

DE TIEN GEBODEN IN MÜNCHEN

Johan THIELEMANS

1. In de rommelkamer

Een grote rechthoekige ruimte met zwarte en donkergrijze muren. Ze wordt door-
kliefd door drie rijen meubelen. Ze staan zonder orde, elk van hen afgeschreven.
Je herkent de vormen uit de jaren vijftig, een tafel met die typische fijne, schuin
uitstaande poten, bijvoorbeeld. Tegen de wanden staan kasten, ook in een rij, ook
zonder functie. Rechts vooraan staan enkele kleurrijke plastic kinderstoeltjes op
elkaar getast. Waar zijn we? Daarop valt moeilijk een antwoord te geven. Is dit
Polen, van nu of van jaren terug? Of is dit gewoon een opslagplaats, ergens in
Europa, Duitsland, Nederland? Een plek waar objecten zijn terecht gekomen die
ooit voor iemand een betekenis hadden? Ze staan in hun doelloosheid als getui-
gen van een verlies, van dingen die voorbij zijn. Ze zijn zielloos, en geen enkel
object is nog beregenswaard. Een niemandsland.

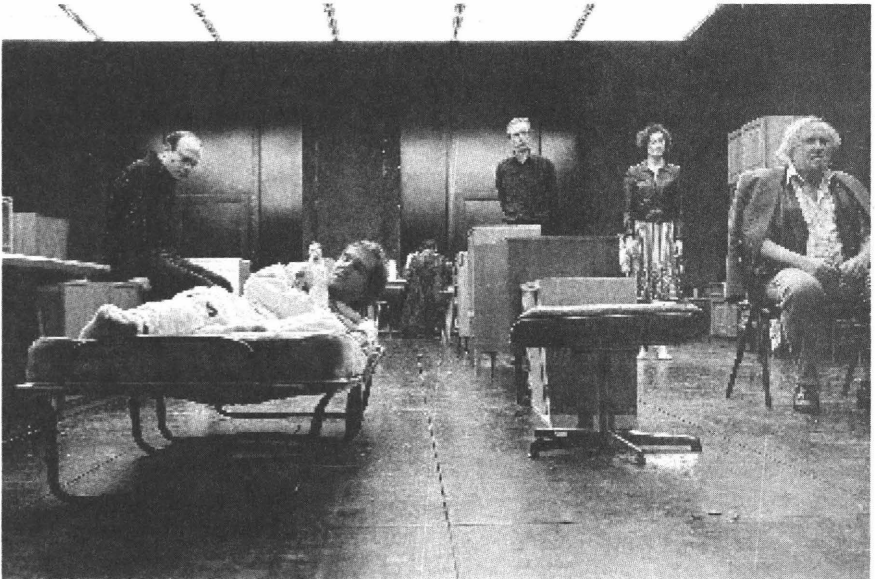
Helemaal achteraan bevindt zich een grote tafel. Bij de aanvang van de voor-
stelling zitten daar de acteurs. Ze hebben wellicht samen gegeten, er staan nog
wat flessen en koffiekannen. Dus als de toeschouwer het theater binnentreedt, is
er reeds eerder iets gebeurd. Misschien hebben de acteurs net gerepeteerd. Het
kunnen evengoed vrienden of collega's, of misschien familieleden zijn die samen
de tijd hebben doorgebracht.

Die wat nostalgische, maar onsentimentele sfeer heeft een onmiskenbaar
Anna Viebrock-gehalte. Of nog: Johan Simons heeft bij *Hollandia* altijd al afge-
dankte, gammele meubelen gebruikt. Dat die hier in München ook staan verwon-
dert een beetje, want nu tekent Bert Neumann voor de scenografie. Het is de
derde keer dat Simons met hem werkt, en bij de twee vorige voorstellingen zag
je duidelijk de hand van de man van de Volksbühne. Bij *Anatomie Titus* was er
het grote videoscherm waarop rechtstreeks beelden van op de straat werden
geprojecteerd, een soort handtekening van de ontwerper. Bij *De Speler*, die onge-
lukkige vertoning die Simons in Berlijn heeft gemaakt, was er ook een groot
reclamebord, en had Neumann de regisseur opgescheept met de ultieme versie
van zijn containers, de gesloten ruimtes van verschillende auto's. Ze bleken onge-
schikt voor een zinnige dramatische actie.

