

OVER COMPLEXITEIT EN CHAOS : EEN ANALYSE VAN 'DE OPDRACHT'

AN-MARIE LAMBRECHTS

Einde 1982 regisseerden Pol Dehert en Herman Gilis "De opdracht" van Heiner Müller bij het Nationaal Eigentijds Theater (NET), ook bekend als Arca. Deze produktie was gedurende korte tijd het studieobject van de cursus 'Opvoeringsanalyse', die behoort tot het programma Dramaturgie aan de K.U. Leuven. Dit artikel is een werkverslag dat de daar gevoerde besprekingen van "De Opdracht" bundelt; het bevat dan ook bijdragen van de studenten zelf.

Voor alle duidelijkheid even de vooronderstellingen van deze besprekingen expliciteren. In onze visie heeft bij een toneelopvoering tussen toneelzender en -ontvanger een informatie-overdracht plaats die in principe verloopt via verschillende codes; de toeschouwer neemt dus simultaan een aantal informatieprikkels waar die via de verschillende kanalen uitgezonden worden. Het decor (visueel waar te nemen) en de acteursstem (auditief waar te nemen) bijvoorbeeld zijn gelijktijdig informatief; meer nog, ze verhogen, door hun gelijkaanwezigheid elkaars informatiewaarde.

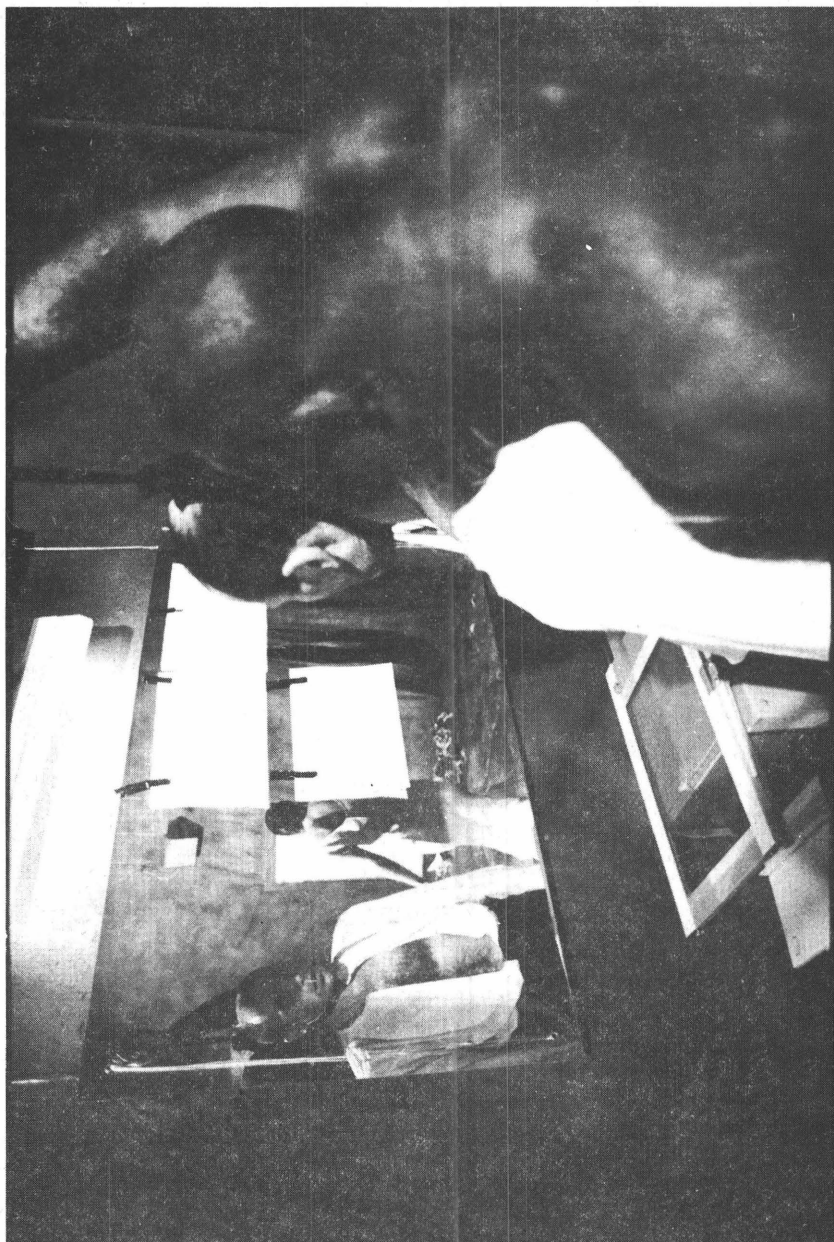
De gelijkaanwezigheid van de verschillende codes is discontinu; zo kan in bepaalde scènes het gestueel spel van de acteur overwegen als code voor informatie-overdracht en in andere scènes afwezig zijn.

Daarvan uitgaande kan onze aandacht direct gaan naar een zo objectief mogelijke beschrijving van wat er nu precies gebeurt op de scène en hoe deze actie precies verloopt (dus van welke codes er gebruik gemaakt wordt). De nuancering 'zo objectief mogelijk' blijkt al gauw nodig; je

kan beschrijven wat je voor je ziet op de scène maar de opsomming van deze beschrijvingen kan pas zinvol ingedeeld worden wanneer je aan elk beschreven object, actie, enz. een functie kan toekennen. Zo worden dan functionele betekenisgehelen geconstrueerd.

