

## EXILES: EEN DUBBELE BESPREKING.\*

Bart ECKHOUT

### Voorwoord.

In november en december '93 toerde het Kaaitheater door Vlaanderen en Nederland met een produktie van *Exiles (Ballingen)*, het enige bewaard gebleven toneelstuk van James Joyce. Die keuze was ongebruikelijk, want het werk wordt door nogal wat Joyce-kenners met een scheef oog bekeken en is de geschiedenis ingegaan als nauwelijks het ensceneren waard. Het Kaaitheater is er echter in geslaagd zijn keuze hard te maken door uit het stuk een memorabele voorstelling te puren. Voldoende memorabel alvast om tot een dubbele bespreking aan te zetten.

### 1. Het stuk: Een uitgerokken driehoek.

"In dealing with the work of a man like Ibsen, the task set the reviewer is truly great enough to sink all his courage."<sup>1</sup> Zo schreef James Joyce in 1900, in zijn eerste publikatie, "Ibsen's New Drama", die in het Britse *Fortnightly Review* verscheen. Rond die tijd laboreerde de nog geen twintigjarige Ier ook aan een eigen eerste toneelstuk, *A Brilliant Career*, maar daar was hij zo ontevreden over dat hij het prompt vernietigde. Het zou wachten zijn tot 1915, onmiddellijk na het beëindigen van *A Portrait of the Artist as a Young Man*, voor hij zijn volgende en uiteindelijk enige voltooide en gepubliceerde poging ondernam: *Exiles*.

Toch is de drang om toneel te schrijven de hele tijd sterk gebleven - een drang die terugging tot precies die tijd dat Joyce als jongeman speciaal Noors leerde om Ibsen te kunnen lezen, de schrijver vervolgens met branie verdedigde in de *Fortnightly Review*, en daarvoor zelfs een bedankbriefje uit het hoge noorden ontving. In zijn eerste publieke lezing, "Drama and Life", hield hij een pleidooi voor het drama als een "interplay of passions to portray truth".<sup>2</sup> Hij ging zelfs zover om te stellen: "In an artloving and art-producing society the drama would naturally take up its position at the head of all artistic institutions."<sup>3</sup>

De drang was meer bepaald zo sterk dat *Exiles*, vijftien jaar later, nog altijd het skelet draagt van het toneelstuk dat Joyce in zijn eerste artikel uitvoerig analyseerde: Ibsens laatste werk, *Wanneer wij doden ontwaken* (1899). Beide stukken bestaan uit drie bedrijven, beide spelen zich af in twee dagen tijd, en beide plaatsen vergelijkbare personages in alternerende verhoudingen tegenover elkaar: een artiest in de

hoofdrol (bij Ibsen een beeldhouwer, bij Joyce een schrijver), zijn aardse vrouw, en twee tegenfiguren, waarvan de man vooral uitblinkt in viriliteit en de vrouw intellectuele trekken vertoont.

Het geraamte vond Joyce dus al bij Ibsen, maar voor het vlees, de zenuwen en het lichaamsvocht deed hij zoals gewoonlijk een beroep op eigen ervaringen. Om dit te begrijpen, is het nodig eerst even zijn schaaakstukken kort voor te stellen: Richard Rowan, een Ierse schrijver, keert na negen jaar vrijwillige ballingschap naar Dublin terug, samen met zijn levensgezellin Bertha en hun zoontje Archie. Hij drijft Bertha (of laat haar drijven) in de armen van zijn vriend, de journalist Robert Hand, die na al die jaren erotisch nog steeds in haar ban is. Zelf wordt hij intussen geconfronteerd met de geremde affectie van Beatrice Justice, de intellectuele nicht en vroegere "geheime" verloofde van Robert met wie Richard de voorbije jaren intensief is blijven corresponderen.

De belangrijkste inspiratiebron voor Joyce was altijd al zijn eigen leven. In dit geval was Richard hem alvast zo dicht op de huid geschreven dat hij zelf de rol weigerde te spelen toen hem dat werd voorgesteld, hoewel hij angstvallig het stuk op de planken gebracht wou zien en zijn eigen deelname een oplossing was geweest.<sup>4</sup> Bertha van haar kant was duidelijk gemodelleerd op zijn eigen levensgezellin (pas veel later zijn vrouw), Nora Barnacle. Het zoontje Archie heette in het echt Giorgio (hoewel Joyce op dat moment ook al een dochter, Lucia, had). En Robert was - nu ja, als we de biograaf van Joyce, Richard Ellmann, volgen, een amalgaam van vier verschillende vrienden.<sup>5</sup> En dat is, zoals we zullen zien, op een bepaalde manier nog één man te weinig.

