Patrick Rameau als Belize (Foto: J.-M. Ducroux)

beperkt zijn. Beide stukken bestaan uit een relatief snelle afwisseling van sekwenen die zich op verschillende plaatsen afspelen en telkens de nodige decorstukken vergen. Die afwisseling moet naadloos gebeuren, wat in de produktie op Broadway dankzij geruisloos aan- en afrollende bemeubelde plateaus het geval is en op de gewenste momenten een kinderlijk verrukkelijk magisch effect sorteert. Brigitte Jacques heeft uiteraard niet diezelfde middelen ter beschikking. Toch getuigt haar praktische oplossing van de nodige inventiviteit. Ze trekt als achterwand van de scène een hoge, dreigende muur op die links vooraan een stuk naar voren uitspringt en daar met een brandladder bezet is. In de muur zitten vijf valse deuren achteraan en één opzij, die het mogelijk maken personages en rekwisieten in wisselende combinaties aan en af te voeren maar die als ze eenmaal gesloten zijn de muur intact herstellen. De snelle decorwisselingen worden uitgevoerd door drie extra acteurs, twee mannen en een vrouw, en met een minimum aan suggestieve attributen. De zwijgzame bijdrage van dit trio vormt paradoxaal genoeg wellicht het bevredigendste interpretatieve aspect van het hele stuk. Het drietal is gekleed in zwarte jekkers, zwarte jeans en modieus verlopen, katoenen *all-star baskets*. Daardoor ogen ze als agressieve straatjongeren, sinistere gangleden, kleine grootstadscriminelen. Bovendien voeren ze de decorwisselingen uit met een schwing die onderhuids een primair geweld verraadt. Af en toe wisselen ze daarbij betekenisvolle blikken en grijzen uit. Zo werken grauwe muur en woordeloze decorwisselaars samen om een bedreigende, claustrofobische metropoolsfeer te creëren. Ook de bevreedende synthesizermuziek vol thrillerachtige legefabrieksgeluiden draagt daartoe bij.

Zulke regievondsten zijn verdedigbaar, hoewel ze ook hun beperkingen en ongelukkige momenten kennen. Een beperking is bijvoorbeeld de nogal eenduidige symboliek die van een muur uitgaat en waar een drie uur durend toneelstuk en de luttele rekwisieten vooraan op scène niet altijd tegenop kunnen. Op den duur wordt de muur een saaie sta-in-de-weg. Het enige wat op al die tijd verandert is dat de Amerikaanse vlag die vanaf het begin op de muur prijkt, vervijfvoudigd wordt op het moment dat Martin, een marionet uit de Reaganadministratie, Joe tracht te overtuigen van het nieuwe elan dat zijn president aan de natie heeft gegeven. Dat is nogal schraal, en goedkoop als effect. Een ongelukkig moment anderzijds doet zich al meteen bij het begin voor. De rekwisietenacteurs komen nog vóór de aanvang van het eigenlijke stuk in het halfduister de scène opgelopen, wat onmiddellijk de gepaste beklemming wekt. Ze slingeren zich met een gibbonachtig gemak op de brandladder - duidelijk thuis in de grootstadsjungle - en beginnen op de muur vooraan graffiti te spuiten. Maar wat ze spuiten is 'automne 85', de tijd waarin het stuk zich afspeelt. (Later herhalen ze dit met '85 hiver' en '85-86 fin'.) Op die manier wordt in één klap het transgressieve van hun optreden geridiculiseerd. De angel is meteen uit deze Hell's Angels.

Ridiculisering is jammer genoeg het meest geschikte woord om ook de rest van deze voorstelling te karakteriseren. Als in Kushners stuk de nodige Amerikaanse *pathos* te vinden is, tot op en soms over de rand van het sentimentele, vervalt zoiets hier in zijn tegendeel, een soort *bathos*, waarbij alle grote gevoelens gebanaliseerd worden. Daardoor slaat noch de tragiek noch de komiek van deze tragikomedie aan, blijft alleen anekdotiek over. Het begint al slecht met de openingsmonoloog van de orthodoxe rabbi Isidor Chemelwitz bij de kist van Louis' gestorven grootmoeder. De rabbi haalt zijn tekst door de mangel, ontnemt hem van alle pregnantie, zweemt zelfs niet weinig naar de zelfridiculisering. Het lijkt er sterk op dat de regisseur zich met dit door en door Amerikaanse thema van de joodse inwijkelingen uit de Oosteuropese *shtetls* nauwelijks raad heeft geweten voor een Brussels publiek. Wellicht daarom vond ze er niets beters op dan uiteindelijk de doodskist achter de rug van de rabbi weg te laten duwen, als om hem te verplichten er een einde aan te maken. Het resultaat is misplaatste *sitcom* die de ernstige, of minstens ambivalente, slotwoorden van de rabbi volledig in de mist laat gaan.

Daarmee is meteen een fundamenteel probleem van deze produktie aangeraakt: veel van de diepere bodems, de symbolische ladingen, de subtiliteiten en ambivalenties van de tekst worden ofwel opgeofferd aan een eendimensionele explicitering ofwel door een volstrekt ontoereikende declamatie onhoorbaar gemaakt. Het stuk wordt *gedebiteerd* in plaats van intens doorleefd en gedramatiseerd. Erger, de tekst wordt vaak afgehaspeld zonder enig merkbaar begrip van zijn inhoud en retorische kwaliteiten: verkeerde woord- en zinsaccenten, replieken waarvan de timing volkomen fout is, pauzes die niet gerespecteerd worden - het zijn even zovele kenmerken die de tekst zijn zeggingskracht ontnemen en het publiek vervreemden en gaandeweg vervelen.

