

T O N E E L R E C E N S I E

K.V.S. - BRUSSEL

GOED (C.P. TAYLOR)

Goed in KVS. Een voorstelling die snel vervluchtigt. Nochtans beloofden onderwerp en creatieve investering een produktie van enig gewicht. Waarom vermengden de vele op zich interessante elementen zich slechts tot een vreemdsoortige concoctie?

Even de ingrediënten voorstellen: hoofdfiguur is Hans Halder, een professor Duitse literatuur tijdens de Duitse dertiger jaren: gehuwd met Helga wiens activiteiten zich uitsluitend toespitsen op muziek. Behoudsdrang, angst, gestreelde ijdelheid en ambitie drijven Halder ertoe lid te worden van de SS; weer andere drijfveren doen hem in de armen van een studente, Anna, belanden voor wie hij vrouw en kinderen achterlaat. Hoe rechtvaardigt een 'intellectueel' al deze stappen? Door individueel goed zijn te plaatsen tegenover de gruwels van het Nazi-regime als geheel? Door een groot vermogen tot zelf-delusie?

Tot hier toe een vrij conventioneel plot - al gauw blijkt dat auteur C.P. Taylor zijn toneelstuk heel wat ingenieuzer geconcipeerd heeft zowel op inhoudelijk als op vormtechnisch vlak. Eerst is er de in (of uit-)schakeling van Halders moeder en van zijn vriend Maurice: zijn moeder is seniel en blind geworden door schildklierdeficiëntie. De belasting die deze ziekte en haar gevolgen legde op Halders persoon en gezin dreef hem tot het schrijven van een boek dat 'beschaafd uitgevoerde' euthanasie op oude en mindervalide mensen verdedigt. Datzelfde boek blijkt voor Hitler en co koren op de molen te zijn: een pro-euthanasiepleidooi van een intellectueel met reputatie (specialist in de grote heimat-literatuur bovendien) verleent aan hun ziekelijke

praktijken op niet-Ariërs het cachet van rechtmatigheid. Zo wordt Halder dan ingeschakeld in de zieken- en Jodentransporten. Dat Halder tot op het laatst voor zijn eigen zieke moeder zal zorgen behoort tot de ironie van dit stuk. Complexiteit ook in zijn vriendschap met de Jood Maurice; deze vriendschap wordt een alarmerend gegeven voor Halder na zijn aansluiting bij de SS. Lijnrecht tegenover de groeiende paniek van Maurice door zijn situatie als Duitse Jood staat de groeiende ik-gerichtheid van Halder die zich van langs om minder wenst te bekommeren om Maurice. Daarbij komt dat C.P. Taylor deze (en nog andere) plotelementen op een vrij inventieve wijze in elkaar heeft gepast: heel het stuk is opgevat als een aaneenschakeling van flash-backs waarbij Halder telkens 'binnenstapt' in de situaties die hij voor ons oproept (gesprek met zijn moeder, met Maurice, met Eichmann ...). Bovendien worden heel wat van deze flash-backs in Halders hoofd - en dus voor ons op de scène - ingeleid door muziek, een hebbelijkheid van Halder die door gelijkaanwezigheid van muziek en actie aldus alles van achter een soort "muziekscherm" beleeft.

Een voorbeeld (pag. 10 script KVS):

Halder: De avond dat het meisje opdaagde bij mij thuis had ik er een opera van gemaakt...er was een Café trio ...dat Wagner speelde...

Ik had moeite om door de puinhoop van Helga's gevecht met de dag te geraken...

(tot hier toe nog steeds tot het publiek gericht; dan overgang naar actie binnen de scène die hij heeft aangegeven. A.L.)

Ik heb gekookte ham gekocht...

(dit alles onder begeleiding van het trio - regieaanwijzing).

Op deze wijze scheidt dit stuk zijn eigen theatrale conventies:

1. Binnen elke flash-back werden onze normale realiteitswetten (ruimtelijk en temporeel) aangehouden behalve dan de mo-



Goed door K.V.S.—Brussel

menten waar Halder terzijde commentaar levert aan het publiek over het personage waarmee hij op dat moment 'speelt', waarbij die commentaar 'onhoorbaar' is voor dat personage.

voorbeeld (pag. 4) Halder in gesprek met Maurice:

Halder: "Maurice, hoe kan ik jou in godsnaam zien als dokter?

