

**DANSEND IN HET ZUUR VAN ZIJN ZONDEN:
STEVEN BERKOFFS *DECADENCE***

Johan CALLENS

1.

Steven Berkoff (°1939), zoon van een kleermaker uit Stepney en kleinzoon van gevluchte Russische joden, is afkomstig uit Londen. Na lager (Stepney) en middelbaar onderwijs (Hackney Downs Grammar School, waar Pinter hem vooraf is gegaan) volgde Berkoff toneelschool en begon zijn beroeps carrière rond 1962 in het regionaal circuit van de jaren zestig (Nottingham, Liverpool, Coventry en Glasgow). Zijn hekel aan het realistische repertoiretooneel met zijn versteende West End normen en de lage eisen die het aan acteurs stelt, dreven hem naar Parijs waar hij aan Jacques Lecoqs mimeschool in de ban geraakte van Antonin Artaud en Jean-Louis Barrault. Bij zijn terugkeer naar Engeland in 1968 gooide hij zich als acteur/regisseur op sterk fysiek gekleurde adaptaties van klassiekers zoals Kafka's *In The Penal Colony* (1968), *The Metamorphosis* (1969, hernomen in 1971 en 1977) en *The Trial* (1971). Hoewel Berkoff in die jaren ook niet-bewerkte stukken van anderen regisseerde — Shakespeares *Macbeth* (1970), Strindbergs *Miss Julie* (1973) en Albees *Zoo Story* (1973) — heeft zijn rebelse en scheppende geest moeite met de dienende en reproductieve kant van het traditionele regisseursberoep. Om zijn inventief, vitaal totaaltheater gestalte te geven, richtte hij dan in 1973 de London Theatre Group op waarmee hij het jaar daarop *The Fall of the House of Usher* (1974) bracht, naar het bekende korte verhaal van Edgar Allan Poe. Wat Berkoff zo aantrekt in auteurs als Kafka en Poe is hun verankering van het fantastische in de dagdagelijkse wereld en hun meesterlijke ontsluiting van diepere psychologische en emotionele stromen.

Berkoffs rituele, expressionistische theatertaal, schatplichtig aan de oosterse traditie (Kabuki) en westerse avant-garde (Grotowski, Artaud, Duitse expressionisme; Living en Open Theatre), die deze bewerkingen soms herleidde tot technische demonstraties, bleef nog doorwerken in zijn eerste volledig eigen creatie, *East* (1975, Edinburgh Festival), het resultaat van drie jaar werken met zijn gezelschap. Het pijnlijk gedreven, agressief obscene en toch weer grappige stuk stelt in 19 korte, rauwe episodes over straatgeweld, leegloperij en promiscuïteit de aftakeling van het Londense East End, waar de schrijver zelf opgroeide, aan de kaak. De paradoxale ondertitel, "Elegy for the East End and its Energetic Waste," verradt een treurzang naar Dylan Thomas' hart in "Do not go gentle into that good night." Zoals verwacht, opteerde Berkoff niet voor sociaal realisme maar voor een mimische uitwerking,

met mythische resonanties (bendeleiders zijn volkshelden) en een poëtisch geïnspireerde taal, gekruid met een Cockney woordenschat en verdraaide Shakespeare citaten, wat de spankracht en intensiteit opvoert.

De dialektinvloed is misschien typisch voor het maatschappij-kritische Britse drama, van Arnold Weskers "kitchen sink" realisme (joodse East End en Norfolk) in de zestiger jaren tot meer recent werk van b.v. Jim Cartwright (het Lancashire idioom in *The Rise and Fall of Little Voice*, in Engeland uitgeroepen tot Best Comedy van 1993) en Mike Leigh (*Ecstasy* uit 1979 vereist maar liefst vier verschillende dialecten terwijl zijn laatste stuk, *It's a Great Big Shame* [1993], het sentimentele music hall beeld ondermijnt van het negentiende eeuwse Londense East End). Desalniettemin maakt de (overigens vrije) versvorm van Berkoffs dialogen hem een buitenbeentje in het linkse Britse theater, dat zich in een goedbedoeld streven naar theatrale herkenbaarheid en relevantie eind zestiger, begin zeventiger jaren massaal bekeerde tot een oubollig sociaal realisme in proza, alsof taal ooit een neutraal of doorzichtig medium kon zijn.¹ Sinds de achttiende eeuw is proza trouwens het dominante medium in het Engelse theater. Tijdens de romantiek was er nog wel een korte opflakking van lyrisch drama maar in de twintigste eeuw werd het een uitzondering op de regel, ondanks figuren als T.S.Eliot, Christopher Fry, W.H.Auden, Christopher Isherwood. Na de tweede wereldoorlog moest het poëtisch drama van Ronald Duncan, één van de medeoprichters van de English Stage Company (1954), het in het Royal Court Theater afleggen tegen het sociaal-geëngageerde idioom van medeoprichter, George Devine. Met uitzondering van dichters/dramaturgen zoals Tony Harrison (adaptaties van klassiekers) en Ted Hughes (kinderstukken voor radio), wordt de versvorm de laatste decennia tot een gelegenheidsmedium, beperkt tot enkele werken of passages in het oeuvre van de veelal politiek geëngageerde Engelse toneelschrijvers zoals John Arden, David Edgar, Caryl Churchill, Charles Wood, Edward Bond.²

De lyrische inslag en mythische invloed uit Berkoffs *East* waren reeds aanwezig in zijn adaptatie van Aeschylus' *Agammemnon* (1971) en keren terug in *Greek* (1980), naar Sophocles' *Oedipus*, een ode aan het nonconformisme, net zoals *West* (1983), gebaseerd op *Hamlet* en ooit in onze contreien te zien. Geen van deze hedendaagse adaptaties in vrije versvorm (wat dacht je van Laius als restauranthouder?) weerstaat uiteraard de vergelijking met zijn klassieke voorgangers. Maar Berkoff ziet ze vooral als parodieën, die trouwens door herhaalde produkties (zoals de zes auteursregieën die *Greek* meekreeg van 1979 tot 1988) grondig van gedaante kunnen veranderen. Aan het begin van de jaren tachtig schreef Berkoff *Decadence* (1981), een bijtende satire op de *upper class*. *Lunch* (1983) gebruikt het verkopen van reclame-ruimte in een onbenullig blaadje als metafoor voor de manier waarop

een eerder laaghartige man zich bij een vrouw aanstelt. Daarna volgden een aantal one-man shows waarin Berkoff oorspronkelijk schitterde. *Actor* (1984), gebaseerd op een sketch van Marcel Marceau, doorloopt de ontberingen en frustraties van het acteursberoep. In *Harry's Christmas* (1985) versterkt de opgeklopte atmosfeer van de feestdagen de troosteloosheid van de minder bedeeden, en het recente *Dog* (1993) belicht het fenomeen van de bloeddorstige pitbulls waarmee bange, zelfgekozen hoeders van het recht een tijdje hun omgeving teisterden. *Sink the Belgrano!* (1986) is een tergende aanklacht tegen het Britse militarisme dat met de Falklands Oorlog weer de kop opstak. In *Kvetch*, een komisch psychodrama van de angst (L.A., 1986; London, 1991) worden de leden van een joods-Amerikaanse kleinburgerfamilie gedemoniseerd en ontmaskerd door hun diepste driften en gedachten. *Brighton Beach Scumbags* (1991) zijn de Britse tegenhangers van onze frigobox toeristen in Knokke, het misselijk makende en droevig stemmende resultaat van pulpbladen, hamburgers en soap feuilletons. Met het onopgevoerde *Massage* leverde Berkoff een sexuele komedie af waarin de complexoze vrouwen werkzaam in massage salons het makkelijk halen op hun sukkels van behoeftige klanten. En in *Dahling You Were Marvellous*, een nog niet gerealiseerd televisiestuk, berijden acteurs naar aanleiding van de herneming van *De drie zusters* in hun geliefkoosde restaurant ongeneerd hun stokpaardjes.

