

ECHE TRANEN

TIEN GEBODEN DEEL 1 – NTGENT & WUNDERBAUM

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Het theaterseizoen van NTGent opent dit jaar met *Tien geboden*, of althans met het eerste deel ervan. De laatste vijf geboden zijn, samen met een afsluitende marathonvoorstelling, voorzien voor het seizoen 2008-2009. Het stuk is, na bijvoorbeeld ook *Het leven een droom* van vorig jaar, een nieuwe samenwerking tussen de vaste ploeg van het Gentse stadstheater en het jonge acteurscollectief Wunderbaum. Er bevinden zich dan ook gedurig veel mensen op scène: de acht acteurs vertolken, afwisselend per hoofdstuk en per gebod, bewoners van een appartementsgebouw, dat is ingebed in de stad die min of meer samenvalt met het publiek.

Als het stuk begint, zit de 'acteerploeg' samen rond een lange tafel, die helemaal achteraan staat opgesteld, tegen een zwarte muur. Op die muur is een bord bevestigd, waarop in een kinderlijk handschrift, en in omgekeerde volgorde, de eerste vijf geboden staan neergeschreven. Op de rest van de scène is de meubelstock van een kringloopwinkel uitgestrooid, terwijl ook de acteurs gehuld zijn in gedateerde maar zichtbaar authentieke kledij. Boven de scène, als verlichting en als afbakening van het 'plafond', hangt een reeks vierkanten opgebouwd uit horizontale tl-lampen, evenwijdig met het podium, loodrecht erop, of soms allebei.

Het twee of eigenlijk tiendelige stuk is een bewerking van de scenario's waarop de Poolse regisseur Krystof Kieslowski zijn televisiereeks *Dekalog* baseerde, en waarmee hij eind jaren tachtig op bescheiden wijze internationaal doorbrak. Het gaat dus om een 'theatralisering' van een verfilming van een tekst – een tekst die duidelijk met het oog op filmische codes is geschreven. Aan de manieren waarop die verfilming van de *Dekalog* – en het werk van Krystof Kieslowski in het algemeen – geïnterpreteerd kan worden, heeft cultuurcriticus Slavoj Zizek een boek gewijd: *The fright of real tears. Krystof Kieslowski between Theory and Post-Theory* (Londen, 2001). Zizek is een auteur die zich meer dan eens laat bijstaan door de theorieën van de psycho-analyticus Lacan om allerhande 'culturele fenomenen' te bespreken. Zijn analyse van de films van Kieslowski laat zich – nogal bot – samenvatten in drie resultaten: het onderscheid tussen echte of valse tranen; de betekenis van toeval; het flirten met taboes of rampen. Het is boeiend om te zien hoe die intrinsiek filmische effecten van Dekalog, door de ploeg rond regisseur Johan Simons omgezet zijn naar de theatrale werking van Tien geboden; het toont welke keuzes er gemaakt zijn, wat er is weggelaten of toegevoegd, wat het is dat film nu eenmaal altijd van theater doet verschillen – en vooral: *waarom* dat zo is – genrematig of intentioneel.

Naar het eerste kenmerk van Kieslowski's werk, verwijst ook de titel van Zizeks boek: 'echte tranen' zijn tranen in eenzaamheid, die niets representeren omdat er toch niemand is om de betekenis van die tranen – 'ik heb verdriet' – op te vangen; 'valse tranen' zijn tranen in gezelschap, tranen als (communicatie)middel, eerder dan als doel. De evolutie die Kieslowski's personages doormaken, verloopt vaak tussen die twee polen: het gaat slecht met iemand die 'echte' tranen huilt; hij of zij is 'genezen' als er 'valse' tranen komen, want die vinden aansluiten bij een werkelijkheid. Meest onvergetelijke voorbeeld: Juliette Binoche in *Blue*, die aan het begin van de film 'echt' want alleen huilt in het hospitaal, en op het eind van de film 'vals' huilt want in het gezelschap van haar nieuwe partner.

