

obligate Vlaamse “bomma” en het lief van haar zoon. Los van deze conflicten staat het “verbond” tussen oma en kleinzoon. Het samenhorigheidsgevoel tussen hen beiden vindt men bij latere personages van Verheezen niet meer terug. Ze creëren een microcosmos waarin “zelf-verwezenlijking” nog mogelijk is.

In een nieuw volksstuk, *De Caraïbische Zee* (1980), een schets van het ziekenhuisleven van twee patiënten, gaat Verheezen voor het eerst bewust in tegen de normen van de naturalistische “vraisemblance”. Helemaal onaangekondigd en ongemotiveerd laat hij iemand een monoloog houden over de levenscyclus van palingen en hun dood in de Caraïbische Zee. Een irrationeel element in een schijnbaar redelijk-realistische omgeving dwingt de toeschouwer tot participatie. Voor het eerst voelt hij ook de behoefte om de claustrofobiërende ruimte van een (zieken)huiskamer open te breken. De Caraïbische Zee fungeert als een droomruimte, die een evasie uit het onontkoombare hic et nunc van de ziekenhuissetting mogelijk maakt.

Opgenomen in het klimaat van de jaren '70 lijkt Verheezen aanvankelijk te geloven in de aanwijsbare schuld van het sociale systeem dat een subject verhindert zichzelf te ontplooien. Een oplossing zoekt hij in het humaniseren van de sociale context. Een middel hiertoe is de satire: *Zeven manieren om aan de kant te blijven* (1978).

## Sociale outcasts

Geleidelijk verliest de auteur zijn braaf-simplistische kijk en wordt het zoeken naar oplossingen binnen de sociale context problematisch. Ook de anekdotische precisie verdwijnt naar de achtergrond. *De gek en zijn werk* gaat over een regisseur die het theater gebruikt om zijn sociale rol als echtgenoot en ex-partner te ontmantelen. Hij repeteert *Bacchanten* met zijn vrouw en zijn ex. De zoektocht naar zichzelf eindigt in de waanzin en ei zo na in de dood. Dit stuk vertolkt een scharnierfunctie. Waanzin wordt niet langer geassocieerd met de onderdrukkende maatschappij, maar duikt ook op in het subject. De utopie van het “onder-ons”, die inhoudt dat het subject een klankbord kan vinden in een deel van zijn sociale omgeving, is voortaan uitgesloten. Verheezens figuren worden outcasts. Vrijheid is enkel te bereiken in het isolement van het subject, maar dat heeft als keerzijde eenzaamheid, abnormaliteit.

Voortaan balanceren vele van Verheezens figuren op de rand van

de schizofrenie, tussen het IK en zijn ROL. Zij willen of kunnen hun sociale rollen niet vervullen en slagen er niet in een nieuw zelf te ontwikkelen. Deze gekte overvalt alle figuren van *De overtocht*: de scheeparts is verslaafd, de dichter schrijft niet meer, de actrice van de stomme film staat voor de klankfilm, de wreker heeft TBC,... Zij kunnen niet sociaal functioneren.

In *De overtocht* vaart een boot naar de Nieuwe Wereld met mensen die een nieuw leven willen beginnen en mensen die ten dode opgeschreven zijn. (de twee sluiten mekaar niet uit). De vorm is vaag-allegorisch en de bruuske overgangen tussen de scènes vereisen de nodige activiteit van de toeschouwer of lezer. Toch blijf ik er bij dat dit niet het beste stuk is van de auteur. Ik erger me nogal aan de breedsprakerigheid van sommige van Verheezens creaturen. Zij geven uitleg en vertellen heldere verhalen zodat hun isolement ongeloofwaardig wordt.