De vraag die ik je voorleg -

als mijn beste vriend. (tot publiek) Mijn enige vriend.'

(inhoudelijk komt dit distantiëringsprocédé overeen met het hogergenoemde 'muziekscherm')

2. de aaneenschakeling van de verschillende ontmoetingen gebeurt zoals Halders gedachten zich met elkaar associëren, namelijk met sprongen in de tijd en in de ruimte, telkens gedirigeerd door muziekflitsen;
3. alle personages zijn voortdurend aanwezig op de scène en kijken en luisteren aandachtig mee met wat er gebeurt. Zolang één of meer personages in gesprek is met Halder bevinden deze zich zo ongeveer als op een eiland op de scène, maar van zodra Halder de handeling weer uitstapt, verbreekt de cirkel en vervoegen zij de andere personages.

Een dergelijk toneelstuk suggereert een subtiel spel met die karakteristiek die theater juist onderscheidt van de narratieve genres, namelijk het tonen tegenover het vertellen van een gebeuren. Dat de auteur hierbij gebruik gemaakt heeft van een procédé ons bekend uit de film had hier zelfs niet vernoemd moeten worden indien regisseur Mike Ockrent (speciaal geëngageerd vanuit Londense theaterkringen) samen met de onderkenning van dit procédé als filmisch ook niet de beperkingen van dat medium mee naar de scène had gesleept. Ik doel op de verdoorgedreven realistische (of naturalistische) uitbeelding, zoals elke flash-back van een conventionele film telkens een gedetailleerd beeld toont van hoe en waar deze flash-back gebeurde. Zo wordt in de KVS-voorstelling van Goed

de muziek uitgebreid gespeeld door een compleet orkestje waarvan de zanger steeds wisselende kledij draagt naargelang van het soort muziek dat Halder zich herinnert: Chinees geïnspireerde kledij voor een stukje uit 'Das Land des Lächelns'; zwarte nylons, kousophouders, hoge hakken en andere dergelijke attributen als het om Marlene Dietrich gaat. Ook de andere personages worden onderworpen aan een gedetailleerd-realistische uitbeelding: slonzig geklede Helga vinden we tussen kinderspeelgoed en hopeloos door elkaar liggende muziekboeken; Eichmann beveelt meestal vanachter zijn keurig schrijftafeltje; voor een tuinparty moet een heus varken aan het spit geregen worden tegen de achtergrond van een - zij het perfect uitgevoerde - tuin op dia; als Halder zich plots een Beiers Bergensemble in het hoofd haalt kan het niet op van het dijengeklets (dijen natuurlijk in korte Lederhosen gestoken!); voor Halders lezing in de universiteit wordt er direct een lessenaar aangesleept; pijnlijk is het als getormenteerde Halder bestormd wordt door Wagneriaanse operafiguren, die zo nodig de vloer moeten dweilen met hun sombere rood-zwarte gewaden daarbij enige (opera-?)kreten uitstotend. Nu ja, eerlijkheidshalve moet ik daaraan toevoegen dat deze vondsten door regisseur Ockrent als 'jokes' bedoeld waren. Misschien kan je ook over smaken in humor niet discussiëren!

Van dit soort veelheid aan realistisch detail kan je wel zeggen dat ze mooie prentjes oplevert maar als procédé werkt het bij de toeschouwer passiviteit in de hand: de originele Londense produktie (geregisseerd door Howard Davies en geïmiteerd in de franstalige produktie in Théâtre de Poche) opteerde voor een blanco decor waarin de personages alleen waren met enkele stoelen en de nodige muziekinstrumenten zodat je als toeschouwer verdomd goed je best moet doen om alle 'werelden' die Halder vernoemt om er daarna een stukje in te gaan spelen voor je ogen op te roepen. (je verlaat daar de zaal met de idee dat je zeer veel 'gezien' hebt!) In Brussel hebben de regisseur en de Engelse decorateur Patrick

Robertson al het werk al voor je gedaan en daar zit je dan tegenaan te kijken. Bovendien heeft dit procédé ook negatieve repercussies op inhoudelijk vlak: terwijl in de Londense voorstelling al de verschillende verhaaldraden samen de evolutie vormen die Halder nog eens in zijn hoofd en zo voor ons op de scène liet afspelen (zo ongeveer als een stripfiguur met een serie tekstballonnetjes uit zijn mond), valt de Brusselse voorstelling in aparte scènetjes uiteen. Een chaotische juxtapositie van mooie beeldjes - weliswaar met dezelfde hoofdfiguur - leidt de aandacht weg van het centrale gegeven, namelijk hoe die hoofdfiguur relateert aan de verschillende personages om zich heen en hoe hij reageert op de specifieke politieke omstandigheden; in plaats daarvan blijft je interesse steken bij de entourage waarin de verschillende personages gepresenteerd worden en bij die personages zelf.

