

In de waan van het kapitalisme

Oscar van Woensel is bekend als auteur en acteur van *Dood Paard*.

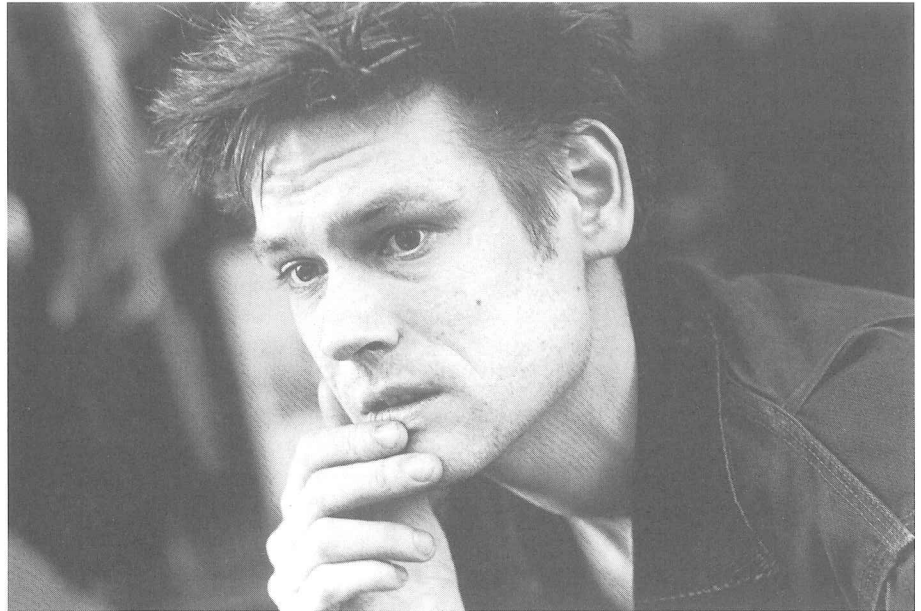
Peter Anthonissen gaat op zoek naar een andere Oscar: tekstdschrijver voor het Amsterdamse jeugdtheatergezelschap

Het Syndicaat en columnist voor *De Standaard*.

Een andere Oscar van Woensel

Part Two - Het Syndicaat / Sanne Peper





Oscar van Woensel / Matthias Horn

Het is moeilijk om Oscar van Woensel (°1970) als auteur los te denken van de theaterproducties van Toneelgezelschap Dood Paard. Deze tekst is een poging daartoe, aan de hand van een aantal teksten waar Kuno Bakker, Manja Topper en Gillis Biesheuvel, de andere leden van het Amsterdamse collectief, geen hand in hadden: *Varkens* (1996) en *Part two* (1997), twee toneelstukken die hij schreef voor het Nederlandse jeugdtheatergezelschap Het Syndicaat, en de columns die hij sinds april dit jaar verzorgt voor de krant *De Standaard*.

Op 23 oktober jongstleden ging in het Deutsches Schauspielhaus in Hamburg *Wer* in première, een bewerking door regisseur Falk Richter van Oscar van Woensels *Wie...* (1996). Parallel met *Schlachten!* van Tom Lanoye en Luk Perceval stond dus een tweede oorspronkelijk Nederlandstalige theatertekst op het programma van het toonaangevende Duitse theater. Niet alleen buiten de taalgrenzen wordt Van Woensels schrijftalent opgemerkt. Zo was Van Woensel aanwezig, zij het in verknipte vorm, in twee van de zeven eindwerken die de laatstejaarsstudenten van het RITS in juni presenteerden. De collage *When Bacchus meets Venus of zoiet* van Bronstig Veulen Dominique Van Malder bevatte een fragment uit *Wie...* Kris Verdonck baseerde zich voor *To eat me[at]* op de dialoog *Tussen ons gezegd en gezwezen* (1997). Deze laatste voorstelling, die intussen onder de vlag van het kersverse Brusselse gezelschap FYKE vaart, bewees voor mij de plooibaarheid van Van Woensels tekst. Wat bij Van Woensel een conversatie is tussen tweelingbroers, wist Verdonck intelligent om te buigen tot de innerlijke strijd van een manisch-depressief kluizenaar. De spanning tussen het enige overgebleven per-

sonage en de buitenwereld (waar meteen het door acteur Arnaud Jacobs met argwaan bejegende publiek toe hoorde) bleek een uitvloeisel van een tweedeling die in Van Woensels werk vaker te vinden is: de clan, de familie enerzijds, en de eenzaamheid van het individu binnen dat groepsverband anderzijds, polen waar Steven Heene in *Etcetera 64* reeds op wees.

