

## EEN BETROKKEN HEMEL? OVER *VERGETEN STRAAT*

Tom VAN IMSCHOOT

De aankondiging loog er niet om. Met *Vergeten straat* van Louis Paul Boon wou NTGent 'de geldigheid van de huidige maatschappelijke realiteit op politiek-filosofisch niveau bevragen.' Boons 'geschiedenis' van een stedelijke, volkse straat die door spoorwerkzaamheden van de buitenwereld afgesloten raakt en 'waar de mensen begonnen met hun gat aan de wereld te vagen en te leven gelijk ze graag leefden', beschrijft op tragikomische wijze het failliet van een groot verhaal: de droom van een anarchistisch communisme. Het boek vertelt plastisch en onmiskenbaar met spijt hoe dat grote idee en het gemeenschapsideaal dat erbij hoort, ten onder gaat, tussen de kleine mensen die het beleven. Maar 'niets gaat ten onder', schreef Boon later nog. En dus keerde *Vergeten straat* in de bewerking van de theaterploeg rond Johan Simons terug als een verhaal dat door zijn utopische dimensie ook bij uitstek geschikt is om de sociopolitieke realiteit van de eenentwintigste-eeuwse mens onder de loep te nemen: de mens die de totalitaire ideologieën van de vorige eeuw heeft overleefd, maar die nu opgesloten zit in een schijnbaar neutraal neoliberalisme en hunkert naar een nieuw groot en meeslepend idee dat het individu overstijgt. Welk alternatief is er mogelijk? Wat zegt de idee van gemeenschap ons nog? Hoe is de utopie te redden? Dat waren de grote vragen waarmee de encenering van *Vergeten straat* het publiek wou confronteren. En dramaturgisch was dat gelukt. De keuze om de meeste hoofdrolspelers met prachtig uitgewerkte, tegelijk Ensoriaanse en generische poppenkoppen op het lijf te laten spelen, was daar de beste illustratie van: het vertaalde niet alleen een intrigerend motief uit Boons roman, maar dwong de toeschouwer ook na te denken over de mate waarin hij zich nog in de geschiedenis herkende. Alleen knelde daar het schoentje. In vergelijking met de roman wist de voorstelling amper te beklijven.

### De performativiteit van Boon

Het heeft altijd iets onheus om de theaterbewerking van een roman met die roman te vergelijken, alsof het om een kopie van het origineel gaat. Niet alleen omdat die logica de bewerking in het defensief duwt ten aanzien van een onbereikbaar ideaal of niet te verbeteren model, maar vooral omdat een bewerking nooit vanuit het verlangen vertrekt om de roman (en zijn tekst) als zodanig op de planken te brengen. Men wordt als lezer, en toekomstig maker, getroffen door de werking

van de roman, de manier waarop een werkelijkheid van ideeën en beelden, of sfeer en ritme uit zijn specifieke talige constructie ontstaat, in een proces dat ook de eigen verbeelding activeert. En het is precies die affectief geladen werkelijkheid die de richtlijn vormt voor de toekomstige encenering – een interpretatie in de ware zin van het woord, omdat de omwerking van de roman naar een ander medium, in casu: het theater, alleen de eigen lectuur als ‘middle ground’ heeft, of toetssteen waaraan de kwaliteit van hun verhouding kan worden afgelezen. Om die reden blijft elke bewerking ook altijd een hachelijke onderneming. Men dient te laveren tussen een al te grote letterlijkheid of slaafs navolgen van de tekst én een al te dichtertelijke vrijheid, zodat de werking van de roman niet langer gecommuniceerd wordt omdat zij bezet wordt door de verbeelding die ze heeft opgeroepen.

