

POPPENSPEL VAN DE MENSELIJKE DWAASHEID

Vergeten Straat op scène gebracht

Marianne CATTOIR

NTGent en Simons: midden in de vergeten straat

In het beleidsplan van 2004 stelt NTGent een duidelijke doelstelling voorop: 'midden in de wereld staan, om weerstand te bieden aan de werkelijkheid'. 'Midden in de wereld' wordt vanaf dan ook beschouwd als een soort ondertitel van het theaterinstituut, een soort van werktitel die toepasbaar is op alle producties. Met de komst van Johan Simons werd het 'midden in de wereld'-devies duidelijk in de praktijk omgezet; in de bewuste productiekeuzes zal NTGent immers allesbehalve maatschappelijk engagement gaan weren. Het is trouwens een trend die in het gehele theaterlandschap vanaf de milleniumwisseling merkbaar wordt.

Niet alleen in de theaterwereld, maar in verschillende culturele takken lijken artiesten de versplintering van de maatschappij en de dominante individualistische conditie moe te worden. Zo merkte Peter Sloterdijk terecht op dat "het gepraat over het einde van de grote verhalen" (2006:10) in feite zijn doel voorbijschiet doordat het zelf tot een Groot Verhaal is geworden; maatschappelijk engagement is bijgevolg geen vies woord meer. Het is dan ook moeilijk kunst van maatschappij te scheiden en vice versa, gezien de onvermijdelijke wederzijdse invloed die de twee op elkaar hebben. Het theater is een dankbare kunstvorm om maatschappelijk geëngageerde invalshoeken in te verwerken. Kees Vuyk heeft het over de spiegel die het theater de mens voorhoudt, en hoe die spiegel zonder uitzondering altijd hedendaags is; immers, "conflicten kunnen uit het diepe verleden stammen en de hoop op een verlossing mag in een verre toekomst liggen, maar het theater houdt zich bezig met hoe die dimensies nu, hier, in een concrete constellatie van personen tot uiting komen... Het theater houdt niet zomaar mensen een spiegel voor. Het theater is een spiegel van de samenleving." (2006:19) Ook volgens cultuurfilosoof René Boomkens maakt engagement een come-back in de culturele sector; hij heeft het over "een nieuwe serieusheid die de postmoderne principiële onserieusheid aflost." (2006:12) Met het 'midden in de wereld'-devies en de nieuwe aanpak van Simons sluit NTGent zich bewust aan bij deze geëngageerde invalshoek.

Een allesomvattende korte beschrijving geven van het gehele oeuvre van NTGent onder Simons is niet alleen quasi onmogelijk, het zou bovendien afdoen aan

de veelzijdigheid van het gepresteerde. Toch valt er een lijn te trekken in de keuzes van de voorbije vijf jaar: het repertoire wordt grotendeels gekenmerkt door stukken die maatschappelijk engagement niet uit de weg gaan. Voor Johan Simons blijft theater een denkoefening, een ruimte waarin vrij gespeculeerd kan worden over zin en onzin van het leven.

Simons creëert een meerlagigheid in zijn stukken, waardoor existentiële vragen worden gesteld op een ontroerende, vaak tragikomische manier. De huidige maatschappij wordt onder de loep genomen en hedendaagse attitudes worden bekritiseerd. Maar evengoed wordt er gereflecteerd over het concept 'maatschappelijk engagement' an sich: na alle filosofische omwentelingen, wetenschappelijke ontdekkingen, technologische vooruitgangen, sociale fragmentaties en postmoderne apocalyptische uitpattingen: wat kan een mens, en ja, zelfs 'de Mens' nog doen om deze wereld tot een betere plaats te maken? Kan er überhaupt nog iets gedaan worden? Simons' keuze voor maatschappelijk geëngageerde thema's en een dramaturgie die aandacht besteedt aan wat de mens bindt in zijn Zijn, kwam expliciet tot uiting in de keuze voor de adaptatie van *Vergeten Straat*, een roman van Louis Paul Boon die in 1946 werd gepubliceerd. Kris Humbeeck merkte reeds op dat de keuze voor Boon in het theater de voorbije decennia een toename kende:

Symptomatisch is de recente aanwezigheid van Boon in de vaderlandse theaters, vooral vanwege de weinig klassieke tekstkeuze (*Eros en de eenzame man*) en de gedurfde bewerkingen. Pas nu ontdekken theatermakers echt de dramatische kwaliteit van Boons romans, met name de provocerende, tot reactie nodende confrontatie van een veelal onverschillig levend publiek, met het verval van algemeen aanvaarde normen en waarden waarin ook dat publiek diep vanbinnen misschien niet meer gelooft. (1999: 236)

Het onderwerp van *Vergeten Straat* – de mislukking van een utopisch ideaal – leent zich tot het stellen van existentiële vragen op scène; het is niet het soort verhaal dat antwoorden wil geven, maar een verhaal dat vragen wil stellen. Bovendien is de theaterrealisatie van de poëtica van een voor Vlaanderen representatieve en canonieke auteur geen voor de hand liggende keuze. Daarom ook leek de analyse van de NTGent-adaptatie me een interessante casestudy om Johan Simons' werkwijze en bijdrage aan de voorbije Genste theaterjaren te bespreken.

