

De tragische kant van de komedie

Antigone, De Roovers, SKaGeN en de ernst van het lachen

Heeft de komedie een tijd in een slecht daglicht gestaan? Paste ze niet in de tijdgeest? Of hadden makers en spelers er gewoon geen zin in? Dit seizoen haalden maar liefst drie gezelschappen het lichtere werk uit de kast. Ivo Kuyl gaat na wat er te lachen valt.

Het is lang geleden dat we in Vlaanderen nog opvoeringen van lichte komedies genre Feydeau hebben meegemaakt. Volgens Geert Sels moeten we daarvoor al teruggaan tot in 1997. Toen werd *Une puce à l'oreille* (een vlo in 't oor) in het Mechels Miniatuur Theater gespeeld. Ga je nog verder terug in de tijd, dan zie je dat het vooral de grote stadstheaters of een gezelschap als Theater Ivonne Lex waren die dit soort stukken speelden, omdat ze er een groot publiek mee konden bereiken.¹

Vandaag lijkt die gêne voor lichte genres zoals boulevard- en deurenkomedie, farce en vaudeville tot het verleden te behoren. Niet minder dan drie gezelschappen waagden het om met dit materiaal aan de slag te gaan. Kort na elkaar kregen we de opvoering van *On purge bébé* (Het laxeermiddel) van Georges Feydeau door Theater Antigone, *Le Dindon* (De Pineut)², eveneens van Feydeau, door De Roovers en *Noises Off* (DEURDEURDEUR) van de Britse auteur Michael Frayn door SKaGeN.

Wat bezielt deze makers om zich met dit materiaal in te laten? Zijn deze komedies de naam 'kunst' wel waardig? Gaat het hier niet om al te makkelijk maakwerk dat slechts inspeelt op het goedkope lachsucces? Er worden verschillende redenen opgegeven voor deze belangstelling. Jos Verbist van Antigone is vooral geïnteresseerd in de donkere kant van Feydeaus stukken; Clara van den Broek van SKaGeN beweert dat de tekst van Michael Frayn een milde blik werpt op de mens en zijn gebreken. Volgens Sara De Bosschere van De

Roovers vormen deze lichte komedies een nog onbekend deel van het repertoire, dat daarom om verdere exploratie vraagt. Overigens is die nieuwsgierigheid ook voor SKaGeN een belangrijke motivatie.³

De intenties van de makers zijn één ding, wat zij werkelijk doen of gedaan hebben een ander. Om dat te achterhalen is het aangewezen de drie genoemde voorstellingen te bekijken en na te gaan wat ze met elkaar gemeen hebben en waarin ze van elkaar verschillen. Dat kan echter niet zonder kader. Daarom is dit het eerste wat ik in dit essay zal doen: een interpretatiekader ontwikkelen voor de lectuur van deze voorstellingen. Het bestaat uit een rudimentaire schets van de tragedie en de komedie en van het perifeer versus postmodern gebruik van de komedie. Daarna is het de beurt aan een analyse van respectievelijk *Het Laxeermiddel*, *Le Dindon* en *DEURDEURDEUR*. Ik sluit het essay af met een conclusie.

De tragedie en het tragische

Volgens de Zwitserse auteur Friedrich Dürrenmatt staat in de tragedie het lijden van de held centraal. De held is steeds een personage dat zich met al zijn krachten inzet voor de realisatie van een plan. Maar hij bereikt daarbij precies het tegendeel van hetgeen hij voor ogen heeft. Dit moment van de paradoxale omslag wordt door Dürrenmatt de *schlimmstmögliche Wendung* genoemd.⁴ Het gaat gepaard met de ondergang van de held, die vaak vele anderen in zijn val meesleept.

Dürrenmatt maakt een onderscheid tussen minstens twee soorten tragedie, een plot- en een procesgerichte variant. In de procesgerichte variant (*Tragödie*) 'gebeurt' er niet zoveel. Het accent ligt vooral op de vraag: hoe ervaart de held zijn lijden? Tot welke beschouwingen en affecten geeft dat aanleiding? Kortom: de lyriek en de retoriek zijn hier belangrijker dan de actie, wat ook verklaart waarom de monoloog hier een zekere voorkeur geniet.⁵ In de plotgerichte variant (*Tragödie der Handlung*) daarentegen is er meer actie en wordt er minder aandacht geschonken aan wat het lijden allemaal teweegbrengt. Het accent ligt niet op de gevolgen, maar op de oorzaken van het lijden (de ketting van situaties die heeft geleid tot de *schlimmstmögliche Wendung*). De weergave van het gedrag van de personages is minder genuanceerd uitgewerkt, het handelingsverloop wordt volgens een immanente logica voortgestuwd. De held spreekt en handelt vanuit een voorgaande situatie en komt hierdoor terecht in een volgende situatie, zonder dat deze dynamiek te vaak onderbroken wordt door lange lyrisch-retorische beschouwingen. Volgens Dürrenmatt is *Oedipus Rex* van Sophocles een handelingstragedie.⁶ Bij mijn weten geeft hij geen voorbeelden van de procesgerichte tragedie, maar ik vermoed dat de stukken van Aeschylus hier als voorbeelden kunnen gelden. Wel kunnen de ontboezemingen van de held hier niet in psychologische termen beschreven worden, daar psychologie een geïntegreerd subject veronderstelt en een



Het Laxeermiddel © Kurt Van der Elst



DEURDEURDEUR © Willy Wtterwulghe



Le Dindon © Koen Broos

dergelijk subject in de antieke tragedie nog niet voorhanden was. Dat komt pas later, in de moderne variant.⁷

Voorts noemt Dürrenmatt de tragedie een mimetisch genre. De toeschouwer wordt uitgenodigd om zijn eigen wereld af te meten aan die van het theater. Weliswaar weet hij dat de theaterwereld niet gelijkgesteld kan worden aan de echte wereld, maar hij *doet alsof* dit wel zo is en bekijkt dan welke nieuwe inzichten hem dit zou kunnen opleveren.⁸ Bovendien is de tragedie een genre dat vraagt om identificatie. De gewenste perspectiefwisseling kan slechts tot stand komen in de mate dat de toeschouwer zich inleeft in het lijden van de held en zich heen en weer laat schudden door vrees en medelijden.⁹ Al moet hier wellicht aan toegevoegd worden dat de identificatie makkelijker tot stand zal komen in de proces- dan in de plotgerichte tragedie. Want veel meer dan in de handelingstragedie, wordt de toeschouwer hier aangegrepen door wat er bij het personage leeft.

