

WALTER VAN DEN BROECK : EEN GEESTIG ANARCHIST

PATRICK VERSTUYFT

DEEL I

Voor Walter van den Broeck, die in 1982 de driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneel kreeg vormt het netwerk van de maatschappij dat hij bewust poogt te objectiveren op de scène de context van zijn toneelcreaties. Daarmee beweren we niet dat hij meent 'de' werkelijkheid te kunnen concretiseren. Hij slaagt er evenwel in 'werkelijkheid' en 'fictie' zodanig met elkaar te vermengen, dat beide niveaus voortdurend over elkaar heen schuiven terwijl een werkelijkheidsillusie blijft bestaan. De schrijver neemt als uitgangspunt een situatie uit zijn directe omgeving en ervaringswereld. Hij vormt zich daarover een idee waarbij hij de 'gemeenschapsrealiteit' in variërende mate ombuigt naar eigen ervaringen, naar iets waarmee hij voeling heeft. Door zijn ingrijpen op de realiteit, ook wel actualiteit, wil Walter van den Broeck een aantal beelden van de sociale realiteit modelleren op de scène. Omdat hij wezenlijk de herkenbaarheid van zijn toneelstukken beoogt, opteert hij doorgaans voor de traditionele, burgerlijke theatervorm die voor de doosneetoeschouwer het makkelijkst 'vertaalbaar' blijft.

Nochtans hanteert hij op theatertechneisch vlak niet altijd het rechtlijnig procédé. In Een andere Vermeer bijvoorbeeld springt hij op een handige manier om met

het 'play-in-the-play'-procédé. In een theaterruimte brengt hij vier acteurs samen, meteen vier verschillende persoonlijkheidsstructuren, die het gelijknamig toneelstuk, met een opzettelijk melodramatische inhoud, moeten repeteren. Hun interactie is één groot conflict dat uitvloeit in een soort 'sensitivity training'. De auteur zorgt voor een vloeiende constante overschakeling tussen het repetitieniveau (het psycho- en sociodrama van de acteurs) en het toneelspelniveau (het zgn. geëngageerde stuk met een zweem van melodramatiek; 'een slechte Mannix' (1)). Bovendien plant hij d. m.v. een spiegeleffect de persoonlijkheid van de acteurs over in hun personage. Hij concentreert zich hoofdzakelijk op de gapende ideologische kloof tussen de mannelijke spelers: enerzijds de verwaande, autoritaire en ex-succesrijke acteur Bruno Dumarais die in de rol kruipt van de hypocriete fabrieksdirecteur Valruyter, en anderzijds diens schampere en hekelende antitype, de jongere Vic Bertels die zich in het personage van de jonge ingenieur Jan Vermeer hijst die de corrupte bedrijfsleiding tegen de schenen schopt. Bruno is een exponent van de traditionele theateropvattingen: het toneel is een 'droomfabrikant' voor de toeschouwer die 'verwend' wordt met pathos en sentiment als toemaatje. Vic houdt er progressievere ideeën op na: hij loopt storm tegen het theater-mechanisme als één van de schakels in het knellende systeem. Hij wil het publiek in Brechtiaanse zin vervreemden want het theater vervalst of reproduceert de realiteit omdat de toneelwereld in handen is van mensen die zich bovenaan de piramide bevinden en er toezicht op houden.

Ook Walter van den Broeck gebruikt enkele vervreem-

dingseffecten: een terzijde, de telefoon, de luidspreker voor de afwezige regisseur...Het meningsverschil tussen Vic en Bruno over de maatschappelijke effectiviteit en het engagement van het stuk komt tot een climax wanneer door de dood van het zusje van één van de actrices, de debutante Amanda, Vic er de anderen (behalve de ambitieuze Bruno) toe overhaalt het stuk uit te stellen zodat 'ze voor één keer hun voet buiten boord (kunnen) steken, en die krankzinnige karoesel doen stoppen.' (p. 256)

Op dramaturgisch gebied beschouwt hij zijn werk zeker niet als een experimentele innovatie omdat dat de herkenbaarheid van zijn gegeven zou afzwakken. Zijn idee laat hij rijpen tot een intrigedraad waarrond hij een aantal, veelal eigentijdse sociale thema's zoals seksualiteit, onderwijs, milieuverontreiniging, gepensioneerdproblematiek en dergelijke brodeert. In het merendeel van zijn producten geeft Walter van den Broeck de voorkeur aan het procédé van het ontwikkelingsdrama waar, in een gesloten verhaalstructuur, zich een lineair handelingsverloop ontwikkelt. De situatie evolueert naar een 'point of attack' met een eindpunt dat bijna altijd het midden houdt tussen een tragisch slot en een happy-end. Ofschoon hij zijn publiek in de greep wil houden door soms te mikken op hun emotionaliteit, laat hij slechts bij mondjesmaat de melodramatiek in zijn werken doorsijpelen omdat zijn oeuvre in eerste instantie een poging wil zijn tot een kritische sensibilisering waarvan hij zelf de omvang kan relativieren.

Van den Broecks toneelwerk is in ruime mate 'publieksbetrokken'. Elk product dat hij aflevert, houdt de weergave in van gewone menselijke handelingen die hij erg

nauwgezet observeert. Door op een aanschouwelijke maatschappijkritische wijze die gedragspatronen in detail naar voren te brengen, verleent hij zijn stukken een dynamische spankracht die zijn oeuvre sterk geloofwaardig maakt. Hij wil trouwens met zijn produkties naar buiten treden. Daarom geeft hij er de voorkeur aan te werken met een kamertheater of een rondreizend toneelgezelschap, dat geen sedentair toneel wil brengen maar met een stuk een ruim publiek wil bereiken. Van den Broeck tracht dan ook het proces van nabij te volgen door op een nauwe basis samen te werken met regisseur en acteurs, die hij een eigen ruime creatieve inbreng laat in het uiteindelijk resultaat van zijn werk.