Om niet al te losjes aan 'betekenistoekenning' te doen, hebben we zoveel mogelijk de "bedoeling" van de regisseurs in kwestie proberen te achterhalen. Van groot nut bleken daarbij de repetitieverlagen van de vijf studenten die acteurs en regisseurs een week lang van naderbij aan het werk hebben gezien. De "bedoeling van de regisseurs" wordt door deze verslagen meteen zeer grondig genuanceerd: deze frase veronderstelt immers dat de regisseurs aan de oorspronkelijke toneeltekst een interpretatie zouden toegekend hebben die zij als zodanig gestalte zouden willen geven op de scène. Het tegendeel blijkt het geval: "De Opdracht" is een stuk dat in zijn oorspronkelijke tekst bijna uitsluitend bestaat uit hoofdtekst; de neventekst is beperkt tot de hoogst noodzakelijke aanwijzingen. De beide regisseurs hebben dit stuk dan ook gezien als een oproep tot de lezer in de eerste plaats, en tot de toeschouwer in de tweede plaats, om zelf op zoek te gaan naar een globale zingeving.

Juist door het ontbreken van een neventekst blijkt het geheel, ook na grondige lectuur, en zelfs na diepgaande gedachtenwisseling over de tekst als toneelstuk een uitdaging. Belangrijk in de ogen van de regisseurs was, dat ook in de opvoering deze uitdaging bleef bestaan, zowel vooraf - bij het repeteren - voor de acteur, als bij de opvoeringen zelf, voor de toeschouwer. Met andere woorden mochten noch acteur, noch publiek een voorgekauwd geheel voorgeschoteld krijgen, dat netjes kon worden verwerkt zonder grote moeilijkheden. Of nog anders: de acteur moest



De Odracht (foto : Luc Monsaert)

gelegenheid krijgen zelf op zoek te gaan naar een interpretatie van het geheel en van zijn eigen personage binnen dat geheel. Het publiek moest de gelegenheid krijgen om via een aantal signalen een eigen zingeving uit te werken. Daarbij was niet zozeer de correctheid, maar wel de zoektocht naar die zingeving belangrijk.

Om dit alles te bereiken, gingen de regisseurs als volgt te werk: op het vlak van de acteur, moest het stuk ontstaan tijdens het uitproberen van de scènes door de acteur. De regisseur was dus niet degene die voortoont en oplegt, wel degene die afkeurt en bevestigt. De 'maker' van het stuk was niet de auteur, niet de regisseur, wel de acteur. Deze moest echter in zijn spel niet tonen of voorstellen, maar wel suggereren, zodat ook op het vlak van de toeschouwer de grootste vrijheid zou blijven bestaan. Dit verklaart waarom wij geen van beide regisseurs ooit over interpretatie hebben horen praten, tenzij dan zeer vaag over de 'grote lijnen'. (Repetitieverlag student).

Aan de ene kant relateert bovenstaand citaat elke interpretatie die ik naar voren zal schuiven; aan de andere kant kan uit hiernavolgende analyse van de opvoering blijken dat het uitgangspunt van de regie ook relatief is en voor kritiek vatbaar.

Besproken worden achtereenvolgens:

- scène 1 matroos - Antoine
- 2 Debuissou - Galloudec - Sasportas
- 3 Debuissou - Eerste Liefde
- 4 Debuissou - Vader en Moeder
- 5 Galloudec, Sasportas, Debuissou terechtgesteld
- 6 monoloog van Debuissou
- 7 opdracht wordt teruggegeven.

De beschrijving is niet exhaustief: alleen de eersterangs-

informatiedragers worden binnen het bestek van dit artikel besproken.

Scène 1: Matroos - Antoine

Korte inhoud: Frankrijk tijdens de Restauratie. Een matroos brengt aan Antoine, opdrachtgever tot revolutie in Jamaïca, een brief waarin hem deze opdracht wordt teruggeven. (Voor de schets van de speelruimte zie aanvulling 1)

Het gebruik van de ruimte is de belangrijkste meebeteke- naar in deze scène: meer specifiek gaat het om Antoine's opstelling erin en het contrast tussen het lichte en donkere deel van die ruimte.

Sinds de Restauratie de Revolutie ongedaan heeft gemaakt, is Antoine van het politieke voorplan moeten verdwijnen. Aan zijn ondergedoken positie is letterlijk vorm gegeven door hem te plaatsen in een donkere ruimte die associaties oproept met een souterrain. Daarin zit hij op een stoel, het gezicht afgewend van de matroos en van het publiek. In deze houding zal pas verandering komen als hij zich - met zijn stoel - achterover laat vallen en zich kenbaar maakt aan de matroos. Het opgeven van de defensieve houding als inhoudelijk gegeven vindt hier tegelijk uitdrukking in een visueel waarneembaar fysisch gedrag. De donkere ruimte van Antoine contrasteert met de helverlichte ruimte die te voorschijn komt als men de achterwand opzij schuift. Daaruit komt dan een (de/zijn) vrouw om hem eten te brengen en hem uit te nodigen bij haar te slapen. Met de introductie van een vrouwelijk personage zitten we middenin Müllers paradoxale houding tegenover of gebruik van de vrouw: reeds in deze aanvangsscène biedt de vrouw roes of genot aan maar onverdeeld positief kan dat genot nooit zijn: voor Antoine impliceert het een bewuste vlucht uit de problemen omtrent

de zin van de revolutie en de opdracht daartoe die hij destijds drie mensen gaf.

Enigszins abstraherend van onze beschrijving van wat er op de scène gebeurt en hoe dit kan functioneren moet onze aandacht toch even gaan naar een mogelijke plaatsing in tijd en ruimte: het gaat hier om een scène die zich afspeelt in het Frankrijk onder Napoleon: Galloudec en Sasportas zijn NIET geslaagd in hun opdracht tot revolutie in Jamaica. Chronologisch gezien is dit de eindscène. De reden waarom Müller deze vooraan plaatst behoort niet tot onze beschrijving daar het eerder een tekstgegeven is; wat kan gesteld worden is dat Müller de aandacht van zijn publiek al zeker niet op de afloop van de revolutie wil vestigen.