Geert Lernout, de door het Kaaitheater ingehuurd vertaler van *Exiles* en eminent Joycean, schreef in een inleidend artikel voor *De Morgen* enigszins wegwuivend dat het stuk niet autobiografisch is, omdat Joyce geen koude liefdeloze moeder had - dat beweert Richard, die op de dood van zijn moeder heeft gewacht om naar Dublin terug te keren - en omdat hij nooit met zijn hele familie naar Ierland teruggegaan is.<sup>6</sup> Dat laatste klopt niet helemaal: hoewel Nora en Lucia voorafgingen en Joyce met Giorgio pas later kwam, is de hele familie in 1912 wel een tijdje in Ierland geweest, al was het niet voor lang. Het is dan ook op dit bezoek dat het stuk, dat expliciet in hetzelfde jaar gesitueerd wordt, geënt is. Het spreekt vanzelf dat Joyce daarbij, zoals altijd en, in zekere zin, zoals elke schrijver, met zijn ervaringen geschoven heeft, dat hij ze herschreef en verdichtte. Zo kunnen we de moeder beter begrijpen als een amalgaam van de werkelijke, veel vroeger gestorven moeder van de schrijver en van de koude en liefdeloze *figuurlijke* moeder van de auteur: zijn moederland, "the old sow that eats her farrow".<sup>7</sup> Bovendien wou Joyce de dood van

zijn beide ouders naar voren halen om het onderwerp van de absolute vrijheid nog scherper te kunnen stellen. Maar het is van belang de sterke autobiografische geladenheid van het stuk niet te miskennen, omdat ze karakteristiek is voor het schrijverschap van Joyce.

Lernout weet dat overigens beter dan wie ook, want hij vertelt uitgebreid één biografische achtergrond van wat het hoofdthema van het stuk mag heten, het verraad door je vriend met je geliefde. Toen Joyce in 1909 een tijd op zijn eentje terugkeerde naar Dublin (nadat hij in 1904 met Nora in ballingschap was vertrokken), ging hij vaak stappen met een oude vriend uit zijn studententijd, Vincent Cosgrave. Op een avond liet Cosgrave zich ontvallen dat hij vijf jaar tevoren, in de periode dat Joyce Nora het hof maakte, ook met Nora ging wandelen, telkens als ze vrij was. Joyce was hierdoor hevig ontzet en begon onmiddellijk hysterische brieven aan Nora te schrijven, al werd snel duidelijk dat zij zich in feite tot niets onoorbaars had laten verleiden en het verhaal van Cosgrave niet erg te vertrouwen was. Lernout toont mooi aan hoe gespleten de houding van Joyce echter was: hij verontschuldigde zich weliswaar met uitvoerige, hernieuwde liefdesbetuigingen, maar kon tegelijk de idee niet loslaten. Meer zelfs, hij bleef om precieze details over de vroegere seksuele ervaringen van Nora vragen, tot duidelijk werd dat hij eigenlijk niets liever wou dan dat ze inderdaad ontrouw geweest was. Cosgrave kreeg intussen lik op stuk: in *A Portrait* en *Ulysses* doopte Joyce hem om tot Lynch - een naam die op zich veelzeggend genoeg is, maar die bovendien alludeert op een burgemeester van Galway die zijn eigen zoon had laten ophangen (zoals Ierland spreekwoordelijk met Parnell had gedaan, maar daarover dadelijk meer).<sup>8</sup> In *Exiles* is Cosgrave voor een deel in Robert terug te vinden, die ook een erotische rivaal van Richard was toen die nog in Ierland woonde en met Bertha uit begon te gaan. Richard geeft bovendien in het stuk toe wat uit de brieven van Joyce naar voren komt: een "laaghartig" verlangen in het diepst van zijn hart om door Robert en Bertha verraden te worden. Het verhaal met Cosgrave vormt dus één van de biografische achtergronden voor het personage van Robert. Maar er zijn er, zoals gezegd, meer.

In het Italiaanse Triëste was Joyce een tijd lang goed bevriend met een Venetiaanse journalist, Roberto Prezioso. Een journalist die Robert(o) heet, dat klinkt vertrouwd, te meer als Prezioso ook nog bekend blijkt voor zijn succes bij de vrouwen. De parallellen vermenigvuldigen zich snel: Prezioso zocht Nora vaak in de namiddag op, toonde zijn bewondering voor haar, Nora voelde zich hierdoor geflatteerd, en vertelde achteraf plichtsgetrouw alles aan Joyce, die de vriendschap stimuleerde. Dit alles is ook in *Exiles* terug te vinden, met zelfs bovenop een homoseksuele component: Prezioso bewonderde Joyce zelf al even zeer als Nora, en wou via Nora eigenlijk ook hem bezitten - iets wat koren voor de literaire molen



*Exiles door het Kaaitheater (foto: Patrick De Spiegelaere)*

van Joyce was, niet alleen in *Exiles*, maar ook bijvoorbeeld in het laatste hoofdstuk van *A Portrait*. Maar in tegenstelling met de vrije liefde die Richard in het stuk propageert (zonder zijn principe weliswaar hard te kunnen maken), liet Joyce Prezioso zijn gang niet gaan: toen de Italiaan aanstalten maakte Nora's minnaar te worden, kwam hij resoluut tussenbeide.<sup>9</sup>