Theater heeft voor de auteur een wezenlijk maatschappelijke functie, als middel tot sociaal contact met zijn toeschouwers voor wie hij een dramatisch gebeuren opvoert waarvan zijzelf de discussiestof vormen. Meestal laat hij een beperkt aantal van drie tot vijf toneelfiguren optreden als individu én als sociaal wezen binnen een waardensysteem van een bepaalde sociale structuur, behalve in De rekening van het kind. In dit stuk, dat oorspronkelijk 'De Ziel van het Kind' getiteld was (cfr. tekst p. 298/p. 345), voert hij 16 figuren ten tonele binnen het schoolmilieu van een RMS. De jonge, idealistische leraar Nederlands, Taelman, leidt ons doorheen een schooljaar waar hij voor het eerst aan de slag gaat. Door eigen belevenissen en die van anderen laat hij ons een schoolmentaliteit opsnuiven die door de tirannieke en bekrompen directeur Van Wezenmael deerlijk verpest is. Taelman registreert (vandaar zijn camerafunctie voor de toeschouwer) een aantal situaties die door Walter van den Broeck gemonteerd worden in 22 scènes uit een schoolleven en dit binnen een cyclische



“De rekening van het kind” door het Mechels Miniatuur Teater.

structuur, want het stuk vangt aan met een openingsmonoloog van Van Wezenmael (scène 1) en eindigt met een slotmonoloog van hem vóór de volgende vakantie (scène 22). Het spanningselement wordt gevormd door de toenevende conflictsituatie tussen Taelman die de strijd aanbindt tegen het onderdrukkende en creativiteitsdodende systeem en de schrijnende toestanden in het schoolmilieu van de RMS, en de directeur die vanuit zijn egoïsme een vlucht neemt in een megalomaan autoritarisme t.o.v. leraars en leerlingen dat hem volledig isoleert van zijn omgeving.

Taelman, onmiddellijk door Van Wezenmael geklasseerd als 'subversief' omwille van diens lange haren, blijft eenzaam in zijn individuele revolte. Zijn collega's hebben zich gekoesterd in een ergerlijke apathie en compenseren hun frustratie doordat ze zich bewust laten bespelen door de despotische directeur, door in een autoritaire substituuthandeling te vluchten tegenover de leerling. Tussen deze leraar-figuren (bijv. R. Seifers, leraar wiskunde; Mon Kornijn, leraar wetenschappen; Norbert Geeraerts, leraar lichamelijke opvoeding 'en een beetje moraal' (p. 275), niet 'die van de Gangreenboeken', 'de stoefer' (p. 303) e.a.) brengt de auteur weinig nuancering aan. Ze zijn daarom geen karikaturen (behalve de vlijmscherpe karikatuur van de oude inspecteur) maar hun rol is functioneel in het stuk, in die zin dat ze de bekrompenheid en onverschilligheid van het schoolmilieu en hun pedagogische incompetentie frappant weerspiegelen. Het totalitarisme tenslotte van Van Wezenmael wordt door de auteur sterk geïroniseerd door gebruik te maken van o.a. 'een theatraal-ekspressionistisch procédé' (2) telkens als een meningsverschil opduikt tussen de directeur en

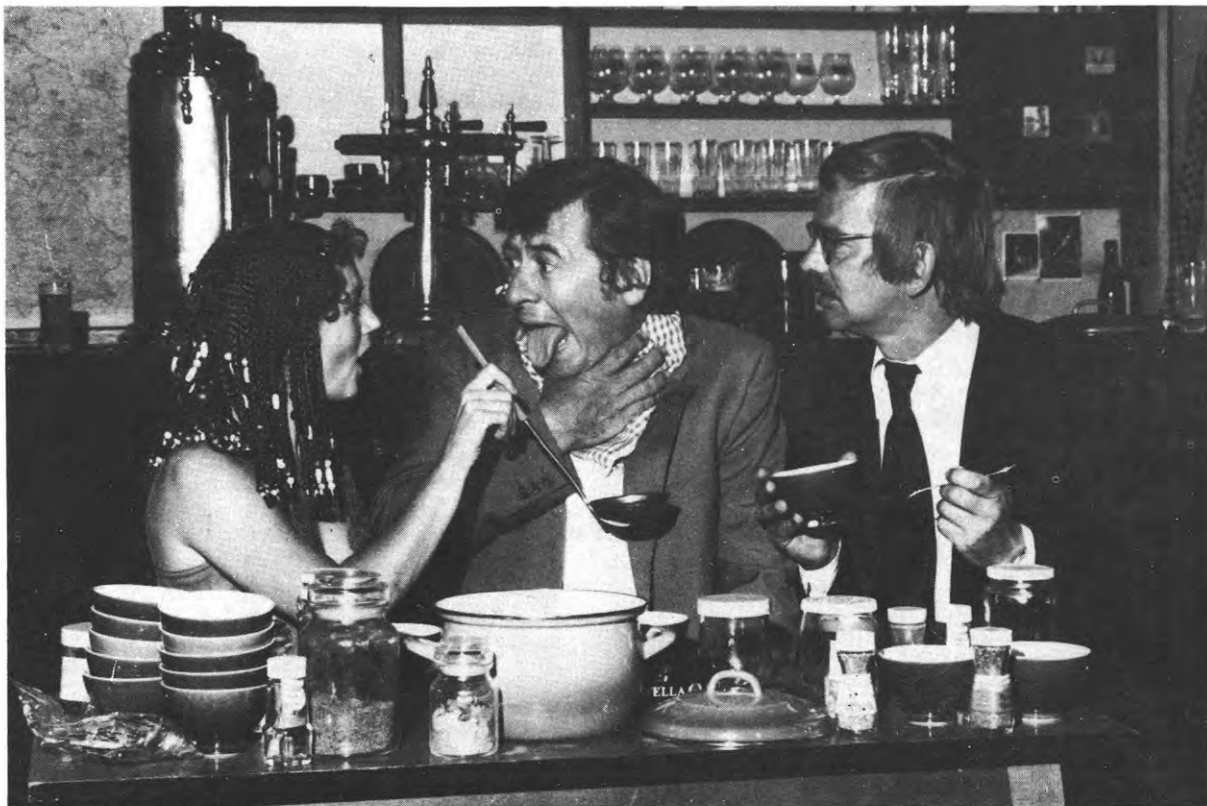
Taelman (p. 278/313/323). De auteur laat het stemgeluid van Van Wezenmael overglijden in een redevoering van Hitler (p. 278/323) of laat een Duits staplied horen met het geluid van kletterende soldatenlaarzen (p. 343/346). Soms wordt Taelman dan in een lichtfocus geplaatst (p. 313) alsof hij de stem van Hitler in een droom beleeft, wat diens groeiend isolement symboliseert. Uiteindelijk slaagt Taelman er niet in zich te integreren in het onwrikbaar schoolmechanisme en heeft hij door zijn aandacht 'voor al wat marginaal is' (p. 337) zijn eigen lot bezegeld; Van Wezenmael (het gezag) smoort zijn verzet in de kiem en stouwt hem in de grote rij van gefrustreerde leerkrachten (cfr. de symboliek van het concentratiekampakje: p. 345 en de uitdovende lichtcirkel rond Taelman: p. 346).