Boon en Simons: de beklemming van het ongrijpbare ideaal

Over de bedoeling van zijn roman *Vergeten Straat* zei Boon: "Och God, hoe is een mens en hoe dwaas is een mens? Ik heb daar een soort utopia willen schrijven: ik was van mijn zeventiende jaar communist en ik droomde van de ideale staat, en zoals er veel mensen geweest zijn die de ideale staat hebben willen beschrijven, heb ik dat willen doen in *Vergeten Straat*." (De Wispelaere, 1976:8) Hier lijkt Boon zelf aan te geven dat het gaat om een utopische constructie. Nochtans kan over deze visie gediscussieerd worden, want in een brief naar Raymond Herreman zegt de auteur: "Niet dat zij [de *Vergeten Straat*; MC] moet gaan gelijken aan *Utopia* van Thomas Moore [sic] (want ik haat die sprookjes) maar in onze maatschappij zijn er problemen waarvoor wij niet de oogen kunnen sluiten. En die vooral een roman-schrijver niet met wat holle zinnen uit de weg mag gaan." (Humbeek, 2009:242) Een utopie 'pur sang' kan en mag *Vergeten Straat* dus zeker niet genoemd worden. In de eerste plaats is *Vergeten Straat* een roman die het verhaal vertelt van mensen die pogingen ondernemen, die proberen een beter leven te leiden, een betere samenleving op te starten. Hoe idealistisch dat ook mag klinken, die pogingen worden niet geromantiseerd, integendeel, falen lijkt een constante te zijn in het verhaal. Doordat Boon de doodlopende steeg laat afsluiten door een bij vergissing geplaatste betonnen muur, scheidt hij als het ware een eiland middenin de stad, een soort van microkosmos, alsof het zou gaan om een tweede dimensie, onzichtbaar voor de mensen die eromheen wonen. Doordat de auteur zijn personages toch nog een weg naar buiten laat vinden, wordt de confrontatie met de realiteit – de 'eerste dimensie' – extra in de verf gezet; twee verschillende levens worden naast elkaar geleefd, maar staan toch nog in nauw verband met elkaar. Het contact met de buitenwereld wordt nooit volledig verbroken en dat alludeert al op de mislukking van het utopische project; want wie niet volledig afbreekt, zal volgens Boon nooit iets nieuws kunnen opbouwen.

Maar vooraleer het tot de mislukking van de utopie komt, wordt eerst een verhaal van pogingen verteld. De muur verschijnt. Zomaar, op een ochtend, zonder aankondiging, zonder uitleg. Paniek ontstaat. Als ratten in de val, afgesloten van de beschaving, zullen de bewoners verhongeren, ze zullen omkomen. Nadat de eerste paniekreacties zijn getemperd, verenigen de verschillende mensen uit de straat zich. Het personage Koelie maakt hen, volledig in het kader van Boons dubbelzinnige opvattingen, duidelijk dat elke situatie een keerzijde heeft: deze opsluiting is evengoed een verademing; weg met de belastingen, weg met de vakbond, de postbode, de deurwaarder, enkel nog de vrijheid om een totaal nieuwe maatschappij op te richten. Langzaam groeit het enthousiasme onder de bewoners en met het vooruitzicht op nieuwe kansen, gaan ze zich organiseren. Uiteindelijk

zal het boek eindigen met de ultieme ontzuivering: de twee Lolitafiguurtjes in het verhaal zullen het concept van de vergeten straat verpesten, de een opzettelijk, de ander ongewild. De verbitterde Roza belandt in het ziekenhuis naast Hermine en verklaart daar het geheim van de vergeten straat. Zo wordt Koelies droom aan diggelen geslagen door zijn eigen dochter. Hermine, zwanger van Vieze, sterft aan haar miskraam, omdat ze “te lang gelegen en bloed verloren [heeft]” (VS:220; oorspronkelijke cursivering, MC) en Roza’s been wordt geamputeerd, nadat wordt vastgesteld dat ze botkanker heeft. De betonnen muur wordt afgebroken, maar dit keer staat het neerhalen van de muur lijnrecht tegenover het euforische gevoel van vrijheid dat daarmee gepaard zou moeten gaan. Ieders droom wordt op het eind aan een razend tempo vernietigd “[e]n ge zult zeggen: het ligt er te dik op, het is er met de haren bijgesleurd. En toch is het niet waar. Het is *echt*. Zo is het leven.” (VS:220; oorspronkelijke cursivering, MC) En zo eindigt het verhaal op een allesbehalve utopische manier: de mens is te nietig om de droom waarlijk te doen uitkomen, want eens hij de droom bezit, vermorzelt hij die meteen.

Johan Simons vertaalt het verhaal over de vergeten straat, geheel in de lijn van Boons dubbelzinnige poëtica, naar het toneel. De negentien personages die bij Boon de straat bevolken zouden voor een wel erg volle scène zorgen en daarom beperkt Simons dit aantal tot zeven acteurs. Om de aanwezigheid van ‘het volk’ en het beklemmende gevoel dicht op elkaar te wonen echter niet te verliezen, maakt hij tevens gebruik van vijf levensgrote poppen. Een totaal van twaalf personages, waarvan zeven actieve, kwamen uiteindelijk op scène te staan. Spilfiguren Roza en Koelie kregen uiteraard een hoofdrol, vertolkt door Elsie de Brauw en Aus Greidanus Jr. Verder speelden ook Gaston (Kristof Van Boven), Hermine (Elsie de Brauw), André (Servé Hermans), Sadeleer (Oscar Van Rompay) en Vieze (Steven Van Watermeulen) een actieve rol in het stuk. Een boeiende keuze was het feit dat Elsie de Brauw zowel de rol van Roza als van Hermine op zich nam. Het verschil tussen de twee meisjes werd op scène duidelijk gemaakt aan de hand van een masker: zonder masker was De Brauw Roza, met masker speelde ze Hermine. De motivatie voor deze keuze valt terug op de complementaire relatie tussen Roza en Hermine. De twee tegengestelde karakters smelten samen in een vertolking, maar de spanning tussen de twee blijft door het masker echter even voelbaar. Bovendien woont er eigenlijk maar één vrouw in de straat, doordat De Brauw beide meisjes speelt. Af en toe krijgt ze wel nog het gezelschap van een piepjonge actrice; Simons koos er immers voor om het personage Roza op scène op te splitsen in een volwassen en een jonge Roza, een rol die per stuk afwisselend werd gespeeld door vier tienermeisjes. Deze ingreep maakte het ook gemakkelijker om de volwassen Roza tot verteller van het verhaal over de vergeten straat te maken. Elsie de Brauw vertelt het verhaal in flashbacks, als een soort verdrongen herinnering aan