De twee andere figuren die voor het uittekenen van Robert werden gebruikt, zijn van minder belang. Oliver St. John Gogarty was zoals Cosgrave een goede vriend uit de studententijd. Hij deelde met Joyce een tijdje de Martellotoren te Sandycove, en is vooral bekend als de spotzieke Buck Mulligan uit het eerste hoofdstuk van *Ulysses*. In *Exiles* wordt die toren vervangen door een huis dat Richard in zijn jonge jaren als uitvalsbasis en rendez-vousplaats met Robert deelde en waarin het tweede bedrijf plaatsheeft. Na zijn vertrek uit Ierland brak Joyce met Gogarty en bleef hij lange tijd in zijn geschriften een gevecht met hem voeren. Ook van de onbetrouwbaarheid van Thomas Kettle raakte hij gaandeweg overtuigd. Kettle was nog zo een jeugdvriend. Hij was het die in 1909 ageerde om voor Joyce een professoraat Italiaans aan de National University los te weken. In het stuk probeert Robert zijn vriend aan een leerstoel Romaanse talen te helpen, waardoor die laatste - en met hem natuurlijk Bertha - in Dublin zou kunnen blijven.

Al deze biografische achtergronden zijn nodig om te beseffen hoe het schrijven van Joyce per definitie gedreven werd door verzet en weerstand. Hij verzon zelden zo maar uit het niets, maar schreef bij voorkeur *tegen* de wereld om hem heen. Zijn belangrijkste drijfveer, de grootste bevrijder van zijn virtuoze creativiteit en zijn vaak zelfs komisch talent, waren koppig en trots ressentiment. Om dat ressentiment hoog te houden, om zijn verwijten tegen de anderen en zijn zelfrechtvaardiging te kunnen cultiveren, moest hij dan ook Ierland verlaten - moest hij balling worden. Zoals Stephen Dedalus, zijn alter ego in *A Portrait*, bij zijn vertrek schrijft: "I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only *arms* I allow myself to use - *silence, exile, and cunning*."<sup>10</sup> Zo moest ook het schrijverschap voor Joyce dienen: als een wapen.

Maar het verhaal van *Exiles* zelf is complex, zoals zijn auteur. Want de vijfde figuur op wie Robert ten slotte geënt is, is Joyce zelf - een deel van zichzelf dat hij afsplitste en tegen Richard uitspeelde. Robert is daardoor niet zomaar een uiterlijke rivaal: hij belichaamt de *behoefte* zelf aan zo'n uiterlijke rivaal en is met andere woorden een geprojecteerde innerlijke tegenstander. Met Cosgrave en Prezioso was Nora nooit over de schreef gegaan. Maar hier is ze zelf aan het woord, een paar jaar

na *Exiles*, tegenover een vriend des huizes, *in tranen*: "Jim wants me to go with other men so that he will have something to write about."<sup>11</sup> Voor een groot deel van zijn leven was Joyce gebiologeerd door rivaliteit en verraad, en zijn hele oeuvre is ervan doordrongen. Het begon al in zijn jeugd, met het politieke verraad dat zijn visie op Ierland is blijven bepalen - het verraad gepleegd tegenover Charles Stuart Parnell, de Ierse voorvechter in het Britse parlement die door zijn eigen katholieke volk ten val werd gebracht na een vrij onschuldige amoureuze verwickeling. Al vroeg ook was er de rivaliteit met de priesters en vooral de jezuïeten. "You have the cursed jesuit strain in you," zegt Buck Mulligan tot Stephen Dedalus in *Ulysses*, "only it's injected the wrong way."<sup>12</sup> (Toen Joyce zichzelf ervan kon overtuigen dat hij geen religieuze roeping had, vond hij de hoofdreden hiervoor in zijn liefde voor vrijheid en wanorde. Ook daarover dadelijk meer.) Het kunstenaarschap van Joyce, dat voor een aanzienlijk deel geworteld zit in het estheticistische gedachtengoed van de late negentiende eeuw, was onder andere een poging om de religieuze kaste en haar rituelen van de troon te stoten. Maar bovenal zijn er de amoureuze driehoeken die zijn leven en werk beheersten. Reeds in "The Dead", het lange slotverhaal dat het zwaartepunt van *Dubliners* vormt, eindigt Joyce met de vervreemding tussen Gabriel Conroy en zijn vrouw Gretta als aan het licht komt dat Gretta emotioneel nog volledig vastzit aan haar gestorven jeugdliefde. En *Ulysses* draait zoals bekend om twee amoureuze driehoeken: de feitelijke driehoek Bloom-Molly-Boylan, waarbij Bloom van huis wegblijft hoewel hij weet dat om vier uur de impresario Boylan langs zal komen om met zijn vrouw Molly naar bed te gaan; en de gefantaseerde driehoek Bloom-Molly-Stephen, waarbij Bloom met het idee speelt om Stephen Dedalus aan Molly te koppelen. Zulke driehoeken zijn trouwens ook maar in overeenstemming met de opvatting van Joyce over de Odysseïa, zijn compositorische inspiratiebron voor *Ulysses*: ondanks de talrijke kleurrijke avonturen waaruit Homeros' klassieker bestaat, liet dat werk zich voor hem in de grond herleiden tot de driehoek Odysseus-Penelope-vrijers.