De Antoine-matroos scène eindigt met de confrontatie van Antoine met de 'Engel der Wanhoop'. Op de rand van licht en duister wordt deze Engel hem in de vorm van een plastic sexpop toegegooid. Langs een microfoon horen we een vrouwenstem de Engel-der-Wanhoop-tekst citeren. Visuele attractie en akoestisch bombardement van een enigmatische tekst, die uitersten als genot en kwelling maar vooral de twijfel incorporeert. (of ook nog: 'Mijn hoop is mijn laatste adem. Mijn hoop is mijn eerste slachting..!')

Wat blijkt is dat de sexpop te 'licht' uitvalt en op geen enkele manier de tekst dichterbij brengt. Wat we al wisten wordt nogmaals getoond, namelijk Antoine die zijn politieke frustraties ontvlucht in de armen van een vrouw. Wat gezegd wordt, blijft onbegrepen. Argument van regisseur Dehert is dat zo een tekst bestaande uit het samenbrengen van tegengestelden met als bindmiddel de twijfel (daartussen), per definitie onverstaanbaar is. Tegenargument zou kunnen zijn dat de tekst zoals door Arca gebracht

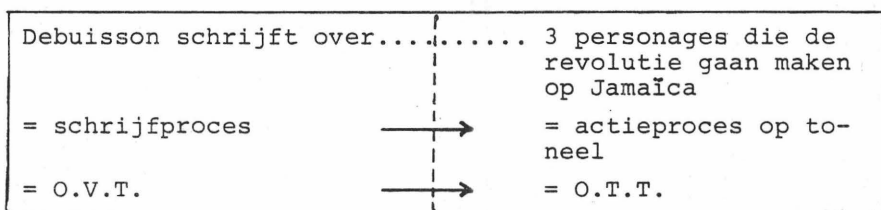
nu totaal verloren gaat (juist omdat je visueel afgeleid wordt), terwijl een minimale registratie van isotopieën zoals die van twijfel ('wanhoop'...) en genot ('hoop', 'verdoving', 'schaduw'...) noodzakelijk is omdat die behoren tot de essentie van Antoine's of Debuissons of Müllers probleem.

Scène 2 : Debuissou - Galloudec - Sasportas

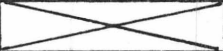
"Wij waren aangekomen op Jamaïca, drie afgezanten van de Franse Konventie, onze namen Debuissou, Galloudec, Sasportas, onze opdracht een slavenopstand tegen de heerschappij van de Britse kroon in naam van de Franse Republiek..."

Als autobiografisch fragment schrijft Debuissou deze woorden meer op een overheadprojector vooraan links. Dit schrijffproces gaat over in een actieproces als Debuissou zijn eigen verhaal binnenstapt en daar leider wordt van Galloudec en Sasportas. Hij heeft hun politieke taak als volgt geconcipteerd: ieder zet een 'masker' op d.w.z. hij speelt wie hij was voor de revolutie, Sasportas een slaaf, Galloudec een Bretoense boer die zweert bij de monarchie, Debuissou zelf een slavenhouder op Jamaïca. Debuissou zal zich het meest met zijn rol vereenzelvigen: hij wordt wie hij was, maar blijkt dit hem uiteindelijk niet fataal?

De gelijkaanwezigheid van schrijf- en actieproces ziet er schematisch als volgt uit:



In de meeste andere toneelstukken is er alleen een actieproces. Schematisch wordt dat:

	Afwezig op scène	Aanwezig op scène	
'De Opdracht'	auteur Müller	Debuisson in schrijfproces	Debuisson (+ Sasp. en Gal.) in actieproces
andere	auteur X		Y in actieproces

Müllers complexe betekenis- en structuurschepping is zeer efficiënt opgevangen door de regie: zo behoort iedere politieke taak tot het schrijfproces want Debuisson heeft ze neergeschreven op een papier in een bruine envelop die hij aan Galloudec en Sasportas geeft: tegelijk is deze politieke taak als rol of 'masker' aanleiding tot het actieproces. (Het procédé van de brief als geschreven instructie en masker dat voor het gezicht wordt bevestigd zal meermaals hernomen worden). Ook strikt ruimtelijk geeft de regie gestalte aan de parallel die Müller scheidt tussen revolutionaire opdracht en een toneelspel waarin ieder volgens instructies zijn rol speelt: de rolverdeling speelt zich af vóór het doek als een soort proloog, terwijl we daarachter al 'in Jamaica' zijn. Dit is af te leiden uit de bezem die we horen en van onder het doek ook zien vegen (zoals Debuisson dat reeds op de overheadprojector geschreven had).

Vergeleken met de voorgaande scène zitten we hier aan het begin van het verhaal waarvan we toen de afloop vernamen.

Gelijktijdige aanwezigheid dus van de schrijver, van de personages waarover hij schrijft, van de ruimte waarin hij schrijft en van de ruimte waarin het verhaal zich zal afspelen.

Het einde van de scène vergt nog enige commentaar: Debuisson, nu terug slavenhouder, moet afgehaald worden door één van zijn slaven. Dat dit fragment vrij 'duister' was tijdens de opvoering, kan begrepen worden vanuit het repetitieverlag:

'De zwarte die de slaaf zal moeten spelen blijkt een gelegenheidsacteur te zijn, opgepikt uit een groep studenten: hij is eerder mollig en zeer opgewekt - wat even later problematisch zal blijken. Naar het einde toe van Debuissons tekst moet de zwarte binnenkomen en een dreigende pose aannemen, de overige spelers en het publiek met een blik vol minachting de grond in boren, dan met afgemeten passen publiekwaarts gaan en knielen op het middenste klapstoeltje; van daar moet hij de zaal inkijken met woeste blik, zo uitdrukking gevend aan zijn haatgevoelens jegens het blanke ras; moet vervolgens krachtig op de grond voor zich spuwen, knikkend als een missienegertje gouden munten ophappen en flop flop flop ze allemaal achtereen terug uitspuwen. De bedoeling van deze scène was dat het publiek zich ongemakkelijk zou voelen door de minachtende houding van deze imposante figuur. Dat effect ging echter totaal de mist in door de voortdurende spraakverwarring en het aanhoudend gegiechel en geproest van de gelegenheidsacteur. (Voor beschrijving rekwisieten en andere acteurs zie aanvulling 2).

