

ALAN AYCKBOURN : EEN TSJECHOV IN FEYDEAU - VERPAKKING

DIRK DE CORTE

Het is een gevaarlijke sport om je in ons broos theaterwereldje aan voorspellingen te gaan wagen. Maar toch durven we hier met een redelijke kans op succes voorspellen dat de K.N.S. Antwerpen nog wel twee keer zal nadenken alvorens ooit nog een "komedie" van Alan Ayckbourn te programmeren. De manier waarop Vlaanderens oudste theatergezelschap zich vorige winter de vingers verbrandde aan de Noord-Engelse succesauteur was inderdaad om te grienen. In een regie van Martin Gijsselinck speelde het gezelschap immers een record aan negatieve perskritieken bij elkaar. Het kan hier echter niet de bedoeling zijn om nog eens uitgebreid op deze produktie terug te komen, al heeft de Vlaamse Ayckbourn-fan de herinnering aan het gênante schouwspel nauwelijks verteerd. En dat net op een moment dat we hier in Vlaanderen een deugdelijke Ayckbourn-reputatie aan het opbouwen waren, waartoe het Meirtheater met zijn voortreffelijke produkties van William the Conqueror (1975) en Sisterly Feelings (1981) in niet geringe mate had bijgedragen.

Vreemd daarbij was ook dat het in het knusse schouwburgje aan de Meir twee keer storm liep, voor een gebeuren dat op verrassend veel bijval mocht rekenen. Dat terwijl het gebeuren bij de grote broer in de grijze middelmaat bleef steken. Season's Greetings leek inderdaad meer op verstoppertje spelen in een lege kathedraal.

Deze mislukte Ayckbourn zou wel eens hele nare gevolgen kunnen hebben voor het succes van deze auteur in onze



Willem de Veroveraar ("The Norman Conquests") door het Meirteater.

Vlaamse theaters. Tot voor dan immers was de op 12 april 1939 te Hemel Hempstead geboren Ayckbourn synoniem geweest voor commercieel gezond theater, iets wat de K.V.S. Brussel, met zes Ayckbourns in tien seizoenen, zeer zeker begrepen heeft. En net toen "commercieel" een vies woord geworden was, kreeg Alan Ayckbourn van de gevestigde Britse theaterkritiek zowaar een nieuw pak aangemeten. Een pak van dramaturgische gedegenheid en sociaal-geëngageerd theater. En daar koop je tegenwoordig overal waardering voor. Ayckbourn is daardoor niet langer meer het schrijvertje van de dertien kluchten in een dozijn, het auteurtje van blijspelen voor in het parochiehuis.

Het risico is nu groot dat wij hier in Vlaanderen in die eerste fase zullen blijven steken. Gewoon omdat de link die door een geslaagde K.N.S.-produktie vorig seizoen had dienen gelegd, vooralsnog volledig achterwege dreigt te blijven. Voor de Vlaamse tonelist blijft Ayckbourn dus nog een tijdje wat hij in Groot-Brittannië al lang niet meer is : leuk om naar te kijken, maar verder niets méér.

Nu is men over het kanaal ook niet over één nacht ijs gegaan en heeft het echt wel enkele jaartjes geduurd vooraleer Alan Ayckbourn met een aureool van het betere blijspelwerk werd omgeven. Bij het verschijnen van Ayckbourns eerste successen had men het daar inderdaad ook smalend over een reactionaire conservatief die het aandurfde om, notabene twee jaar na mei '68, de lof te komen zingen over de bourgeoisie in tuinhuisjes en cocktailparties die men samen met Oscar Wilde onder de zoden dacht te hebben gestopt. Al was er in die tijd ergens wel een eenzaat, zoals Michael Billington van The Guardian, die in weerwil van de gevestigde dramakritiek, in How the Other Half Loves en Relatively Speaking een aanklacht tegen het burgerlijke, neo-Victoriaanse Engeland wilde zien

en deze ideeën in een verhaal goot met de wonderlijke titel "Alan Ayckbourn is a Left-Wing writer using a Right-Wing form". Daarin waarschuwde hij voor het misverstand "... to assume that he (Ayckbourn, DDC) is just an innocuous funnyman who passes his time pleasantly in the theatre for a couple of hours"<sup>1</sup>. Dergelijke opwelling werd destijds op meewarig gegniffel onthaald, maar tegenwoordig wordt diezelfde Billington de hemel ingeprezen voor zijn profetische geest. Het is nu inderdaad "bon ton" geworden om ook Ayckbourns vroege komedies met de nodige sereniteit te gaan behandelen, waarbij hautain wordt uitgehaald naar de "blinden" die de boodschap niet zien of weigeren te zien. Een klimaatverandering die nog het best wordt geïllustreerd door John Russell Taylor, die zich in maart 1982 fronzend afvroeg hoe het in 's hemelsnaam mogelijk kon zijn dat men in vroegere tijden "so wilfully seemed to avoid any recognition of the darkness of his work"<sup>2</sup>.