haar jeugd. Door de volwassen Roza tot verteller te maken en het verhaal zo door haar ogen te laten afspelen, legt Simons heel bewust de nadruk op de verbitterde, melancholische toon van het verhaal. Tom Van Imschoot voelde dit anders aan; hij vond dat het beklemmende gevoel, dat de roman zo domineert, te weinig aanwezig was. Het kader van de volwassen Roza was voor Van Imschoot “te vrijblijvend. Het zorgde ervoor dat Roza als vertelster door het verhaal en haar herinneringen sprong vanuit een nostalgie naar de verloren utopie die er het bindende element van is, terwijl ze de beklemming vergat te evoceren die haar kloppende hart is.” (2008:235-236) Van Imschoot verliest hier echter uit het oog dat het kader dat de voorstelling omgeeft, dat van het huwelijk is, een geïnstitutionaliseerde absolute waarde; iets waaraan zelfs Roza, die droomde van de ultieme vrijheid, uiteindelijk toch niet kon ontsnappen. Het feit dat de vrijgevochten, destructieve Roza haar straat en haar milieu toch niet weet te ontvluchten, benadrukt net de beklemming die het verhaal zo domineert. Door de keuze voor flashbacks is de wetenschap van de mislukking bovendien al van bij het begin als een constante aanwezig in het stuk, opnieuw een element dat het beklemmende gevoel evoceert.

Boons poëtica op Simons' scène: het leven als Sisyphusmythe

De belangrijkste gedachte die schuilgaat achter Boons dubbelzinnige poëtica is de idee van de afbreker die opbouwt; Boon was er niet alleen van overtuigd dat de mensheid steeds opnieuw afstevent op de vernietiging van de eigen creaties, hij zag daarin ook de enige mogelijke hoop op ander en beter. Dit ‘afbreker bouwt op’-idee is een van de fundamenteën van de poëtica van de auteur en tevens een van de belangrijkste motieven in diens oeuvre. Het ‘afbreker bouwt op’-aspect is van groot belang in *Vergeten Straat* omdat de visie die erachter schuilgaat meteen al een aanwijzing is voor de gedoemde mislukking van het project van de straat. Immers, wie iets constructiefs wil opbouwen, is volgens Boon verplicht eerst al het bestaande met de grond gelijk te maken. In *Vergeten Straat* lijken de bewoners op het eerste gezicht hiertoe een kans te krijgen wanneer ze besluiten om hun opsluiting te beschouwen als een nieuwe mogelijkheid. Opvallend is echter dat de mens bij Boon worstelt met een buiten – de moderne maatschappij – zowel als een binnen – de eigen oerdriften – die hij maar niet weet af te schudden. De navelstreng die de straat verbindt met de buitenwereld wordt nooit doorgeknipt, en evenmin lijkt de mens in staat de eigen aard fundamenteel te veranderen. Doordat de afbraak dus nooit volledig wordt doorgevoerd, is de opbouw van de nieuwe gemeenschap sowieso gedoemd te mislukken. De vicieuze cirkel die Boons poëtica beheerst, wordt in de voorstelling regelmatig benadrukt, zoals in deze uitspraak van Koelie: “Ach Vieze, dat iets volmaakt zou zijn, het is een dwaas die dat wensen zou. [...] Het misverstand en de

onvolmaaktheid, dat is het leven. De volmaaktheid zelf, dat is het einde.” (SVS:30)¹ De onvermijdelijke cycliciteit van ‘de afbreker bouwt op’ komt uiteindelijk op een hoogtepunt in de miskraam van Hermine, die haar baby verliest en sterft met een laatste mededeling: “Ik die dacht dat we slechts op de wereld zijn gekomen om te bloeien, lief te hebben, kinderen te kweken en te vergaan, zoals onze ouders, en de ouders van onze ouders...” (SVS:47) Deze opmerking krijgt een tragische nasmaak in de context van haar miskraam. De cycliciteit en vruchtbaarheid van het leven, die in vele culturen zo gevierd wordt, krijgt bij Boon een wrange nasmaak omdat het duidelijk wordt dat de mens ertoe veroordeeld is eeuwig in cirkels te blijven rond-draaien; het leven als een eeuwige en onvermijdelijke Sysiphusmythe van opbouw en afbraak. Het overkoepelende aspect ‘de afbreker bouwt op’ confronteert het publiek daarom met een existentieel en actueel vraagstuk: is het mogelijk een nieuw model te ontwikkelen in de termen van het gekende? Of zal een nieuw en bruikbaar sociaal model enkel tot stand kunnen komen als met al het oude wordt gebroken? En is het überhaupt mogelijk volledig te breken met dat vertrouwde model?

Een tweede motief dat typerend is voor Boons oeuvre, is dat van de Lolitafiguur. Ook in *Vergeten Straat* blijkt de Lolita onontbeerlijk voor de dynamiek van het verhaal. Het personage Roza vormt de typische Lolita, die gestuwd wordt door haar driften, haar verlangen naar macht en seksuele dominantie. Hermine daarentegen is een Lolitafiguurtje tegen wil en dank; zij lijkt zelf niet goed te beseffen wat haar aantrekkingskracht is op oudere mannen. Verder is de Lolitafiguur op scène ook nadrukkelijk aanwezig in de vorm van de jonge actrice die het kind-vrouwtje Roza speelt. Maar de Lolitafiguur en de visie die erachter schuilt, zijn ook minder expliciet aanwezig in de vorm van de seksuele spanning op scène. De hele voorstelling lang groeit er een seksuele onrust, tussen de verschillende personages. Uiteindelijk zal deze groeiende seksuele onrust onttaarden in een droevige scène waarin Hermine en Vieze de liefde bedrijven, terwijl ze allebei hunkeren naar een ander. Vieze neemt genoeg met Roza's complement en Hermine geeft zichzelf uit frustratie aan Vieze, want “O Gaston, lieve jongen, het is allemaal uw fout.” (SVS:41) In het stuk benadrukt Simons de Lolitafiguur als belangrijk poëticaal aspect. Zij vormt immers de oorzaak van en de aanleiding tot de seksuele spanningen in het verhaal en het is zij die uiteindelijk zal beslissen over de afloop van het verhaal. In haar kan volgens Boon de algemene menselijke natuur worden teruggevonden: ze wordt duidelijk gestuurd door primaire, vaak seksueel geaarde driften. Dat Roza dicht aanleunt bij deze oerdriften, maakt Gaston heel duidelijk: “Roza, gij zijt geen mens! Gij zijt een beest dat slechts voor zichzelf leeft en sterft! Gij behoort niet tot onze straat, maar tot de wildernis.” (SVS:29) In de Lolitafiguur smelten Eros en Thanatos samen: ze droomt van een andere en betere wereld, maar haar vernielzuchtige gedrag leidt tot zelfdestructie en ongeluk.