Scène 3: de confrontatie van Debuisson met zijn/de Eerste Liefde.

Op een bord tegen de rechterwand schrijft EL "slavernij = natuurwet"; deze "les" fungeert als kern van de scène waarnaar elke verdere concrete uitwerking (bewegingen en gebruik van rekwisieten) georiënteerd is.

EL speelt - op onderkoelde wijze - met behulp van op-

gezette beesten, krant, banaan, blok ijs enz. al haar agressie, bezitsdrang en wens tot straffen tegenover haar geliefde Debuissou uit omwille van zijn 'ontrouw'; dit begrip is zowel persoonlijk als politiek te interpreteren: ontrouw aan het systeem van meesters en slaven (waartoe EL behoort) door 'flirtpartij' met de revolutie die als verleidende concurrente wordt voorgesteld; ontrouw ook aan de moederfiguur (cfr. ook volgende scène). Müllers hecht gestructureerde tekst verenigt al deze verschillende interpretatieniveaus. Daarbij wordt de ruimte duidelijk als territorium uitgespeeld: EL, die Debuissou straft en plaagt en vernedert, bestrijkt zowat de gehele zichtbare scène terwijl haar slachtoffer in een hoekje vooraan links op de scène zit, onder een lamp die de sfeer van politieondervragingen oproept, en aan boeien gelegd is. Belangrijk is echter dat Debuissou deze boeien zelf aandoet en later weer losmaakt, wat kan wijzen op het feit dat hij deze kwelling zelf gekozen heeft (sado-masochisme) of op het spelmatige karakter ervan - een toneeltje dat als zodanig wordt opgevoerd. In diezelfde richting wijzen dan de camera waarmee El voortdurend foto's neemt van haar slachtoffer en ook de haar opgelegde acteerstijl die volgens Pol Dehert karakterinleving moet uitsluiten en gekenmerkt moet worden door een koele, nuchtere zakelijkheid, "alle emotie voorbij" (citaat Pol Dehert). Of de capaciteiten van de actrice in kwestie zo ver reikten, laat ik in het midden; wel moet gezegd dat deze "afstandelijkheid" slechts in flarden doorkwam, waardoor het door de regie bedoelde effect eerder sporadisch dan consequent aanwezig was.

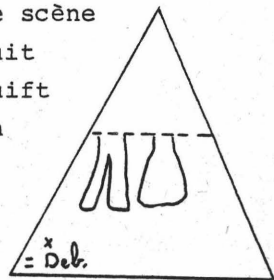
Even abstraherend stel je je als toeschouwer de vraag of deze scène chronologisch volgt op de voorgaande; in die lijn voortredenerend zou je dan Debuissou binnen het systeem van meesters en slaven zien terugkeren zoals hij

zijn rol inderdaad voordien had uitgestippeld: zijn heropname daar kan maar na een soort half realistische - half rituele bestraffing en in die zin zou dan ook de vader/moeder scène kunnen begrepen worden. Uit een gesprek met Pol Dehert bleek dat hij dat realistisch - oorzakelijk verband helemaal niet nodig had: hij beschouwde deze en volgende scènes als "fantasmen" van Debuissons geest nadat in de voorafgaande scènes de personages geplaatst werden.

Toch zou ik deze misschien simplistische oorzakelijke opeenvolging van de scènes voorlopig willen behouden als basis van interpretatie omdat ze volgens mij geenszins de complexiteit van de problemen die Müller aansnijdt reduceert. (Bij langere vertrouwdheid met de materie - eigen aan regisseurs maar niet aan toeschouwers - kan dit verband overbodig blijken of worden).

Scène 4: Debuissou - Vader en Moeder

'Nadat Debuissou de min of meer symbolische afstraffing van zijn Eerste Liefde heeft moeten ondergaan, wordt hij geconfronteerd met (de/zijn) Vader en Moeder. Deze laatste werd trouwens geanticipeerd door EL. Wat je ziet zijn de buiten alle proporties verlengde kleren van vader en moeder die al gedurende de hele voorgaande scène van onder de achterwand tot halverwege de scène uitgestrekt waren, als kleren die uit een lade hangen. De achterwand schuift weg en te voorschijn komen vader en moeder met voor hen een 'gemaakt' knielende Debuissou. Van de reeds door Müller vrij enigmatisch gestelde tekst brengen deze acteurs vrijwel niets terecht. Twee beelden blijven - met veel





De Opdracht (Foto : Luc Monsaert)

goodwill - bij: (de) moeder houdt (de) vader, die op handen en voeten zit, bij de bretellen op zijn rug vast (als een hond die zijn bazin moet verdedigen); verder een kartonnen rood hart dat letterlijk haar gebroken hart moet verbeelden.

