

**JEROEN OLYSLAEGERS' VADERMOORD:
DIEP IN DE AARDE, DIEPER IN UW GAT**

Inleiding

Vaders en zonen. Een gezinsdrama. Jeroen Olyslaegers' *Diep in de aarde, dieper in uw gat*¹ geschreven, in opdracht van de KVS/de bottelarij, behandelt een universeel thema. Het stuk voert twee personages ten tonele: een maffiabaas, die zichzelf "De Kapitein" laat noemen, en zijn zoon, een dancing-eigenaar, die staat te trappelen om het imperium van pa over te nemen. De verhouding tussen de twee is verre van optimaal: vader is de oude zelfverzekerde magnaat die zichzelf onmisbaar waant, zijn zoon twijfelt daar echter aan en heeft genoeg van pa's afgezaagde verhaaltjes.

In een felle reeks diaogen komen de spanningen naar boven, waarbij vrouwen en seks als wapens gehanteerd worden, door beide partijen. Aanvankelijk lijkt de vader aan de winnende hand, maar de zoon, getergd door de het getreiter van zijn pa besluit de discussie met enkele welgeplaatste messteken. Hij pleegt vadermoord. Vertwijfeling, angst en onzekerheid zijn het gevolg voor de zoon, temeer daar de doodsstrijd van de vader langzaam naar zijn einde kruipt. Is hij nu definitief van zijn vader verlost? Integendeel: diep in de aarde betekent: dieper in uw gat. Dit is kort geschetst het gegeven. Ik zag het stuk in Arca (Publiektheater), een uiterst geschikte locatie, daar het een kleine intieme zaal is waar acteurs en publiek vlakbij elkaar zitten.

Met François Beukelaers als ouwe rot in het vak, en jonge spring-in-'t-veld Valentijn Dhaenens kon het bijna niet foutlopen. Beide acteurs zetten een prachtprestatie neer, ook al kwam Beukelaers naar mijn mening aanvankelijk traag op gang. De regie van Domien Van Der Meiren had hier natuurlijk een aanzienlijk aandeel in. In het algemeen was die voortreffelijk, zij het wel dat het hoogtepunt van het stuk naar het midden verschoven was. Eenmaal de vadermoord gebeurd was, bleef het publiek, net als de zoon, verweesd achter. Er kwam geen catharsis, geen antwoord, geen oplossing. Na de dood van de vader volgt er alleen maar een uitzichtloze afwikkeling, zoals Elke Van Campenhout in haar recensie in *De Standaard* terecht opmerkt².

De snedige dialogen tussen vader en zoon vonden plaats in een goed uitgekend decor. De rode zetel was het centrale element en hierop zaten vader en zoon het grootste deel van de tijd te praten, te discussiëren, te lachen, te vloeken.... Om het geheel wat luchtig te maken, passeerden dansspasjes en allerhande de revue,

begeleid door luide muziek, die de juiste sfeer ademde. Muziek en decor ondersteunden de dialogen, en dit is precies wat het stuk vraagt. Olyslaegers koos er immers voor om de strijd tussen vader en zoon voornamelijk met woorden te laten uitvechten, eerder dan op basis van bewegingen en spelelementen. De centrale rode zetel als ankerpunt, en tegelijk als metafoor voor de dialoog.

De scène

Een gordijn is er niet in het Arcatheater. Toch liet regisseur Domien Van Der Meiren het stuk niet open en bloot aanvangen. Onder begeleiding van luide klassieke muziek schoof een soortement lichtgordijn, bestaande uit een dubbele rij spots die op de toeschouwers gericht waren, traag naar boven. Verblind door het licht kreeg je als toeschouwer te maken met een gordijn-effect, waardoor acteur Valentijn Dhaenens in alle rust het podium kon betreden. Dat podium was vrij karig aangekleed. Centraal stond de imposante roodleren zetel, een ietwat kitscherig ogend decorstuk dat een hoofdrol speelt in de productie.

Achteraan in de linkerhoek stond een klerenrek, wat een garderobe moet voorstellen. Een garderobe die dienst doet als “opslagplaats” voor de verschillende gedaantes, vertegenwoordigd door een aantal kledingsstukken, van zowel de oude als de zoon.

