

## “ONZE GEEST IS EEN GEVANGENIS ZONDER MUREN” De theatermonologen van Peter De Graef

Hilde BILLIARD

### Inleiding: Peter De Graef: een kunstenaar met drie zielen<sup>1</sup>

In de meerderheid van de artikels en recensies die er geschreven zijn over theaterregisseur, theaterauteur én acteur Peter De Graef en zijn theaterwerk wordt verteld dat hij een theatermaker is met onmiskenbaar talent en een heel eigen visie op het vak. Ook wijzen de recensenten op de waarde van De Graef als acteur, als regisseur en als theaterauteur. Ondanks deze talrijke lovende woorden en aanmoedigingen is er op wetenschappelijk gebied nog steeds weinig aandacht voor zijn werk. Toch is De Graef, met zijn eigenzinnige manier van werken, zijn typische speel- en vertelstijl en de steeds terugkerende thematiek niet meer weg te denken uit de hedendaagse Nederlandse en Vlaamse theaterwereld.

Peter De Graef is een man van de intuïtie. In zijn schrijven, in zijn acteren en regisseren, overal doet hij in de eerste plaats een beroep op zijn intuïtie. Deze eigenschap typeert hem van jongs af aan. Acteren is dan ook nooit een bewuste keuze geweest, maar een zich afzetten tegen het rationele denken en de eenzijdige visie op de wereld die hiermee vaak verbonden is. Zijn eigen speelstijl ontwikkelt hij vooral ten tijde van het *Speeltheater* in Gent, waar hij dankzij de methodes die Eva Bal hanteerde, leert improviseren en een beroep kan/mag doen op zijn intuïtie en zijn gevoel tijdens het acteespel. Deze periode en de werkloze jaren die hieraan vooraf gingen zetten hem aan tot het schrijven van teksten. Vanaf 1991 komt hij dan ook met zijn eigen werk naar buiten. Aanvankelijk zijn het kleinschalige projecten, meestal monologen die hij zelf ook nog speelt, maar later begint hij ook in opdracht te schrijven, vaak voor jeugdtheaters, maar veelal stukken voor volwassenen. Zowel als acteur, als regisseur als theaterauteur won hij verschillende prestigieuze prijzen, waaronder de *Toneelschrijfprijs* in 2002 voor zijn theatermonoloog *Niks* en een Louis d'Or voor zijn rol als verbitterde professor in het in 1998 door Dirk Tanghe geregisseerde stuk *De Wereldverbeteraar* van Thomas Bernhard.

Als theatermaker werkt hij samen met verscheidene regisseurs, zonder zich ooit voor lange tijd te engageren bij één bepaald toneelgezelschap. Dit is misschien wel een van de redenen waarom hij bij het grote publiek minder bekend-

heid geniet dan zijn generatiegenoten Luk Perceval en Lucas Vandervost bijvoorbeeld. Met zijn eigen *De Stichting* produceert hij wel veel projecten en eigen stukken, maar onder meer omwille van budgettaire redenen, blijft dit allemaal relatief kleinschalig. Financiële redenen en het Vlaamse beleid, dat nu gevoerd wordt door minister van Cultuur Bert Anciaux waarin gesteld wordt dat er enkel projecten gesubsidieerd kunnen worden en geen individuen, zorgen er mede voor dat hij het leeuwendeel van zijn tijd in Nederland werkt.

In dit artikel zal ik verder ingaan op de theatermonologen van De Graef, omdat die thematisch en stilistisch representatief zijn voor zijn gehele oeuvre. Eerst geef ik een algemeen overzicht van de zeven monologen die De Graef schreef sinds 1991, vervolgens ga ik in op de belangrijkste invloeden en inspiratiebronnen van De Graef, dan schets ik een beeld van enkele terugkerende en overkoepelende thema's. Ook bespreek ik de (zelf)relativering en de maatschappelijke positie van de auteur en zijn personages, en ten slotte ga ik kort in op vorm en stijl.

## De theatermonologen

De Graef schreef in de loop van zijn carrière verscheidene theaterstukken voor volwassenen én voor jongeren, maar in zijn monologen komen de thematiek en de typische stijl van De Graef het sterkst naar voren. Het zijn solostukken waarin meer dan in zijn theaterstukken de plaats van de mens in het universum en de nietigheid van het bestaan centraal staan.

In de periode dat hij schrijverscursussen volgt leert De Graef in een antroposofisch centrum in Nederland de Vlaming Luk Nys kennen, met wie hij zijn passie voor de theorieën van Rudolf Steiner deelt. Nys stelt hem voor om een toneelvoorstelling te maken op basis van een verhaal van Guy de Maupassant, omdat de Zwitserse auteur die normaal gezien de tekst ging schrijven, het op het laatste moment liet afweten. Die tekst resulteert in de theatermonoloog *Et voilà*, die hij ook zelf speelt voor *Nova Zembla Cie*.

In 1991 was *Et voilà* af, een vrije bewerking van twee verhalen van Guy de Maupassant. De verteller is een dertiger, die menselijke ervaringen wil verklaren, en bij zijn vriend Lardier, een wetenschapper, een antwoord probeert te vinden. Maar die stelt alleen maar vast dat "theorieën zijn voor angsthazen! Vliegemeppers, dat zijn het, om vragen op afstand te houden." (Devens 1995: 14)

Het hoofdpersonage begint steeds meer te twijfelen, geraakt geobsedeerd door de werkelijkheid die hij onmogelijk kan verklaren, “en meent het antwoord te moeten zoeken in een hoger wezen, het ‘et voilà’ dat zich met ons voedt, ‘ons binenste. Onze stemmingen. Begeerten. Angsten. Ons’” (Devens 1995: 14).

Twee jaar later maakt hij, nadat het project *Verwanten*, waaruit het latere *Hun!* zal ontstaan faalt, voor hetzelfde gezelschap de theatermonoloog *Ombat*. Het stuk is opgevat als een soort van zelfondervraging van een Finse priester die in Brazilië leeft en die in de knoop geraakt met zichzelf en de hele wereld wanneer hij *Ombat*, een wrede huurmoordenaar bij hem in de biechtstoel krijgt, die vol berouw komt biechten voordat hij zijn daden pleegt. Ondertussen mijmert hij er over dat hij een heilige had willen zijn en hij is ervan overtuigd is dat hij bisschop had kunnen worden. Hij stelt zich vragen over de zinloosheid van geweld, maar stelt bovenal zichzelf in vraag, zijn eigen gedrag en zijn eigen denken.

Met *De Stichting* maakt De Graef in coproductie met *De Werf* in Brugge in 1997 de theatermonoloog *Henry*. In deze uiterst groteske voorstelling komt er een wirwar aan verhaallijnen en personages naar voren. Het zijn schijnbaar losse, fragmentarisch opgebouwde stukken tekst die op het einde een groot geheel blijken te vormen. Alles wordt gecoördineerd door een engel/verteller die op de scène te zien is. Toch is het moeilijk om het verhaal te vatten in enkele lijnen. Verschillende karakters komen in een kort bestek hun relaas doen. Zo is er Walter, het vette konijn; de heer Van Raefelghem, “een jonge ondernemer die probeert te schilderen” (De Graef 1997: 12), en zijn vrouw Annemieke, “een vrouw met koppijn” (De Graef 1997: 12). Ook de ouders van Van Raefelghem komen ter sprake, zijn secretaresse Wendy Depoovere en de dorpsarts doen hun verhaal en verder wordt het trieste levensverhaal van madammeke Ponnet aangekaart. Al deze karakters en hun verhaal worden bijeengebracht, en ze komen allemaal ook letterlijk samen op het einde, wanneer Annemiekes schedel opensplijt en Henry Vierendeels, “adjunct secretaris bij de gezondheidsinspectie” (De Graef 1997: 45) oprijst uit haar hersenen.

In 2000 slaan De Graef en Herwig De Weerd de handen in elkaar voor het maken van de productie *Valsch Haar* voor kunstencentrum *De Werf*. De Graef was vier jaar eerder al adviseur geweest van De Weerd toen die zijn stuk *Rabelais* schreef en omwille van de goede samenwerking besluiten ze om samen een productie te maken. Het aanvankelijke idee om het stuk samen te schrijven, als een “scenario dat door beide soloperformers gezamenlijk werd geconstrueerd en gemonteerd” (Demeester 2000: 2) leidt niet tot het verhoopte succes omdat de speel- en schrijfstijl van de twee te ver uiteen liggen. Daarom wordt in overleg



**Peter De Graef in *Henry* (foto: Jan Vernieuwe)**

besloten dat “alles wat in een voorafgaande fase improviserend was neergeschreven om te vormen tot een sluitend geheel.

