

TERZIJDJE

VAN OUDE VERHALEN, DE DINGEN DIE NIET VOORBIJGAAN

De jongste projecten van Eric De Volder zijn kleinschalig wat de acteursbezetting betreft: moeder (Ineke Nijssen) en dochter (Marijke Pinoy) in *Achter 't eten* en de kleinzoon (Hendrik-Hein Van Doorn) in *Het nijlpaard*. De kleurrijke figuren die het plastisch theater van De Volder bevolken, zijn lijfelijk in aantal gereduceerd, maar worden in overvloed op het netvlies van onze verbeelding geprojecteerd. Daar groeit in de twee gevallen vanuit een beperkte verhaalkern een levendig familiedrama, waarin thema's als incest, verkrachting, kindermoord, ontrouw, lotsbestemming en vereenzaming aan de orde zijn.

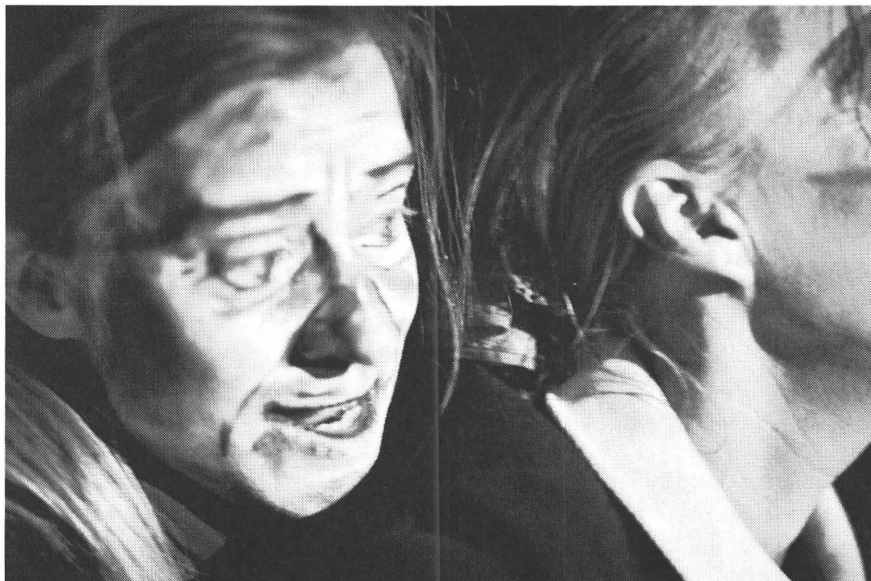
Achter 't eten (een productie van het muziek Lod) is een soort verwerkingsverhaal. De zestienjarige Gerda, meermaals aangerand door haar brute vader en verkracht door ene Gerard Pijpers, heeft samen met haar moeder de baby onder een kussen verstikt. Dat is het geheim dat moeder en dochter pijnlijk samenhoudt en dat we pas op het einde te weten komen. De voorstelling brengt vooral de mentale en emotionele wildgroei rond die kernervaring in beeld. Wat gebeurd is, is gebeurd. Het laat hen niet los, maar ook zij laten het niet los. Het is alsof ze weten dat het er was maar het nog steeds niet helemaal doorgedrongen is, en zij dus voortdurend opnieuw moeten bewijzen dat het er was. Hun hele bedoening heeft iets van obsessionele dwangmatigheid. Zo versassen ze zichzelf geleidelijk naar het epicentrum uit het verleden. Zoals gewoonlijk gebeurt de reconstructie niet rechtlijnig, maar in schokgolven en tijdwindingen.

Met z'n tweeën spelen ze verschillende personages, die in elkaar overvloeien en als het ware vanuit verschillende hoeken bekeken worden. Moeder neemt de woorden van vader in de mond, maar is dan meteen weer moeder. De dochter is slachtoffer, maar wordt ook zelf soms vader. Later is ze dan weer de *commissaire*, die een gesprek voert met zijn assistent, die op zijn beurt de telefoniste opbelt. Alles in één. Ze observeert ook zichzelf, wanneer ze vlak na het incident met Pijpers ongeregeld haar plaats in de jaarlijkse Ommegang inneemt. Dan vertelt ze over zichzelf in de derde persoon. Of A staat naast B en vertelt wat B antwoordt in het verhaal, terwijl B op de bühne zwijgt en luistert. Die schrijfstijl vol wisselende spreekpunten, overlappingsen en tijdssprongen doet denken aan de schrijftuur van Filip Vanluchene. In *Achter 't eten* lijkt die kubistische vertekening op een vorm van schizofrenie. Al die personages manifesteren zich als schimmen in de kop van moeder en dochter: groteske gestalten die hen van binnen bepotelen.