De afzijdige houding van een handvol personages in een huis-clos-situatie voedde de misverstanden over het vermeende cynisme, niet alleen van zijn karakters, maar ook van Oscar van Woensel (en Dood Paard) zelf. In een essaybundel over theater en maatschappij die ter gelegenheid van Het Theaterfestival 1999 verscheen, noemt Van Woensel Dood Paard echter niet cynisch, maar idealistisch: 'Hoe vaak we ook beschuldigd zijn van cynisme, ik blijf erop hameren dat dat een vergissing is, die gemaakt wordt door mensen die of niet goed opletten of verkeerd interpreteren.'

Doodswens

Het is interessant om in het licht van deze commentaar *Varkens* en *Part two* te beschouwen, stukken die in dezelfde periode zijn geschreven als *Wie...* en *Tussen ons gezegd en gezwezen*, maar die anders zijn van toonaard. Ze zijn om te beginnen narratiever van opbouw, hebben een kleiner Thomas Bernhard-gehalte, en bevatten zowaar een spannings- of thriller-element. In tegenstelling met de personages uit bovenvermelde Dood Paard-stukken, slaagt het meisje uit *Part two* erin om haar saaie milieu te ontvluchten en haar dromen te realiseren, zelfs al is de prijs die ze hiervoor betaalt, zeer hoog: 'Ik wil – / Vliegen / Ik wil op het plafond lopen / Ik wil gezond zijn / Ik wil /

Nou ja laat ook maar / Je begrijpt me wel / Ik wilde aandacht / Ik wilde vriendschap / Ik wilde liefde / Ik wilde dood.' Het verlangen dat het meisje hier uitdrukt, verschilt niet zo erg van dat van het personage Gary in *Shopping and Fucking* (1996) van de Britse auteur Mark Ravenhill, die in de liefdesdood de enige mogelijkheid ziet tot zelfrealisatie. Het is een perverse en rationeel moeilijk te bevatten vorm van idealisme, maar in het denkpatroon van de beide auteurs past het wel. Essentieel voor zowel Gary als het anonieme meisje is immers dat ze er bewust voor opteren om zich aan doodsgevaar bloot te stellen: het is hun keuze, het is hun wil.

De doodswens is niet de enige parallel tussen Ravenhill en Van Woensel. De personages van beide auteurs zijn de gevangenen van het kapitalisme. In *Shopping and Fucking*, waar menselijke relaties in uitsluitend financiële termen worden uitgedrukt, is dit van meet af aan duidelijk. In het werk van Van Woensel is dit element gaandeweg op de voorgrond getreden. In het apocalyptische *Blaat* (1999) danst de kunstwereld anno 2009 volledig naar de pijpen van managers, van 'marketingbeesten'. De kunst heeft het definitief moeten afleggen tegen de commercie. In een eerdere tekst als *Wie...* kondigde deze evolutie zich aan binnen de intimiteit van de familie: de moeder van de vijf kinderen, een gevierde Bernhard-actrice, gaf haar carrière op voor haar echtgenoot, de koning van de commerciële televisie.