Het stuk handelt over Wouter, een man die op zijn tiende is geadopteerd door een ex-koloniaal in Congo en naar België overgebracht. Hij ontdekt meer dan dertig jaar later dat zijn adoptievader ook zijn echte vader is, en dat hij nog een broer heeft, die als arts werkt in Afrika. Via dit schijnbaar eenvoudige verhaaltje komen grotere thema's zoals uitbuiting aan bod en wordt het kolonialisme in Afrika scherp bekritiseerd. “De herinneringen aan het koloniale verleden en de verwijzingen naar recente genocides zijn evenwel op hun beurt een uitgangspunt om de innerlijke strijd, de zorgen en de houding van de westerling ter discussie te stellen” (De Kunst 2000). Hoewel het stuk dialogisch is opgevat –de dialogen tussen Wouter en zijn broer Arnaut staan centraal– staat er toch slechts één acteur op de scène. De Weerdt speelt Wouter, terwijl zijn broer Arnaut enkel te horen is via een cassettebandje, waarop hij verhalen vertelt en commentaren levert die Wouter aan het denken zetten.

In de monoloog *Niks* uit 2001 wordt de menselijke geest beschouwd als een gevangenis zonder muren. “Als je je gedachten de vrije teugel laat, neem je het risico dat die in een grote cirkel rond een dood punt draaien. Wie dat in de gaten heeft, voelt zich in eerste instantie berooid [...]” (Six 2001). *Niks* is een zeer onsamenhangende tekst over een man van middelbare leeftijd die na een mislukte zelfmoordpoging terecht komt in een instelling. Van daaruit vertelt hij zijn levensverhaal, maar op een zeer fragmentarische manier. Hij was lange tijd een succesvol ondernemer, maar toch ging zijn bedrijf failliet. Ook zijn vriendin Anja verliest hij op een bepaald moment.

In 2002 ontstaat er een coproductie van De Graefs *De Stichting* met het Nederlandse *Courage*, onder leiding van theatermaakster Margrieth Vrenegoor, met wie De Graef meer dan twintig jaar eerder al samenwerkte bij *Theater De Kompanen* in Amsterdam. Samen creëren ze de voorstelling *Poetiewiet*. Het stuk is een bewerking van het boek *Slaughterhouse Five*. Deze sciencefictionklassieker uit 1969 van de in 2007 overleden Amerikaanse auteur Kurt Vonnegut is een anti-oorlogsroman over een opticien die een vliegtuigcrash en het bombardement op Dresden, waarbij meer dan 130 000 doden vielen en de hele stad vernield was, overleeft; ontvoerd wordt door buitenaardse wezens en daardoor los gekomen is van de tijd, waardoor hij zijn leven niet meer op een chronologische manier beleeft.

De Graef leert het boek kennen via Vrenegoor, die het samen met hem bewerkt voor toneel. Hij verandert bewust niet te veel aan het oorspronkelijke verhaal van Vonnegut. "Afblijven, zei ik. Spelen dat ding. Vertellen. Niet uitbeelden. Veel van de passages in dat boek zijn te mooi om te laten liggen, te mooi ook om aangepast te worden" (Rummens 2002a). Het is dan ook Vrenegoor die "een trajectje door het boek [knipt]" (De Waele 2002b: 75) terwijl De Graef de tekst aanpast aan zijn gevoel. Het is ook hijzelf die de monoloog op het podium zal brengen.

Twee jaar na de succesvolle samenwerking met Vrenegoor, besluit De Graef om opnieuw met haar samen te werken. Ook deze keer maken ze een bewerking van een roman. Vrenegoor verzorgt de aanzet tot de tekstbewerking, terwijl De Graef opnieuw voor de afwerking van het geheel zorgt. Hij maakt zich de tekst eigen op zijn manier en past hem waar nodig aan.

Margrith Vrenegoor bewerkte samen met mij 'Slachthuis 5'. Wat mij toen is opgevallen is dat zij ten eerste heel goed een weggetje weet te hakken door het oerwoud van proza waaruit een roman meestal bestaat en ten tweede dat zij als vrouw heel andere keuzes maakt dan ik als man zou doen, ik vind de hare minstens zo plausibel en evident als de mijne, en mijn keuzes werk ik al meer dan genoeg uit in mijn eigen stukken. (De Graef 2004)

*Walvismuziek* is een monoloogbewerking gecreëerd voor jongeren naar de in 1992 gepubliceerde roman *She's come undone* van de Amerikaanse auteur Wally Lamb. De monoloog vertelt met de nodige humor het levensverhaal van Dolores Price, "die na een beroerde jeugd, bemeubeld met verwaarlozing en seksueel misbruik, een levenspad bewandelt via (eet)verslaving, psychiatrie, naar volwassenheid en een plaats in de samenleving" (Cloostermans 2004). Bij de eerste voorstellingen in Nederland neemt actrice Lotte Proot de rol van de getraumatiseerde Dolores voor haar rekening in een regie van De Graef, later kruipt de regisseur zelf in de huid van Dolores.

De Graef kiest ervoor om het boek te vertalen naar het theater omwille van de taal en de subtiele humor die Lamb hanteert, maar de lijvige roman is onmogelijk volledig in een theaterstuk te vatten. Daarom comprimeert hij de roman sterk en hij voegt er waar nodig zelf dingen aan toe.

## De Graefs belangrijkste invloeden en inspiratiebronnen

De Graef laat zich graag inspireren door wat hij rondom zich hoort of ziet; en ook door andere schrijvers en denkers. Zo schreef hij *Hun!* en *Verwanten* op basis van *Die Wahlverwantschaften* van Goethe en liet hij zich voor zijn toneelstuk *Een gemeenschap van schurken* inspireren door het werk van Kafka. Ook maakte hij adaptaties of vrije bewerkingen van enkele romans voor het theater, hoewel hij zelf ook zijn bedenkingen heeft bij die manier van werken.

Ook de persoonlijke levensvisie van De Graef schemert sterk door in zijn theaterwerk en vooral in zijn monologen. Elk stuk bevat minstens enkele raakpunten met antroposofische of boeddhistische stellingen, en in elk stuk wordt de grens tussen fictie en realiteit verkend. Dit zijn allemaal onderwerpen waar De Graef in zijn persoonlijk leven een sterke voeling mee heeft, en die hij in zijn stukken verwerkt.

De antroposofische leer stelt dat de mens bewust of onbewust een heroriëntering in zijn leven zoekt. De Graef ontdekt deze leer op het moment dat hij zelf met zijn leven een heel andere richting zal inslaan. Elk personage, vanaf zijn eerste solostuk *Et voilà* in 1991 tot en met het relaas van de aandoenlijke Dolores in zijn bewerking van de roman *Walvismuziek* in 2005 zijn stuk voor stuk personages die een andere weg uitwillen of net uitgegaan zijn met hun leven.

De Graefs mensbeeld is sterk beïnvloed door het boeddhisme en door oosterse wijsheden. Van der Plas (2006: 181) stelt dat De Graef in zijn theaterwerk de mens als eenling ziet als deel van een groter geheel, “van een universum waarin alles een reden en bedoeling heeft” (Van der Plas 2006: 181). De personages hebben allen een niet zo fraai verleden achter de rug, maar toch aanvaarden ze “hun lot en het feit dat zij in hun nietigheid toch maar een zeer klein schakeltje zijn in het totale bestaan” (Van der Plas 2006: 181).

Deze Oosterse levensfilosofie verwerkt hij in een theatermetafoor. Er overkomt de personages de meest absurde dingen, alsof een hogere macht (wellicht de schrijver zelf?) invloed uitoefent op hun verhaal. Ze proberen met kennis en observaties niet alleen greep op de werkelijkheid te krijgen, maar ook op de theatrale werkelijkheid waarin ze geplaatst zijn. In de werkelijkheid van het verhaal lijken de gebeurtenissen toeval te zijn, maar in de diepere en meer filosofische verhaallijnen blijkt dat het leven door onwaarneembare levensvormen of innerlijke stemmen gestuurd wordt die er voor zorgen dat de mens is zoals hij is. (Van der Plas 2006: 181-182)

Deze boeddhistische denkwijze keert vaak terug in zijn werk en hangt vaak nauw samen met het katholieke thema van schuld en boete. Six (2003: 269) stelt dat De Graef de mensen en zichzelf wil verzoenen met het bestaan en dat hij hiervoor steun zoekt in de oosterse mystiek en in de reïncarnatiegedachte.

Ooit noemde hij de dood een feest voor het bewustzijn. Leven voor elkaar, in een groter geheel dat nooit ophoudt: het is een positieve gedachte, de basis van een levenshouding. Hoewel veel van zijn stukken gruwelijke verhalen vertellen, is die verzoenende gedachte in mindere of meerdere mate voelbaar. Al was het maar door de ironische en relativerende toon. In wezen is De Graef een moralist, maar beleren doet hij niet. (Six 2003: 269)

Het uitgangspunt van het boeddhisme is dat het leven op aarde gelijk staat aan lijden. Hiermee bedoelde Boeddha “alle ellende in het gewone leven: pijn bij geboorte, pijn van het ouder worden, van ziek zijn, van sterven, maar ook van teleurstelling, verdriet of van wanhoop. Zelfs als men vrij zou zijn van ellende, dan nog ziet men anderen lijden en dit veroorzaakt weer verdriet” (De Vries 1994: 26).