Maar nu bij deze *Tien Geboden* was Simons helemaal terug. Ja, deze speelruimte lag in de lange lijn die gaat van de smalle gracht van *Leonce en Lena* over de ijzeren meubels en de weidse ruimte van *De Val der Goden*. Waar Neumann hier toch nog uit de hoek komt, is bij de belichting. Boven het speelveld hangt een grote partij helwitte tl-lampen. Niet alleen werpen ze een ongezellig licht, ze doen ook pijn aan de ogen. Dat een beetje pesten van de toeschouwer kennen we van de ontwerpen die Neumann aan Castorf aflevert.

2. Er zal geen vierde wand zijn

Het sterke toneelbeeld biedt zich eerst aan als een gesloten wereld op de planken. Het staat haaks op de sfeer die de zaal van de *Münchener Kammerspiele* uitademt. Die tooit zich in een aftands roze, en verwijst bescheiden naar de *Art Nouveau*. Het is een intieme zaal, waar de rijen zo dicht bij elkaar staan, dat er plaats is voor zevenhonderd toeschouwers. Er zijn ook twee grote zijbalkons, waar het wat ongemakkelijk zitten is. In één woord: de zaal zelf straalt een knusse burgerlijkheid uit. Het is een vreemde plek als je bedenkt dat er al decennia lang geen burgerlijk theater wordt getoond.



Die Zehn Gebote door de Münchener Kammerspiele
Foto: Andreas Pohlmann

De scheiding tussen zaal en bühne speelt bij deze *Zehn Gebote* geen rol. Van bij de eerste momenten dat de voorstelling 'echt' begint, wordt dit duidelijk. André Jung staat van de tafel op, wandelt naar voren en spreekt de zaal onmiddellijk aan. Later volgt er nog een ogenblik waarbij een acteur de toeschouwers op de eerste rij onmiddellijk bij de handeling betreft. Dat alles maakt het moeilijk om te zeggen waar we precies zijn, want zowel de afwezigheid als de aanwezigheid zijn op hetzelfde ogenblik aan de hand. Dat geldt ook voor de motivatie van de acteurs om te spreken of te tonen. André Jung komt naar voren en begint te vertellen. Dat is volledig vanzelfsprekend, al wordt er nergens naar een diepere reden gezocht. De situatie wordt nooit 'genormaliseerd', ze is wat ze is. Omdat er toeschouwers zijn, zijn er acteurs die spreken. Omdat ze dat vanuit die ongedefinieerde situatie doen, kan je het begrijpen als verteltheater in het hier en nu, of als een groot moment van herinnering. Door de acteur heen, spreekt een verleden. Dat effect is des te sterker, omdat de acteur nooit samenvalt met een personage. Alleen al het feit dat zowel de vertellers als de participanten in en uit een rol stappen, of van rol verwisselen, maakt dat dit toneel is. Meer verantwoording heeft het niet nodig. Dat het toneel van vandaag is, blijkt uit de speelse erkenning dat zowel acteurs als toeschouwers in één en dezelfde ruimte zitten. De vierde wand is radicaal verbannen, maar blijft paradoxaal toch nog voelbaar aanwezig.

3. Er zal geen beeld, alleen maar woord zijn

Simons heeft als onderwerp *De Tien Geboden* of de *Dekalog*, de televisiefilms van Krzysztof Kieslowski, gekozen. De reeks van tien verhalen, die Kieslowski samen met Krzysztof Piesiewicz rond de tien geboden liet draaien, was in de jaren tachtig een belangrijk artistiek gebeuren. Twee delen waren zo sterk dat ze afzonderlijk de weg naar de bioscoop vonden. Het was één van de zeldzame momenten waarop televisie een heuse bijdrage tot de kunst leverde. Op het filmfestival van Venetië werd in 1989 de volledige cyclus met veel succes vertoond.