Interessant is de vraag wat het kritisch potentieel is van de tragedie. Je zou kunnen zeggen dat de tragedie onze aandacht richt op de tragische dimensie van het bestaan. Het bestaan is een en al toeval, contingentie, lijden, dood, vergankelijkheid en onvolmaaktheid. Er gaapt een onoverbrugbare kloof tussen zijn en denken, zijn en moeten, leven en werkelijkheid. Zeker in deze tijd van wetenschap en techniek is dat geen onbelangrijk inzicht. Iets te gemakkelijk denkt de hedendaagse mens

dat hij zelf alle kwaad uit de wereld kan verwijderen. Maar de geschiedenis lijkt het tegendeel te suggereren. Hoe meer de mens door eigen initiatief de wereld ten goede wil veranderen, hoe minder hem dat lijkt te lukken. In zijn boek *De domesticatie van het noodlot* heeft Jos De Mul recent nog aangetoond dat de techniek het tragische niet uit de wereld helpt, maar zelf gunstige voorwaarden voor het tragische creëert.¹⁰

In het licht hiervan heeft de tragedie de verdienste om te wijzen op het feit dat er grenzen zijn aan de maakbaarheid van de werkelijkheid. Wat Brecht als het reactionaire van de tragedie bestempelde, namelijk dat daarin het bestaan niet als *factum*, maar als *fatum* wordt gezien, is misschien haar belangrijkste kritische positie. Al moet je dat kritisch vermogen van de tragedie ook niet overschatten. Jan Kott maakt er ons op attent dat in de tragedie het absolute (de goden, het noodlot, de God der christenen, de natuur, de met verstand uitgeruste en zich noodzakelijk voltrekkende geschiedenis) tot norm wordt verheven: 'Een klassieke tragische situatie is: het moeten kiezen tussen tegengestelde waarden. Antigone staat voor de keuze tussen aardse en goddelijke orde, tussen Kreons bevel en de eisen van het absolute. Het principe van de keuze waarbij de ene waarde moet worden opgegeven, is tragisch op zichzelf. De wreedheid van het absolute is het eisen van zo'n keuze, het opdringen van een situatie, waarin een compromis onmogelijk is, waarin één van

de keuzen de dood is. Het absolute is vraatzuchtig, het wil alles; de dood van de held is de bevestiging van het absolute.'¹¹ De tragedie onthult de tragische dimensie van het bestaan dus niet alleen, maar verhuult die ook. Want doordat zij het absolute tot norm verheft, suggereert ze dat de dood van de held op de een of de andere manier zin heeft. Minstens toch krijgt zijn offer hierdoor een mystieke wijding en glans.

Ten slotte kan je ook in het mimetisch kader een soort verdoezeling van het tragische zien. Dit principe veronderstelt immers een *doen alsof*, de illusoire gelijkstelling van de wereld van het theater aan de echte wereld. Zolang die illusie duurt, is de toeschouwer zich niet bewust van het feit dat het theater een transformatie en geen objectieve weergave is van de realiteit. Zodoende wordt de idee van een correspondentietheoretische waarheid in stand gehouden, die zegt dat onze taal en kennis – althans in beginsel – de werkelijkheid kunnen weergeven zoals zij is. Maar in feite vallen taal en werkelijkheid nooit samen.

De komedie en het komische

Ook in de komedie staat het lijden van de held centraal. Maar hier worden we niet uitgenodigd om ons met dat lijden te identificeren, maar om er afstand van te nemen. De komedie lacht met het lijden van de mens en heeft in die zin iets overmoedigs.¹² Dürrenmatt maakt een onderscheid tussen drie soorten komedie: het komisch effect kan voortvloeien uit het

HET HANDELINGSVERLOOP VAN DE KOMEDIE IS EERDER ONVERWACHT EN VERRASSEND EN KENT PRINCIPIEEL EEN GELUKKIGE ONTKNOPING. VOLGENS SAMUEL IJSSELING ZIJN HET SCENARIO EN DE ONTKNOPING VAN EEN KOMEDIE NIET ALTIJD EVEN OVERTUIGEND EN VRAGEN ZIJ OM EEN GELOOFSACT VAN DE TOESCHOUWER.

personage, uit het personage én de handeling of alleen uit de handeling. De clown behoort tot het eerste type. Hij ziet er grappig uit en is onhandig. Hij doet heel gewone dingen, maar dan verkeerd. Bij de gezelschapskomedie (hier loopt een lijn die gaat van de nieuwe Attische komedie tot aan de huidige boulevardkomedie) is zowel het personage komisch – de vrek, de parvenu, enz. – als de handeling, de situaties. In de handelingskomedie ten slotte (het genre dat Dürrenmatt beweert te beoefenen), werkt alleen de handeling komisch, en zijn de personages zelfs tragisch in plaats van komisch.¹³

Zoals reeds gezegd kent de tragedie een slechte afloop. Dat geldt niet voor de komedie. Het handelingsverloop van de komedie is eerder onverwacht en verrassend en kent principiële een gelukkige ontknoping. Volgens Samuel IJsseling zijn het scenario en de ontknoping van een komedie niet altijd even overtuigend en vragen zij om een geloofsact van de toeschouwer.¹⁴ In de termen van Dürrenmatt: de held staat op het punt een *schlimmstmögliche Wendung* te bereiken, maar op het nippertje wordt die omgezet in een *bestmögliche Wendung* en dat niet dank zij, maar ondanks zijn eigen inspanningen.

In de handelingskomedie à la Dürrenmatt is er echter opnieuw een slechte afloop. Hier schijnt de komedie het stramien van de tragedie te volgen, terwijl ook omgekeerd de tragedie (maar vooral dan de handelingstragedie) naar het komische neigt, vanwege wat Jos De Mul de ‘tragische ironie’ noemt: een ironie die alles te maken heeft met de *schlimmstmögliche Wendung*. Dat iemand het tegendeel bereikt van wat hij wou, boezemt niet alleen vrees en medelijden in, maar doet ons ook lachen. Want door zijn blindheid en fanatisme ziet de held niet wat nochtans voor iedereen duidelijk is, namelijk dat hij regelrecht op een catastrofe afstevent. Of, zoals De Mul zegt: ‘Tragische

humor is wanneer men *desondanks* lacht.’¹⁵

Kan men zeggen dat de komedie een mimetisch genre is, in dezelfde zin als de tragedie? Tot op zekere hoogte wel, want vele soorten komedies (ik denk bijvoorbeeld aan de zedenkomedie) hebben alleen maar zin wanneer men ze benadert vanuit het doel waarvoor ze geschreven zijn: ons opmerksaam maken op bepaalde morele fouten, in de hoop dat de toeschouwer die bij zichzelf zou herkennen en corrigeren, wat uiteraard een mimetisch proces vóóronderstelt. Toch mag je niet uit het oog verliezen dat de komedie een sterke amusementsfactor heeft. De plot zit vol verrassende wendingen om de spanning te verhogen. Er is ook sprake van een grotere stereotypering: de personages, situaties en gebruikte literaire en theatrale technieken zijn vaak zo conventioneel dat het welhaast sjablonen zijn. Hoe meer de komedie neigt naar een populair subgenre dat geschreven werd voor commerciële doeleinden, hoe sterker de stereotypering. Het gevolg is dat het kader van de komedie niet *zozeer mimetisch*, dan wel *generisch* wordt, om een term van Hans Bertens en Theo d’Haen te gebruiken.¹⁶

Zal men bij een mimetisch genre het eigen universum proberen te zien in het licht van het theatrale universum, dan nodigt een generisch genre de toeschouwer veeleer uit tot een *vluucht* uit de werkelijkheid. Er wordt hem gevraagd de voorstelling niet af te meten aan de realiteit, maar aan de stereotypen van het genre in kwestie. Die uitnodiging wil niet zeggen dat dit soort komedie niets met de werkelijkheid te maken zou hebben. Net omdat het een genre is dat ontspanning brengt, is het bij uitstek geschikt om de heersende normen en waarden kritiekloos te helpen verspreiden. Ze worden als vanzelfsprekend voorgesteld, je moet ze in zekere zin al aanvaard hebben om van de komedie te kunnen genieten. Bij de handelingskomedies van Dürrenmatt liggen de zaken anders. Daar

wordt het kader opnieuw mimetisch, omdat zijn komedies metafictioneel zijn, dat wil zeggen: uitnodigen tot een reflectie over de manier waarop de tragedie en de daaraan ten grondslag liggende metaverhalen onze ervaring van de werkelijkheid kleuren.