Dit alleen maar om te bewijzen dat je tegenwoordig niet meer het risico loopt voor gek te worden uitgekreten als je Alan Ayckbourn, auteur van nu al zevenentwintig stukken, met de nodige ernst wil gaan bestuderen. Daarom is het des te verwonderlijker dat nog geen enkel Brits tooneelcriticus met naam zich aan een serieuze studie over Ayckbourn gewaagd heeft. Het populair biografische werk van Ian Watson kan men in dat verband nauwelijks met het adjectief "wetenschappelijk" crediteren, al heeft de man wel een plausibele uitleg voor de academische des-interesse tot dusver : "Ayckbourn is temperamentally incapable of standing still long enough for critics to pigeon-hole him"<sup>3</sup>, schrijft hij. Alleszins een gedegen verklaring voor het feit waarom het vooralsnog bij voorzichtige bijdragen in Plays and Players en Drama is gebleven.

Toch hoeven deze laatste niet persé oninteressant te zijn. Zo wees J.R. Taylor in maart '82 op het feit dat

Ayckbourns dramaturgie schijnbaar aan een polarisatie toe is<sup>4</sup>, waarbij de "ernstige pool" zich steeds meer gaat verwijderen van de "komische pool". Het boeiende daarbij is wel dat Ayckbourn beide vermengt in één en hetzelfde stuk, wat de taak van de dramakritiek en de theateranalyse er natuurlijk weer niet makkelijker op maakt.

Ayckbourn begon zijn carrière inderdaad met op het eerste gezicht doodgewone stukken zoals Relatively Speaking (in het Nederlands even dubbelzinnig vertaald als Slippers) en How the Other Half Loves (bij ons vooral bekend onder Liefde Half om Half), beide volledig in de stijl van het toen grondig vervloekte drawing room comedy-genre<sup>5</sup>. Je moest in die tijd trouwens lef hebben om met een "pièce bien faite" voor de pinnen te komen want alles wat maar enigszins naar conservatisme en conventie binnen het theater rook, was al lang door John Osborne en zijn Angry Young Men platgeschoten.

Ayckbourn is die "voorzichtige aanhef" altijd blijven verdedigen: "a writer cannot begin to shatter theatrical convention or break golden rules until he is reasonably sure in himself what they are and how they were arrived at"<sup>6</sup>. Het zelfde idee als de popzanger die vindt dat je niet zonder Brahms en Beethoven achter de synthesizer kan.

Toch heeft Ayckbourn niet helemaal woord gehouden. In het in Nederland en Vlaanderen letterlijk platgespeelde Half the Other Half Loves (met als klapstuk de T.V.-opvoering met Jeroen Krabbé, Mary Dresselhuys, Ko van Dijk en Willeke Alberti) nam Ayckbourn immers een loopje met de klassieke drie-eenheid van tijd, plaats en handeling. Zo staat Aristoteles helemaal op zijn kop in de bekende scène waar een koppel op het zelfde moment te gast is bij twee verschillende echtparen. Twee scènes die zich simultaan afspelen op een vrijdag- en zaterdagavond.

Het is precies die voorliefde voor kluchtige situaties doorspekt met soms zure, wrange humor, nog maar dunnetjes aanwezig in deze eerste stukken, die later Ayckbourns handelsmerk zouden worden. Dit leverde hem vergelijkingen op met zowat alle theatergrootheden van Brecht tot Molière en van Strindberg tot Wilde, waarbij hij tevens de oubollige indeling van theater in "komedie" en "tragedie" op losse schroeven zette<sup>7</sup>.

Twee namen duiken bij de vergelijkingen met andere auteurs steeds op. Zo wijst elke samensteller van het programmaboekje steevast op het feit dat "zijn werk vergeleken werd met zowel Feydeau en Tsjechov"<sup>8</sup> zonder daarbij expliciet te tonen waar die verwantschap dan wel in schuil gaat.

