

# De waarheid van de leugen

## Het liegen in ontbinding van Guy Cassiers

*Guy Cassiers ontbindt de leugen van het acteren en meteen ook het kijken van de toeschouwer. Een voorstelling die de grenzen tussen kunst, verbeelding en waanzin vervaagt en hertekent, aldus Karolien Derwael.*



Het liegen in ontbinding. Guy Cassiers / Jan Simoen

De vijf teksten die Guy Cassiers met elkaar in dialoog brengt in de recente Kaaitheater-productie *Het Liegen in Ontbinding* lijken op het eerste gezicht niet zo erg veel met elkaar te maken te hebben. Tijdens de voorstelling echter begin je te beseffen dat ze steeds hetzelfde zeggen. Maar dan anders. En om dat verschil gaat het. De leugen wordt in haar verschillende facetten ontbonden en geanalyseerd, en blijkt telkens anders te functioneren. De minimalistische mise-en-scène, waarin de weinige attributen voortdurend nieuwe betekenissen krijgen, herhaalt en versterkt dat nog. 'Alles staat immers werkelijk met elkaar in verband.' Die ervaring wordt des te dwingender wanneer je begint te merken dat het liegen evengoed en zelfs intrigerender aan het werk is in het spel van de acteurs en in het kijken van de toeschouwer.

In Becketts hoorspel *Cascando* lijkt het personage van de schrijver het te moeten afleg-

gen tegen zijn verbeelding, die hem steeds voor blijft. "Ze zeiden, 't Is van hem, 't Is zijn stem, 't Is in zijn hoofd." Slechts heel langzaam ziet hij het personage Woburn steeds duidelijker voor zich verschijnen, een vaste vorm aannemen waarmee hij iets kan doen. Een nieuw verhaal openen. Indien mogelijk het laatste. "Het lijkt wel of ze van de ene wereld naar de andere nader tot elkaar komen." Verbeelding wordt werkelijkheid. "Dat is goed."

Maar ook als aan kunst een 'echte' werkelijkheid voorafgaat, blijven de moeilijkheden niet uit. Op 2 juli 1816 loopt het Franse fregat de Medusa vast op een zandbank, het reddingsvlot met zijn opvarenden wordt vervolgens op een schandalige manier in de steek gelaten. Mouterij, krankzinnigheid, kannibalisme en massamoord uit zelfbehoud zijn het gevolg. Vijftien van de honderdvijftig schipbreukelingen overleven de catastrofe. Niets daarvan op het in juli 1819 voltooid

schilderij *Het Vlot van de Medusa* van Géricault, die nochtans volledig op de hoogte was van het hele gebeuren. Op het doek geen uitgemergelde en uitgehongerde lichamen, maar gespierde en mooigevormde lijven. Julian Barnes' analyse van Géricaults schilderij (in *Een geschiedenis van de wereld in 10 1/2 hoofdstukken*) geeft duidelijk aan hoe en waarom elke kunstenaar de werkelijkheid onvermijdelijk gaat vervormen. "Monsieur Géricault, uw schipbreuk is beslist geen ramp," merkte Lodewijk XVIII al op. Omdat kunst trouw moet blijven aan zichzelf. Meer nog dan politieke en sociale omstandigheden, noodzaken esthetische en praktische factoren het liegen. Werkelijkheid wordt kunst. 'That is, after all, what it is for,' besluit Barnes. Maar niet alleen Géricault is ontrouw aan de werkelijkheid, het is precies omwille van ons gebrek aan achtergrondkennis over de 'werkelijke' gebeurtenissen op het vlot van de Medusa dat het schilderij een eigen leven gaat leiden, en er ruimte ontstaat om steeds nieuwe verhalen op te roepen.

### Grendels en deuren

Het (niet-)weten beïnvloedt niet alleen onze visie op kunst, ook ons beeld van de werkelijkheid wordt erdoor gekleurd. Dat idee wordt uitgewerkt in *Interieur* van Maeterlinck, het derde deel van de voorstelling. Een oude man en een vreemdeling waren getuigen van de verdrinkingsdood van een klein meisje. Zij staan in de tuin voor het huis van haar ouders en kijken door een raam naar de avondlijke bezigheden van het gezin, zonder er toe te komen aan te kloppen en het tragische nieuws te vertellen. Omdat zij weten wat er voorgevallen is, gaan de oude man en de vreemdeling niet alleen het gebeuren in de vredige huiskamer, maar ook alles wat zich voor het ongeluk heeft afgespeeld anders interpreteren. En dit terwijl het gezin zelf nog leeft in de overtuiging dat elk kwaad, elke catastrofe door middel van grendels en eiken deuren kan worden buitengehouden.