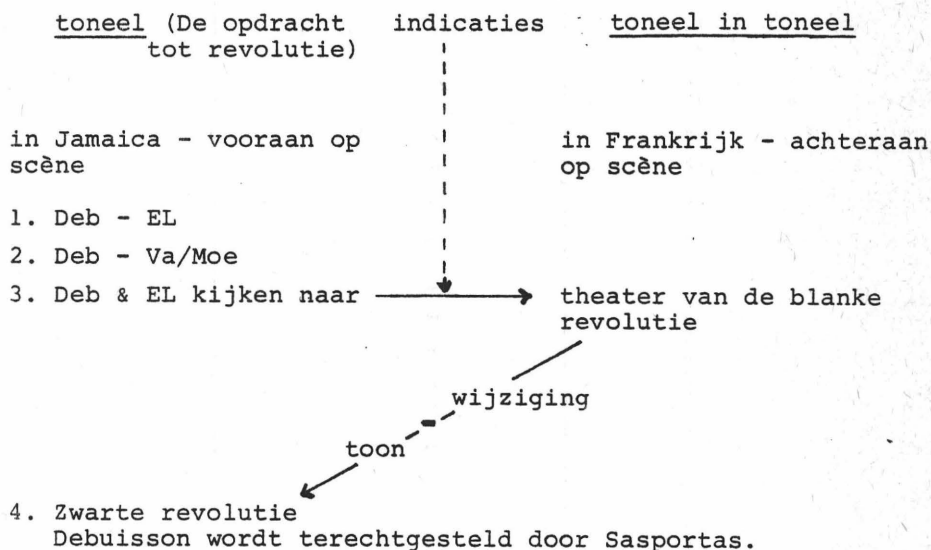
Deze scène is letterlijk en figuurlijk ongearticuleerd: de tekst is nauwelijks hoorbaar gebracht en bovendien geeft deze scène de indruk dat de regie er geen uitgemaakte visie van naar voren kan schuiven via actie en dictie: dit blijkt voor mij uit de tekstinterpretatie die zinsgewijze en zeer letterlijk verloopt: "nu is mijn hart gebroken" leidt tot het tonen van het gebroken kartonnen hart. Wat deze zinnen als geheel te betekenen zouden kunnen hebben lijkt - in elk geval voor de toeschouwers - onverwerkt door de regie. Je wil als toeschouwer zulke letterlijke omzetting wel als grotesk interpreteren als je je maar niet zo ongemakkelijk zou voelen bij die losse verzameling van zinnen die stuksgewijs op je afkomen (als de klanken al zo ver dragen), zonder dat je zicht krijgt op het kader waarin de regie deze zinnen wil doen passen.

Scène 5: Galloudec, Sasportas - Debuissou terechtgesteld.

Korte inhoud: Galloudec en Sasportas spelen de ruzie tussen en de terechtstelling van 'GalloudecDanton' en 'SasportasRobespierre', gevolgd door de terechtstelling van Debuissou.

Deze scène drijft het 'spelmatige' karakter dat voorheen reeds aanwezig was ten top: er wordt 'toneel in het toneel' gespeeld. Galloudec en Sasportas spelen het theater van de blanke revolutie, namelijk hoe de Franse revolutie haar macht verspeelt door de onderlinge ruzies tussen de leiders Danton en Robespierre. Daarmee wordt de

parallel die in de derde scène getrokken werd tussen re-
 volutie (plus opdracht daartoe) en theater complexer.
 Schematisch kan dit als volgt worden weergegeven:



Indicaties van het 'toneel in het toneel' zijn o.m. het startsein tot het spel gegeven door Debuissou, Debuissou en Eerste Liefde die fungeren als toeschouwers, de klappers die Debuissou laat afgaan als geluid bij de schijnboksstoten, de foto's die EL maakt van het gevecht, het namaakbloed van de twee vechters, hun slordig opgezette maskers die hen tot Danton en Robespierre moeten maken. (Dat Müller zicht heeft willen houden op toneel zowel als op toneel in toneel blijkt uit de benamingen 'SasportasRobespierre' en 'GalloudecDanton').

De reden waarom ik de terechtstelling van Debuissou niet meer als toneel in het toneel beschouw is vooral de toonwijziging: de voorgaande 'terechtstelling' werd met behulp van allerlei middelen als 'schijn' voorgesteld; de

executie van Debuissou heeft een veel 'serieuzer' karakter, zoals blijkt uit de toon waarop Sasportas tot hem spreekt (roept), uit het feit dat Debuissou echt met zijn hoofd in het water wordt geduwd en, verschillende malen na elkaar tegen het bord wordt gegooid (in tegenstelling met de schijnboksmaatch daarvoor), uit de aard van de beschuldigingen (hij is terug bezitter en zal daarvoor veroordeeld worden).

In aansluiting met deze verschillende gradaties van tooneelmatigheid moet onze aandacht ook uitgaan naar het gebruik van 'maskers' en dus naar het rollenthema in deze verschillende spelniveau's. Aan het voorgaande schema kunnen we dan het volgende toevoegen:

- 1-2-3. Deb/ Gal/ Sasp spelen wie ze waren vóór de revolutie
- Gal. Speelt Danton
Sasp. speelt Robespierre
4. Sasp (en Gal) en Deb. spelen wie zij zijn tijdens de revolutie, i.e. (ex-)slaaf Sasp. terechtsteller van slavenhouder Deb.
-

Debuissou's terechtstelling eindigt met het moment waarop zijn hoofd op de fotocopieermachine gelegd wordt. De papieren afdrukken van zijn hoofd die dan verschijnen zullen meermaals door Debuissou als maskers gebruikt worden (daarmee aansluiting bij scène twee; instructie geschreven op papier is gelijk aan masker is gelijk aan rol). Dat masker is natuurlijk gelijk aan zijn gezicht (fotocopie), een vormgegeven dat Debuissou's problematiek suggereert: hij speelt wie hij was, maar wordt dit hem uiteindelijk niet fataal? Hoe groot is immers de verleiding om opnieuw te worden wie hij was, maar hoe pijnlijk is zo'n keuze, die een verraad impliceert tegenover de revolutionair die hij wor-

den kan?

Belangrijk bij deze scène is niet vast te leggen welk onderdeel ervan primeert, maar wel een zicht te krijgen op de bijdrage van elk onderdeel tot de complexiteit van het begrip revolutie (de paradoxen ervan, de keuzes die het impliceert). De inhoudelijke verbanden tussen opdracht-toneel, politieke rol-masker krijgen hier visueel een bevredigende vorm. Daardoor heeft deze thematiek de kans om via het netvlies van de toeschouwer langzamerhand door te dringen als zijnde de basis van heel Müllers stuk. Van hieruit kan ook worden teruggedacht aan frasen als "De Dood is het masker van de Revolutie" en "De Revolutie is het masker van de Dood" die ons als publiek eerst vreemd waren maar nu meer substantie krijgen.