De keuze van dit basisregieprocédé is dubbel spijtig als je het extreem vakmanschap in beschouwing neemt waarmee decor (met keurig verzorgde diaprojecties op achter- en zijwanden), kostumering, belichting geconstrueerd zijn.

Patrick Robertson heeft een decor ontworpen waarvan de onderscheiden speelvlakken als de verschillende stukken van een legpuzzel in elkaar passen. Die puzzel is dan een cabaretruimte van in de jaren dertig, tafels en stoelen links en rechts van een rond houten vloertje met daarop een hakenkruis, een podium dat van het midden naar achteren op loopt met twee stukjes podium naar opzij; verschillende lagen van vertikaal naast elkaar gespannen touwen, fictieve achter- en zijwanden vormend die schuin naar achter lopen en daar samen komen. De kleur die overweegt is een diep fluweel-rood.

Wat moet gezegd is dat de speelvlakken consequent voorbehouden zijn aan de onderscheiden personages: vooraan links is het officiële terrein (vandaar komen de bevelen enz.), vooraan rechts is Halders privéterrein (Helga met toebehoren

van rommel en boeken...) Halder beweegt zich meestal vanaf de centrale houten vloer naar de verschillende terreinen om steeds terug te keren naar het beginpunt. Tijdens de tweede helft wordt de scène van alle paraferalia ontdaan en met het dan bijna naakte decor is de regie volgens mij veel beter in staat naar de kern van het probleem te peilen. Spijtig genoeg stoort dan een teveel aan tekstmateriaal waarin grondig geknipt had kunnen worden.

Net als het decor is ook de belichting nauwgezet verzorgd - wat op zich al een hele verademing kan zijn. Naast een sfeerscheppende en indicatieve (de actie in reliëf brengend) functie, heeft de belichting soms ook een verrassend isolerende functie die het sterkst opvalt in de gesprekken tussen de twee vrienden Halder en Maurice; de groeiende ik-betrokkenheid wordt dan perfect geïllustreerd door op elk van beiden één 'zoeklicht' te plaatsen, twee gescheiden lichtcirkels te midden van een donkere omgeving.

Een korte beschouwing over de hier gebruikte acteerstijl leidt terug naar het uitgangspunt van dit artikel. Het meest typische voorbeeld lijkt mij de Hitlerfiguur die door C.P. Taylor neergeschreven werd als een kruising van Hitler en Chaplin; dus twee soorten spreekstijl, intonatie, bewegingspatroon enz. in één persoon.

Dat resulteert enerzijds in een zeer plezierige scène maar anderzijds wordt hiermee Hitler 'onschadelijk' gemaakt net zoals heel deze voorstelling van moment tot moment entertainment biedt, zonder enige aanleiding te geven tot verdere beschouwing over ieders individuele verantwoordelijkheid tegen misdaad op grote schaal. Zeker maakt het publiek de transfer niet van Halders (gebrek aan) verantwoordelijkheidsbesef toen naar dat van ieder van ons tegenover bijvoorbeeld de Derde Wereld of de Vierde... Eerder wordt dit stuk geïnterpreteerd als een soort case-study van een Duitse prof tijdens het Nazisme.

Goed, een stuk dat een zicht op de complexe verhouding individu-maatschappij/politiek kan zijn, werd door de auteur in een relativerend grappig kleedje gehuld. Uit deze combinatie wist regisseur Mike Ockrent spijtig genoeg alleen het laatste element te distilleren.

AN-MARIE LAMBRECHTS.

GOED , een stuk van C.P. Taylor, vertaald door Marc Van Wesemael, ging bij K.V.S. -BRUSSEL in première op 3 februari 1983.