Acapulco (L.A., 1990; London, 1992) is een soort docudrama over de acteurs die in *Rambo Two* (1984) vermiste krijgsgevangen speelden en tussendoor hun verleden, heden en toekomst uitstorten aan de bar van het Plaza Hotel. Zelf speelde Berkoff in die film Sylvester Stallones *Nemesis*. Andere films waarin de schrijver om den brode verscheen, waren *A Clockwork Orange* en *Barry Lyndon* (beide van Kubrick), *Under the Cherry Moon* (Prince), *The Passenger* (Michelangelo Antonioni), *Joseph Andrews* (Tony Richardson), *Beverly Hills Cop*, en *The Prisoner of Rio*. Met de verfilming van *Decadence* (1993) bracht hij het tot filmregisseur van hemzelf en Joan Collins.³ Verder staan filmversies van *Macbeth* en *Kvetch* op stapel (waarvoor o.a. Harold Ramis als regisseur getipt werd) en verschillende scenarios, één dat als titel *Revenge* meekreeg en één over Harry Houdini.⁴

2.

Decadence dateert dus van 1981. De intrige is eenvoudig maar eigenlijk ondergeschikt. De stinkend rijke Steve bedriegt zijn vrouw, Sybil, met Helen. De bedrogen echtgenote neemt daarom Les, een "private dick" of detective van lagere en joodse komaf, in dubbele dienst. Bij de aanvang van het stuk heeft Steve, die zich met Helen opmaakt voor een avondje opera met diner, net lucht gekregen van zijn waakhond. Van Les' ontelbare, steeds geraffineerder plannen om Steve om te brengen komt nochtans weinig in huis zodat de laffe minnaar zich terugtrekt, de

staart tussen de benen, met een zedepreek over zijn soortgenoten als toemaatje. Het stuk eindigt met Steve en Helens laatste dans in het restaurant.

Het slot roept herinneringen op aan Schnitzlers *Rondedans* (1900), dat onder invloed van de opkomende psychoanalyse (de schrijver was een vriend van Freud) variaties biedt op de lichamelijke liefde, net zoals *Decadence*. Berkoffs drama doorloopt wel niet alle rangen en standen maar beperkt zich (met uitzondering van Les) tot de hogere klasse en doet dat op cynische eerder dan op Schnitzlers oorspronkelijk klinische wijze (in tegenstelling tot Max Ophüls' speelse, irreële filmversie uit 1950, doordrenkt van Weense weemoed). Als *Decadence* inderdaad variaties biedt, hoeven de dramatische handeling en tijd — vooral Steve en Helens avondje uit (met zijn logisch verloop van opmaak, voorstelling en diner), maar evengoed het gesprek tussen Sybil en Les — niet continue te zijn. (Schnitzlers behoud in elke nieuwe episode van één der twee partners uit de vorige relatie verleent zijn stuk slechts een oppervlakkige eenheid.) Helen en Steves uitstapjes lijken toch allemaal op elkaar en Les smeedt al maanden wrede plannen. Het liefdesspel tussen Les en Sybil herhaalt zich op identieke wijze (scènes 6 en 8). Telkens knaagt ook de twijfel of het wel bevredigend was. De scènes komen tenslotte op zichzelf te staan en worden onderling verwisselbaar. In plaats van beperkt te blijven tot het relaas van een mislukte moord schetst het stuk een beeld van de decadente Engelse high society, eind zeventiger, begin tachtiger jaren, vandaar de verwijzingen naar Thatcher, I.R.A., Charles en Lady Di.

De verruiming zit hem uiteraard ook in het representatieve, zelfs karikaturale karakter van de personages. Wanneer Steve Forsyth (een mogelijke allusie op het populaire televisiefuilleton, "The Forsythe Saga"?) uit zelfbeklag het verhaal van zijn jeugd doet, dan borstelt Berkoff meteen het dik aangezette portret van de hogere klasse — de emotionele verwaarlozing van rijkeluiszonen, nauwelijks gecompenseerd door het overvloedige zakgeld, in de strenge en exclusieve privécostscholen gedoemd tot hiërarchisch gedrag en homofiele relaties, die dan weer in alle hypocrisie tot ontslag uit de school leiden wanneer ze ontdekt worden. Het resultaat is volgens Berkoffs eerder conventioneel Freudiaanse interpretatie (sofa inbegrepen), of een uitgestelde volwassenheid, of een regressie tot infantiel, anaal gedrag. Gooi daar bovenop een stevige portie vaderhaat en een ziekelijke aandacht voor het verleden. En vergeet tenslotte niet de oorlog tussen de geslachten en de al even gestoorde versmelting van eros en thanatos (de moordplannen waarmee Les Sybil verleidt, de bom die hij wil doen ontploffen als Steve en Helen klaarkomen, de moordende jacht die Helen zelfbevredigt). De pijn en verkwisting die de elite veroorzaakt verbergen slechts haar waardenverlies en gevoelloosheid. Mens en maatschappij lijden hier evenzeer onder. De humanitaire overwegingen krijgen een

groen trekje, vermits Berkoff het opneemt voor vetgemeste ganzen, levend gekookte schaaldieren, opgejaagde vossen, op melk gerantsoeneerde kalveren die steevast van hun bewegingsvrijheid beroofd zijn, en koeien die tot bloederige biefstukken versneden worden. Dit alles blijft (zeker in de vertaling) niet gespeend van enige zelf-ironie: de adellijke Helen zou "De schijtliga van red de rotvossen [...] dat jaloerse linkse tuig groen van nijd / wanneer hun meerderen zich vermaken [...] bont en blauw" kunnen kloppen (22).⁵ Voorts richt Berkoff zijn geschut vooral op de ivoren toren van de hogere klasse, met zijn exclusieve clubs, beschermende luxe ("we zijn verlost van de wereld / verpakt in onze liefde en weelde," 32), immuniteit voor de wet, racisme tegenover al wat niet Engels en blank is, nationale trots dus, maar ook imperialisme, kolonialisme en het obligate militarisme.

De Engelse hogere klasse wordt zo beladen met alle zonden van Egypte. Hier zit één van de sleutels tot het stuk. In een interview voor Radio Four naar aanleiding van het uitbrengen van de film, omschreef de auteur zijn werk als een moderne moraliteit over de zeven hoofdzonden, eerder dan een zedenkomedie, wat het uiteraard ook is. Ter herinnering in deze seculiere tijden: het gaat om hovaardigheid, gierigheid, onkuisheid, nijd, gulzigheid, gramschap en luiheid. Hecht verweven als ze zijn, komen ze allemaal mooi aan bod in *Decadence*. Enkele voorbeelden zullen hier volstaan. De invloed van de moraliteit wordt overigens bevestigd door Helens onomwonden veroordeling van Steves drinkgelag (scène 7), de parabel van de rat en de kat die in een vat wijn terecht kwam (scène 8), Sybils uitgesponnen zedeles voor feministische seksegenoten (scène 13), en het emblematische slotbeeld met als mogelijk devies: "Na de hoogmoed komt de val."