Van den Broeck, die heel wat aandacht besteedt aan de intermenselijke relaties, individualiseert zijn personages door hen te laten bestaan in een maatschappelijke situatie die op een indringende manier inwerkt op hun menselijk en sociaal gedragspatroon. Aan hen kleeft m.a.w. een sociale rol, beladen met tradities, normen, opvattingen, verwachtingen en geloofsovertuigingen, die hun handelen in sterke mate beïnvloedt. De auteur voelt zich bovendien het meest geaffilieerd met de groep van sociaal gedeprimeerden en ontgoochelden mede omdat de 'roots' van zijn schrijverschap zich situeren in de lagere en minder begoede klasse van onze gemeenschap. Vanuit dat oogpunt moet men zijn gave maatschappijkritiek in al zijn stukken verklaren. Zijn hoofdkritiek convergeert hoofdzakelijk op het autoriteitsprincipe, dat wordt geïmpliceerd door onze verticale maatschappijstructuur of 'floskaartenladder' (cfr.

Aantekeningen van een stambewaarder). De auteur bedoelt hiermee het fenomeen van de sociale differentiatie , dat zich sinds eeuwen manifesteert in onze samenleving en meer bepaald geconcretiseerd wordt in het onbillijk standen- of klassensysteem. De sociale positie die men inneemt in deze statushiërarchie determineert automatisch het individu dat in zijn rangpositie zowel materieel als moreel geremd wordt in zijn ontplooiingskansen. Het uitgangspunt van de aanklacht wortelt in het klassenconflict en de positietoewijzing die zo'n stratificatiesysteem met zich brengt. De auteur ageert vanuit zijn verwevenheid met de sociale klasse waaruit hij afstamt maar weet zijn betrokkenheid ook te verleggen naar andere terreinen. Hij vermijdt daarentegen zijn kritiek te baseren op benepen en holle theoretische en ideologische beschouwingen. Als hij dit evenwel toch doet, legt hij die doorgaans retorische woorden in de mond van een personage dat volledig vervreemd is van zijn naaste omgeving om het tragische van zulke figuren beter te kunnen onderstrepen. Dit doet hij bijvoorbeeld met de persoon van de onderwijzer Nico in zijn debuutstuk Mazelen dat toen het in 1971 op de planken werd gezet door het BKT voor heel wat opschudding zorgde in de publieke opinie. Het stuk, gegoten in het Aristotelisch procédé van eenheid van tijd, ruimte en handeling, wentelt rond het thema van de ijdelheid dat in een verhaal rond partnerruil ('stuivertje wisselen') werd verpakt. Immers, na de zogenaamde 'seksuele revolutie' van de jaren '60 werd de geijkte huwelijksmoraal ter discussie gesteld. De goede afloop van een klassiek huwelijkscompromis werd door Jan de Hartog getekend in Het Hemelbed (1953) waar het huwelijk tussen man en vrouw wel barsten en deuken vertoont maar nooit strandt. Walter van den Broeck neemt echter in

zijn werk een kritischere positie in t.o.v. dit ideaalbeeld van het huwelijk dat onder druk van de samenleving aan een specifiek patroon moet beantwoorden. Hij nam het 'schokkende' partnerruilverschijnsel waardoor hij enerzijds de waanwijsheid aan de kaak stelde van bepaalde personen en anderzijds het heilig huisje van de traditonale huwelijksmoraal omverkegelde. In de man, Nico, die bijna vijf jaar getrouwd is met Els, projecteert hij de geestelijke en morele omwenteling die mei '68 zou hebben teweeggebracht. Zijn scepticisme tegenover het fundamenteel belang van de mei '68-omwenteling, katapulteert hij naar de figuur van Nico die het als progressief denkend (pseudo-) intellectueel zijn taak acht te bouwen aan een nieuwe wereld (p. 25) zonder zich vast te haken in die éne oplossing. Het tragisch-ironische is echter dat de partnerruiloplossing die een nieuwe injectie moest geven aan zijn huwelijk, de reeds sluimerende aliënatie tussen hem en Els aan de oppervlakte brengt; Els is er aan het slot met de 'loodgietende, kruidenierende prei-stier' (p. 73) vandoor. Nico wordt het slachtoffer van zijn eigen schijnoplossing. Zijn ijdelheid heeft hem geïsoleerd in dat 'heel smal denkwereldje' (p. 25) dat hij paradoxaal genoeg zijn omgeving verwijt. Er is overigens een parallelie te trekken tussen de denkbeeldige 'ruimtelijke grootsheid', geëvoceerd door de spiegels (p. 30) en Nico's zgn. maatschappelijke ruimdenkendheid: zowel de woonkamerruimte (cfr. de pseudo-moderne meubilering) als de kleinburgerlijke levensbeschouwing van de onderwijzer, stoelen op een illusie. Nico wil zijn maatschappelijke status zowel materieel als ideologisch een steuntje geven. Zijn arrogantie wordt door Walter van den Broeck beklemtoond in drie toespraakjes (einde van het eerste, tweede en