De scenario's vonden al vlug hun weg naar de boekhandel, en werden in verschillende talen op de markt gebracht. Simons heeft ze nu gebruikt als toneeltekst. Hij heeft alle verhalen, in de oorspronkelijke volgorde, na elkaar verteld. Zulk een onderneming zou kunnen leiden tot een concurrentiestrijd tussen twee media. De films van Kieslowski waren sterk visueel, en vooral 'Een korte film over het doden' had een controversieel succes. In deze episode rond het zesde gebod 'Gij zult niet doden' vertelde Kieslowski het verhaal van een zinloze, wreedaardige dood, gevolgd door een proces waarbij de dood van de moordenaar werd geëist. Kieslowski plaatste hierbij de persoonlijke misdaad tegenover de

misdaad door de Staat. Deze gelijkschakeling maakte vele mensen ongemakkelijk, ook de voorstanders van de afschaffing van de doodstraf. De verfilming van de moord gebeurde heel gedetailleerd, met de bedoeling om de toeschouwer diep te schokken. De uitbeelding gaf het gevoel dat er een grens overschreden werd in de pornografie van het geweld. Het was een voorbeeld van manipulatieve, retorische cinema.

De aanpak van dit verhaal werpt een duidelijk licht op de onderneming van Simons. Koen Tachelet, de bewerker van de scenario's, heeft alles getransponeerd naar het idioom van het verteltheater. Wat je ziet in de film wordt hier in woorden weergegeven. De drie acteurs die bij de actie betrokken zijn, komen vooraan staan of gaan zitten. Heel ingetogen vertellen ze het publiek wat er gebeurt. Er is een klein moment van inleving tijdens het proces, wanneer de dader geestesgestoord blijkt, waardoor hij niets zinnigs kan antwoorden. Wat hij had moeten antwoorden op de vragen, wordt door de advocaat verwoord. Deze interactie levert één van de schitterendste momenten van de tekstbewerking op. De toeschouwer



Die Zehn Gebote door de Münchner Kammerspiele
Foto: Andreas Pohlmann

krijgt niets te zien. Hij moet luisteren, en zijn verbeelding aanspreken om de gruwel te ervaren. Kieslowski's retoriek is volledig verdwenen. Simons levert een afstandelijke, in wezen Brechtiaanse versie af. De regisseur heeft duidelijk een standpunt ingenomen tegenover het beeld. Hij heeft de mogelijke pornografie uitgesloten, en gezocht naar een alternatieve, meer ethische manier van voorstellen. De gedachtegang die hier duidelijk wordt, sluit aan bij de radicale gedachten van Jean-Luc Godard, die in de jaren zestig ook de strijd tegen het voorstellen leverde. In zijn films, zoals *Bande à part*, *Pierrot le Fou* of *Le Weekend*, verwerkte hij ook voorstelling, reflectie en ethische afstand. Ook hij kwam tot het besluit dat de weigering van het voorstellen, wat ook inhoudt een weigering in te gaan op de verwachtingen van de toeschouwer, de enige verantwoorde methode was om om te gaan met het verleidelijke, het wrede en het schokkende. Kieslowski, de gepassioneerde Pool tegen Jean-Luc Godard, de sceptische, zoekende Zwitser: Simons bevindt zich duidelijk in het kamp van deze laatste.

4. Het gefluisterde woord

In deze voorstelling gebruikt Simons de microfoon. Het apparaat dwingt de acteurs tot een andere speelstijl. De stemmen blijven de hele avond onder een rigoureuze controle. Nauwelijks stemverheffing, eigenlijk komt de voorstelling over als volledig gefluisterd. Dat wil meteen zeggen dat ze ook een riskante verhouding aangaat met de spanning en de energie. Voortdurend op het scherp van de snee, want het is duidelijk dat wanneer op het toneel de concentratie even zou afnemen, het gebeuren zou dichtklappen en slepen. Hierbij passen twee opmerkingen. Het omgaan met spanning, waarbij er van het publiek veel gevraagd wordt, is een constante in het werk van Simons. Maar in een vroegere periode eiste hij van zijn spelers wel een grote energie, zeer innerlijk bij Jeroen Willems of Betty Schuurman, en meer uiterlijk bij Bert Luppès. Maar deze vorm van communicatie heeft Simons nu ingeruild voor een nieuwe aanpak. Die was voor het eerst te zien in *Gen*. Deze voorstelling – een vertelvoorstelling met de oude kern van *Hollandia* – leek een experiment en een uitzondering. Maar sedertdien heeft deze speeltechniek zich sterk doorgezet. Simons heeft de methode toegepast in de Duitse versie van *Gen*, *Elementarteilchen*¹. In *Anatomie Titus* waren daar ook sporen van te zien, vooral bij de vertolking van André Jung, een acteur wiens talent zich uitstekend leent tot het nastreven en beoefenen van een uiterste eenvoud. Nu wordt Simon's nieuwe benadering radicaal doorgetrokken naar deze *Zehn Gebote*.