Ook een derde belangrijk motief uit Boons poëtica werd door Simons opgepikt. Het stuk opent met hard gebonk en de zin: "Een betonnen muur, ingepakt in timmerhout – het beton is nog nat."(SVS:4) De muur als motief is van bij het begin nadrukkelijk aanwezig, in tekst zowel als context, want het publiek zit letterlijk met de neus bijna tegen de muur. Door Simons' decorontwerp kijkt het publiek langs twee kanten naar de houten wanden van de straat, die bovendien verschuifbaar blijken te zijn. Het open- en dichtschuiven van de muur gebeurt vanzelfsprekend niet op willekeurige momenten, maar op cruciale ogenblikken in de loop van het verhaal, wat een zekere vaart geeft aan het verhaal. Verder wijst de combinatie van de muur met het gat erin op de dubbele metaforische betekenis van dit motief in het verhaal. Voor Roza betekent de muur een beklemmend gevoel van gevangenschap; het gat is voor haar de vrijheid. Koelie en Gaston daarentegen, beschouwen de muur als een nieuwe kans, het gat als een noodzakelijk kwaad. Bovendien staat de muur in de straat ook symbool voor de eeuwige beperkingen van de mens. Hij vormt dus een confronterende factor en is constant nadrukkelijk aanwezig in de voorstelling. Dit derde poëtische punt wordt bovendien een actuele kwestie, doordat Simons' bewerking de muur niet benoemt of situeert, maar die des te meer metaforisch zal gebruiken in fragmenten waarin vrijheid en gevangenschap aan bod komen. Op die manier doet de muur van het decor denken aan de Berlijnse muur, de Klaagmuur, de Israëliëse muur, de muur van Guantanamo,... De muur als metafoer benadrukt niet alleen de gevangenschap waarin elke mens letterlijk of figuurlijk, onvrijwillig of onbewust leeft. Tegelijkertijd wijst het motief ook op de verschillende interpretaties van wat gevangenschap en vrijheid kan inhouden. Wat de een als een beperking beschouwt, ziet de ander als een bevrijding; wat de een als een belediging ziet, zal de ander als een bescherming ervaren.

Verder werkte Simons maskers als vierde motief nadrukkelijk uit in de voorstelling. De regisseur koos er immers voor de zeven acteurs met gigantische maskers te laten spelen, een ongewone keuze die een enorme meerwaarde bood aan het stuk. Maskers kunnen in Boons oeuvre verbonden worden met de term 'surrealesk', die Humbeek gebruikt om Boons schrijfstijl te beschrijven. De maskers in het stuk zijn niet voor niets buitensporig groot in verhouding tot het lichaam van de acteurs, iets wat de groteske indruk meteen versterkt. De acteurs maakten dankbaar gebruik van dit aspect; elke beweging, die in normale omstandigheden banaal zou zijn, werd een uitvergrote en bewust geplaatste actie. Op die manier zorgden de maskers ervoor dat de lichamelijke in het stuk een belangrijke plaats kreeg. Wanneer het ene personage een ander 'gezicht' aanraakte, kreeg die aanraking iets ontroerends en werd de lichamelijke tussen de twee als het ware uitvergroot door deze poppenkoppen. Opvallend is dat alle maskers sterk op elkaar lijken, maar toch heel erg kunnen verschillen naargelang van het personage

dat het masker draagt. Alle zeven hoofden zijn kaal, rozig, en hebben meestal een nogal verbaasde en domme gezichtsuitdrukking. De groteske koppen kwamen echter op een magische manier tot leven; naarmate het stuk vorderde, kreeg de toeschouwer de indruk dat de gezichtsuitdrukking wel degelijk leek te veranderen, een gezichtsbedrog dat tot stand kwam door het knappe acteerwerk onder dat grote masker. Deze eigenschap van de maskers kan in verband worden gebracht met Boons poëtische grondtoon: 'eeuwig anders en eeuwig hetzelfde'; de koppen van 'het volk' zijn erg gelijkaardig, maar lijken toch van expressie te veranderen. De maskers lijken tot slot meer dan ooit actueel. In de geglobaliseerde samenleving en op de kapitalistische markt moet de mens over een maximaal adaptatievermogen beschikken om te kunnen overleven. In allerlei verschillende situaties wordt van mensen verwacht dat zij allerlei verschillende rollen op zich kunnen nemen. Het lijkt er meer en meer op dat het ik niet meer als controlerende instantie de verschillende rollen creëert, maar dat die verschillende rollen een collage van het ik vormen. Mensen, groeperingen en zelfs hele culturen teren op constructies van zichzelf. De maskers in de voorstelling confronteren het publiek met deze situatie; temeer omdat deze theatermaskers heel gelijksoortig zijn, want uiteindelijk blijft de mens een van de velen onder de kudde mensen.

Meer nog dan in de roman, komt in de voorstelling ten slotte het poppenspel in het centrum van de aandacht te staan. De notie 'spel' bekleedt een centrale plaats in Boons poëtica en maakt ook een belangrijk onderdeel uit van *Vergeten Straat*: "[zijn romans zijn] een spel *gelijk* alles in het leven, en zoals uiteindelijk ook het leven zelfs een spel is. De schrijver Boon speelt met dat leven, althans met de conventies die de alledaagse werkelijkheid in de literatuur verheffen tot een zinvol verband." (Humbeek, 1999b:178) Het spel is in de voorstelling op zich al vertegenwoordigd, simpelweg door het feit dat het hier om theater gaat en de acteurs dus een rol 'spelen'. In het stuk komt de nadruk verder op het aspect van het poppenspel te liggen door de reeds vernoemde poppen op scène en de maskers van de acteurs. Het feit dat zowel poppen als acteurs in gelaatsuitdrukking en kledij een gelijkaardig voorkomen hebben, legt een expliciet verband tussen beide. Het poppenspel kan in het stuk heel letterlijk genomen worden; er wordt immers met de poppen gespeeld. Naast de evidente aanwezigheid van de poppen op scène, speelt het poppenspel ook een belangrijke rol in het verhaal van Roza; de poppen die ze maakt in de roman, zijn ook in het stuk verwerkt. In de voorstelling brengt Roza met regelmaat een monoloog, waarin ze mijmert over het begrip 'vrijheid', haar haat tegenover de andere bewoners vrijelijk uit en haar fantasiespelletjes met haar poppen ten uitvoer brengt. Zo vormen Roza's monologen korte, gevaarlijke spelletjes tussen de andere scènes door. Haar eenzame toespraken en verknipte poppenspel staan in sterk contrast met het menselijk herkenbare, volkse, groteske

