

**DE LEENANE TRILOGIE -  
HET HERUITVINDEN VAN TRADITIE OF  
DE TRADITIE VAN HET HERUITVINDEN**

Karen VANDEVELDE

Dit seizoen werd de succesvolle coproductie tussen Het Toneelhuis en ZT Hollandia, *De Leenane Trilogie*, hernomen voor een korte tournee door Nederland en Vlaanderen. De voorstelling was reeds genomineerd voor een aantal prestigieuze prijzen (Theaterfestival 2001, Océ Podiumprijs 2001, NRC Toneelpubliekprijs 2002), en Betty Schuurman kreeg de Theo d'Or 2002 voor haar rol als Maureen Folan.

Deze vier uur durende bewerking van regisseur Johan Simons, gebaseerd op een knappe vertaling van Peter Verhelst, werd oorspronkelijk opgevoerd in Londen en Ierland als een trilogie van drie afzonderlijke stukken: *The Beauty Queen of Leenane*, *A Skull in Connemara* en *The Lonesome West*. De originele versie van Martin McDonagh kwam tot stand door een internationale coproductie tussen twee sterk verschillende gezelschappen: het Royal Court Theatre in Londen en het minder bekende Druid Theatre uit Galway, Ierland.

In Ierland, Londen, en op tournee in de VS en Australië kreeg McDonaghs trilogie onbetwistbaar een plaats toegedeeld in de twintigste-eeuwse traditie van Ierse *peasant plays*. Dit soort stukken domineerde de voorbije honderd jaar het repertoire van Ierse theatergezelschappen, met name dat van het Abbey Theatre (1904) in Dublin, Ierlands Nationaal Theater. 'Peasant Quality' was een keurmerk voor nieuw Iers theater aan het begin van de twintigste eeuw, op een moment dat Ierse toneelschrijvers zich wilden onderscheiden van Britse en Europese collega's door hun eigen nationaal erfdeel en volkse aard te promoten op de scène. Die authentieke *Irishness*, was volgens het merendeel van Ierse auteurs en nationalistische theaterbezoekers te vinden in het afgelegen platteland in het westen van Ierland. John Millington Synge, Lady Gregory en William Butler Yeats, maar ook meer recente auteurs zoals Brian Friel en Tom Murphy, zijn te situeren binnen deze traditie.

In de teksten van McDonagh wordt die traditie bevestigd en tegelijkertijd over de kam gehaald. De shockerende wreedheden en de postmoderne conversatiestijl in zijn trilogie staan in sterk contrast met de hyperrealistische en vrij traditionele beschrijvingen van de set:

The living-room/kitchen of a rural cottage in the west of Ireland. Front door stage left, a long black range along the back wall with a box of turf beside it and a rocking-chair on its right. On the kitchen side of the set is a door in the back wall leading off to an unseen hallway, and a newer oven, a sink and some cupboards curving around the right wall...<sup>1</sup>

Zo begint *The Beauty Queen of Leenane*; de opening van *The Lonesome West* is gelijkaardig. McDonagh haalt deze drang naar realisme en zogenaamde authenticiteit nog wat aan met modernere verwijzingen naar typisch Ierse gegevens: Kimberley Biscuits, Complan, de grap rond de uitspraak van de naam Welsh of Walsh, enzomeer. Details zoals deze maken de tekst iets minder tijdloos, maar benadrukken hoe dan ook dat deze trilogie zich nergens anders kan afspeelen dan in een Iers plattelandsdorp waar de tijd heeft stilgestaan. Een tekst die doorspekt is met herkenbare elementen kan grappig werken, maar beoogt op een hedendaagse manier ook hetzelfde effect van exotisme dat al meer dan twee eeuwen lang inslaat bij toeristen. Londenaars en Ierse *expatriates* over de hele wereld voelden zich aangetrokken tot McDonaghs trilogie precies omwille van zijn nostalgische West-Ierse setting.