Wie ervoor kiest om een tekst van Boon op de planken te brengen, merkt dat zijn werk die moeilijkheid nog op de spits drijft. Niet zozeer omdat Boon zelf een haat-liefdeverhouding met het theater had, zodat zijn teksten genetisch voorbestemd zouden zijn om zich te verzetten tegen hun bewerking, maar precies omdat de performativiteit die vele film- en theatermakers er door de jaren heen in heeft aangesproken, met de kwaliteit van hun vertelling te maken heeft. De uitgesproken plasticiteit van Boons schrijftaal en de vaak ambivalente positie van zijn verteller – die zich tegelijk binnen en buiten het verhaal begeeft, of zelfs tot een aparte vertellaag tussen de verhalen uitgroeit, zoals in de boeken over de kapellekensbaan – zorgen ervoor dat het verhaal buiten het kader van de (fictieve) woordenwereld reikt, in de richting van het leven, terwijl de lezer juist daardoor naar binnen wordt gezogen. Van *De voorstad groeit* (1943) en *Abel Gholtaerts* (1944) over *Mijn kleine oorlog* (1947) en *De kleine eva uit de kromme bijstraat* (1956) tot en met de boeken over Jan de Lichte en de nieuwe jeugd-romans of *Eros en de eenzame man* (1980): telkens is het de intense spanning tussen de betrokkenheid en distantieering van de (schrijver-)verteller die het verhaal zijn dramatische kracht geeft, in samenhang met de manier waarop zijn onmacht over de taal (of om zich uit te spreken) in een schilderen met woorden omslaat.

Voeg daar nog de sterk dialogische structuur van Boons vertellingen bij, met het bekende *ge*-perspectief als voornaamste handelsmerk, en het wordt zonneklaar waarom het appèl dat van Boons teksten uitgaat zich zo moeilijk naar een ander medium laat vertalen. Als er een hete adem in zijn verhalen voelbaar is, heeft dat immers meer dan met die verhalen zelf met de manier te maken waarop ze verteld worden. Of met de manier waarop hun inhoud net door de vertelling met een gevoel van urgentie opgeladen wordt, terwijl de lezer (‘ge’) zich ertoe aangezet voelt om zich met de verteller (‘ge’) te identificeren – ondanks de directe manier

waarop hij bij het verhaal betrokken wordt, blijft ook hij immers altijd op een afstand, met als gevolg dat hij zich in een gelijkaardig ambivalente positie als de verteller gemanoeuvreerd weet. Kortom: de performativiteit van Boons werk is onmiskenbaar en verklaart waarom het blijft appelleren, met name voor wie actief is binnen de performance-kunsten, maar haar werking heeft literaire gronden en dus strikt tekstuele redenen, zodat het niet evident is om die performativiteit in geval van bewerking te behouden. De hamvraag bij elke bewerking van Boon is dus in feite hoe men de performativiteit van zijn werk kan vertalen, of wat het alternatief kan zijn voor de tekstuele, stilistische of literaire principes die haar bepalen.

### **Vergeeten straat – de film**

Om de aard van de keuzes te kunnen inschatten die de theaterbewerking van het NTGent markeerden, is het misschien goed om gauw even naar de ‘oplossing’ te kijken die een andere recente bewerking van *Vergeeten straat* voor de gestelde moeilijkheid gevonden had: de filmbewerking door Luc Pien, uit 1999. In zekere zin lag die filmbewerking veel meer in de lijn van het boek. In reactie op het negatieve oordeel dat de contemporaine kritiek had geformuleerd als zou *Vergeeten straat* ‘geen literatuur zijn’, had Boon immers laten weten dat die kritiek op weinig sloeg omdat zijn boek ook helemaal geen literatuur betrof: het was een film-scenario. En inderdaad is *Vergeeten straat*, zoals Paul De Wispelaere ooit analyseerde in de monografie die hij aan het boek wijdde (*Louis Paul Boon, tedere anarchist. Omtrent het utopia in Vergeeten straat*, 1976), zowel in vorm als wat de inhoud betreft zwaar door de film bepaald. Technisch, of vormelijk, is dat bijvoorbeeld te merken aan de manier waarop algemene beelden afgewisseld worden met meer inzoomende beschrijvingen en close-ups, zodat de tekst werkelijk als een ‘scenario’ leest voor de verbeelding: de mogelijkheid van een ruimte en wat erin gebeurt, zoals in een gedachte-experiment. Maar belangrijker is dat zowel inhoud als vorm in dit boek door ‘zien’ en ‘kijken’ worden bepaald: enerzijds is er een blik van buitenaf die de scène als een camera registreert, anderzijds is er ook een blik naar binnen die tussen de personages plaatsneemt, waar kijken en gezien worden het samenleven stuurt en angst, pijn of lust achter de façade weggestoken blijft, zodat er twijfel en melancholie in valt te lezen.

