

De drama's van 11 september

Opgedragen aan Carlos Tindemans (1931-2002)

Er zijn weinig gebeurtenissen in de recente geschiedenis die onmiddellijk zoveel commentaar en analyses hebben geproduceerd als de aanslagen van 11 september 2001. Omdat de aanslagen live te zien waren op televisie, werden ze ook *in real time* verslagen en becommentarieerd. Woordeloze ontzetting en verbijstering en een niet te overziene stroom van gesproken en geschreven woorden begeleidden de gebeurtenissen. Theater is bij uitstek een traag medium, een medium van reflectie, van uitgestelde en omcirkelende ervaring. 11 september was een van de meest spectaculaire ensceneringen ooit, een live *event* met een mondiale receptie. De gebeurtenis is zo theatraal dat ze zich aan de vorm van drama onttrekt. Wat gebeurt er met een evenement van die orde wanneer het in een dramatische tekst ter sprake komt? Wat gebeurt er met het drama zelf? Met de dramatische structuur, met de opbouw, met de taal? Vindt er ook in de dramatekst als tekst een catastrofe plaats?

Een viertal theaterstukken die expliciet 11 september als uitgangspunt hebben, zijn het onderwerp van deze beschouwing: *The Guys* van Anne Nelson, *Hyperlynx* van John McGrath, *Requiem for Ground Zero* van Steven Berkoff en *11 septembre 2001/11 September 2001* van Michel Vinaver. Met die keuze zijn de teksten over 9/11 zeker niet uitgeput en evenmin de dramaturgieën die tot stand zijn gekomen uit de confrontatie met catastrofes als oorlog, geweld en terreur. Een uitgebreide studie hiervan zou doorheen de theatergeschiedenis moeten reizen: van de weeklacht van de overwonnen Perzische koningin Atossa in *De Perzen* van Aeschylus tot de 'innerlijke oorlog' van de personages in *4.48 Psychosis* van Sarah Kane. Een reis via de kronkelige paden van Seneca's leesdrama's, de middeleeuwse mysteriespelen, Shakespeares tragedies en koningsdrama's, de gruwel van de Restauratiedrama's, het gekwelde bewustzijn in de stukken van Lord Byron, von Kleist en Büchner, de moder-

ne catastrofe bij onderling zo verschillende moderne auteurs als Ibsen, Strindberg, Jarry, Brecht, Beckett, Edward Bond, Heiner Müller,... om slechts enkele (westerse) referentiepunten als mogelijke oriëntaties voor een dergelijke tocht te vermelden. Een dergelijk panorama valt uiteraard buiten de opzet van deze tekst. Ik beperk me tot enkele opmerkingen over een cruciale verschuiving met betrekking tot het moment van de catastrofe in de dramatische structuur.

In de aristotelische dramaturgie – die het westerse theater domineert tot in de negentiende eeuw – is de catastrofe het resultaat van een keten van acties die leiden tot een ontknoping aan het einde van het stuk. Dat wijst op een mensbeeld dat ontwikkeling, inzicht, keuze, handeling, actie en catharsis niet alleen toelaat, maar ook vooronderstelt. Voor Hegel gaat het in het drama om een ononderbroken actie die leidt tot de ontknoping. De catastrofe moet, aldus Hegel, een definitieve en complete oplossing brengen aan het dramatische conflict en daarmee samenhangend de toeschouwer definitief geruststellen. Zowel bij Aristoteles als bij Hegel is de tragische ontknoping de plek waar de interne coherentie van de gebeurtenissen duidelijk wordt.