Onder de eerste van de zeven hoofdzonden, hovaardigheid, valt de ijdele hoop dat de privileges van de hogere klasse gerechtvaardigd zijn, uiterlijk respect voor welvoegelijkheid en schone schijn ("kus me / zachtjes / geen vegen maken / alleen maar aanraken" 3; "haute couture is zo goddelijk, het maakt van uitdossen een zonde" 30), maar ook Steves overtuiging dat hij "stevig geschapen" is (29), zelfs het virtuoos acteerspel dat Berkoff voorschrijft, vermits het schatplichtig is aan Grotowski, wiens technieken juist ontwikkeld waren als reactie tegen de opzichtige speelstijl waarmee sterspelers hun publiek imponeren en verleiden.

Hebzucht sluit hierbij aan want ze betreft "conspicuous consumerism," zoals Thorstein Veblen in zijn *Theory of the Leisure Class* en Charlotte Perkins Gilman in *Women and Economics* (1899) het concept ooit definieerden, het soort materialisme dat de sex appeal van ongehuwde en de status van gehuwde vrouwen en hun echtgenoten moet verhogen. Het theaterestablishment is in hetzelfde bedje ziek. Als Steve en Helen naar de opera gaan is dat om hun weelde ten toon te spreiden en zich

te koesteren in een vals en exclusief gevoel van saamenhorigheid, wat elitaire instellingen zoals de National Opera allesbehalve nationaal maakt. In vol ornaat glinstert Helen voor Steve en zijn entourage: "ik sprankel / ik bruis stel me ten toon als een trotse verovering / als een trofee" (33). Nijd wordt een na te streven deugd. Tijdens de première wil Helen immers iedereen jaloers maken. De glans en grootse allures verdwijnen wel snel in de daarop volgende vreetpartij.

Tegenover de hebzucht en gulzigheid, die steeds erotisch geladen zijn, staat een absolute gierigheid. "Emoties voor anderen, gevoelens van altruïsme en vrijgevigheid moeten onderdrukt worden om de door hen aangenomen levensstijl te kunnen verdragen," preekt Broeder Berkoff (vii). Om de vadsigheid van de hogere klasse mogelijk te maken worden de arbeiders dus uitgebuit en bij gebrek aan vergevingsgezindheid (en verantwoordelijkheidszin) de zwaktes der zonen op rekening van de vaders geschreven. De enige gevoelens zijn negatief, zoals de rasse- en klassehaat, die bij ontstentenis van andere uitlaatkleppen voor opgekropte energie tot ongehoorde woede uitbarstingen leiden. En opnieuw klinkt een sexuele ondertoon door, zoals in de afgunst op de vermeende potentie van zwarten en arbeiders. Sex speelt een abnormale rol in het leven van de hogere klasse. Haar onkuisheid is dubbel, geslachtelijk maar ook gewoon lichamelijk, door de kinderlijke obsessie met pis en kak, het boeren en braken vanwege de overdaad. Onherroepelijk wordt het verhevene tot het fysieke herleid, het menselijke tot het beestachtige. Waardigheid wordt genegeerd met een ongehoorde vanzelfsprekendheid. Dat, zegt Dora van der Groen, is decadentie.

Het perverse van *Decadence* zit hem niet alleen in de teloorgang van morele waarden en normen maar ook in de omkering en verloedering ervan. Een scotch en dry met teveel ijs is "verdorven" (13), de oogst kapotrijden "stout" (23), sexuele en gastronomische uitpattingen volkomen normaal, pijn een bron van opperste genot. Helens pleidooi om nu te leven, in aanvaarding van alle pijn, parodieert Epicurus evenzeer als Nietzsche. Het rijm benadrukt vaak een gevoel van onevenwichtigheid door belangrijke zaken aan futiliteiten te koppelen: rassehaat en tomaat, mislukte oogst en toast (40).⁶ Het perverse zit hem tevens in het genoegzame en genotzieke versnellen van het natuurlijke proces van verval en transformatie: "alles waar je de nacht daarvoor zo van genoot / zag er 's ochtends uit als verrotting en dood" (15), "je mond een beerput van rottend eten" (25). Zo ook het theatraal veeleisende slotbeeld: "Ze steken beiden een sigaret op en inhaleren diep en terwijl het licht dimt verouderen ze in verhouding tot hun losbandige levens" (42).

Als moraliteit over de zeven hoofdzonden sluit *Decadence* aan bij een lange traditie, waartoe ook Bertolt Brecht bijdroeg met *Die sieben Todsünden der Klein-*

bürger, het eerste werk van de Duitser dat onder de titel *Anna Anna* ooit London aandeed (Savoy Theatre, juli 1933), kort voordat de auteur, die sinds de brand van de Rijksdag in Denemarken woonde, zelf de stad bezocht in de herfst van 1934. Het onaanzienlijk werkje bestaat uit een reeks liederen door Kurt Weill op muziek gezet voor een balletgezelschap dat een kort leven beschoren was. (Het werd het jaar van de Londense première gecreëerd in het Théâtre des Champs Élysées te Parijs toen George Balanchine, op doortocht van Monte Carlo naar de V.S., er zijn "Ballets 1933" leidde.)⁷ Brechts ballet cantate vertelt met een sardonische ironie het streven naar materiële welvaart van twee zusters uit Louisiana, Anna I (de rationele zakenvrouw en zangeres) en Anna II (de emotionele kunstenaar en danseres) — afsplitsingen van elkaar zoals de goede prostitué She Ten en haar onverbiddelijke neef Shui Ta in *Der gute Mensch von Sezuan* (première 1943). Net zoals in de latere parabel moet Anna haar geweten sussen en natuurlijke instincten smoren om het geld te vergaren voor een familiewoning, die naarmate het stuk vordert op de achtergrond uit het niets verrijst. Ze moet daarvoor gedurende zeven symbolische jaren in evenveel steden, staties op een ommegang of kruisweg, onverdroten onrecht plegen, haar schaamte onderdrukken als strip-tease danseres en zich de mooie kleren ontzeggen die de rijken zo ijdel maken, niet in woede ontsteken bij andermans onrecht om haar figurantenrol in een film niet te verliezen, als gevierde danseres honger lijden om er slank en begerig uit te zien, de man waarvan ze houdt laten staan voor één die haar *onderhoudt*, nooit te gretig zijn (een goed zakenman doodt de kip met de gouden eieren niet) en niet afgunstig zijn op gelukkigen.⁸

Na de oorlog maakten W.H. Auden en Chester Kallman een Engelse bewerking van *De zeven hoofdzonden* die in het City Center te New York in première ging (november 1958). In de zeventiger jaren nam Pina Bausch het ballet onder handen en vernauwde het tot een deprimerend gemeen maar fascinerend spel van sexistische en sadomasochistische begeerte, nauwelijks verlicht door een sensuele vraatzucht.⁹ Onlangs nog (1993) werd *The Seven Deadly Sins* door Peter Sellars voor televisie opgenomen, muzikaal begeleid door het Orkest van Lyon, gedirigeerd door Kent Nagano, en met Teresa Stratas en Nora Kimball in de hoofdrollen. Sellars' televisieregie hoort ergens thuis tussen Brecht en Bausch. Hoewel hij de structuur van het ballet en de zeven hoofdzonden behield, reduceerde hij de toch al korte tekst. Volgens zette hij de uitbuiting der vrouwen in de verf omdat zelfs Anna's moeder door een man wordt gespeeld. Het huis dat Anna verdient is nooit te zien, wel de toenemende materiële welstand van het gezin, dat zich ten koste van Anna aan de hoofdzonden schuldig maakt. Anna's triomf, Brechts cynische climax, is bij Sellars een regelrechte afgang. In het laatste tafereel zijn Anna en haar familie immers daklozen geworden, die in kartonnen dozen slapen. Beelden van vervuild water verdelen finaal de romantiek van een maanovergoten Mississippi. Dat extra beeldmateriaal (nieuw of overgenomen, b.v. uit televisie-journaals) en Sellars' uiterst beweeglijke camera compenseren voor de minimale choreografie (Donald Byrd).

