

Privé-domein

Monologenfestival

Onder de titel *Alleen theater presenteerden deSingel en Monty twaalf verschillende 'monologen' of wat daarvoor moest doorgaan. Peter De Jonge ontdekte een gelijkaardige aanwending van het genre bij Peter Halasz, Marina Abramovic, Jan Joris Lamers en Joseph Chaikin. In hun handen werd de monoloog geen commentaarstuk op het wereldgebeuren, maar een vrijplaats voor de encenering van het Ik.*

Monologen hebben in het theater een grote status.

Tegelijkertijd hoogstandje en culminatiepunt zijn ze in de klassieke stukken de momenten waarop de acteur zich rechtstreeks tot het publiek richt en de drijfveren en innerlijke roerselen van zijn personage uitstalt. In het moderne theater is de monoloog een genre op zich geworden. De soberheid van de beschikbare middelen en de onontkoombaar directe relatie tussen acteur en toeschouwer verlenen de monoloog het aura van de plek bij uitstek om tot het uiterste te gaan. Het woord van de auteur en de intentie van de acteur bereiken de toeschouwer onbemiddeld (unplugged) en zonder franjes.

De motivering die organisatoren Jerry Aerts (deSingel) en Denis Van Laeken (Monty) geven voor hun festival *Alleen Theater* lijkt in het verlengde hiervan te liggen. Elsa Solal in *Alternatives Théâtrales* citerend schrijven zij in het programma-boekje: 'Is het niet zo dat de monoloog door nogal wat auteurs en theatermakers wordt gehanteerd om het onnoembare te tonen, om het te hebben over het afschuwelijke van de wereld van vandaag, de oorlog, de holocaust, (...) de gekte, de eenzaamheid? Krijgt de monoloog dan niet de functie van spreekbuis van het onuitgesprokene? Het is alsof iemand die alleen praat verder zou kunnen gaan, voorbij het verdraagbare: ofwel heeft hij niet eens de hoop om gehoord te worden of te dialogeren, ofwel is wat hij vertelt onbespreekbaar...'

De voorstellingen die ik zag tijdens *Alleen Theater* gaan echter een andere richting uit. Zij maken pas op de plaats, kijken achteruit. Hun makers kiezen voor de monoloog omwille van zijn autobiografische en apologetische mogelijkheden. De scheiding tussen de acteur die het applaus in ontvangst komt nemen en de acteur die even tevoren nog op scène stond is helemaal weggefallen. Bij het kwartet vijftigers (of ongeveer) Halasz-Abramovic-Lamers-Chaikin is de monoloog geen commentaarstuk op het wereldgebeuren, maar een vrijplaats voor de encenering van het Ik.

Vuurtje

Terwijl het publiek de zaal betreedt, tokkelt Peter Halasz een melancholisch Hongaars deuntje. Met zijn kale kop en lange jas oogt hij woest en lichtjes waanzinnig. Eén woord blijft hij herhalen als een mantra: 'Mandelstam'. De naam van deze Russische dichter, verbannen door Stalin met de dood tot gevolg, metafoor voor de kunstenaar in ballingschap, is het eerste element van Halasz' biografische scène-identiteit en verwijst naar zijn eigen zelfgekozen ballingschap. Zijn Squat Theatre werd het werken onmogelijk gemaakt door de Hongaarse autoriteiten, waarna het gezelschap in 1976 uitweek naar Frankrijk en daarna New York, waar Halasz na de split in 1985 zijn huidige groep, het Love Theater, oprichtte. Hij speelt *Diary of a madman*, naar de novelle van Gogol. Hoewel, je kan eigenlijk