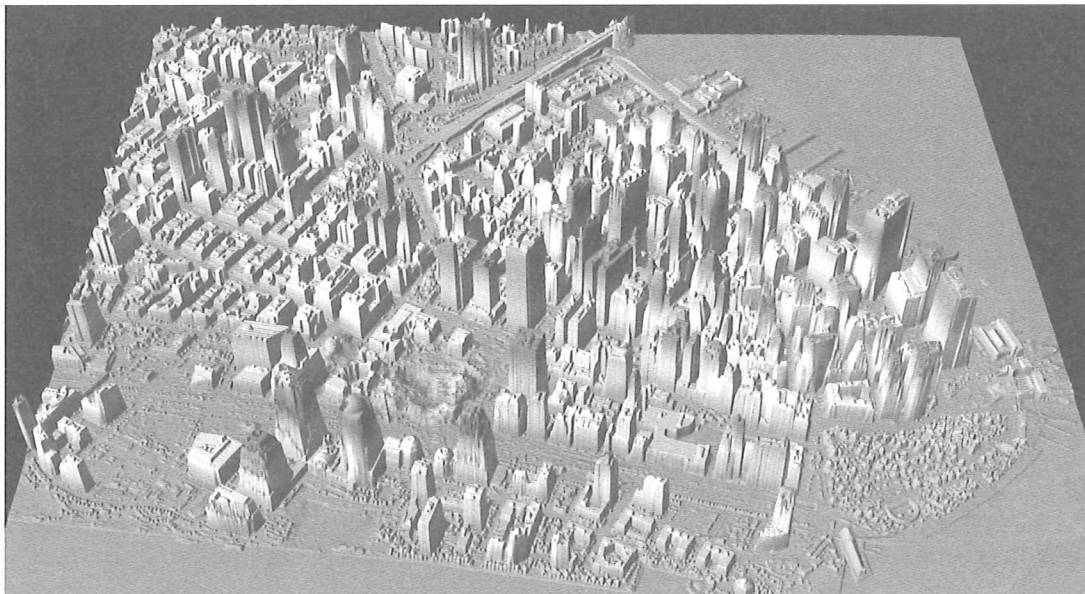
In het moderne drama – het drama dat zijn aanvang neemt met Ibsen en Strindberg – ondergaat de catastrofe een copernicaanse omkering. De catastrofe ondergaat een catastrofe. Ze is niet langer het eindpunt van een keten van acties, maar staat aan het begin. Strindbergs kamerspel *Het verbrande huis* (1907) opent met de volgende regieaanwijzing: 'De linkerhelft van het achtertoneel wordt in beslag genomen door de muren van een afgebrand huis van een verdieping hoog; je ziet het behang op de muren; tegelkachels. (...) Links in veiligheid gebracht meubilair en huisraad, op een hoop gegooid.' De catastrofe heeft reeds voor het begin van het drama plaatsgevonden. De leefwereld van de personages is hier letterlijk een ruïne. Het zijn

de ruïne en de catastrofe – en alle consequenties daarvan op het niveau van verhaal, psychologie, tijd, ruimte en taal – die de moderne dramaturgie fundamenteel bepalen.

Na de absolute verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog verscherpt het besef van de catastrofe nog: de stukken van Beckett, Bond en Müller zijn even zovele pogingen om te getuigen van de effecten van Auschwitz, Hiroshima, fascisme, stalinisme en imperialisme, maar ook van de terreur die onlosmakelijk verbonden is met wat we nu onder globalisering verstaan. In 1940 verwoordt Walter Benjamin dit in het overweldigende beeld van de engel van de geschiedenis: met het gelaat op het verleden gericht, met gespreide vleugels en opengesperde mond wordt hij door een storm uit het paradijs de toekomst ingeblazen. Die storm is wat we vooruitgang noemen, aldus Benjamin. Wat er voor hem ligt ziet de engel niet. Hij ziet de toekomst op het moment dat ze achter hem ligt: 'Waar voor *ons* een keten van gebeurtenissen verschijnt, daar ziet *hij één* grote catastrofe, die onophoudelijk puin op puin ophoopt en het hem voor de voeten slingerd.' Het hoeft geen betoog dat sinds 1940 die puinhoop alleen maar groter is geworden.