## “Stationen”

*Moeder* is voorlopig het eindpunt van Verheezens evolutie. Het stuk lijkt van in het begin af te stevenen op een traditionele huiskamergezinsdramaturgie met reminiscenties aan zijn vroegste werk. Maar niets is minder waar. Het micro-universum van het soliede Vlaamse toneelgezin (onlangs nog te zien in *Hora est* van P. Coppens) wordt opengeboren. Wat zichtbaar wordt is een ontluiserend rollenspel met hypocriete (vader, vriendin 1), gedupeerde (moeder), eigenzinnige (vriendin 2) en geprogrammeerde (verpleegster) subjecten. Er dringt zich een keuze op tussen het spelen van een voorgeschreven sociale rol, de hypocrisie van tegenstrijdige rollen (vader die een vriendin heeft die ook nog moeders vriendin is) en het gewilde isolement.

De tragiek van de hoofdfiguur bestaat erin dat ze haar moederrol een authentieke inhoud wil geven en tot haar verwondering merkt dat haar invulling van de rol niet meer beantwoordt aan wat de anderen verwachten. Cruciaal in dit verband is de relatie met haar dochter. (“Jij wou mijn dochter niet zijn, jij hebt mij uitgeveegd... (...) Ik ben moeder of ik ben niets.”) Gevolg: ze wordt een outcast, ze telt niet meer mee in de maatschappij, in haar gezin,... Aan haar wordt elke resonantieruimte ontzegd. Deze situatie wordt vertaald in de ruimtelijke metafoor van haar uithuisigheid.

Het alternatief voor de hypocrisie en de repressie van het sociale spel is het bewuste isolement, dat in ruimtelijke termen wordt geformuleerd

door vriendin 2: “Ieder in zijn eigen kamer, en af en toe komen we bijeen om te paren, of om feest te vieren, of om te huilen bij een lijk. En dan iedereen weer naar huis.”

Voor een outcast als Moeder is geen enkele ruimte nog hoopvol of zinvol. Vluchten naar een andere ruimte is niet langer een verbetering van de situatie. Toch heeft de schrijver sociale ruimtes nodig om de context van het rollenspel aan te tonen en om datgene waarvan het subject gescheiden blijft (Trennung?) zichtbaar te maken. Verheezen lost de problematische verhouding subject-ruimte op via een eigentijds “Stationendrama”, zoals Botho Strauss’ *Gross und Klein*.

In plaats van één handeling of één ruimte (cf. naturalisme in *Onder ons*) is er één subject dat in verschillende ruimtes opduikt: huiskamer, ziekenhuis, warm land, hotelkamer, fabriek, park, haven, gesticht (?)... Het zijn geen expressiemogelijkheden voor het IK, zoals in het expressionistische “Stationendrama”, maar “pleisterplaatsen ofwel bolwerken, waar (men) niet inkomt of snel uit verjaagd wordt.” De vele ruimtes wijzen op het verlaten-zijn van Moeder, op het feit dat ze haar zelf niet met anderen kan realiseren. Net als Strauss’ Lotte wordt ze buiten elke resonantieruimte gehouden, door iedereen de deur gewezen: haar man, (“Als je niet maakt dat je weg bent zet ik die koffer op straat”), haar dochter (“Daar is de deur, ma”). Het gaat van kwaad tot erger en uiteindelijk belandt Moeder op een vaagomschreven plaats (gesticht?)... Ze refereert naar de oudtestamentische Job, ze is net als hij terechtgekomen op de mesthoop van de maatschappij. Het verschil is dat Moeders religieuze roeping (haar laatste houvast, net als Strauss’ Lotte) wordt gediscredeerd. Een mislukte zelfmoordpoging volgt, maar nadien blijft er nog hoop over (“Er moet meer zijn”). In de marge van de maatschappij of in de waanzin van het subject is misschien een beperkte zijnsvervulling mogelijk. Als dat de boodschap is dan is het slot van Verheezen optimistischer dan dat van Strauss.

Men zou kunnen opwerpen dat Verheezen in zijn laatste werk buitenlandse modellen imiteert, maar ik meen dat dit zijn werk meer goed dan kwaad doet. Op die manier stijgt het boven het provincialisme van de Vlaamse toneelschrijverij uit. Voorlopig mist Verheezen de dramaturgische belevingsrijkheid, eruditie, poëtische, en filosofische verantwoording van een Botho Strauss, maar zijn poging om weg te komen van een naturalistisch credo verdient een serieuze aanmoediging.

Geert Opsomer