niet zeggen dat hij de tekst speelt. De tekst overkomt, overvalt Halasz alsof hij het object ervan is. Ongedurig ijsbeert hij af en aan achteraan de scène terwijl een vrouw in doktersjas de tekst leest als een klinisch rapport. Naarmate het verhaal over het verliefde ambtenaartje dat zich de koning van Spanje waant en in het gekkenhuis terecht komt, zijn ontknoping nadert, wordt Halasz meer geagiteerd; hij steekt een fauteuil en vervolgens zijn eigen jas in brand. Dit vuurtje wordt op een kalme manier door een technicus met de brandspuit geblust, net zoals de waanbeelden van het ambtenaartje behandeld worden met onderdompeling in ijskoud water en Halasz' onaangepastheid in Hongarije simpelweg verboden werd. Middels een identieke gelijkstelling van non-conformisme en waanzin, zoals die gehanteerd werd door de Oostblokregimes, schildert Halasz een portret van de kunstenaar als onaangepaste, als balling.

Hier slaat de voorstelling om. De drijfnatte jas wordt vervangen door een badjas. Halasz laat Gogols tekst voor wat hij is en neemt de voorstelling in handen. Vooraan op scène postvattend zet hij een lange reeks verhalen in, af en toe onderbroken door een slok witte wijn. Het eerste verhaal is het enige dat overduidelijk niet autobiografisch is, maar zet toch de toon: een man is levensmoe en boekt een kamer in Hotel Thanatos, waar men verzekerd is gelukkig te sterven. Tijdens zijn verblijf wordt hij verliefd op een vrouw, daar aanwezig met hetzelfde oogmerk. Beiden krijgen weer zin in het leven, onderbreken voortijdig hun verblijf en vertrekken samen. Op weg naar de vlieghaven verongelukken ze echter... Halasz vertelt over mensen in zijn omgeving – vader, moeder, vrienden, tantes – in verhalen vol doodsdrijf en melancholie. Alle eindigen ze op zelfmoord, en ondanks Halasz' terloopse manier van vertellen en lichte toon krijgt de voorstelling een grimmige kadans: het is wachten op de volgende sprong uit het raam, het volgende hoofd in het gasfornuis, de volgende overgesneden polsen. Gaandeweg oogt Halasz, ondanks zijn sardonische glimlach, eenzamer en eenzamer op het kale Montypodium. Als Halasz zwijgt, leest de doktersjas de laatste dagboekaanekening uit *Dagboek van een gek*.

Diary of a madman is een voorstelling uit evenwicht. Peter Halasz kan de overkill van het eerste deel en de levensmoede ironie van het tweede deel niet met elkaar

verzoenen. Met de pruik van de grootmoeder uit *She who once was the beautiful helmet-maker's wife* lijkt hij ook zijn vermogen om van wanhoop poëzie te maken afgelegd te hebben.

Slangen

Marina Abramovic is betrekkelijk nieuw in het theater. Zij is eigenlijk performance-artieste en creëerde samen met haar vroegere gezelschap Ulay in de jaren zeventig een extreme vorm van body-art, de *Relation Works*, waarin Abramovic en Ulay elkaars fysieke en psychische grenzen afstakten en verlegden. Vanaf 1980 verschoof hun interesse naar relaties met andere culturen en de daar te vinden resten van

verdwijnende kwaliteiten als verbondenheid met de aarde en kennis van mythische krachten. Dit mondde uit in hun bekendste project, *The walk on the great wall of China* (1988), tegelijkertijd het einde van hun samenwerking.