Het sterkst, en dus het ergerlijkst, is zoiets bij Louis en Joe, respectievelijk neergezet (zeg maar geschmierd) door Nicolas Delpeyrat en Yves Lambrecht. Louis komt hier naar voren als een onuitstaanbare klier, een gemaniëreerd gesticulerende *kvetch* die totaal ongeloofwaardig is als de door lafheid en schuld geplaagde Newyorkse intellectuele jood die hij moet belichamen. Deze Louis lijkt zélf niets te verstaan van wat hij zegt en werkt met zijn tics hopeloos op de zenuwen. Joe van zijn kant loopt als een onbenullige naïeveling door het stuk zonder erin te slagen zijn identiteitscrisis werkelijk ernstig te nemen. Zijn quasi-spontane veruitwendiging van zijn gevoelens berooft hem van de noodzakelijke tragiek en zijn lammenadige tekstzeggings slaat geregeld als een tang op een varken.

Niet dat de andere acteurs het veel beter bakken. Prior Walter bijvoorbeeld (rol van André Baeyens) gaat al door de mand vanaf het moment dat hij zijn Karposi

Sarcoma aan Louis toont: zijn agressie is ongeloofwaardig aangedikt en de woordspelletjes rammelt hij op een dusdanige manier af dat het schrijvende sarcasme ervan niet door merg en been kan gaan. Ook de droomscène waarin hij de hallucinerende Harper ontmoet - een scène die op uitdrukkelijk verzoek van de auteur een magische werking dient te hebben - gaat jammerlijk mis. Weliswaar krijgt deze Prior met zijn travestie de lachers op de hand, maar dan om de verkeerde redenen: niet omwille van de brillen van zijn *wit* en de warmte van zijn onder make-up en vrouwenkleden verborgen kwetsbaarheid, maar door de vulgariteit en stereotypie van zijn uiterlijk en gedrag. (Soortgelijke ongewenste effecten doen zich nog een paar keer voor, het meest opvallend bij de scène waarin Louis anonieme seks in Central Park heeft: het jonge publiek vindt de onhandige karikatuur van dit tafereel hoogst hilarisch en lijkt daardoor de doodsverachting en tragiek ervan niet te merken.)

Marie-Armelle Deguy zet haar personage van Harper als een kneusje neer, een *dumb Dora* die niet alleen uiterlijk op Olijffe van Popeye lijkt maar vaak een even vlak, bordpapieren personage blijft. Als cartoonfiguur past een zeker hyperkinetisme wel bij haar, en ze chargeert haar vertolking van prettig gestoorde flapuit met zoveel energie dat ze het publiek zeker weet te onderhouden en amuseren. Maar ontroeren is iets anders. Datzelfde geldt voor Patrick Rameau, die nu eens wel en dan weer niet bevredigt. Als Mr. Lies kent hij zijn beste momenten, hoewel de fysieke stunt van het molentjes draaien nogal snel tegensteekt. Voor de rol van Belize, een zwarte verpleger en gewezen *drag queen*, is echter een complexere invulling vereist, die paradoxaal genoeg flamboyanter mag zijn dan de uitvergroete kontdraaiende stereotiepen die hier worden bovengehaald.

De enige acteur die voor een interessante invulling van zijn rol zorgt is Jean-Yves Chatelais als Roy Cohn, een personage gemodelleerd naar de gelijknamige historische figuur die niet alleen de rechterhand van Senator McCarthy was tijdens de heksenjacht van de jaren vijftig, maar ook later als advocaat en *powerbroker* actief zijn zelfhaat als homo bleef uitwerken op de hele wereld, liefst in de gedaante van andere homo's of communisten. De vertolking door Chatelais is minder exuberant vuilbekkend en explosief dynamisch dan wat Murray Abraham op Broadway met het personage doet, maar is op zijn soms onderhuidse, meer sarkastische en valsdeftige manier ook boeiend. Toevallig of niet is hij het ook die enkele van de geringe vondsten op het vlak van de personenregie toebedeeld krijgt, als vond de regisseur het personage er voldoende sterk staan om er creatief mee om te kunnen gaan. Hoewel minstens één van die ingrepen toch weer bedenkelijk is. De occasioneel uitbrekende halve-falsetgiechel is een homoseksueel stereotype dat tot de tekening van het personage niets bijdraagt en alleen inspeelt op eventuele vooroordelen bij de kijker.

En dan was er nog de engel, ach ja, er was ook nog de engel. Die was een beetje symptomatisch voor de hele voorstelling, vrees ik. Eerst kondigt hij zijn komst aan met een pluim die aan het eind van Priors droom 'neerdwarrelt'. Maar die pluim hangt dan wel aan een al te zichtbaar stuk ijzerdraad, wordt wat heen en weer gewiebeld in slow motion, en wekt zo de indruk van een tros op de paardjesmolen. Het effect is belachelijk. En dat verbetert er niet op als in de slotsekwens de engel zelf uiteindelijk zijn opwachting maakt. Met zijn enigszins uitstaande vleugels blijkt hij niet door het gat in de muur te kunnen, waardoor hij zich verplicht ziet zijdelings te beginnen manoeuvreren. De *slapstick* van dat gemaneuvreer maakt het onmogelijk in een visioen te geloven, laat staan in een visioen met enige grandeur. Op deze manier is het zo klaar als een klontje: er zijn geen engelen in Amerika, alleen mislukte clowns en tovenaars

Bart EECKHOUT

Angels in America. Part One: Millennium Approaches van Tony Kushner ging in Franstalige première op 10 juli 1994 op het Festival d'Avignon en liep in het najaar van '94 aan het Théâtre National te Brussel en het Théâtre de la Commune *Pandora* te Aubervilliers. Regie: Brigitte Jacques.