Aan de andere kant van het podium, vooraan in de rechterhoek, vormde een verzameling telefoons samen met een bewakingsmonitor de tegenpool van de “garderobe”. Zowel telefoons als bewakingsmonitor zijn een symbool voor het drukke en onveilige leven van een maffioso, maar ook voor de schijnbare importantie en onmisbaarheid van beide figuren. Iedere telefoon lijkt een verschillende contactpersoon te verbergen: een voor het lief, een voor de handlangers, een voor de politie (die zoals de traditie het wil nooit opgenomen wordt, we zitten immers in het maffiamilieu), maar in het stuk wordt enkel die van het lief gebruikt. De andere doen dienst als theatraal element in de vadermoord-scène (cf. infra).

Om het maffiamilieu waarin het gesprek tussen vader en zoon zich afwikkelt compleet te maken, werden hoge stapels kartonnen dozen achteraan op de scène opgesteld. Deze stapels, verschillend van hoogte, maar alle omwikkeld met plasticfolie zijn niet alleen bedoeld om een pakhuis, en ruimer, het hele maffiamilieu, op te roepen. Het bleken ook dankbare attributen om de scène na de vadermoord te ondersteunen.

De hele scène ademde een eigenaardig sfeertje: het was geen bevreemdend, maar ook geen doordeweeks decor. De regisseur en scenograaf zagen het decor niet louter als aankleding van het podium, maar als een ondersteuning van de tekst. De verschillende decorstukken betekenden dan ook meer dan hun "basis"-betekenis. Zo was het eenvoudige klerenrek een hulpmiddel om de verschillende gedaantes van zowel vader als zoon te herbergen. Zo waren de telefoons meer dan toestellen om mee te communiceren: ze stonden voor de verschillende contacten die de maffiosi hadden. De monitor was het symbool van de permanente argwaan, eigen aan het maffiamilieue.

De roodleren zetel die, niet voor niets, centraal op het podium geplaatst was, vormde bijgevolg het strijdperk waarin vader en zoon hun debat over het leven voerden. Het was tevens de Freudiaanse sofa waarop de diepere zielenroerselen van een onverwerkt verleden naar boven kwamen. Het ultieme bewijs hiervan vormde de onderkant van de sofa, die we te zien kregen wanneer de vadermoord plaatsgreep. Vader en zoon vielen dan immers achterover, waardoor de zetel kantelde en zijn geheim prijsgaf. De hele onderkant was volgeplakt met bladzijden uit seksboekjes. Een verwijzing naar de seksuele obsessie van de vader die ontdekt werd door de zoon, toen die in zijn kinderjaren in diens bureau rondsnuffelde.

Ook de attributen droegen de dubbele functie die de decorstukken kenmerkte. Ze incorporeerden een verwijzing naar het maffiamilieue, maar stonden ten dienste van de thematiek van de vader-zoonrelatie. Het koffertje waarmee Valentijn Dhaenens bij de openingsscène het podium betrad, was vast en zeker het stereotiepe geldkofferij dat iedere geloofwaardige maffioso met zich meedraagt, getuigende van een geslaagde transactie. Dit koffertje werd door de zoon vooraan het podium geplaatst, en werd aan het slot van het stuk door de ouwe, die in volle doodstrijd verwickeld zat, vastgegrepen. Een daad die moest tonen hoe de ouwe zich tot in de dood vastklampte aan zijn imperium.

Een belachelijk groot uitgevallen toneelmes moest het moordwapen voorstellen. Het werd achteloos behandeld door de zoon, die het doorheen het hele stuk in zijn bezit had. Hij gebruikte het als een speeltje, of maakte er nonchalant zijn vingernagels mee schoon. Tussendoor werd het mes ook nog gebruikt als verdedigingswapen in een intermezzo. Deze handelingen waren echter niet meer dan een zoethoudertje voor het echte werk, namelijk de vadermoord. De luchtige omgang met het mes moest ervoor zorgen dat het hanteren ervan als moordwapen niet al te bruusk overkwam, en geloofwaardig werd geacht door de toeschouwer.

Behalve het koffertje en het mes waren er nog de kostuums. De zoon bleef het hele stuk door in dezelfde kleren gehuld. Een zwart hemd, gouden ketting, zwarte geklede broek en korte zwartleren laarsjes, en af en toe hierboven een zwart leren jasje. Die kleren moesten van hem een jonge maffiabaas maken, maar dit lukte niet echt. Dhaenens zag er niet uit als een discotheekuitbater, veeleer als een jonge, actieve spring-in't-veld. De ouwe zag er veel geloofwaardiger uit. Zijn luxepeignoir, blinkende lakschoentjes, wit hemd en zwarte broek met middenstreep maakten hem tot een volleerd maffiabaas. De peignoir ruilde hij bovendien in het midden van het stuk voor een deftige kostuumvest, om nog meer de macht van "de oude vos in het maffiavak" te demonstreren.