Wanneer de verteller in de monoloog *Niks* in een depressie terechtkomt, beseft hij dat hij een gevangene is van zijn eigen gedachten. Nu hij zijn levensverhaal uit de doeken doet kan hij van op afstand zijn depressie aanschouwen en becomingtariëren. Hij noemt zijn depressie een manier van in jezelf kijken, reflecteren en analyseren van het eigen ik als mens en hij stelt:

Wat is het verschil tussen wat er bij mij spontaan gebeurde  
En wat duizenden mensen op de wereld opzettelijk doen wanneer  
ze gaan zitten om te mediteren?  
Was Boeddha depressief?  
(De Graef 2001: 11)

In *Et voilà* stelt de verteller dat de mens niet gemaakt is om zichzelf te zien zoals hij is. Hij probeert door middel van allerlei hulpmiddelen de eigen realiteiten op elkaar in te stemmen, maar dit lukt niet altijd. “In de depressie dringt het ware zelfbeeld zich op. Al de rest is fantasie” (De Graef 1994: 9).

Zowel in de antroposofie als in het boeddhisme gaat men uit van het feit dat de mens verschillende levens heeft en dat hij of zij na de dood opnieuw geboren wordt in een nieuw lichaam of in een andere levensvorm. Zelf hangt De Graef al jaren deze reïncarnatiegedachte aan.



In *Niks* komt ook het begrip ‘karma’ expliciet ter sprake, al is het niet de verteller maar zijn vriendin Anja die hem daar in introduceert. De Vries omschrijft ‘karma’ als een moeilijk te omschrijven begrip dat door het boeddhisme is overgenomen, en dat ongeveer neerkomt “op de som van alle daden, positief en negatief, van een levend wezen in het huidige én in alle vorige levens” (De Vries 1994: 27).

Wanneer Anja en het ik-personage elkaar ontmoeten nadat hij de zijspiegel van haar auto kapot rijdt, volgt er een gesprek “waarin een soort openheid, die alleen volslagen vreemden voor elkaar aan de dag kunnen leggen”( De Graef 2001: 13) ontstaat. Zij noemt alles karma. Wanneer ze elkaar anderhalf jaar later opnieuw ontmoeten, voelen ze dat aan als “twee zebra’s die elkaar hadden gevonden op een vlakte vol ezels” (De Graef 2001: 13). Karma. Als iets later blijkt dat Anja in haar jeugd zwaar misbruikt is geweest, en dat ze de gevolgen hiervan psychisch nauwelijks nog kan dragen, stelt de verteller: “Karma, m’n kloten” (De Graef 2001: 14).

De boeddhistisch geïnspireerde “terugkeer naar natuur, emotie en ritueel als tegengif voor de leugenachtigheid van onze westerse cultuur” (Six 2003:270) komt het sterkst naar voren in de monoloog *Valsch haar*.



*Niks* (foto: Koen Broos)

Hoewel het niet (altijd) bewust is, wordt er vaak maatschappijkritiek geleverd en vooral de houding van de westerse, rationeel denkende mens wordt hierbij in vraag gesteld. Toch wil hij geen profeet zijn, in eerste instantie wil De Graef tonen wat hijzelf in de werkelijkheid heeft gevonden en hij wil de mensen laten zien dat er verschillende perspectieven zijn om naar de dingen te kijken.

### Terugkerende en overkoepelende thema's

Terugkerende en overkoepelende thema's in de monologen van De Graef zijn existentialisme, de verhouding tussen intuïtie en wetenschap en de vraag naar goed en kwaad.

Het existentialisme en de onmacht om vat te krijgen op de dingen hangen nauw samen met de individuele zoektocht naar zingeving van de personages, en in ruimere zin de individuele zoektocht van de mens in het algemeen. Het vertellen van levensverhalen; de biografie als surrogaat voor de vraag naar de betekenis van het leven komt in de monologen sterk naar voren. Het podium is voor de meeste personages dan ook de plaats voor een levensbiecht. Dat het leven voornamelijk bestaat uit een aaneenschakeling van losse anekdotes, hoogtepunten en - bij de karakters die De Graef schetst - vooral dieptepunten, wordt in de monologen getoond doordat de personages geen uitgewerkt karakter hebben, maar bestaan uit een aaneenschakeling van schijnbaar losstaande fragmenten die aan het einde van het stuk een geheel blijken te vormen en het levensverhaal van een individu vormen.

In *Et voilà* is het hoofdpersonage "een dertiger, die zijn menselijke ervaringen wil verklaren, en bij zijn vriend Lardier, een wetenschapper, een antwoord probeert te vinden." (Devens 1995: 14) Wanneer die wetenschapper vaststelt: "theorieën zijn voor angsthazen! Vliegemeppers, dat zijn het, om vragen op afstand te houden", (Devens 1995: 14) begint de verteller steeds meer te twijfelen aan zichzelf en aan de wereld. Hij "raakt geobsedeerd door de werkelijkheid die hij niet kan verklaren, en meent het antwoord te moeten zoeken in een hoger wezen, het 'et voilà' dat zich met ons voedt, 'ons binnenste. Onze stemmingen. Begeertes. Angsten. Ons'" (Devens 1995: 14). Het stuk eindigt met de reflectieve en tegelijkertijd relativiserende vraag:

Wat zou er gebeuren,  
denkt ge,  
als er op een goeie dag

een koe werd geboren  
 met inzicht.  
 Een koe  
 die het runderleven ziet zoals het is.  
 En die daarover de andere koeien wil inlichten.  
 ...  
 Wat zou er  
 op een goeie dag  
 met zo'n koe  
 gebeuren,  
 denkt ge  
 ...  
 !?  
 (De Graef 1994: 32)

Vaak wordt het podium de plaats voor een levensbiecht, de plaats waar het personage terugblijkt op zijn niet zo schitterende leven.

In *Ombat* is er de ik-verteller die met gemengde gevoelens terugblijkt op zijn leven, een leven waarin hij "alles in huis [had] om een goede bisschop te kunnen worden" (De Graef 1994: 35). Van Gansbeke (1994) vergelijkt het leven waar priester Massanen op terugblijkt met een neerwaartse spiraal. Het leven van de ik-persoon "begon rimpelloos, eterisch en veelbelovend, maar werd door de schokkende ervaringen van de dagelijkse realiteit gehavend en verschrompelde tot inertie en de enerzijds koel objectieve, anderzijds ironisch melancholische, onvruchtbare herinnering" (Van Gansbeke 1994b).

Ook in *Niks* wordt het levensverhaal verteld van een ik-persoon die gefaald heeft op alle vlakken van het leven; in *Poetiewiet* wordt er op een fragmentarische manier op verschillende levensfasen van de tijdspast Billy Pilgrim ingezoomd, *Walvismuziek* vertelt de tragische levensloop van de geëxecuteerde Dolores Price, en in *Valsch Haar* wordt het levensverhaal van Wouter, de zoon van een ex-koloniaal geplaatst in het ruimere kader van de wanpraktijken ten tijde van Belgisch Congo.

Globaal gezien vertonen de personages die De Graef schetst nog weinig samenhang. Ze bestaan veeleer door de anekdotische manier van vertellen en door de fysieke aanwezigheid op het podium. Het zijn "geen 'karakters' met een uitgewerkte psychologie, maar eerder uit losse fragmenten opgebouwde individuen, wier kern voortdurend in beweging en daardoor ongrijpbaar is" (Van Kerkhoven 2002: 175).

De soms twijfelachtige verhouding tussen intuïtie en wetenschap zorgt ervoor dat de personages de werkelijkheid niet kunnen vatten, maar zich toch vruchteloos vastklampen aan hun vertrouwde waarden. “Met andere woorden, de werkelijkheid laat zich niet begrijpen, alleen ondergaan. Maar voor de personages zijn die theorieën en berekeningen de laatste strohalmen waaraan ze zich vastgrijpen om weerstand te bieden aan alle bizarre gebeurtenissen die De Graef zijn personages laat overkomen” (Bots 2000: 43). In elke monoloog wordt het belang van de wetenschap gerelativeerd, en wordt er op de kracht van de intuïtie en de verbeelding gewezen. De Graef ontkent het belang van de wetenschap niet, maar hij vindt dat “ook wetenschappelijke theorieën een gevolg zijn van onze dromen en verlangens, en precies over onze emoties weten we eigenlijk zeer weinig” (Haex 2001). Feitelijke kennis wordt in vraag gesteld, maar er worden geen alternatieven geboden die wél tot een oplossing zouden kunnen leiden. Er wordt enkel gesteld dat kennis en wetenschap even onbetrouwbaar zijn als menselijke gevoelens, waardoor het vaak beter is om gewoon je intuïtie te volgen.

