

gevoelsleven verankerd wordt aan de innerlijkheid van het ik, betekent elke indringing een bedreiging die het diepste zelf aantast. Die ontredde is in *Losing Time* maximaal : een vrouw, Ruth, belt in complete verwarring aan bij een vriendin, Joanne. Ze werd in een donkere steeg aangerand en daarbij verwond met een mes. Stukjes bij beetjes (het stuk is ongeveer één lange bekentenis) kom je de Waarheid te weten. Haar nachtelijke zwerftochten hebben geen ander doel dan de zelfvernietiging waarmee ze probeert haar gescheiden man terug voor zich te winnen. De vriendin bij wie ze om hulp smeekt, blijkt Ruths man van naderbij te kennen, op de 20 cm. diepte waarop ze zoveel mannen kent. Intiemere gevoelens koestert ze echter voor Ruth waarmee ze voor een tijdje optrekt. Deze werkwoordsvorm is ook van toepassing op hun verhouding met de twee bezoekers die hun flat aan het einde van het tweede bedrijf met hangende pootjes verlaten. De aantasting van de sexuele identiteit bij een derde bezoeker leidt tot een explosie van geweld. Uiteindelijk verlaat Ruth haar vriendin in een bewuste keuze voor zichzelf. Waar ze dat zelf moet zoeken is daarbij echter verre van evident. De identiteit is immers, zo laat *Losing Time* zien, gevuld met een tekort (de moeder, de taal, . . .) dat een uitweg vindt in vernietigende neuroses. In deze neuroses schuilt een grote destructiedwang die zowel suïcidaal geladen is (Ruths zelfverachting) als zich tegen de ander kan richten (gesymboliseerd in Joannes gestreepte jachtdier outfit).

### Ontbinding

*Losing Time* is een schrijnend portret van de menselijke staat van ontbinding. Een défilé van psychische ziektebeelden rond de inzet van sexualiteit die tegelijkertijd een vorm van machtsuitoefening tot doel heeft, als een manier vertegenwoordigt waarop de verloren identiteit zich probeert te manifesteren.

Je zou deze tekst van Hopkins kunnen afwijzen, zoals dat in de meeste recensies gebeurt. Het stuk is een tearjerker : het is te glad, te oppervlakkig, in zijn taalgebruik en structuur te zeer verwant met de feuilletonachtige armoede van de t. v. -serie. Ik acht een dergelijk stuk juist zeer bruikbaar om het failliet van de individuele verhoudingen en de leegheid van de taal aan

te tonen. De verwantschap met de Amerikaanse t. v. -cultuur, maakt het dan mogelijk het publiek attent te maken op de ontoereikende simpelheid in de beeldvorming. Zonder in een voor deze tijd achterhaald moralisme te vervallen.

De regie van Guy Joosten is in deze zin juist te noemen : hij demonstreert de gevoelloosheid, de zelfdestructie, de onverholene agressiviteit, de psychische labiliteit in een tentoonstelling van menselijke gedragingen. De overtreding van gepast sociaal gedrag en de onderdrukking van reële begeertes, zorgt voor constante tegenstrijdigheden in de figuuroppbouw. Deze opsplitsingen in de identiteit worden lichamelijke geobjectiveerd in de simultane uitdrukking van heterogene gevoelens (Victor Löw hanteert dit bijzonder sterk) of het aaneenrijgen van paradoxen (een procédé wat Katelijne Damen veeleer laat zien). Er is dus duidelijk meer aan de hand dan de portrettering van psychisch onvermogen : het dubbele kader in de scenografie, de kitscherige belichting, de gesuikerde melo van het slotlied (*Stand by your man*) laten een bewuste projectie van deze psychische staat zien.

Alleen, het had nog een heel eind verder kunnen gaan. *Losing Time* blijft te dicht in de buurt van *Een stuk van twee dagen of Nachtwake*. Het is te netjes, te verantwoord. De zelfdestructie en pornografische oppervlakkigheid had zich nog veel sterker in de uitholling van de identiteit en zelfs in de ruimtelijke setting kunnen nestelen. Nu blijft het te veel mooi spel. De ongemakkelijk makende ontwrichting ontbreekt.

### Allons-y. (Ils ne bougent pas).

Bij *Losing Time* is men er vaak niet. In *Vader* blijft men. Rond de coördinaat aan-afwezigheid bouwen beide producties een eigen tekenstelsel. Joosten laat veel buiten beeld gebeuren : telefoon, parlofoon, lichtreclames, de flikkering en het geluid van de t. v. , zijdeuren en ramen, veronderstellen een hele wereld buiten het beeldkader. Met deze *off-screen* middelen speelt Joosten om de emotionele directheid draaglijker te maken : het al te emotionele bant hij buiten, we hoeven het enkel te aanhoren en dat is al erg genoeg. Het is een manier om aan de platheid te ontkomen. Tegelijkertijd geeft het ook de kloof aan tussen het

binnenleven van de personages en de buitenwereld.

Luk Perceval daarentegen geeft de absolute geslotenheid van de dramaturgische structuur van Strindbergs *De Vader* weer in een besloten scènebeeld waarin iedereen constant aanwezig is. Wat bij Guy Joosten ont-dubbeling was, wordt hier gelaagdheid. De personages spreken over een normaal niet aanwezige derde in diens bijzijn. Deze aanwezige afwezige verleent spanning aan het spreken, laat ingebouwde commentaar toe. Bij Perceval wordt dat minder een element van een identiteitsopvatting, als wel het radicaal loslaten van realistische spelconventies. En dat werkt uitermate sterk. In het *huis clos* van gevoelens wordt de adem afgesneden. Ik ben er en ik ben er niet. Het spel met verschijning en verdwijning leidt in beide producties tot een totaal anders en tegengesteld effect.

### Trefwoorden

Luk Perceval thematiseert de twee verplichte trefwoorden die van oudsher bij Strindbergs *De Vader* horen : mysogenie en naturalisme. Het eerste wordt altijd in verband gebracht met Strindbergs biografie : hij leefde al jaren in een erg gespannen verhouding met zijn vrouw Siri, was overtuigd van haar ontrouw, twijfelde aan zijn vaderschap, stelde zich vragen over zijn 'mannelijkheid' zelfs in die mate dat hij in het gezelschap van een dokter op hoerenbezoek gaat om wel zeker te zijn dat zijn omvang bevredigend is. Uitlaatklep voor die zelftwijfel vormt zijn vrouwenhaat die zo extreem is dat zelfs een conservatief eind negentiende eeuws publiek er van terugdeinst. Overdreven vrouwvijandig, oordeelt de Zweedse pers bij publikatie van *De Vader*.

Naturalisme vormt een andere trouwe bondgenoot van dit stuk. Strindberg schreef *De Vader* in een tijd waarin Zola de nieuwe stijl dicteerde, waarin Ibsens *Spoken* het verval van de burgerlijke samenleving realistisch verbeeldt, waarin Antoinette Théâtre Libre met een nieuwe theatervorm experimenteert. Het theater ontdoet zich van pathetische conventies en plooit op zichzelf terug in een vierde-wand speelstijl waarmee een meer realistisch aangevoelde dialoog geënceneerd wordt. *De Vader* hoort in een dergelijk realistisch-naturalistische traditie, hoewel het tegelijk nog iets