5. Het systeem zonder systeemzucht

Nochtans houdt Simons zich niet aan een doorgedreven systematiek, zodat een rijker palet aan speelstijlen ontstaat. Streven een aantal acteurs een grote, onretorische zuiverheid na (vooral Stephan Bissmeier en de onvolprezen André Jung), dan blinken de andere spelers vaak uit door puur spelplezier. Zo vertolkt de corpulentste actrice de rol van een baby. Ze kruipt met zichtbaar plezier over de vloer, zoekt zich een weg onder stoelen en tafels. Het is een perfect huwelijk van inleving en theatraliteit, en een moment van exuberante vreugde aan het spel. Zo balanceert de voorstelling tussen controle en vrijheid.

Dat Simons zich niet laat opsluiten in een gegeven systeem blijkt vooral op het einde van de lange voorstelling, wanneer het tiende gebod aan de beurt is. Het gaat dan om 'begeer nooit iemands goed.' Kieslowski heeft hiervoor een situatie bedacht die vele komische momenten bevat. Het gaat om twee broers die een uitzonderlijke verzameling postzegels erven. Dat leidt tot een reeks verwickelingen, waarbij een broer zelfs een nier veil heeft om de collectie toch maar optimaal te laten renderen. Tenslotte loopt het allemaal mis, en hebben beide broers geen geld meer, maar wel een schamele postzegel. Van dit gegeven maakt Simons plots een wilde komedie. De objecten worden bij elkaar geschoven en de dolle farandole, waarbij het spelplezier van de scène spat, levert een prachtig voorbeeld op van een moderne komedie, in zijn inventiviteit en zijn zwartgallige visie op de mens nog het meest verwant met de beste teksten van Ayckbourn. Het verteltheater wordt hierbij lustig opzij geschoven, en nog belangrijker: Simons snijdt plots een register aan dat in zijn vorig werk nog nooit zo aan de orde is geweest.

6. Het rijk van de tekens

Nog sterker dan voorheen laat Simons in deze voorstelling de tekens spreken. Daarom is het niet meer nodig om welafgelijnde personages op het toneel te zetten. Een klein detail volstaat om een acteur in een nieuwe actie in te schakelen. Zo zitten alle acteurs de hele tijd aan de tafel, ze zijn 'af', maar op onvoorspelbare momenten staat er plots iemand recht, als er op het voorplan iets gezegd wordt waarbij hij of zij betrokken is. Maar die 'hij' of 'zij' is dan plots niet meer de acteur, maar een personage. Je mag verwachten dat de speler zich in de handeling inschakelt, maar dat is lang niet altijd het geval. Hij kan ook weer gaan zitten, en dan metamorfoseert hij weer tot acteur die aan tafel zijn beurt afwacht. Ook de talrijke rekvisieten worden op een gelijkaardige manier aangewend. Ze staan als het ware klaar om gelijk welke rol te spelen: een rolstoel, een auto, een appartement, een spreekgestoelte in een collegezaal. Een rood plastic stoeltje wordt plots

een baby, een betekenis die door associatie ontstaat. Steeds weer zullen de tweedehands meubelen worden ingezet. De rekwisieten zijn fluïde en worden een theoretisch oneindig aantal betekenaars. Het lijkt eerst of ze op het toneel zijn gezet zonder enige vooraf geplande bedoeling. Vandaar dat gevoel van een niemandsland, een plek waar niets is. Maar naargelang de voorstelling zich ontwikkelt, blijkt dat dank zij dit 'niets' alles mogelijk wordt. De acteurs geven een voorzet, en de verbeelding van de toeschouwer brengt de actie en het object tot leven.