De tekst

Het is overduidelijk dat Olyslaegers een stuk heeft willen schrijven over de vader-zoonrelatie, over het gesprek dat vader en zoon moeten hebben over het leven. In vele gevallen komt het er echter niet van dat gesprek te voeren. In de eerste plaats omdat het zo'n pijnlijk en delicaat gesprek is, zegt Olyslaegers in een interview met *De Morgen*³. Het gesprek is zo pijnlijk en delicaat omdat het gevoerd moet worden door een zoon die in de bloei van zijn leven is en een vader die al volop aan het aftakelen is. De zoon staat te trappelen om de rol van de vader over te nemen, terwijl de vader met de verschrikkelijke troonsafstand wordt geconfronteerd.

De vader, de ouwe, de Kapitein (voor zijn handlangers), de Bruine (door zijn handlangers), het zijn allemaal benamingen voor die ene ouwe maffiabaas, die zichzelf nog steeds als heel belangrijk en onoverwinnelijk beschouwt. Tekenend hiervoor is het verhaaltje dat hij, waarschijnlijk al voor de honderdduizendste keer, (want de zoon kan het volledig meezeggen) aan zijn zoon vertelt over die ene keer dat hij ziek was. "Alles liep toen in het honderd, en dan ben je snel genezen, prostat of gene prostat". Hij voelt zich dus nog de Kapitein en de vader, maar eigenlijk is hij de Bruine en de ouwe. In contrast hiermee staat dan het jonge aanstormende geweld van de zoon die al in zijn jeugd jaren zijn vader in de aarde aan het werken was, door zijn vaders geheim, de seksboekjes en artikelen, zoals een Kamasutrabeeldje, letterlijk te begraven in de grond. Bovendien heeft hij seks met Danielle, het liefje van zijn vader, iets wat de vader slechts in de loop van het stuk te weten komt, en waarmee hij allerminst gelukkig is.

De context van het maffiagebeuren speelt hierin geen hoofdrol, maar een betekenisvolle bijrol: door het stuk in de maffiawereld te situeren wordt de hele problematiek uitvergroot. Typisch voor het maffiamilieus is de familiale context, waar

de stamvader over het patrimonium regeert als een keizer. De oudste, of de sterkste zoon neemt dan het patrimonium steevast over. Bovendien zijn de vrouwen ofwel de "mama" (op z'n italiaans), die onversaagd man en zoon in de watten legt, ofwel zijn het bimbo's, die de mannen op een andere manier in de watten leggen. Olystaegers zet zijn conflictsituatie af tegenover dit ideaalbeeld, waardoor de schrijvende situatie van vader en zoon extra in de verf wordt gezet.

Het delicate en pijnlijke gesprek tussen vader en zoon is zo tot een strijd verworden. Een strijd die voornamelijk in de dialogen wordt gevoerd, eerder dan in het spel. Zoals het maffiamilieus als omkadering dient voor de thematiek, zo wordt de tekst ondersteund door de dramatische expressie van de acteurs, En dit is de expliciete bedoeling van de auteur. Vader en de zoon vechten hun strijd uit in een soort verkavelingsvlaams. "Het is geen volkstaal, en zeker geen dialect" zegt Olyslaegers, "Het is de taal die in de cafés wordt gesproken. De taal die mannen onder elkaar gebruiken om elkaar te overtroeven."⁴ Een voorbeeld van dat taaltje vond ik in onderstaand fragment, dat afgedrukt stond in de infomap van het stuk, afkomstig van het Publiektheater.

- De zoon:* Hoe zit het?
- Den ouwe:* Het doe zeer...
- De zoon:* Ge zijt het aan 't rekken.
Ik dacht dat ik degene was die altijd theater speelde,
Da zeide toch?
- Den ouwe:* Maakt er een eind aan...
Doe 'et...
- De zoon:* Neeje.
- Den ouwe:* Dan kom ik terug
Dan kom ik terug..
Smeerlap.
En dan frèt ik u oep.
Ik
D'r zal niks meer...
Overblijven van u...
- De zoon:* Doe geen moeite
Gij zit in mijn darmen en ik schijt u naar buiten.
Straks zet ik mij op ne pot en dan is het gedaan.
Dan kuis ik mijn gat af en ik trek door.
Byebye Bruine.
- Den ouwe:* Strontmoppe...
Viezerik.

