

## TRUE WEST REVISITED

Johan CALLENS

Vijftien jaar nadat Toneelgroep Stan in een bezetting met Frank Vercruyssen (Austin), Luk Perceval (Lee) en Damiaan De Schrijver (Saul) Sam Shepards *True West* op de planken zette, deden Stany Crets en Peter Van den Begin, bijgestaan door Eddy Van den Abbeele en Greta Van Langendonck de zaak nog eens over. De productie van Elizabeth nv in een decor van Kurt Loyens en belichting van David Liekens ging in première op 26 oktober 2010 in het Fakkeltheater en toerde daarna door Vlaanderen. Even zag het er naar uit dat Exqui een DVD opname zou maken maar dat is er spijtig genoeg niet van gekomen. Wat volgt zijn drie eerder verschenen recensies van Pieter T'Jonck, Wouter Hillaert en Jan-Jakob Delanoye, en een achtergrond interview van Matt Wolf waarin Johan Callens *True West* situeert binnen Shepards andere familiedramas en de mythe van het Westen.

\*

### Pieter T'Jonck, "Stan maakt pijnlijke klucht van *True West*," *De Standaard* 18 februari 1995

*True West* van Stan, met Luk Perceval als gastakteur, is een niet te missen belevenis. De auteur Sam Shepard is filmscenarist en -akteur. Op het eerste gezicht leest zijn stuk ook als een regelrechte soap, een familiedrama in miniatuur op zijn Amerikaans. Bij Stan wordt de soap echter een wrange klucht over alledaagse postmoderniteit: het leven zoals het zich afspeelt in een onbestemde verkaveling, die lijkt op alle andere verkavelingen.

De totale spanningsloosheid, het gebrek aan inzet van dit bestaan, blijkt al bij het openingsbeeld. De broers Austin (Frank Vercruyssen) en Lee (Luk Perceval) zitten onderuit gezakt in een bankstel en een fauteuil. Bij zo'n totaal gebrek aan decorum hoeft het weinig te verwonderen dat de voertaal een gekuist Antwerps is. Daardoor komt het verhaal ook zeer dichtbij: het Amerikaans vernisje is zo vergeten.

De woordenwisseling tussen de broers is schamper en onverschillig. Austin bewaakt het huis van zijn moeder terwijl die op reis is, Lee komt er toevallig langs en blijft hangen. Al snel begrijp je dat Austin een vrij geslaagd filmscenarist is, terwijl Lee een klaploper en dief is. Nochtans benijdt de ene heimelijk de andere en vice versa. Austin keurt de levenswandel van zijn broer af. Hij beschouwt zichzelf als iemand die met ernstige dingen (filmscenario's over historische onderwerpen)

bezig is. Maar toch blijkt op de duur dat hij het gevoel heeft dat zijn leven niet helemaal "echt" is.

Op zijn manier is Lee als dief natuurlijk een en al "echtheid". Maar die echtheid is vooral vormeloosheid: het onvermogen om zijn leven een of andere richting uit te sturen. Hij heeft de emotionele rijpheid van een misnoegde puber: hij is tegen alles en kent geen grenzen. Zijn gedachten bestaan uit niets dan slecht verteerde clichés en modellen, gestolen van film en televisie. Precies omdat zijn broer in "de kinema" werkt en veel geld verdient, benijdt hij hem. Al zou hij de discipline om een script te schrijven nooit kunnen opbrengen.

De rivaliteit en afgunst tussen de broers wordt verscherpt door de komst van filmproducer Saul (Damiaan De Schrijver). Hij is een karikatuur van de absolute cynicus, voor wie alleen dat wat geld opbrengt, waarde heeft. Bedoeling is een scenario van Austin te bespreken. In een meesterlijk-hilarische scène smeert Lee hem echter een scenario aan. Het is "recht uit het leven gegrepen", maar hangt van de onzin aan elkaar. Hier zie je pas goed dat het "echte" leven van Lee een opeenstapeling van tv-clichés is.

Van de weeromstuit wordt Austins scenario onder de mat geveegd. Vanaf dit moment gaan beide broers tegen elkaar opbieden in "echtheid". Austin gaat de dieventoer op om te bewijzen dat hij dat ook durft. Hij chanteert Lee om hem mee op avontuur in de woestijn te nemen.

De regie is zeer opmerkelijk. Door het gebruik van dialect komt het gebeuren zeer dicht bij de Vlaamse werkelijkheid. Maar de banaliteit en trivialiteit van de verzuchtingen van de twee broers komt pas werkelijk goed tot uitdrukking doordat elke actie ontbreekt. Op wat gezwaai met een golfstick na, blijven de broers als bloemzakken in hun zetel hangen. Volgens Shepards regie-aanwijzingen zou je echter heel wat actie, tot en met het kort en klein slaan van een keuken, moeten zien.

Zo'n uitbarstingen suggereren al te gemakkelijk dramatische gemoedsbewegingen. Hier hoor je vooral de tekst, biezonder subtiel belichaamd door Vercruyssen en Perceval. En dan is het zonneklaar dat het probleem van deze twee broers niet een of andere tragiek, maar juist het totale gebrek eraan is. Ze zijn en blijven vorm- en inhoudsloos. Alles is totaal verwisselbaar in hun geest. Hun agressie is niets dan een middel om de leegte waarin ze zweven te vullen.

Het resultaat van de regie is dat een ogenschijnlijk drama – de strijd tussen twee broers – omslaat in een dolle klucht. Twee leeghoofden die dik doen tegen

elkaar, dat is de essentie van een bepaalde vorm van komedie. De situering van dit gebeuren in een onbestemde verkaveling maakt het, meer nog dan het Antwerps dialect, op een pijnlijke wijze herkenbaar.

\*

**Wouter Hillaert, "Twee tijdbommen tussen moeders servies," *De Standaard* 28 oktober 2009.**

Stany Crets en Peter Van den Begin zaten te lang opgesloten in benauwende tv-studio's. Dat blijkt uit *True West*, hun rentrée op de Bühne. De stukken vliegen eraf.

*True West* is het soort voorstelling waarna mensen tegen elkaar grinniken: 'Maar goed dat wij niet moeten poetsen'. In het Fakkelteater ligt de scène na anderhalf uur bezaaid met een tapijt van huisraad, een gecrashte typmachine, papierpropen, sloten bier uit gedeukte blikjes en een verdacht hoge concentratie aan broodroosters. Crets en Van den Begin zelf lekken op het eind van allerlei geestrijke vochten, niet in het minst hun eigen zweet.