Op een vergelijkbare manier weten ook Keet en Keefman, de personages uit resp. *De Overlevende* van Julian Barnes en *Keefman* van Jan Arends, de werkelijkheid efficiënt op een afstand te houden. Niet door deuren en grendels, al bevinden ze zich daar als psychiatrische patiënten ironisch genoeg wel achter, maar door te 'fabuleren': je verzint een verhaal om de feiten die je niet kent of niet kunt aanvaarden te verklaren. Omdat je lijdt aan het 'Chronische Slachtofferschap', een 'psychisch of psychiatrisch gestoorde medemens' bent, of zeg maar gewoon 'gek'. Maar Keets en Keefmans verhalen zitten zo logisch in elkaar en worden met zoveel overtuiging

aangebracht dat je wel herhaaldelijk moet gaan twifelen aan hun zogenaamde krankzinnigheid en de werkelijkheidswaarde van je eigen zogenaamde 'gezonde en normale' visie. De onbedwingbare stemmen in hun hoofd, de realiteit van hun verbeelding, het doet me aan Beckett denken. Waar ligt het verschil? De cirkel is gesloten. Het doek wordt neergelaten.

Werelden 'vallen in elkaar'. De grensvervaging tussen realiteit en verbeelding blijkt dubbel. Kunst mag dan een bewuste leugen zijn, maar is de werkelijkheid wel zo echt als ze lijkt en zijn we op die manier niet altijd overgeleverd aan onze eigen fantasie? Maar er kan nog verder doorgedacht worden over de grensvervagingen tussen kunst, werkelijkheid en in- of verbeelding. Elke theatervoorstelling is immers zelf een kunstmatige werkelijkheid en in deze enscenering vindt dan ook onvermijdelijk een verdubbeling en verdere problematisering van dit gegeven plaats. Acteren is liegen, met andere woorden. En ook deze vorm van liegen wordt in zijn verschillende gedaantes ontbonden. Met nog meer echo's, want het dramatisch parcours dat door de acteurs wordt afgelegd, vindt zijn noodzakelijk spiegelbeeld in de kijkervaring van de toeschouwer.

### Harder liegen

Het begint allemaal met de uiterst monotone zeggingswijze van Becketts hoorspel als hoorspel, waarbij het spelen wordt teruggebracht tot een absolute nulgraad. Twee stemmen wisselen elkaar af, onderbroken of begeleid door flarden muziek. Van enige inleving of psychologisering is er geen spoor. De acteurs zitten ieder met hun rug naar het publiek aan een zijkant van de scène. In een minimale belichting lezen zij hun teksten af door een microfoon, wat nog meer afstand schept. Het witte scherm vlak voor je (de visualisering van Becketts angst voor het witte blad?) creëert, paradoxaal genoeg, ruimte voor de verbeelding. Maar als 'toeschouwer' sta je buiten het gebeuren: je luistert en je bent je daar ook voortdurend van bewust.

Naarmate de voorstelling vordert gaan Carly Wijs en Dirk Roofthoofthoofd steeds meer acteren, steeds harder liegen. Nadat het witte scherm wordt opgehaald, krijgen ze hiervoor ook letterlijk meer ruimte. Aanvankelijk is het alsof ze zelf moeite hebben met de overgang naar Barnes' speelse prozatekst. Als schipbreukelingen blijven ze zich vastklampen aan hun staanders en micro's en gaan op een 'veilige', 'droge' manier over tot het opsommen van historisch feitelijk materiaal in verband met de scheepsramp van de Medusa. Herhaald oogcontact met elkaar

leidt tot de 'ontdekking' van het publiek en het aflezen dat was overgegaan naar voorlezen, kantelt dan in vertellen. De acteurs krijgen meer en meer plezier in hun verhaal, gaan inspelen op de zaal en genieten zichtbaar van de verkregen reacties. De transformatie naar een personage blijft voorlopig uit. Al rijst hier natuurlijk onmiddellijk de vraag in welke mate acteurs die zichzelf spelen zichzelf zijn. Het liegen is begonnen. Net zoals het kijken. De barrière die het witte scherm vormde, is ook voor de toeschouwer verdwenen en samen met Wijs en Roofthoofthoofd, die zelf voortdurend twifelen tussen een vertel- en toeschouwersstandpunt, bestudeer je de projectie van Géricaults schilderij en ga je op in Barnes' gedetailleerde en grappige analyse. Acteurs en Publiek zijn Een op een vanzelfsprekende manier. Omdat de acteurs zich ontspannen, 'zichzelf' worden, kan het publiek dat ook.

