

○ De één klopt aan, de ander doet open - Over Triptiek van Het Nationale Toneel -

Triptiek hield het leven van hoer en hoerenloper tegen het licht. Het publiek betrad de wereld van het bordeel, om daar personages uit verborgen en verboden sferen te ontmoeten. Putain van Nelly Arcan en Madame Edwarda van Georges Bataille waren de bronnen voor een prangende thematiek: de manier waarop de mens met seksualiteit omgaat.

Roeland Hofman

Twee dingen zijn onvermijdelijk, wij kunnen niet vermijden dat we sterven, en wij kunnen evenmin vermijden grenzen te overschrijden. Sterven en grenzen overschrijden is trouwens hetzelfde. Dat is de dualiteit waarin hij de mens plaatst.

-Georges Bataille-

De foyer van het theater (de voormalige visopslag in Scheveningen) waar *Triptiek* wordt gespeeld is op een bijzondere manier gedecoreerd. De ruimte wordt belicht in felle rood-roze tinten en op de muren worden afbeeldingen van pornosites geprojecteerd. De gang die ons naar de theaterzaal leidt, bevat aan weerszijden een viertal deuren waar clichéachtige stoeipoesnamen op staan ('Priscilla,' 'Britney,' 'Pamela'). Die deuren geven overduidelijk ingang tot peeskamertjes, de werkruimtes van prostituees. Nog voordat de voorstelling begint, is het publiek dus al duidelijk gemaakt dat het oudste beroep ter wereld een belangrijk thema zal zijn.

De zaal zelf wordt gedomineerd door de publieksopstelling die in het midden van de ruimte staat. Deze tribune blijkt 360 graden te kunnen draaien. Het meisje dat in het eerste deel vertelt over haar leven als prostituee, kan ons zo letterlijk meenemen door dat leven, te beginnen met het interieur van haar ouderlijk huis, waar haar vader en moeder als schimmen respectievelijk voor een defecte televisie zitten en onder de lakens liggen. Het meisje (gespeeld door Anniek Pheifer) ontvlucht deze benauwende omgeving waar jaren geleden haar zusje Cynthia is gestorven en verhuist naar de grote stad. Achtereenvolgens leidt ze ons langs haar klerenkast waar ze werkkleding aantrekt, haar bed waar ze klanten ontvangt, een bank waar ze telefoonseks heeft en een bad. Als hoer heeft ze de naam van haar dode zusje aangenomen; om haar weer tot leven te wekken, zegt ze. Uiteindelijk zal ze weer bij het ouderlijke huis uitkomen, waar haar ouders in onveranderde posities in de ruimte zitten. Na deze voltooide cirkel zal ze nog enkele malen op verschillende plekken terugkomen en schakelt zo tussen heden en verleden. De enige tastbare herinneringen die ze heeft zijn vieze doekjes en poppen. Maar wat zijn symbolen uit de jeugd nog waard als je huidige leven doordrenkt is van perversiteit en onmacht? Tijdens het verschuiven van het ene deel naar het andere, zien we een filmprojectie van een vader die zijn dochtertje op zijn knieën laat spelen. Het publiek wordt bijna gedwongen om te denken: dus daar begint de verkrachting al.

De monoloog is gebaseerd op de autobiografische schandaalroman *Putain* van Nelly Arcan. Het boek kwam uit na de literaire schokbeweging in Frankrijk bij de uitgave van *Elementaire Deeltjes* van Michel Houellebecq en *Het seksuele leven van Catherine M.* van Catherine Millet. Een belangrijk thema in deze boeken is de manier waarop de mens in de twintigste eeuw met seksualiteit omgaat. Door deze hype leek *Putain* in eerste instantie in de golf van semi-choquerende boeken die toen opkwam onder te gaan, maar het boek schijnt een grotere literaire waarde te hebben (het werd geprezen door Catherine Millet). Het is inhoudelijk verwant aan *Het seksuele leven van Catherine M.*; de schrijfster vertelt over haar leven en met name de seksuele uitpattingen. Maar waar in dit boek de erotiek wordt verheerlijkt, is het in *Putain* de bron van het conflict.

Het hoofdpersonage walgt van haar werk, maar weet nauwelijks te verklaren waarom ze in dit 'oudste metier ter wereld' zit. Ze waagt zich aan de analyse dat ze haar verstikkende ouderlijke huis heeft willen ontvluchten, maar als ze bitter constateert dat 'je met zijn tweeën moet zijn om dit spel te spelen, de één klopt aan, de ander doet open' vermoed je dat het deze vrouw vooral om een wanhopige zoektocht naar contact te doen is. Dat is onmogelijk in haar professie, waar de klant alleen geïnteresseerd is in het lichaam. Behalve het zelfonderzoek, niet gespeend van ironie en verbittering, valt ook de stijl van de tekst op. In uitwaaijende, pijnlijk precieuze, aan diverse zintuigen appellerende volzinnen vertelt ze over haar dagelijks leven als escortmeisje, waarin vaak de relatie hoer-klant centraal staat.