Voorals Ayckbourns "indebtedness" aan de Franse vaudevilleschrijver Georges Feydeau, lange tijd verguisd, maar tegenwoordig weer opgenomen in het kransje der groten, lijkt een interessante kluif voor vergaand comparatisme. De herwaardering voor Feydeau kadert trouwens perfect in de literair-sociologische rage om de komische dingen met de nodige academische ernst te gaan bestuderen<sup>9</sup>. Feydeau is immers lange tijd de schrijver van goedkope sjablonen geweest. "Poppetjestheater", verwenst door alleman en iedereen en door moderne theatermakers vaak met het label "sociaal irrelevant" de vuilnisbak ingeflikkerd. Nu begint men ook bij ons in te zien dat Feydeau's stukken meer zijn dan lolletjes van een cent en dat de uitspraak van Marcel Achard "que les pièces de Georges Feydeau ont la force, la violence et la progression des tragédies"<sup>10</sup> niet zo maar een beate uitroep van een Feydeau-fanaat is. Ook Karst Woudstra wees in het decembernummer van Toneel/Teatraal al op de wrange ondergrond in de Feydeau-komedie<sup>11</sup>, al mogen we daarbij toch niet uit het oog verliezen dat het kluchtige vaak blijft domineren. Maar dan wel het kluchtige

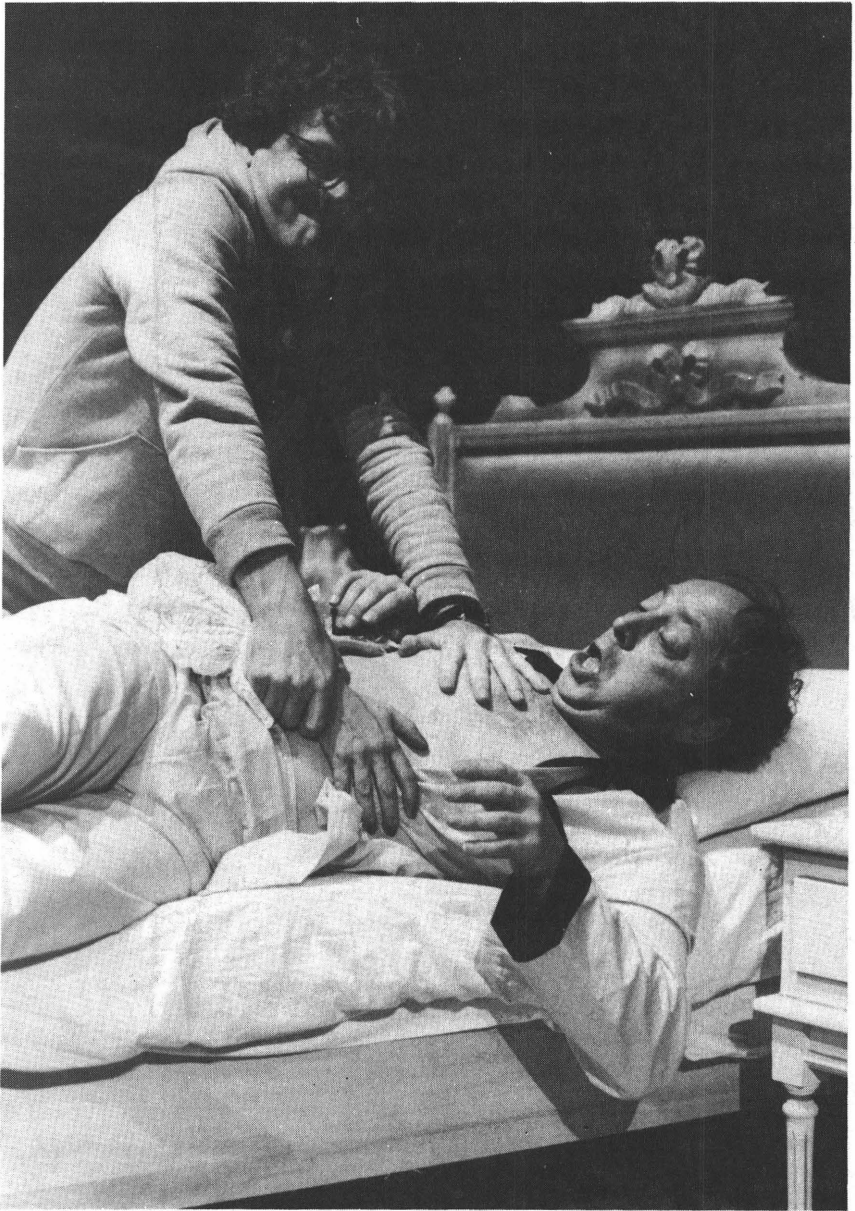
dat functioneert als een infernale machine, waarin het voor acteurs onmogelijk wordt aan de dolle dans te ontsnappen. De personages bij Feydeau "spelen" immers geen stuk, zij "worden gespeeld" door een stuk.