laatste toneel). Deze hebben niet enkel een structurende functie in het stuk maar duiden tevens actiemomenten met wereldbeeldaspect aan. In het derde toneel verkondigt Adriaan, de relativerende tegenpool van Nico, wars van al het cultuurgepalaver zijn mening. Wij, als toeschouwers zitten op dat moment naar een brokje cultuur te kijken, als een bende 'voyeurs'; cfr. wij kruipen zowat in de figuur van de buurman (de buitenwereld) die met de verrekijker doorheen het omhulsel van Nico's en Els' huwelijk wil gluren. Ad incarneert de satirische geest van de auteur die graag een loopje neemt met mensen die alles au sérieux nemen. Walter van den Broeck laat echter na de oorzaken van het naast-elkaar levender huwelijkspartners uit te spitten. Vandaar dat de vergelijking met Albee's Who's afraid of Virginia Woolf (1962), zoals J. Van Scoor (3) en J. De Vos (4) terecht opmerkten, slechts ten dele geldt. Hoewel Nico en Els elkaar ook permanent kwellen en pesten, voeren Albee's (ouder) echtpaar Martha en George in aanwezigheid van het pasgetrouwde paartje Honey en Nick een veel meedogenlozere strijd, gericht op de psychische vernietiging van de partner. Walter van den Broeck mildert alles door humor en ironie maar komt aldus op zijn manier tot een zekere ontrafeling van zijn personages; bijvoorbeeld de polarisatie tussen de pedanterie van Nico en het eenvoudig maar eerlijker optreden van Ad. De auteur, die net als Albee van vier personages gebruik maakt, zet geen Freudiaanse 'bouwdozen' (analyseerbare 'gevallen') op toneel. Hij laat integendeel de psychologie van de personages voor een groot deel door de toeschouwers zelf achterhalen. Deze zal - om een vereenzelviging met beide polen uit de weg te gaan - zijn plaats moeten bepalen tussen de ver-



“Au Bouillon Belge” door BENT (van links naar rechts : Annelies Vaes, Willy van Heesvelde, Jo de Meyere).

waande onderwijzer die zich o.m. cultureel 'aktiveert' door theaterbezoekjes af te leggen en de nogal bizarre kruideniersfiguur die door zijn simpele vergelijking met het loodgieten elk cultuurintellectualisme op de helling zet waarmee hij de toeschouwer met een ongemakkelijk gevoel van ambiguïteit naar huis stuurt.

Het werkelijkheidsbetrokken engagement van Walter van den Broeck staat totaal afkerig van propagandistische doeleinden die enkel de intellectuele theaterbezoeker zouden bereiken. Zijn kritiek die hij uit via het meesterlijk hanteren van de ironie houdt telkens een boodschap in zonder dat hij die wil opdringen waardoor hij hoopt de deuren van de schouwburg open te slaan voor een heterogenere categorie van bezoekers. Hij weet dat het boodschapperige dient gereduceerd te worden; het mag nooit een doel op zichzelf zijn, zodanig dat het constructieve van zijn kritiek nooit wordt ondergraven. Hij laat niet alleen de oppervlakte zien maar graaft doorgaans dieper naar een kernlaag toe. Zelfs in zijn meest uitgesproken komedie, Au Bouillon Belge, dat hij in de ondertitel 'een kommunitair blij-spel in het Belgisch' noemt, delft hij onder de oppervlakte. In dit stuk met een continue dubbele bodem komen drie personages voor die na de begrafenis van hun vader in het ouderlijk café Au Bouillon Belge samenkomen om nog enkele schikkingen te treffen voor ze elkaar weer voor een hele tijd uit het oog zullen verliezen. Hun vader (de Belgische staat) is 'doos en begraven' (p. 8) maar heeft zijn erfgenamen, zijn drie geadopteerde kinderen (ze komen allen uit het weeshuis) een failliete zaak nagelaten (het Belgisch bankroet). Jos, die zijn vader steeds in de keuken geholpen heeft, karakteriseert de Vlaamse mentali-

teit en het Vlaamse gewest: hij is ietwat naïef, nogal onmondig (hij stottert soms), verknocht aan zijn Vlaamse bodem (p. 28) en loopt nog steeds gebukt onder een katholieke bevoogding en een sterk traditionalisme. Zijn natuurlijke zuster is Maria (Brussel, vandaar ook haar naamverandering in Marie Agnès). Zij was aanvankelijk een danscarrière begonnen maar verzeilde nadien in het prostitutiemilieu. Ze is niet alleen een speelbal in handen van een pooier maar tevens is zij de reden van het touwtrekken tussen Jos en hun halfbroer Astère die het Waalse gewest verpersoonlijkt, meteen ook de oorzaak waarom Jos (Vlaanderen) en Ast (Wallonië) mekaar in de haren zitten want "zij doet alles spaak lopen" (p. 25/29, verwijzing naar A. Spaak, gewezen FDF-voorzitster) Ook Marie Agnès wil haar eigen identiteit verdedigen: "...ik wil eindelijk eens op mijn eigen benen staan. Ik heb met ú (Ast) niks te maken en ik heb met hèm (Jos) niets te maken." (p. 18). De halfbroer Astère werd in een public relations-bedrijf buiten gegooid toen men ontdekte dat hij geld had ontvreemd om zijn aanzienlijke speelschulden (de schuldenlast van Wallonië), te kunnen betalen. Hij is dan ook happig om de helft van de erfenis op te strijken. Als blijkt dat er geen erfenis is maar enkel schulden, wil men nog trachten de meubelen te redden. Telkens gaan twee partijen met elkaar scheid om het op een akkoordje te gooien maar geen enkele combinatie komt tot een overeenkomst. Wanneer er evenwel plots (het toeval in de komedie om een verrassende wending te geven aan het verhaal) een telegram in de bus valt van oom Nathan uit Londen, blijkt dat 3/4 van de zaak zijn eigendom is. Oom Nathan komt uit de geschiedenis als Jonathan Rothschild te voorschijn, afstammeling van een rijke joodse bankiersfamilie. Er rest de erfgena-

men ten slotte nog één middel om de zaak te klaren nl. het vinden van het recept van de wijdvermaarde bouillon om opnieuw klanten te kunnen lokken (m.a.w. het uitdokteren van een uitweg om uit de communautaire perikelen te komen). Alweer wordt het een maat voor niets. Jos is het trouwens beu om steeds te moeten opdraaien voor de schulden van de anderen. Terloops heeft men nog in het spaarpot-negertje gekeken maar ook daar is er weinig of niets te vinden: het negertje personifieert het bankroete Zaïre dat ten tijde van het kolonialisme vooral werd uitgemolken terwille van de Belgische rijkdom. Alle handelingen worden binnen een 'Huis Clos'-achtige sfeer geconcentreerd. De parallellen tussen het allegorisch stuk van Walter van den Broeck en Huis Clos (1945) van Jean Paul Sartre zijn dan ook legio. De auteur heeft er zelf een aantal aangewezen:

Wat me bijzonder geamuseerd heeft is het feit dat er specialisten het stuk "bijzonder oppervlakkig" noemden, waarbij ze zichzelf een brevet van onbekwaamheid gaven, omdat ze zelf nog niet in staat waren om ook maar eventjes onder die oppervlakte te gaan kijken. Het stuk begint met een taxi die arriveert. En de eerste repliek is "Jean Pol, bedankt hé!" (p. 7) (later tracht men Jean Pol herhaalde malen te bellen - PV). En zo gaat het verder. Ik heb me bijzonder geamuseerd, dat mag ik wel zeggen. Ook in het decor: het is er bloedheet, het is de hel. (de hitte veroorzaakt een drukkende atmosfeer in beide werken - PV). Ze kunnen er ook niet uit, als ze naar het toilet gaan komen de wormen hen tegemoet gekropen en vluchten ze terug het café in. Op een gegeven moment blijkt de sleutel zoek van de voordeur... (deur van de kamer waarin Sartres figuren verblijven is eveneens op slot - PV). Ook de namen van de personages (en hun aantal): Bij Sartre, Joseph Garcin, Estelle Rigault en Ines Serrano. Bij mij Joske, Astère en Agnes. (Estelle is ook een wees en voorts zorgt Walter van den Broeck voor twee mannelijke personages,



“Au Bouillon Belge” door BENT (Annelies Vaes als Marie Agnes);

terwijl Sartre twee vrouwen opvoert - PV). Bij Sartre knippen ze niet met de ogen, want ze zijn dood. Bij mij hebben ze alle drie iets aan hun ogen. De eerste (Agnes) heeft een klap gekregen van een deur - maar vermoedelijk van iemand anders (haar pooier) - en draagt een donkere bril. De tweede (Astère) is kleurenblind, want die spreekt altijd maar van "de gele papier", terwijl iedereen kan zien dat het een blauw papier is. En de derde (Jos) is bijziend. Dus allemaal kleine verwijzingen tot de fameuze zin "l'enfer, c'est les autres" toe: die komt tot drie keer in een variante terug nl. (p. 30)

Astère: De hel? Daar zitten wij toch al in!
 Marie : Just, geen geld hebben, dat is een hel.
 Jos : Mekaar niet willen verstaan, dat is de hel. (5)

Bovendien zijn er nog andere replieken en elementen waarvan we gelijkenissen menen op te merken met Sartres Huis Clos, zoals:

- De bel om de huisknecht te roepen hapert, net zoals de telefoon bij Walter van den Broeck die naar buiten toe niet functioneert (accentueert de beslotenheid).
- Er is geen spiegel voor handen waarin de drie figuren zich zouden kunnen herkennen. In Au bouillon belge hangt er wel een spiegel, maar men kan er zich niet mee behelpen omdat hij onnoemelijk vuil is.
- Zowel bij Sartre als Walter van den Broeck kleden de personages zich uit.
- Het bronzen beeldje (Sartre) kan men gebeurlijk associëren met het negertje.
- Vanuit de woorden van Estelle: "Maar waarom, waarom hebben ze ons bij elkaar gebracht?" (p. 92) kan men de brug werpen naar het feit dat de personages van Walter van den Broeck slechts door toeval door hun papa in de 'weeswinkel' werden uitgekozen om zijn kinderen te worden (p. 9).
- Waar Ines zegt "...We hebben onze pleziertjes gehad, nietwaar?(...) Nu moeten we betalen." (p. 95) roept

dat ontegensprekelijk de associatie op met de schulden (van vooral Ast en Marie) die moeten afbetaald worden omdat men vroeger (toen ze cheques kregen toegestuurd) gretig het geld door deuren en vensters gooide.

- En tenslotte lijkt ons Garcins replek "...Geen van ons kan zich alleen redden; we moeten of gezamenlijk ten onder gaan, of we moeten er ons gezamenlijk uit zien te redden." (p. 106), de vinger op de (Belgische) wonde te leggen omdat ook Jos, Ast en Marie een (nationale) solidariteit aan de dag moeten leggen ofwel zelf hun eigen problemen dienen op te lossen.

Het stuk van Walter van den Broeck blijkt doorbet met talloze referenties. Het Belgisch probleem blijkt overigens onopgelost, het exacte recept voor de bouillon belge dat de zaak (gelegen op een kruispunt dat door oom Nathan werd aangelegd: België als transitstation) nieuw leven moet inblazen, kan niet worden gevonden. Alles blijft bij het oude.

De auteur voert altijd een bepaalde sociaal georganiseerde eenheid (een gezin, een schoolgemeenschap, een theatergezelschap...) ten tonele. Telkens verzet iemand zich tegen deze strakke entiteiten die veelal het recht op individuele vrijheid van hun leden beteugelen. Deze personages die zich hardnekkig tegen de wetmatigheid en uniformiteit van hun bestaan kanten, fungeren doorgaans als spreekbuis van de auteur. Velen scheppen voor zichzelf een droomwereld die ofwel op louter materialistische gronden gefundeerd is, ofwel een middel is om de dreigende routinisering van hun leven, dat vaak een product is van onze gelaagde maatschappij, te doorbreken. Deze personages blijven ingekapseld in hun afstompend levensritme omdat hun ontsnappingsmiddelen pa-

radoxaal genoeg, ingrediënten zijn van onze kapitalistische samenleving met al haar waarden-, normen- en verwachtingssystemen. Andere figuren (Taelman; Vic Bertels e.a.) tonen een grotere bewustzijnsgraad, die meestal gevoed wordt door hun idealisme maar daardoor evenzeer uitlopen in dromerijen en illusies. In hen stalt Van den Broeck de onrechtvaardigheid uit van de maatschappelijke ladderstructuur waarin de machtsposities te ongelijkmatig verdeeld zijn.