The Guys

In het voorwoord bij haar stuk *The Guys* vertelt de Amerikaanse journaliste Anne Nelson hoe een jonge acteur, Jim Simpson, artistiek leider van The Flea Theater in New York, haar vroeg om een suggestie voor een stuk 'that spoke to the situation directly'. 'The situation' verwijst naar de aanslagen. Het antwoord van Anne Nelson intrigueert: "'Antigone?'" I suggested. Maybe not. What about Brecht? We talked through the classical repertory, but Jim concluded, "It has to be something new. But it doesn't exist." Het is geen toeval dat zowel de tragedie als het brechtiaanse model, zij het marginaal, opduiken in de discussie over een geschikte catastrofe-dramaturgie. Zowel de tragedies als Brecht zijn immers reflecties op noodlot en lijden, politiek en verantwoordelijkheid. Maar zover komt het dus niet bij Anne Nelson. Of *The Guys* dat 'onbestaande nieuwe' drama is geworden, valt erg te betwijfelen. Het verhaal op zich is erg eenvoudig. Een corpschef van de brandweer ziet zich geconfronteerd met de onmogelijke opdracht om lofredes te schrijven voor de bijna dagelijkse begrafenissen van zijn verongelukte manschappen. Hij doet een beroep op een journaliste die hem helpt bij het uitschrijven van zijn gedachten en dus met het verwerken van zijn gevoelens. Omgekeerd is het voor de



Ground Zero, 23 september 2001 FOTO NOAA/U.S. Army JPSPD

journaliste een manier om bij te dragen tot de collectieve verwerking van het trauma. Het stuk bestaat uit een afwisseling van monologen van de journaliste die zich rechtstreeks tot het publiek richt en gesprekken die ze voert met de corpschef over de te schrijven grafredes. Het stuk probeert de *events* terug te brengen tot een begrijpbare en leefbare mensenmaat. Het ensceeneert twee personages op zoek naar een expressie voor hun persoonlijk verdriet. Geschreven kort na de gebeurtenissen en opgevoerd in een theater in de buurt van 'ground zero', had *The Guys* vooral een therapeutisch effect op het publiek: 'New York's most cathartic theater event' (*Entertainment Weekly*); 'A memorial to the shattered psyche of post-September 11 New York' (*Newsday*).

Het is de spanning tussen de verbijsterende ervaring enerzijds en de verwoording ervan anderzijds die gethematiseerd wordt in de confrontatie tussen de corpschef en de journaliste. Hij heeft manschappen en vrienden zien sterven en onder het puin uitgehaald. Zij moet woorden vinden voor dat verlies. De corpschef wordt niet alleen geconfronteerd met een gebrek aan retorische kwaliteiten, hij realiseert zich ook dat hij van een aantal van zijn manschappen nauwelijks meer dan hun naam kende. Bij iedere omgekomen brandweerman vraagt de journaliste de corpschef naar iets specifiek, een persoonlijke anekdote, een unieke karaktertrek van de overledene: 'Yeah, okay. Is that a flaw... But at least it's human. We got to make him human.' Met dit laatste omschrijft de journaliste ook de taak die het drama zichzelf heeft opgelegd: het menselijk en persoonlijk

maken van het gebeuren. Het onttrekken aan zijn enormiteit en anonimiteit.

Wat daardoor zo goed als volledig ontbreekt in *The Guys* is de politieke context. Er is in het hele stuk en in de opvallend lange in- en uitleidingen erbij, geen enkele referentie aan het Midden-Oosten, het terrorisme, het islamisme, de Amerikaanse buitenlandse politiek... Vreemd genoeg legt de journaliste wel een verband met haar ervaringen tijdens de 'vuile oorlogen' in Latijns-Amerika. De journaliste is hier een duidelijke afsplitsing van de schrijfster Anne Nelson, die een aantal van die conflicten voor kranten versloeg. In *The Guys* vertelt de journaliste hoe ze in Argentinië geconfronteerd wordt met een moeder wier zoon 'verdween' tijdens de dictatuur. De vrouw vertelt dat ze blij was toen de vliegtuigen in de torens drongen omdat daarin alleen maar Amerikaanse imperialisten zaten. De journaliste reageert enigszins verbijsterd: 'Everybody, all over the world, was talking about it. Writing about it. And they all - they all - thought it was about them! But it's not. It's about us! Isn't it?' Het vraagteken suggereert in elk geval een zekere ongemakkelijkheid met de 'us/them' (wij/zij) tegenstelling, maar dat ongemak maakt verder geen deel meer uit van het drama. *The Guys* gaat niet verder dan het trauma en het rouwproces van 'us'.