De postmoderne komedie

In hun boek *Het postmodernisme in de literatuur* maken Bertens en D’Haen een onderscheid tussen de volgende categorieën: dominante genres versus subgenres; centrum versus marge; perifeer versus postmodern gebruik van subgenres. Hoewel zij het over de burgerlijke roman en de daarvan afgeleide subgenres hebben (detective, western, SF-literatuur, enz.), en niet over theater, denk ik dat dit een heel bruikbaar begrippenapparaat is als je het wilt hebben over het kritisch potentieel van de komedie. Ik zal het dan ook verhelderen aan de hand van de verhouding tussen tragedie en komedie.

Tragedie en komedie maken beide deel uit van hetzelfde literair-theatrale systeem. Daarbinnen is de tragedie dominant en de komedie subaltern. Ook binnen het genre van de komedie kan je wellicht nog een hiërarchie aanbrengen. Zo worden de vaudevilles van Feydeau door velen als goedkoop ‘maakwerk’ beschouwd in vergelijking met de komedies van Shakespeare en Molière. Hoe meer de komedie de verdachtmaking wekt alleen maar commerciële oogmerken te willen dienen, hoe geringer haar literair prestige. Met andere woorden: staat de tragedie in het centrum van het literair-theatrale systeem, dan zal de komedie eerder uitwijken naar de periferie, terwijl de komedie als populair subgenre in de marge zit.

Als de komedie perifeer gebruikt wordt, borduurt zij voort op reeds bestaande technieken (vaak afgeleid van de tragedie), heeft zij een meer of minder ontspannende functie en tendert ze naar een generisch kader. Hoewel niet valt uit te sluiten dat zij de toeschouwer tot een zekere reflectie dwingt over de manier waarop hij zich verhoudt (of zou moeten verhouden) tot van de heersende normen en waarden, worden die normen en waarden zelf nooit ter discussie gesteld. Bij de postmodern gebruikte komedie wordt alles daarentegen op zijn kop

gezet. De komedie die zich aanvankelijk in de periferie of de marge van het systeem bevond, verplaatst zich nu naar het centrum en stoot daar de tragedie van haar troon. ‘Enerzijds houdt dit opschuiven naar het literaire centrum impliciet de erkenning en onthulling in van de centrale rol die metaverhalen spelen, en van hoe zij door talige conventies (in dit geval literaire formules) verankerd worden in de menselijke maatschappij. (...) Anderzijds brengt (...) de postmoderne visie van de mens als trefpunt van talige codes precies die “incrédulité à l’égard des métarécits” mee (...). Dit ongeloof nu uitend de postmodernisten door het specifieke gebruik dat zij maken van de conventies van deze (sub)genres: door deze te ondermijnen, en door de manier waarop ze dat doen, ondermijnen ze ook die metaverhalen.’¹⁷

Je kunt je de vraag stellen in hoeverre de komedies van Dürrenmatt in dit schema passen. Ze wijken ervan af omdat het hier niet gaat om een postmodern gebruik van een *subgenre*, maar van een *dominant* genre. Inderdaad zijn de handelingskomedies van Dürrenmatt het resultaat van een postmoderne ondermijning van de *tragedie*. Betekent de nederlaag van de held in de tragedie een bevestiging en erkenning van het absolute, dan betekent ze in de handelingskomedies van Dürrenmatt een bespotting en ontwijding van het absolute. Beoordeelt de tragedie het menselijk gedrag volgens de maatstaf van het absolute, dan is de komedie van Dürrenmatt een kritiek op het absolute in naam van de tragische dimensie van dat menselijk gedrag. Daarom kunnen de handelingskomedies van Dürrenmatt ons nooit troosten, terwijl de tragedie dat wel kan.

Ten slotte affirmeren de handelingskomedies van Dürrenmatt zich expliciet als een *Eigenwelt*, dat wil zeggen als een artistiek en fictieel universum. Zijn stukken pretenderen geen realistische weergave van de realiteit te zijn, maar bestaan uit meer of minder fantastische en onwaarschijnlijke verhalen. Op die manier wordt de toeschouwer er voortdurend aan herinnerd dat de wereld van het kunstwerk een transformatie is en geen objectieve weergave van de werkelijke wereld.¹⁸ Ook hier wordt van de toeschouwer een *doen alsof* verwacht, maar door de hoge graad

FOLLAVOINE IS EEN FABRIKANT VAN PISPOTTEN DIE EEN LUNCHGESPREK ORGANISEERT MET EEN ZEKERE CHOUILLOUX, VERTEGENWOORDIGER VAN HET LEGER. HIJ HOOPT ZIJN PISPOTTEN BIJ HET LEGER AAN DE MAN TE BRENGEN, WANT DE STRIJDKRACHTEN WILLEN MEER DOEN VOOR DE PERSOONLIJKE HYGIËNE EN HET COMFORT VAN HUN SOLDATEN.

van kunstmatigheid en fictionaliteit van het theatrale universum krijgt hij de kans niet om te vergeeten dat hij doet alsof. Het doen alsof gaat dus gepaard met een expliciet weten dat men doet alsof. Waarbij men zich trouwens de vraag kan stellen tot waar die autoreflexiviteit mag gaan. Want wordt de esthetische ervaring op de duur niet vernietigd door een te scherp bewustzijn van haar schijnkarakter?

In wat volgt zal ik aantonen dat de genoemde voorstellingen van *Antigone*, *De Roovers* en *SkaGeN* gebaseerd zijn op het postmodern gebruik van de komedie en niet, zoals bij Dürrenmatt, van de tragedie. Zij kijken naar de perifeer gebruikte komedie met drie vragen: 1) een empirische vraag: wat zijn de conventies van de komedie en hoe werkt zij als esthetisch-poëticaal systeem; 2) een analytische vraag: hoe functioneert de komedie in de context van de negentiende-eeuwse burgerlijke of huidige samenleving; 3) een normatieve vraag: hoe moet je de perifeer gebruikte komedie ‘herschrijven’ of transformeren om er een postmoderne komedie van te kunnen maken, een komedie die de tragische dimensie van het bestaan maximaal tot haar recht laat komen? Je zou hierbij van een gradueel onderscheid kunnen spreken: wordt bij de perifeer gebruikte komedie die tragische dimensie zoveel mogelijk verhuld, dan wordt zij bij de postmoderne komedie zoveel mogelijk onthuld, terwijl zij in de tragedie tegelijk onthuld en verhuld wordt.¹⁹

Het Laxeermiddel

In *Het Laxeermiddel* worden we geconfronteerd met twee problemen. Follavoine is een fabrikant van pispotten die een lunchgesprek organiseert met een zekere Chouilloux, vertegenwoordiger van het leger. Hij hoopt zijn pispotten bij het leger aan de man te brengen, want de strijdkrachten willen meer doen

voor de persoonlijke hygiëne en het comfort van hun soldaten. Met alle mogelijkheden probeert Follavoine dat doel te bereiken. Het tweede probleem is ook al niet zo subtiel: Toto, het zoonje van Follavoine en zijn vrouw Julie, heeft last van constipatie. De kleine weigert hardnekkig een laxeermiddel in te nemen. Dat zorgt voor de nodige beroering, waardoor Julie zich niet op tijd voor het bezoek van Chouilloux kan optutten. Ook zij stelt alles in het werk om de kleine het laxeermiddel te doen opdrinken. Beide streefdoelen doorkruisen elkaar. Door het geruzie met zijn vrouw, de constipatie van de kleine en de pogingen hem het laxeermiddel te doen innemen, mislukt het plan van Follavoine. Hij ziet zijn contract met het leger in rook opgaan, komt in een huwelijks crisis terecht en verlaat definitief zijn gezin. Op een ander niveau lijkt er echter wel een happy end te zijn: de kleine beweert dat hij het drankje spontaan heeft opgedronken en Julie is daar erg blij mee. Maar zij weet niet wat het publiek weet, namelijk dat dit een leugen is. Zonder het te beseffen, heeft Follavoine het laxeermiddel opgedronken...