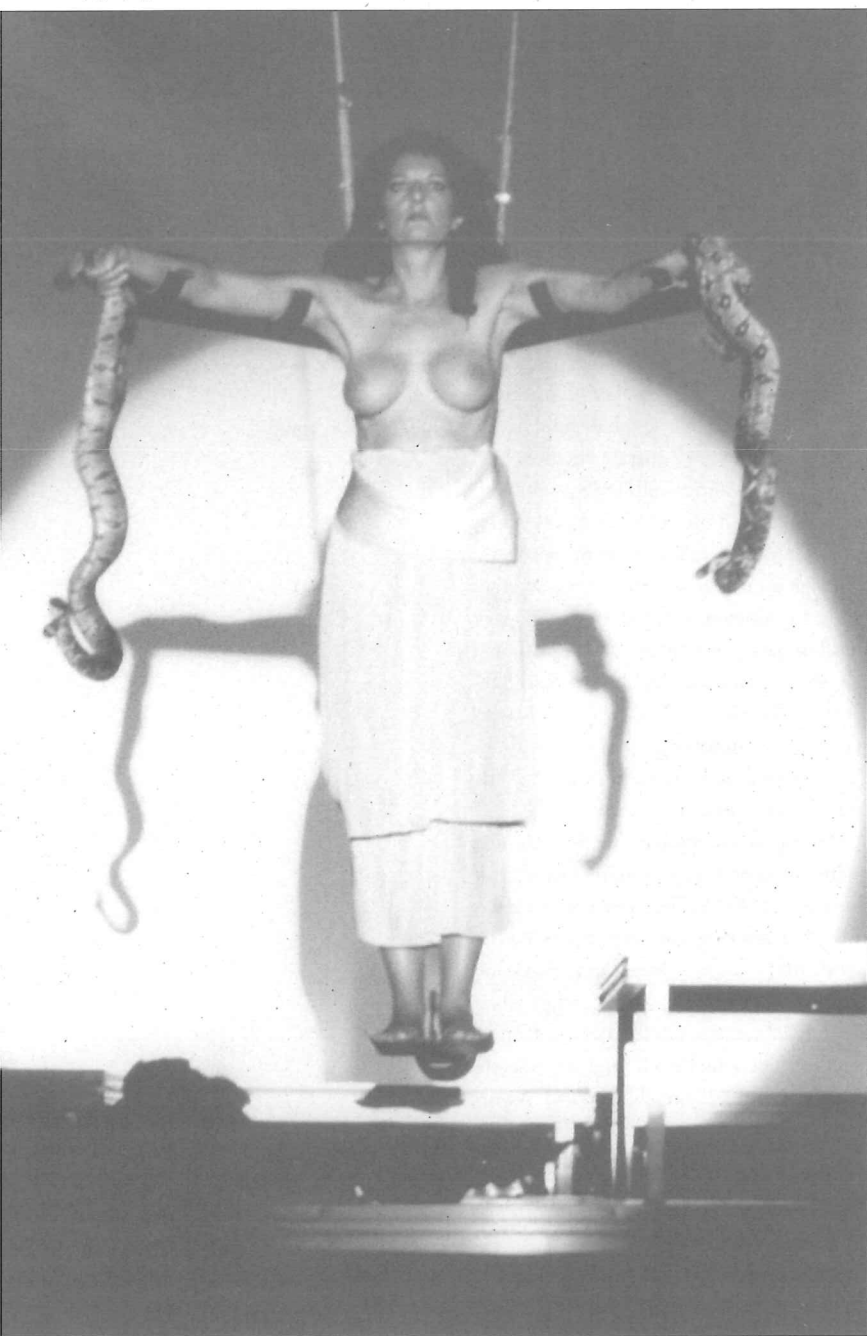
Via videokunstenaar Charles Atlas kwam Marina Abramovic in 1990 op het idee een theatervoorstelling te maken over eigen leven en werk: 'Als performance-artiesten haatten wij de structuur van het theater hartgrondig. Het theater was onze eerste vijand. Omdat alles daar vals was, in onze ogen. Het was een chique structuur, bourgeois, spots, alles. En nu, na al die jaren, ontdek ik dat dat net is wat ik wil: in een theater optreden, mijn

leven op een of andere manier onder de spots brengen' (*Theaterschrift* 3). Resultaat was *The biography* (1993).

In de lijn van haar performancewerk zegt Abramovic vooral geïnteresseerd te zijn in de manier waarop een ogenblik kan vastgehouden worden. In de performance stemt de tijd van wat getoond wordt immers steeds overeen met de reële tijd, en niet zelden is het de duur zelf die gethematiseerd wordt middels zijn impact op de performers. Het openingsbeeld is hier illustratief: als een gekruisigde hangt Abramovic boven de scène. Rond elke pols is een slang gewikkeld. Onder haar liggen botten, waaraan driftig geknaagd wordt door twee labradors. De slangen verbeelden de energie van het moment – omwille van de alertheid noodzakelijk in hun aanwezigheid –, de honden het verleden dat geconsumeerd, verteld moet worden.