Terwijl de recreaties van Sellars en Bausch rechtstreeks de dialoog aangaan met Brecht, doet *Decadence* dat onrechtstreeks. De Duitser zwoer (in theorie althans) realisme af om zijn publiek aan het denken te zetten. Zoals reeds gezegd, verwerpt Berkoff eveneens realisme. De tekst van *Decadence* rijmt en de auteur staat erop dat op het podium "Alle sigaretten en drankjes [...] met grote nadruk verbeeld [worden], ten einde de grootst mogelijke hoeveelheid absurditeit uit de fysieke respons te halen" (3). Verder eist hij een "sensueel, erotisch, flamboyant" (3) acteespel, waardoor handelingen en bewegingen naar afgemeten danspassen neigen, even gestileerd als het rijm. Vreemd genoeg komt die stilering, ondanks de overdrijving, toch nog waarheidsgetrouw over, gezien de specifieke sociale context. Het exhibitionistische, verhevigde acteespel, met voortdurende knipogjes naar de toneelwerkelijkheid, past immers volkomen bij het zelf-bewustzijn, de sensatielust, vrijblijvendheid en kunstmatigheid van de elite. Wanneer de auteur de aandacht trekt op de ongeloofwaardigheid van Helens "smeuïge" verhaal (waarin een vrouw de kamerknecht afzuigt terwijl haar man nog naast haar ligt te snurken), verhoogt dat slechts de geloofwaardigheid.

Berkoff mag dan nog zijn afkeer voor het realisme delen met Brecht, hij wil zijn publiek zowel rationeel als emotioneel, zelfs zintuigelijk betrekken, om een zo ruim mogelijke communicatie te bereiken. Brecht daarentegen had het vooral begrepen op rationeel inzicht. Ondanks zijn prijzenswaardig, maar inhoudelijk controversieel, politiek perspectief (zie zijn uitspraken over Stalin) moet Brechts intellectuaalisme voor Berkoff teveel naar de verheven afstandelijkheid van gevestigde Britse acteurs ruiken. Op scène gebruiken die toch slechts hun hoofd: het superieure intellect, de stijve lip, zoetgevooisde stem en opgehaalde neus. Niettemin is er in *De zeven hoofdzonden* reeds een kentering merkbaar (bevestigd in *Der gute Mensch von Sezuan*), en een toenadering tot Berkoff, omdat koele berekening afgekeurd wordt en gevoelens niet meer *a priori* slecht zijn.¹⁰

Tussen *Decadence* en *De zeven hoofdzonden* in het bijzonder vallen bovendien enkele, al dan niet toevallige, gelijkenissen op. Structureel houdt Brecht zich systematisch aan zeven taferelen, één voor elke hoofdzonde, afgerond met een coda. Berkoff heeft tweemaal zeven scènes nodig zonder zich weliswaar twee aan twee te houden aan het uitbeelden van telkens één kwaal. Berkoffs laatste tafereel resumeert wel nog steeds alle hoofdzonden en vertolkt het verval van Helen en Steve, zoals Brechts coda het verval van Annas medemens, die allen maskers met haar trekken dragen. Samen met de haaiëntronies van de klanten in het kabaret benadrukken die maskers Brechts karikaturale aanpak der personages, die nauwelijks verschilt van die van Berkoff.

Cruciaal is de overeenkomst tussen Brechts afsplitsingen en Berkoffs dubbelrollen, zowel voor Steve en Les als voor Helen en Sybil. Dit houdt in dat, net zoals de twee Anna's één zijn, er eigenlijk, menselijk gezien, geen verschil is tussen de hogere en de lagere stand, buiten accent, gestiek en andere uiterlijkheden. In haar bloemrijke taal beschikt de elite over een rijkgeschakeerd wapenarsenaal, een perfect beheerst rookgordijn waarachter ze zich verdichtend vervluchtigt en met scherp schiet. De slagkracht van dit idioom, zoals blijkt uit Berkoffs toelichting bij *Decadence*, is evenredig met de opgekropte haat en verdrongen emoties, het sociale geweld gelijk aan het verbale geweld. Hieronder lijdt de taal zelf, althans volgens Berkoff, die zich radicaal verzet tegen de ophemeling van het Engels als hoogste cultureel en menselijk goed.

Dat dit slechts één mogelijke visie is, die van Berkoff, staat buiten kijf. Wie met Oxbridge Engels is grootgebracht huivert even erg van het Cockney taaleigen. De achterliggende idee van de dubbelrollen is dat de hogere klasse niet inherent beter is dan de lagere klasse, dat haar voorrechten op illuzies stoelen, niet omgekeerd, dat de lagere klasse even slecht is als de hogere. Toch kan deze laatste implicatie niet uitgesloten worden. Tot spijt van de radicaal in Berkoff maar tot genoegdoening van een publiek allergisch aan eenzijdigheid, vallen tekst en auteursvisie niet samen. Wie vindt dat *Decadence* onvoldoende "inzicht verschaft in dat stuk van de menselijke ziel waar je eigen hang naar dekadentie schuilt," heeft geen oog voor het ongewild grensoverschrijdende karakter van de kritiek.¹¹

Les is misschien technisch een buitenstaander maar zijn omgang met Sybil heeft hem gecompromitteerd. Als één van de weinige Britse toneelschrijvers die geen universitaire opleiding genoot¹² en gedurende zijn carrière voortdurend met zijn lagere afkomst werd geconfronteerd, wil Berkoff zijn publiek doen geloven dat de arbeidersklasse gemanipuleerd en gehersenspoeld wordt door de elite. Alsof zij alleen achter sensatiebladen, bier, vogelpik, tv, hamburgers en voetbal zit. Het getuigt van een forse simplificatie de commerciële uitbuiting van het volk rechtstreeks en uitsluitend te wijten aan de hogere klasse. Berkoffs "hogere stand" vertoont hier trouwens een schrijnend gebrek aan diversificatie. Zo blijkt onvoldoende dat Sybil eigenlijk een *nouvelle riche* is. Volgens Les heeft Steve "het alleen op [haar] aanzienlijke centen gemunt / waar pa de ballen voor van zijn lijf heeft gewroet" (6). De ware aristocraat maakt noch handen noch woorden aan geld vuil. Bij Berkoff worden echter aristocratie, gegoede burgerij, en rijke zakenlui over dezelfde kam geschoren. Ze krijgen geen eigen sociolect¹³ en de attitudes van Berkoffs personages zijn evenmin gediversifieerd. Materieel kan Les zich zijn escapades met Sybil niet echt permitteren, wat zijn lagere stand bevestigt. Maar psychologisch komt hij even laf, genotziek, en egoïstisch over als zijn sociaal

meerdere, om nog maar te zwijgen over het hier verdoezelde racisme en sexismen dat in de arbeidersklasse even welig tiert als in de hogere stand.