poppenspel in de straat. Maar, zoals in de universa van Boon standaard is, zijn deze twee contrasterende punten niet louter tegengesteld; ze vormen tegelijkertijd elkaars complementen, ze vormen de negatieve en positieve pool van een continuüm dat het leven voorstelt. Het gruwelijke poppenspel van Roza en het volkse, aandoenlijke poppenspel in de straat vormen samen opnieuw Eros en Thanatos: de overlevingsdrang en de destructiedrift. Het zijn de twee driften die in elke mens vervat zitten: de hoge idealen worden ingegeven door de lage instincten. Zo vormt het poppenspel, dat als een rode draad doorheen *Vergeeten Straat* loopt, een folkloristisch getinte metafoor voor het Ganse Leven.

Boon, Foucault en Simons: het poppenspel van een verdoemde utopie

Als voorstelling speelt *Vergeeten Straat* de twee aspecten van de utopie treffend tegen elkaar uit. Het stuk slaagde erin de spanning tussen Eros en Thanatos van de mens, tussen het romantisch-utopische en realistische, anti-utopische facet van het verhaal en tussen de eeuwige afbraak en opbouw van Boons poëtica te ensce-neren. In de context van onze hedendaagse maatschappij stemt deze adaptatie tot nadenken over de mogelijkheid tot de creatie van een nieuw sociaal model.

Op het eerste gezicht lijkt *Vergeeten Straat* alle ingrediënten te bevatten van de prototypische utopie; toch is de roman allesbehalve een voorbeeld van een utopisch verhaal, redeneren zowel Paul de Wispelaere als Kris Humbeeck. Een utopie is immers nooit expliciet ruimtelijk of temporeel gesitueerd, terwijl er in *Vergeeten Straat* wel degelijk aanwijzingen zijn die het verhaal situeren in tijd en ruimte. Maar dat is niet het enige argument om het verhaal niet als utopisch te beschouwen. De Wispelaere geeft ook aan dat in een doorsnee utopie niet verwacht wordt dat de relatie tussen verbeelding en werkelijkheid wordt geproblematiseerd, terwijl dat volgens hem toch een fundamenteel kenmerk is van Boons verhaal. Meer zelfs, volgens De Wispelaere maakt de expliciete situering in tijd en ruimte "deel uit van het [...] conflict tussen utopie en realisme, of tussen 'het tastbare sprookje, het wezen en de schijn,' zoals Hermine het zegt (p.141), of tussen 'de droom en de werkelijkheid', die Roza niet meer uit elkaar kan halen.(p.91)" (De Wispelaere, 1976:42-43) Maar ook Humbeeck wijst de utopische interpretatie van *Vergeeten Straat* resoluut af, afgaande op het citaat dat aantoont dat de auteur het genre van de utopie verachtte en dat die verachting bij voorbaat al de utopie in *Vergeeten Straat* tot mislukking veroordeelde:



Vergeten Straat: Elsie De Brauw (Foto: Phile Deprez)

Alles welbeschouwd had hij zijn verlangen naar persoonlijke vrijheid en zijn afkeer van het burgerlijk-industriële dwangstelsel in *Vergeten straat* verwoord in functie van thema's -- de vrije liefde, de geld- en bezitloze gemeenschap, het ontwakken van de creatieve mens en de triomf van het anti-institutionele denken -- die behoorden tot het standaardrepertoire van de traditionele utopie, een door hem gehaat genre. Tot veel meer dan een afwijzing van zulke naïeve en wereldvreemde maatschappijopvattingen kon een dergelijk opzet eigenlijk niet leiden. (2009: 274)

Misschien kan de situatie in de vergeten straat nog het best bestempeld worden als een heterotopie. Dit bekende concept van Michel Foucault vertrekt immers van enkele voorwaarden -- de 'heterotopologie' -- die verdacht veel doen denken aan Boons experiment in de straat; het gaat om abstract afgebakende ruimtes, die terug te vinden zijn in elke cultuur en die, afhankelijk van plaats en tijd, een andere functie kunnen krijgen. Verder gaan heterotopieën uit van een systeem van openen en sluiten, die tegelijkertijd geïsoleerd en toch doordringbaar zijn. Bovendien heeft de heterotopie het vermogen om in een enkele plaats verschillende ruimtelijke situaties naast elkaar te plaatsen die in principe als incompatibel worden beschouwd. Maar wat de vergeten straat dan weer buiten deze theorie plaatst, is het feit dat Foucault stelt dat de heterotopie pas echt in werking treedt "lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel." (1984:48) De tragiek van de vergeten straat schuilt immers in de grondgedachte van Boons poëtica; ze is 'eeuwig hetzelfde en eeuwig anders' en zal dus nooit tot een volledige breuk kunnen komen met de traditionele instelling. Daarom kan de utopie in *Vergeten Straat* het best gereduceerd worden tot een 'vermeende utopie'; een utopie die bij voorbaat al gedoemd is te mislukken, die, ondanks het tentoongespreide engagement, nooit de kans krijgt zich te ontplooiën. Hiervoor zorgen de twee bovengenoemde elementen: enerzijds de utopisch atypische situering in ruimte en tijd, anderzijds de constante confrontatie van het droombeeld met de werkelijkheid, waarvan die expliciete situering in de omgeving deel uitmaakt. Hoe kunnen de arbeiders loskomen van hun deterministische milieu, als zij een nieuwe gemeenschap proberen op te starten in een arbeiderscité, omringd door het milieu waaraan ze zouden willen ontsnappen?