Het is het verleden dat in het nu doorwerkt, en misschien pas echt helemaal verwerkt is in de dood. Het slotbeeld zou dat kunnen suggereren. Na de moord kunnen ze met het verleden twee kanten uit, zegt de moeder. Ofwel er voorgoed over zwijgen, ofwel er onophoudelijk over vertellen aan bijvoorbeeld dokter De Rammelaere. De voorstelling begon met het laatste en eindigt met het eerste: samen gaan liggen, zwijzaam in de dood.

Als psychologisch drama is *Achter 't eten* een stuk geladener dan *Het nijlpaard*, maar door de dominante beeldende kracht in de enceneringen van De Volder heb je nooit het gevoel dat er gepyschologiseerd wordt. Het plastisch beeldconcept, de fauvistische grime, de felle lichtinkleuringen, de soms wilde choreografische motoriek voeren je ook nu weer met al je zintuigen binnen in een grillig universum van vreemde wezens die - wellicht vanuit hun archetypische binding - toch zo herkenbaar zijn. De suggestie van de beelden (ook verbale) primeert op de analyse. De actrices spelen niet de ontredderde, maar tekenen de ontreddering als graffiti in een lege ruimte.

Ruimtelijkheid is altijd een sterk bepalend element bij De Volder. Het lugubere coongevoel, het opgesloten zijn in de duisternis en het opkomend en weer dimmend licht daarin, de moeizame communicatie en voortgang in de ruimte ...



Achter 't eten (Foto: Tania Desmet)

Opgejaagd door alles wat in haar roert, draaft Gerda een kwartier lang driftig rondjes. Ze volgt de piste die later het circuit wordt van de Ommegang, waarin de hele dorpsgemeenschap mee opstapt, ironisch getranscendeerd tot een reeks bijbelfiguren. Maar nu is het nog een soort dans van de radeloosheid: ze is de draad kwijt, ze draait zot. Ze zegt dat ze bang is, dat ze dood wil, en klemt rennend een mes tussen de tanden. Het attribuut verwijst naar later. Ondertussen is in het middenveld de moeder verschenen: een zielige figuur, jankend omdat ze van haar *meiskenken* geen greintje genegenheid krijgt, en plots verglijdend in gesprekken met de psychiater, waaraan ook de dochter deelneemt. Een film die doordraait. En waaruit blijkt hoe labiel beide vrouwen zijn. Pas wanneer het woeste gedraaf ophoudt en de vrouwen naar elkaar toe komen in het midden, in een dunne lichtstraal die traag dooft, voelen we dat iets vreselijks hen bindt. Vanuit de stilte en de duisternis zullen nu stapvoets de beelden gaan woekeren die de ware toedracht onthullen.

Die beelden zijn zelden realistisch ingekleurd. De grillige emoties van het personage worden op een primaire en zeer theatrale manier geëxterioriseerd in uitvergroete mimiek, gestiek en ontwapenende kromspraak. Het dwangmatige, het lelijke, het triviale, de angst, de stuntelige machteloosheid die in het personage werkzaam zijn, liggen daar als het ware zichtbaar voor het grijpen. De scène waarin moeder en dochter achter elkaar aan zitten en reciterend het verhaal opdreunen van Gerard, die zijn *vogelmuite* opendoet en zijn vogel laat fluiten, heeft iets van een bezwerende act. Alsof ze zich alleen maar kunnen bevrijden van iets waar ze vol van zijn, door er te blijven op kauwen en het desgevallend te herkneden om er uiteindelijk al dan niet vat op te krijgen.