Overgezet naar het theater wordt die zaak van de echte tranen al meteen een zeer essentieel kenmerk, ook voor Tien geboden. Het is als het ware een metafoor voor het theater, en dat soort metaforen bouwt Simons wel vaker in. Er wordt ook in Tien geboden veel gehuild – het 'mooist' ongetwijfeld op het eind, als Els Dottermans vertelt over de zinloze moord die haar zoon begaan heeft – ze heeft stilaan een onnavolgbare ervaring opgebouwd in het spelen van moeders. Ze zit vooraan, in het zwart gekleed, op een bankje, en kijkt boven onze hoofden. Haar zoon zit naast haar, de strop bij wijze van spreken al rond zijn nek. Hij pelt een

sinaasappel die zijn moeder voor hem heeft meegebracht. We zijn al bij het vijfde gebod aanbeland: *doodt niet geeft geen ergernis*. Dottermans is zowel personage als verteller: een handige truc om de overdadige werkelijkheid van film mee te nemen naar het zeer spaarzame theater. Ze vertelt tegen het publiek, wat het feit dat ze voortdurend beschouwd en bekeken wordt, ontdebelt en verbeeldt. Bovendien wordt ze ook binnen het theater nog bekeken, omdat, zoals gezegd, de inwoners van het flatgebouw op scène resideren, en elkaar dus voortdurend in het oog houden. In *zizekiaanse* termen wil dat zeggen dat de tranen van bijvoorbeeld de moeder van de ter dood veroordeelde moordenaar Jacek (rol van Oscar Van Rompay) misschien wel 'echt' *kunnen* zijn, maar door de theatrale constructie (door zowel de aanwezigheid van personages als van het publiek), altijd 'vals' worden – en dus onschadelijk worden gemaakt. Is deze werking, meer nog dan bij film, dan geen herhaalde bevestiging van het feit dat men in én op het theater nooit alleen is, zich altijd in een deugddoende werkelijkheid bevindt, en dus nooit helemaal verloren is? Is de acteerprestatie van Dottermans niet daarom zo aangrijpend, omdat ze de 'valsheid' van haar tranen weet te verheffen tot de 'valsheid' van het theater, maar ons, door het feit dat die dubbele 'valsheid' echt aanwezig is, allemaal tot stilte en dagenlange vervoering weet te brengen?

Het tweede kenmerk dat Zizek onderscheidt in het filmische werk van Kieslowski, is dat van de mysterieuze connecties tussen levens en gebeurtenissen. Als, in de eerste film van de *Dekalog*, Pavel, het jongetje dat later door het ijs zal zakken, een dode hond op diezelfde bevroren vijver ziet liggen, is dat dan een mystieke voorspelling van het fatale lot dat hem te wachten staat? Of is het eerder zo dat wij die 'toevallige' overeenkomst *achteraf* betekenis geven, precies om een houding aan te kunnen nemen ten opzichte van fatale lotswendingen? In tegenstelling tot het 'traanefect', wordt dit 'probleem' niet zozeer versterkt door het theater als er wel door afgezwakt. Vijf uur film laat zich niet zomaar samenvatten in een twee-en-een-half uur theater, omdat het werkelijkheidseffect in het theater minder eenvoudig tot stand komt. Het heeft ook te maken met een soort van epische lengte, en daarom is dit thema – en misschien ook wel de hele cyclus – vooral leesbaar in het *geheel* van de tien geboden.