Dit helpt ook te verklaren waarom ik nog niets gezegd heb over Beatrice, het vierde personage in *Exiles*. Zij valt immers buiten het gebruikelijke patroon. De driehoek werd in het toneelstuk opengetrokken tot een vierkant, waardoor niet alleen een zekere symmetrie ontstaat maar waardoor vooral het aantal "wiskundige combinaties", zoals Geert Lernout terecht opmerkt, verhoogd wordt: "Bertha met Richard tegen Robert, met Robert tegen Richard en met Beatrice tegen de twee mannen; Robert met Bertha tegen Beatrice; Richard met Bertha tegen Robert en tegen Beatrice en met Robert tegen de twee vrouwen; de twee vrouwen met en tegen elkaar en de twee mannen tegen en met elkaar." Toch kan Joyce niet verbergen dat Beatrice, die een meer geestelijke en intellectuele muze moet vertegenwoordigen en wier naam niet toevallig aan Dante herinnert, niet zijn eerste zorg is. Ze verdwijnt

ook al snel op het achterplan, en de auteur bleef met haar verveeld zitten: "It will be difficult to recommend Beatrice to the interest of the audience, every man of which is Robert and would like to be Richard - in any case Bertha's."<sup>13</sup>

Beatrice was dus niet zijn eerste zorg, maar wat dan eigenlijk wel? Want een zorg moet er zijn. In zijn bespreking van Ibsen gaf Joyce mee dat de interesse die een toneelstuk wekt, niet ligt in de actie en de incidenten - die zijn in *Exiles* ook niet voorhanden - maar evenmin in de personages. Wél in het "naakte drama". En zijn definitie daarvan is: "either the perception of a great truth, or the opening up of a great question, or a great conflict which is almost independent of the conflicting actors, and has been and is of far-reaching importance."<sup>14</sup> Inderdaad, met al zijn autobiografische achtergronden en subtiele karaktertekeningen is *Exiles* toch in sterke mate een stuk met filosofische dimensies. En die zijn van een soort existentialistische aard *avant la lettre*. De grote vragen die Joyce opwerpt, verzamelen zich in spanningsvelden als liefde en vrijheid, vrijheid en verraad, verraad en masochisme, masochisme en twijfel. Om het laatste eerst te nemen: in zijn latere, Parijse jaren vroeg Joyce eens aan een jonge Amerikaan wat de grootste kracht is die mensen samenhoudt, volledig geloof of twijfel. De Amerikaan antwoordde zoals je van een Amerikaan mag verwachten. "No," repliceerde Joyce, "doubt is the thing. Life is suspended in doubt like the world in the void. You might find this in some sense treated in *Exiles*."<sup>15</sup> Aan het einde van het stuk blijft Richard achter met slechts één zekerheid - de twijfel. Dit zijn zijn laatste woorden tot Bertha: "I have wounded my soul for you - a deep wound of doubt which can never be healed. I can never know, never in this world. I do not wish to know or believe. I do not care. It is not in the darkness of belief that I desire you. But in restless living wounding doubt. To hold you by no bonds, even of love, to be united with you in body and soul in utter nakedness - for this I longed. And now I am tired for a while, Bertha. My wound tires me."<sup>16</sup>

Hoe is Richard zover kunnen komen? Door te experimenteren met de menselijke vrijheid. Terwille van die vrijheid was Stephen Dedalus Ierland ontvlucht: "When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets."<sup>17</sup> Maar de sluwe formulering van die laatste zin spreekt dubbel. Stephen wil aan de netten *voorbijvliegen*, maar zijn taal zegt tegelijk dat hij *met behulp van* de netten van nationaliteit, taal en religie zal werken. Vrijheid blijkt geen eenvoudige ideaal te zijn, net zo min als ze een eenvoudige last is. Dat is trouwens duidelijk uit de verhouding van Joyce met Nora, waarin hij de vrije liefde wou doordrukken - opnieuw met alle tweespalt die zo'n formulering inhoudt. Nora was namelijk de enige binding die hij als steeds verhuizende balling in stand hield, zijn enige anker.

Maar een anker, vanuit een omgekeerd perspectief, is ook een kruis. Joyce wou ook binnen zijn liefdesrelatie de vrijheid hoog in het vaandel voeren. Vandaar dat hij om zijn eigen rechtlijnigheid op de proef te stellen Nora tot overspel aan wou zetten. Vandaar dat hij in een toneelstuk als in een antropologisch laboratorium de grenzen van zijn principes wou onderzoeken. Leven en kunst vloeien hier in elkaar, en ook dat is cruciaal bij deze schrijver, die erop uit was de werkelijkheid net zo goed als zijn artistieke scheppingen te regisseren en naar zijn hand te zetten.