Hyperlynx

De internationale politieke en economische context speelt daarentegen wel een centrale rol in *Hyperlynx* van de begin vorig jaar overleden Engelse auteur John McGrath. John

McGrath heeft als regisseur, schrijver en producent een leven lang geijverd voor een breed toegankelijk politiek geëngageerd theater. *Hyperlynx* is een monoloog van Heather Smithson, een on-line medewerkster van de Britse geheime dienst MI5. Zij zit op de bewuste 11 september in St. James's Park in Londen. De monoloog bestaat uit twee delen: het eerste deel speelt zich af enkele uren voor de aanslagen, het tweede deel enkele uren na de aanslagen. We treffen Heather bij het begin van het stuk in een gewetenscrisis: ze heeft de opdracht gekregen om de beweging van antiglobalisten te bespioneren en te infiltreren, maar ze is meer en meer overtuigd geraakt van het gelijk van die antiglobalisten. Ze begint zich af te vragen wie de vijand is en waar het eigenlijke slagveld zich bevindt: 'So I must spy on the few young people in the world who are serious about the future of humanity.' De tekst is een lange discussie van Heather met zichzelf. Ze analyseert de samenhang tussen gewelddadige optredens van de politie tegen antiglobalisten, mensenrechtenschendingen, de internationale politiek, imperialisme, toenemende armoede en de groeiende macht van multinationals: 'Our government's main policy is to support the global corporations in every conceivable manner. (...) No guns, no napalm, no invasion, just what they call liberalisation of the market. (...) Conquest. Empire. Liberalisation.'

In het tweede deel, na de aanslagen, concentreert Heathers gedachtegang zich op het fundamentalisme en zijn ontwikkelingen die door westerse politieke regimes werden onder-

steund of in elk geval toegestaan. Ze komt tot de conclusie dat de terroristen en de antiglobalisten een aantal punten gemeen hebben. Niet hun methodes, maar hun redenen om te handelen: 'Not so deep down, they are the same: a sense of outrage at the greed of America; a sense of powerlessness against the might of America; a strong, burning anger at what the American empire is inflicting on the poor and the sick of the world.' Heather besluit haar werk bij MI5 te gebruiken om meer greep te krijgen op de multinationals die de wereld omvormen in 'a battleground between the clever rich and the desperate poor.' De laatste woorden van Heather zijn een pleidooi voor geïnformeerd zijn: 'The worst crime of all is not seeing, not trying to understand, of blinding yourself with your own lies.' Na het stuk volgt een opsomming van literatuur over globalisering en een aantal websites. En op de mededeling 'and by following hyperlinks to other sites' volgen een tiental lege pagina's: aan te vullen door de lezer die zich wil informeren. Het is het politieke bewustzijn van de lezer/toeschouwer dat McGrath wil aanspreken. Het drama is daarbij een didactisch en dialectisch instrument. Wat daarbij opvalt is dat de aanslagen de wereld niet fundamenteel veranderen voor Heather. Het idee dat niets meer hetzelfde is na 9/11 gaat voor haar niet op. De catastrofe brengt voor haar geen ommekeer, wel een verscherping van haar voorheen gemaakte analyses.

Requiem for Ground Zero

In zijn *Requiem for Ground Zero* laat Steven Berkoff de dramatische structuur ver achter zich. Zijn tekst kan nog het best omschreven worden als een lang episch gedicht. Berkoff is naast de schrijver en de regisseur ook de acteur van de tekst. *Requiem for Ground Zero* is een berijmde vertelling van de aanslagen in strofen van telkens vier regels. De onverwachte combinatie van het onderwerp met een poëtische en metaforische taal, het pathos van de vertelling en de soms mythische dimensie die het gebeuren daardoor krijgt – verhevigd nog door de overweldigende aanwezigheid van Berkoff als acteur – maken van het requiem een sterke maar ook ambigue ervaring. Als epische verteller overziet Berkoff het hele gebeuren. Hij ziet de twee vliegtuigen als zilveren vogels met stalen klauwen zich klaarmaken om zich op de onschuldige menselijke prooi te storten. Hij ziet hoe een brandweerman 's ochtends afscheid neemt van zijn vrouw ('Before he hits the street