Na *Diep in het bos*, *Vadria* en *Zwarte vogels in de bomen* is *Achter 't eten* de vierde productie waarin Eric De Volder samenwerkt met Dick Van der Harst. Behalve een aantal improvisaties op piano, die tussen alle heftigheid in als een soort reflexen van verstilling fungeren, componeerde Van der Harst ook eenvoudige melodische patronen, waarop De Volder tekst schreef. Wanneer ze het niet meer gewoon gezegd krijgen, tuimelen de personages plots in een lied. Alsof ze de essentie van heden en verleden al zingend beter kunnen vasthouden. Maar soms heeft hun gezang veel weg van melodisch gestamel. Zo is er het lied van het zelfbeklag, of van weemoed en verdriet, maar ook het lied van *den Aldi*, gebracht als een cabaretnummer. Ze maken van hun miserie een soap, of liever: het koesteren van hun desoriëntatie als iets bijna vanzelfsprekends IS een soap. Als de dochter het verhaal van de aanloop tot de verkrachting zingt, is het alsof ze in haar gezang het gebeuren consacreert, ritualiseert. Het poëtiseren van de realiteit leidt echter niet tot vrijblijvende esthetiek. De actrices laten in hun spel de personages (h)eerlijk rudimentair en naïef zijn. Dat roept een vreemdsoortige authenticiteit op.

Dat geldt eveneens voor *Het nijlpaard* (een productie van Ceremonia). Hoe grotesk ook hier de gebeurtenissen in het hoofd van het personage soms ontsporen, weer is herkenbaarheid troef. De Volders levende mensschimmen hebben al veel gedaanten aangenomen, maar nooit eerder verscheen er een Lawrence of Arabia. Zo ziet Hendrik-Hein Van Doorn eruit.

Zijn eerste trage beweging lijkt een militaire groet (gestrekte hand, vinger-toppen aan de slaap), maar het is een schijnbeweging, want eigenlijk neemt hij zijn zonnebril af. Die zet hij pas aan het einde weer op. Ondertussen blikt hij vijf kwartier lang met open vizier en rollende ogen terug in het verleden en laat hij zijn leven voorbijschokken aan de hand van het portret van zijn grootmoeder, bij wie hij opgevoed is en naar wie hij ten slotte na een leeg leven terugkeert. Zijn uitrusting en militaire groet anticiperen blijkbaar aan het verhaal van zijn opa, die verneukt door zijn manzieke vrouw, met het vreemdelingenlegioen naar de Sahara trekt en daar wellicht smartelijk omkomt van uitputting. Een veronderstelling, een droom? In elk geval een romantisch gegeven in het hoofd van de jongen, dat hij met veel poeha pantomimisch uitbeeldt.



Het nijlpaard (Foto: Tania Desmet)

Het verhaal op zich kon evengoed uitgesproken worden door grote vertellers als Bob De Moor of Peter De Graef. Maar het verteltheater van De Volder ziet er natuurlijk heel anders uit, in woord en beeld. Het is alsof de acteur in *Het nijlpaard* zich aanvankelijk gevangen heeft gezet in een keurslijf van strakke spreek- en bewegingspatronen, een ademende mummiekist, grillig beschilderd maar tegelijk doorzichtig. Door de afwezigheid van een traditioneel naturalistische speelstijl heb je even het gevoel dat niet deze kerel zelf daar staat, maar het gesublimeerde beeld van zijn ziel, niet in de eerste plaats als psychische indicator, maar eerder als een geësthetiseerde vorm. Maar wel levend genoeg. De figuren van De Volder hebben soms iets Kantoriaans.

Zijn optreden is een mix van attitudes. Soms is hij de ongedwongen verteller, die stukjes dialoog reconstrueert in zijn verhaal en af en toe zelfs het publiek even aanspreekt (“kende da”, “voeldet komen”, “wit hoe datta gaat”). Op andere momenten wentelt hij zich in zwaar expressionistisch aangezette grimassen, overtrokken poses en bombastische declamatie. Soms voert hij haast rituele gebaren en bewegingen uit, die nu eens aan oosterse mystiek, dan weer aan acrobatische gymnastiek doen denken.

In *Het nijlpaard* is er eigenlijk geen echt scharnierpunt van waaruit het drama begonnen is en waar het hele theatrale curriculum finaal naartoe schuift. In die zin verloopt het verhaal van oma Leontien vrij chronologisch: van geboorte tot dood. Maar in de presentatie wordt toch ook weer met tijdselementen gespeeld. De kaars die hij aansteekt in het begin is eigenlijk al de doodskaars. Hij vertelt natuurlijk vanuit het nu, maar de hele eerste helft doet hij dat in zijn Arabische vermomming (kussensloop en slaapkleed van oma) uit de kindertijd. Het moment waarop oma hem beveelt dat uit te trekken en niet langer de onnozelaar uit te hangen, verwijst misschien naar het latere moment waarop hij - het kind ontgroeid - zich even mislukt voelt als zijn grootvader.