Het effect van zulke producties is niet altijd voorspelbaar. McDonagh, zelf een Ierse immigrant van de tweede generatie in Londen, gaf een voorstelling met een voldoende hoge graad van exotisme en komedie om te voldoen aan de verwachtingen die Londenaars, Amerikanen en Ierse *expatriates* over de hele wereld zouden kunnen hebben over een Iers plattelandsstuk. In Ierland zelf domineerde dan enerzijds het wrange gevoel van herkenbaarheid, en anderzijds een zekere opluchting dat de marginale personages zo uitermate grotesk werden voorgesteld dat je de auteur nauwelijks au sérieux kon nemen.<sup>2</sup> Het eerste deel van de trilogie behandelt immers de wederzijdse emotionele foltering van moeder en dochter, waarbij de dochter uiteindelijk de moeder overgiet met kokende olie en doodslaat met de pook. Dit alles zonder enige spijt of medeleven. In *A Skull in Connemara* balanceert de waarheid omtrent het overlijden van Mick Dowds echtgenote ergens tussen rijden onder invloed en moord met voorbedachten rade, terwijl een web van wreedheden wordt gesponnen doorheen de plot van *The Lonesome West*: vadermoord, broederhaat, twee zelfmoorden en bijna broedermoord. McDonaghs *Leenane Trilogie* is een dystopia, maar dan met opzet gesitueerd in een herkenbare, idyllische omgeving.

Hoezeer de parallel tussen *De Leenane Trilogie* en de traditie van de *peasant plays* ook in de verf werd gezet door de marketing van het Royal Court Theatre, het Druid Theatre en voor een stuk ook in de berichtgeving over de Nederlandse

productie via de Nederlandse en Vlaamse pers, toch kan men terecht vragen stellen bij de identificatie van McDonagh met de traditionele Ierse auteurs zoals Synge, Yeats, Friel en Murphy. De episodische structuur van zijn theaterteksten en het sadisme in zijn vertelstijl sluiten nauwer aan bij een hedendaagse populaire cultuur van soap-opera en Quentin Tarantino dan bij de gevestigde waarden van de Ierse theatertraditie. McDonagh werd meer onthaald als cultfiguur of popster dan als auteur,<sup>3</sup> en vanuit academische hoek kwam de interesse voor McDonagh zelfs verrassend traag op gang - vergelijk bijvoorbeeld de kritische aandacht voor twee andere nieuwkomers op de Ierse scène, Marina Carr en Conor MacPherson, met het beperkte aantal wetenschappelijke publicaties over *De Leenane Trilogie* of over McDonaghs latere stukken zoals *The Lieutenant of Inishmoor* en *The Cripple of Inishmaan*.

McDonagh zelf beweerde steevast in interviews dat hij geen plaats wilde innemen aan de tafel van de gevestigde waarden van de Ierse literatuur. Hij benadrukte dat hij nog nooit een Iers theaterstuk had gelezen. Nochtans vertonen zijn dialogen opvallende gelijkenissen met de muzikale taal in de stukken van Synge, en zijn er duidelijke parallellen tussen bijvoorbeeld *The Beauty Queen of Leenane* en Tom Murphy's *Bailegangaire* (1985) en tussen *The Lonesome West* en Samuel Becketts *Endgame* (1957). Bovendien komt de titel *A Skull in Connemara* uit Becketts *Waiting for Godot* (1955).<sup>4</sup> Na zijn plotse erkenning als nieuw auteur speelde McDonagh bewust mee met de enorme media-aandacht, en zijn uitspraken kunnen niet altijd voor waar worden aangenomen. Toch maakt McDonaghs aanhoudende ontkenning van Ierse invloed duidelijk dat hij het imago van internationale en vernieuwende auteur verkiest boven het label van traditionele Ierse schrijver. Op basis van de evidente overlappingsen met de Ierse traditie in de Brits-Ierse productie vonden vele critici zo'n positie een uiting van valse ijdelheid, maar een vergelijking met de Vlaams-Nederlandse versie zet toch even aan tot nadenken.