In *Et voilà* is te zien hoe “het wereldbeeld van de moderne mens wordt stukgeslagen door de confrontatie met de beperktheid van de wetenschappelijke kennis” (Stalpaert 1997: 3). Six stelt dat De Graef door deze fundamentele beperktheid van het begripsvermogen van de mens, “[v]anuit een lucide twijfel de vraag stelt of het Onnoembare, dat de mens dirigeert, prikkelt en bang maakt, niet een hoger werkelijkheidsgehalte bevat dan encyclopedische kennis” (Six 2003: 269). Het wereldbeeld van de verteller wordt voortdurend in vraag gesteld door zijn vriend, de wetenschapper Lardier. Lardier is “een fysicus, die tot de constatie (*sic*) komt dat de mens een in wezen onbeduidend organisme is dat met zijn kennis maar een fractie van de hem omringende realiteit begrijpt” (Stalpaert 1997: 3). Het is dan ook deze wetenschapper die een van de kernzinnen van de monoloog tot uiting brengt: “‘l’homme pense qu’il pratique la science, mais c’est la science qui pratique l’homme’” (De Graef 1994: 17).

Devens (1995: 15) noemt *Et voilà* een expliciete existentiële queeste, waarbij doorheen het hele stuk en zelfs op het einde van de monoloog de onmacht om iets te weten te komen, blijft. Ook in het decor wordt de onmacht om iets te kennen benadrukt doordat de verteller op een vierkant staat

dat tijdens de voorstelling door oplichtende balken in de vloer wordt afgegrensd. ‘Het is zijn weiland’, zegt Peter De Graef, ‘hij denkt de vaste grond van de werkelijkheid onder zijn voeten te hebben, maar in feite zweeft hij. Al zijn kennis berust op niets. Het is een decor van de ziel.’ (Langeler 1995a: 25)

Een illustratie van hoe het vertrouwen op de intuïtie in sommige gevallen beter is dan de pure empirische wetenschap wordt gegeven wanneer het ik-personage vertelt over een voorval dat hij meemaakte in Le Havre toen hij 's avonds op een bus stond te wachten. Hij staat er samen met twee dokwerkers, en de ene wil aan de andere laten zien hoe sterk zijn kunstgebit is.

Ze hadden van die zware bottines aan met een stalen tip.  
 Hij haalt het uit z'n mond,  
 en legt het op de vloer van dat buskotje,  
 'n halve glimlach in feite,  
 heel delicaat,  
 heel rose ...  
 zoals hij daar op het beton lag.  
 Die andere zegt nog dat 'm het zo ook wel gelooft.  
 'Geloof is niks waard', zegt dien ene;  
 'in vergelijking met iets dat ge wéét.'  
 En hij stampet met al z'n kracht boven op dat kunstgebit.  
 De tanden ketsten werkelijk alle kanten op.  
 Ik vond dat erg toen.  
 Dat ge zo lomp kunt zijn.  
 En hij keek ook zo dwaas nadien, de wetenschapper,  
 met z'n bovenlip die er plots bijhing, als een vlag,  
 bij windkracht 0.  
 (De Graef 1994: 14-15)

In *Ombat* is het de buurjongen Bénicaio die voortdurend met (pseudo)wetenschappelijke feitjes komt aandraven. Zo maakt hij maffe maar wiskundig correcte berekeningen over de groei van een gemiddeld mensenhaar en vraagt zich dan verwonderd af "waarom het aardoppervlak niet onder een kilometersdikke haarlaag bedolven ligt" (Vandergeten 1995: 17); of hij spreekt over de manillakrab, die in de loop van de evolutie een schaar ontwikkelde, "dermate groot en gevaarlijk dat zij zich ermee kon verdedigen tegen alle mogelijke bedreigingen uit een normaal Manillakrabbebestaan./ Maar het ding zit haar in de weg bij 't voortplanten en de Manillakrab./ zij stierf uit" (De Graef 1994: 41-42).

Alles wordt omgezet in absurde berekeningen, en dit krijgt een bittere onderton wanneer Bénicaio zelfmoord pleegt door uit een raam te springen, omdat het in feite impliceert dat wetenschappelijke feiten vaak nietszeggend zijn op cruciale momenten.

Anderhalve dag later kwam hij voorbij mijn raam naar beneden gesuisd.  
 Gelijk een speer, de kop naar beneden, handen op de rug.  
 De laatste jaren was hij een paar verdiepingen hoger gaan wonen.  
 De kamers zijn hier twee meter tachtig.  
 Hij kwam dus voorbij tegen een snelheid van 114 km per uur.  
 (De Graef 1994: 55)

De Graef wil door middel van deze (pseudo)wetenschappelijke feitjes de wetenschap sterk in vraag stellen:

Je moet de mensen maar 'ns bezig horen over hoe de wereld in elkaar zit. Wat ze daar allemaal van maken. Kijk, eigenlijk is het gezag van de wetenschap nergens op gebaseerd. Ik wou haar met al haar cijfers en berekeningen dan ook behoorlijk belachelijk maken. De wetenschap vergelijkt ons met het heelal, waardoor we niks zijn. In feite zijn we dat natuurlijk wel. Het zijn leugens, maar tegelijkertijd gaan we eronder gebukt. (Vandergeten 1995: 17)

Ook de ik-persoon in *Niks* stelt zich hardop vragen bij kennis en de wetenschap en het feit dat we als mens "vooruit moeten komen".

En vooruitgang...  
 Ooit waren we gelijk de koeien;  
 We aten en we ademden en we maakten met onze darmgassen een gat in de ozonlaag  
 maar we trokken ons daar niet veel van aan.  
 En dan op een gegeven moment zijn we klank beginnen vormen; met onze adem.  
 Taal!  
 We zijn de wind betekenis beginnen geven en onszelf belangrijk vinden;  
 Wetenschap, filosofie, religie, kunst .....  
 Blablablablabla....  
 Maar het is nog steeds wind.  
 We maken nog altijd een gat in de ozonlaag en trekken ons daar niet veel van aan.  
 (De Graef 2001: 9)

Als alternatief voor wetenschappelijke kennis als uitgangspunt voor het menselijke bestaan stelt hij voor om te leven volgens het eigen innerlijke ritme wanneer hij bijvoorbeeld stelt:

Algemeen wordt aangenomen dat depressiviteit dient vermeden, maar ....  
 Waarom?  
 Waarom moeten wij iets vermijden dat vanzelf komt?  
 Zullen we de herfst dan ook maar afschaffen?

En de winter?  
 Zodat het altijd zomer is?  
 Waarom moeten wij allernaal ons hele leven wankelend op een overmaatse surf-  
 plank  
 staan gillen dat we ons amuseren?  
 Waarom mogen we niet gewoon ademen en That's it?  
 (De Graef 2001: 11)

De monoloog *Henry* zit vol met bespiegelingen waarin de menselijke gevoelens en de verdringing ervan duidelijk naar voren komen. Dit kadert in een groter geheel waarin wordt verwezen naar wetenschappelijke kennis, die volgens hoofdpersonage Marcel Van Raefelghem steeds tekort schiet. In een gesprek met zijn halftijds tekstverwerkertje Wendy Depoovere vergelijkt Van Raefelghem de economie met de evolutietheorie van Darwin.

- Onze economie is gebaseerd op Darwin. The survival of the fittest. En wat Darwin zegt is juist maar slechts voor de helft, en dat weet nog niemand. Hij heeft het alleen maar over de invloed van de omgeving op een organisme. De remmende invloed die een organisme vanuit zijn eigen natuur op zichzelf uitoefent laat hij totaal buiten beschouwing. (De Graef 1997: 23)

Van Raefelghem vraagt zich af waarom Darwin wel kon uitleggen “[w]aarom een eik in de bergen zich klein houdt en een konijn op de noordpool wit is” (De Graef 1997: 23), maar voor andere fenomenen geen verklaring kan geven. Voor zaken die Darwin nooit verklaard heeft verzint hij zijn eigen theorieën, niet op de wetenschap gebaseerd, maar op basis van “de natuur, het karakter van het organisme” (De Graef 1997: 24).

Waarom wippen er in Australië een paar miljard van die klein konijntjes rond in plaats van twee of drie hele grote, denkte gij? Niet omdat dat om biomechanische redenen niet kan hoor! Want de kangoeroe en de olifant die slagen er wel in om zo groot te worden. [...]

- In elk organisme zit er iets wat zichzelf tegenhoudt van binnenuit. D'r is geen één eikeblad dat blijft doorgroeien tot het zo groot is als een voetbalveld. Daarbinnenin zit iets dat zegt “Tot hier en niet verder”, een paar lobben, en dat is het, anders ben ik geen eikeblad meer. [...]

(De Graef 1997: 24)

Ook in *Walvismuziek* wordt de wetenschap in vraag gesteld. Wanneer Dolores spreekt over de collectieve verzinsels van de mensheid stelt ze de wetenschap dat alles uit atomen bestaat in vraag. Dit deel is een toevoeging van De Graef zelf en komt niet voor in de originele roman *She's come undone* van Wally Lamb.

Dat alles uit atomen bestaat bijvoorbeeld..... Dat hebben ze verzonnen hoor, volgens mij. Eh! Want een atoom dat is toch: het allerkleinst denkbare stukje ... iets; en daar vliegt dan een ander allerkleinst denkbaar stukje iets ... dat vliegt daar heel de tijd rond. Dat is toch een atoom?