Dat de blik zo’n centrale rol speelt, is ook niet toevallig. Een en ander sluit aan bij het visionaire realisme dat Boons poëtica op dat moment bepaalt en dat hij na *Vergeeten straat* zal afzweren – al hoopte hij het (na de mislukking van *Abel Gholaerts*) in dat boek aanvankelijk net naar een hoogtepunt te voeren. Hoe willekeurig-fictief of documentair-realistisch ook, het ‘gegeven’ dat een straat van de



*Vergeten straat* (foto: Phile Deprez)

buitenwereld wordt afgesloten, is alleen de voorwaarde voor een visioen waarmee Boon onderzoekt wat er gebeurt als een gemeenschap van mensen buiten de bestaande orde zou vallen en zich vrij zou kunnen organiseren volgens de principes, driften en inzichten die haar toevallige leden hen ingeven. *Vergeeten straat* is dan ook een *ideeënroman*: het gaat om het uitproberen van een idee, in een zo realistisch mogelijke context. Vandaar dat je als lezer ook continu het gevoel krijgt dat het voor de verteller van cruciaal belang is wat de uitkomst van zijn gedachte-experiment zal worden. Er wordt niet zomaar een of andere geschiedenis verteld, nee: de toekomst van zijn utopie zelf is in het geding. Hij weifelt voortdurend tussen een poging objectief te beschrijven wat er volgens de wetten van de wereld en het (samen)leven die hij observeert in de geschetste situatie zou moeten gebeuren – de blik van buitenaf – én het subjectieve standpunt van iemand die betrokken partij is, die hoopt dat het de juiste richting uitgaat en wanhoopt als het mislukt.

Luc Pien koos ervoor om de ambivalente positie van de schrijver-verteller als betrokken buitenstaander filmisch te vertalen door er een zwijgzaam, toezienend personage van te maken dat ook in de straat woont, maar dat maar gedeeltelijk deelneemt (of -heeft) aan de gebeurtenissen die er plaatsvinden, kortom: door een schrijversfiguur te creëren die de aan- en afwezigheid van Boon incarneert. Dat was zeker een verdedigbare optie. Ze had als groot voordeel dat ze de verstrengeling tussen binnen- en buitenwereld, fictie en realiteit die de tekst op het niveau van plot, personages en vertelling aandrijft, op een lijfelijke manier aanschouwelijk maakte, als een metafoor voor het sturende principe in kwestie. Het voordeel had echter ook een nadeel, dat naar mijn gevoel uiteindelijk de bovenhand haalde, omdat het op een te beperkte lectuur wees – zoals gezegd de enige toetssteen die men heeft bij een bewerking. Nog los van het theoretische bezwaar dat men kan maken tegen de keuze om een auteur als acteur in zijn eigen werk op te voeren, met het gevaar van biografisme en reductie van het werk tot diens intentie op de loer, was de praktische consequentie alvast dat het politiek-utopische of maatschappelijke drama dat zich in *Vergeeten straat* afspeelt, tot een strijd in het hoofd van zijn bedenker-verteller werd herleid. In plaats van op zijn betrokkenheid bij het drama kwam de nadruk op het ideële aspect ervan te liggen, de droom (van gemeenschap) en het vergeefse ervan. Zodat de lijfelijke van zijn betrokkenheid – of het feit dat hij met hart, kop en kloten in de vertelling geëngageerd is, om het op zijn Boons te zeggen – net door zijn fysieke aanwezigheid in het verhaal paradoxaal genoeg tot een symbolisch iets verdampte.

Dat daardoor met name ook de uitkomst van het verhaal de mist inging dat het ideaal van gemeenschap vernietigd wordt door een fatale inbreuk van de licha-

melijkheid, een grondgedachte die door de situatie van de verteller gespiegeld wordt, was wellicht het grootste tekort van de verfilming.