De westerse beschaving op een hoopje: dat is één interpretatie van de titel *True West*. Sam Shepards licht claustrofobische stuk uit 1980 bekijkt de Amerikaanse samenleving als een loutere schijnoverwinning op de prairie, waar cowboys elkaar bevochten als echte binken.

Dat doen ook de broers in het stuk. Slimmerik Austin (Crets) staat op het punt door te breken als filmscenarist. Woestijnvos Lee (Van den Begin) verdient zijn brood met tv's stelen. Ze vormen *the good* en *the ugly*, zoveel is duidelijk. Crets speelt de bedachtzame, rustige broer achter zijn typmachine. Van den Begin is zijn heerlijke uitdager: de langste Dalton met het hart op de tong. Samen zijn ze twee tikkende tijdbommen, tussen moeders schoon servies. Beschaving is niet meer dan een laagje glazuur.

Daar heb je meteen het tweede thema van *True West*, met de nadruk op 'true': wat is waarachtigheid in het leven, waar wordt het fake? Austin beseft dat zijn carrière hem kruiperig heeft gemaakt, tegenover bijvoorbeeld de filmproducer Saul. En als die Saul zijn doorwrochte script afblaast voor Lee's snel bijeen gefantaseerde, maar 'levensechte' westernverhaal, wisselen de rollen. De goeie wordt driftig, de domme rustig.

Die stijgende spanning in *True West*, in de traditie van het Amerikaanse symbolisch realisme, moet het volledig hebben van omslaande stemmingen, de toon van replieken, loutere oogopslagen. En precies daarin tonen Crets en Van den Begin zich meesters. Hun tv-trucjes laten ze thuis. Op hun schmierende ontknoping na zie je geen flauwiteiten, niks absurds. Ze kiezen voor methodacting, voor meer waarachtigheid dan Shepard ooit bedoeld moet hebben. Rondzwaaiende golfsticks en openspattend bier worden dan vervaarlijke hulpmiddelen.

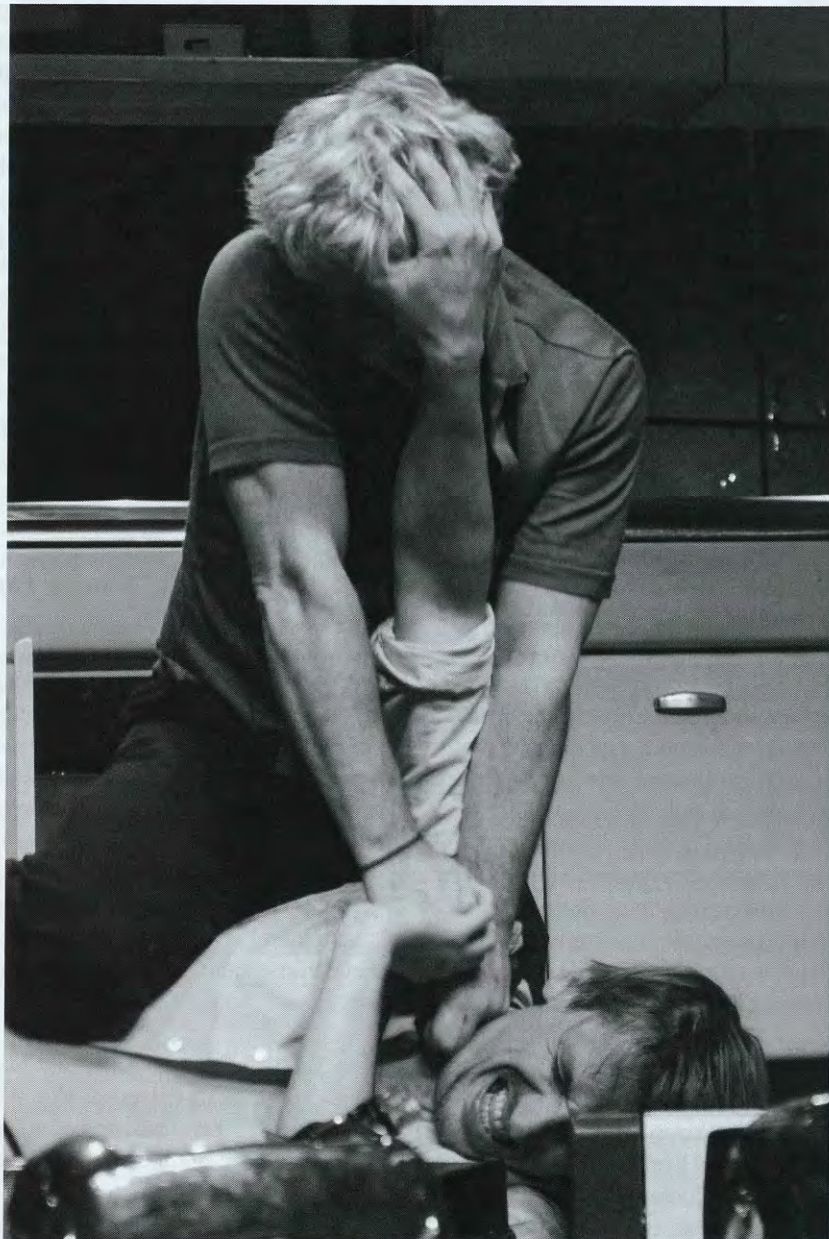
Plots beseft je hoe alomtegenwoordig ironisch en afstandelijk spel in het Vlaamse theater geworden is, net omdat het hier ontbreekt. Crets en Van den Begin herintroduceren een vergeten traditie, zoals ze die vijftien jaar geleden bij de Blauwe Maandag Compagnie samen achterlieten. Je voelt dat ze voor de camera gerijpt zijn, maar tegelijk rekenen ze in de huid van hun robuuste personages af met alle tv-producers en hun hele BV-carrière. De vrije theaterscène is weer van hen. *True West* knalt.