Wel maar als je nu het binnenste van zo'n atoom.... dat heeft 's in de krant gestaan, het binnenste van zo'n atoom zo groot laat worden als een tennisbal en je gaat die bijvoorbeeld op de grote markt in Brussel leggen, dan vliegt dat ander stukje over Finland en het Noorden van Afrika .... en daartussen bevind (*sic*) zich: Niets....! En daar is dan alles uit opgebouwd.... de stoelen waar U op zit, de tribune, Uzelf .... Een hachelijk verzinsel hoor? (De Graef 2004: 8)

In *Poetiewiet* is het de figuur van Billy Pilgrim die het tijdsconcept volledig in vraag stelt. Hij meent dat tijd een illusie is, en dat de mens in staat is om eeuwig verder te leven doordat er niet zoiets is als tijd. Wanneer hij aan het begin van de voorstelling naar een literair laatavondprogramma op de radio belt om te zeggen dat hij ontvoerd is door buitenaardse wezens, legt hij tevergeefs uit aan de programmamakers:

Wij denken dat de tijd iets lineairs is, we ervaren de tijd als een oneindig lang parelsnoer van momenten die met een enorme snelheid vanuit de verre toekomst op ons afkomen; voorbijflitsen en da[n] voor altijd verdwijnen in een oneindig verleden maar dat is niet zo; als je in de tijd kan schouwen dan zie je dat de tijd er eerder als een landschap uitziet, een landschap vol plekken die voor altijd op hun plaats blijven liggen en waar je eindeloos opnieuw naartoe kunt gaan. (De Graef 2002: 2)

Minder expliciet wordt het spanningsveld tussen instinct en rede blootgelegd in *Valsch Haar*. Het stuk behandelt voor een groot deel de problematiek ten tijde van de kolonisatie. De Graef werkt voor het stuk samen met Herwig De Weerdt, die in een interview met *De Tijd* (Demeester 2000) stelt dat De Graef erin slaagt "om op een zinvolle manier dingen te zeggen over de niet-tastbare werkelijkheid, over wat je voelt dat bestaat maar dat je niet kunt begrijpen" (Demeester 2000). Het stuk kan volgens de makers geïnterpreteerd worden als "een poging om via 'het andere' iets meer inzicht te krijgen in onszelf en in onze houding tegenover Afrika" (Demeester 2000).

De hele westerse attitude tegenover de ontwikkeling daar is gedoemd om te mislukken, omdat we nog steeds te veel door de eigen bril kijken. [...] We plaatsen een waterpomp in een dorp. Op zich is dat fantastisch, je kunt zuiver water van kilometersver aanzuigen en de vrouwen hoeven niet meer met kruiken op het hoofd naar de bron. Maar wat doe je dan plots met de vier uur per dag die ze normaal spenderen aan die tocht en die nu vrijkomen? [...] We gaan er in het Westen



vanuit dat alles wat een inspanning betekent vervelend is, en dat het elimineren ervan synoniem is met vooruitgang. Terwijl bepaalde taken zoals water halen in Afrika niet alleen gezien worden als vervelende klusjes, maar ook als entertainment. (Demeester 2000)

Toch komt het aanvankelijke doel van De Graef en De Weerdts om de westerse wetenschappelijke manier van kijken naar de dingen te plaatsen tegenover de Afrikaanse, mystieke(re) denkwereld, waarin “de niet-tastbare wereld veel concreter” (Demeester 2000) is, mijns inziens nauwelijks aan bod in het stuk zelf. Er wordt in dit verband hooguit een aanzet geboden, die je als lezer of toeschouwer zelf al dan niet kan invullen.

De Graef zet de traditionele vraag van goed en kwaad in een alternatief daglicht in zijn monologen. Hij laat de menselijke kant in moordenaars zien, of hij toont de slechte kant van slachtoffers, of hij wil via de gedachtegang van bepaalde personages aantonen dat de vraag wat het goede is, sterk cultureel en individueel bepaald is. Over zijn personages en hun daden velt De Graef zelf geen oordeel, hij stelt alleen maar vast en laat het publiek hierbij vrij om al dan niet een oordelende positie in te nemen.

De huurmoordenaar in het stuk *Ombat* is diepgelovig en maakt zichzelf en anderen wijs dat hij met zijn werk –mensen vermoorden in opdracht van de regering– streeft naar het goede. Hij “vertegenwoordigt als een konsekvente en door God bestierde roeping het kwaad, dat de verteller in zichzelf onderdrukt heeft en niet wenst te herkennen” (Van Gansbeke 1994). Doordat *Ombat* en priester Ørgen Massanen naast elkaar komen te staan, en Massanen herkenning vindt in de daden van *Ombat* (“Wat mij nog het meest verontrustte, was dat zijn redenering mij steekhoudend voorkwam” (De Graef 1994: 39)), wordt de priester die zichzelf als heilige ziet en dus het goede vertegenwoordigt in het nauw gedreven. Van Gansbeke (1994a) omschrijft de priester/verteller als een goed mens die vanbinnen verschaald is. “Hij heeft geen normen of ideologie waarmee hij de wereld kan begrijpen of voor zichzelf een koers uitzetten. Hem rest enkel deftige inertie. Met goede bedoelingen veroorzaakt hij een hoop kwaad” (Van Gansbeke 1994a). Hij is als “machteloze luisteraar, tussen huurmoordenaar *Ombat* en de naïeve *Benicao*” (Smekens 1995) en omwille van zijn arrogante houding niet in staat om het goede te doen. Zelfs op het einde van het stuk vraagt hij zich nog steeds weifelend af: “Ik wilde weten wat ik had moeten doen” (De Graef 1994: 55)

Tussen de twee - de huurmoordenaar en de heilige - zit de buurjongen *Bénicao*, de ‘onbegrepen’ die tevergeefs zoekt naar aandacht en liefde en uit-

eindelijk, nadat hij zijn geloof totaal verloren heeft en op gruwelijke wijze verminkt is door Ombat –Ombat knipt Bénicaó's beide duimen af met een snoeischaar–, zichzelf uit een raam gooit. Het evenwicht tussen goed en kwaad, dat al vanaf het begin aan het wankelen was, wordt hiermee definitief verstoord.

*Henry* wordt verteld vanuit het standpunt van een engel die “zo blij is dat hij een oproep kreeg van beneden, dat hij daarover wil vertellen” (Six 2003: 270). Hij kijkt neer op een reeks mensen die allemaal aanwezig waren bij de moord op Annemieke, de vrouw van Van Raefelghem. De verwarde Van Raefelghem is niet meer in staat om het goede te doen. Hij probeert al heel zijn leven tevergeefs te zijn zoals zijn vader wil dat hij is. Hij noemt zichzelf het slachtoffer van zijn omgeving en kan zich hiermee niet verzoenen. Wanneer zijn moeder er vandoor gaat met een Spaanse charmezanger die vermoedelijk zijn biologische vader is, stelt hij “dat hij voor de helft bestaat ‘uit materiaal van iemand die absoluut niet deugde’” (Arteel 1997: 8) en dit blijft hij zijn hele leven denken. Hij trouwt met de vrouw die hij zwanger heeft gemaakt, niet uit liefde, maar “uit principe” (De Graef 1997: 43). Dit alles zorgt ervoor dat hij gefrustreerd geraakt en niet meer in staat is normaal te functioneren. “Overrompeld door rationaliteit, economische imperatieven en maatschappelijke vooroordelen weet de mens nauwelijks nog wat goed of slecht is” (Six 2003: 270).

De Graef verwerkt het spanningsveld tussen goed en kwaad in een keldermeetafbeelding. Hij stelt dat de mens het slechte probeert weg te stoppen in een kelder, maar dat het onvermijdelijk is dat het ooit toch eens allemaal boven zal komen.

Als ge als mens alles waar ge geen raad mee weet in uwe kelder stopt  
 En zo uw huis weet schoon te houden.  
 Dan kunt ge, zeker wanneer ge een grote kelder hebt, uw leven lang vertoeven in  
 een schoon en helder huis.  
 Maar er komt een tijd dat ge zult sterven,  
 En dat uw huis, met kelder en al, in het bezit komt van uw kinderen.  
 Ook deze zijn geneigd het huis schoon te houden op de wijze die ze van mij heb-  
 ben geleerd,  
 Dat hebben ze geërfd.  
 Alleen zij komen al gauw tot de ontdekking dat die kelder vol zit.  
 Temeer omdat de dingen die mensen zo wegstoppen,  
 Die ze onderdrukken,  
 Die blijven niet netjes liggen,  
 Die leven,  
 Die gisten,  
 Woekeren.