De zoon: Mijn nagels zijn gekuist, jong.
 Straks een bad en proper goed aan.
 (stilte)
 'k heb schrik
Den ouwe: ziedewel...ziedewel...

Het is een herkenbaar, natuurlijk taalgebruik dat bovendien ook als een soort boe-ventaal-tje kan doorgaan, als verwijzing naar het maffiamilieue.

Het fragment is tevens een illustratie van het sluitstuk van de strijd, waarin de zoon aanvankelijk het onderspit moet delven. Hij incasseerde de ene venijnige plaagstoot na de andere, alvorens hij zijn vader de dodelijke messteken toedien-de. Op die manier trachtte hij een einde te maken aan de heerschappij van zijn vader over hem. Maar zoals blijkt uit het fragment blijft de vader de sterkste. Hij sterft tergend langzaam, en weet zelfs nu nog zijn zoon op zijn paard te krijgen. Die zoon zit immers gekneld tussen wroeging voor de moord enerzijds en een gevoel van vrijheid en overwinning anderzijds. De stoere taal, waarin hij zijn vader met een stuk stront vergelijkt, is slechts valse schijn. Om het in Olyslaegers' taal-tje te zeggen : de stront die de zoon wou uitkikken kroop dieper in zijn gat. Of diep in de aarde, dieper in uw gat.

En waar zijn de vrouwen in het stuk? Ze zijn er wel degelijk. En wel in de gedaante van enerzijds bimbo en anderzijds de mama (cf. supra). Beiden vormen een wapen in de strijd. De bimbo is het wapen van de zoon, omdat hij, door met haar de koffer in te duiken, onder de duiven van zijn vader schiet. Wat deze laatste allerminst kan appreciëren, het betekent immers gezichtsverlies voor hem. Toch betekent dit niet dat hij hierdoor het onderspit moet delven. Hij gebruikt zijn ex-vrouw als wapen. Fier als een gieter is hij dat hij zijn vrouw heeft achtergela-ten. Smalend wrijft hij zijn zoon dan ook onder de neus dat ze nu depri zit te wor-den in haar veel te grote villa. En hij doet er nog een schepje bovenop door de zoon te verwijten dat hij bij haar is opgegroeid: "je bent een moederskindje, een zwakkeling...". Zo knaagt "den ouwe" bewust aan het "Italiaanse-mama"-beeld dat de zoon koestert, in de strijd die hem uiteindelijk het leven zal kosten. Maar dat hij door zijn zoon vermoord is, betekent niet dat hij de strijd verloor.

De uitvoering

Twee acteurs stonden op de scène, een jonge en een oude, en zo voelden ze zich ook tegenover mekaar. Oude rot in het vak Frangois Beukelaers kruiste de degens met Valentijn Dhaenens, een explosief brokje jeugd. Deze laatste ziet in

de combinatie van hem met Beukelaers een toepassing van het stuk: “in dat stuk zit ook het idee van een jonge acteur die een oude probeert weg te duwen. Maar in de repetities met François geeft dat helemaal geen problemen. Hij is geen oude krokodil. Hij gunt mij alle ruimte. Ik ben blij dat ik eens met een oudere acteur mag spelen. Je leert elke dag iets bij, maar niet op een clichématige manier, vijftig jaar toneelgeschiedenis passeert hier elke dag de revue.”⁵

Zowel die jonge snaak als die vijftig jaar toneelgeschiedenis speelden de pan-nen van het dak. Dhaenens voelde zich duidelijk niet geremd door zijn tegenspe-ler. Ook al zag hij er niet echt uit als een maffioso, zoals ik eerder schreef, zijn uitstraling en spel maakten dit ruimschoots goed. Nu eens wijd bewegend, dan weer ineengekrompen op de sofa naast “den ouwe”, hij kon het allemaal aan. Bovendien bleek het verkavelingsvlaams hem zeer goed in de mond te liggen.