Uit zijn verhaal spreekt nu eens verwondering, dan weer verbittering of schaamte, en vooral machteloosheid. Het is een soort introspectie, maar over zijn ontwikkeling geeft hij tussen de kleurrijke verhalen door maar zelden expliciet commentaar, zoals: “De vraag is / kon ik als kind die ervaring relativeren / puf / maar daar brak ik dus mijn kop niet mee”. In zijn ijver om als solist de zolderruimte van Ceremonia mentaal in te palmen, stelt de acteur fysieke daden die op zich veelzeggend zijn. Op zeker ogenblik schuifelt hij achterwaarts over de vloer en verdwijnt - op zijn hoofd na - helemaal in het achterdoek. In zijn context ademt het beeld iets van regressie, terug naar de geborgenheid van de moederschoot. Wanneer hij dan puber wordt (na het komische en tegelijk kwetsbare moment van

zijn eerste erectie) zien we hem overmoedig pilaren beklimmen en letterlijk grenzen aftasten in de ruimte. Het zijn dingen die opgeroepen worden in de verbeelding van de toeschouwer, die op zijn beurt het personage en diens *Umwelt* mee helpt boetseren.

De wereld die te voorschijn komt is er een waarin de dingen des levens de mens overvallen. Het overkomt je omdat het nu eenmaal zo voorbestemd is, omdat het archetypisch in de mens en het leven ingebakken zit. Dat gevoel, ondersteund door De Volders bijna carnivaleske figuratie, verleent zijn werk in zekere zin een mythische dimensie. Dat wordt nog versterkt door de historische (Vlaamse) realiteit van het gebeuren af en toe te enten op een symbolisch-religieuze ondergrond. De gefrustreerde afgezette koster, die met zijn reservesleutel de sacristie binnendringt om daar een ravage van jewelste aan te richten, heet Petrus Simoens. Het had ook Simon Petrus kunnen zijn. En kort voordat grootmoeder met Jef zal trouwen “gevoelde (ze) zich op zekeren dag / in den gezegenden toestand van een behanger”. Jef, een doodbrave en vrome man, besloot in alle stilte de verloving te verbreken om zijn toekomstige niet te schande te maken. Maar - raar maar waar - de pastoor verzet zich daartegen. Zijn argument: “Jozef jong vreest niet Leontien uwe verloofde tot u te nemen / (...) / want wat er in haar is gebeurt / dat alles geschied opdat vervuld zou worden / wat dat ze u wel honderd keren heeft gevraagd”. Er staat nog net niet dat hij zich van het kind van het plaksel van den behanger” de voedstervader mag noemen. Voor de rituele kindermoord moeten we dan weer terug naar *Achter 't eten*.

Die schalkse kruisbestuiving van sferen werkt ook een humoristische taalvermenging in de hand: een spelerei van levend dialect (“hij boldiget af”), gehavende grammatica, tussenwerpsels en volkse versprekingen (“Maria Onbevlekte Gevangenis”), archaïsche en soms verheven zinsneden, formulaire wendingen (“nu sprak zij dus tot mij en zei” ...). Zinsdelen worden voortdurend herkauwd en dat geeft de schriftuur een merkwaardige ritmiek en muzikaliteit. Het geheel is een kunstmatige primaire taal, die poëtisch en haast universeel aandoet, en vooral zeer pittig is.

Van deze oma viel weinig tederheid en tact te verwachten. Het enige dat ze niet meteen afwees, was zijn spreekbeurt over *Het nijlpaard in de Egyptische Nijl* (door opa geïnspireerd?). Die spreekbeurt krijgen we pas helemaal op het einde te horen, als een lijkrede voor zijn overleden grootmoeder. Wanneer hij dan samen met het tapijt ook zijn oma oprolt en haar als een vel perkament in een bruine envelop naar de hemel verstuurt, is dat veeleer een eerlijke, kinderlijke projectie dan een of andere loutering. Toch is ook *Het nijlpaard* een soort werkingsverhaal. Grootmoe theatraal gerecycleerd.

Fred SIX