\*

**Jan-Jakob Delanoye, "True West, existentiële rock 'n' roll," *Cutting Edge* 16 oktober 2010.**

Het label 'uitverkocht' pronkte al enige weken trots op de website van het Waregemse cultuurhuis CC De Schakel. Stany Crets en Peter Van den Begin, twee onbetwistbare rasacteurs, zijn dan ook niet van de minsten: acteur, regisseur en schrijver Crets is een bekend televisiefiguur en in de media was Van den Begin vaak aan diens zijde te zien. Het duo is vooral gekend van VTM, maar een sporadische passage bij de VRT toonde dat ze allebei ook scherpe humor en amusante improvisaties zonder verpinken kunnen brengen. Het register van *True West*, de toneelklassieker van Pulitzerprijswinaar Sam Shepard, bespeelt echter een totaal ander register, namelijk dat van de tragikomedie. In negen aktes richten twee broers elkaar willens nillens ten gronde, tegen de achtergrond van het commerciële 'kunst'circuit waarin snobisme en oppervlakkigheid rijkelijk floreren.

De maatschappelijke kritiek hebben Crets en Van den Begin niet bepaald in de verf gezet. Die keuze is op zich wel begrijpelijk: *True West* dateert al van 1980 en de sociaalkritische thema's van het stuk werden sedertdien vaak opnieuw aangesneden. Wel heeft het Vlaamse duo qua encenering naar een brute uitvergroting gezocht. De alcohol vloeit rijkelijk over de scène, serviezen worden vernield en de tikmachine moet er volledig aan geloven. Temidden van al dat zwalpende acteursgeweld vormt het duo een overrompelende verschijning, want ondanks de steeds



True West © Layla Cuypers

vuilere scène houden de acteurs zich overeind en blijven de dialogen scherp. Toch wreekt de keuze voor een zeer expliciete aanpak zich op de totaalervaring, met name op de intimiteit. De vereenzaming van alle personages komt amper uit de verf. *True West* had puur tekstueel dus sterker kunnen zijn, maar Crets en Van den Begin nemen Shepards creatie vooral als uitgangspunt om tragisch, humoristisch, ranzig en tegelijk interessant theater te maken, waarin de acteur als mens centraal staat.

Het balanceren tussen authenticiteit en een moderne, laagdrempelige lezing is bij Crets en Van den Begin overigens wonderwel gelukt. De volgelopen zaal genoot zowel van de meer diepzinnige stukken dialoog als van de vulgariteiten, de brute verkrachting van de scène en (vooral) het plezier waarmee het duo op de planken stond. Enkele keren vielen beide acteurs uit hun rol, maar dat was duidelijk van de goesting: Crets en Van den Begin genieten zodanig van hun rollen en van elkaars verschijning dat de dramatische magie soms eventjes plaats maakte voor een moment van menselijke zinsverbijstering. Het leek alsof ze zelf hun ontzagwekkende prestatie van op een afstand konden aanschouwen en dat idee amuseerde hen kostelijk. Het siert Crets en Van den Begin trouwens dat ze, zonder Sam Shepards tekst naar een lager niveau te halen, de psychologische problemen toch geloofwaardig kunnen schetsen voor een breed publiek. En diegenen die alsnog afknappen op de mentale aftakeling die Lee en Austin samen ondergaan, genieten nog steeds van de overgave waarmee beide acteurs op scène staan.

Perfect is *True West* daarom nog niet. Stilistisch is de voorstelling overdreven, het vette accent van Crets en Van den Begin vormt geen echte meerwaarde en de kleinere rollen (Eddy Van den Abbeele en Greta Van Langendonck) werden niet zo goed gebracht. *True West* wordt dan ook vooral gedragen door de geestige muziek, de gelaagde tekst en de sublieme acteerprestaties. Wat we in Waregem zagen, was eigenlijk theater pur sang: geen begoocheling van het publiek, louter twee mensen die zichzelf te pletter zweten. Heerlijk om zien!

\*

***True West*: “There’s nothing a man can’t do. You dream it up and he can do it.” Matt Wolf interviewt Johan Callens.**

**In *True West* wordt de mythe van het Westen ontmanteld?**

Het Westen stond vroeger voor authenticiteit, open ruimte en de mogelijkheid om helemaal opnieuw te beginnen, een mythe die door Hollywood westerns werd gepropageerd. Shepard situeert zijn toneelstuk echter in de voorsteden van Los Angeles,

waar hij opgroeide. Volgens Austin, de scenarioschrijver, zijn die vergiftigd door de smog en het verkeer, overwoekerd door shopping centra and Safeways. De mythe omvat ook de "Manifest Destiny" ideologie van de VS, haar beschavingsmissie, die het koloniale project van de natie op het Amerikaanse continent en daarbuiten funderde of moest goedpraten, zoals je wil. In die zin loopt *True West* vooruit op een later stuk als *States of Shock* (1991), dat Shepard schreef uit verontwaardiging over de eerste Golfoorlog. Het in het wit geklede koppel dat zo nodig wil consumeren herinnert inderdaad aan de eveneens in het wit geklede Hollywood producer uit *True West*. Zowel op het thuisfront als in het buitenland resulteerde het kolonialisme vaak in culturele ontspanning en consumptie op zijn Amerikaans, ondanks de idealistische retoriek. Die retoriek maakt in feite ook deel uit van de mythe.

### Waarom trekt de woestijn de twee broers zo aan?

In Shepards werk gaat er over het algemeen van de woestijn een mystieke aantrekkingskracht uit. Die wordt nog in de hand gewerkt door het feit dat zijn vader daar volledig geïsoleerd leefde. Noch de woestijn, noch de vaderfiguur kunnen blijkbaar echt doorgrond of volledig begrepen worden, zeker niet het geweld waartoe de man in staat was, hoewel Shepard zich ervan bewust is dat zijn vaders afzondering geen oplossing was voor zijn sociale en familiale problemen. Austin verlangt naar de woestijn als een uitweg uit zijn inauthentieke bestaan, zonder te beseffen wat het is om in de woestijn te leven. Lee gaat er prat op dat hij een authentiek leven leidt maar zijn rooftochten door de voorsteden van LA en zijn diefstallen van broodroosters en televisietoestellen bewijzen dat hij in de woestijn nauwelijks kan overleven. Hij koestert integendeel allerlei fantasieën over Austin en de rijken, die zo uit tijdschriften en tv-programmas zijn geplukt. Voor zover beide personages aspecten van één en dezelfde Amerikaanse psyche zijn, illustreren de broers de patstelling waarin die verkeert sinds de "frontier" gesloten is verklaard en Huck Finns optie om naar de "territories" te vluchten niet meer bestaat. Elk van de broers verlangt naar het leven van de ander, dat geen van beiden authentiek is omdat de werkelijkheid door Hollywood en de media vervalst is, vervangen door mythes en clichés.