In deze tekst krijg je alle ingrediënten van de vaudeville: de toon is frivool, er is een handig opgebouwde intrige, er zijn komisch aandoende *flat characters* en er is een happy end. Opgevoerd in de geest van de tijd, zou je een burgerlijk-realistische aankleding krijgen, veel op- en afgang, kostuumwissels, een hoog, wat koortsig tempo en een taalgebruik dat van die extreme dynamiek de sporen draagt: abrupte zinswendingen, registerveranderingen, onderbrekingen, vraag- en uitroeptekens, gestotter, aarzelingen, enz. Bovendien zou het amusement centraal staan. Hoezeer het gedrag van de personages ook afwijkt van de heersende normen, toch lijkt de verontwaardiging daarover niet meer dan een dekmantel om zich te kunnen laten gaan in



Het Laxeermiddel © Kurt Van der Elst

ongegeneerde lolbroekerij.

Bij *Antigone* ondergaat *Het Laxeermiddel* echter een ingrijpende transformatie op verschillende niveaus. Op tekstueel niveau worden een aantal fragmenten van de Franse filmmaker Raymond Depardon toegevoegd of ingelast. Bij het begin van de voorstelling krijg je de monoloog van een zakenman die niet verder kan met zijn bedrijf. Hij is triestig en kapot en moet zijn levenswerk aan zijn personeel overlaten. Onmiddellijk daarna krijgt het publiek nog een andere *loser* te zien, een man die zelfmoord proberen plegen heeft in zijn flatgebouw. Uit de ondervraging blijkt dat de zelfmoord is mislukt omdat de burens hem te vroeg gevonden hebben. Dan krijg je *Het Laxeermiddel*. Deze tekst wordt onderbroken door twee fragmenten die respectievelijk in de mond van demeid Rosa en die van Julie worden gelegd. Het eerste fragment gaat over een zwangere, vermoede vrouw die niet in staat is haar dromen waar te maken, omdat ze geen geld heeft. In het tweede fragment vertelt een vrouw van middelbare leeftijd dat ze na haar zestiende nooit meer gelukkig is geweest. Volgens haar zijn mannen alleen maar uit op seks, een gedachte die haar agressief maakt. Tot slot krijg je opnieuw een ondervraging, deze keer van een verwarde jongeman die geen besef van ruimte of tijd meer lijkt te

hebben. Hij weet niet wat hem overkomen is, het is alsof hij aan de drugs gezeten heeft. Hij is uitgelaten en opgefokt en probeert zijn eigen toestand te bagatelliseren.

Door het inlassen van deze fragmenten ontstaat de mogelijkheid om de voorstelling op twee manieren te lezen. Je kunt haar zien als één geheel: de illusie ontstaat dat de tekst door één auteur werd geschreven en dat de personages van Depardon identiek zijn aan die van Feydeau. De zakenman uit de beginmonoloog is Chouilloux op een ander moment van zijn bestaan; de zelfmoordenaar Follavoine; de zwangere vrouw demeid Rosa; de vrouw van middelbare leeftijd Julie en de opgefokte jongeman de kleine op wat latere leeftijd. Elk van deze paren wordt dan ook door dezelfde acteur gespeeld (Louis van der Waal speelt bijvoorbeeld zowel de kleine als de opgefokte jongeman). Maar je kunt de voorstelling ook als een collage benaderen, waarbij de wereld van Feydeau en Depardon in een associatief spanningsveld worden samengebracht.

Op het niveau van de opvoering zijn er nog een paar andere opvallende interventies. Er is geen sprake van een negentiende-eeuwse, burgerlijk-realistische aankleding. Het speelveld wordt gewoon afgebakend door de toneelrijst en door een ongeverfd, rechtopstaand

houten paneel tegen de achterwand, dat later als projectiescherm zal dienen. De kostuums zijn alledaags en tijdloos, er zijn nauwelijks rekwisieten (een zitbank, een emmer en een drinkbeker). Hierdoor komt het hele gewicht van de voorstelling op de schouders van de acteurs te liggen. Alles wordt gereduceerd tot het spel, niets mag hiervan afleiden.

Feydeau is niet denkbaar zonder koortsige actie. Doch hier blijft de speelstijl eerder statisch. Opkomsten en afgangen worden zoveel mogelijk vermeden, grote delen van de voorstelling worden bijvoorbeeld van op de zitbank gespeeld. Het tempo is traag, waardoor soms een dreigend effect ontstaat. Ik denk hier aan de opkomst van Chouilloux en de kleine vanuit de coulissen, die over talloze scènes wordt uitgesmeerd. Ook is er sprake van een zekere verruimtelijking. Het verlangen van de personages om elkaar te bepotelen (wat nogal vaak gebeurt) geeft soms aanleiding tot het ontstaan van tekenfilmachtige, chaplineske groepsbeelden van tegen elkaar aan schurkende of op elkaar klauterende lichamen. Zelfs de taal wordt gesculpteerd. Door het lage spreektempo komt de klemtoon op de eigenaardigheden van Feydeaus taalgebruik te liggen. Vooral Dirk Van Dijk en Louis van der Waal krijgen ruimschoots de gelegenheid om te spelen met de vele *ah's* en *euhs* die de taal van Feydeau rijk is.

Als tekst is *Het Laxeermiddel* een goed voorbeeld van een perifeer gebruikte komedie. Maar het valt makkelijk aan te tonen dat alle gedane ingrepen in functie staan van het transformeren van deze perifeer gebruikte komedie tot een postmoderne komedie. Dat gebeurt op verschillende manieren: door de toeschouwer bewust te maken van de conventies van de komedie; van de daaraan ten grondslag liggende metaverhalen en van de tragische dimensie van het bestaan die door de komedie uitgesloten wordt. Zo wordt er precies het tegendeel gedaan van wat door de conventies gesuggereerd wordt. Werkt de komedie met *flat characters*, dan worden hier tekstfragmenten van Depardon toegevoegd, waardoor het zielenleven van de personages centraal komt te staan; is de aankleding gewoonlijk burgerlijk-realistisch, dan zijn decor en kostuums hier sober en tijdloos; zijn actie en tempo van cruciaal belang, dan wordt hier

ALLES ESCALEERT NADAT MEVROUW PONTAGNAC, LUCIENNE EN MIJNHEER SOLDIGNAC BESLOTEN HEBBEN WRAAK TE NEMEN OP HUN EEGA'S DOOR HEN OP HETERDAAD TE LATEN BETRAPPEN. DAT BELET DE LAATSTE NIET EEN AFSPRAAK TE MAKEN MET ARMANDINE, DIE ECHTER MET RÉDILLON AAN DE HAAL GAAT, NOG VÓÓR SOLDIGNAC DE GELEGENHEID KRIJGT HAAR TE ONTMOETEN.

de actie tot een minimum herleid en het tempo verlaagd; overheerst bij Feydeau (door de klemtoon op de actie) de tijdsdimensie, dan is hier sprake van verruimtelijking.