Toch is het niet uitsluitend deze universele farce-karakteristiek die de parallel tussen Ayckbourn en Feydeau uitmaakt. Net als bij Ayckbourn zoek je ook bij Feydeau tevergeeft naar gelukkig getrouwde mensen: "his plays are denoting that so many husbands and wives are separated by nothing but marriage", zegt Norman Shapiro<sup>12</sup>. Huwelijken bij Feydeau en Ayckbourn worden immers regelrechte krachtmetingen - zoals bij Strindberg<sup>13</sup> - met duivelse vrouws-personen die de huwelijksmoraal samenvatten in uitspraken zoals "je veux encore bien le tromper, mais qu'il me trompe, lui, ah non ! Ca, ça dépasse !" <sup>14</sup> of "they all think they're experts with women. None of them usually are. And by the time they are, most of them aren't up to it any more."<sup>15</sup>.

Maar net als bij Feydeau loert ook bij Ayckbourn het gevaar dat we door de vele komische momenten de tragische ondergrond dreigen te verliezen. Een voor de hand liggende vorm van perceptief onvermogen waarbij de toeschouwer zich bij een "farce" de moeite niet neemt te zoeken naar diepere dingen, iets waar Styan in Drama, Stage and Audience trouwens ook op wijst<sup>16</sup>.

Behalve het wrang cynisme van Feydeau vinden we een tweede, puur scenische, parallel Feydeau-Ayckbourn. Voor Feydeau blijft een bed immers een geliefkoosd theatraal object<sup>17</sup>, iets wat we ook bij Ayckbourn in Bedroom Farce (1975) en Taking Steps (1979) terugvinden. Vooral het laatste stuk bevat een scène die regelrecht uit La Puce à l'Oreille of La Dame de Chez Maxim schijnt weggelopen: twee personages bevinden zich "par malheur" samen in bed





Trap op, Trap af ("Taking Steps") door K.V.S.-Brussel. Regie : Nand Buyl (1981-1982)



en worden daar uiteraard betraapt. Dit maakt van Taking Steps de meest Feydeauske komedie uit Ayckbourns oeuvre. Veel méér dan Bedroom Farce, waar de titel in feite een verkeerde inhoud suggereert. De voor de hand liggende persoonsverwisselingen in het gekende meubel blijven hier immers achterwege. Het blijft bij discussies "op de rand". En dit in meer dan één betekenis. Want in dit stuk blijkt overvloedig dat er voor Ayckbourn tussen "farce" en "dark comedy" maar één stap is. Hier staan we inderdaad voor een Tsjechov in Feydeau-verpakking. In een komisch decor plaatst Ayckbourn een serie personages die plots de neiging krijgen iets te doen waar dit decor nou net niet geschikt voor lijkt : ze willen praten. Praten over hun problemen. Praten over hun liefdes. Praten over hun frustraties. Dat zij meer aan de kleur van het tapijt denkt dan aan hem als ze het doen (Bedroom Farce) of dat hij helemaal geen oor heeft voor de mentale depressie die zijn vrouw doormaakt (Just Between Ourselves). Theater wordt hier ontdaan van een nochtans belangrijk element (de actie) waarvoor een even belangrijk theateraal gegeven (sfeer) wordt ingevuld. Theater verwordt hier tot "mood", waarbij wat er gezegd wordt veel minder belangrijk is dan de sfeer die erdoor wordt gecreëerd.

In Ayckbourns "dark comedies" Absurd Person Singular (1972), Absent Friends (1974) en Just Between Ourselves wordt dit scheppen van een "mood" een constante, waarbij Ayckbourn bewust het tragische tegenover het komische wil uitspelen. Zo onder meer in Absurd Person Singular waar Eva, de depressieve echtgenote van een kunstenaar-architect, te midden van een burlesk decor drie keer probeert zelfmoord te plegen, zonder dat iemand van de aanwezigen zich feitelijk realiseert wat er gaande is. Het resultaat van deze bizarre toneeltechniek zijn stukken waar je als toeschouwer van de ene verbazing in de andere valt, waar een vriendelijk kletspraatje kan uitmonden in een verbaal

gevecht dat je aan Albee's Who's Afraid of Virginia Woolf doet denken.