Bovenal blijken beide klassen in Berkoffs schijnbaar antinomische wereld gevangen in hun taal, het nu eens verheven dan weer platvoerse vers dat allen delen. (In het Elizabethaanse theater spreekt het plebs vaak in proza, de edellieden en clerus in verzen.) "Gelijkheid," zegt Berkoff, "creëert een genant gevoel, terwijl overheerst worden of overheersen leidt tot vlotheid van spraak *of* handeling" (ix, mijn nadruk). Geen van de krasse uitspraken van Steve en Les (die trouwens nooit samen op scène staan, kunnen staan, net zomin als Helen en Sybil) wordt in daden omgezet. Het blijven derivaten van een op hol geslagen fantasie, Steves haatdragende racisme of Les' naieve moordplannen, afgekeken van goedkope televisieprogramma's. Het vervagen van de sociale grenzen is in hoofdzaak een gevolg van de dubbelrollen, die samen met de stileren natuurlijk ook de sociale hypocrisie veruitwendigen - de tweeslachtigheid van de zuipende aristocraat, Dr. Jekyll en Mr. Hyde (24), of de zich uitdossende Helen, "zo gereserveerd aan de buitenkant / zulk een hoer van binnen" (30). Sybil(le) komt over als een sluwe sfinx, die zich wreekt op de hogere stand door zich met de lagere te allieren en vermaken. Wanneer Les faalt, keert ze zich tot haar sexegenoten die ze, haar naam indachtig, aanraadt de solvabiliteit van hun mannelijke partners goed in te schatten vooraleer hen met een charmeoffensief te strikken. Maar ook hier valt nog te zien of de bedreigingen ooit uitgevoerd worden.

Hetzelfde gevaar bestaat voor Berkoffs eigen aanvallen. Zijn verbale virtuositeit — typisch voor de Engelse traditie van Wilde en Shaw tot Coward en Stoppard — verzwakt enigszins zijn sociale kritiek. Zijn tirades verhullen nauwelijks de onmacht die hij met Les deelt. Zijn revolutie blijft beperkt tot een taaluitbarsting. Vraag is of drama ooit meer mag en moet nastreven. Onmiddellijke mobilisatie ligt niet binnen zijn mogelijkheden en doelstellingen. Toch geniet Berkoff teveel van de decadentie. Hij zwelgt er teveel in om er radicaal komaf mee te maken. Vandaar het gratuite van enkele gewelddaden: "In het vuur van de jacht wordt de kat van een jongentje aan flarden gereten" (23), "de leider steigt af / snijdt de vos zijn staart af / bespat de kinderen met het bloed / oh dat vonden ze spannend" (23). Steves bezorgdheid om de kat (en niet om de verwoeste oogst en de mensen die er moeten van leven) maakt dan weer de Engelse huisdierenverering belachelijk en de onderliggende pervertering van waarden.

Ook al beoogt Berkoff met zijn verhalen, net zo min als Sheherazade (14), louter vermaak, hij wordt zoals zijn personages door woorden verblind en vervoerd. Hij doet zich zo overdadig tegoed aan zijn "wordbanquet" dat hij, en met hem de toeschouwer, dreigt af te gaan met verbale diarree. Om dit euvel te vermijden legt



*Decadence door Het Zuidelijk Toneel
Elsie de Brauw en Peter Van den Eede
(Foto: Bart Michielsen / Ralph Groenen)*

Bond b.v. zijn poëtisch talent opzettelijk aan banden. Toegegeven: wat politiek correct is, levert vaak minder theaterplezier bij het publiek, dat de simplificerende maatschappelijke analyse en het perverse behagen er zeker bij zal nemen om een spannende theateravond te versieren. Berkoffs fantastische taalvermogen verdoozelt overigens de invloed van de moraliteit en voorkomt zeurderig gepreek, b.v. wanneer Helen Steves sentimenteel zelfbeklag doorprijkt (10-11). Daarnaast moet een niet aflatend cynisme het stuk levendig en aantrekkelijk houden. Dat lukt aardig in Sybils waarschuwing aan het adres van seksegenoten (“deze fase is heel lastig meisjes en niet zonder gevaar [...] de weg is eenzaam en hard en valt niet mee” 37-38), tot Berkoff naar het einde toe de zware artillerie boven haalt in uitspraken als “We houden ons vlekkeloze leven vrij en leggen moord en doodslag in verkreukelde kranten opzij” (40).¹⁴ Gebrek aan subtiliteit kan Berkoff ook verweten worden in de herhaalde mechanische ontluisteringen, de intrusies van goedkope grofheden (“kus me schavuit / Trek je onderbroek uit” 21, “ik moet me eerst nog verfrissen en pissen!” 33) en het clichématige contrast tussen raffinement en platvoersheid, vaak versterkt door het rijm (“Ik houd je graag vast bij je gat terwijl een regen robijnen op je gelaat openspat” 39). Een groot deel van de laatste scène berust op dit procédé. In dit verband klaagt Pieter Kottman over de versmalling van decadentie tot

scatologische en seksuele obsessies, waar Berkoff evenzeer onder gebukt lijkt te gaan als zijn personages.¹⁵

De schrijver heeft zich nochtans tegen de aantijging van obsceniteit verdedigd. Eerder dan louter vulgair te zijn is het zijn bedoeling om terug te keren tot het feestelijke, carnavaleske karakter van de Griekse saterstukken en de klassieke Aristophaanse komedie. Hij wil het verhevene Engelse discours in het lichamelijke aarden, wat in populair theater eigenlijk nooit ver weg is, of de acteur nu het binnenrijven van een ellenlange lul mimeert of verloren loopt in de krochten van een immense vagina (zoals in *East*). Door humor en provocatie wil Berkoffs totaaltheater opgekropte energie vrij maken, in tegenstelling tot het realistische bourgeois theater dat vrijblijvend aan de oppervlakte toeft, "where you don't release from within but you skate on what's without."¹⁶ Achter de moedwillig aanstoot gevende grofheden schuilt Berkoffs professioneel gecultiveerde lagere afkomst. Beide wekten indertijd de wrevel op van welopgevoede en welgestelde critici zoals Bernard Levin. Bijgestaan door zijn rollen als archetypische slechterik in prenten als *Beverly Hills Cop* en *Rambo Two*, kreeg Berkoff jaren het imago van "East End bovver boy" of schoffie opgespeld, wat de antipathie tussen hem en het establishment wederzijds maakte.

Toch onttaardt *Decadence* nooit in onverdunde schunnigheid. Daarvoor zorgt de stilering in taal en gestiek, zonder dewelke het stuk pas echt een "Slough of Despond," een beerput van wanhoop en verderf was geworden. Anderzijds vinden sommige critici dat die stilering juist voor een overdreven afstandelijkheid en gevoelloosheid zorgt.¹⁷ Voor hen, net als voor Christian in Bunyans *Pilgrim's Progress*, zijn Formalist en Talkative de snoodaards. De oplossing ligt ergens tussenin, in wat Dora van der Groen een "afstandelijke betrokkenheid" noemt en overeenkomt met Brechts latere esthetiek.¹⁸

3.

In haar encscenering voor Het Zuidelijk Toneel, Eindhoven (1994) koos Van der Groen voor een nieuwe vertaling. Daarmee verzaakte ze aan de eerdere bewerking van Marcel Otten die in 1993 door Johan Doesburg bij het Nationale Toneel, Den Haag gebruikt werd voor zijn regie van Jacqueline Blom (Syl/Helen) en Gijs Scholten van Aschat (Steeff van Wederveen/Les). De nieuwe namen verraden reeds de vernederlandsing. Otten transposeerde het stuk naar de koninginnestad en prononceerde de "overeenkomsten-in-verschil" tussen het plat-Haags van Les en het kak-Haags van de andere personages:

Zoals we van Koot en Bie weten zijn er twee Haagse accenten die zich uitstekend lenen voor de parodie: het plat-Haags, gul met gutturalen en afgeplatte klinker-

klanken, en het kak-Haags, dat de harde klanken om de tong windt en de klinkers in de keel doet stikken. Het ene associëren we met Jacobse en Van Es en F.C. Den Haag-supporters, het andere met Wassenaar en Des Indes. Wie goed luistert merkt al gauw dat beide "dialecten" verdacht veel op elkaar lijken. Dat heeft niet alleen te maken met het feit dat beide milieus in het Haagje wonen, maar ook met hoe ze tegen de wereld aankijken. En dat is maar met één woord te beschrijven: rechts.¹⁹