Ze zoeken een uitweg  
 Naar de kelder van het huis daarnaast,  
 Maar die zit ook vol,  
 En de kelder van het huis aan de andere kant...  
 Tot op den duur alle kelders van alle huizen in alle straten van de samenleving met  
 elkaar verbonden zijn.  
 En dan.  
 Op een goeie dag,  
 Knalt er ergens een kelderdeur uit haar hengsels  
 En spat de troep het huis binnen.  
 (De Graef 1997: 26-27)

In *Et voilà* wordt de vraag naar goed en kwaad in hoofdzaak een ethische kwestie. Centraal staat de vraag of je iemand die niet meer wil leven mag of kan helpen. Wanneer de mens altijd moet uitgaan van het goede, mag hij dan iemand (helpen) doden, omdat die ander in het leven fundamenteel ongelukkig is? De wetenschapper Werner Lardier kan niet langer leven met het feit dat kennis niets waard is. Al vanaf de eerste minuut zegt hij tegen de verteller: “‘Finis-moi!’ [...] ‘J’en ai marre, /je ne veux plus, /finis-moi!’” (De Graef 1994: 7). Lardier wil de mens zijn beperkingen laten zien, terwijl het ik-personage gelooft dat een mens niet gemaakt is om zichzelf te zien zoals hij is. Hij is al zijn idealen kwijt, hij heeft heel zijn carrière gebouwd op de wetenschap, maar nu erkent hij dat er een hoger wezen is, het ‘*Et voilà*’ in ons, dat alles wegvreet.

Hij wil dat we van niks weten.  
 Hij vreet alles weg.  
 Hij laat de mens die hem vermoedt achter zoals een mens  
 een garnaal achterlaat.  
 (De Graef 1994: 30)

Lardier is fundamenteel ongelukkig en hij vraagt zich gedesillusioneerd af: “*Peut-être que je sais trop*” (De Graef 1994: 31). Wanneer Lardier zijn vriend opnieuw vraagt om hem te helpen om uit het leven te stappen, stelt de ik-verteller:

Ik vond niet de moed om hem tegen te spreken,  
 niet de juiste argumenten om het leven te verdedigen.  
 Werner had een geweer maar geen kogels.  
 ‘Kom hier’, zei ik.  
 En met een gigantische, bovenarmse zwaai mep ik de kolf  
 van het geweer een eind die tandeloze schedel binnen.  
 (De Graef 1994: 32)

In *Valsch Haar* wordt slachtoffer Wouter op het einde van het stuk een dader. Nadat blijkt dat zijn hele leven gebaseerd is op één grote leugen, handelt hij niet langer als slachtoffer, maar sleurt hij honderden mensen mee in het faillissement van zijn bedrijf. Toch noemt hij zichzelf “het grootste slachtoffer” (De Graef 2000: 52) omdat hij alles kwijt is en moet onderduiken.

### **(Zelf)relativering en maatschappelijke positie**

De individuen die De Graef neerzet zijn naast zoekende mensen, vooral ook zichzelf vaak tot in het absurde relativierende mensen. Ze beseffen allemaal stuk voor stuk dat ze nietige wezens zijn en dat hun bestaan niet veel betekent. Toch schikken ze zich gelaten in hun lot, ze zijn niet opstandig (meer), omdat ze beseffen dat realiteit en fictie geen tegengestelden zijn, maar in elkaar overvloeiende begrippen. Waarheid en leugen worden in de monologen door De Graef op één lijn geplaatst, waarbij hij stelt dat de leugen en fictionaliteit de waarheid vaak overtreffen, want dat er achter elke leugen wel een stuk waarheid verborgen zit, net zoals elke waarheid haar eigen leugen heeft. Het zijn abstracte begrippen die onmogelijk te meten zijn, en dat maakt De Graef duidelijk in zijn theatermonologen.

Zoals ook de acteur in de monologen alleen op het podium staat, en de kunstenaar eenzaam zijn strijd voert, zo voert De Graef personages ten tonele die eenzaam zijn, mensen die in de marge van de maatschappij leven, mensen die mislukt zijn in het leven, en eeuwige twijfelaars. Dit fundamentele twijfelen maakt dat veel van De Graefs figuren geen normen en waarden meer kennen, en hierdoor de controle over zichzelf en hun omgeving verliezen, en dit heeft vaak onoverzienbare catastrofale gevolgen.

Madammeke Ponnet uit *Henry* is iemand die zichzelf altijd letterlijk buiten de maatschappij heeft gehouden. Ze is “de treurige vrucht van een verkrachting uit 1916” (De Graef 1997: 34) en groeit op bij haar grootvader, de befaamde chocolatier Maurice Ponnet. Vanwege de schande moet ze van haar grootvader permanent binnenblijven en ze komt pas voor het eerst in contact met andere mensen wanneer ze al tweeëndertig jaar is. Ook daarna blijft ze zich “uit gewoonte” opsluiten op haar minuscule appartementje. Toch leeft ze met het constante verlangen dat iemand haar ooit eens zal opmerken.

Het kon toch niet dat... Het was onmogelijk dat een leven zo dodelijk rimpelloos  
... dat er niks gebeurde ... dat een mens in een leven kon terecht komen waarin

volstrekt niks gebeurde... en de woekerende hoop verwerd soms tot een zekerheid.  
(De Graef 1997: 35)

De ik-verteller in *Niks*, Wouter in *Valsch haar* en Van Raefelghem uit *Henry* zijn dan weer succesvolle ondernemers die om uiteenlopende redenen in de marge van de maatschappij zijn komen te staan. De gedesillusioneerde man in *Niks* is eerst hogerop geklommen op de sociale ladder. Hij begint als technisch tekenaar voor de industrie waarin hij met losse contracten werkt en op die manier zeer uiteenlopende dingen mag tekenen, van “[r]oestvrijstalen pijplijnen voor bier, tot de zeehond van Playmobil”. Later schopt hij het tot ondernemer van zijn eigen bedrijf waarin hij zowat tachtig mensen in dienst heeft, maar door een faillissement, een zware depressie en de tragische dood van zijn vriendin is hij aan lagerwal geraakt en nu eet hij uit vuilnisbakken en slaapt hij op straat. Vanuit die marginale positie kan hij - paradoxaal genoeg - de essentie van de dingen veel geloofwaardiger weergeven. Zo kan hij de wanpraktijken van zijn collega en de man die hem opgelicht heeft, Van Heeswijck, uit de doeken doen zonder hem daarbij te bekritisieren.

En die [Van Heeswijck] verdient geld zoals iemand anders zand uit een put schept.  
Hij koopt gezonde bedrijven op,  
Laat ze leeglopen met allerlei dubieuze facturen, vraagt een faillissement aan  
En trekt een spoor van werklozen en schuldeisers door het land.  
Maar: Hij heeft een villa in Spanje, een jacht met bemanning, een schoon vrouw  
die dol is op juwelen en jurkjes met een tijgermotief:  
het duidelijkste bewijs dat hij gelijk heeft.  
[...]  
Van Heeswijck! En die is zo tot in zijn pezen.  
Is dat nu ne foute mens?  
Ik heb gehoord dat zijn moeder gehandicapt was. Zwaar. Mentaal.  
En zijn vader, dat was zijn grootvader.  
Een slakweker uit Betekom.  
Is zo ne mens nu fout?  
(De Graef 2001: 15-16)

Wouter uit de tweestemmige monoloog *Valsch Haar* is iemand die als zoon van een ex-koloniaal altijd heeft geleefd van de beleggingen van zijn beginkapitaal en dus nog nooit heeft gewerkt. Wanneer hij een dag na de dood van zijn adoptievader ontdekt dat het zijn echte vader was en dat hij nog een broer heeft ergens in de Congo krijgt hij een psychische schok. Na deze ontdekking en nadat hij via een cassette van zijn broer allerlei wanpraktijken aan de weet is gekomen, sleept hij zijn firma, die “een nieuw en revolutionair besturingssysteem ontwik-

kelt voor computers" (De Graef 2000: 52) mee in een gigantisch faillissement, waarna hij vlucht naar een onbekende locatie "die niet te vinden is" (De Graef 2000: 53) om als rentenier een nieuw leven zal proberen te beginnen.

Ook *Ombat* staat als beroepsmoordenaar buiten de maatschappij. Toch voelt hij zich aanvankelijk niet goed bij wat hij doet, het drijft hem tot wanhoop. Later gaat hij zijn daden rechtvaardigen door te stellen dat God het zo gewild heeft. Als gelovig man gaat hij voor hij iemand vermoordt aan de priester om vergeving vragen.

Maar die werd daar zo wanhopig van, die dikke,  
dat was een zeer gelovig man, dat hij zich ging geselen op  
den duur, en rondlopen met sintels in z'n schoenen en een  
onderbroek van pinnekedraad, werd er gefluisterd.  
Nog later begon hij het als een daad van barmhartigheid te  
beschouwen, dat moorden van 'm; een taak door een God  
hem toebedeeld.

In het lijden, zo redeneerde hij, schuilt een louterende kracht.  
Het knijpt de mens weg uit de droesem van goesting en  
Schrik waarin hij wordt geboren, als een stuk zeep uit een natte vuist.  
maar het leed kwam altijd ergens vandaan.

Iets of iemand moest het brengen en zich overladen met  
schuld, zichzelf in een nog dieper lijden dompelen, daardoor.

Misdadigers werden heiligen op die manier, zij duwden  
anderen hoger en zonken daarbij zelf dieper weg.