Zowel de tekst als de voorstelling maakt ons bewust van de burgerlijke waarden van de samenleving, doordat de pogingen van de personages om die waarden na te leven, mislukken. Follavoine wil geld verdienen, maar krijgt geen cent. Kuisheid en monogamie worden onderuitgehaald, want de vrouw van Chouiloux zit in een overspelige relatie met neef Truchet. Ook het gezin als hoeksteen van de samenleving functioneert niet: Follavoine en zijn vrouw ruziën onophoudelijk, Follavoine blijkt een afwezige vader te zijn en de kleine is een volstrekt onhandelbaar kind. De meid maakt niet alleen deel uit van een door de burgerij onderdrukte arbeidersklasse, maar is ook seksueel lustobject voor de heer des huizes.

De tragische dimensie van het bestaan wordt op verschillende manieren zichtbaar gemaakt. Allereerst door het opzoeken van de nabijheid van de (procesgerichte) tragedie. Dit laatste gebeurt door het toevoegen van de fragmenten van Depardon, die niet alleen over schrijvende situaties spreken, maar ook reflecties bevatten van de personages over het geleden leed en de daarbij horende gevoelens. Voor zover de toeschouwer de personages van Depardon gelijkstelt met die van Feydeau, veranderen de Feydeau-personages van *flat characters* in psychologisch gemotiveerde figuren. Hierdoor appelleren ze aan het vermogen tot identificatie, wat eerder typisch is voor de tragedie. Bovendien is er nog een andere tragische afloop dan die van Follavoine. Aan het einde van de voorstelling wordt de opgefokte jongeman door zijn ondervrager gedood. Op hetzelfde moment ontlast hij zich, wat onderstreept wordt door het beeld van een kakkend paard, dat op het paneel tegen de achterwand geprojecteerd wordt. Heel de scène

heeft iets walgelijks en belachelijks. Het gaat hier dan ook niet om een tragisch einde, maar wel om een ondermijning van de conventie van de tragische afloop. Er wordt met de held gespot omdat hij zich tot slachtoffer heeft laten maken, omdat hij, zoals Jan Kott het zou zeggen, 'in de rechtvaardigheid van de beul heeft geloofd en de beul tot *absolutum* heeft gemaakt; de beul heeft geheiligd.'²⁰

De uitgesloten tragische dimensie wordt vooral geïncarneerd in Toto, veruit het interessantste personage. Hij gedraagt zich als een vies, klein monster met een anale fixatie. Zijn ouders kunnen niets met hem aanvangen. Op die manier staat hij symbool voor twee aspecten van de burgerlijke samenleving. Ten eerste haar infantiele trekken. De psychoanalyse leert immers dat de anale fase in verband staat met gierigheid en hebzucht. Ten tweede de kloof tussen ons mens-zijn enerzijds en de maatschappelijke orde anderzijds. De mens kan wel gedwongen worden om zich aan die orde aan te passen, maar helemaal lukt dit nooit. Hoe meer we in het dagelijks leven proberen te doen alsof die kloof niet bestaat, hoe groter zij wordt en hoe groter ook het gevaar dat alles op tragische wijze zal exploderen. Toto lijkt de belichaming van deze terugkeer van het verdrongene te zijn.

Heeft het ombouwen van een perifere naar een postmoderne komedie hier een goede voorstelling opgeleverd? Mijn antwoord is genuanceerd. Op verschillende niveaus is de voorstelling tussen wal en schip blijven hangen. Probeer je de voorstelling te lezen als één tekst die door één auteur geschreven werd, dan lukt dat niet echt, omdat je overal de naden ziet van de aan elkaar gelaste fragmenten. Lees je de voorstelling als een collage, dan is dat ook dat niet helemaal bevredigend, want op te veel plekken is de homogenisering zo groot, dat er geen sprake meer is van een spanningsveld

tussen twee werelden. Voorts kan je door de psychische verinnerlijking en de statische en trage speelstijl wel een cross-over met de procesgerichte tragedie realiseren, maar daarmee haal je tegelijk het komisch karakter van de komedie onderuit, dat immers gebaat is met *flat characters*, tempo en actie. Kortom: vaak weet je niet meer waarin je precies zit, een komedie van de komedie, een procesgerichte tragedie of zelfs een komedie van de tragedie.

De spelers wisten dan ook niet goed hoe ze zich moesten handhaven in dit door interne contradicties beheerste spelkader. Ik zag de voorstelling twee keer. De eerste keer werd er te ingehouden, te psychologiserend gespeeld, zodat het komedie-effect nagenoeg volledig verloren ging; de tweede keer was er veel meer vaart, brutaliteit en doelgerichtheid in het spel, waardoor het komisch karakter beter uit de verf kwam, maar de tragische stukken dan als stoorzenders begonnen te werken. Op zeldzame momenten ontstond er echter iets nieuws, een tussenvorm met een geheel eigensoortige, gothicachtige, perverse humor. Ik denk hier vooral aan de figuur van Toto, die met zijn zonnebril en seksuele obsessies de personages op de voet volgt, en de donkere, onuitgesproken kant van het burgerlijke vooruitgangdenken belichaamt. Kortom: een interessante, maar geen geslaagde voorstelling.

Le Dindon

In *Le Dindon* krijgen we te maken met een aantal driehoeksrelaties. Rédillon en Pontagnac zitten allebei achter Lucienne aan, de vrouw van de rijke Parijse advocaat Vatin. Deze laatste heeft vroeger een overspelige relatie gehad met Maggy, vrouw van de in Engeland levende zakenman Soldignac. Als Maggy in Parijs vertoeft, meldt ze zich opnieuw bij Vatin. Die zit daar zeer mee verveeld, want voor hem is de relatie met Maggy verleden tijd. Maggy beweert echter nog steeds verliefd te zijn en zet hem onder druk: ofwel bedrijven ze de liefde, ofwel pleegt ze zelfmoord. Alles escaleert nadat Mevrouw Pontagnac, Lucienne en Mijnheer Soldignac besloten hebben wraak te nemen op hun eega's door hen op heterdaad te laten betrappen. Dat belet de laatste niet een afspraak te maken met Armandine, die echter met Rédillon aan de haal gaat, nog vóór Sol-

dignac de gelegenheid krijgt haar te ontmoeten. Ook van de partij is het echtpaar Pinchard, een gepensioneerde militaire arts en zijn potdove, aan constipatie lijdende vrouw. Door de vele verwickelingen, misverstanden en vergissingen hoeft Vatelín niet met Maggy naar bed, terwijl ook Pontagnac en Rédillon bij Lucienne niet aan hun trekken komen. Het stuk eindigt met een scène waarin – dank zij Lucienne – iedereen elkaar vergiffenis schenkt.

Volgens Leonard Pronk is *Le Dindon* geen vaudeville, maar wel een komedieachtige tekst. Aan de ene kant zie je dat Feydeau gebruikt maakt van dezelfde technieken als in zijn andere komedies; aan de andere kant heeft hij het stuk niet ‘comédie’, maar ‘pièce’ genoemd, de neutraalst denkbare benaming voor een toneelstuk, dat dan zowel tragedie, komedie, farce of melodrama kan zijn. Vanwaar die terughoudendheid? Pronk suggereert dat Feydeau door die neutrale benaming heeft willen aangeven dat het hem in *Le Dindon* ook om een zekere ernst te doen is.