De interpretatie van Doesburg en Otten trekt dus de kritiek op de hogere stand door tot zijn tegenhanger en waarschuwt voor de weinig discriminerende identificatie van de auteur met de lagere klasse in haar geheel, enkel en alleen omwille van zijn afkomst. De weglating van de donkerslag tussen de scènes bekrachtigt de indruk dat het bij beide standen in wezen om dezelfde mensen gaat. Op die manier worden de dubbelrollen eerder transformaties van één en hetzelfde personage (zoals in *Second City Comedy of Chaikins Open Theater*). Toch vond Gerben Hellinga Ottens bewerking niet geslaagd,

omdat decadente obsessies niet typerend zijn voor de Nederlandse betere standen. De puissant rijken hier zijn meestal nouveaux riches, het ontbreekt hen aan *good breeding*, en de regentenfamilies met oud geld en dubbele namen kennen ongetwijfeld wel een percentage schuinsmarcheerders en smeerlappen, maar decadentie is er geen cultuur.²⁰

Omwille van de omzetting naar Nederland was Ottens bewerking voor de Vlaamse acteurs, Elsie de Brauw en Peter Van den Eede, in elk geval minder geschikt. Brick de Bois zorgde voor een nieuwe vertaling, zonder aanpassing van de tijds- en plaatsgebonden verwijzingen (naar politiek, drankgelegenheden, modeontwerpers,...), en zonder onderscheid tussen de taalregisters van de verschillende standen (dat vooral in scène 8 van het origineel zeer uitgesproken is). De gewoon overgenomen of aangepaste Engelse termen - - gaande van enkelvoudige woorden ("darling") via kortere zinsnedes en uitdrukkingen ("Tally ho," "there we go" [i.p.v. "onwards we shall go"], "the party is over," "kicks en tricks" [i.p.v. "thrills" en "spills"], "home sweet home" [i.p.v. "happy haven"] enz.) tot een langere woordenwisseling (van "Stop it!" tot "O.k. Love you" 11-12) — dragen in de Nederlands-talige tekst, samen met de oorspronkelijke Franse wendingen ("*n'est-ce pas / petit divertissement*," "*regardez l'heure*," "M'sieur en Madame", gerechten), nog meer bij tot het mondaine karakter van de hogere klasse, net zoals de ronkende namen van buitenlandse luxegoederen (Givenchy, Chanel, Cardin,...). Hetzelfde doel hebben trouwens de referenties naar het westerse culturele erfgoed (Odysseus, Coleridge, Sheherazade, Donatello, de Sade, de Acheron, Pandora, Hamlet, Gargantua, Aphrodite, Shakespeare, Utrillo,...) dat daardoor verlaagd wordt tot het niveau van consumptieprodukt. Door vast te houden aan de situering van het stuk in Engeland, blijft de reikwijdte van de kritiek beperkt. Volgens Dora van der Groen



*Decadence door Het Zuidelijk Toneel
(Foto: Bart Michielsen)*

kon het echter niet anders omdat de toestanden die Berkoff toont "zo Engels als de pest" zijn.²¹ De Bois bleef in zijn vertaling ook zo dicht mogelijk bij het origineel, ondanks de noodzakelijke afwijkingen ingegeven door het rijm, een occasioneel grapje²², en een lichte neiging tot het aanzetten van sommige grofheden.²³ Hij verantwoordde die getrouwheid door zijn ontzag en bewondering voor Berkoffs virtuose taalcreatie, die hij superieur acht omwille van haar monumentale beeldende kracht, plasticiteit en zintuigelijkheid, finesse en details. In de ogen van de vertaler krijgt de tekst "een haast driedimensionaal karakter" (ix). Wat natuurlijk de eerste vereiste is voor drama. Vandaar ook de minimale inkleding op de scène.

Berkoffs regieaanwijzingen vragen om een abstract decor waarvan het zwart/wit contrast (zwarte vloer, witte lederen sofa, vrouw in zwart, man in zwart en wit) aansluit bij de simplifiërende maatschappelijke analyse en de karikaturale aanpak met invloeden uit de moraliteit. Overigens grijpt de auteur terug naar het Elizabethaanse theater en naar Jean-Louis Barrault, volgens wie het lichaam van de acteur en niet het decor zijn ware omgeving is.²⁴ Jan Versweyveld koos voor een effen bordeaux tapijt met centraal een donkerbruine Chesterfield tegen een witte achtergrond. Verder was Peter Van den Eede klassiek gekleed in zwarte smoking (i.p.v. het jacquet uit het origineel) met wit hemd, zwart vlinderdasje en glimmend zwarte lakschoenen. Elsie de Brauw kreeg van Tessa Lute een zwart kostuum, bestaande uit fluwelen "body" met driekwartsmouwen en V-hals, "hot pants" gehuld in een voile tuniekbroek met fluwelen gordel en zomen, hertelederen pumps en lange, glinsterende oorbellen.

De belichting, eveneens van Versweyveld, was sober, ondergeschikt aan acteurs en tekst. Voor de aanvang van het stuk accentueerden spots twee sierlijke glazen water, prominent geplaatst op de uiterste hoeken van de platte, zwartbehuise neon voetlichten. Spots en voetlichten werden gedoofd van zodra de voorstelling begon. De kristallen glazen, die volgens Berkoff verbeeld moeten worden, fungeerden als tekens van rijkdom en dienden (zoals in de Haagse produktie) om de spelers hun dorst te lessen. Eveneens zoals in Den Haag werden de overgangen tussen de scènes niet gemarkeerd door een donkerslag maar door een luidruchtige, bruuske verandering van lichtstand — soms expliciet de fotoflash van de schandaalpers — en door de nieuwe houding en positie van de spelers. Om de herkenbaarheid der personages te verhogen vertrokken Elsie de Brauw en Peter Van den Eede in nieuwe scènes vaak vanuit typerende houdingen: stijf, met een grimas op het gelaat of de ellebogen stoer op de sofa geplaat voor Steve; doorgezakt in de zetel voor Les; met opgetrokken knieën in de sofa voor Sybil; in de tegenovergestelde hoek, over de armleuning hangend, weggedraaid van Les, voor Helen. Enerzijds liet dit de mogelijkheid open

dat de dramatische handeling en tijd continue is. Anderzijds waren de typerende houdingen een hulpmiddel voor het publiek.

De meesterlijke speelstijl, die soms aan stuntwerk grensde, beantwoordde volkomen aan de wensen van de auteur, wiens tekst een waar festijn is voor acteurs. De zware drie-zit sofa bleek een echte toeverlaat, derde man. Zoals de twee spelers op dat ding sprongen, leunden, hingen, erover, erin en eraf schoven was hij dug-out, turntoestel, troon, toilet, taxi en bed tegelijk. Afgezien van de hoge kostprijs, zou elke acteerklas eigenlijk zo'n Chesterfield moeten hebben. Elsie de Brauw en Peter Van den Eede hadden de kans en plicht om alle registers open te trekken. Bijgestaan en klaargestoomd door Dora van der Groen beschikten ze over een overschot aan fysieke conditie, spreektechniek en vindingrijkheid om de voorstelling doorlopend boeiend te maken. Meteen ontkrachtten ze de opwerping dat Berkoffs stukken alleen door hemzelf met overtuiging en brio kunnen gespeeld worden. (In de Londense première van *Decadence* regisseerde de auteur zichzelf en zijn vrouw, Lina Marlowe.)