Regisseur Van Der Meiren kon op twee gedreven acteurs rekenen, die hij vrij los liet, onder het mom van “het stuk regisseert zichzelf”⁶. Een gemakkelijke hou-ding voor een regisseur, vind ik. Wanneer het stuk uit de bocht ging, lag dit dan ook grotendeels aan zijn losse registijl. Toch vertrok hij vanuit een mijns inziens vruchtbare invalshoek, althans als ik mij mag baseren op de infomap. Daarin staat te lezen dat de makers de smalle grens willen bewandelen tussen farce, drama en humor. Toch, zo staat er, was het belangrijk om niet te vervallen in een opper-vlakkigheid of in een te psychologische benadering van de personages. Oppervlakkigheid zou kunnen leiden tot de sfeer van “een leuk cafégesprek” en dat is niet wat bedoeld wordt. Hoe gebeurde het bewandelen van die smalle grens tussen farce, drama en humor nu concreet?

De roodleren fauteuil blijkt het antwoord. Gezeten op die zetel voerden vader en zoon hun strijd, die visueel werd gemaakt door het naar elkaar toe en van elkaar wegschuiven. Nu eens werden ze elkaar genegen, en schoven ze naar elkaar toe, dan weer laaide de haat hoog op, en werd de zetel te klein. Beide acteurs maakten bovendien gebruik van een expressieve lichaamstaal: de zoon die bijna als een spinnende kat aan de schouder van zijn vader hing te vleien, de vader die als een autoritair heerser statig rechtop zat, of die languit in de zetel apathisch voor zich uitkeek, het zijn enkele sprekende voorbeelden.

Op tijd en stond werd het strijdperk verlaten voor een of ander intermezzo. Zo'n intermezzo, dat als een soort verluchting werd gehanteerd tussen de ver-schillende dialogen door, werd steeds begeleid door een ander licht en luide muziek.

Op een bepaald moment gingen vader en zoon zo op zoek naar indringers, of dansten ze met elkaar enkele pasjes. Steeds schalde luide muziek, gaande van Led Zeppelin tot Billie Holiday, door de boxen en riep het gekleurde licht een vreemd sfeertje op. Opmerkelijk was dat er bepaalde danspasjes, of synchrone bewegingen, werden uitgevoerd door vader en zoon. Een poging om humor en drama te verzoenen? In alle geval een gemakkelijk trucje om het publiek mee te krijgen, een dansante speloplossing, zoals Sally De Kunst het noemt.⁷ Toch hadden de intermezzo's ook de bedoeling onderverdelingen in het stuk aan te brengen, wat voor een rustig ritme van de voorstelling zorgde, zodat de toeschouwer de tijd kreeg om de dialogen tot zich te laten doordringen.

De structuur dialogen-intermezzo-dialogen bleek echter fataal voor het einde van de voorstelling. De vadermoord, die achter de zetel plaatsvond (een aloud theatertrucje om het moeilijke sterven-op-scène te vermijden), werd hierdoor de onbedoelde climax van de voorstelling. Wat daarna kwam leek bijgevolg overbodig, wat de, al dan niet in de tekst voorkomende, reactie van de vader uitlokte "dat het ver gedaan was". De laatste scène, die door Olyslaegers duidelijk bedoeld was als catharsis, als ultieme boodschap voor de toeschouwer, verwaterde in een eindeloze twijfel van de zoon, terwijl dit net het moment suprême had moeten worden.

Diep in de aarde, dieper in uw gat heeft dramatische en theatrale kracht. Toch kijk ik nu al uit naar een nieuwe productie van het stuk waarin de klemtoon, veel eerder dan op de moord, op de laatste scène wordt gelegd.

Joris PIETERS

NOTEN

- ¹ *Diep in de aarde, dieper in uw gat* van Jeroen Olyslaegers, een coproductie van KVS/de bottelarij en het Publiektheater. Regie: Domien Van Der Meiren. Acteurs: Valentijn Dhaenens en François Beukelaers. Première: 18 januari 2002.
- ² *De Standaard*, 21 januari 2002.
- ³ Interview door Jeroen de Preter in: *De Morgen*, 19 januari 2002.
- ⁴ Idem.
- ⁵ Valentijn Dhaenens in de Infomap van het Publiektheater, (p. 8).
- ⁶ Naar een citaat van Domien Van Der Meiren in de Infomap van het Publiektheater.
- ⁷ *De Morgen*, 21 januari 2002 ("Op de sofa bij Jeroen Olyslaegers").