Om liefde en vrijheid te kunnen verenigen echter, dient allereerst een onderscheid gemaakt te worden tussen liefde en liefde - twee stemmen in dezelfde borst. Dit is het duel dat het tweede bedrijf domineert, in de gedaante van Richard en Robert. Eerstgenoemde verdedigt een sacrale, unieke liefde die tot eenheid leidt, de ander een flirtende koppeling waartoe een zich steeds vernieuwende seksuele lust van nature aanzet. Bij het Laatste Oordeel, beweert Robert, zal God ons uitlachen als blijkt dat wij monogaam zijn geweest en niet de natuurlijke wetten van de prikkel en de palpatie hebben gevolgd. Het duel tussen Richard en Robert woelt bij de kijker onvermijdelijk een aantal vragen over vrijheid op, zoals: is vrijheid wel een doel op zich - zoals in de mechanische en simplistische verheerlijkingen ervan - of is ze slechts de tijdelijke voorwaarde om zich te kunnen binden? Is er een *negatieve* vrijheid die zich beperkt tot het wegvallen of wegnemen van hinderlijkheden, en een heel andere, *positieve* vrijheid die de noodzakelijke voorwaarden tot levensvervulling tot stand wil brengen? Wat is de plaats van het geven daarin? Richard verwijt Beatrice dat ze zich niet volledig en vrijwillig kan geven, en vertelt later aan zijn zootje dat de enige manier om iets voor altijd te hebben er juist in bestaat het weg te geven.

Maar dan moet Richard zijn geliefde ook uit durven besteden en het verraad door zijn vriend mee helpen ensceneren. Of is dat maar zelfkwelling? Masochisme fascineerde Joyce. In zijn bibliotheek zaten verscheidene boeken van Leopold von Sacher-Masoch, en hij gebruikte *Venus im Pelz* uitvoerig bij het componeren van zijn lange, hallucinante en perverse Circe-hoofdstuk in *Ulysses*.<sup>18</sup> (Opmerkelijk genoeg hield ook Nora van Sacher-Masoch. Alsof ze daarin iets herkende uit haar eigen leven.) Er is trouwens een aantekening van Joyce waarin hij het stuk beschrijft als "a rough and tumble between the Marquis de Sade and Freiherr v. Sacher Masoch."<sup>19</sup> Een wat ongelijke schermutseling weliswaar, want de Sade interesseerde Joyce uiteindelijk een heel stuk minder. Daarvoor deed zijn katholieke opvoeding hem sadisme te veel als een variant van masochisme ervaren. Hij genoot vooral van de zelfverheerlijkende tragiek van het slachtoffer (dat zich bij voorkeur ook nog eens schuldig voelt).



Zo belanden we op het eerste gezicht wel weer in de anekdotiek van de historische James Joyce. Maar de kracht van deze schrijver bestaat erin dat hij de afstand die de kijker kan scheiden van die anekdotiek niet opzoekt maar integendeel tracht uit te vegen. Zoals het geval is met *Ulysses* - hoewel nog lang niet in dezelfde radicale mate - is *Exiles* minder een literair *produkt* dan een zich voor de ogen en in de geesten van de toeschouwer afspelend *proces*. *Exiles* is modern in zijn gebruik van de dramatische ironie. Enerzijds krijgt de kijker frappante tegenspraken voorgeschoteld tussen wat hij/zij net zag gebeuren en de manier waarop die feiten later tegenover anderen worden naverteld. Dat is bijvoorbeeld het geval met de kusscène tussen Robert en Bertha, waarover die laatste achteraf behoorlijk fabuleert. Zoïets is een klassiek procédé om de kijker voorsprong te geven op, en extra inzicht in, de personages. Maar anderzijds wordt hem/haar op cruciale momenten de nodige informatie onthouden of wordt die informatie juist geproblematiseerd, zoals in de overgang van het tweede naar het derde bedrijf, waar we niet kunnen weten wat zich precies de vorige nacht tussen Robert en Bertha heeft voltrokken. Het resultaat daarvan is dat je als kijker mee wegzinkt in het stuk, dat de constitutieve twijfel van Joyce (en Richard) wordt overgeplant, dat je zelf het denkproces moet voltrekken en je op jouw beurt het hoofd gaat zitten breken. Daarin ligt de moderne dimensie van dit anderszins traditioneel ogende stuk. Je raakt er niet mee klaar. Je raakt er zo weinig mee klaar bijvoorbeeld dat je twee keer naar het stuk gaat kijken en er achteraf ook zo nodig een bespreking over moet schrijven.

## 2. De opvoering: elektrische stimuli.

De intelligentie en subtiliteit waarmee het Kaaitheater *Exiles* brengt, blijkt reeds uit de kiem ervan, de eerste paar minuten. Een geslaagde, passende regievondst, fascinerend gekozen muziek, een veelzeggend decor - daarmee is de toon gezet.