Zo vinden we in Absent Friends het unieke decor voor de echte Ayckbourn-komedie. Drie koppels vormen het decorum voor wat op het eerste gezicht een gezellige bijeenkomst lijkt. Er wordt een sfeertje opgebouwd waarbij je onwillekeurig aan Tsjechovs Drie Zusters moet denken ; ook hier heeft een verjaardagsfeestje plaats waar de verveling niet uit de lucht is. Tot wanneer Brian arriveert. De hele bedoening is in feite opgezet om hem de dood van zijn verdronken verloofde te doen vergeten. Maar spoedig blijkt dat Brian over niets anders wil en kan praten. Het duurt een tijdje vooraleer de bizarre boodschap van het stuk duidelijk wordt : "Brian is in fact blissfully happy in his sentimental memories, while the others suffer the effects of love grown cold"<sup>18</sup>. Het huwelijk als noodzakelijk kwaad dus, waarbij de woorden van Olga uit De Drie Zusters in het achterhoofd klinken : "Wij trouwen immers niet uit liefde, maar om onze plicht in het leven te vervullen."<sup>19</sup>

In Just Between Ourselves gaat Ayckbourn dan nog een stap verder. Het verhaal gaat (weer eens) over een doordeweeks koppel, versteend in het huwelijk. Hij, Dennis, is ten prooi aan een ware doe-het-zelf-ziekte en is blind voor de noden van zijn vrouw, Vera, die een zenuwzinking nabij is. Bovendien is er ook nog Dennis' moeder die alles doet om de twee tegen elkaar op te zetten. In dit stuk blijkt nog maar eens het onvermogen van Ayckbourns personages om werkelijk met elkaar te communiceren. Het lijkt Tsjechovs Kersentuin wel. Er wordt langs elkaar heen gesproken, nauwelijks gereageerd op wat er wordt gezegd. Flarden zinnen naast elkaar. Niets méér. Zo is er een scène tussen Vera en Dennis waarbij Vera hem tot drie keer toe om aandacht vraagt, maar hij verder blijft rot-

zooien met zijn drillboor. Voortdurend tracht Dennis Vera ervan te overtuigen "dat het allemaal wel zal beteren", al heeft hij zelf geen flauw idee wat ! Het wordt steeds duidelijker dat bij deze mensen in feite niets meer belang heeft. Er wordt gewerkt, gezocht, gepraat, gezeurd, gewacht. Misschien wel op Godot...

Voorlopig is Just Between Ourselves de zwartste van Ayckbourns "dark comedies". In zijn laatste stukken, Sisterly Feelings (1979), Season's Greetings (1980), Way Upstream (1981) en Intimate Exchanges (1982) wordt duidelijk dat Ayckbourn naar een samengaan van de "komische" Feydeau-pool en de "tragische" Tsjechov-pool wil streven. Dat moet dan de lading zijn die de vlag "Ayckbournesque" zal gaan dekken. Iets wat Ayckbourn zelf al omschreven heeft als "a move further into the Chekhovian field, exploring attitudes to death, loneliness, etc... themes generally not dealt with in comedy"<sup>20</sup>.

Zulks probeerde Ayckbourn reeds met succes in Sisterly Feelings, een levend bewijs van het feit dat Ayckbourn ervan houdt theaterconventies à la Pirandello op losse schroeven te zetten. Sisterly Feelings is dan ook voorzien van een typische "gimmick" die de hand van de meester verraadt. Het verloop van het stuk is namelijk afhankelijk van het opgooien van een muntstuk op het einde van de eerste scène. Inzet van deze toss is Simon, die als cavalier voor de winnende partij, één van de zusjes Abigail of Dorcas, mag gaan dienen. De winnares krijgt verder in het stuk de keuze om haar partnership met Simon verder te zetten, dan wel af te breken ; de actrice kiest dus zelf welke versie van het stuk verder gespeeld wordt. Het stuk werd trouwens in deze "verrassingsvorm" uitgevoerd bij de "thuiswedstrijden" in Ayckbourns knusse Saint-Joseph Theatre in the Round, een verbouwde school aan de Valley Bridge Parade te Scarborough, een Blankenberge-achtig stadje aan de Engelse

noordoost-kust.