Toch is het dreigende voorspellende karakter van sommige gebeurtenissen uit de filmreeks meegebracht naar de theaterbewerking. Het jongetje Pavel – een moeilijke maar geloofwaardige rol van opnieuw Oscar Van Rompay – zeurt zijn vader Kristof – een moeilijke maar nogal stereotiepe rol van Frank Focketyn – de oren van het hoofd met vragen over de dood, omdat hij een bevroren hond op het ijs ziet liggen. Wat betekent het dan als dat jongetje even later zelf door het ijs zakt? Die vraag stelt Tien geboden nog steeds, maar minder 'sterk': we *zien* die hond namelijk niet, we *zien* dat gat in het ijs niet – we zien enkel de gelaatsuitdrukkingen en de woorden die er bij de personages het gevolg van zijn. Misschien is het toeval in een mensenleven, zoals zovele dingen, vooral een zaak van beelden: we zien iets, en daarna zien we het nog eens, eventueel in een andere vorm, en nog eens. Vreemd! Dat aspect gaat grotendeels verloren, of het wordt zelfs op licht machteloze manier geïroniseerd. Kristof, de vader van Pavel heeft de dikte van het ijs met zijn computer berekend; de computer heeft een fout gemaakt en Kristof heeft al te zeer op zijn 'pc-als-god' vertrouwt, waardoor zijn zontje overlijdt; in machteloze woede gooit Kristof zijn klavier aan gruzelementen, handen boven het hoofd, razend, heen-en-weer-rennend, gesticulerend – een reeks handelingen waarin Frank Focketyn zich kan uitleven. De obsessie van Kristof met computers wordt echter sterk samengevat, en aan de verbeelding van de toeschouwer overgelaten – in de film krijgen we daarentegen een meticuleuze uiteenzetting van zijn hobby te zien, aan de hand van badkranen, deuren, lichten, dromen en boodschappen. Dat maakt de eerste episode van het theaterstuk niet zo effectief.

In de vierde episode speelt diezelfde Frank Focketyn een andere vader, Michael, die in een soort van erotisch conflict met zijn dochter verwickeld raakt. Als ze ruzie maken in de bergruimte van hun huis (verwezenlijkt door twee tegen elkaar aangezette kasten en een bank), zegt Michael plots, na een pijnlijk stilte: 'Hier ligt een klavier op de grond.' Dat is grappig, en heeft uiteraard vooral een meta-karakter: wij, als kijkers, weten hoe dat komt: het gaat om een toneelstuk zonder gigantische budgetten, alles gebeurt op dezelfde scène, die stukjes zijn blijven liggen van bij het begin. De ironisering, hoewel zeker een toegevoegde waarde ten opzichte van Kieslowski, de ernstige Slavische regisseur bij wie niets ironisch is, maakt ook dat het veelkleurige dramatische effect van dat recurrente – en kapotte – klavier verloren dreigt te gaan.

Tot slot is Kieslowski ook de regisseur van het 'net-niet': de spanning is telkens aanwezig, maar de vervulling komt niet, de overschrijding vindt niet plaats, het taboe wordt niet doorbroken. In de vierde episode van Dekalog ontstaat er door een ongeopende brief van de afwezige moeder, een erotisch geladen spanning tussen een vader en zijn dochter. Het verlangen, dat wederzijds is, wordt echter niet geconsumeerd. Zizek onderscheidt Kieslowski op dit punt van David Lynch, bij Lynch worden de grenzen ook geschetst, maar ze worden, zoals door de dochter en vader in *Twin Peaks* bijvoorbeeld, meteen overschreden.

Ook Simons is een regisseur van het 'net-niet'. Het flirten met grenzen zonder dat ze echt overschreden worden, is in zijn werk schering en inslag, en wordt als dusdanig ook 'getheatraliseerd', vaak opnieuw met een meta-karakter. In dezelfde episode rond de mogelijkheid van incest tussen vader en dochter wordt dat duidelijk. Vooreerst wordt het taboe vermeden (de brief die uitsluitel kan geven over hun bloedverwantschap wordt verbrand), maar ten tweede bouwt Simons een scène in waarin de dochter een theaterrepetitie bijwoont – en de 'regisseur' zich mengt tussen het publiek van Tien geboden. In beide gevallen wordt de bubbel van normaliteit, die uiteindelijk ook een kwestie is van het volgen van geboden of codes, niet doorbroken. Een 'deugdlijke', klassieke relatie tussen vader en dochter, tussen publiek en scène, wordt geschetst, bevindt zich even in een crisis (een brief van moeder! een acteur *in de zaal!*), wordt hersteld (brief in het vuur! acteur terug op de planken!) en de 'normale' relatie kan haar gang weer gaan – versterkt, intenser, wijzer en dus beter dan voordien.