### Shepards Westen is eenzaam, koud en meedogenloos. Volgens hem leidt de schizofrene droom van het Westen tot depressie en tragedie. En de dood van de mythe is een reden tot rouwen.

Tegen het einde van het stuk, wanneer de inspanningen van het schrijven en de overdaad aan alcohol hun tol beginnen te eisen, verlangt Lee innig naar een schoonheid uit Bakersfield, of Reno, precies weet hij het niet meer. Austin wijst hem terecht want "A woman isn't the answer. Never was." Hier blijkt Austin Lee's

manier van denken al overgenomen te hebben. Het Westen en de woestijn trekken volgens Shepard immers mannen aan omwille van hun inherente eenzaamheid of om de maatschappij en vrouwen te ontvluchten. Hier ligt een mogelijke oplossing voor het probleem van zijn mannelijke personages. *Far North* is één van Shepards werken met een duidelijk "frontier" gevoel, ook al speelt de film zich af in Minnesota. Daarin worden de onverzoenlijkheid van de familiepatriarch tegenover een koppig oud-geworden paard en zijn diepere drang om steeds opnieuw dieren te doden, gecontrasteerd met de levensondersteunende gemeenschap van verschillende generaties vrouwen. Die vrouwen leveren herhaaldelijk een ontvullend perspectief op het gedrag van de mannen, en zijn vaak, net als in *True West*, een bron van humor. We mogen immers niet vergeten dat *True West* vaak zeer komisch is. Het label "tragedie" dekt allesbehalve de lading, net zomin als de tragedie van het stuk tot een éénduidige emotionele resolutie zou leiden.

Op dezelfde dubbelzinnige manier blijven het Westen en de woestijn hun aantrekkingskracht uitoefenen. Indien het vuur in Shepards stukken vernietigend, zuiverend en verhelderend werkt, bv. in *A Lie of the Mind* (1985), dan geldt dat evengoed voor de hitte, koude en de afzondering van de woestijn. ('s Nachts is het in de woestijn inderdaad koud.) We hoeven maar naar bijbelse voorbeelden te kijken waarin de woestijn een plaats van initiatie, verleiding en catharsis is. Omgekeerd is de teloorgang van de westerse droom, ondanks haar tragische gevolgen, evengoed reden tot rouwen omdat die droom, hoe verblindend ook, tenminste een doel gaf aan de mannen die er zich door lieten leiden. Ook al lijkt die paradox te verzanden in een impasse, zoals de freeze-frame van de elkaar bedreigende broers waarmee *True West* abrupt eindigt.

De moeite die Shepard vaak heeft om zijn toneelstukken af te ronden, valt deels tot dergelijke impasses te herleiden, en daarbij maakt het weinig uit of ze geïnterpreteerd worden als het typische western conflict tussen stedelijke beschaving en de primitieve buiten of de meer klassieke dramatische tegenstelling tussen Apollonische en Dionysische krachten. Gedurende zijn drie-jarige verblijf in Engeland aan het begin van de jaren zeventig, herlas Shepard de toneelklassiekers en hun invloed is merkbaar in sommige werken die hij daarna schreef. Zoals zovele tragedies die zich afspelen in de familiesfeer, dramatisert *True West* een onoplosbaar conflict tussen twee broers. Het later geschreven stuk *Fool for Love* lijkt een vrouw tegenover haar overspelige partner te plaatsen maar ook hier veruitwendigt het conflict de tegenstelling tussen mannelijke en vrouwelijke krachten binnen één en dezelfde psyche, wat ook verklaart waarom de relatie een incestueuze kant heeft, vermits Eddie en May half-broer en half-zus zijn. Schrijvers zoals Samuel Beckett en Tennessee Williams, twee vroege modellen van Shepard, dienden hier mogelijk als tussenfiguren voor zijn gespleten personages, hoewel het incest motief al in Sophocles' *Oedipus* zit.

**Vind je dat *True West* op een dubbelzinnige noot eindigt? Met andere woorden, hebben Lee en Austin enig zicht op verlossing?**

Ik vermoed dat je verwijst naar de scène waarin Austin de gestolen broodroosters controleert als voor een consumententest en dan Lee een stapeltje toast aanbiedt, alsof het de hosties waren van een Laatste Avondmaal. Lee slaat het bord van zich weg, waarop Austin op zijn knieën valt, de sneetjes brood eerbiedig bijeen raapt en opnieuw aanreikt. Dit keer neemt Lee een snee en met een reuze krokante hap lijkt hij hun afspraak te bezegelen, dat Austin het script in naam van Lee zal schrijven zolang Lee hem maar mee zal nemen naar de woestijn. Lee is uiteraard niet van plan om zijn belofte te houden. De niet nagekomen belofte vormt een nieuwe variatie op de slechte transactie uit Marlowes *Doctor Faustus*, waarvan Shepard aan het einde van zijn verblijf in Engeland een bewerking maakte.

Daaruit zou kunnen blijken dat het inderdaad onmogelijk is om het conflict op te lossen, maar dat conflict kan ook in het voordeel van de personages spelen, als het eenmaal in termen van complementariteit eerder dan onverzoenlijkheid wordt gezien. Er zit bovendien een politieke les in dit conflict, vermits Shepards gespleten personages niet zomaar een manifestatie zijn van zijn persoonlijke ingesteldheid of zijn manier om mythische aspecten van de dramatische traditie nieuw leven in te blazen, vermits dit conflict voor hem duidelijk een "primitieve" oorsprong heeft. Tegelijk beseft hij dat het conflict Amerikaans is voor zover het te herleiden valt tot de verkeerd opgevatte en uitgedraaide kolonisatie van Noord-Amerika. Door de Anderen te bestrijden en uit te roeien, eerder dan hen de hand te reiken, hebben de Pilgrim Fathers en pioniers een unieke kans laten liggen om een nieuwe wereld te stichten, wat juist de bedoeling was van de Atlantische overtocht. Door de Anderen te demoniseren creëerden de VS een precedent, dat op het eigen continent later werd herhaald met betrekking tot nieuwe immigranten in tijden van economische tegenspoed. Op het internationale vlak wordt hetzelfde patroon al te vaak herhaald met betrekking tot al wat niet Amerikaans is.