Hij maakt meermaals gebruik van contrastwerking, waarbij hij zich steeds vermomt in die enkelingen die trachten op te boksen tegen de machtshiërarchie waarvan de vertegenwoordigers de instituties (onderwijs, theater, industrie...) verpersoonlijken die door de overheid worden gemanipuleerd. In sommige gevallen wordt het anarchistisch vrijheidsstreven van deze contestant gekortwiekt (soms letterlijk: cfr. het lange haar van Taelman wordt afgeknipt op het einde) doordat in bepaalde milieus het solidariteitsgevoel - waarop de auteur zwaar drukt - zoek is geraakt. Men reageert enkel nog op individualistische impulsen. Iemand die in zijn vrijheidsdrang en in zijn poging om zijn eigenwaarde te herontdekken wordt gefnuikt, is de figuur van Domien Bonneure in Tot Nut van 't Algemeen die zich als gepensioneerde niet wil laten mummificeren. Hij wil zich niet laten kluisteren aan de TV-zetel die hem door zijn vrouw Jeanne, zijn zoon Hubert en diens echtgenote Gerda cadeau werd gedaan: "Waarom hebt ge bijgod geen doods-kist gekocht? Dan hadt ge me direkt kunnen meemen om mij ieverans ruimtelijk te ordenen." (p. 22) (over de zetel was daarenboven een wit laken gespreid, net als over een overledene). Deze opmerking gooit hij in de eerste plaats naar zijn zoon die als Schepen van

Ruimtelijke Ordening, onverhoopt verkozen bij de laatste verkiezingen, het leven van zijn vader erg zuur maakt. Domien is namelijk na de oorlog aan de bouw begonnen van een 15 meter hoge toren in zijn tuin met behulp van "oude, afgedankte" spullen. Met deze constructie wil Domien zijn leven zinrijk heroriënteren. Maar de toren stuit op heel wat verzet, wrevel en minachting ("... 't Spel van Zotte Domien") in zijn omgeving, vooral het gemeentebestuur (met de burgermeester-notaris die achter de schermen bezig is om zijn verkavelingsplannen, waar hij persoonlijk een flinke stuiver zal aan verdienen, erdoor te drukken) zet Domien zwaar onder druk om de toren te doen afbreken. De auteur zelf vertelde mij waar hij dit gegeven heeft geplukt:

De figuur van Domien heb ik gekozen naar het voorbeeld van een man - men noemt hem nu een kunstenaar - die in Los Angeles woonde nl. Simon Rodia. Hij begon in zijn tuin met allerlei afvalmateriaal drie torens te bouwen. De 'Whatts towers' heten ze, naar de sloppenwijk de Whatts in L.A. In het begin vond men dat grappig, het was van een nooit geziene architectuur. Maar ze werden altijd maar groter zodat men begon te vrezen dat ze zouden omvallen op de belendende huizen. Tenslotte gingen men zich beklagen bij de stad, er kwamen processen maar Rodia weigerde ze af te breken en bouwde gewoon verder. Toen zei men dat men het zelf zou afbreken maar wat bleek, het ding bewoog niet en toen hebben ze het maar laten staan. Het werd uiteindelijk een toeristische attractie: (6)

Dit verhaal heeft Walter van den Broeck naar hier toegehaald en dient als aankleding van het thema, het marginaliseren van de gepensioneerden. Domien wil zich niet aan banden laten leggen, en hier neemt het thema een ruimere dimensie aan. Hij wil namelijk zijn drang naar vrijheid en autonomie, zijn zin voor creativiteit vastleggen in zijn betrokkenheid met de toren (vrijheidssymbool) die als een afweeractiviteit geldt om zich niet

hulpeloos in het gepensioneerden-hokje van de maatschappij te laten dringen. Dat brengt hem in een aanzwellende conflictsituatie met zijn zoon die zijn politieke carrière niet wil gedwarsboomd zien en daarom alsmaar naar grovere middelen grijpt: hij wil zijn vader een tijdje onderbrengen in "een rusthuis", "zo'n schone home", en als dat niet helpt "het zothuis" (p. 26). De finale uitbarsting komt er met de revelatie van haar vaders plannen door Alice, Domiens kleindochter die in haar verbondenheid met haar opa ook haar eigen leven wil leiden zonder enige reglementering. Haar ontsluiting heeft een aantal dramatische implicaties o.m. de weerwraak van haar vader die Alices lesbianisme aan het licht brengt (p. 31) en daarmee poogt de vertrouwensrelatie tussen Domien en zijn kleindochter aan diggelen te slaan; de onderhuidse frustraties van Hubert die hem er toe hebben aangezet de politieke "vieze spelletjes" mee te spelen komen boven dobberen ("...Want op die rotvelo kom ik niet meer om met zegeltjes van de vakbond te leuren"; p. 32, verwijzend naar zijn vroegere functie). Gerda is verbolgen over de manier waarop Hubert zijn ouders wou misleiden (zij was onwetend over haar mans compromis met de notaris). Deze climax situeert zich op het einde van het derde bedrijf en zal in de laatste twee bedrijven uitdijen. De dramatische intensiteit van dit stuk bereikt reeds betrekkelijk vroeg haar hoogtepunt. De auteur geeft echter aan de resterende bedrijven een specifieke rol mee. Vooreerst wordt het vierde bedrijf een significante retrospectieve functie toegekend die meer licht werpt op de verhoudingen in het gezin. Men kan hierin twee cruciale scènes onderscheiden:

- 1) het vertrek van Jeanne: 2 subscènes:

- a. de dialoog Jeanne-Gerda die volgende informatie levert:

- Alice is van huis weggelopen
 - Gerda gunt haar man nauwelijks het wit van haar ogen
 - en Jeanne verhaalt hoe ze Domien heeft leren kennen.
- b. de dialoog Jeanne-Domien: schetst hoe hun beider verwachtingen in het huwelijk door de ander niet werden beantwoord en begrepen. Waar aanvankelijk bleek dat enkel de bouw van de toren met al de spanningen en moeilijkheden die ermee gepaard gingen, de aanleiding van de breuk leek te zijn, blijkt nu echter dat hun huwelijk van bij de aanvang op drijfzand was gebouwd met als enig bindmiddel de voorhuwelijkse zwangerschap van Jeanne. Domien heeft zich bovendien nooit willen laten verstrikken in het maatschappelijk keurslijf (p. 36). De sluier van hun huwelijk wordt pas nu opgelicht:

Domien: Wij hadden nooit mogen trouwen, Jeanne.