(De Graef 1994: 38-39)

Priester Massanen zelf stelt zich buiten de maatschappij of veeleer boven de maatschappij. Hij vindt van zichzelf dat hij een bisschop had kunnen worden "als ik tenminste niet was begonnen denken dat ik een heilige was, en dat ik mij dus een lot moest uitzoeken, een heilige waardig" (De Graef 1994: 43). Van Gansbeke (1994a) stelt dat hij staat voor "het hedendaagse op zichzelf gerichte individu, dat aan de kant van maatschappij en geschiedenis gaat staan toekijken bij de gruwel en het misverstand zonder zich metterdaad te engageren." (Van Gansbeke 1994a)

Wanneer *Ombat* zegt dat misdadigers en heiligen op eenzelfde lijn geplaatst kunnen worden, verontrust dit Massanen: "Wat mij nog het meest verontrustte, was dat zijn redenering mij steekhoudend voorkwam" (De Graef 1994: 39). Toch is hij als hooggeplaatste, net zoals de meeste personages in de stukken van De Graef, niet in staat om te handelen, om in te grijpen. Tot drie maal toe vraagt hij zich weifelend af: "Moet ik nu iets doen?" en het stuk eindigt nadat *Ombat* door het volk gelynacht is en Massanens buurjongen zichzelf uit het raam heeft gegooid

met de priesters woorden: "Ik wilde weten wat ik had moeten doen" (De Graef 1994: 55).

Dolores Price is ondanks de grote herkenbaarheid een buitenbeentje op zowat alle vlakken. Dit personage uit *Walvismuziek* heeft een traumatische jeugd achter de rug: haar vader verliet haar moeder voor een jongere vrouw, haar moeder is nauwelijks in staat om voor Dolores te zorgen, ze wordt seksueel misbruikt door haar bovenbuurman Jack en haar moeder komt om in een tragisch ongeval vlak voor haar eindexamen van de middelbare school. Wanneer ze aan de universiteit begint komt ze in een sociaal isolement terecht en krijgt ze een eetverslaving, onder andere omdat ze zich schaamt voor zichzelf.

Het stikte daar van de jonge, leuke, dunne, dynamische mensen en Ik woog toen ruim achthondervijfzeventig kilo of zo iets... niet echt natuurlijk maar zo voelde het.

En ik wist niet waar krui-pén ! van schaamte.

Dus ik liep met mijne kop in de grond tot bij dat onthaal zo van 'Hallo ik ben Dolores en d'r is hier een kamer voor mij... ik griste die sleutel uit dat mens haar handen en ging mij zou gauw mogelijk afzonderen; deur op slot, licht uit, gordijnen dicht en ik zat de hele dag boekjes te lezen bij het bedlampje. Ik kwam alleen 's nachts naar buiten. Na vieren. Haalde ik eten uit de automaten die daar stonden. Snacks en frisdrank. En ik ging douchen. Kleren wassen. Kotsen. (De Graef 2004: 16)

Wanneer ze later een normaal leven begint op te bouwen –ze werkt in een fotolaboratorium- geraakt ze verstrikt in haar eigen netwerk van leugens en fantasieën, tot ze haar psychiater vermoordt en ter dood veroordeeld wordt.

In *Poetiewiet* leidt Billy Pilgrim een doordeweeks bestaan als gediplomeerd opticien; en als echtgenoot en vader van twee kinderen. Tegelijkertijd is hij echter ook een jonge soldaat tijdens de Tweede Wereldoorlog waar hij "dienst doet als hulppredikant", de enige overlevende van een vliegtuigcrash, een hoogbejaarde weduwnaar en het mannelijke exemplaar van de mensensoort die ontvoerd is door Trafalmadoriërs die "denken dat ze een prachtexemplaar hebben gekidnapt" (De Graef 2002: 13) en niet beseffen "dat [Billy] het lichaam [heeft] van een uitgezakte ongetrainde veertiger" (De Graef 2002: 13).

Hij is losgekomen van de tijd doordat hij ontvoerd is door buitenaardse wezens, de zogenaamde Trafalmadoriërs. Dit eigenaardige feit maakt dat buitenstaanders hem beschouwen als psychisch gestoord of getraumatiseerd door het vele leed dat hij meemaakte als jonge overlevende van het bombardement op Dresden. Zijn dochter Barbara vermoedt dat hij seniel is geworden door de her-



*Poetiewiet (foto: Deen van Meer)*

senschade die Pilgrim heeft opgelopen tijdens het vliegtuigongeluk. Vanuit deze positie is Pilgrim beter in staat om de mens te ontleden en zijn opvattingen over de westerse mentaliteit tentoon te spreiden.

Billy Pilgrim!

Hij heeft zijn eigen dood en geboorte al vele malen meegemaakt en bezoekt bij tijd en wijle alle tussenliggende gebeurtenissen; zegt hij.

Ik ben een tijdspast; want ik heb geen enkele macht over waar ik heen ga. Ik heb voortdurend last van een soort plankenkoorts omdat ik nooit van te voren weet in welke periode van mijn leven ik terecht kom.

(De Graef 2002: 3)

Het feit dat De Graef zijn eigen stukken vaak zelf speelt en/of regisseert, maakt het soms verwarrend om te weten wie er in de monologen aan het woord is. Ook is het onderscheid tussen het personage en de acteur niet altijd even duidelijk. De Graef wil dan ook de vierde wand voortdurend kapot stampen om de mensen duidelijk te maken dat het “maar” toneel is waar ze naar zitten te kijken. Dat neemt echter niet weg dat de acteur in zijn taalgebruik, mimiek en acteespel zeer natuurlijk overkomt.



## Vorm en stijl

In een interview met Devens (1994: 17) wordt de kern van De Graefs stijl in één paragraafje door hemzelf verwoord. Hij vertelt hierin wat theater voor hem moet zijn en illustreert dit aan de hand van zijn eigen manier van schrijven.

Voor mij moet theater een mengeling zijn van grotesk absurdisme en een flinke brok realisme. Ik voel me auteur en acteur van theaterteksten: als ik schrijf, dan lees ik het hardop en is het glashelder. Ik hoor bij het schrijven altijd de muziek, de klank, het ritme van de tekst. En die wil ik ook met een concept op de scène brengen. (Devens 1994: 17)

Typerend voor De Graefs monologen is dat ze allemaal een sterk narratieve karakter hebben. Daarnaast is er plaats voor humor en groteske trekken in zijn werk. Door zijn persoonlijke manier van werken is ook zijn taalgebruik heel karakteriserend. Ook schrijft hij op een filmische en fragmentarische manier.

De theatermonologen van De Graef worden vaak tot het verteltheater gerekend, omwille van hun sterk narratieve karakter, hun beeldende kracht, de manier waarop ze gebracht worden en hun structuur. Dit uit zich in de eerste plaats in de unieke speelstijl van De Graef en in de manier waarop hij omgaat met de taal zelf.

Alle monologen, met uitzondering van *Valsch Haar*, waar enkel zijn stem te horen is, worden door De Graef zelf gespeeld. Doordat hij de stukken door en door kent, speelt hij ze alsof hij ze ter plekke verzint, en is er ruimte om af en toe te improviseren. Hij stelt dat je met het spelen nog een extra verhaallaag kunt meepakken. Door het acteespel krijgen de woorden pas écht betekenis, want

[i]n de teksten staan een hele hoop dingen niet. Het is de kunst dan van een regisseur en van de spelers om dat in te vullen. Ze moeten die tekst concreet maken, hun verbeelding gebruiken, er moet een mooie wrijving komen tussen tekst en concept." (Devens 1995: 16)

Zijn manier van acteren heeft hij, naar eigen zeggen net zoals veel van zijn generatiegenoten, oorspronkelijk ontleend aan de film. Later evolueert hij in zijn acteren naar wat hij zelf een soort 'speel-vertel-theater' noemt, terwijl de filmische manier van acteren blijft doorschemeren in zijn toneelspel.

'Ik heb al experimenterend een vorm gevonden, een soort speel-vertel-theater. In Et voilà...! springt de tekst van links naar rechts. Aanvankelijk wilde ik het ook zo spelen, al dat gewip in acteren vertalen, heen en weer over het podium. Maar uit-

eindelijk heb ik het er allemaal uitgelaten. Op een gegeven moment zei Luk Nys, die me regisseerde: en nu de hele voorstelling met je handen in je zakken. Dat was de kern. Het is er allemaal nog wel, maar ik laat het niet zien, zoals ook alles in de tekst zit zonder dat ik het expliciet zeg. De toeschouwer moet het zelf reconstrueren. (Langeler 1995a: 25)

Smekens (1995) merkt op dat De Graef zowel in *Et voilà* als in *Ombat* in het spelen gebruik maakt van subtiele stemnuances, tempowisselingen en sprekende gelaatsuitdrukkingen, en dat er voor de rest weinig materiaal aan te pas komt. Dit kan doorgetrokken worden naar bijna alle monologen. Ook de stiltes tussen de teksten zijn in zijn spel van essentieel belang. In geschreven vorm is het echter moeilijk om de vaak veelzeggende stiltes te detecteren, en wordt de focus onvermijdelijk bijna volledig op de tekst gelegd. Ook andere theatrale aspecten, zoals licht en decor, stembuiging, manier van spreken, gebaren en mimiek zijn elementen die de toeschouwer wel kan aanschouwen en interpreteren, maar de lezer niet.