Tot slot kan nog een derde reden voor het vooraf vastgestelde falen aangeduid worden; na de deterministische situering en de constante confrontatie met de realiteit, is de Mens zelf ook een schuldegar. De karakterschets van die Mens bij Boon spreidt de algemene eigenschappen tentoon, een tentoonstelling die niet altijd even mooi oogt. Eén van de fundamentele kenmerken van de menselijke natuur is volgens Boon immers de egoïstische drijfveer: elk individu, ook al lijkt hij nog zo altruïstisch ingesteld, handelt eigenlijk uit eigenbelang; dat lijkt bij Boons personages onvermijdelijk in hun aard te liggen. En de vraag is nog maar of de Mens

aan die eigen aard kan ontsnappen. *Vergeten Straat* kon dus bijna niets anders worden dan een confrontatie en evenwichtsoefening tussen realisme en utopie; Boons visie op de mens wordt immers gedomineerd door die strijd tussen realisme en idealisme, een constant spel van aantrekken en afstoten dat zijn hele poëtica beheerst. De auteur wil met zijn boeken de schijnwaarheden ontmaskeren en zijn idealistische ambitie uit zich in een streven naar wat volgens hem het werkelijke realisme is; een beeld van de realiteit dat niet beantwoordt aan het algemeen aanvaarde beeld van die realiteit. Pas wanneer de onderliggende samenstelling van de maatschappelijke constructies wordt ontmanteld, komt de ware aard van die constructies bloot te liggen en kan er opnieuw begonnen worden.

In de seismografische rol die Boon zichzelf toekent, kan hij opnieuw in verband worden gebracht met de archeologische aanpak van Foucault, misschien wel de meest invloedrijke denker over de moderniteit en de historicus van denksystemen bij uitstek. Zijn visies op 'de mens' en 'de waarheid' als zijnde constructies die dateren uit de periode rond 1800 – en die volgens hem bovendien op het punt staan te verdwijnen – sluiten opmerkelijk goed aan bij Boons poëtica van de eeuwige voortgang en terugkeer, die eveneens onmiskenbaar geworteld is in de moderne tijd. Beiden werken met een spanning tussen binnen en buiten, zoals reeds merkbaar in het concept van de heterotopie. Die spanning is in *Vergeten Straat* terug te brengen op de spanning tussen utopie en realisme. De utopie die in het binnen van de straat probeert te gedijen, vecht tegen het buiten van de dagelijkse realiteit die in de vorm van de trein nog elke dag boven de hoofden van de bewoners voorbijraast. Maar diezelfde spanning tussen binnen en buiten is evengoed terug te brengen op het individu: het 'binnen' van elk personage, waarin de lezer door de ogen van de alwetende verteller kan binnenkijken, worstelt met het 'buiten' van dat personage, namelijk de maskers die worden opgezet in verschillende situaties en de bepaalde verwachtingen die de buitenwereld stelt ten opzichte van het individu. Die buitenwereld is door de expliciete situering in ruimte en tijd duidelijk een afbeelding van de moderne maatschappij, getekend door het westerse kapitalisme dat net na de Tweede Wereldoorlog zichzelf met alle macht probeerde te herstellen. Rond die kapitalistische wereld hing door de oorlog en de naweeën ervan, een sfeer van ontgoocheling, waar Boons utopisch experiment uit voortvloeide. De gekende economische, politieke en sociale systemen van de maatschappij werden ter discussie gesteld. Tegelijkertijd groeide het besef dat diezelfde kapitalistische systemen zodanig vergroeid waren met het alledaagse leven, dat ze onoverkomelijk leken. Dit dubbel besef werkt Boon in zijn verhaal uit.

De auteur lijkt in zijn verhaal niet enkel te willen aanwijzen wie de schuldehbers zijn of te willen aantonen wat de fouten zijn die de utopie uiteindelijk doen falen; zijn

opzet draait eerder rond een algemene bevraging. Niet 'wat is er fout gegaan?', maar 'kan het eigenlijk wel juist gaan?'; kunnen de gemaakte fouten überhaupt vermeden worden? En bij deze vragen die Boons roman oproept, en die Simons' adaptatie zo schrijnend benadrukt, kan de visie van Foucault op de menselijke natuur en de moderne maatschappij verheldering brengen. Vooraleer hier dieper op in te gaan, is het belangrijk te vermelden dat de filosoof wel vanuit een ander standpunt vertrekt dan de auteur. Waar Boon eerder lijkt uit te gaan van de menselijke aard als een fundamenteel gegeven, stelt Foucault dat de menselijke natuur een constructie is; weliswaar een eeuwenoude constructie die langzaam is gegroeid, maar toch geconstrueerd, en niet gegeven. Bij Boon toont de alwetende verteller geregeld aan dat elk personage, zonder uitzondering, egocentrische beweegredenen heeft; een onvermijdelijke karaktertrek die eigen is aan elke mens. Bovendien kan de mens niet buiten de eigen aard, en lijkt zich ook niet te kunnen ontdoen van de kapitalistische, hiërarchisch georganiseerde maatschappelijke constructies. Ook De Cauter gaat in onze tijd meer dan ooit akkoord met Boons vaststellingen over de menselijke aard: "[h]et grootste probleem waar de natuur de mens voor heeft gesteld, is het bereiken van een burgerlijke rechtsstaat, waarin de grootst mogelijke vrijheid gepaard gaat met de begrenzing ervan met het oog op de vrijheid van anderen. Maar omdat iedereen zijn vrijheid misbruikt, is de realisering van de rechtsstaat moeilijk[.]" (2004:101-102) De egoïstisch gefundeerde aard van het menselijk wezen doet het individu verlangen naar macht en die macht uit zich in hiërarchische constructies die, zowel volgens Boon als volgens Foucault, een nieuwe en meer rechtvaardige maatschappij in de weg staan. Alhoewel Foucault dus uitgaat van een constructie en Boon vertrekt vanuit een gegeven, stellen beiden wel dat de mens noch aan die aard, noch aan de buitenwereld kan ontsnappen zolang het bestaande niet van binnenuit wordt ondergraven of afgebroken om vervolgens iets volledig nieuws op te bouwen. In de straat van Boon rijst de vraag of de mens uiteindelijk wel iets kan veranderen, aangezien de beweegreden voor die verandering steeds lijkt te kunnen worden teruggebracht op egoïsme en niet op het altruïsme dat nodig zou zijn om de idealen te verwezenlijken. Om het met Foucault te zeggen: "If you say that a certain human nature exists, that this nature has not been given in actual society the rights and possibilities which allow it to realise itself [...] doesn't one risk defining this human nature which is *at the same time ideal and real*, and has been hidden and repressed until now – *in terms borrowed from our society*, from our civilisation, from our culture?" (Chomsky & Foucault, 2006:43; mijn cursivering, MC) Zolang de mens niet buiten de gangbare denkkaders kan treden, zal hij nieuwe alternatieven blijven definiëren in termen van de oude denkwijzen. Of in het geval van *Vergeeten Straat*: zolang de mens er niet in slaagt boven het eigenbelang uit te stijgen, zal hij de nieuwe gemeenschap blijven definiëren in termen van dat eigenbelang en zal hij enkel vechten voor die utopie uit eigenbelang.