**De rivaliteit van de broers blijkt uit de misverstanden, afgunst, angst en wrok.**

Voor zover de broers elkaars droom willen stelen, moeten ze zich op het terrein van de ander begeven om hem daar te verslaan, zonder eigenlijk goed te weten wat daar de regels van het spel zijn. Lee's scenario weerspiegelt die onzekerheid duidelijk in de achtervolgingsscène. Elk van de tegenstanders denkt dat hij de enige is die bang is, die niet weet waarheen de achtervolging leidt: "the one who's chasin' doesn't know where the other one is taking him. And the one who's being chased doesn't know where he's going." En toch blijven ze doorgaan.

Dus neemt Austin zich voor om massas broodroosters te stelen waardoor de huiskamer van de moeder er stilaan als een winkel met huishoudtoestellen uitziet, terwijl Lee zijn hersenen pijnigt over zijn western scenario. De systematische vernieling van het interieur materialiseert de psychische kortsluiting van hun gevaarlijke spel, aangestoken door het ontvlambare karakter van Lee die de telefoon van de muur rukt, keukenlades ondersteboven keert en een perfect functionerende tikmachine met een gofclub naar de verdoemenis helpt. Geen wonder dat Mom, bij haar terugkeer uit Alaska, haar interieur niet meer herkent. Zelfs de taal moet eraan geloven, vermits Lee's inspanningen om authentiek te klinken duidelijk maken hoe versleten en bevreedend idiomen als "I know this prairie like the back a' my hand" bij nader toezien wel zijn. Lee kan moeilijk aanvaarden dat hij die zin aan zijn broer dicteerde en verdenkt hem van bedrog om te bewijzen dat Saul, de producer, een vergissing beging toen hij van partner veranderde. Op het vlak van de intrige is het niet zo moeilijk om te zien hoe *True West* Mamets *Speed-the-Plow* mogelijk heeft beïnvloed. Maar Shepards stuk gaat niet alleen over het Westen of zijn fictionalisering in stuiversromans en westerns maar ook over de kunst van het schrijven, een verraderlijke zoniet helse job waarbij het prachtigste resultaat 's anderendaags banaal en flets klinkt. Wat dat betreft heeft Shepard een hele weg afgelegd sinds het begin van zijn carrière in de Village, toen hij nog eenakters in een soms met drugs bewerkstelligde roes en bezieling uit zijn tikmachine toverde. Vijftien jaar later had hij er al lang geen moeite meer mee om toe te geven dat schrijven ook werk is, soms zelfs een sleur die harde discipline vergt. Daarom verlangt Austin naar Lee's bestaan en hoewel dat wel niet zo zorgeloos zal zijn, oogt het tenminste minder routineus.

**Het Amerikaanse Westen is geïnternationaliseerd onder de vorm van de "nieuwe frontier," een nieuwe vrijplaats waar de mensen nog steeds het echte Amerikaanse karakter belichamen. Eerder speelde het een belangrijke rol in de omzetting van een complexe, regionale levensstijl naar het verhaal van een nationale identiteit.**

We moeten inderdaad een onderscheid maken tussen verschillende versies van de "frontier," te beginnen met de oorspronkelijke regionale grens, omdat die voor het ruime publiek onlosmakelijk verbonden blijft met het beeld in de populaire media en de reclame-campagnes die kolonisten moesten lokken. Op het einde van de negentiende eeuw verklaarde Frederick Jackson Turner die eerste "frontier," die hij had gedefinieerd als de smeltkroes van de Amerikaanse identiteit, "gesloten" maar John F. Kennedy's ruimtevaart programma opende ze opnieuw elders, om het nationale moreel tijdens de Koude Oorlog op te peppen. Beide varianten van de "frontier" zitten vervat in Phil Kaufmans western-achtige film adaptatie van *The Right Stuff*, Tom Wolfes kroniek van de beginjaren van het ruimtevaart program-

ma, van de experimentele piloot Chuck Yeager (een rol vertolkt door Shepard) tot de Mercury astronauten. Dit leidde tot anachronistische beelden van Shepard te paard naast een supersonisch vliegtuig. Misschien is het geen toeval dat Kaufmans film in 1983 uitkwam, slechts enkele jaren na de premiere van *True West*.

Er bestaat nog een derde, digitale versie van de "frontier" die de hoop wekte op een democratie vanuit de basis, een hoop die snel genoeg de kop werd ingedrukt toen privé-ondernemingen de digitale ruimte begonnen af bakenen, net zoals de kolonisten in de negentiende eeuw met de hulp van de nieuw ontwikkelde prikkeldraad, de uitgestrekte vlakten van het Westen opdeelden. Op het einde van de twintigste eeuw creëerde de digitale revolutie kortstondig een aanzienlijke migratie naar de sunbelt staten van de VS. Die migratie was enigszins vergelijkbaar met de eerdere golf, al was het omdat de VS zo uitgestrekt zijn dat er altijd wel gebieden overblijven die er ongerept uitzien. Maar die migratiegolf van de late twintigste eeuw verliep meestal naar steden met universiteiten die afgestudeerden konden leveren aan de lokale high tech bedrijven.

Tijdens zijn twee presidentstermijnen in de jaren tachtig profiteerde Reagan van zijn Hollywood rollen, om de regionale western mythe nieuw leven in te blazen en en ze opnieuw als een nationale identiteit te propageren. Hij had het immers



True West © Layla Cuypers

als voormalig voorzitter van de Screen Actors Guild tot Gouverneur van California en tenslotte tot president van de VS gebracht. De band met Texas van Bush Jr. (de familie heeft ook een ruim landgoed in Kennebunkport, Maine) en zijn mediaprofiel (paardrijden, buiten werken, ...) teerden ook op de western traditie, hoewel in de internationale politiek de "cowboy" mentaliteit de meer negatieve trekken van de pioniersgeest liet zien.