he strokes her hair...'), hoe tienduizenden in de metro stappen, hoe een ruitenwasser 'wiped the tower's eyes: So it might clearly see the silver bird'. Hij ziet hoe Mohammed Atta, 'lord of deep despair', zich in het vliegtuig voorbereidt op de aanslag,...

Terwijl John McGrath de aanslagen gebruikt om een kritische analyse van de multinationals en de globalisering te maken, is Berkoffs *Requiem* een meditatie over goed en kwaad, menselijkheid en onmenselijkheid. Zijn aandacht voor de menselijke details is groot en soms ontroerend. De termen waarin Berkoff het conflict behandelt zijn niet politiek, maar religieus en humanistisch. De goden, van welke godsdienst ook, wenen bij het zien van zoveel geweld en ellende in alle delen van de wereld, vaak veroorzaakt in hun naam.

Net als bij John McGrath is ook de tekst van Berkoff in hoge mate een positiebepaling tot Amerika. Bij McGrath is die positiebepaling louter negatief: 'It is a land founded on genocide, and hypocrisy, still driven by it'. Bij Berkoff is het veel ambiguer. Over Bush ('the sheriff'), in tegenstelling tot Tony Blair ('A master expressing the wounded world's despair'), kan hij zich alleen maar spottend uitlaten. Maar Amerika ziet hij als een toevluchtsoord voor velen ('The poor, the misbegotten, and the Jews/ Came running down the gangplank, kissed the ground,/ Sweated thereafter, but they earned their dues') en hij erkent de impact van de Amerikaanse cultuur (the American dream) op Europa (i.c. Engeland) en dus de noodzaak voor een gezamenlijke rouw: 'And so we mourned deep for our special dream / Now broken and now splashed with bitter gore, / As if Clark Gable lay among the ruins / Along with Mickey Mouse, Bogart, Lamour,...' Het epische gedicht geeft Berkoff de mogelijkheid om mededogen, pathos, sarcasme en ironie met elkaar te verbinden, maar versluiert bij momenten een meer politieke analyse.

11 September 2001

De omschrijving *Requiem* kondigde reeds de religieuze en muzikale implicaties van Berkoffs tekst aan. De Franse auteur Michel Vinaver beschrijft zijn tekst *11 September 2001* als een soort van cantate of oratorium, bestaande uit aria's, koorpartijen en recitatieven. Vinaver schreef de tekst oorspronkelijk in het Engels om zo dicht mogelijk bij de taal van de gebeurtenissen te blijven. Zijn tekst is een montage van uitspraken van de vele protagonisten van 9/11: de kapers, de piloten, de vluchtleiders, de passagiers, overlevenden,

Bush, Rumsfeld, Bin Laden. De chronologie van de gebeurtenissen wordt gevolgd: van de eerste manifestatie van de kapers ('Nobody move please / We are going back to the airport / Don't try to make any stupid moves') tot de televisieboodschappen van Bush en Bin Laden. Het stuk van Vinaver is een stemmenspel geworden dat iets wil blootleggen van de chaos, de emotionele verwarring en politieke inzet van de gebeurtenissen. De stemmen wisselen elkaar snel af, zodat de vele verhalen die verteld worden in stukjes en brokjes tot ons komen. Van fictieve personages, een plot of een dramatische situatie is hier geen sprake meer. De nadruk ligt volledig op de taalbrokstukken.

