

Kwartet van Heiner Müller, Bogaerts contra Buyse

Het mechanisme van de seksualiteit

'Kwartet' van Heiner Müller begint met de aanspreking 'Valmont'. Bij de Witte Kraai klinkt dat verlangend, bij het BKT is het een koud bevel. Luk Van den Dries overloopt de verschillen en de gelijkenissen van de twee Vlaamse premiers van Müllers meesterwerk.

Heiner Müller vertelt een anekdote. "Toen ik op reis was in de V.S., ontmoette ik in Milwauke een prof die een heel dik boek had geschreven over postmodernisme. Hij vroeg me of ik daar voor een colloquium ook een tekst wou over maken. Ik wist niet wat dat was, postmodernisme, en wou toen eerst iets maken over August Stramm, de eerste moderne die bij de post gewerkt heeft."

Dit is hier niet ter zake, illustreert enkel dat Müller een geestig man is, ondanks de getormenteerde indruk die teksten als *De Hamletmachine* op het eerste gezicht kunnen wekken. Onder het van pijn en lust verwrongen oppervlak gaat nl. een geweldige humor schuil. Müller lijkt om de stelligheid waarmee de mens aan zijn eigen ondergang laboreert, enkel nog hard te moeten lachen.

Kwartet is ook zo'n humoristisch stuk. Müller haalde het gegeven uit Laclos' briefroman *Les Liaisons Dangereuses*, "na het voorwoord van H. Mann gelezen, en af en toe in de roman gebladerd te hebben," zegt hij. De libertijnse verhouding die door de briefafstand bij Laclos in lyrische verzen wordt vertaald, wordt bij Müller in een 'huis clos' verplaatst. De twee personages, markiezin de Merteuil en graaf Valmont, ontmoeten elkaar bij Müller in vlees en bloed. Gewend aan de geur van inkt en veilig achter het zegel van de anonimiteit, komen ze nu op dezelfde theaterscène terecht. De beschouwende afstand valt weg, er blijft hen niets anders dan mekaar met de klauwen te verscheuren: "Weet u wat, Valmont, laten we elkaar opeten, om er een eind aan te maken vòòr u geheel smakeloos wordt."

Ondanks alle obsceniteiten, de ongelooflijke blasfemie, blijft het een gevecht met stijl. De gracieuse galanterie waarmee Laclos zijn 18de eeuwse pikante fantasieën omkleeddè, krijgt bij Müller een 20ste eeuwse pendant: de wensdromen zijn ongetwijfeld perverser, brutaler, scatologischer ("V: Ik ben maar een stuk drek, madame. Ik wil uw stront eten. —M: Dan spreken we van drek tot drek. Ik wil

dat u op mij spuwt. —V: U moet uw water op mij laten. —M: Nee, u moet op mij schijten. —V: Laten we bid-den, Mylady, dat de hel ons niet scheidt."), maar deze vleselijke lusten worden evenmin botweg beleefd. Müller bouwt een aantal vertragsprocedures in die de jacht op het wild wellustiger maakt. Door de taalinkleding vooral: lage vulgariteit wordt gecombineerd met lyrisch raffinement, verre echo van aristocratische taalverhulling (cf. de jachtsymboliek); ook door de constante verwijzingen naar het theaterspel en de rolverwisselingen: Valmont en Merteuil nemen mekaars rol over en spelen ook nog de twee andere personages Volange en Madame de Tourvel (vandaar de titel *Kwartet*). Daardoor krijgt men de indruk dat alles van lang geleden dateert, en men nu slechts een vage herinnering levend houdt in een soort van ritueel. Een materie dus, waarmee bij uitstek theater kan gemaakt worden.

Meesterwerk

Dat verklaart ook de grote belangstelling voor dit stuk van Müller. In tegenstelling tot ander werk dat altijd zwaar beladen is met allerhande geschiedenis (duits verleden, mythische stof, politieke ontwikkeling) concentreert *Kwartet* zich exclusief op de verhouding tussen een man en een vrouw, d.i. op het mechanisme van de seksualiteit. Müller haalt die machine uit elkaar, zoekt waar de motor zit, en ontdekt dat dat het Niets is, de dood ("Er is geen man, of bij de gedachte aan de vergankelijkheid van zijn eigen dierbare vlees krijgt hij een stijve.") En daar raakt hij natuurlijk vertrouwd terrein: zoals elke tekst van Müller vat *Kwartet* alle voorgaande stukken samen. Alle obsessies zijn opnieuw aanwezig: de dominante vrouw, de dode seksualiteit, het verraad, de omkeringen van rollen, enz. Maar zijn ontleedmes schrijft hier in toegankelijke taal, minder hermetisch, vloeiender. Die synthese levert niets minder dan een meesterwerk op,

een van de mooiste stukken sinds decennia geschreven.

Van de dertigtal stukken die Müller schreef, behoort *Kwartet* (1980) al tot de meestgespeelde. Na Nederland (Globe) en franstalig België (Ensemble Théâtrale Mobile) beleefde *Kwartet* nu zijn Vlaamse première. Premières eigenlijk. Sam Bogaerts regisseerde voor de Witte Kraai Arlette Weygers en Johan Van Assche, Dirk Buyse regisseert en speelt samen met Mia Grijp voor het BKT. Dat had aanleiding kunnen geven tot een interessante vergelijking, een boeiende publieke confrontatie. Maar een zeer protectionistische regel zegt dat wie de rechten van een stuk koopt, zonder concurrentie de (onvrije) markt mag bespelen. Het BKT heeft de rechten, waardoor de Witte Kraai op Nederland aangewezen is en pas volgend jaar in Vlaanderen kan optreden.

Ruimte

Müllers teksten laten altijd veel ruimte. Woorden hebben vaak meerdere betekenissen, de taal bezit een grote autonomie waardoor alles kan, alles mag. Voor een regisseur geeft dat veel vrijheid. "Wanneer een tekst complex en goed is," zegt Müller, "zijn er misschien tien mogelijke manieren om hem authentiek te regisseren." (*Etcetera* 4, p. 15) De regieaanwijzingen in *Kwartet* beperken zich tot enkele stiltes, het aangeven van opkomst en weggaan van Valmont en de decorbeschrijving: "Salon vòòr de Franse revolutie/bunker na de Derde Wereldoorlog." Typisch Müller: een hooglijk vage omschrijving, en tegelijk een geladen beeld: tijd is ruimte, ruimte is tijd.

Nochtans slaagt de Witte Kraai erin deze connotaties aan de bepaling van plaats mee te geven. In het decor vind je zowel flarden van een aristocratisch verleden (een 19de eeuwse sofa en stoelen) als sporen van een schuilplaats na een ramp (steengruis, kapotte spiegels); verder nog een kaptafeltje en zichtbaar opgestelde spots. Maar het meest opvallend is dat

Heiner Müller