### **Vergeeten straat – het theaterstuk**

Vandaar ook dat de recente theaterbewerking aanvankelijk veel goeds deed vermoeden. In plaats van de ambivalente vertelsituatie te proberen simuleren door de verteller als acteur op te voeren, had men ervoor gekozen om het verhaal vanuit het perspectief van Roza te vertellen, een Booniaans archetype van het ontluikende meisje dat de vernietigende kracht van de seksualiteit incarneert. Wanneer de voorstelling begint – het publiek zit zowat oog in oog aan weerskanten van een nauwe gang die uit houten schuifwanden bestaat – is Roza een oudere vrouw, een rol gespeeld door Elsie de Brauw. Ze blikt terug op de passage in haar leven die de geschiedenis van *Vergeeten straat* beslaat en het is door die kier in haar geheugen dat het publiek een inblik krijgt in de gebeurtenis die zich er heeft afgespeeld. Dat is een meesterzet, om verschillende redenen. Ten eerste omdat die keuze consequent voortbordurt op een lijn die al in het boek is gegeven. Ook in het boek is Roza al een personage dat de gebeurtenissen grotendeels van op een afstand observeert: door het sleutelgat van de deur waar haar stiefvader Koelie, een grote en nogal ruwe anarchistische dromer die achteruitdeinst als puntje bij paaltje komt, haar heeft opgesloten uit angst voor de destructieve kracht die van haar uitgaat als seksueel ontluikende vrouw. Terwijl de overige straatbewoners zich van hun hachelijke situatie bewust worden en onder impuls van Koelie beginnen in te zien dat hun accidentele en schandalige opsluiting ook een kans biedt om hun samenleving op een nieuwe en harmonieuze leest te schoeien, bouwt Roza een eigen wereld op waarin zij als een godin (van het witte doek) troont – gebaseerd op haar vage vroegste herinneringen en uit wraak om het echte leven dat haar wordt ontzegd. Dat uit zich materieel in haar creatie van poppen, die steeds hogere machthebbers in de samenleving voorstellen, waarmee ze imaginaire relaties verzint en waarop ze haar gewelddadige fantasieën uitleeft. Maar even zo belangrijk is haar drang om heimelijk de beslotenheid van de straat te ontvluchten, naar de broeierige stad, via een achterpoortje van het huis.

Dat maakt haar personage namelijk tot een averechtse spiegeling van de schrijver-verteller (Boon), die als een alziende god buiten zijn schepping staat, maar zich, zoals gezegd, constant naar binnen begeeft om zijn droom tussen het volk te doordenken. Of beter: het maakt haar tot de antipode van de visionair die Boon op dat moment nog is, en waarvoor met name Koelie het alter ego lijkt, maar die zijn beste tijd dan eigenlijk al heeft gehad. Dat is dan ook de tweede

reden waarom het een goede keuze was om Roza in de theaterbewerking als uitgangspunt voor de vertelling te nemen. Tussen de beide versies die Boon van *Vergeten straat* schreef en waarvan vooral de eerste versie nog door een romantisch idealisme werd aangedreven, schreef Boon immers ook een autobiografische novelle, *Maagpijn* (1944), waarin hij juist komaf maakte met het ‘verlangen naar hoger’ dat zijn werk tot dan toe verziekte, vanuit een poging om alles wat (zijn eigen) lichamelijke betreft rechtstreeks in zijn schriftuur te laten huishouden. Roza is in zekere zin een volgende katalysator in dat proces en het is haar lichamelijke – samen met die van het groteske personage Vieze, die integraal uit lichamelijke behoeftes is opgetrokken – die de ondergang van de gemeenschapsdroom bevordert. Door uitgerekend haar in het theaterstuk als vertelster te nemen, konden de makers dat wat veronachtzaamde aspect van Boons zogenaamde utopie optimaal verwerken. Het is dan ook geen toeval daar haar allererste woorden op scène een citaat uit *Maagpijn* betroffen. Tot slot maar zeker niet het minst, was de keuze om het verhaal als een herinnering van de oudere Roza te kaderen ook een intelligente zet omdat het de spanning tussen binnen en buiten die, zoals al gezegd, zowel het verhaal als de vertelling bepaalt, nog verdubbelde met de spanning tussen heden en verleden. Voor een eenentwintigste-eeuws publiek dat verondersteld werd zijn eigen politieke realiteit te bevragen door de confrontatie met een vergaen alternatief van samenleven uit het midden van de twintigste eeuw, vormde het perspectief van de terugblikkende Roza dan ook meteen een herkenbaar aanknopingspunt.