Scène 6: Monoloog van Debuissou

Korte inhoud: Een man vertelt een reeks gebeurtenissen die hem overkomen, waaronder zijn verplaatsing met de lift naar zijn baas om een opdracht te halen, zijn twijfel omtrent het verblijf van de baas, zijn aankomst vanuit de lift in Peru... Deze monoloog breekt met ruimte, tijd, personages: het actieterrein is niet meer Jamaica, de tijd is onbepaald, de verteller anoniem. Een apart geval dus dat ook een aparte aanpak vereiste.

Heel wat studenten en ikzelf vonden de wijze waarop de monoloog gebracht werd vrij onbevredigend, maar niemand kon precies formuleren waarom. Terug dus naar de video-opname, waarbij we alle bewegingen noteerden die Debuissou (als hij dat is) uitvoert. Eerste opmerking die viel was dat elke frase letterlijk uitgebeeld wordt. (Hij spreekt over "vallen" en onmiddellijk is daar een banane-schil en een lucifer die in twee wordt gebroken). Niks

tegen tekstverbeelding op voorwaarde dat het "tonen" het "zeggen" waardevoller maakt. Blijkt dat een letterlijk tonen hier niets bijdraagt want iedereen begrijpt letterlijk "in een lift zitten", "van de trap vallen", "een schotwonde in het hoofd hebben" - daarvoor volstaat het woord -, maar wat daarmee niet getoond wordt is wat al deze handelingen boven het letterlijke niveau uit kunnen betekenen.

Om concreet na te gaan wat er misgelopen is moeten we terug naar de tekst. Dat blijkt geen gewone toneeltekst te zijn met hoofd- en neventekst waarin de hoofdtekst datgene is wat gezegd wordt, ondersteund of tegenwerkt door datgene wat de neventekst doet tonen; als 'doen' en 'zeggen wat je doet' tegelijk aanwezig zijn, is één van beide redundant (je hoort als publiek ook wat je ziet, je ziet ook wat je hoort: houdt men ons hier voor blind of voor doof?), - ofwel wordt het als een element van parodie gebruikt, wat we hier toch mogen uitsluiten.

Als je dus een gewone toneelversie brengt van een tekst waarin alles reeds beschreven/ geëxpliciteerd wordt wat een personage doet (en dat in de onvoltooid tegenwoordige tijd¹), dan zit je volgens mij niet op het juiste spoor. Een alternatief zou kunnen schuilen in de associatie van deze monoloog met Kafka-teksten of met een droomrelaas. Ik ga even in op deze laatste associatie.

Van belang hierbij is dat in elke droom de gebeurtenissen, de omgeving, de medespelers...wel kunnen ontleend zijn aan je eigen werkelijkheid, maar dat hun betekenis niet meteen ligt in een concrete verwijzing naar die werke-

1... en niet in de onvoltooid verleden tijd, de tijd van het verhaal in het verleden dat dan in een tegenwoordige tijd kan worden getheatraliseerd (cfr. scène 3).

lijkheid maar eerder in hun symbolische waarde. In deze visie op dromen zal je dood in een droom zelden je concrete dood betekenen, maar bijvoorbeeld wel dat je een veranderingsproces doormaakt. Sterven heeft hier dus geen concrete waarde, maar verwijst naar een betekenis achter het concrete.

Als argument voor de associatie van tekstuele constructie met droom beschouw ik ook het verdwijnen van elke concreet-realistische opeenvolging van tijd en ruimte: de tijd ("het razende horloge") slaat op hol voor de verteller, de ruimte biedt geen houvast als een lift kan uitgeven op Peru...

Deze monoloog confronteert ons dus met een reeks concrete handelingen die niet realistisch opgevat kunnen worden, alleen al omdat ze niet gehoorzamen aan de wetten van onze bewuste leefrealiteit. Daarom zou ik ze eerder opvatten als beeld dragers voor de meer abstracte gedachten gang van een individu dat zich tegenover een (opdracht tot) revolutie geplaatst weet.

Deze focusverbreding op de problematiek rond de revolutie - dus weg van de revolutie op Jamaica met de gegeven karakters - wordt voor een groot gedeelte uitgesloten in de productie van Arca omdat daarin de meeste handelingen telkens zo letterlijk gevisualiseerd worden dat het wel lijkt alsof ze door Müller bedoeld waren om op zich betekenis te hebben. Ik zou concrete feiten die aan dit individu (volgens zijn relaas) gebeuren eerder onderbrengen in grotere beeldvelden: de paniek in de lift, de onwennigheid van dat onbeduidende ambtenaartje dat van diep in de kelder naar zijn baas ergens op één van de hogere verdiepingen moet, de angst dat er door zijn onwetenschap iets is misgelopen met zijn baas en dus met zijn opdracht, deze

en nog andere feiten zou je bijvoorbeeld onder de vraag kunnen samenbrengen "Wat vermag een individu tegenover het raderwerk van de revolutie?", of nog algemener "Wat vermag een individu tegenover de voortgang van de geschiedenis?", of nog: "Is de revolutie niet erg relatief als de opdracht ertoe al kan vervallen voordat ze eigenlijk werd gegeven?" (Dit alles hangt natuurlijk af van de interpretatie die je aan de monoloog geeft).

De vraag die zich opdringt is dan: hoe bereik je deze mediëring van een eerder abstracte gedachtengang via de monoloog die Müller schrijft? Enkele vondsten van de Arca-regisseurs lijken mij hier zeer functioneel: Debuissou(?) die voor een groot deel van de monoloog vast zit aan een elastisch lint dat bevestigd is aan een doos (gevangene aan ketting met bol), de ambtenaar die geboeid is aan zijn aktentasje. Dit vind ik 'signalen' die niet 'letterlijk' zijn en daarom juist de brug kunnen slaan tussen de concrete feiten en de meer algemene, abstracte gedachtengang. Ook de taal op zich is daartoe in staat: als hele stukken monoloog geciteerd zouden worden zonder letterlijke visualiseringen zou de draagkracht aan betekenis behouden blijven.