Voor zover Shepards persoonlijke levensstijl (zijn liefde voor paarden, landbouw) hem met de Western traditie associeert, doet die misschien wat af van zijn reputatie. Dat belet niet dat stukken zoals *True West*, het vroegere *Buried Child* en zijn latere film, *Silent Tongue* (1994), een voldoende kritisch beeld schetsen van de manier waarop het Westen, dat ongerepte land van overvloed dat zogezegd aan Gods uitverkorenen is "gegeven," in werkelijkheid veroverd is en wat daarvan de desastreuze gevolgen waren. Toch is de mythe moeilijk uit te roeien omdat ze een antwoord biedt (hoe misplaatst dat antwoord soms ook is) op een diepere psychische nood, die misschien wel exclusief mannelijk is, ondanks de historische bijdrage van vrouwen tot de oorspronkelijke kolonisatie van het Westen.

#### Uit hun gesprekken blijkt dat Lee en Austin elkaar niet begrijpen?

Omdat ze broers zijn is er uiteraard een sterke verwantschap tussen Lee en Austin, wat bevestigd wordt door de gedaanteverwisseling. In producties komt het zelfs vaak voor dat de acteurs elkaars rol beurtelings spelen. Tegelijk wordt die verwantschap ook herhaaldelijk ontkend in wat ze zeggen en doen.

Saul Kimmer, de Hollywood producer, ziet er geen graten in om van partner te veranderen omdat Austin and Lee juist broers zijn. Er moet dus wel een gedeelte "vertrouwdheid met het materiaal" zijn. Die redenering maakt Austin pijnlijk. Hij heeft namelijk met ontzetting en niet zonder eigenbelang, vastgesteld dat "There's no familiarity with the material! None. I don't know what 'Tornado Country' is. I don't know what a 'gooseneck' is. And I don't want to know!"

Een meer verontrustend bewijs dat de klassieke confrontatie aan het eind van het stuk aankondigt, volgt wanneer Lee Austin spottend uitdaagt om de politie te bellen om hem het huis uit te zetten vermits hij dat zelf niet kan, ook al wil hij dat maar al te graag. Austin houdt vol dat hij de politie niet *wil* bellen omdat Lee zijn broer is, maar voor Lee "That don't mean a thing." Hieruit moet blijken dat zijn inschatting van de menselijke aard, bloedverwanten, en de gemiddelde Amerikaan radicaal verschillen: "You go down to the L.A. Police Department there and ask them what kinda' people kill each other. What do you think they'd

say? [...] Family people. Brothers. Brothers-in-law. Cousins. Real American-type people."

**True West leidt dus tot het inzicht dat de culturele mythes van een land allemaal leugens zijn?**

Ik ben er niet zo zeker van dat culturele mythes allemaal leugens zijn. Zoals ontstaansmythes, zijn ze eerder mystificeringen of symbolische versies van een onderliggende werkelijkheid, en in die zin wordt de waarheid er evengoed in onthuld als verhuld, of zijn het indirecte manieren om tot de waarheid te komen. De mate waarin culturele mythes publieke versies van artistieke ficties zijn, maakt van Shepards *True West* een privé mythe, maar dan één die enkele zwaktes blootlegt in het werkelijkheidsbeeld en collectieve voorstellingen van de VS. Indien, zoals Turner beweerde, de frontier ervaring het Amerikaanse karakter vormde, dan houdt dit ook in dat ze voor de pioniers als een soort individuatie of maturatieproces had moeten functioneren. Spijtig genoeg bewijst de geschiedenis ook vaak het tegendeel. Bij haar terugkeer uit Alaska berispt Mom haar "jongens" omdat ze "binnen" vechten: "There's plenty of room outside to fight. You've got the whole outdoors to fight in." Haar ongepaste reactie wordt bij de toeschouwers allicht op een glimlach onthaald maar de teneur is duidelijk. De Amerikaanse man gedraagt zich onvolwassen en speelt nog steeds cowboy en indiaan, zoals Austin en Lee dat deden in de naburige heuvels. Het "waar gebeurde" verhaal van hoe hun vader zijn vals gebit in één van de bars van Juarez kwijt raakte, toont op een even tragikomische manier de dysfunctionaliteit van het Amerikaanse gezin, met zijn dode, afwezige of nalatige vaders (vaak aan lager wal geraakte kleurlingen) die hun vrouw en kinderen in de steek laten. Ook dat is een waar gebeurd verhaal.

**Buried Child (1978) gaat ook over de teloorgang of dood van de Amerikaanse Droom maar biedt hoop in de personages van Halie en Tilden.**

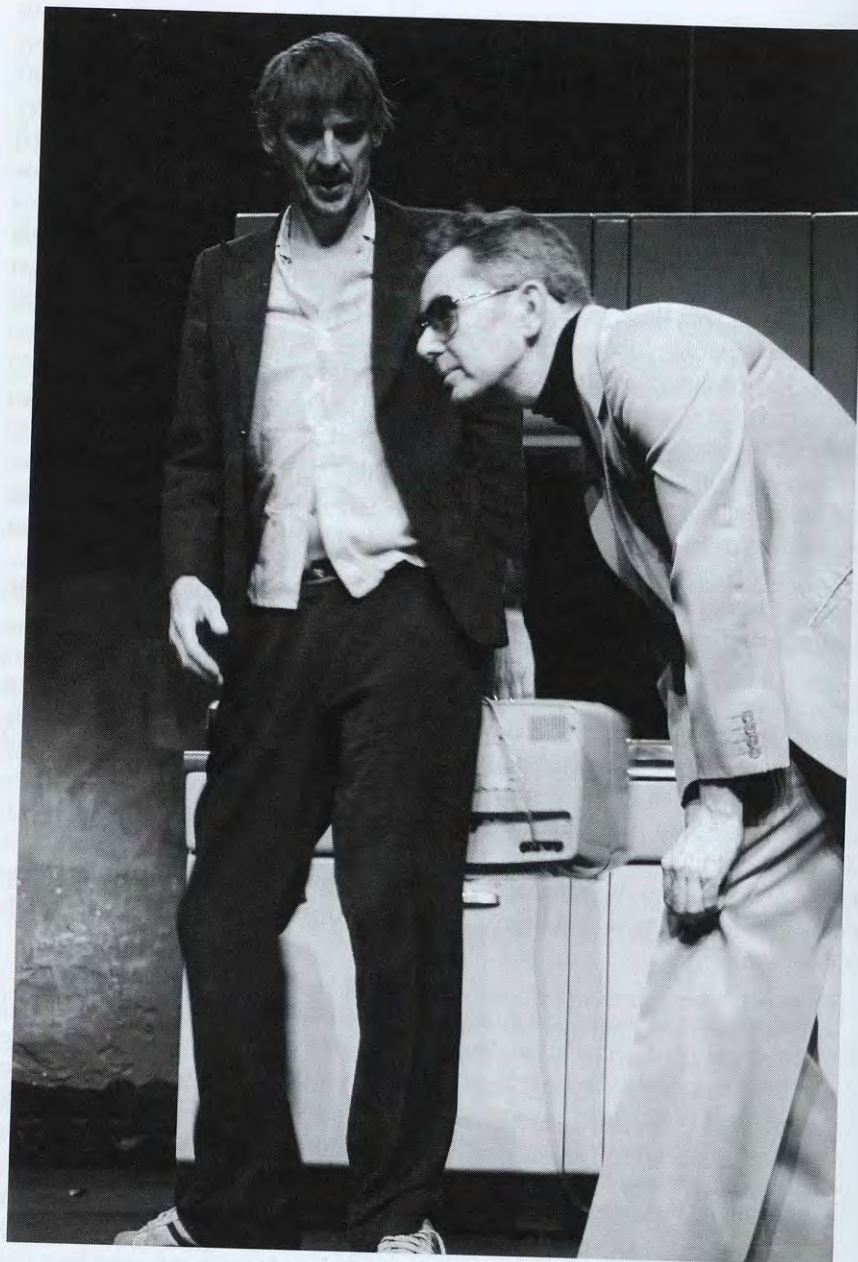
Halie en Tilden vormen het paradoxale bewijs voor het potentieel en de ontarding van de Droom. Halie lijkt een verhouding met de dominee te hebben en Tilden veroorzaakte alleen maar moeilijkheden toen hij naar het Westen trok en sinds hij weer thuis is, gedraagt hij zich vreemd genoeg als een ontheemde. Hun incest vertaalt de implosie van de misplaatste koloniale expansiedrang. Tegelijk biedt hun taboe relatie een liefdevol alternatief op de moorddadigheid van het pioniersras dat met Dodge lijkt uit te sterven. Zoals hij het formuleert, "There's nothing a man can't do. You dream it up and he can do it. Anything." Ironisch genoeg illustreert de verovering van het Westen het falen van de verbeelding van de Pilgrim Fathers. Tildens zintuiglijke benadering van zijn omgeving als het regent herinnert