### Het dode spoor

Alleen begint het vanaf dan ook spaak te lopen. Hoe dramaturgisch uitgekend en scenografisch scherp de encenering ook is, zodra de personages de houten hui-zenkoker betreden en beginnen te bespreken, duikt een euvel op dat de voorstelling tot het einde blijft meeslepen. Je raakt als kijker wel geïntrigeerd door de archetypisch-volkse en doorleefde poppenkoppen waarmee de acteurs op hun schouders spelen of door de bedenking dat die hindernis hen dwingt om de grenzen van hun verbale mimiek te verleggen, maar zodra ze onder hun masker hun mond opendoen, begint het ontzettend te galmen: niet in de zaal, maar in de tekst. Dat begint al met Koelie, die een beschrijving geeft van de smalle doodlopende straat en de onrustwekkend stille sfeer die er heerst door het gezoem en het gerommel op de achtergrond van industriële nijverheid en het werk van maatschappelijke vooruitgang (de Noord-Zuid-treinverbinding). Die tekst mag dan wel overeenstemmen met het magistrale begin van Boons roman, maar je vraagt je af tegen wie hij het heeft. Van een begin van dialoog is geen sprake; veeleer is

de romantekst hier gewoon aan een personage toegewezen. Zeker wanneer die eerste personage-quote meteen gevolgd wordt door een tussenkomst in de verleden tijd van Roza als vertelster, alsof ze zich alles voor het geestesoog haalt, begin je als toeschouwer meteen met het gevoel dat het vertellen hier zwaar op de (verbale) actie weegt.

Om eerlijk te zijn: in het begin valt dat nog mee. Onder andere omdat er ook een jonge versie van Roza rondhuppelt en omdat de personages af en toe hun poppenkop afnemen terwijl andere personages net alleen maar poppen blijken te zijn, zodat je druk doende bent met de regels te achterhalen die hun spel beheersen – tussen inleving en vertelling, dialoog en innerlijke monoloog of reflectie, fictie en realiteit. Bovendien is de ouverture tot hun nieuwe leefwereldlijke situatie van die aard dat een zekere verwarring op scène makkelijk te plaatsen is. Het geheel oogt alsof er een mierennest met een spade is doorstoken, om het met een Boonbeeld te zeggen, maar dat stemt ook overeen met wat er in het verhaal zelf gebeurt. Het is dan ook pas wanneer de situatie in de straat zich uitklaart en de personages geïntroduceerd zijn, dat het werkelijk begint op te vallen hoezeer die laatsten gebukt gaan onder de plotlijn en de ideeën die ze verondersteld worden te dragen en te vertegenwoordigen. Sadeleer als zure, pinnige middenstander die niets van solidariteit moet weten, laat staan met werkschuw volk als de immer geile klaploper Vieze, tot hij ervan overtuigd raakt dat hij net met het voortbestaan van de gemeenschap zijn profijt kan doen; Koelie als anarchist die de gemeenschap doet dromen, maar uiteindelijk alleen met zichzelf in plaats van met de anderen is, het prototype van de individualist die vrijheid wil opdat men hem met rust zou laten; Gaston als ideoloog die bereid is de anderen hun vrijheid te ontnemen in functie van zijn sociaal ideaal en die als theoreticus blind blijft voor of niet om kan met de sociale menselijke emotie bij uitstek: liefde; of de vroegwijze Hermine, als Gastons liefje, die door het leven gaat als altruïste maar opgejaagd wordt door het uitzinnig verlangen om zich over te geven aan een man die haar (grenzen) schendt. Het blijven bordkartonnen toneelfiguren die te veel in dienst staan van het feitenverloop dat moet worden verteld en de ideeën die erdoor uitgedrukt worden, en zo te weinig uitgroeien tot personages van vlees en bloed.

Hoewel er wijselijk voor geopteerd werd om hen de schrijftaal van Boon niet letterlijk te laten spreken, spreken ze daardoor paradoxaal genoeg toch te veel boekentaal. Centrale ideeën komen wel ter sprake, zoals de gedachte dat de mens eerder dan zijn vrijheid dat verlangt wat de andere bezit of dat de droom vernietigd wordt door hem te grijpen. Maar ze gaan meteen ten onder in het verhaal dat hen illustreert. In plaats van dat ze ook gestalte worden gegeven op een theatraal levendige manier. Er waren natuurlijk wel theatraal geslaagde beelden, zoals



wanneer de personages op het hoogtepunt van de utopische idylle elk met een levenloze pop in hun armen staan te dansen of wanneer bij de dood van de oude Sadeleer een trage stoet met fanfare ontstaat die als dodenmars aangeeft dat het begin van het einde is ingeluid, maar zulke lichtpunten zijn er te weinig in de verhaalstroom. Zodat die grijs uitslaat. Tegelijk is het spel van de oudere Roza, die als een choreografe door haar herinneringen loopt, in confrontatie met haar jongere ik en vooral in de strijd met haar antagonistische Hermine zonder meer een sterke prestatie. Maar het publiek krijgt weinig sleutels om de inzet ervan te begrijpen. Terwijl de demonische fantasie achter haar poppenwereld die zo ingrijpend het scènebeeld bepaalt, simpelweg onvoldoende wordt uitgewerkt. Het intrigerende wordt op die manier een beetje vrijblijvend, een bij momenten fraai maar te onschuldig spel met vormen, gebaren, ideeën ook.

