

# 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