Dat zou op twee vlakken te zien zijn: het thema en de karakters. Wat het thema betreft, zou Feydeau met dit stuk de liefde in haar diverse fases hebben willen onderzoeken, zowel binnen als buiten het huwelijk. En wat de karaktertekening betreft, signaleert Pronk dat de personages in *Le Dindon* niet zonder meer als *flat characters* beschouwd kunnen worden. Er is wel degelijk een poging gedaan om een en ander wat genuanceerder uit te werken. Zo legt Feydeau bijvoorbeeld het fundamentele egoïsme van de mannen bloot. Maar er is ook plaats voor mededogen en sympathie. Vooral Vatelín krijgt een mild portret. Ook hij staat op het punt te zondigen, maar hij doet dat niet met opzet, maar omdat het niet anders kan. Wel is hij in een ander opzicht het object van genadeloze spot: hij is het prototype van de parvenu, de rijke bourgeois zonder smaak of stijl. In vergelijking met zijn vrouw Lucienne is hij eerder dom en fantasieloos. En ten slotte is er nog het echtpaar Pinchard. Niet alleen confronteren zij ons met de miserie van doofheid en ouderdom, maar ook met de verveling en de valkuilen van een uitgeblust huwelijksleven.²¹

Als Pronk gelijk heeft, heeft de tekst van Feydeau (door zijn relatieve ernst) reeds van nature een zekere affiniteit met het tragische

HOEWEL DE HUISHOUDSTER MEVROUW POLLET EEN VRIJE DAG HEEFT, IS ZE TOCH IN DE MOLEN AANWEZIG, OMDAT ZE DAAR ONGESTOORD TELEVISIE KAN KIJKEN. DAT IS NIET NAAR DE ZIN VAN FRED VERKINDEREN, WERKNEMER BIJ HET IMMOBILIËNKANTOOR. HIJ WIL EEN SLIPPERTJE MAKEN MET BRIGITTE EN DAARVOOR DE LEEGSTAANDE MOLEN GEBRUIKEN.

en de tragedie. De personages doen – waar ze genuanceerd werden uitgewerkt – eerder beroep op ons vermogen tot identificatie dan tot afstandname. Bovendien is de uitwerking van het thema van dien aard, dat de kloof tussen ‘zijn’ en ‘moeten’ duidelijk zichtbaar wordt. Hoe hoog de burgerlijke maatschappij waarden als kuisheid en monogamie ook in het vaandel draagt, met de naleving daarvan is het maar pover gesteld. Maar hoe komt dat? Het antwoord van Feydeau lijkt sterk op wat René Girard later de ‘mimetische begeerte’ heeft genoemd. A houdt van B omdat B wordt bemind door C, die in de ogen van A een enorm prestige heeft. Zoals een luxeauto niet in de eerste plaats begerenswaardig is omwille van zijn gebruikswaarde, maar wel omdat hij staat voor een bepaalde graad van maatschappelijk succes, zo zijn ook mannen en vrouwen hier niet zozeer waardevol omdat ze zijn wie ze zijn, maar omdat ze baden in de aura van een prestigieuze ander. En het is typisch voor de mimetische begeerte dat zij de afhankelijkheid van deze *Dritte im Bunde* zoveel mogelijk aan de aandacht tracht te onttrekken.

Net zoals in *Het Laxeermiddel* wordt deze komedieachtige tekst via bepaalde ingrepen (hier vooral van theatrale aard) omgebouwd tot een postmoderne komedie. De belangrijkste ingreep vindt plaats vóór het begin van het stuk. Daarin geven de acteurs een korte uitleg die enerzijds verwijst naar de conventies van het genre (bijvoorbeeld het feit dat er niet minder dan 176 op- en afgangen zijn) en anderzijds naar hun attitude als spelers. Ook die is postmodern, voor zover daarbij de nadruk wordt gelegd op de mogelijkheid van inwisselbare rolpatronen en van een rijk palet van acteerstijlen en -houdingen.

De metafictionele focus wordt gedurende het hele spelverloop consequent volgehouden. De acteurs blijven permanent op de scène en

delen soms mee wanneer ze van rol wisselen. Voorts zijn er de tussenkomsten van de souffleur en ook een scène waarin Bert Haelvoet roept: ‘Kunt ge dan niets anders verzinnen, Feydeau.’²² Aan het slot zingt iedereen in koor dat alles in orde komt. Maar hierdoor wordt juist benadrukt dat er meestal niets in orde komt; dat het happy end geen regel, maar uitzondering is. Geluk is niet maakbaar, maar gedeeltelijk ook het product van een zeldzaam toeval, in dit geval van een vergevingsgezindheid die zeer onwaarschijnlijk is na het vele leed dat de personages elkaar berokkend hebben.

De metafictionele component wordt kracht bijgezet door het decor van Stef Stessel. Het bestaat uit een driehoekige houten vloer waarin stukken ontbreken. Deze vloer signaleert: gevaar. Zoals het gevaarlijk is op een dergelijke vloer rond te lopen, zo komen ook de personages van het stuk terecht in allerlei benarde situaties waaruit ze zich maar nauwelijks kunnen redden. Verder hangt er aan het plafond, in het midden, een bed. Het zinspeelt op de conventie dat het tweede bedrijf van de vaudeville zich afspeelt in een hotel of slaapkamer, alleszins in een ruimte waarin mensen elkaar intiem kunnen ontmoeten. Aan weerszijden van het bed hangen een aantal kostuums in plastic hoezen, waarvan sommige met katrollen naar beneden gehaald kunnen worden. De kostuums van de personages zijn uitbundige parodieën op de negentiende-eeuwse burgerlijke kledingstijl.

Het tragische van het komische wordt op verschillende manieren benadrukt. De geconstipieerde mevrouw Pinchard heeft een luchtzak waarmee zij, goed zichtbaar en hoorbaar voor iedereen, winderige geluiden kan produceren. Net zoals in *Het Laxeermiddel* worden we zodoende attent gemaakt op de anale fixatie van de burgerlijk-kapitalistische samenleving. De taal van de liefde wordt karikaturaal uit-

vergroot, bijvoorbeeld in de knieval van Rédil-
lon voor Lucienne en in de hysterische overga-
ve waarmee Maggy Vatelin kussend om de hals
vliegt. Hiermee wordt aangegeven dat die taal
niet natuurlijk is, maar deel uitmaakt van een
gamma streng gecodeerde gedragspatronen
die strategisch kunnen worden ingezet in het
verleidingsspel van de mimetische begeerte. Af

en toe zie je de souffleur met een opgezet beest
over de scène wandelen, een pauw met geknak-
te veren of een roofdier met een prooi in zijn
bek. Het zijn symbolen voor gekwetste ijdel-
heid en rokkenjagerij, kortom voor de schade
die de mimetische begeerte aanricht. Ten slotte
is de speelstijl duidelijk gemengd. Gaan Her-
wig Ilegems en Carly Wijs voor een energieke,

eendimensionale karikatuur, dan krijgen we bij
Robby Cleiren en Sofie Sente meer gelaagdheid
en psychologische geloofwaardigheid.