Regisseur Peter van Kraaij laat Richard bij aanvang onopvallend op de grond liggen terwijl het licht heel zwak opgaat. Richard begint dan de decor- en regieaanwijzingen van Joyce te prevelen. Normaal moeten nu Brigid, de huishoudster, en Beatrice op scène komen, maar alleen die laatste verschijnt, glazig, nog niet tot leven gewekt, een marionet, terwijl Richard zelf de dialoog tussen Brigid en Beatrice voor zijn rekening neemt (met een paar dissonante tussenwerpingen van Beatrice zelf). Van Kraaij maakt met andere woorden onmiddellijk duidelijk dat het hele stuk vertrekt vanuit het hoofd van Richard/Joyce, een auteur op zoek naar zijn personages. Hij gooit de ballast van de bijrollen (Brigid, zoontje Archie en een visvrouw) overboord door Richard zelf hun rollen en eventueel de hele dialogen met hen te laten debiteren, coupeert op een verstandige manier, en bewaart alleen het centrale



*Exiles door het Kaaitheater (foto: Patrick De Spiegelaere)*

kwartet: Richard, Bertha, Robert, Beatrice.

Een *kwartet*, voor strijkers dan, is ook waarmee de voorstelling aanvangt, nog voor het licht opgaat, uiterst pianissimo. Later, aan het begin van het derde bedrijf, zal de parallel tussen de muzikale vorm van het strijkkwartet en het uitspelen van de vier personages visueel geïllustreerd worden door de acteurs in de posities van een strijkkwartet woordloos op scène te laten staan, en hen afwisselend te laten oplichten volgens de stemvoering van de muziek. Maar er is meer dan alleen die parallel. Wat gespeeld wordt is het *Molto adagio* uit het strijkkwartet op. 132 van Beethoven, en dat deel draagt een titel: "Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit". Beethoven schreef het stuk na een zware ziekte waar hij als bij wonder doorheen geworsteld was. De muziek is doortrokken van de intense spiritualiteit van de late Beethoven. En die spiritualiteit correspondeert op een bepaalde manier met het personage van Richard, uit wiens geest intussen het toneelstuk begint. Tegelijk is ze ironisch. Zo zal blijken dat Beatrice een zware ziekte achter de rug heeft en zichzelf als "herstellend" beschrijft, zonder echter werkelijk "genezen" te zijn (van haar affectie voor Richard) en in een context waar ze terug naar af gemanoeuvreerd wordt. Iets soortgelijks geldt bij uitbreiding voor het hele stuk, dat Richard bij aanvang misschien wel therapeutisch opzet maar dat niet zonder meer op een genezing zal uitdraaien. En een zekere ironische werking gaat ook uit van de snellere, oplevende passage uit hetzelfde deel van het strijkkwartet. Beethoven schreef daarboven: "Gefühl neuer Kraft". Van Kraaij laat de muziek de overgang markeren naar het tweede bedrijf, als Robert net wolkjes parfum door zijn kamer gespoten heeft en uitkijkt naar de komst van Bertha. Het gevoel van nieuwe kracht krijgt daardoor een wel heel erotische en weinig "heilige" kleur.

Voor het decor liet Ann Weckx zich inspireren door een schilderij dat Matisse van zijn eigen werkplaats maakte, *Le Studio rouge*. Muren, kamerbreed tapijt, fauteuils en andere accessoires zijn haast zonder onderscheid rood, de kleur van de passie. Van Kraaij daarover: "Doordat alles rood is, zijn in die ruimte de dimensies weggevallen. Het is dus een soort ruimte van de verbeelding, een ideële wereld. Decor en encenering verwijzen naar de binnenkant van Richards hoofd. Daarbij verdwijnen alle vormen van naturalisme. De situatie wordt dus veel minder letterlijk gespeeld dan ze in het stuk staat neergeschreven."<sup>20</sup> Dat laatste is van aanzienlijk belang, want het creëert interessante tegenspraken. Als Richard namelijk de decoraanwijzingen debiteert, stemmen die niet overeen met wat je als kijker ziet. Iets lijkt met andere woorden al aan zijn macht te ontsnappen. Die ervaring wordt nog versterkt als hij de andere personages en hun kledij beschrijft. Alweer strookt zijn regiewens niet met de werkelijkheid - zoals uit het stuk zelf zal blijken dat hij die personages niet soeverein naar zijn hand kan zetten maar met hun tegenmacht