7. Het rijk van de schriftgeleerden

Het is tijd om zich af te vragen wat deze *Zehn Gebote* vertellen. Je kan dan terugrijpen naar het programmaboekje. Dat bestaat uit beschouwingen (Verena Lenzen en dramanturg Koen Tachelet) en over rechtsfilosofische commentaren van Klaas Tindemans. Bij het lezen van deze teksten kan je een gevoel van verwondering niet onderdrukken. De tien geboden, zoals ze uit de bijbeltraditie stammen, worden daar wel erg als de uiterste grondslag van het vertelde naar voren geschoven. Zo gaat Koen Tachelet vooral uit van het verhaal rond het zesde gebod. Daarin vertelt Kieslowski het verhaal van een voyeur. Dat turnt Tachelet om tot een metafoor waarbij god de alziende loerder is: hij kijkt van op afstand toe, beoordeelt en straft op sommige ogenblikken. De tien geboden zouden dan een uitstekende handleiding zijn voor het handelen. 'De Mens', zo luidt het, ontdekt dat in het dagelijkse leven deze regels moeilijk te volgen zijn. Een eerste opmerking : het gaat dan wel niet om de 'Mens' maar om mensen voor wie het judeo-christelijke verhaal nog zijn volle kracht bewaart. Als je dit strikt aanhoudt, dan blijkt dat niet alle verhalen zo makkelijk op deze instructies terug te voeren zijn. Kieslowski zou het niet zo nauw genomen hebben. De mensen uit de verhalen hebben zich uit de geboden losgemaakt, en zijn zelf gaan zoeken en zo tonen ze 'wat het betekent, te leven.' Dat doen ze dan met veel twijfel, maar zonder angst, aldus Tachelet. Verena Lenzen kondigt een overweging aan over de joodse manier om de tien geboden te lezen. Voor haar is het centrale gegeven dat er een goddelijk ik tot een 'gij' spreekt. Dat moment vindt ze terug in het verhaal van het zesde gebod. Daar gebruikt de advocaat plots de naam van de jonge moordenaar. Dat grijpt de jongen aan: "Toen u mijn naam geroepen hebt, was alles plots helemaal anders". Precies zoiets is er ook gebeurd op het ogenblik dat God tot Mozes (en de mensheid) sprak. Het is een karakteristieke kronkelige theologische uitleg van dit verhaal, waarbij er, ondanks de volledige afwezigheid van god bij Kieslowski, langs de interpretatie toch nog een weg terug gevonden wordt. Het is alsof deze *Zehn Gebote* toch een aansluiting willen bewerkstelligen met de nieuwe religiositeit.

8. Het gevecht met het leven

De vraag is in hoeverre dat alles klopt met wat Kieslovski met zijn tien verhalen voor ogen stond. In zijn sterkste vorm uitgedrukt: hoe sterk trachten deze begeleidende teksten de voorstelling in een oneigenlijke richting te duwen. Bij deze commentaren verdwijnt het basisingrediënt : dat van de ironie. In hetzelfde programmaboekje vind je de echte sleutel van Kieslovski's onderneming. Naar eigen zeggen heeft hij wel de literatuur rond de tien geboden bestudeerd, maar bij het schrijven van de scenario's heeft hij al dat studiemateriaal naast zich gelegd. Het wordt dan duidelijk dat de tien geboden voor de filmmaker Kieslovski en de advocaat Krzysztof Piesiewicz slechts een kapstok waren om een totaal onchristelijk verhaal te vertellen. Dat het geheel *Dekalog* heet, kan je zelfs als een bitter spelletje zien, vol subversieve aspecten. Ze bedachten hun verhalen immers in het oerkatholieke Polen, ook al was het land officieel communistisch. Op zeldzame ogenblikken geven ze te kennen dat deze tien regels ook een absolute moraal naar voor schuiven. Dat gebeurt één keer, op het punt dat het voor de maatschappij moeilijk wordt. Slechts in het verhaal rond 'Gij zult niet doden' spreken ze zich, aan de hand van een verontrustend verhaal, klaar en duidelijk uit tegen de doodstraf. Het is echter interessanter om te zien wat ze doen met geboden, die buiten de judeo-christelijke context geen betekenis hebben. Het eerste gebod stipuleert dat je slechts één god mag aanbidden. De scenaristen hebben ter illustratie een pijnlijk-ironisch verhaal bedacht, waarbij een hedendaags geldende godheid op de korrel wordt genomen. Een vader zweert bij de wetenschap en de cijfers. Hij heeft berekend dat het ijs absoluut dik genoeg is. Vanuit deze premisse kan men, in een ironisch universum, reeds raden wat gebeuren zal. Zijn zoon gaat op het ijs, dat breekt. Eén god, ook al is dat de wiskunde, mag je nooit blindelings geloven. Binnen de context van de geboden, wordt de validiteit ervan al van bij het begin onderuit gehaald.