Ook al wordt in deze voorstelling voort-
durend de kloof getoond tussen het ideële en
het reële, en ook al leidt die kloof tot heel wat
kommer en kwel, toch blijkt het ‘tragische’
hier veel minder tragisch te zijn dan bij *Het
Laxeermiddel*. De vaststelling dat er een niet te
dichten scheur door het bestaan heen loopt,
boezemt geen angst of metafysische huiver in.
Niet de bezinning over het tragische karakter
van de menselijke conditie lijkt hier van be-
lang te zijn, wel de mate waarin dit gegeven
gunstige voorwaarden schept voor een spel-
plezier dat schaamteloos op *Unterhaltung* mikt.
Hoewel de makers daarin geslaagd zijn, bleef
ik toch met het gevoel zitten dat het allemaal
een tikkeltje te vrijblijvend was.

DEURDEURDEUR

DEURDEURDEUR van SKaGen is een stuk in
een stuk. We maken de repetities en opvoering
mee van een sekskomedie, het soort thea-
ter waarin jonge meisjes in hun ondergoed
rondlopen, oudere mannen hun broek laten
zakken en talloze deuren voortdurend open-
en dichtslaan. Elk van de drie bedrijven van
DEURDEURDEUR is een minivoorstelling,
waarin telkens het eerste bedrijf van een farce
geënceneerd wordt.

De farce speelt zich af in een gerestau-
reerde molen uit de zestiende eeuw, het bezit
van een echtpaar (Lindsey en Donald) dat naar
Spanje gevlucht is omwille van een belasting-
schandaal. Aan het immobiënkantoor Nagel-
slaegers en Partners werd de opdracht gegeven
het huis te verhuren. Hoewel de huishoudster
mevrouw Pollet een vrije dag heeft, is ze toch
in de molen aanwezig, omdat ze daar onge-
stoord televisie kan kijken. Dat is niet naar de
zin van Fred Verkinderen, werknemer bij het
immobiënkantoor. Hij wil een slippertje ma-
ken met Brigitte en daarvoor de leegstaande
molen gebruiken. Hij maakt mevrouw Pollet
wijs dat Brigitte een potentiële huurster is en
dat hij haar het pand wil laten zien. Plots ver-
schijnen Lindsey en Donald. Ze zijn even naar
België afgezakt om van de rust in de molen te
kunnen genieten. Niemand mag hen daar ont-
dekken, want anders krijgen ze moeilijkheden



Le Dindon © Koen Broos

met de fiscus. Dit personagebestand zal later nog worden aangevuld met een inbreker, een sjeik en hun dubbelgangers. Misverstanden en chaos ontstaan doordat de personages niet van elkaar weten dat ze in het huis aanwezig zijn. Als ze elkaar toch ontmoeten, leidt dit tot vergissingen (wie is wie?) en verrassingen, bijvoorbeeld wanneer de inbreker in Brigitte zijn dochter herkent en Donald te weten komt dat Brigitte bij de belastingen werkt.

Naast deze gebeurtenissen, die zich op het niveau van de farce afspelen, zijn er ook nog de gebeurtenissen op het niveau van de repetities en de opvoering. Het eerste bedrijf van *DEURDEURDEUR* speelt zich af tijdens de generale repetitie, een dag voor de première. We zien hoe de acteurs worstelen met moeilijke opkomsten en afgangen, gemiste cues, verkeerde teksten en lastige rekwisieten, in het bijzonder een bord met sardienen. Het tweede bedrijf speelt zich twee maanden later af, tijdens een matinee in 'la Flandre profonde'. Het publiek kijkt hier naar de farce vanuit het standpunt van iemand die tijdens de opvoering in de coulissen zit. Hoewel een en ander multi-interpreteerbaar blijft, wordt gesuggereerd dat regisseur Ryszard zowel iets heeft met actrice Charlotte als met productieleidster Sofie en dat beide vrouwen dat niet van elkaar mogen weten. Hij

laat bloemen en cognac kopen voor Charlotte. Per toeval komen die in de handen van Sofie terecht, met alle problemen van dien. De fles cognac leidt tot nog meer moeilijkheden. Ten onrechte wordt speler Korneel (die een alcoholprobleem heeft) ervan verdacht die fles binnengesmokkeld te hebben. Acteurs Mathijs/Bruno, Yves en Valentijn lijken homoseksueel te zijn, met driehoeksrelaties en jaloeziescènes tot gevolg. De opvoering komt zelfs in gevaar, nadat een van de spelers als gevolg van zo een ruzie weigert op te komen. De communicatiestoornissen tussen de makers worden nog verergerd doordat ze niet luidop met elkaar kunnen spreken, omdat de voorstelling ondertussen loopt. In het derde bedrijf zien we een opvoering aan het einde van de tournee, deze keer vanuit het perspectief van een gewone toeschouwer in de zaal. De conflicten tussen de makers hebben inmiddels een hoogtepunt bereikt, wat leidt tot allerlei ongelukjes. De acteurs proberen die te camoufleren, maar hoe meer ze dat doen, hoe klungeliger de voorstelling wordt.

DEURDEURDEUR kan als een postmoderne komedie gelezen worden. De 'stuk-in-een-stuk'-formule maakt het mogelijk om licht te werpen op de conventies van de komedie en van de theaterpraktijk. Zo vernemen we bijvoorbeeld in het eerste bedrijf dat humor in

timing zit: 'Jij moet de deuren volgen, Carla/ jij moet de sardienen volgen/ jij moet de tekst volgen/ en dan ontdek jij de humor', zegt regisseur Ryszard in gebroken Nederlands (want hij is een Pool) tot actrice Clara (waarbij de verspreking – Carla in plaats van Clara – een *running gag* is). Elders wordt de macht van de regisseur op de korrel genomen, wanneer hij zichzelf in Bijbelse bewoordingen met God vergelijkt. En op nog een andere plaats wordt de spot gedreven met de pseudodiepzinnige, causaal-deterministische logica waarmee regisseurs soms proberen om het gedrag van de personages te verklaren.

Voorts laat het stuk een reflectie toe op de relatie tussen theater en werkelijkheid. Het leven achter de coulissen heeft veel weg van een kleine tragedie. We zien mensen die met de grootst mogelijke ernst hun doelstellingen nastreven en daarin mislukken. In *DEURDEURDEUR* wordt deze tragische ernst van het alledaagse leven belachelijk gemaakt door aan dat leven dezelfde kenmerken als die van de komedie toe te kennen. Het valt op dat de ontsporingen achter de coulissen van dezelfde aard zijn als die binnen de farce: ook hier krijg je een aaneenschakeling van toevalstreffers, misverstanden, vergissingen, identiteitsverwisselingen, driehoeksverhoudingen, enz. Doordat de toeschouwer de opvoering van de farce zowel kan zien vanuit het standpunt van de coulissen als vanuit dat van de zaal, is hij getuige van de transformatie van leven naar kunst. De farce tracht het leven te integreren in een ordelijke en veilige wereld van vaststaande normen en waarden, esthetische sjablonen en stereotypen. Maar dat mislukt. De acteurs vallen voortdurend uit hun rol, trachten die fouten weer goed te maken, maar maken de problemen daarmee alleen maar erger. Hierdoor wordt de komedie tragisch, en vervolgens op een metaniveau opnieuw komisch.

De makers van skagen hebben de tekst grotendeels intact gelaten. Alleen de verwijzingen naar Engelse plaatsen werden gewijzigd en de namen van de personages vervangen door die van de spelers. Die trouw is niet verwonderlijk, als je bedenkt dat de tekst van Michael Frayn op zichzelf reeds als een postmoderne komedie gelezen kan worden. Hierdoor verschilt de voorstelling van skagen



DEURDEURDEUR © Willy Wtterwulgh

grondig van de twee andere. Daar waar bij skagen de opvoeringspraktijk de vertaling is van een reeds voorhanden postmoderne subversiviteit, bestaat zij bij Antigone en De Roovers uit een reeks tekstuele en theatrale ingrepen die van een perifere een postmoderne komedie moeten maken.