Typisch voor zowel de personages in *Wie...* als in *Tussen ons gezegd en gezwezen* is dat ze niet langer moeten werken om de kost te verdienen: het zijn rijkeluis kinderen, die met een gevulde beurs ertoe besluiten kunstenaar te

worden. Voor Van Woensel is dat feit op zich al een vorm van verraad, want, zo stelt hij in de programmabrochure bij de opvoering van *Wer* in Hamburg, 'creativiteit en geld verdienen zijn twee totaal verschillende dingen'. In *Blaat* zijn de kunstenaars zonder uitzondering praatjesmakers die fuiven en recepties afdweilen en in ruil daarvoor zonder scrupules opdraven in het commerciële circuit. De hedendaagse kunstenaar is bij Van Woensel een hyperbool van de kapitalistische mens. Artistieke vrijheid is in dergelijke wereld een ijdel begrip.

Vrije wil

De vraag komt bij Van Woensel vaak voor: bestaat een vrije wil? Hij geeft geen eenduidig antwoord. Het meisje uit *Part two* twijfelt, vindt ten langen leste van wel, maar moet er zichzelf wel voor opofferen: 'Uiteindelijk / Je schat hem hoog in / Die vrije wil waar we zo dik over kunnen doen / Maar wat stelt het voor / In the end?' In *Varkens* is het geloof in de vrije wil voorbehouden aan een zwakzinnige die ermee dreigt een wetenschapper in zijn hotelkamer te vermoorden. Volgens de wetenschapper is het niet aan zijn belager om te beslissen over leven en dood, want, zo stelt hij: 'Wil je het nog als er honderd getuigen zijn / wil je het nog als de politie en de brandweer en en en / en de camera's van RTL5 toezien hoe jij doet wat je wil / is het dan nog dat wat je wil?' Het personage van Manja in *Wie...* wordt ertoe gedwongen een moord te plegen, omdat ze niet langer wil luisteren naar de geheimzinnige stemmen die haar dicteren wat te doen: 'Zelf kiezen is dodelijk,' beweren zij. Precies daaraan maakt ze zich schuldig. De patstelling is dus compleet: enkel zelfmoord blijkt nog een keuze te zijn.

Zo subtiel als Van Woensel deze kwestie in zijn toneelwerk aanraakt, zo expliciet springt hij er in *De Standaard* mee om. Zijn wekelijkse column, die kadert in de reeks *Woordenlijst van de 20ste eeuw*, leest als een opstapje naar zijn verdere oeuvre, helder, primair, direct, soms op het moraliserende af. In *Bevrijdingsdag* (5 mei 1999) neemt hij de vrije wil als onbetwistbaar uithangbord van het twintigste-eeuwse kapitalisme op de korrel: 'Elke dag krijgt de gemiddelde westerse mens zo'n 2.500 commerciële boodschappen om zijn oren. En hij blijft stug volhouden dat hij over een vrije wil beschikt. Hij blijft stug volhouden dat hij bevrijd is.' Zijn de stemmen die Manja in *Wie...* belagen, de reclameboodschappen in kwestie?

Bijna zonder uitzondering behandelt Van Woensel in *De Standaard* de economische en politieke uitwassen van het kapitalisme. De titels van zijn stukjes spreken boekdelen: *Pinnen en chippen*, *Koopavond*, *Funshoppen* en *Koopkracht* enerzijds, *Wereldvrede*, *Koude Oorlog*,

Ontwikkelingshulp en *Radioactiviteit* anderzijds. De column *Koude Oorlog* (16 juni 1999) besluit hij met de woorden: 'De Koude Oorlog was geen oorlog maar we hebben hem wel gewonnen. We hebben geen vijanden meer. We zijn de baas. We heersen over de wereld. Met alle gevolgen van dien. De vraag is hoe blij we moeten zijn. De onderdrukten zijn bevrijd, moeten we daar trots op zijn? Kunnen we doen, maar dan moeten we niet kijken naar de middelen waarmee wij onderdrukken. Reclame. Geld. Macht. Carrière. Haast. Een pluim voor de kapitalisten?' Van Woensel schaaft zich hiermee aan de zijde van andere exponenten van de post-89-generatie, die, soms tegen beter weten in, proberen een alternatief te vinden voor het alomtegenwoordige kapitalisme. De Duitse regisseur Thomas Ostermeier is ook zo iemand. Na de Wende toog de jonge Ostermeier naar het Oost-Duitse Rostock om er trotskistische pamfletten te verspreiden. Tien jaar later is hij zijn ideaal nog niet kwijt: bij de door hem geleide Schaubühne am Lehniner Platz werken alle acteurs aan gelijke lonen.

