

naam. Een anoniem iemand, die ik niet kan zien, kan ik doden. Niet iemand uit mijn herinnering. Zo neuk ik ook.'

Niks geen moedermoord, niks geen wens-de-vader-te-bezitten. De zoon heeft zich losgemaakt van de ouders, maar een binding aangaan met een ander? Nee. De droom van de symbiose, waarover ik het in het begin had, heeft hij opgeborgen. Hij gaat op in de kunst.

Montagestukken

Dat brengt me uiteraard op de relatiestukken van Gerardjan Rijnders, maar voor ik daarop inga, wil ik eerst nog iets zeggen over de vorm waarin Rijnders zijn stukken geschreven heeft. Essentieel voor het werk van Rijnders is het vrijwel weglaten van de plot. Van een reeks gebeurtenissen die met elkaar in een oorzaak en gevolg-verband staan, is nauwelijks sprake. Je wordt niet geconfronteerd met personages die ergens hun zinnen op hebben gezet dat ze niet kunnen en toch proberen te krijgen, of die opeens door iets bedreigd worden waaraan ze moeten zien te ontkomen, of die verscheurd worden door iets dat ze tegelijkertijd wel en niet willen. Je wordt niet meegesleept door hun wel en wee, tot het goede of slechte einde. Rijnders confronteert je met een situatie, ontvouwt je die situatie, laat de personages zich ontvouwen. Het zijn montagestukken, vanaf het allereerste begin, vanaf *Schreber*, ook als er geen sprake is van historisch materiaal dat door elkaar heen wordt gesneden Trouwens, ook bij de andere stukken kan je spreken van 'gevonden' materiaal: Rijnders baseert zich vaak op de verhalen, dromen, opvattingen van anderen, vooral van de acteurs.

In *Schreber* bereikt hij dat montage-effect nog doordat de gebeurtenissen zich in de herinnering of de fantasie van de zoon afspeelen. Daardoor kunnen de scènes van heden naar verleden naar toekomst naar verleden enzovoort springen en wisselen verbeelding en werkelijkheid elkaar willekeurig af. In *Dollie* en *Eczeem* kan je aannemen dat wat na elkaar gespeeld wordt ook na elkaar gebeurt, maar de afzonderlijke scènes zijn meer fases of facetten van dezelfde, onveranderlijke situatie dan van een voortgestuwde ontwikkeling. Dat bespaart Rijnders het probleem dat toeschouwers aan de afloop automatisch een moraal verbinden.

Bij toeschouwers en recensenten heeft dat al vaak de reactie opgeroepen, dat het daarvoor niet duidelijk is wat Rijnders te vertellen heeft, welke standpunt hij verkondigt. Ik denk dat hij dat ook niet wil, een standpunt verkondigen. Ik denk dat Rijnders bij uitstek

de schrijver is van het enerzijds anderzijds. Ik denk dat hij zowel mededogen heeft met de in zijn ontwikkeling gestuite zoon, als bewondering voor de vitaliteit van de ouders en hun vermogen de zoon hun wil op te leggen. In een artikel dat hij in Hollands Maandblad schreef voor de première van *Schreber* citeert hij met instemming de Franse schrijvers Gilles Deleuze en Felix Guatari, die stellen dat de schizofreen de enige echte revolutionair is, omdat hij zich aan alle maatschappelijke normen en afspraken onttrekt. Maar Rijnders is realistisch genoeg om in te zien dat dat leven in die zelfgecreëerde waanwereld zijn beperkingen heeft. Het zou aangenaam zijn - en misschien is het wel zijn droom - als het alternatieve leven dat hij wil lijden toonaangevend zou zijn, de norm zou worden. Niet voor niets laat hij de twee hoogbejaarde Duitsers in *Eczeem* er onbekommerd op losneuken.

Ook de houding van de zoon is in deze vijf stukken vaak dubbelzinnig. Zowel de historische *Schreber* als de historische *Wolfson* hebben hun waan zelf beschreven en wisten donders goed wat er met ze aan de hand was. Rijnders laat *Wolfson* zelfs valsspelen: op het einde van het stuk spreekt hij opeens toch Engels. Ook Tony Baekeland in *Bakeliet* is niet louter het slachtoffer. Er mag dan gezegd worden dat het maar de vraag was wie wie vermoordde, Tony zijn moeder of zijn moeder hem, maar zoals Gerardjan Rijnders het stuk regisseerde was Tony ook de regisseur en de dirigent van alles wat er over hem gezegd werd, genoot hij beslist van de onderdrukte positie waarin hij zat en wist hij die goed uit te buiten. Rijnders houdt ervan je te confronteren met dit soort innerlijke tegenstrijdigheden.