Hoe exuberant het spel ook was, toch bleef het uiterst gecontroleerd en verviel het nooit in onbewuste of zinloze overdrijving. Nooit verdronk de tekst in nonsensicale slapstick. Mimiek en gestiek hadden weliswaar een uitvergrotende rol maar Berkoff wilde voor de film ook macrofotografie van gulzige monden, al moest hij bij gebrek aan fondsen met zoomlenzen vrede nemen.²⁵ Alles bij elkaar werd het spel nooit overdreven illustratief, zoals bij het hondje dat een spelletje nodig had om het op te monteren (Peter Van den Eede hijgend en met een kwispelhandje op handen en knieën in de sofa) of de echtgenote als hulpeloos poesje (Elsie de Brauw met opgetrokken handen en benen ruggelings van de sofa glijdend). De weergaloze manier waarop Peter Van den Eede zich meedogenloos volpropte met luxevoer was eenvoudig adembenemend.

Waar mogelijk werd er gestreefd naar een toegevoegde waarde. Zo lachte Peter Van den Eede in Steves hoedanigheid systematisch en zelfgenoegzaam om zijn eigen grappen. Helens "wie het schoentje past..." (11) inspireerde Elsie de Brauw om vanop de sofa haar voet uitdagend in Steves gelaat te porren, wat hem meteen opwond. Het daaropvolgende geflirt werd daardoor aannemelijker en ontsloot de dubbele bodem van het spreekwoord. Het bewegingsrepertoire van Les was vaak opzettelijk kinderachtig, als hij Steve met de vingers denkbeeldig doodde of de geldnood van zijn klasse belachelijk maakte door een poppenkast gedoe vanachter de sofa met flaporen-handen en loensende blik. Als het even kon werden zoveel mogelijk betekenislagen tegelijk aangeboord. Wanneer laffe Les weer eens moordplannen beraamde, ontwaakte hij uit zijn lethargie, aangewakkerd door zijn smeul-

lende klassehaat. Elk overdreven scenario werd even breedspakerig uitgebeeld maar nooit zonder de achterdocht en angst betrappt te worden, waarbij de geheimdoenerij over zijn gore plannen lichamelijke opdringerigheid, honds gegeil werd. Tenslotte moest hij Sybil van zijn "liefde" en "slagvaardigheid" overtuigen: LES "Als ik zijn kop afhak is mijn liefde dan oprecht?" SYBIL "Het toont een bereidheid, het toont iets echts" (18).

De twee spelers waren perfect op elkaar afgestemd, het hele team trouwens²⁶, al zijn verschillende scènes niet meer dan monologen, waarbij de ene het toneel voor zich heeft, terwijl de andere al dan niet sceptisch toeschouwer blijft. Tijdens Sybils zedepreek, die ze gehuld in een lichtbundel op het voortoneel rechtstreeks tot het publiek richtte, was Les zelfs radicaal afwezig, met de noorderzon verdwenen. Een hoogtepunt van de avond was het (iets te lange) relaas van de jacht, een Engelse adellijke traditie bij uitstek. Verleden en heden versmelten in Berkoffs sublieme persiflage van valse "saamhorigheid," hoofse en klassieke thema's (de "gebeeldhouwde snuiten") en de bijna mythische symbiose tussen paard (Steve) en ruiter (Helen). In de magistrale uitvoering ging evenveel aandacht naar de tekst van Elsie de Brauw als naar de stilzwijgende (maar zo sprekende) reacties van Peter Van den Eede: de nervositeit, angst en uitputting van het paard maar ook zijn verwarde verwondering tijdens de orgiastische vlucht van zijn meesters.

In veel gevallen werd de gestiek verfijnd tot een choreografisch spel, al dan niet op aangeven van Berkoff. Het roken van een sigaret en Les' geweldplegingen op Sybil werden uitdrukkelijk gemimeerd. Het applaus na de opera had veel weg van ochtendgymnastiek en zette nog maar eens de gekunsteldheid van de elite in de verf. Het alomtegenwoordige liefdesspel kreeg uiteraard de meest omstandige behandeling, als ging het om een langgerekte paringsdans in verschillende fazen, van Steves geaffekteerde pasje tijdens het voorspel ("wil je dat pappie je kleine broekje uittrekt en je tegen de sofa prikt," "wat denk je van een kietel met de giechelstick," 13) tot de ingewikkelde standjes zelf. Ook hier werd er op betekeniswinst gemikt, zoals in de identieke overgang tussen scènes 5 en 6, enerzijds, en 7 en 8, anderzijds. Telkens sprong Steve stijlvol op Helen om haar te beffen, hield zich even in, het ene been geplooid, het andere gestrekt, en plofte dan hals over kop van de sofa op de grond als Les. De detective mag dan al gevloerd zijn door Steve en Sybil, meester en slaaf zijn onlosmakelijk verbonden over de gapende klassekloof heen.

De vrijheid en verbeelding die de acteurs aan de dag legden in het spel, bleek eveneens in de tekstzegging. De ritmische mogelijkheden die het rijm biedt werden optimaal uitgebuit, de voor de hand liggende klip, een mechanisch gedreun, vakkundig omzeild. Nu eens werd het rijm genegeerd door een doorlopende zegging, dan

weer beklemtoond (b.v. om scènes af te sluiten). Eén keer werd het publiek zelfs ostentatief en verraderlijk uitgenodigd om het rijm af te maken (stront/kont 36).

De soepelheid in vertolking belette niet dat de tekst integraal werd gespeeld, mits minimale aanpassingen (bv. in scène 6 waar het archaïserende, formele register in "ik zal U laten zien hoe wonderbaarlijk Gij voor mij zijt" [19] naar het Antwerps werd vertaald). De laatste scène vormde hierop een uitzondering. Op papier ontardt de moraliserende opsomming van egoïstische geneugten in een soort "Publikumsbeschimpfung", een directe confrontatie met het burgerlijke theaterpubliek, dat tenslotte verweesd achtergelaten wordt. In de opvoering door Het Zuidelijk Toneel werd ten eerste de tekst van de slotscène drastisch ingekort en ten tweede een scène equivalent gezocht voor het slotbeeld waarin Steve en Helen verondersteld worden zichtbaar te verouderen.

In de film speelt die scène zich af in het luxueuze restaurant, The Ivy, dat onder de ogen van het publiek verstart, vervalt en onder de spinnewebben geraakt, terwijl Helen en Steve niks in de gaten hebben. Wat Les niet vermag, vermag de tijd. Zonder daarom te streven naar het in de film alleszalmakende realisme — verbale extravagantie past nog steeds beter op scène dan op het scherm — kon Berkoff hier een beroep doen op technische kunstgrepen, zoals beeldversnelling en postproductie-montage.

Op de bühne moet alles meteen met minimale, lichamelijke middelen veruitwendigd worden. Elsie de Brauw en Peter Van den Eede slaagden daar wonderwel in, ook al bereikten ze een lichtjes ander effect: door houding en mimiek werden Helen en Steve niet zozeer fysiek ouder, maar afgeleefder, slonziger, huiselijker ook, waardoor een angstdroom werkelijkheid werd (6, 38) en de huwelijkspartners uiteindelijk toch één keer samen op scène stonden, weliswaar in gedachten. Het slotbeeld was zielig, grotesk, en lachwekkend tegelijk. Helen pletste haar ene silicone borstprotese op de kale knikker van Peter Van den Eede, die met opgetrokken benen in de sofa zat te suffen. Daarna klemde ze als een gedweë hond de andere protese tussen de tanden, zakte met gespreide en ontblote knieën op haar hurken om moeizaam in ganzepas voort te sukkelen. Volgens Wim Van Gansbeke onderstreepte de scène vooral dat de mannen de klos zijn. Omdat de borstprotese op Steves hoofd op een keppeltje leek, maakte het hem "tot de door hem eerder beschimpte jood, de (door de vrouw) vernederde en uitgestotene." Met de andere protese in de mond, alsof ze een baard had, en de handen tussen de dijën op de vloer gesteund, riep Helen voor hem "het beeld op van de sfinks, wier raadsel de waardeloze, in de sofa opgerolde Oidipoes nooit zal oplossen"²⁷. De strijd tussen de geslachten doorkruist inderdaad die tussen de klassen. Aldus vervulde het slot van *Decadence*, net

als *Massage* in zijn geheel, Berkoffs klassiek Freudiaanse interpretatie, waarin de man er niet in slaagt de vrouw te doorgronden, laat staan te overtroeven.