De verwarring omtrent het cynisme bij Van Woensel lijkt hiermee van de baan. In zijn toneelwerk toont hij (op een soms bijna Brechtiaanse manier) de wereld die hij in zijn columns in vraag stelt. In dat universum is er veel ruimte voor 'shopping' (in *Blaat* worden mensen getaxeerd op 'de' Armani of 'de' Dior die ze dragen), maar van 'fucking' is er weinig sprake, laat staan van 'lovemaking'. In de waan van het kapitalisme is liefde per definitie egocentrisch. Romantiek is bij Van Woensel ver te zoeken. De intermezzi in *Blaat* waar de personages oprecht lijken, hunkeren naar liefde en tederheid, zijn droom, geen werkelijkheid. Een parenthese onder de hoofding *Liefde* schetst in 32 lijntjes de verwording van 'Ik kijk je aan' tot 'Ik breek je strohalm'. In het beste geval zoeken Van Woensels karakters in hun geliefde naar de bevestiging van zichzelf. Het effect hiervan is versmachtend. Daarom grijpt de anonieme 'zevende jongen' in *Part two*, een stuk dat in zijn geheel over vriendschap en liefde gaat, in, met onvermijdelijk bloedvergieten tot gevolg: 'Ik heb haar vermoord / Ik moest haar wel vermoorden / Ze kwam veel te dichtbij / Ze kwam zo dichtbij dat ze dacht dat ze mij was.' In *Varkens* wordt de 'verlichte' gek IJsbrandt enkel gered door de theatrale illusie: 'Ik wil vrijheid / Ik wil liefde'. Daarop drukt hij een pistool tegen zijn hoofd en schiet. Er gebeurt niets, want 'het pistool is niet echt'. Waarna Wesselman zegt: 'Niets is echt.' Met deze eenvoudige uitspraak drukt hij IJsbrandts laatste hoop opnieuw de kop in.

De personages van Van Woensel bereiken nooit de innigheid waar Thomas Bernhards

karakters vroeg of laat op uitkomen. Het onvermogen tot liefde staat bij Van Woensel in verband met de onmogelijkheid tot zelfkennis. Ook hier raken zijn personages klem tussen twee vuren. De maatschappij dringt voortdurend valse definities op. Wil het individu deze van zich afschudden, dan blijft er weinig meer over dan een lege huls. In *Wie...* komt er op de hamvraag 'wie ben ik?' nooit een antwoord. Ook bij de ander niet. Aldus Manja: 'En allemaal vroegen ze me wie ben je / Waar kom je vandaan waar ga je heen / Wie ben je / En ik heb nooit antwoord gegeven / Omdat ik weet het niet zo onzinnig is.' In *Varkens* zet IJsbrandt bij het binnendringen van Wesselmans kamer een grote mond op en introduceert zich als Hollywoodvedette Bruce Willis. Wesselman twijfelt even, maar gelooft zijn leugen nog ook. Eens zijn 'ware' identiteit onthuld, verschrompelt IJsbrandt tot het nummer zussen-zoveel uit het 'gekkenhuis'. Bij Van Woensel is de mens niet alleen ongrijpbaar, hij is ook identiteitsloos. Alleen in de droom (aan het slot van *Wie...* bijvoorbeeld) kan hij het identiteitsverlies even ontvluchten en voor zichzelf een andere wereld creëren. Niet toevallig blijven de karakters in *Part two* anoniem of worden de personages in *Blaat* aangeduid met de letters A tot O. Hun dialogen zijn inwisselbaar. De wie-vraag wordt in *Blaat* zelfs niet meer gesteld, maar – als in een geheim verbond – angstvallig vermeden en verzwegen. De kunstwereld anno 2009 teert op uiterlijkheden, iemands innerlijke kwaliteiten worden niet naar waarde geschat. Wat rest, is een taalbad. Words, words, words. 'Blaat'.