Johan Simons koos er immers voor om niet de Ierse connectie, maar de algemeen-menselijke aspecten van een marginaal, geïsoleerd bestaan te benadrukken. Het valt daarbij op hoe weinig moeite Verhelst en Simons hadden met het wegwerken van de naturalistische setting en specifieke verwijzingen naar Ierse locaties, etenswaren en cultureel-politieke gegevens. "The Beauty Queen of Leenane" werd zo bijvoorbeeld "de schoonheidskoningin van het dorp", "Tayto crisps" zijn nu "zakjes chips" en de realistische keuken van Mag en Maureen wordt gesuggereerd door een ladder op twee schragen, met slechts een afwasbak en primitief keukengerei. Bovendien deed die ladder in de vorige scène nog dienst op het kerkhof, een verleden dat vier uur lang wordt meegedragen en overgedragen naar elke nieuwe scène. De impact hiervan op de overtuigingskracht en het effect van



**Wim Opbrouck en Fedja van Huêt in *De Leenane Trilogie*  
(foto: Ben van Duin)**

de voorstelling is enorm. Waar McDonaghs Ierse verwijzingen vooral een komisch effect beoogden - een aspect dat door de Ierse regisseur Garry Hynes nog eens extra in de verf werd gezet - bereikt de Vlaams-Nederlandse productie een meer surreële sfeer waarin absurde onhebbelijkheden van de personages, hun wreedheden en frustraties, beter kunnen overtuigen dan in een realistisch context.

Naar mijn oordeel was de dramaturgie van de Vlaams-Nederlandse productie heel wat sterker dan de originele Brits-Ierse versie, precies door het wegschrijven van alle typisch Ierse elementen. Aangezien deze aanpassing zo eenvoudig uit te voeren was in het adaptatieproces, suggereert dit dan niet dat de *Irishness* van het stuk niet meer was dan wat *icing on the cake*? Meer nog, werd die Iersheid niet gebruikt als marketinggegeven, precies om in te spelen op wat Vera Lustig in haar artikel over McDonaghs trilogie omschrijft als “a mixture of post-colonial guilt and the nostalgic allure of Irish villages” - een mengeling van postkoloniale schuld en de nostalgische aantrekkingskracht van Ierse dorpen?<sup>5</sup> Zelfs vandaag nog promoot Bord Fáilte, het Ierse bureau voor toerisme, het landelijk leven in een witgewassen *cottage* en het zogenaamd idyllisch rondtrekken in hotsende huijkarren, ook al strookt dit beeld helemaal niet meer met de werkelijkheid van een moderne Ierse samenleving. Joep Leerssen beschrijft deze tendens heel accuraat als “auto-exoticism,”<sup>6</sup> een bewuste fictionalisering van en een voortdurende focus op de eigen identiteit, die haar oorsprong vindt in het Iers nationalisme van de negentiende eeuw. Je vindt sporen van dit *auto-exoticism* in zowat alle Ierse literatuur van de negentiende en twintigste eeuw. McDonagh is niet blind voor de gevolgen van vooruitgang, economische depressie en ruraal isolement, maar hij maakt toch al te gemakkelijk gebruik van de exotische, maar valse, aantrekkingskracht van het Ierse landleven. Regisseur Garry Hynes en het promotieteam van zowel het Druid Theatre als het Royal Court Theatre zagen daar geen graten in, integendeel. Marketingspecialisten weten al veel langer dat voorstellingen van een Irish country cottage altijd publiek trekken in het Angelsaksische theater.