geconfronteerd wordt. Tegelijk laat de niet-letterlijke aankleding van omgeving en personages Van Kraaij toe om een aantal spaarzame en subtiel suggestieve effecten aan te brengen. Eén centrale fauteuil bijvoorbeeld is niet rood maar wit. Het lijkt Richards regisseursstoel van waaruit hij de handeling en psychologie van zijn antagonist tracht te sturen. Maar ook Robert en Bertha zullen kort in de fauteuil gaan zitten - toevallig of niet op momenten dat zij op hun beurt Richard proberen te manipuleren. Een ander opvallend wit attribuut is de porseleinen zwaan die door het deurgat rechts te zien is, maar waarvan verder geen gebruik gemaakt wordt. Voor Wim Van Gansbeke in *De Morgen* moet die zwaan een "vals knusse burgerlijkheid" belichamen.<sup>21</sup> Dat is één effect, maar het staat iedereen vrij nog meer in dit object te lezen. Een zwaan op scène zetten bij een twintigste-eeuwse Ierse auteur kan associaties oproepen met de beroemdste twintigste-eeuwse zwaan uit de Ierse literatuur, die van "Leda and the Swan" uit het gedicht van W.B. Yeats. Zeus hulde zich in de gedaante van een zwaan om Leda te ontvoeren en tot zich te nemen. (Daaruit werden - hoe toepasselijk trouwens, gezien de koppeltjes op scène - twee tweelingen geboren.) Het gedicht van Yeats stelt de vraag of voor Leda het moment van goddelijke inseminatie ook gepaard ging met een goddelijke verlichting en bevrijding van het denken. Het stelt met andere woorden de bijbelse vraag naar de verhouding tussen kennis en seksualiteit, of breder nog, tussen geest en lichaam - een thema dat nu net ook Richard/Joyce beroert, zoals het contrast tussen de zuivere, ideële schoonheid waarmee een zwaan geassocieerd wordt en de promiscuë toeëigeningen van Zeus in precies die gedaante afstraalt op het hele toneelstuk.

Zulke betekenisverleningen van de kant van de kijker moeten echter snel gebeuren. Zoals Joyce bij Ibsen opmerkte: "At some chance expression the mind is tortured with some question, and in a flash long reaches of life are opened up in vista, yet the vision is momentary unless we stay to ponder it."<sup>22</sup> Tijd om lang te verwijlen is er zelden in *Exiles*, dat (opnieuw volgens Joyce) bestaat uit "three cat and mouse acts".<sup>23</sup> Joyce bestaat altijd al bij de genade van de serendipiteit (en van zulke speels-moeilijke woorden) en Van Kraaij weet uitstekend de nodige spanning en aandacht voor het detail te bewaren die een prettige elektriciteit bij de kijker stimuleren.<sup>24</sup> Daartoe regisseert hij, zoals Wim Van Gansbeke terecht opmerkte, met een bijna feilloos gevoel voor de muzikaliteit van zijn partituur. Hij maakt gebruik van het hele scala aan stembuigingen: occasioneel gefluister (als Beatrice toegeeft waarom ze is gekomen: "Anders kon ik u niet zien"), minachtend gemompel (als Richard het krantartikel dat Robert over hem geschreven heeft, afhaspelt), gekrijs en geschreeuw (de echtelijke ruzies tussen Richard en Bertha, die met grote dynamische contrasten gebracht worden), gerekte stiltes (als Richard en Robert elkaar minutenlang fixeren aan het begin van het tweede bedrijf). Ook de manier waarop ruimte en lichaamstaal worden aangewend, is precies doordacht. Opvallend bijvoorbeeld is

het moment waarop Richard languit als een gekruisigde in zijn zetel hangt.<sup>25</sup> Dan zie je in een flits het verband tussen Joyce, Jezus en Judas, zie je een extra aspect aan de behoefte die Joyce had om verraden te worden: niet voor Jezus onder te moeten doen. Even later zegt Richard trouwens aan Robert dat het meest bijzondere geloof dat is van de meester in de discipel die hem zal verraden; waarop Robert laconiek maar treffend reageert dat Richard een gemiste theoloog is. Andere opvallende voorbeelden van overdachte lichaamstaal zijn haast zonder uitzondering sterk getheatraliseerd: de scène waarin Robert en Bertha elkaar kussen; het moment waarop Robert Richard uitdaagt om alle moraal achter zich te laten (twee van elkaar afgewende zuilen met het gezicht naar het publiek); Bertha die spastisch op de grond kronkelt als ze Richard smeekt haar te vertellen wat ze dan moet doen om hem te behagen; Robert die als een dier naar Bertha toekruipt; de artificiële droomdialoog tussen beiden aan het slot van het tweede bedrijf; de omhelzing tussen Bertha en Beatrice; het zich langzaam afwenden en sluiten van de ogen door Bertha bij de slotdialoog (die in een onwerkelijk paars licht begint en verglijdt naar genadeloos wit). En Richard houdt zich vaak zo superieur mogelijk bezig met het draaien aan zijn ringen en het plukken aan zijn vingernagels. Wat was ook weer de artistieke visie van Stephen Dedalus in *A Portrait*? "The artist, like the God of the creation, remains within or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, *paring his fingernails*."<sup>26</sup> Net zo Olympisch wil Richard met zijn antagonisten om kunnen gaan. Alleen lukt het hem niet.