Jeanne: Wij zijn maar heel kort getrouwd geweest, Domien Bonneure. Gij hebt mij bedrogen. Eerst met een zigeunerin en nadien met die hoop oud ijzer daar in de hof (...)
(p. 37).

Het slippertje van Domien met het zigeunerinnetje wordt even later in de tweede scène met de terugkeer van Alice uitgediept.

- 2) Alice duikt weer op en vindt een eenzame, 'gebroken' (de hartaanval) Domien in de woonkamer. Hun gesprek evolueert naar een switchende dialoog (ze praten naast elkaar) die eigenlijk twee verkapte monologen inhoudt. Alles gebeurt in een 'dromerige' atmosfeer (cfr. neventekst) ten dele aangewakkerd door de soort sigaretten van Alice waardoor beiden 'high' raken. Domien verhaalt zijn nacht met het zigeunerinnetje, wat voor hem een vlucht betekende uit de ri-

giditeit van de maatschappij. De herinnering aan die ontmoeting blijft overigens levend in de figuur van zijn kleindochter (cfr. neventekst p. 14: '...Alice, tegen de twintig, zwart, lang en slordig kapsel, lange jurk, het geheel wat zigeunerachtig (!)...') (hij noemt hen beiden "zijn zwarte tijgerin"). Alice staat ook een leven voor van reizen, rusteloos rondtrekken en avontuur m.a.w. de wereld die Domien aanvankelijk met Jeanne wou delen (p. 36). Zijn vrouw heeft zich evenwel laten binden door de conformistische waarden, vreemd aan de droomwereld van Domien. Hun perspectieven lagen breed uit elkaar.

Alice vertelt op haar beurt, door het verhaal van Domien heen, over haar verhouding met haar lerares. Het slot van dit bedrijf is erg suggestief. Men hoort het geluid van bulldozers die verwoed proberen de toren neer te halen maar hun pogingen na een tijdje staken. Bovendien laat Alice de ingedommelde Domien achter, neemt het geweer en gaat de trap op...Haar zelfmoord wordt in het volgende bedrijf gereveleerd. Het laatste bedrijf, een half jaar later, heeft meer een epiloog-functie. De toren heeft niet willen wijken en om het probleem anders op te lossen hebben kunstcritici zich op de constructie gestort en het als kunstwerk de hemel ingeprezen. Ook de overheid is toegesneld en heeft het eigendom van de Bonneures laten onteigenen en vervolgens de toren laten 'klasseren'. Domien die zijn verzet zwaar heeft moeten betalen (hij zit half verlamd in een rolstoel) is uiteindelijk, oud en gehandicapt, toch gerangeerd. Ook zijn toren, het symbool van zijn vrijheidsstreven, is nog slechts een museumstuk (men wou Domien eerst nog 'konservator' maken. De epiloog neemt de draad op bij de inhuldiging van de toren. Bij die gelegenheid is er zelfs een TV-ploeg naar het huis afgezakt.

Wanneer blijkt dat 'de artiest' door zijn verlamming niet kan geïnterviewd worden, schuift men hem opzij ("...Als u een klein beetje opzij wil gaan, zodat u niet in het beeld staat, dank u." p. 43) en neemt men de Schepen van Cultuur en Toerisme onder de arm voor een gesprekje m.a.w. de partij die zich verzette tegen de bouw. Domien moet intussen lijdzaam toezien, hoe men zijn vrijheid (de toren) geboeid heeft, zijn rebellie de kop ingedrukt en zijn gezin ontwricht. Hij is dan toch in de marginaliteit geduwd, 'zotte Domien' of 'de artiest', hinkend op de periferie van de samenleving.

Van den Broeck zet vrij vaak in zijn toneelspelen een gezin neer als een micro-wereld in het omvattend maatschappelijk bestel. Bestendig wordt de gezinseenheid in gevaar gebracht door hetzij interne, hetzij externe factoren. Doorgaans echter blijft de gezinscohesie gehandhaafd (behalve in Mazelen en in Tot Nut van 't Algemeen, hoewel dit niet expliciet wordt aangeduid) doordat ofwel een lid van het gezin afstand doet (of moet doen) van het persoonlijk geluk, ofwel omdat een decadent lapmiddel zoals het groepsseksgedoe in Het Wemelbed het gezin (en het huwelijk) overeind houdt. Een man zit over zijn schrijfmachine gebogen en probeert ietwat moedeloos de eerste bladzijden van een roman te tikken. Na enkele probeersels, lijkt hij uiteindelijk een passend begin gevonden te hebben: "Tien jaar was zij getrouwd. Niet gelukkig. Niet ongelukkig. Zij had een suksesrijk man, twee schatten van kinderen. En toch..." (p. 5) Vanaf dat ogenblik beleven we het verhaal mee dat zich afspeelt in de verbeelding van de romanschrijver. Dit is meteen het switchen van het werkelijkheidsniveau waar we rond een vertel-

ler (de 'man') geschaard zitten, naar het droomniveau waar we de huwelijksperikelen te zien krijgen van Arnold en Laura gedurende hun vakantiedagen in Spanje (een momentopname). Laura wil na tien jaar huwelijk dolgraag hun huwelijksnacht nog eens herbeleven in "dat enig mooie hemelbed op kamer zestien in dat oude Spaanse hotelletje." (p.5). Hun schoonzus Liesbeth die gescheiden leeft van haar man, Arnolds broer, is meegereisd. Het is het echtpaar bovendien niet ontgaan dat er een soort verstekeling mee is naar Spanje, een onderwijzer die al geruime tijd achter Liesbeth aanzit. De tweede huwelijksnacht echter tussen Laura en Arnold, die tewerkgesteld is in een reclamebureau en in zijn vrije tijd een roman over een huwelijk in elkaar probeert te flansen, loopt op een sisser uit. Vanaf dat ogenblik trekt zij de meeste aandacht naar zich toe, enerzijds omdat ze kan geïdentificeerd worden met de zij-figuur waarmee 'de man' zijn roman laat aanvangen (zijn protagoniste) maar ook omdat:

- 1) zij het motorisch moment in het stuk bepaalt: Laura geeft namelijk de aanzet tot al de komende onwaarschijnlijke gebeurtenissen doordat ze haar man en haar schoonzus met elkaar naar bed stuurt om Arnolds potentie wat op te vijzelen. Later komt ook haar liefde voor Liesbeth aan het licht, ze kruipen samen onder de dekens. Arnold zal die driehoeksrelatie moeten dulden. En nadien, wanneer de onderwijzer stiekem met Liesbeth naar bed is geweest, wuift ze het protest van haar man weg en kan het 'kwartet-spelletje' beginnen...
- 2) zij zich in het verloop van het stuk bewust wordt van haar rechten als vrouw (haar emancipatie) en haar inferioriteit naast zich legt.

Laura reflecteert bovenal een controlerende invloed op

de ontwikkelingen in het toneelspel, een opvallend talent om bepaalde zaken en situaties zodanig te dirigeren dat ze er altijd profijt kan uit puren (cfr. p. 27/28). Zo houdt haar verbazingwekkend besluit om Arnold naar bed te sturen met haar schoonzus terzelfdertijd de hoop in dat hij nadien opnieuw een seksueel bevredigende relatie met haar wil aangaan. Met deze beslissing geeft ze aan het gebeuren een stuwende kracht die tot op het einde zijn repercussies zal hebben. Het is vooral haar 'instinct' voor intrigeren, haar pragmatisch opportunisme dat haar heelhuids uit het gebeuren zal laten komen. De ware ondergrond van haar plotse en grondige mentaliteitsverandering sluimert in vaagheid, tenzij dat enkel seksuele motieven er aan de basis van liggen. Haar huisvrouwssituatie doet denken aan Els in Mazelen; voor beiden betekent de groepsseks/de partnerruil een bevrijding uit de sleur van hun dagelijkse anonimiteit en de kans om het kleed van de huwelijksonderdanigheid af te leggen. Haar man toont zich daarentegen een bekrompen (cfr. zijn hypocriete houding als reclameproducent, de fabrikant van zoethoudertjes) figuur die bovenal zijn fragiele mannenstatus wil hooghouden, uitpakt met zijn 'scènes uit een huwelijksleven' (p. 45-46) om de onderwijzer op afstand te houden, maar wiens kleinburgerlijke schijnheiligheid finaal wordt ontmaskerd. In Liesbeth calculeert Walter van den Broeck deels de echtscheidingsproblematiek maar specificeert de situatie waarin men sociaal en moreel belandt als men als huwelijkspartner alleen komt te staan. Alras wordt men dan geëtiketteerd als 'buitenstaander' die in zijn vrijheid wordt gelimiteerd omwille van de sociale pressie die men op het individu uitoefent (p. 35). Zij slaagt erin zich los te rukken uit de 'Vlaamse schroom' (p. 50), haar frustaties.

De auteur vervat dit 'wemelen' in een eenvoudige intrige die door de vlotte opeenvolging van dramatische actiemomenten met alsmaar onvoorziene wendingen, aan dit stuk als komedie een vigoureuze dynamisch karakter geeft. Aan het slot schakelt hij terug naar de realiteit van de 'man' achter de schrijfmachine. Die is echter door zijn eigen schromeloze droom zodanig in de war geraakt, dat hij geschokt door de vrijmoedigheid van zijn fantasie, zijn verhaal (zijn wensdroom?) niet aan het publiek prijsgeeft en het verscheurt... Het Wemelbed dat in het verlengde ligt van Mazelen schopt alweer tegen het ideaalbeeld van het huwelijk aan. De titel is eigenlijk een lapsus van Arnold wanneer hij gauw nog enkele bladzijden van zijn boek tikt (dat ook over het huwelijk handelt) terwijl Laura, Liesbeth en André, de onderwijzer die ons doet denken aan de loodgietende kruidenier Ad in Mazelen, onder de dekens verdwijnen: "Het wemelbed - pardon, het hemelbed - kraakte vervaarlijk. (...)" (p. 52). Walter van den Broecks komedie bezit de prikkels van een sociale satire die de kleinburger in zijn hemdje wil zetten. Hij hanteert op een stekelig spottende wijze een tweesnijdend zwaard. In zijn globaliteit richt zijn kritiek zich tegen het geïnstitutionaliseerde huwelijk, maar meer specifiek bekritiseert hij:

- a) het star ethisch-maatschappelijk wereldbeeld waarvan de traditionele huwelijksmoraal een produkt is en
- b. de hypocrisiete kleinburgerlijke mentaliteit: een verziekte relatie wordt met een schijnoplossing (de groepsseks) gevrijwaard van een echtscheiding, die beide partners als marginalen naar de rand van de samenleving zou drijven, omdat ze uit het vaste, genormeerde huwelijkspatroon zijn gestapt. De voorwaarde voor de groepsseks is overigens dat de mensen rondom hen er geen weet van hebben (cfr. de ouders en kinderen van Arnold en Laura).

Deze huwelijkstherapie in komediepak werd pas in 1978 uitgebracht, hoewel Walter van den Broeck het reeds vroeger

had neergepend als terugblik via een wishful thinking op tien jaar huwelijk?

NOTEN.

1. Gesprek met Walter van den Broeck, 21 augustus 1980, Turnhout.
2. J. De Vos, "Het theater van Walter van den Broeck", Ons Erfdeel, XXI (1978), nr. 5, 699-708.
3. J. Van Schoor, De Vlaamse Dramaturgie sinds 1945, Brussel, 1979, pp. 248-249.
4. J. De Vos, " Het theater van Walter van den Broeck", Ons Erfdeel, XXI (1978), nr. 5, 706. .
5. T. Brouwers, "Praten met Walter van den Broeck", De Scène, XXIV (1983), nr. 10, 3-6.
6. Gesprek met Walter van den Broeck .