De zelfironie van de personages, die in McDonaghs versie een resultaat is van de confrontatie tussen hyperrealisme, melodramatiek en groteske overdrijving, wordt in de Vlaams-Nederlandse productie bereikt door een suggestieve, maar surrealistische setting en een focus op ontvlambare relaties tussen de dorpsbewoners. De openingsscène op het kerkhof, waarbij het publiek in het ongewisse blijft over de vraag of Mick Dowd nu gooit met zakken aarde of verpakte lijken in staat van ontbinding, wordt zo een tekenende metafoor voor de hele trilogie. McDonaghs trilogie speelt immers voortdurend met het weten, niet-weten, en vermoeden van misdaden, betrokkenheden en verantwoordelijkheden. Bovendien blijft de setting van het kerkhof, gesuggereerd door een laagje aarde op de hele

scène, onveranderd als het stuk overschakelt naar andere delen van de trilogie. Het hele dorp gaat immers over lijken. Elk personage heeft wel iets in zich van een kwade geest die gekweld is door het verleden en die niets liever doet dan ook anderen het leven zuur te maken. Op deze manier vinden de acteurs ook een passende vertaling voor McDonaghs balans tussen tragiek en komiek, tussen zijn morbide humor aan de ene kant en ernstige onderwerpen zoals misbruik, geweld, moord, en zelfmoord, aan de andere.

De setting op het kerkhof benadrukt ook één van de centrale thema's in McDonaghs trilogie, namelijk dat een mogelijkheid tot ontsnappen niet bestaat. De dood is het einde voor elk van de dorpsbewoners. Al wordt in *A Skull in Connemara* beweerd dat er voor de levenden tenminste nog hoop is, met uitzondering van Pato Dooley is elk personage uit elk deel van de trilogie, het slachtoffer van de verstikking van het dorp. De manier waarop de drie stukken uit de trilogie met elkaar verweven worden in één voorstelling, benadrukt nog maar eens dit spinnenweb waarbinnen elke dorpsbewoner gevangen zit - nu eens als spin, dan weer als hopeloze vlieg.

McDonagh beschouwt de verantwoordelijkheid voor de ontarding van de mens nogal deterministisch als een gevolg van de beklemming van het verleden. In elk deel van de trilogie worden immers stukjes uit het verleden opgehelderd, maar het publiek blijft zitten met het gevoel dat er nog heel wat meer lijken verborgen blijven, geheimen die ook in de toekomst zullen blijven rondspoken in het gehucht van Leenane. Dat er voor de levenden nog hoop is, lijkt in de productie van Johan Simons meer een theatrale commentaar op het plezier van functionaliteit: er liggen lijken onder de scène, maar het theater is nu eenmaal een plaats waar de levenden, acteurs en publiek, toch enkele uren kunnen lachen met hun eigen wreedheden en die van de anderen.

Er zijn nog meer van die niet-realistische momenten die in de productie van Het Toneelhuis en ZT Hollandia met succes zijn toegevoegd aan McDonaghs oorspronkelijke versie. Het doorbreken van de ruimte-illusie wanneer Coleman en Valene hun gevecht doorzetten tussen het publiek, het rechtstreeks becommentariëren van de dialoog voor het publiek, en de grap van de pruiken met rosse haren, vond ik bijvoorbeeld veel geschiktere vormen van zelfrelativering dan McDonaghs voortdurende toevlucht tot grappen over Walsh of Welsh, een koe die voorbij wandelt of de bekende Ierse chips van het merk Tayto. De beslissing om de Ierse referenties weg te werken lag misschien wel voor de hand aangezien weinig Nederlandse en Vlaamse theaterbezoekers vertrouwd zijn met de culturele betekenis ervan, maar het resultaat is volgens mij in ieder geval een veel sterker stuk.

Door de naturalistische speelstijl van de Brits-Ierse productie te vervangen door een niet-realistische, meer theatrale aanpak, sluit de voorstelling van Johan Simons ook sterker aan bij de traditie van theatermaken in de Lage Landen. Dit is een opvallend verschil tussen onze eigen theatertraditie en de Angelsaksische, en is bijvoorbeeld ook tekenend voor Tom Lanoyes bewerking van Shakespeares koningsdrama's in *Ten Oorlog*, andere bewerkingen van klassiekers van het westerse theater, en originele producties van Vlaamse en Nederlandse gezelschappen.