Dit is het dilemma van de voorstelling: iets doods, het verleden, moet verbeeld worden op een steeds nieuwe manier, ontleend aan het moment zelf. En hoewel Abramovic op het einde van *The biography* triomfantelijk uitroept 'the Singel, Antwerp, February 25th', als om zichzelf te bewijzen dat ze het alsnog gehaald heeft, mislukt ze in haar opzet. *The biography* is gestructureerd als een klokvast verhaal met een dwingende teleologie. De pijl van de tijd wijst slechts in één richting: elk jaar komt aan de beurt, met een korte offscreen omschrijving van de dat jaar kenmerkende momenten in de opgang van de kleine Marina tot de gevierde kunstenaar Marina Abramovic. Abramovic vertelt een heiligenleven, geïllustreerd met enkele staties, enkele geritualiseerde performances. Of beter: poses van performances. Want wat ze toont – Abramovic die steeds sneller een mes tussen de vingers plant, Abramovic die zichzelf kastijdt met een zweepje, Abramovic met slangen – werkt binnen de context van de theatervoorstelling *The biography* niet als performance. Het 'echte' is niet in het geding. Hoogstens heb je de indruk dat Abramovic even kort voorspeelt hoe een bepaalde performance opgebouwd was.

The biography is verstaande autobiografie. Abramovic presenteert zich als diva van de beeldende kunst. Daar kan de steeds weerkerende scène van het kleine meisje dat op prachtig versierde schoentjes de scène oversteeft, metafoor voor authenticiteit en herbronning, in al zijn kitscherigheid helemaal niets aan verhelpen.



The biography, Marina Abramovic / Matthias Hermann

Parcours

Bruusk breekt Jan Joris Lamers zijn zin af en rent van de scène. Onder applaus komt hij weer op en verontschuldigt zich bij het publiek: hij voelde dat hij zich klemgereden had, het was die avond de eerste keer dat hij het uitprobeerde. Wat hij wilde doen, lag ergens 'tussen spreken en spelen' in, zegt hij. Een verontschuldigende glimlach die wegtrekt voor hij helemaal verschenen is en weg is Lamers.

Lamers' titelloze voorstelling heeft geen vaste tekst. De omschrijving 'voorstelling' is trouwens verkeerd: er wordt niets voorgesteld. Hoogstens kan je spreken van een parcours met enkele vooraf vastgelegde bakens waarlangs het publiek gegidst wordt door gastheer Lamers - een gastheer in grijze smoking. Lamers toont zichzelf en zijn obsessie met kunst en theater. Voor alles is hij een briljant causeur: erudiete bespiegelingen en mijmeringen over lievelingsonderwerpen als theater, architectuur en kunst worden in een grote fugatische stroom versmolten met herinneringen aan zijn vroegste theaterverleden en voorgelezen fragmenten van lievelingsauteurs Thomas Bernhard en Peter Handke. Diens *Spiel vom Frage* geeft trouwens aanleiding tot het enige theatrale element van de voorstelling. Als om zijn eigen woordenstroom een andere kant op te sturen onderbreekt Lamers zichzelf en diept een papiertje op uit zijn jaszak. Hij leest de vraag voor - 'Is ambitie gevaarlijk' of 'Bestaan helden nog' of 'Hoe oud is Jan Decorte' - en beantwoordt ze omstandig. Decortes leeftijd komen we echter niet te weten; Lamers breekt de voorstelling af na deze vraag.