De Graef maakt tijdens het spelen van *Ombat* geen beweging te veel. “Elke gelaatsexpressie, elke pauze tussen het vertellen door, elke subtiele stemverandering is sprekend, en tekent de priester en zijn onmacht op een zuivere, authentieke manier” (Michiels 1995). In *Niks* worden volgens Six (2001) de contrasten van het bestaan zelf gereflecteerd in het contrast van de sjofelheid van de man die niets te zeggen heeft en die stelt dat taal altijd te kort schiet met “het pathos dat klank- en lichtregie zich af en toe permitteren” (Six 2001). Van Steenberghe (2004b) vindt dat De Graef in de rol van Dolores Price in *Walvismuziek* behalve zijn acteertalent niet meer nodig heeft dan “twee stoelen, een bibliotheektrap richting ‘hemel’ en twintig laaghangende keukenlampen die warmgeel licht verspreiden en flikkeren op cruciale pijnsteken in Dolores’ leven” (Van Steenberghe 2004b). Het decor in *Poetiewiet* weerspiegelt de manier waarop Billy Pilgrim de tijd ervaart. Er staan verschillende spiegels op de scène die telkens weer anders worden gedraaid zodat de toeschouwer de figuur van Pilgrim telkens op een verschillende manier weerspiegeld ziet, en op het einde, wanneer Pilgrim beseft wat de gevolgen zijn van de oorlog en hij inziet dat er niets meer te zeggen valt, staan de spiegels symmetrisch op een rij. “Pas op het einde, alle spiegels op één rij, mag alles, inclusief acteur en personage, samenvallen.” (De Waele 2002b)

*Valsch Haar* is de enige monoloog van De Graef waar hij niet zelf op de bühne staat. Het is dan ook geen monoloog in de strikte zin van het woord, aangezien er naast het personage van Wouter ook nog zijn broer Arnaut is, die echter alleen op band te horen is. Acteur Herwig De Weerdts speelt hier de rol van de lijfelijk aanwezige Wouter en staat het hele stuk alleen op het podium. Zijn auditieve tegen-

speler is de op band opgenomen stem van Peter De Graef. Verschillende recensenten (o.a. De Kunst (2000); Six (2000) en Demeester (2000)) verklaren dat de stem de grote kracht is achter het stuk en dat die voor de sterke momenten in het stuk zorgt. De Kunst (2000) stelt dat voornamelijk de fragmenten van de klankband die in het duister worden afgespeeld tot de verbeelding spreken.

De Weerdt, die nochtans vlot anekdotes over carjacking, de beurs en Wouters kindertijd aan elkaar rijgt, weet zich tijdens deze intermezzo's van De Graef soms geen houding te geven. De geest van zijn tegenspeler, die op een gegeven ogenblik door een erg mooie belichting als een schaduw wordt gesuggereerd, blijkt een zware concurrent tegen wie hij niet altijd op kan. (De Kunst 2000)

Al deze theatrale elementen zorgen er mee voor dat de teksten ook op het podium interessant zijn, en geven de monologen een meerwaarde. Toch blijven de monologen ook als leestekst boeiend omwille van hun sterke inhoud, maar ook dankzij hun stilistische kenmerken en eigenaardigheden.

De Graefs monologen hebben bijna allemaal groteske trekken. Dit uit zich voornamelijk in de vermenging tussen tragische en komische elementen, waarbij het publiek/de lezer zich vaak geen houding weet te geven, of in de botsing tussen triviale dingen en luciditeit. Soms worden de lichaamscodes doorbroken doordat bepaalde kenmerken uitvergroot worden en op die manier een karikatuur worden van de werkelijkheid, maar meestal is de figuur die het podium bevolkt in zijn fysieke verschijning en manier van doen een uitvergroting van de realiteit. Het groteske effect zit ook in de al dan niet plotse overgang van realiteit naar fantasie, of in het grensgebied tussen beide werelden, waar in de wereld van het groteske geen verschil meer is tussen fantasie en werkelijkheid.

Ten slotte is ook het sterk fragmentarische en filmische karakter van de monologen erg opvallend. De monologen bezitten een structuur die ontleend is aan de film en hebben een opbouw die erg doet denken aan een thriller of een spannende detectivefilm. Ze bestaan uit fragmenten, losse anekdotes en verhaallijnen die schijnbaar niets met elkaar te maken hebben en afgewisseld worden met reflecties op het bestaan, of een invraagstelling van de houding van de westerse mens, maar die op het einde als een puzzel in elkaar blijken te passen. Het samenvoegen van de stukjes puzzel moet je als lezer/toeschouwer zelf doen.

## Bibliografie

### Primaire bibliografie

- Peter De Graef, *'Et voilà...!'; Ombat*, Antwerpen (Bebuquin), 1994.  
 Peter De Graef, *Henry*, Antwerpen (Kunst/Werk v.z.w.), 1997.  
 Peter De Graef, *Niks*, Antwerpen (Dixit vzw), 2001.  
 Peter De Graef, *Walvismuziek*, ongepubliceerde theatertekst, 2004.  
 Peter De Graef en Herwig De Weerdt, *Valsch Haar*, Brugge (De Werf), 2000.  
 Peter De Graef en Margrith Vrenegoor, *Poetiewiet*, ongepubliceerde theatertekst, 2002.

### Secundaire bibliografie

- P. Bots, "De vliegenmeppers van Peter De Graef: over personages die verzot zijn op registratie en calculatie", *TM* 4, afl.10 (2000), pp. 42-44.  
 M. Cloostermans, "Een première en een wederopvoering voor Peter De Graef", *De Standaard*, 6 oktober (2004).  
 A. Demeester, "Beverend met de vijand", in: *Financieel Economische Tijd*, 27 september (2000).  
 T. Devens, "Een mens: schudden voor gebruik: interview", in: *Etcetera* 13, afl. 52 (oktober), 1995, pp. 14-17.  
 W. Van Gansbeke, "'De dood is de grote vakantie.' 'Ombat' van en door Peter De Graef", *De Morgen*, 12 maart (1994a).  
 W. Van Gansbeke, "Weet er iemand wat ik hier kwam doen?", *De Morgen*, 16 maart (1994b).  
 P. De Graef, "Walvismuziek. Een toelichting door Peter De Graef", *Kkunst.com*, 2004. <<http://www.kkunst.com/kk/20040220651.php+walmuziek&hl=nl&ct=clnk&cd=1>> (06/04/2007).  
 P. Haex, "Westerse mensen zijn als mosselen", *Gazet van Antwerpen*, 20 september (2001).  
 M. Van Kerkhoven, "De drager van het verhaal. Over monologen", in: *Van het kijken en van het schrijven. Teksten over theater*, Leuven (Van Halewyck), 2002.  
 S. de Kunst, "Visueel hoorspel of auditief theater?", *De Morgen*, 2 oktober (2000).  
 W. Lamb, *Walvismuziek*, Amsterdam (De Boekerij bv), 2004.  
 M. Langeler, "Rauw en onaf als een nieuwe Beaujolais. Het speel-vertel-theater van Peter De Graef", *Toneel Theatraal* 116, afl. 4 (1995), pp. 22-25.  
 K. Michiels, "Peter De Graef speelt 'Ombat'. De ziel van een dode", *Veto*, 18 april (1995), p. 35.  
 A. van der Plas, "Peter De Graef, auteur van *D'r was daar ook een hond...*", in: *Walhalla. Is er nog plek voor idealisme?* Amsterdam (International Theatre and Film Books), 2006.  
 T. Rummens, "Peter De Graef hoort zijn teksten terwijl hij ze neerschrijft", *De Morgen*, 3 oktober (2002).  
 F. Six, "Peter De Graef heeft niks te zeggen, en toch", *De Standaard*, 26 september (2001).  
 F. Six, "Grillige lijnen in je ziel: de generositeit van Peter De Graef", *Ons Erfdeel* 46, afl. 2 (2003), pp. 268-270.

- F. Smekens, "Verteller in de zeyp. Peter De Graef". *Deze Week in Brussel*, 19 april (1995).
- C. Stalpaert (et al.), *Portret Peter De Graef*, Brussel, (VTI), 1997.
- E. Van Steenberghe, "Het gevaar van slapen op de trein", *De Morgen*, 13 oktober (2004).
- B. Vandergeten, "'Ik heb nu iets om over na te denken' Peter De Graef, theatermaker van deze tijd", *Signature*, 175 (1995), pp. 15-17.
- K. Vonnegut, *Slaughterhouse five or the children's crusade. A duty-dance with death*, New York (The Dial Press), 2005 [1969].
- S. de Vries, *Boeddhisme voor beginners*, Amsterdam (De Boekerij bv), 1994.
- A. De Waele, "De dood is niet wat wij ervan maken", *Knack*, 9 oktober (2002), pp. 73-77.

#### Noot

- <sup>1</sup> Naar J. Thielemans, Peter De Graef. Drie zielen in mijn borst, *Het Kunstenpaleis*, jg. 2, pp. 36-37.