Aangezien er in Rijnders' stukken geen sprake is van wat in de klassieke dramaturgie plot wordt genoemd, is er ook niet wat daarin 'handeling' wordt genoemd. Wat is er dan wel? De personages confronteren elkaar met meningen en ervaringen of proberen elkaar te raken met beledigingen. In *Dollie* mag de moeder de zoon ten slotte doodschieten en in *Bakeliet* mag de zoon ten slotte zelfmoord plegen, dat ervaar je nauwelijks als een ontknoping. Wat je ziet zijn personages die vastzitten of zichzelf hebben vastgezet in bepaalde denkpatronen, in een beperkt aantal gedachtenreeksen: het gekluisterd bewustzijn. Omdat gedachtenreeksen zich openbaren in taal, ervaren wij Rijnders' personages als gevangenen van de taal.

Het is bij Rijnders dan ook de taal die in zijn stukken verbanden schept, die structuur aanbrengt. Zijn stijlmiddel is de herhaling. Niet alleen motieven komen terug, maar ook

concrete woorden en zinnen, vaak uit de mond van anderen, en met een andere lading. Het zijn die overeenkomsten en verschillen die de betekenis van het stuk voortbrengen.

Wat Gerardjan Rijnders tot een van onze belangrijkste toneelschrijvers maakt, is dan ook niet alleen dat hij ons confronteert met verscheurende situaties waarin velen van ons zich herkennen, maar ook dat hij een van de grootste taalkunstenaars is van het Nederlandse toneel. Dat merk je als je zijn stukken leest of de voorstellingen ervan ziet, maar wordt je ook bevestigd door zijn medewerkers. Wie je daarvan ook maar spreekt, iedereen roemt zijn vermogen om wat hij gehoord heeft zo in taalvormen om te zetten dat ze denkmechanismes weergeven. Hij slaat voortdurend ervaringen die hem verteld worden, anecdotes die hij hoort, zinswendingen, uitdrukkingen, stukjes dialoog in zijn hoofd op en die komen er op het juiste moment zo getransformeerd uit dat ze 'sprekend' zijn voor de persoon en de situatie.

Relatiestukken

Na deze uitwijding over Rijnders' schrijftechniek, ga ik nu, zoals beloofd, in op zijn relatiestukken.

In de trilogie *Silicone - Pick-up - Tulpen vulpen* staat steeds een paar centraal. In *Silicone* is het op bezoek bij een vriend. In *Pick-up* is het samen op een rommelzolder en in *Tulpen vulpen* is er een vriend op bezoek bij hen. In alle drie de stukken gaat het om het niet meer hebben van gevoelens van liefde.

In het eerste lijden de personages daar nog onder en leven ze zich uit in beledigingen om de ander zo te raken dat er tenminste weer enige gevoelens ontstaan, al waren het maar seksuele. Dat ze bij iemand op bezoek zijn, hindert én helpt hen bij het kwetsen-opwinden en dat levert de nodige gedwongen situaties op. Zo gauw de vriend even de kamer uit is, barst het los.

Adolf: Je bent aan het vervallen. Je rot weg. Uitgezaakt. Je begint al te stinken. Als ik 's ochtends naast je wakker word, en ik zie die varkenskop...

Sylvia: Ik ben altijd 't eerste...

Adolf: ...dan hou ik me slapende. 't Liefst hield ik me dood.

Sylvia: En dat stuk dooie lever dan, dat ik naast me aantref, als ik wakker word?

Adolf: Is 't toevallig eens géén varkenskop, dan een gebutste walvissenrug met van die gijlblauwe aderen... En zo gaat het door, tot ze over elkaar heen liggen. En de vriend natuurlijk weer binnenkomt.

In *Pick-up* doen de twee gelieven - nu geen echtpaar - verwoede pogingen om de emo-