

gevoerd, met veel succes. *Hun!* schetst een driehoeksverhouding in de huiskamer. Eddy heeft het nog steeds voor de verpleegster Emilie. Hij heeft zelfmoord willen plegen wegens zijn onbeantwoorde liefde voor haar, maar dat lukte maar half. Hij raakte verlamd, en uit medelijden heeft Emilie hem dan maar in huis genomen. Zij is dan getrouwd met Frans, die als monteur meer op zijn boortoren zit dan thuis. Dat het niet gaat tussen hun drieën, hebben ze wel door, maar ze verdringen het ook. De schuld ligt in de buitenwereld, bij de anderen, bij 'hun'. Deze driehoeksverhouding wordt nog complexer als Frans vertelt dat hij een andere vrouw, een Italiaanse, heeft en dat hij naar de hoeren is geweest. Dat blijkt allemaal niet waar te zijn, maar ondertussen is het leed zo aangewakkerd, dat hij zich uiteindelijk ontmant. Bij alle drie de personages is hier dezelfde existentiële eenzaamheid uit de monologen terug te vinden.

De twee monologen zijn caleidoscopische mijmeringen over de existentie zelf, aan de hand van vaak absurdistisch overkomende toestanden en gedachtenkronkelingen. *Hun!* is zo'n geconcretiseerde mijmering. In alle drie de stukken zijn het associatief opgebouwde gedachten in korte zinnen, in telegramstijl, in kernwoorden. In alle drie de stukken woedt er een onderhuidse strijd tussen de emotie en de

rede, vullen het apollonische en het dyonisische elkaar aan. In alle drie de stukken schept het instinct, en kritiseert het verstand, met alle gevolgen van dien. Alle drie zijn ze een mengeling van tragische en vreselijk komische toestanden en uitspraken. *Et Voilà* is de meest expliciete existentiële queeste, waarbij op het einde de onmacht om iets te weten te komen blijft. In *Ombat* zit dezelfde subjectieve onmacht. In *Hun!* wordt wel een daad gesteld, de ontmanning, maar ook dat is een uiting van wanhoop. Het onvermogen grip te krijgen op de buiten- en binnenwereld is het kernmotief van de drie stukken. In die zin roepen alle drie de stukken na een eerste verbazing een gevoel van herkenning op.

Herkenning

Ik weet het, in sommige theaterkritiek is het begrip herkenning een vies woord, en wordt het direct geassocieerd met 'lagere cultuuruitingen', zoals smartlappen en soaps, die direct en expliciet op dat gevoel inspelen. Vreemding mag wel, maar herkenning toch niet! (Maar hoe kun je in godsnaam over vreemding spreken als de tegenpool niet mag werken?) De kracht van theater ligt voor mij in die emotieve evocatie, in dat lekker ouderwetse catharsis-effect, dat je dingen van op het podium in jezelf herkent. Niet rechttoe-

recht aan en uitdrukkelijk, maar wat dieperliggend en in verschillende lagen. Heel geleidelijk gebeurt dat in de stukken van De Graef. Bij *Ombat* is in het begin de scène donker. Er zingt iemand mee op muziek van Bach, nou ja, zingen. Gekweel met rustpauzes. Is het iemand die bang is, gefrustreerd is, zijn geweten probeert te sussen? Dan zit de man in het licht, op verschillende stoelen, en schuifelend verplaatst hij zich. De eerste vreemde actie zorgt voor afstand van de toeschouwer tot wat er zich op de scène afspeelt. Door het publiek rechtstreeks aan te spreken wordt de figuur verteller, die het publiek in vertrouwen neemt en op die manier een band schept, en geleidelijk aan ook een personage, dat met brokken zijn verhaal vertelt. Dat personage wordt de ene keer een personae dramatae en de andere keer een observator van zichzelf. Langzaam druppelt het verhaal in ons, langzaam maken we ons eigen filmpje, langzaam aan ontstaat herkenning. Op een bepaald moment speelt het personage met vogelvleugels: vleugels op draaiwieltjes, die mensen boven de graven van de doden hangen, opdat de ziel rustig naar de hemel kan fladderen. De tekst krijgt vleugels, de observatiefocus zweeft boven ons. Melancholisch, tragikomisch. Dagen nadien speelt de voorstelling je nog door het hoofd.

Ombat, De Werf & Nova Zembla / Jan Vernieuwe