aan Huck en Jims tocht op de Mississippi, hun diepere harmonie met de natuur en wederzijds respect, ongeacht hun huidskleur. Alle aardse vormen van water (regen, bronnen, meren, zeeën) bieden toegang tot de kosmische wateren, althans volgens de Hopi Indianen, waarvan Shepard de slangenrituelen in *Operation Side-winder* (1968, 1970) verwerkte. Als Dodge op het einde van *Buried Child* sterft laat hij de boerderij aan Vince na. Ondanks zijn eerdere twijfels aanvaardt hij de erfenis, omdat hij gedurende zijn nachtelijke tocht tot aan de grens van Iowa, een psychische ervaring had waarin hij zich met de familie en haar voorvaders één voelde. Dat hij hierdoor Shelly moet opgeven loopt vooruit op de patstelling aan het einde van *True West*. In plaats van samen te blijven, gaan Vince en Shelly uit elkaar, maar hieruit blijkt ook Shepards eerlijkheid. De bloedband, hoe problematisch ook, werkt na ten koste van de nieuwe mogelijkheden die Shelly zou moeten belichamen. De overeenkomsten met *The Curse of the Starving Class* (1977) zijn sprekend. Wesley's beslissing om de familieboerderij over te nemen, doorkruist het plan van zijn moeder om met het geld van de verkoop naar Europa uit te wijken. Voor Emma is er nog minder hoop, vermits ze omkomt wanneer haar vlucht-wagen explodeert.

**Shepard blaast dus de nationale mythes op in zijn exploratie van thema's als treurnis, diefstal, geweld, eenzaamheid en afzondering.**

Ondanks het vertrek van Shelly eindigt *Buried Child* op een dubbelzinnige noot. Vanuit haar slaapkamer ziet Halie achter het huis eindeloze velden met maïs, een paradijselijke waanvoorstelling die haar triomfantelijke uitroep meteen ook intriest maakt. Toch blijft het mogelijk dat de regen voor een catharsis heeft gezorgd. "Good hard rain. Takes everything straight down deep to the roots." In dat geval vormden de onthullingen over de "zoon"—het offer van het liefdes-kind—een vorm van boetedoening. Vandaar Shepards laatste woordspeling om de nieuwe gewassen te verklaren: "Maybe it's the sun. Maybe that's it. Maybe it's the sun."

Ondanks het uitgesproken Amerikaanse karakter van Shepards toneelwerk, hebben critici op de echo's van *Spoken* in de intrige en personages van *Buried Child* gewezen. Zoals Vince, de zoon van Tilden, is Oswald Alving een kunstenaar die terug thuis komt, in dit geval voor de inwijding van het weeshuis dat zijn moeder met de erfenis van haar overspelige echtgenoot heeft laten bouwen. Tot haar ontzetting papt Oswald met het dienstmeisje aan, zijn onwettige half-zus, Regina. Eenmaal hij de ware toedracht kent van haar identiteit en zijn geslachtsziekte, wil Oswald dat zijn moeder een eind aan zijn leven maakt. Dit verzoek leidt eveneens tot een patstelling vermits in Ibsens slotbeeld de moeder verlamd naast haar zieke



True West © Layla Cuypers

zoon staat. Terwijl de dageraad breekt, verlangt hij alleen maar naar de dood. Shepard mag dan wel moeite hebben met de conclusies van zijn stukken, Ibsen zal hem allicht geholpen hebben om het einde van *True West* open te laten.

Daarnaast herinnert *Buried Child* aan *The Homecoming* (1965) van Pinter omdat de terugkeer van Teddy met zijn Amerikaanse vrouw Ruth op die van Vince en zijn vriendin Shelly lijkt. In tegenstelling tot Ruth, neemt Shelly de rol van familiehoofd niet over van Halie of Dodge, ook al komt ze gesterkt uit haar ontdekking van het familiegeheim, terwijl Vince zagezegd naar een fles whiskey op zoek was n.b. tijdens een nachtelijk onweer, nog een overeenkomst met Ibsens *Spoken*. Halie lijkt slechts vat te hebben op het verleden dat gevangen zit in de foto's op de muren van de slaapkamer waar zij en Dodge in geen jaren het bed hebben gedeeld, net zomin als het echtpaar Alving. De ziekelijke Dodge probeert de situatie in de huiskamer vanuit zijn troon-achtige sofa te controleren. Maar noch Halie noch Dodge hebben veel invloed op hun twee overblijvende zonen, Tilden en de kreupelle Bradley. De derde, Ansel, een All American Football speler, is reeds overleden, en kan dus door zijn moeder naar hartenlust geïdealiseerd worden.