Simons' straat: midden in de wereld, weerstand biedend aan de werkelijkheid

De voorstelling weet de filosofische meerwaarde en internationale betekenis van het verhaal extra naar voren te schuiven. Simons slaagde hier voornamelijk in doordat hij de vier belangrijke poëtische punten naar de scène vertaalde, maar ook de tekstkeuze en de acteerprestaties droegen hiertoe bij. De primaire natuur van de mens, het dierlijke instinct dat in elk personage zit, of eerder de onderdrukking van dat instinct, wordt in de voorstelling benadrukt. In plaats van de eigen fouten onder ogen te zien en te proberen veranderen, komt de mens blijkbaar niet verder dan zijn eigen natuur te verdringen, iets wat sowieso fout moet aflopen, want net door het verdringen van zijn gedachten en natuurlijke verlangens, zal onrechtstreeks de straat uiteindelijk verraden worden. Koelie vraagt zich vertwijfeld af: "zijn het nu de mensen die ge moet veranderen, of is het de maatschappij die anders moet worden?"(SVS:26) Waarop Sadeleer de vinger op de wonde legt: "Koelie, gij vindt dat elke mens moet doen waar hij van nature uit lust naar heeft. Maar wat als die mens van nature datgene wil wat de ander heeft?"(SVS:26) Hier benadrukt de voorstelling de prangende vraag die Boon met zijn verhaal stelt: is het überhaupt mogelijk eeuwenoude constructies en de fundamentele menselijke aard volledig af te breken? De adaptatie accentueert wat het verhaal van Boon zo pijnlijk ontroerend maakt: als we Foucaults visies verbinden met de vragen die Boon oppert in *Vergeeten Straat*, wordt duidelijk dat de straat wel degelijk kan worden gelijkgesteld aan Simons' grote poppenspel. Hoe de bewoners ook proberen te ontsnappen, af te breken en te vernieuwen, ze lijken er niet in te slagen de banden door te knippen; noch met de moderne maatschappij, noch met de eigen egoïstische aard. Als ze dromen, dromen ze nog steeds in termen van hun kapitalistische maatschappij. En als ze vechten, vechten ze nog steeds voor die eigen dromen en niet voor een gemeenschappelijk ideaal. De touwtjes waarmee de personages als poppen vasthangen aan hun eigen constructies en hun eigen Zijn, zijn bijna onzichtbaar, maar blijken ook onbreekbaar te zijn.

De toneelbewerking van *Vergeeten Straat* toont de waardevolle maatschappelijk-filosofische kern die het verhaal bevat en die ook vandaag nog actueel is. Achter de maskerade in de straat gaat een poppenspel schuil; de poppenspeler blijkt de mens zelf te zijn, die in de dwaasheid van zijn eigen aard niet buiten de sociale constructies om lijkt te kunnen. Ook Foucault beschouwt het hedendaagse sociale model als een schijnvertoning die ontmaskerd moet worden, een model dat zich voor het gemak verschuilt achter een masker van zogenaamde gelijkheid:

I don't have the least belief that one could consider our society democratic. If one understands by democracy the effective exercise of power by a population which is neither divided nor hierarchically ordered in classes, it is quite clear that we are very far from democracy. It is only too clear that we are living under a regime of dictatorship of class, of a power of class which imposes itself by violence, even when the instruments of this violence are institutional and constitutional; and to that degree, there isn't any question of democracy for us. (Chomsky & Foucault, 2006: 39)

Dit inzicht is ook terug te vinden in het thema van Boons roman: de utopie en vooral de mislukking van die utopie. *Vergeten Straat* vertelt een verhaal over de menselijke aard, de maatschappelijke constructies en vooral over de eeuwige voortgang en terugkeer van die aard en constructies. Immers, de mens kan volgens Boon niet anders dan steeds opnieuw te proberen ontsnappen aan wat volgens de auteur gegeven is, terwijl de mislukking al van bij het begin in die poging tot ontsnappen vervat zit. *Vergeten Straat* is dus niet enkel een roman die Boons poëtische opvattingen illustreert, de roman stelt ook essentiële vragen die een blijvende maatschappelijke waarde kennen. Het sterke punt van Simons' adaptatie is de centrale plaats die het 'afbreker bouwt op'-aspect kreeg. Simons slaagde erin de vier poëtische punten die de visie van Boon belichamen, naar scène te vertalen. Van Imschoot verwoordde treffend hoe deze vertaling doordrong tot de kernvraag van de roman:

Het volstaat stil te staan bij de vraag of de utopie een werkzame fictie dan wel pure tijdverspilling is om te beseffen dat zijn roman ons voor een raadsel plaatst waar we ook vandaag nog niet klaar mee zijn: is de utopie een geschikte strategie om aan de hedendaagse politieke beklemming te ontsnappen? (2008: 236)