Het postmodern gehalte van Frayns tekst wordt onderstreept door de gespeelde farce als ongevaarlijk entertainment aan het publiek voor te stellen. Alles – tot de deurklinken toe – wordt met een soort vasttapijt bekleed, waardoor de wereld van de komedie gepresenteerd wordt als een veilige, maar wereldvreemde cocoon. De kostuums parodiëren de maffe, oubollige sfeer van slecht amateurtheater. Hoewel ik mij in het begin vrij makkelijk met de personages kon identificeren, bleek dat toch niet vol te houden, omdat je uitgenodigd wordt hen steeds vanuit een wisselend perspectief te benaderen (het personage als mens tijdens de repetities en achter de coulissen; het personage als acteur tijdens de repetities en tijdens de opvoeringen). Deze perspectieven becommentariëren en ironiseren elkaar voortdurend, wat uiteraard afstandname in de hand werkt. Weliswaar scherpt de dialoog tussen die perspectieven het besef van het menselijk tekort aan, maar nergens wordt dat besef wrang of pijnlijk of leidt het tot een dissectie van maatschappelijke structuren of vormen van discours. In nog grotere mate dan bij De Roovers lijkt alles hier in het teken te staan van een avondje probleemloos amusement. En ook hier geldt: niet echt beklappend, maar wel uiterst vakkundig en vermakelijk.

Conclusie

Farces en vaudevilles zijn tijdgebonden verschijnselen die hun legitimiteit danken aan een bepaalde context, met name die van de negentiende-eeuwse burgerlijke samenleving en van het aristotelische theater. Ik kan begrijpen dat ze voor sommigen niet meer opvoerbaar zijn of alleen nog maar gespeeld kunnen worden op voorwaarde dat men er iets bijzonders mee doet. Antigone, De Roovers en skagen kiezen daarvoor, hetzij door perifere in postmoderne komedies te veranderen, hetzij door voor een tekst te opteren die zelf reeds als een postmodern commentaar op een peri-

fere komedie gelezen kan worden.

Toch kan je je afvragen of hiermee het probleem van de baan is. Want ook de postmoderne theateresthetica waarvan deze voorstellingen gebruik maken, is inmiddels niet meer zo fris. Sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw behoort ze tot de vaste verworvenheden van het Vlaamse theater. Hoe lang het ook geleden is dat men in het Vlaamse theater populaire komedies heeft opgevoerd, toch is er niets nieuws onder de zon: de manier waarop ze nu worden opgevoerd, teert op een esthetisch-poëticaal denken dat ooit innovatief was, maar inmiddels geïnstitutionaliseerd is geraakt.

De postmoderne komedie is metafictioneel: hier kan een dominant genre (zoals de tragedie) of een subgenre (zoals de komedie) over zichzelf gaan nadenken en zichzelf ondermijnen. De humor die daaruit ontstaat, wordt verondersteld de tragische dimensie van het bestaan bloot te leggen. Doch ik heb de indruk dat alleen in *Het Laxeermiddel* die tragische dimensie ernstig wordt genomen, ook al leidt dit tot extreme ingrepen die de voorstelling niet helemaal geslaagd maken. In *Le Dindon* is de neiging aanwezig om het tragische, door het vrolijke spel met een pluriformiteit aan stijlen en acteerhoudingen, weg te ironiseren. En in *DEURDEDEURDEUR* blijft er van het tragische nauwelijks iets over, tenzij een milde blik op persoonlijke menselijke tekorten.

Nu zullen sommige makers misschien opwerpen dat ze voor entertainment geopteerd hebben, en niet voor het tonen van het tragische. Best mogelijk, maar waarom hanteren ze dan een theateresthetica waar het tragische deel van uitmaakt? Ik vermoed dat het hier om de macht der gewoonte gaat. Het postmodernisme is zo sterk ingeburgerd, dat je vandaag geen theater meer kunt maken zonder ‘een bewijs van goed postmodern gedrag en zeden’ op zak te hebben. Niet te verwonderen dat in een dergelijk klimaat het begrip ‘tragisch’ verwatert, en een routineus herhaald en gevarieerd element is dat op de duur alles en niets meer gaat betekenen. Is in een postmoderne komedie de humor in zekere zin een alibi voor het tragische, dan wordt in zo een klimaat het tragische een alibi voor de humor. ©

- 1 Geert Sels, ‘Nieuw leven in Deurendrama. De slaapkamerfarce’, *De Standaard*, 13 februari 2008.
- 2 Ik zal het voortaan steeds over *Le Dindon* hebben, daar in alle aankondigingen van De Roovers steeds de onvertaalde titel werd gebruikt.
- 3 Geert Sels, o.c.
- 4 Friedrich Dürrenmatt, ‘21 Punkte zu den Physikern’ (1962), punt 3 & 9 in: Id., *Theaterschriften und Reden*, Verlag der Arche, Zürich, 1966, pp. 193-194.
- 5 Id., ‘Dramaturgische Überlegungen zu den Wiedertäufern’ (1967), *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, band 7, Diogenes, Zürich, 1991, pp. 98-99 (verder afgekort als DÜW, gevolgd door paginanummer).
- 6 Ibid., p. 101.
- 7 Met dank aan Klaas Tindemans, die mij hierop attent maakte.
- 8 DÜW, p. 98.
- 9 Ibid., pp. 96-97, 99.
- 10 Jos De Mul, *De domesticatie van het noodlot. De wedergeboorte van de tragedie uit de geest van de technologie*, Klement/Pelckmans, 2006.
- 11 Jan Kott, *Shakespeare tijdgenoot*, Moussault, Amsterdam, 1967, p. 121.
- 12 Friedrich Dürrenmatt, ‘Zwei Dramaturgien’ (1968), *Werkausgabe in dreißig Bänden*, band 30, Diogenes, Zürich, 1998, p. 148.
- 13 DÜW, pp. 100-101.
- 14 Samuel IJsseling, ‘Une philosophie de la tragédie’, in: Paul Vanden Berghe, Christian Biet & Karel Vanhaesebrouck (ed.), *Oedipe Contemporain? Tragédie, tragique, politique*, L’Entretemps, 2007, p. 27.
- 15 Jos De Mul, o.c., p. 86.
- 16 Hans Bertens & Theo D’Haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam, 1988, pp. 84-85.
- 17 Ibid., p. 88.
- 18 Friedrich Dürrenmatt, ‘Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit’ (1956), in: Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, band 7, Diogenes, Zürich, 1991, p. 427.
- 19 Paul Vanden Berghe zegt dat de tragedie haar tragische inhoud ‘openbaart in dezelfde beweging waarmee ze deze verduistert’, in: Paul Vanden Berghe, ‘Psychoanalyse en toneel. Freud en de tragische existentie’, in: Andreas De Block & Paul Moyaert, *Oneigenlijk gebruik. De psychoanalyse voorbij haar grenzen*, Pelckmans/Klement, Kapellen/Kampen, 2004, p. 85.
- 20 Jan Kott, o.c., p. 119.
- 21 Leonard.C. Pronk, *Georges Feydeau*, Frederic Ungar, New York, 1975, pp. 123-124.
- 22 Liv Laveyne, ‘De Roovers. Le Dindon. Scheetkussen verplicht’, *De Morgen*, 5 maart 2008.