Er zijn nog 'post-dramatische' elementen in Tien geboden die even alles op losse schroeven zetten, en een zuiver realisme achter zich laten – eigenlijk heeft elk van de vijf episodes op een mathematische manier zo één moment. In de derde episode, opgebouwd rond heilig steeds de dag des heeren, rijden Frank Focketyn en Maartje Remmers rond op kerstavond, tot ze plots zin krijgen om hun auto te pletter te rijden tegen een tram. Dat leidt tot geschreeuw, gestaar, verstarde lichamen op twee stoelen vooraan op de scène. Maar de botsing wordt op het nippertje en met gierende banden vermeden. In de tweede episode is het zelfs even carnaval en danst iedereen vrolijk rond terwijl Els Dottermans op tafel Dag vreemde man van Ann Christy playbackt met twee skistokken in de hand. Maar ook die krankzinnige scène blijft niet duren.

De vergelijking tussen de esthetische codes van film en theater, tussen Dekalog en Tien geboden, tussen Krystof Kieslowski en Johan Simons, leert dus vooral dat beide regisseurs veel gemeen hebben, en dat de keuze van de laatste voor de eerste niet zozeer toevallig is, als wel ronduit ethisch geladen. Beiden laten toe dat er zonder ironie gehuild wordt, dat er 'zware' vragen worden gesteld over het lot en hoe men het zou hebben kunnen zien aankomen, dat klassieke relaties in een crisis terecht komen en vervolgens niet ten onder gaan, maar versterkt weer naar buiten treden.

Zizek 'gebruikt' het werk van Kieslowski om met een zekere stelligheid dingen te verkondigen en om dus niet helemaal 'post-theory' te zijn; Simons gebruikt de filmstof van Kieslowski op zijn beurt om bevestigend, actueel, niet al te postmodern, en ernstig maar waar nodig ook grappig of ironisch theater te maken. 'Kunst' zou op die manier en binnen deze oeuvres dus wel eens – een heel klein beetje – een hedendaagse vorm van de tien geboden kunnen zijn. Dat wordt in Tien geboden nog het meest duidelijk in de vijfde episode, met de lange en aangrijpende monoloog van Dottermans, de terechtstelling van de moordenaar, en de vertwijfeling en wanhoop van diens advocaat – sterk gebracht door Matijs Jansen. Ook in theater blijft nu, net als in de film, alle ironie en humor achterwege, en is het einde loodzwaar, en hoewel vatbaar voor interpretatie, toch ook enigszins beperkend. Waar in de eerste vier episodes de conclusie ongrijpbaar blijft, en verschillende geboden en hun overtredingen met elkaar verstrengeld raken, is het hier nogal duidelijk dat wij niet en nooit zullen doden. De zwarte zak rond het hoofd van de op te knopen Oscar Van Rompay staart ons als een brutale uitdaging in het gezicht. Of zijn wij het niet meer gewend om zonder ironie onoplosbare drama's te zien? In elk geval onthult zich zo het gevaar dat achter alle vormen van herstel schuilgaat: kunst kan ons niet vertellen hoe we moeten leven, maar hoogstens hoe we dat zouden kunnen doen.

Gezien op 7 september 2007 in NTGent

Info: www.ntgent.be



Deze tekst kwam tot stand in het kader van Corpus Kunstkritiek, een initiatief van VTI - Vlaams Theater Instituut - Steunpunt voor de Podiumkunsten, i.s.m. Vlaams-Nederlands Huis deBuren, Urbanmag* en Het Theaterfestival. En met de steun van een aantal partners uit de podiumsector. Lees meer op www.vti.be/corpuskunstkritiek

De teksten van het Corpus Kunstkritiek vallen onder de licentie [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.0 Belgium](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/be/), wat betekent dat de teksten verspreid, maar niet veranderd mogen worden. Elke vorm van verkoop of betalende distributie is apart te onderhandelen, contacteer VTI.