Dit verhaal wil geen belerende oplossingen geven, maar wil enkele belangrijke existentiële vragen oproepen. De roman dateert uit de jaren '40, maar de vragen die worden gesteld lijken, mede dankzij de theaterbewerking, steeds actueler te worden. De moderne maatschappij die in de jaren '40 het wereldbeeld beheerste, lijkt enkele jaren geleden al op een hoogtepunt te zijn gekomen²; wat inhoudt dat het vervolg van deze maatschappij in dalende lijn zal gaan. De hedendaagse maatschappij begint ten volle de risico's en nadelen te beseffen van het sociaal model dat in de twintigste eeuw in Europa dominant was. In de huidige tijd lijkt verandering op til te zijn en heerst er een algemeen gevoel van onbehagen. Het wordt steeds duidelijker dat een ander sociaal model nodig zal zijn om de manier waarop de maatschappij evolueert en globaliseert nog te kunnen bijhouden. Immers, "de kans is groot dat de eenentwintigste eeuw een eeuw van catastrofes wordt." (De Cauter, 2004:99) Actuele problemen zoals de globalisering, de migratieproblema-

tiek, de klimaatskwestie of de economische crisis mogen dan niet letterlijk aan bod komen in de roman, de vragen die het verhaal oproept lijken zich steeds meer op te dringen in de context van deze problemen. Het maatschappelijk engagement dat in het verhaal zelf zo tragisch faalt, wordt doorgezet in de voorstelling, in die zin dat de theateradaptatie op zich al een vorm van maatschappelijk engagement is. Door *Vergeten Straat* in een hedendaagse context uit te werken, stelt het verhaal opnieuw de vragen die Boon zoveel jaren terug stelde, en diezelfde vragen krijgen door onze blik van vandaag opnieuw een maatschappelijk geëngageerde klank. Doordat het publiek geconfronteerd wordt met deze existentiële vragen, toont de voorstelling het poppenspel dat de maatschappij vandaag blijkt te zijn. Zo slaagde Simons erin om de uit 1946 daterende roman van Boon opnieuw 'midden in de wereld' te plaatsen.

Literatuur

- BOON, Louis Paul. 1965. *Vergeten Straat*. Amsterdam: Querido's Uitgeverij.
- . 1999. *Vergeten Straat*. Amsterdam: Atheneum.
- . 2009. *Vergeten Straat. Verzameld Werk (deel 3)*. Ed. Ernst Bruinsma, et al. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij de Arbeiderspers.
- BOLAND, Fanne Maria. 2008. *Dramaturgie, of het zoeken naar de verhouding tussen theater en wereld*. Ongepubliceerde eindscripctie Duale Master Dramaturgie. Universiteit van Amsterdam.
- BOOMKENS, René. 2004. "Engagement na de vooruitgang". In *Nieuw Engagement, in architectuur, kunst en vormgeving*. Rotterdam: Nai Uitgeverij.
- CATTOIR, Marianne. 2009. *Poppenspel van de menselijke dwaasheid. Vergeten Straat op scène gebracht*. Ongepubliceerde eindscripctie Master Vergelijkende Moderne Letterkunde. Universiteit Gent.
- CHOMSKY, Noah. FOUCAULT, Michel. 2006. *The Chomsky-Foucault Debate*. New York: New Press.
- DE CAUTER, Lieven. 2004. *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*. Rotterdam: Nai Uitgeverij.
- DE WISPELAERE, Paul. 1976. *Louis Paul Boon, tedere anarchist: omtrent het utopia in Vergeten Straat*. 's Gravenhage: Nijhg & Van Ditmar.
- DIELS, Ludo. 2009. *Louis Paul Boon en de onvergetelijke Vergeten Straat als utopie of toch vooral als anti-utopie*, Maastricht Toneelstad Festival 10-17 mei 2009, infoblad april, p.3-5.
- FOUCAULT, Michel. 1984. "Des Espaces Autres". In *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5. pp.46-49.
- HAAGDORENS, Koen & SLANGEN, Paul. 2008. Ongepubliceerd scenario *Vergeten Straat*. NTGent.
- HUMBEECK, Kris. 1999a. "Vlaanderens meest levende dode schrijver. Boon bijna twintig jaar later". In *Ons Erfdeel*, 42.2: 231-237.

- . 1999b. *Onder de giftige rook van Chipka. Louis Paul Boon en de fabrieksstad Aalst*. Gent/Amsterdam: Ludion/Querido.
- . 1999c. "Over Koelie, Roza en de anderen". In *Vergeten Straat*, Louis Paul Boon, Amsterdam: Athenaeum.
- . 2008. *Album Louis Paul Boon. Een leven in woord en beeld*. Meulenhoff/Manteau.
- . 2009. "Nawoord". In ed. Erns Bruinsma, et al. *Vergeten Straat. Verzameld Werk (deel 3)*.
- NOOREN, Marieke. 2006. *It's time to meet the real you. Het hedendaags discours over maatschappelijk engagement in het Nederlands theater in kaart gebracht*, ongepubliceerde eindschrijft Master Theater-, Film-, en Televisiewetenschap, Universiteit van Utrecht.
- SLOTERDIJK, Peter. 2006. *Het Kristalpaleis: een filosofie van de globalisering*. Amsterdam: SUN.
- THIELEMANS, Johan. 2008. "Simons in Gent en bij de RuhrTriënnale", in *Documenta*, 26, nr.1, p.53-63.
- VAN IMSCHOOT, Tom. 2008. "Een betrokken hemel? Over *Vergeten Straat*". In *Documenta*, 26.4: 227-236.
- VUYK, Kees. 2006. "Het theater als spiegel". In *Theatermaker*, 10.9/10: 18-21.

Noten

- ¹ SVS staat voor Scenario Vergeten Straat, 2008. NTGent. VS staat voor Vergeten Straat, 1965. Amsterdam: Querido's Uitgeverij.
- ² De aanslag op de WTC-torens of '9/11' kan beschouwd worden als een breukmoment in de recente geschiedenis waarna een mentaliteitsverandering kan worden opgemerkt.