### **De wenselijkheid van een utopie**

Dat komt in laatste instantie omdat de makers van *Vergeten straat* er niet in geslaagd zijn om de sfeer van beklemming te enceneren die Boons mislukte utopie ademt. Het is de verstikkende beslotenheid van het doodlopende straatje, het gevoel levend begraven te worden en geen uitweg meer te hebben, de fysieke en mentale benauwdheid in een onverschillig voortrazende of doordraaiende moderne wereld die de kleine straatbewoners tot hun utopische experiment inspireert wanneer het noodlot hen overvalt. En het is dezelfde beklemming en de drang eraan te ontsnappen, dezelfde benauwdheid en het verlangen zich ervan te ontdoen die de fatale dynamiek op gang brengt waarop hun utopie uiteindelijk stuk loopt. In een zwak moment laat Hermine zich door Vieze nemen – bij gebrek van Gaston, die te druk bezig is met theoretiseren om de waarheid (van zijn liefde) onder ogen te zien en tot actie over te gaan. Ze blijkt zwanger, maar krijgt een misval: een doodgeboren kind als symbool. Maar wat erger is: ze bloedt en als ze niet naar het hospitaal kan, bloedt ze dood. Men twijfelt: ‘naar het hospitaal gaan’ betekent dat men de straat moet verlaten, het verborgen isolement moet onthullen, de utopie moet prijsgeven. Men gaat. Maar ze bloedt toch dood, sowieso. Wat rest, terwijl de straat al door een ‘paster’ wordt betreden, is het huwelijk tussen Roza en de zielige André, die ervan droomt kapper te worden – een voorafschaduwing van het huwelijk tussen Ondine en de steenkapper Oscarke in de boeken over de kapellekensbaan. En ik stel me voor dat dat huwelijk voltrokken wordt onder een weliswaar betrokken, maar bitter lege hemel. Precies dat huwelijk hadden de theatermakers als het kader gekozen dat hun encenering opent en sluit. En zoals gezegd: dat is dramaturgisch logisch en ligt perfect in de lijn van het boek, ‘zoveel jaren later’. Maar misschien was dat kader te vrijblijvend. Het zorg-

de 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 beklemming vergat te evoceren die haar kloppende hart is.

Nochtans is die beklemming het element dat onze politieke realiteit gemeen heeft met die van de straat waarin Boon zijn utopisch experiment situeerde. En zou net de poging om die cul-de-sac te enceneren (waarin men smacht naar een uitweg of alternatief) het relevant gemaakt hebben om ons opnieuw met de mogelijkheid van de utopie te confronteren die Boon in zijn roman betrokken maar kritisch verkent. Dat had gekund door sterker op de spanning tussen de twee principes in te zetten die in Boons verhaal en zijn vraag naar de mogelijkheid van een alternatieve gemeenschap voortdurend op elkaar inwerken: het principe van productiviteit, zoals dat in de roman naar voren komt in de discussies over het belang van arbeid of werk voor de samenleving, én het principe van verspilling, dat samenhangt met de kwestie van de nachtelijke erotiek die Roza belichaamt. Boon laat zien dat die principes minder tegengesteld zijn dan doorgaans wordt gedacht, net zoals ook de recente crisis van het neoliberale kapitalisme dat toont. 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? Dat is ook de vraag waarmee de theaterbewerking ons had kunnen confronteren. Als ze dat niet heeft gedaan, is dat niet omdat ze anders was dan de roman, maar omdat ze niet anders genoeg was. In vergelijking was ze vreemd genoeg minder eigentijds: meer het relaas van een historisch belangrijke ideeënroman dan een performante vertaling ervan naar een theater voor deze tijd.

*Vergeeten straat*, productie NTGent en Ruhrtriennale, naar de roman van Louis Paul Boon. Bewerking: Koen Haagdorens i.s.m. Paul Slangen; regie: Johan Simons; scenografie: Luc Goedertier, Freddy Schoonackers en Johan Simons.  
Première: 18 en 19 september 2008 in NTGent schouwburg.