Het bovenhalen van twee jassen, het zich verkleden op de scène is alvast een teken aan dat de acteurs voor het eerst ook letterlijk/figuurlijk in de huid kruipen van twee personages, de oude man en de vreemdeling uit Maeterlincks' *Intérieur*. De beoogde 'levensechtheid' wordt echter tegelijkertijd op een bevreemdende manier onderuit gehaald door de vergaande stilering van de mise-en-scène. De personages spreken voortdurend over elementen uit de tuin die er niet werkelijk zijn. De achtergrondgeluiden en de kinderrollen staan op band en worden bovendien op de scène afgespeeld, terwijl achteraan op drie videoschermen beelden van de huiskamer verschijnen en steeds herhaald worden zonder werkelijk weer te geven wat door de personages wordt beschreven. 'Dit is theater.' En terwijl/omdat die strakke mise-en-scène de inleving van de acteurs problematiseert, laat ze ook het kijken niet ongemoeid. Hoewel de huiskamer achter 'de oude man' en 'de vreemdeling' verschijnt, kijken beiden onverminderd in de richting van het publiek alsof zich daar de feiten afspelen die ze beschrijven, alsof daar het drama nog niet is doorgedrongen. Een verontrustende ervaring van kijken en zelf bekeken worden. Als toeschouwer word je plots in de voorstelling ingeschakeld op een manier die niet langer veilig aanvoelt.

### Voyeurisme

Onopgemerkt gaat de vreemdeling over in Keet, even onopgemerkt wordt de inleving steeds verder doorgevoerd. Het samenvallen van acteur en personage kan niet meer ontkend worden wanneer Dirk Roofthoofthoofd als Keefman opkomt. Beide personages worden, respectievelijk op een meer intimistische en

een zeer expressieve manier, met ongelofelijk veel overtuigingskracht neergezet. Het leven? 'Wat je op het toneel ziet is een man of een vrouw, alleen, met naast hem of haar - als een spook - de ontoereikendheid van alle verklaringen die worden gegeven om de dagelijks geleden pijn te verklaren. Wie in de buurt is geweest van een vriend of vriendin die tot krankzinnigheid verviel zal dit gevoel van gedwongen toeschouwerschap herkennen' (John Berger in het programmaboekje). Het kijken wordt een gedwongen toeschouwerschap, een akelig besef van voyeurisme waaraan door de levensechtheid van Keet en Keefman niet valt te ontkomen. Je kijkt niet langer, je voelt. Het eindpunt lijkt bereikt. Maar opnieuw blijkt dat dit een voorstelling is die haar eigen effecten voorziet en onmiddellijk zelf becommentarieert. Het 'opgaan in' wordt voortdurend doorprikt. Door te overdrijven, de pijn te laten escaleren, zoals in de scène waarin Dirk Roofthoofthoofd een elastiekje over zijn hoofd trekt en het door grimassen laat wegschieten. Of door de 'personage-afbouw' tijdens de korte onderbrekingen, in het uitwisselen van blikken, door het rustig drinken van koffie en het als acteur observeren van het spel van de ander, iets waartoe de fragmentaire opbouw van het geheel zich uitstekend leent. Toch theater?

Tegen de normale gang van zaken in, impliceert liegen hier niet langer dat er een waarheid is. Net zoals in de teksten het bestaan van een objectief gegeven werkelijkheid, van vaststaande betekenissen of van het onderscheid tussen waar en onwaar wordt ontkend, weigert Guy Cassiers theater te definiëren. Theaterconventies worden bovengehaald, uitgetoet, eigenzinnig gecombineerd en weer afgevoerd; de ruimte tussen de acteurs en het publiek is niet mooi of veilig afgebakend maar voortdurend in beweging; spreken wordt acteren en acteren zijn, net zoals luisteren kijken en kijken voelen. Alles is voortdurend in beweging. Elkaar uitsluitende mogelijkheden zijn tegelijkertijd aanwezig (als elkaar nog steeds uitsluitende mogelijkheden). Zo'n voorstelling veronderstelt dan ook een fundamenteel andere houding bij de toeschouwer: niet een willen bevestigd worden in, maar een open en kwetsbaar beleven van. Een 'onder-gaan'. Als dat lukt is *Het Liegen* een voorstelling die niet alleen boeit, maar ook achtervolgt. Omdat *Het Liegen* een voorstelling is waar ondanks alles veel waarheid in schuilt?

Karolien Derwael