Zoals elke voorstelling van Discordia is deze voorstelling een spel van vragen, niet van antwoorden. Lamers geeft ons geen afgeronde redeneringen. Hij zoekt en tast. Hij houdt zijn eigen opvattingen tegen het licht en onderzoekt waar ze vandaan komen: het oorlogskind dat schrok van een carnavalsmasker, de tiener die rebelleerde tegen het afgelikte theater gespeeld door ooms en tantes, de contestant die subsidie in de schoot geworpen krijgt, het verlangen om theater te tonen zoals in een museum, de vrees voor de strenge theaterschooldirecteur die toch van Schnitzler hield. Jan Joris Lamers en Maatschappij Discordia wordt de laatste jaren wel eens gemakzucht verweten. Hier begeeft Lamers zich echter op de slappe koord. Laverend tussen de vlot-

heid van het gespeelde en de haperingen van het geïmproviseerde maakt Lamers ons deelgenoot van zijn denkprocessen met een vanzelfsprekendheid die doet denken aan Ritsema's *Wittgenstein Incorporated*. Van de scène rennen was voorbarig, meneer Lamers.

Lichaam

In tegenstelling tot Abramovic, Halasz en Lamers is autobiografie bij Joseph Chaikin geen keuze. Hij kan niet anders: tijdens een open hartoperatie een tiental jaar geleden kreeg hij een hersenbloeding, met afasie tot gevolg. Afasie tast het spraakvermogen aan en treft bijgevolg de acteur in zijn meest verfijnde gereedschap: In elke voorstelling die hij daarna nog speelt, overwoekert de beschrijving van de worsteling om met deze opgelopen handicap in het reine te komen onvermijdelijk de oorspronkelijke tekst. Chaikin speelt in deSingel zijn laatste voorstellingenreeks: zijn geheugen laat hem in de steek en hoogstens een geënceneerde lezing, zoals *Texts for nothing*, kan hij nog aan.

Als oprichter van het Open Theater bepaalde Joseph Chaikin in de jaren '60 mee het theaterlandschap in Amerika en Europa. De nadruk lag op het collectieve scheppingsproces en de omzetting van de groepsdynamiek in theatrale beelden. Een hoogtepunt, *The Serpent* (1968), confronteerde verhalen uit het boek Genesis met gewelddadige beelden uit de moderne geschiedenis en was ook in Europa te zien. Na het opdoeken van het Open Theater midden jaren zeventig werkte Chaikin nog samen met o.a. Bill Irwin, Sam Shepard en Samuel Beckett, die zijn vriend werd. Een monoloog op basis van diens *Texts for nothing* leverde hem in 1979 de prestigieuze Obie Award op.

Het opnieuw spelen, zij het als een geënceneerde lezing, van deze Beckett is dus meteen het spelen van een herinnering, herinnering aan een tijd voor de noodlottige afasie. Maar net zoals het doorsnee Beckett-personage krijgt Chaikin van achter zijn tafeltje geen vat op de herinneringen die hem komen aanwaaien. Zijn lichaam blijft ongehoorzaam. Woorden perst hij uit zijn mond in een ongewone, haast onverstaanbare kadans. Na een half uur hapt zijn vogelkopje naar adem en moet een pauze ingelast worden. Toch gaat hij door, ten prooi aan het typische Beckett-dilemma 'can't go on/must go on'.

Bij de toeschouwer dringen ondertussen van *Texts for nothing* slechts flarden en losse zinnen door. Wie de strijd niet opgeeft en zijn toevlucht neemt tot het uitgedeelde tekstboekje, ervaart dat deze fragmenten samensmelten met herinneringen aan andere Beckett-teksten tot een nieuwe, imaginaire, archetypische Beckett-tekst, op het lijf geschreven van Joseph Chaikin. Dit gegeven tilt *Texts for nothing* uit boven de gêne en het voyeurisme die doorgaans de kop opsteken wanneer acteurs ons confronteren met het schandaal van hun aftakelende lichaam.

Na het applaus komt Chaikin terug. Met verrassend heldere stem leest hij de tekst die de toeschouwer zich even tevoren misschien verbeeldde, het gedicht *What is the Word* dat Beckett voor Chaikin schreef:

*What is the word
there
over there
afar
afar away over there
afaint
afaint afar away over there what
what
what is the word...*

Peter De Jonge