Het is niet zo dat Shelly de weerbaarheid mist om de matriarch te worden. Ondanks haar pseudo-verkrachting door Bradley als die zijn vingers in haar mond stopt, houdt ze voet bij stuk in de confrontaties met Dodge en Halie. In plaats van een vlucht, zoals Vinces escapade, is Shelly's vertrek een onafhankelijkheidsverklaring. Ze wijst de verrotte erfenis af en wenst liever met een propere lei te beginnen dan haar toekomst op de ruïnes van het verleden te moeten opbouwen. Door te vertrekken doet Shelly eigenlijk wat Nora aan het einde van *Een poppenhuis* doet, en wat Mevr. Alving had moeten doen, eerder dan bij haar echtgenoot te blijven om de facade van eerbiedwaardigheid te bewaren, de raad die dominee Manders, het model voor Shepards dominee, haar gaf. Weggaan is vermoedelijk ook wat Shepards moeder had moeten doen om het huiselijk geweld waarvan sprake is in *The Late Henry Moss*, te ontvluchten.

Wat het werk van Shepard zo bijzonder maakt, is de mate waarin het de dramatische canon herschept en omzet in een idioom dat zeer persoonlijk en toch ook zeer Amerikaans is. Tijdens zijn verblijf in England mag hij dan nog de Griekse tragedies herlezen hebben, *Spoken* vormt een even onmisbare schakel in zijn bijdrage tot de ontwikkeling van het drama tijdens de twintigste eeuw. Als het erop aankomt om de hedendaagse tragedie te definiëren, verwijzen Amerikaanse theaterhistorici meestal naar *Death of a Salesman* omdat Miller Ibsen vertaald heeft en openlijk de invloed van de Noor op zijn werk heeft toegegeven. Maar drie decennia later bouwen stukken als *Buried Child* en *True West* nog steeds voort op



die traditie, hoewel op een totaal andere manier dan bv. David Mamets *Glengarry Glen Ross*, nog zo'n update van *Salesman*.

**Terwijl het conflict tussen de broers verscherpt, en de metatheatrale reflectie over schrijven en toneelspelen complexer wordt, groeit in Shepards publiek het besef van de impact van mythes—minder als dragers van nationale waarheden dan van onverzoenbare verlangens.**

De nationale en emotionele betekenislagen zijn voor Shepard onontwarbaar. Het is misschien een gemeenplaats dat het gezin een condensatie vormt van maatschappelijke verhoudingen maar voor hem worden de maatschappij en het gezin door dezelfde instincten gedreven. Vandaar dat de zogenaamde familie-cyclus die hij schreef na zijn terugkeer uit Engeland nog steeds maatschappelijke bekommernissen dramatiseert, hoewel op een indirecte manier. Dit verklaart ook waarom *A Lie of the Mind*—de epische culminatie van de reeks bestaande uit *The Curse of the Starving Class*, *Buried Child*, *True West*, en *Fool for Love*—de lotgevalen van twee gezinnen opvoert, één in Zuid Californië en één in Montana. Beths mishandeling door de gewelddadige Jake; de overdracht van haar affectie naar zijn zachtaardiger broer, Frankie; en de daaropvolgende groteske bedevaart van Jake, gehuld in de Stars en Stripes, om misschien geen vergiffenis te vragen maar dan toch zijn liefde voor Beth te herbevestigen: al die elementen samen vormen wat critici een geopathologie hebben genoemd, een dubbelportret van de gespleten psyche van de Amerikaanse man en haar invloed op de maatschappij. Dit eerder expressionistisch effect mag verrassend lijken, vermits de familiedrama's gewoonlijk het "realistische" label opgespeld krijgen. Het klopt dat Shepard uit deze stukken de mythische nationale helden heeft verbannen—diegenen die zijn vroegere "pop culture plays" bevolken: Paul Bunyan, Jesse James, of Pecos Bill, de anti-held uit de western "operette," *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife*, geschreven voor het tweehonderd jarige jubileum van de VS. Niettemin zijn de familiedrama's doordrenkt met mythische stromen waardoor zijn personages voeling hebben met de bron van archetypische krachten. Dit is het mythische landschap dat Shepard evoceert in de knoken die Tilden aan het einde van *Buried Child* koestert. Dit is ook de betekenis van het maanovergoten woestijnlandschap dat moet blijven nazinderen als Austin en Lee eenmaal verdwenen zijn. De maan is nauwelijks een romantisch detail maar een aanwijzing dat die mythische krachten vaak onverwacht verschillende gedaantes kunnen aannemen. Shepard raakt hier aan het onoplosbare mysterie dat hem doet blijven schrijven, of hij dat mysterie denkt te achtervolgen of erdoor gedreven wordt, maakt niets uit.

[April 2011]

\*

**Matt Wolf** is in New York opgegroeid maar verhuisde in 1983 naar London waar hij theater recensent is voor *The International Herald Tribune* en hoofdrecensent voor *Theater News Online*. Gedurende meer dan dertien jaar was hij in GB theatercriticus voor *Variety* en leverde hij bijdragen voor verschillende kranten aan weerszijden van de Atlantische oceaan. Hij doceerde voor New York University en Syracuse University in London en schreef verschillende boeken, waaronder *Sam Mendes at the Donmar: Stepping into Freedom* (Limelight Editions, 2003).

**Johan Callens** schreef *From Middleton and Rowley's "Changeling" to Sam Shepard's "Bodyguard": A Contemporary Appropriation of a Renaissance Drama* (Edwin Mellen Press, 1997), redigeerde *Sam Shepard: Between the Margin and the Centre*, een dubbelnummer van *Contemporary Theatre Review* 8.3-4 (1998), en bundelde een aantal Shepard essays in *Dis/Figuring Sam Shepard* (PIE-Peter Lang, 2007), dat gerecenseerd werd door Ana Fernández-Caparrós Turina in *Documenta* 26.4 (2008): 264-269.