Uiteindelijk klonk uit de luidsprekers zachtjes het deuntje van bij de aanvang van het stuk, een veertiger jaren "Ambrose" plaat, suggereert Berkoff wat cynisch, omwille van de allusie op ambrozijn, de onsterfelijkmakende godenspijs. Steve mocht dan al eerder, de tranen in de ogen, "There'll always be an England" meebulderen (Vera Lynns versie bij het Zuidelijk Toneel²⁸, die van Charles Parker in de film), aan het eind van de avond heeft hij zijn beste tijd gehad. Zo loopt de voorstelling af op een dubbelzinnige noot van verslagenheid en hoop. Want Steve en Helens afgang betekent geenszins de zekerheid dat er gerechtigheid bestaat, de ontwrichting van de heersende klasse, of de automatische verheffing van de lagere. Niet Berkoff de Eastender, politicus of socioloog viert hier een triomf maar Berkoff de teatermaker en het is een triomf waarin Dora van der Groen, Elsie de Brauw, Peter Van den Eede en het publiek royaal delen.

NOTEN

- ¹ C.W.E. Bigsby "The Language of Crisis in British Theatre: The Drama of Cultural Pathology," *Contemporary English Drama*, uitgeg. C.E.W. Bigsby, Malcolm Bradbury, en David Palmer, Stratford-upon-Avon Studies 19 (London: Edward Arnold, 1981) 27-8, 31.
- ² Ruby Cohn, *Retreats from Realism in Recent English Drama* (Cambridge: Cambridge UP, 1991) 70-94.
- ³ Bob McCabe, "Multi-Hyphenate Steven Berkoff," *Premiere* Febr. 1994: 24 en Stella Bruzzi, Recensie van *Decadence, Sight and Sound* Febr. 1994: 51.
- ⁴ Informatie over Berkoff is voornamelijk zeldzaam. Buiten enkele korte verwijzingen in naslagwerken zijn vooral Bruce Elder, "Doing the Inexpressible Uncommonly Well": The Theatre of Steven Berkoff," *Theatre Quarterly* 8.31 (Autumn 1978): 37-43 en Cohn 91-94 nuttig. Berkoffs stukken zijn bij Faber en Faber in 1994 in twee volumes verschenen. *Decadence* staat in vol. 2: 1-39.
- ⁵ Berkoff heeft hier "The fucking league of love the bloody foxes [...] those left-wing bastards jealous as hell / to see their betters enjoying themselves [...] I'd thrash them black and blue" (23).
- ⁶ In het origineel zijn het "deaths" en "poached egg," "famine" en "gammon" (38).
- ⁷ John Willet, *Brecht in Context: Comparative Approaches* (London: Methuen, 1984) 30 en Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils* (London: Methuen, 1984 [1959]) 58.
- ⁸ Bertolt Brecht, *Die sieben Todsünden der Kleinbürger, Stücke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978) 975-981.
- ⁹ Robert Brustein, "The Classical Avant-Garde," *Who Needs Theatre: Dramatic Opinions* (New York: The Atlantic Monthly Press, 1987) 247-248.
- ¹⁰ Esslin 232-233.

- ¹¹ Edward van Heer, "Was het in orde voor jou?" *Knack* 9 maart 1994: 92.
- ¹² Bigsby 14.
- ¹³ Volgens Bruzzi is in de film het onderscheid binnen de hogere stand, tussen de aristocratische Helen en de nouvelle riche Sybil, tussen Belgravia en East Cheam, onvoldoende uitgewerkt.
- ¹⁴ In het hautaine, formele register van Berkoff klinkt het nog stukken erger: "We leave the murder and crime in crunched newspapers never to begrime the spotless lives that are yours and mine" (38).
- ¹⁵ Pieter Kottman, "Quadrofone ellendelingen met seksuele obsessies," *NRC Handelsblad* 1 maart 1994.
- ¹⁶ Bruce Elder 38.
- ¹⁷ Van Heer, "Was het in orde voor jou?" 92. Kottman betreurt dat Elsie de Brauw geen afstand deed van haar decorum en dat Peter Van den Eede te charmant was ("Quadrofone ellendelingen").
- ¹⁸ Edward van Heer en Dora van der Groen, "Zo Engels als de pest," *Knack* 23 feb. 1994: 80-83.
- ¹⁹ Programmaboek van het Theaterfestival 1993, p 16.
- ²⁰ Gerben Hellinga, "Virtuoos *Decadence* onthult de achterkant van het televisienieuws," *Vrij Nederland* 26 maart 1994.
- ²¹ Van der Groen, "Zo Engels als de pest."
- ²² "[M]ale menopause" (16) wordt b.v. "penopauze" (13).
- ²³ Harry "fastened on my mouth a faggy kiss / my god I thought he tastes like hell" (19) wordt Harry "plante een sigaretten zoen op mijn mond / my god dacht ik hij smaakt naar stront" (17); Helens "let's go lover / oh! I must have a pee!" (32) wordt "gaan we mijn minnaar / oh! ik moet me eerst nog verfrissen en pissen!" (33); en "I like holding your waist seeing red rubies glance off your face" (38) is vertaald als "Ik houd je graag vast bij je gat terwijl een regen robijnen op je gelaat open spat" (39).
- ²⁴ Elder 40.
- ²⁵ McCabe 24.
- ²⁶ Brick de Bois is van der Groens zoon. Peter Van den Eede is voormalig student van van der Groen aan het conservatorium en werkte met haar samen in *Abele Spelen* en *Thyestes*, waarin Elsie de Brauw eveneens meespeelde.
- ²⁷ Wim van Gansbeke "De waardigheid vanzelfsprekend genegeerd," *De Morgen* 9 maart 1994.
- ²⁸ Vera Lynn (pseudonym voor Vera Welch, °1917) is best gekend als zangeres van sentimentele populaire liedjes ("We'll Meet Again," "The White Cliffs of Dover") waarmee ze de Britse troepen tijdens de Tweede Wereldoorlog opbeurde. Ze deed dit als "Sweetheart of the Forces" in de ziekenhuizen en fabrieken van Londen en omgeving, aan het front in Birma, en voor de ganse wereld via het eerste BBC radioverzoekprogramma, "Sincerely Yours," dat op zondagavond na het nieuws van negen werd uitgezonden. Na de oorlog is Vera Lynn blijven optreden op oudstrijdersreünies en liefdadigheidsprojecten. Tijdens de Falklandoorlog nam ze "Sailing" van Rod Stewart op, en voor de Golf-oorlog, toen ze nota bene reeds 73 was, een speciale video. Ofschoon de dochter van een dokwerker uit East London werd ze door Thatcher in de adel verheven voor "bewezen diensten aan de mensheid". Haar liedjes staan op het leerplan van de Britse middelbare school als herinnering aan de oorlog. Zie het interview met Peter Jacobs, "Vera Lynn is 'één van de jongens,'" *De Standaard* 16-17 april 1994: 19.