Het lukt Josse de Pauw intussen wel om zijn rol van Richard superieur in te vullen, inclusief siberisch masker, trots, verscheurdheid en kwetsbaarheid. Zoals ook Jos Verbist op bijzonder overtuigende wijze en briljant fraserend Robert neerzet. Frieda Pittoors vertolkt een prachtig grijpbaar-ongrijpbare Bertha vol meisjesschuchterheid als ze opgevrijd wordt, hysterie als ze door Richard te ver gedreven wordt, en een mengeling van sluwheid en onhandigheid als ze zelf aan de touwtjes tracht te trekken. En Tamar van den Dop blijft een gepast onwezenlijke en frigide Beatrice. Met zulke doorleefde, virtueuze acteerpresetaties kunnen ook de humoristische momenten hun effect sorteren, hoewel zoiets van publiek tot publiek sterk kan verschillen.<sup>27</sup> Gestuurd bovendien door een zo scherpzinnige regisseur die de betekenissen van het stuk weet aan te vullen en te verrijken, wordt *Exiles* dan toch in één klap het meest onderschatte meesterwerk van Joyce. En dat doet plezier, want we kunnen nooit Joyce genoeg hebben.

## NOTEN

\* Met dank aan Geert Lernout voor het opzoeken en doorspelen van de editie van *Exiles* die de werknotities van Joyce bevat.

- 1 "Ibsen's New Drama". In *The Critical Writings of James Joyce*. Edited by Ellsworth Mason and Richard Ellmann. Foreword by Guy Davenport. Ithaca: Cornell University Press, 1989, p. 49.
- 2 "Drama and Life". In *The Critical Writings of James Joyce*, p. 41.
- 3 "Drama and Life", p. 42.
- 4 Zie Richard Ellmann, *James Joyce*. New and Revised Edition. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 444-5.
- 5 Zie Ellmann, p. 356.
- 6 Zie Geert Lernout, "Het verlangen naar verraad". *De Morgen*, 5 november 1993, p. 21.
- 7 James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916, herdr. Harmondsworth: Penguin, 1976, p. 203.
- 8 Voor de naam Lynch, zie Ellmann, p. 160.
- 9 Voor het verhaal van Prezioso, zie Ellmann, p. 316-7.
- 10 *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 247. Eigen cursivering.
- 11 Ellmann, p. 445.
- 12 James Joyce, *Ulysses*. The Corrected Text. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. With a New Preface by Richard Ellmann. Harmondsworth: Penguin, 1986, p. 7.
- 13 "Notes by the Author". In James Joyce, *Exiles: A Play in Three Acts*. With the Author's Own Notes and an Introduction by Padraic Colum. 1918, herdr. London: Jonathan Cape, 1952, p. 164. De notitie van Joyce is zowel merkwaardig als karakteristiek. Merkwaardig is de simpele gelijkschakeling van zijn toekomstige publiek met alleen maar mannen, en de overhaaste zekerheid dat al die mannen als Robert zijn. Karakteristiek is de overtuiging dat die mannen bovendien de geestelijke suprematie van Richard (zeg maar Joyce) erkennen en heimelijk zelf willen bereiken, en dat ze allen op hetzelfde aardse, niet-intellectuele vrouwentype (Bertha, en dus zijn eigen vrouw Nora) vallen. Het is voor een aanzienlijk deel het onvermogen van Joyce om een intellectuele vrouw als Beatrice gelijkwaardig te vinden - enerzijds ten opzichte van hem zelf als artiest en anderzijds ten opzichte van zijn vrouw als vrouw - dat hem moeilijkheden oplevert met het personage. In een tweede notitie omschrijft hij haar trouwens met weinig sympathie als "an abandoned cold temple" (p. 168).
- 14 "Ibsen's New Drama", p. 63.
- 15 Ellmann, p. 557.
- 16 *Exiles*, p. 162.
- 17 *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 203.
- 18 Zie Ellmann, p. 369.
- 19 "Notes by the Author". In *Exiles*, p. 172.
- 20 "De twee zielen in een mannenborst". Interview met Peter van Kraaij. *De Morgen*, 5 november 1993, p. 22.
- 21 Wim Van Gansbeke, "Een spinsel van virtueuze muzikaliteit". *De Morgen*, 13 november 1993, p. 27.
- 22 "Ibsen's New Drama", p. 67.
- 23 "Notes by the Author". In *Exiles*, p. 172.
- 24 "The greatest danger in the writing of this play is tenderness of speech or of mood,"

noteerde Joyce ("Notes by the Author", p. 174). Het is de verdienste van Van Kraaij en zijn acteurs dat ze niet in de val trappen die de schrijver voor zichzelf zo angstvallig wou ontwijken - de val van een bij momenten te zoete lieflijkheid. Het hele stuk blijft onder stroomspanning staan.

<sup>25</sup> Die houding kan toeval geweest zijn: in de tweede opvoering die ik bijwoonde, heb ik ze gemist.

<sup>26</sup> *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 215. Eigen cursivering.

<sup>27</sup> In de Brusselse opvoering die ik zag werd zo goed als niet gelachen, terwijl het Gentse publiek heel wat uitspraken (vooral de uitvluchten van Robert in het tweede bedrijf) hilarisch bleek te vinden.