Waar de regisseurs vreesden de betekenissen al te zeer te simplificeren door een algehele interpretatie naar voren te schuiven blijkt dat in het geval van de monoloog hun alternatief voor geheelinterpretatie fataal wordt: het zijn de letterlijke, zinsgewijze visualiseringen van de gebeurtenissen die het betekenispotentiëel sterk afvlakken.

Scène 7: De opdracht wordt teruggegeven.

Korte inhoud: deze laatste scène neemt de verhaaldraad van de revolutie op Jamaica terug op. Napoleon komt in Frank-

rijk aan de macht en elke opdracht tot revolutie vervalt: Debuissou deelt dit mee aan Sasportas en Galloudec.

Twee thema's komen hier in de visuele uitwerking sterk naar voren, namelijk de parallel tussen revolutie en theater en het daarmee samenhangende maskerthema. Debuissou scheurt zijn masker (fotocopie van zijn gezicht) gedeeltelijk af en trekt het doek dicht: het theater van de revolutie is afgelopen. Sasportas en Galloudec verzetten zich daartegen: zij komen van onder het doek uit (zij zijn niet zoals acteurs die achter het doek wachten op applaus) en trekken het weer open. Zo vormt het doek de visuele scheidingslijn tussen de visie van Debuissou en die van beide anderen. (Dat de verdere poging tot revolutie van deze laatste abortief zal zijn vernamen we reeds in de eerste scène).

Het maskerthema zit in elk fragment van deze scène verweven: Galloudec en Sasportas willen zich nog niet afschminken - voor hen is de opdracht en dus hun rol/masker erin nog niet gedaan - en als zij dat dan toch doen is dat om daarna hun eigen revolutie/toneel te beginnen, namelijk zonder Debuissou maar met dezelfde doeleinden. Müllers tekst zelf bevat verder vergelijkingen als "je gezicht is je masker" of andersom. Misschien kunnen deze mensen hun masker niet afschminken omdat het hun eigen gezicht is, een "masker" dat alleen met de dood zal afgelegd worden.

Uit Debuissou's gedrag blijkt nogmaals zijn besluiteloosheid t.o.v. de probleemstelling "hoe verhoud je je tot een revolutie?" - enerzijds werd hij erdoor aangetrokken zoals Sasportas, anderzijds is er de wereld van de persoonlijke gratificatie, van een individueel opgevat geluk. Toch kan hij daar niet voor kiezen want hij ziet de

"schoonheid van de wereld" als "het masker van het ver-
raad" (tegenover de opdracht, de revolutie). Tegenover
deze twee houdingen staat dan een derde onrealiseerbare:
"Waarom zijn we niet als bomen geboren, Sasportas, die
dit alles niets aangaat...of een berg...of een woestijn...
waarom zijn we er niet gewoon om toe te kijken hoe het
landschap strijd levert?".

De laatste houding wordt voor mij op de eerste plaats
gevisualiseerd door Debuissons omarming van het grote
ijsblok dat reeds vanaf het begin op de scène aanwezig
is (Eerste Liefde zat er ook op) - Galloudec en Saspor-
tas zullen het moeten stuk hakken omdat zij voor een ver-
der persoonlijk engagement kiezen. Debuissons gemoed
gaat van kalme gelatenheid naar razende angst en woede
omdat hij zich geslingerd weet, nu en voor altijd, tus-
sen de verschillende houdingen. Dit alles blijkt uit dras-
tische wijzigingen in stemvolume, intensiteit van acteren
(wèl inleving te merken!) gerèn over de scène terwijl hij
anderen veroordeelt... Uiteindelijk zakt hij neer, bindt
het lint terug rond zijn voeten en probeert zich in te
graven - de onmogelijkheid van vlucht?

De toneelruimte en het gebruik ervan bieden dus letter-
lijke visualiseringen van de opdracht die wel of niet door-
gaat voor de verschillende personen. Een laatste beeld
moet worden beschreven: onder donderende muziek breken
Galloudec en Sasportas "uit de scène" - in de twee zij-
wanden worden twee schotten omhooggewrikt, uit het ene ko-
men ijsblokken, uit het andere stenen gerold. Deze obsta-
kels van steen en ijs, waartegen Galloudec en Sasportas
moeizaam optornen, hypothekeren wel hun kans op slagen, maar
hun kordate actie staat toch tegenover de machteloze razer-
nij waaraan Debuisson ten prooi is.

Bilan van deze analyse

1. We moeten constateren dat er een groot aantal 'goede' regievondsten zijn waaronder de opstelling en gedraging van Antoine, het lint en de aktentas waaraan Debuissou vasthangt, de uitwegen die vol ijs en steen blijken te zitten enz. Daartegenover zijn letterlijke visualiseringen zoals in de monoloog onbevredigend.