De terugkerende interventies van een journalist en het koor ritmeren de tekst. De zakelijke tussenkomsten van de journalist ('People in the south tower / Had less time to make a choice / Last to be hit first to collapse') contrasteren met de koorteksten die vele kleuren hebben: van ideologiserend ('For This is War Prepare / To Suffer Hardships / Consent Sacrifices') tot cynisch en speels spottend ('Hi / Jacked / Hi / Jacked / Jacked Jets Jackety Jets / Hijacked Jets / Hi / Jets Hit Trade / World Weird / Worderly rade / Pentagon / Twin Towers / Falling Down Falling Down Falling / Gone / The Twin Towers Are Falling Down Falling Down Falling Down.') Net als Berkoff plaatst Vinaver intieme verhalen en publieke discours naast elkaar: het verhaal van de ruitenwasser die zijn emmer niet wilde achterlaten bij het wegvluichten, of het testament van Mohammed Atta waarin hij vrouwen verbiedt om naar zijn graf te komen, staan naast de interventies van politici.

Het stemmenspel eindigt met uitspraken van George Bush en Osama Bin Laden die door elkaar gemonteerd worden: 'BUSH We will not waver BIN LADEN These events have divided the world BUSH We will not tire BIN LADEN Into two Camps BUSH We will not falter BIN LADEN The camp of the faithful BUSH And we will not fail BIN LADEN And the camp of the infidels BUSH Peace and freedom will prevail BIN LADEN May God shield us BUSH May God continue to bless us.' De laatste stem is die van een jonge vrouw die vertelt hoe zij de aanslag overleefde omdat zij op 11 september thuis bleef na een nachtwake bij haar zieke kindje. Terwijl *The Guys* van Anne Nelson op zoek gaat naar woorden, maakt Vinaver gebruik van bestaande woorden om greep te krijgen op wat er is gebeurd. Maar uiteindelijk is het in hetgeen niet gezegd wordt, in de onoverbrugbare kloof tussen al

deze verschillende stemmen dat iets van de verbijstering over 9/11 doorklinkt.

Detheatralisering

Hoe verschillend ook van opzet, uitwerking en effect, wat de vier teksten wel met elkaar gemeen hebben is een sober gebruik van de dramatische middelen: van *The Guys* tot *11 September 2001* zien we een geleidelijke afbouw van plot, dramatische situatie, fictieve personages en een stijgende inbreng van epische elementen: informatie, letterlijke verwijzingen, citaten en montage. In januari 2002 werd in Berlijn een éénmalig project opgevoerd, *Speeches after September 11*, waarbij bekende acteurs (Angela Winkler, Peter Brook-actrice Miriam Goldschmidt e.a.) speeches voorlezen die internationale politieke leiders gaven tussen de aanslagen van 11 september en de eerste bombardementen op Afghanistan. De woorden van Chirac, Bush, Berlusconi, de Paus, Sharon, Arafat, Schröder, Putin, Bin Laden en Saddam Hoessein werden herhaald in een neutrale setting (spreekgestoelte en microfoon), ontdaan van hun oorspronkelijke intentie, retoriek en spreker. De meeste van de voorgelezen teksten zijn bekend of in elk geval makkelijk terug te vinden. Precies omwille van die vertrouwdeheid klonken ze in de mond van de acteurs opnieuw vreemd en werden ze onderwerp van een subtiele deconstructie. Norman Mailer noemde dit soort speeches 'instant history': het historische moment van het heden dat zich nog niet volledig onthult. Het is onmogelijk om 11 september en de nasleep ervan in de Afghaanse en Iraakse oorlog nu al te duiden: het *momentum* is nog niet voorbij, we kunnen nog niet terugkijken. Wat deze *Speeches after September 11* wel tonen is dat de bewust gekozen 'de-theatralisering' van een intussen zwaar getheatraliseerde en spectaculaire politieke scène misschien wel de enige valabele vorm van een eigentijds politiek theater is? ♦

- Anne Nelson, *The Guys*, A Random House Trade Paperback Original, New York, 2002
- John McGrath, *Hyperlynx*, Oberon Books, London, 2002
- Steven Berkoff, *Requiem for Ground Zero*, Steven Berkoff, 2002
- Michel Vinaver, *11 septembre 2001/11 September 2001*, L'Arche, Paris, 2002