9. Een lachen dat niet bevrijdt

Dat kan je natuurlijk geestig en subversief noemen. Maar bij zulk een oppervlakkig omgaan met een anekdote laten de scenaristen het niet. De 'monotheïst' wordt beetgenomen, dat wel, maar het gevolg is wel de dood van een kind. Het monotheïstisch denken roept de catastrofe op. Het blijkt dat twee elementen het hele project onderschragen : ironie en catastrofe. Zo stoot men op de diepe overtuiging van Kieslovski die reeds te vinden is in de titel van zijn film uit 1987 : *Het Blinde Toeval*. De wereld van Kieslovski is tragisch en doordeesemd van het besef van een onbegrijpelijk lot. In wezen is dit meer Grieks dan joods-christelijk. Deze gegevenheid is een rijke bron waaruit verhalen ontstaan. Dat komt

omdat het blinde toeval alle kanten op kan. Het gaat dus samen met het onvoorspelbare en het verrassende. Bij de wetenschapsman leidt het tot een tragisch ongeluk, bij de voyeur verschijnt uiteindelijk toch contact en liefde. Daar de wereld zo in elkaar steekt, en het menselijk handelen zo buiten de regels valt, blijven de scenaristen geboeid, zelfs gefascineerd naar het menselijk gedrag kijken. Ze constateren wel dat mensen een houvast zoeken, maar ze stellen ook steeds vast dat de tien geboden hopeloos zijn als men naar de complexiteit van het leven kijkt. Kieslowski en Piesiewicz kijken met verwondering en soms met verbijstering naar wat er zich in de wereld afspeelt. Daarbij heb ik het gevoel dat het wellicht vooral deze laatste is die materiaal heeft aangebracht omdat hij in de rechtszaal voortdurend met het vreemde van de realiteit geconfronteerd werd. Vandaar dat je beschouwingen over de tien geboden kunt opzij schuiven, en je met de schrijvers bezinnen over de vraag van Aragon: “Est-ce ainsi que vivent les hommes?” Het pijnlijke en juiste antwoord daarop is: ja. Precies door het accepteren van deze dimensie hebben de Poolse schrijvers een reeks belangrijke films gemaakt. De tien geboden hebben hen niet aan banden gelegd. Het gaat niet over ‘zo zou het moeten zijn’, maar over ‘zo is het’. Zij tonen hoe de mensen in een gevecht gewikkeld zijn met zichzelf, met de anderen, op zoek naar geluk, naar evenwicht, naar zekerheid. Wat ze tonen is niet meer, maar ook niet minder dan het gevecht met het leven zelf. Soms is er eens een winnaar, maar vaak zijn er verliezers, en achter elke verhaalwending kan zich de dood schuilhouden – en dat is de enige absolute, onontwijkbare kracht.

10. De juiste toonaard

Als je de verhalen dan in een geconcentreerde vorm na elkaar laat spelen, zoals Simons dit in München doet, beleef je een avond waar je smart voelt, waar je tot wrange lach wordt gedwongen, waar je medelijden voelt omdat je de radeloosheid van de personages deelt. Het is de ware toonaard van de scenario's. Gelukkig heeft Johan Simons die zo zuiver getroffen dat je het programmaboekje rustig naast je neer kunt leggen. Deze voorstelling vaart onder de vlag van de ironie – je lacht en het doet pijn en je hebt niet de macht om tussen te komen, niet op het toneel en, veel erger, zo goed als nooit in het werkelijke leven.

Die Zehn Gebote (K. Kieslowski en K. Piesiewicz) door de Münchner Kammerspiele.
Regie: Johan Simons; scenografie: Bert Neumann; dramaturgie: Koen Tachelet en Barbara Mundel; met Stephan Bissmeier, André Jung, Marion Breckwoldt, Wolfgang Pregler e.a.
Première: 17 februari 2005.

¹ Zowel *Anatomie Titus* als *Elementarteilchen* zullen te zien zijn op het Hollandfestival 2005.