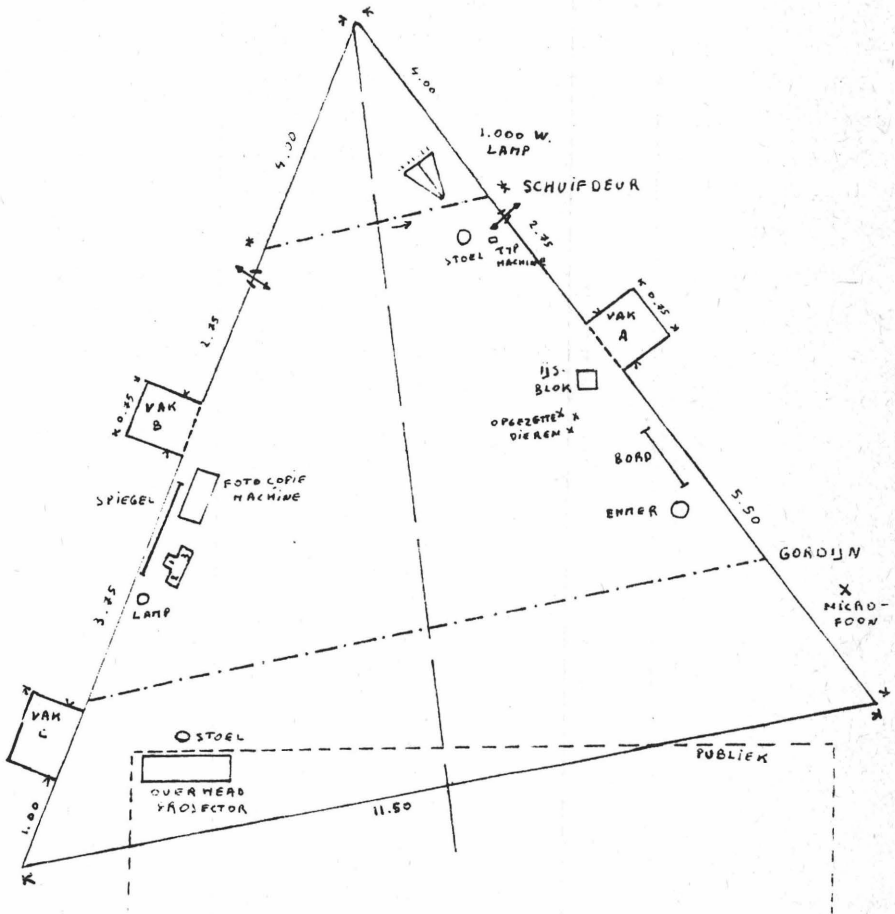
Wat kan nu het criterium zijn voor een 'goede' regievondst? Dat blijkt te maken te hebben met het zo efficiënt mogelijk gebruiken van de verschillende zendkanalen die in het theater kunnen aanwezig zijn: dat wil zeggen dat de regie een kanaal zodanig moet aanwenden dat het toevoegt aan de betekenis van een ander, dat het een meerwaarde creëert. In die zin voegt de plaatsing van steen en ijs in de uitwegen van Sasportas en Galloudec een duidelijke nuancering toe aan de uitspraak van Sasportas "ik ga de strijd in...".

2. Veel van deze regievondsten (opgenoemd in 1) blijken geïsoleerd te zijn. Slechts enkele keuzes van vormgeving reiken boven de grenzen van hun specifieke scène uit en winnen daardoor aan zeggingskracht, met name de revolutie als theater/toneel, met de taak van de deelnemers als rol/masker.

3. Naar een evalueeratie toe nu. Dat je een opvoering die geen netjes verpakte boodschap wil brengen na één keer kijken niet begrijpt, is volkomen aanvaardbaar. Maar als er na een vrij grondige bestudering van deze produktie sommige scènes of delen daarvan nog steeds niet te duiden zijn, dan stelt men zich toch met enige reserve op. Uit de beschrijvingen blijkt dat de toeschouwer wordt overgeleverd aan een opeenvolging van scènes die zeer uiteenlopend zijn van plaatsing in tijd en ruimte, van interpreta-

tieniveau (letterlijk als een uitgebeeld verhaal hic et nunc of als fantasma?), van omvang van de probleemstelling en ga zo maar door. Zo heeft deze regie voor het complexe karakter van de problematiek van Müllers tekst als toneeltekens een gewild chaotische presentatie gekozen. Mijn bedenking daarbij is dat een klaardere presentatie meer kan meenemen naar een zicht op de complexiteit van het probleem dat Müller fascineert, terwijl een eerder verwarde presentatie de benaderbaarheid van het probleem zeer in vraag stelt: als publiek onthoud je alleen dat het probleem niet te overzien is - en dat je er dus beter niet aan begint - in plaats van dat je aan het denken slaat over de complexiteit/onoplosbaarheid van de problemen rond elke politieke daad op dit moment.

Aanvulling 1: Speelruimte volgens plan M. Cnops.



Aanvulling 2 : beschrijving van acteerruimte en rekwisieten bij scène 2 (uittreksel uit het repetitieverlag van de studenten).

Acteerruimte:

Het gordijn was tijdens de repetitie niet aanwezig. Bij de opvoeringen zal er een zwart gordijn hangen, met links een witte vlek van de overheadprojector. Het zal ongeveer 50 cm van de grond hangen, waardoor de benen van Sasportas zichtbaar blijven als hij achter het gordijn aan het vegen is.

Rekwisieten:

- Op het tafeltje waaraan Debuissou zit liggen volgende voorwerpen: een briletui, papier en balpen (tijdens de opvoering aangevuld met de overheadprojector), een asbak met daarin kleine opgevouwen papiertjes, een luciferdoosje, een stuk krijt, een boek ("Le Traité des Noirs au Siècle des Lumières, Témoignages des Négriers") met tussen de bladzijden een aantal papieren (prenten).
- Een aktentasje met daarin de drie 'maskers': enveloppes met een papier erin.

Signalen:

- Bij de aanvang van de scène is het pikdonker. Men hoort iemand zacht spreken, als leest hij hardop wat hij schrijft. Het licht gaat aan en men ziet Debuissou die aan het schrijven is.
- Galloudec steekt een sigaret op. Hij staat geleund tegen de wand, trilt met de benen, krabt aan zijn nagels, trekt zijn neus op. Hij speelt met zijn sigaret en dooft ze dan nadrukkelijk uit. De drie personages kijken voortdurend over en weer naar elkaar.

- Als de woorden "zwart" en "neger" vallen, beweegt het donkere gedeelte van het gordijn. Als het gaat over "wit" en "blanke", de witte vlek van de overheadprojector.
- De acteur die de rol speelt van Sasportas is een geschminkte blanke, terwijl de Reusachtige Zwarte gespeeld wordt door een -zij het niet zo reusachtige- zwarte.
- De matroos en Galloudec krijgen door dezelfde acteur gestalte. Daar mag men echter geen speciale betekenis aan hechten.

(Een gelijkaardige inventaris kan worden opgemaakt voor alle andere scènes.)