Johan Simons verklaart trouwens zelf dat hij zich aangesproken voelde tot McDonaghs trilogie, niet zozeer door de status die zijn werk op zulke korte tijd verwierf in de Brits-Ierse traditie, maar door zijn eigen fascinatie voor "boerenstukken" die hij met Theatergroep Hollandia op locatie speelde, en de daaraan verbonden thematiek van isolement / bekrompenheid. Hij noemt *De Leenane Trilogie* "anti-esthetisch theater" omdat de realiteit heel rauw wordt weergegeven. Het stuk heeft volgens hem "iets heel dierlijks en primairs."<sup>7</sup> De specifieke realiteit van het dorp Leenane - een werkelijk bestaand dorp aan de westkust van Connemara, en een toeristische trekpleister voor bustoeristen en wandelaars - is niet wat Simons interesseert, maar de mythische werkelijkheid van elk individu dat tot het uiterste wordt gedreven door zijn omgeving en zijn medemens. Hoezeer de Brits-Ierse productie ook maar probeerde uit te stijgen boven zijn onmiddellijke verwijzingen naar het toeristische dorp, de realistische setting en naturalistische speelstijl waar regisseur Garry Hynes voor koos, waren volgens mij een beperking voor het potentieel van McDonaghs stuk. De bewerking van Johan Simons en Peter Verhelst, en de uitstekende vertolkingen van de Vlaams-Nederlandse cast haalden geheimen naar boven uit McDonaghs tekst die Garry Hynes wel aanvoelde, maar veel minder sterk tot leven kon doen brengen.

De kameleon-grad van een theatertekst, namelijk de mate waarin hij openstaat voor nieuwe interpretaties, zich kan aanpassen aan nieuwe versies, en flexibel kan worden gehanteerd door een regisseur, is een kwaliteitskenmerk van goed theater. Terwijl critici binnen de school van Irish Studies zich blindstaren op de relevantie van McDonaghs werk voor Ierland en de Ierse cultuur, opent de bewerking van Verhelst en Simons de deur naar heel wat boeiender interpretaties en commentaren. McDonaghs trilogie stijgt ver uit boven het gehucht van Leenane, tenminste als je teruggrijpt naar de originele tekst en je niet laat beïnvloeden door de interpretatie die het Druid Theatre en het Royal Court Theatre op de scène brachten. De hopeloosheid van deze marginalen, de manier waarop ze zich verschuilen achter macabere humor, en de dromen die ze ondanks alles toch nog koesteren, verlenen *De Leenane Trilogie* een aarzelende tederheid die geloofwaardiger is in een surreële interpretatie dan in een naturalistische encensering.

## NOTEN

- 1 Martin McDonagh, *The Beauty Queen of Leenane*. In: *Plays I. The Leenane Trilogy*, London: Methuen, 1999, p. 1.
- 2 Vic Merriman, "Staging Contemporary Ireland: Heartsickness and hopes deferred" in: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*, ed. Shaun Richards, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 253.
- 3 Karen Vandavelde, "The Gothic Soap of Martin McDonagh" in: *Theatre Stuff. Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, ed. Eamonn Jordan, Dublin: Carysfort Press, 2000, p. 292.
- 4 Patrick Lonergan, "Too Dangerous to be Done? Martin McDonagh's *Lieutenant of Inishmore*." [www.iasil.org/patrick/mcdonagh1.html](http://www.iasil.org/patrick/mcdonagh1.html)
- 5 Vera Lustig, "The Playboy of the Western World", *New Statesman*, 25 juli 1997. [www.findarticles.com/cf\\_0/m0FQP/n4344\\_v126/19895959/p1/article.jhtml](http://www.findarticles.com/cf_0/m0FQP/n4344_v126/19895959/p1/article.jhtml)
- 6 Joep Leerssen, *Remembrance and Imagination. Patterns in the Historical and Literary Representation of Ireland in the Nineteenth Century*, Cork: Cork University Press / Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1997, pp. 35-39.
- 7 Johan Simons in een interview met Paul Verduyck, "Grappen en gruwen in het dorp." *Knack*, 2 mei 2001. Zie ook [www.mediargus.be](http://www.mediargus.be)