● VIERDE STEM CHRISTOPHE VEKEMAN

Pakweg Tsjechov

Zoals eender welk boek, krantenartikel of dagboekfragmentje kan dienen om er een scenario op te baseren dat vervolgens succesvol verfilmd wordt, en zoals elke al dan niet waar gebeurde anekdote in potentie de grondslag vormt voor een meesterlijk kortverhaal of een onvergankelijke roman, zo doet het er uiteraard ook niet toe waar het materiaal voor een theatervoorstelling vandaan komt. Het enige dat telt is de vorm, met andere woorden, wat er met het materiaal wordt gedaan. Dit geldt trouwens voor alle kunsten: al kan ikzelf, in alle bescheidenheid, vrij aardig met het penseel overweg, zo ik ten tijde van da Vinci de dame die voor de Mona Lisa model stond zou hebben geportretteerd, zou het Louvre vandaag zonder twijfel een publiekstrekker minder tellen.

Mijns inziens bestaan er tussen de normen waaraan een literaire tekst en die waaraan een theatertekst dient te voldoen, veel minder grote verschillen dan gemeenlijk wordt aangenomen – een stelling die haar bewijs vindt in het feit dat de stukken van pakweg Tsjechov een plezier zijn om te lezen.

In beide gevallen is het bijvoorbeeld zaak om personages op te voeren die even karikaturaal en op hun eigen wijze 'typisch' zijn als de mensen om ons heen. Aangezien wij mensen – en dan bedoel ik niet alleen mensen die wij voor de eerste keer zien, maar ook onze naaste familieleden, tot zelfs onze levenspartner toe – doorgaans middels enkele woorden kunnen omschrijven, heeft het geen enkele zin om te proberen grenzeloos genuanceerd te werk te gaan bij het neerzetten – op papier of op de planken – van verschillende personages. Het als een gek streven naar zogeheten psychologische diepgang vind ik iets voor amateurs en het komt de levensechtheid van de personages zelden of nooit ten goede.

Zowel een literaire als een voor het theater bestemde tekst moet bij voorkeur 'spannend' zijn, wat er op neerkomt dat de personages evo-

lueren of veranderen onder invloed van de (vaak onverwachte) gebeurtenissen: een goede roman of dito theatertekst heeft per definitie een duidelijke intrige en bijgevolg een klassieke structuur. Dat hiervoor vakmanschap vereist is, zal wel verklaren waarom zoveel (theater)auteurs het hiermee niet eens zijn, alsook waarom er zoveel slechte dingen worden geschreven.

De lezer noch het publiek zitten te wachten op een uitgesproken boodschap vanwege de auteur of theatermaker; de mening van laatstgenoemden over maatschappelijke (wan)toestanden, politiek en wat dies meer is net zo interessant als die van de bakker of de postbode – volstrekt óninteressant dus. Wél is belangrijk dat in een literair werk of een theatertekst een welomlijnd thema centraal staat, dat in de loop van de gebeurtenissen steeds concreter gestalte krijgt en gaandeweg de persoonlijkheid van de auteur tot uitdrukking brengt – ook de neurosen en trauma's van de bakker of de postbode zijn immers interessant.

Het gebruik van humor, om een laatste voorbeeld te geven, is in beide soorten tekst van het grootste belang: geen mens – lezer of toeschouwer – is zo ontvankelijk voor tragiek als hij die net heeft zitten schuddebuiken. Geen mens zo kwetsbaar als een gelukkig mens.

Een wezenlijk verschil tussen literatuur en theater is natuurlijk dat deze laatste kunstvorm veel meer onderhevig is aan beperkingen van praktische aard: het is niet voor niets dat zoveel toneelstukken zich afspelen in de wachtkamer van de gynaecoloog of in een restaurant.

Een veel doorslaggevendere beperking nog echter is het gegeven dat bij het maken van theater doorgaans dermate veel mensen betrokken zijn dat de kans op 'een zwakke schakel' sowieso aan de waarschijnlijkheid grenst. Met het gevolg dat de toneelstukken van pakweg Tsjechov niet altijd een onverdeeld plezier om te zien zijn. ♦