Sisterly Feelings mag trouwens als archetype voor de rijpe Ayckbourn gelden. Het stuk bevat burleske Feydeau-momenten (zo is er een koddige tent, waarbij een paar door de echtgenoot betrappt dreigt te worden) naast sfeerschepende Tsjechov-scènes (de opening van het stuk, een bezoek van de hele familie aan het favoriete plekje van pa en ma, na begrafenis van ma, is daar een uniek voorbeeld van).

Een vergelijkbare sfeer primeert ook in Season's Greetings waar de confrontaties vaak een nog niet geziene hevigheid bereiken. Ayckbourn is hier bij een (voorlopig) eindpunt gekomen. Een eindpunt dat je een nieuw "théâtre de la cruauté" zou kunnen noemen. Maar dan een "cruauté verbale", een "cruauté humaine". Cynisch theater met een Anouilh-inslag, waarbij de personages zich niet meer uitsluitend verliezen in niets-aan-de-hand frivoliteiten van Feydeau of oeverloos gezeur à la Tsjechov, maar bereid zijn het gevecht aan te gaan. Dat is precies de doornenkroon, de Ayckbournkrans bij deze Tsjechov in Feydeauverpakking.

#### VOETNOTEN

1. M. Billington, in : The Guardian, 14.8.74 .
2. J.R. Taylor, in : Plays and Players, maart 1982, 15-16.
3. I. Watson, Conversations with Ayckbourn, Londen, 1980, p.17.
4. J.R. Taylor, *ibid.*
5. In feite begon Ayckbourn zijn carrière onder het pseudoniem Ronald Allen, onder welke naam hij zijn eerste drie

stukken schreef. Relatively Speaking is pas zijn zevende stuk, maar wel zijn eerste echte succes.

6. A. Ayckbourn, Relatively Speaking, Londen, 1968, introduction.
7. vgl. in dat verband ook H. Van Den Bergh, Konstanten in de Komedie, Amsterdam 1972, die erop wijst dat "komedie" en "tragedie" in feite dezelfde inhoud kunnen hebben. Zo wijst hij op het feit dat Strindbergs Freule Julie en Molières Tartuffe allebei huwelijksontrouw als inhoud hebben. Bij Strindberg is het resultaat een tragedie, bij Molière een komedie.
8. Programma Meirtheater, Sisterly Feelings (Zus of Zo), seizoen 1980-1981.
9. vgl. in dat verband Oscar Wildes uitspraak : "we should treat all the trivial things of life seriously, and the serious things with sincere and studied triviality".
10. M. Achard, Introduction sur le théâtre complet de Georges Feydeau, Paris, 1948, p.18.
11. K. Woudstra, in : Toneel/Teatraal, december 1982,3: "het realisme van de bourgeoisie, de bittere, wrange zedenkomedies van Feydeau en Labiche, het theater van de hypocrisie".
12. N. Shapiro, Four Farces by Feydeau, Massachusetts, 1968, p.xl.
13. vgl. in dat verband M. Achard die schrijft dat Feydeau's personages "... seraient des personages de Strindberg, si l'auteur ne les avait pas fait passer devant des miroirs concaves, convexes, gendolés ou simplement grossissants."  
M. Achard, *ibid.*

14. G. Feydeau, La Puce à l'Oreille, acte I, scène iv.
15. A. Ayckbourn, Three Plays (Absent Friends), Londen, 1977, p.121.
16. J.L. Styan, Drama, Stage and Audience, Cambridge, 1975, p.18 : "(...) only in farce, however, are we at a loss when we look for purposes or demand some moral evaluation of its final cause. (...) Amoral in itself, how can we pass any judgment upon it but the meaningless one of amorality. (...) how can we admit its posture of indifference is valid and valuable in itself. We have this kind of difficulty with much of Aristophanes, Molière and Feydeau."
17. "They serve for sleeping in, pretending to sleep in, hiding in and under, bouncing on, and as unreliable platform to declaim from. Strangers of opposite sexes frequently find themselves lying side by side in a Feydeau bed at the moment when one or the other's spouse is coming up the stairs or knocking at the door." Reader's Encyclopaedia of World Drama, Londen 1970, p. 268.
18. O. Kerensky, New British Drama, Londen 1977, p.127.
19. A. Tsjechov, Drie Zusters, Verzameld Werk Deel VI, Amsterdam, 1956, p.365.
20. Alan Ayckbourn in O. Kerensky, *ibid.*