In dit licht is ook de relatie actrice-publiek die in de voorstelling gecreëerd wordt bijzonder. Nergens wordt de suggestie van een monologue interieur gewekt. We zien geen overpeinzingen, daarvoor is de taal ook te poëtisch en te goed geformuleerd. Alle teksten worden constant naar het publiek gericht en als er een ander onderwerp belicht wordt, dan wordt het publiek letterlijk meegetrokken naar een ander deel van de ruimte. Ondanks diverse verkleedpartijen en gewaagde kledij, wordt nergens een poging gedaan tot verleiding of choqueren. Alsof wij toeschouwers bordeelbezoekers zijn, vertelt het meisje haar leven en laat ze ons dat meebeleven. Dagelijkse rituelen zoals voorbereiden op het werk en in bad gaan worden even schaamteloos getoond als de ontboezemingen over haar frustraties en verdriet. Hierdoor lukt het de actrice, mede door haar gevarieerde dictie en vooral haar verregaande fysiek, samen met het publiek een privé-domein te creëren dat de hele ruimte beslaat.

Maar de grootste troef is de publieksofstelling. Doordat de toeschouwers in het midden zijn geplaatst en de voorstelling om hen heen wordt gespeeld, wordt de betrokkenheid enorm en is de intimiteit te snijden. Kijken naar de voorstelling is als een voortdurend heen en weer gesleept worden tussen betrokkenheid en schuldgevoel. Terwijl ze in bad gaat, vertelt het meisje hoe belangrijk die ontspanning voor haar is; een gelukkig moment in een hard bestaan. Maar door het vanzelfsprekende tonen van het lichaam, voel je jezelf als kijker betrapt. Je begluurt een naakte prostituee in haar vrije tijd. Deze voyeuristische manier van kijken zal later een belangrijk thema worden in het tweede deel van de voorstelling.

De originele publieksofstelling, het verregaande gebruik van het lichaam en de stem, het gebruik van een non-dramatische tekst, maar vooral de indringende belevenis die tot stand komt – een en ander suggereert een erfenis van theatervernieuwer Antonin Artaud (1896 – 1948). Niet voor niets wordt er kort maar opvallend naar hem verwezen. Ook in het tweede deel lijkt, zij het op een andere manier, naar het ‘ervaringstheater’ van Artaud te worden gezocht. Het theater dat hem voor ogen stond was in de vorm van een ritueel waarin het publiek en de acteurs zo dicht mogelijk tot elkaar werden gebracht. In zijn geschriften over wat hij ‘het theater van de wreedheid’ noemt, stelt hij dat de mens zo uitgepuurd en naakt mogelijk moet worden getoond. Artaud was geïnteresseerd in het onbewuste, niet in de verbeelding van de werkelijkheid. Het publiek wilde hij constant op nieuwe vormen van bewustzijn aanspreken.

Ook in deel twee is weer een Franse bron aangeboord: *Madame Edwarda* van Georges Bataille (1897-1962). Net als Arcan was Bataille een schandaalschrijver die in een egodocument over het hoerenleven berichtte, maar in tegenstelling tot haar, heeft hij tijdens zijn leven geen succes of erkenning gekregen met zijn proza en is in betrekkelijke anonimiteit gestorven. Vervolgens, zoals het cliché wil, kwam de erkenning, onder andere van Michel Foucault. Batailles werk is dan ook vooral in filosofisch opzicht van betekenis gebleken.

In zijn beschouwingen gaat Bataille uit van de tegenstelling ‘continuïteit/discontinuïteit’. Discontinuïteit staat voor de onvermijdelijke onderbreking van het leven, in de vorm van de dood. Continuïteit staat voor de natuur die geen onderscheid maakt tussen leven en dood; de eeuwigheid. De mens leeft in een constant verlangen naar die continuïteit. Onhaalbaar als dat is probeert hij dit te bereiken door de regels van de continuïteit te doorbreken. De dood is onontkoombaar, maar in het verlangen dit te vermijden is de mens in staat alle rationele regels te breken.

De acteur die in het eerste deel van de voorstelling als vader figureerde, treedt nu op als bordeelbezoeker. Werd eerder de hele ruimte betrokken in het verhaal, nu is er slechts een Beckettiaans uitgelicht gezicht. Van de hoer die ons alles toont, is er nu de klant die nauwelijks in het daglicht durft te komen. Werd er in het eerste deel vooral een beroep gedaan op het lichaam van de actrice, in het tweede deel domineert de mimiek en vooral de stem van acteur Stefan de Walle. Knauwend, fluisterend en krijsend wordt het schokkende verhaal van een ontmoeting met een hoer verteld. De taal wordt van expressiemiddel een veelzeggend autonoom gebaar, iets wat Artaud ook voor ogen stond. Voor Bataille is taal niet toereikend om buiten de grenzen van het rationele bewustzijn te komen, maar inhoudelijk (de vele beschrijvingen van perversiteit) en vormelijk (in de tekst van *Madame Edwarda* illustreren stippeltjes (.....) momenten van algehele bevrijding) kan er een poging worden gedaan.

In alles is dit deel een omgekeerde spiegel van het eerste deel; de man volgt de vrouw op, de hoerenloper de hoer, de stem het lichaam, oud jong, focus

ruimte, etc. Wat de twee delen verbindt is de wanhopige zoektocht naar zingeving van een leeg bestaan. Het meisje in het eerste deel noemde zichzelf Cynthia, om zo haar vroeggestorven zusje weer tot leven te wekken. In het verhaal van Bataille volgt de ik-persoon een hoer, Madame Edwarda, die uiteindelijk de personificatie van de dood zal blijken. Seks en de dood zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en lijken twee natuurkrachten die elkaar constant op grote afstand proberen te houden. Een winnaar zal er nooit zijn, constant zullen zij elkaar overwinnen.

Het aangrijpende van de voorstelling is de minutieuze consequentie waarmee dit getoond wordt. De voorstelling overtuigd op elk moment, is vrijwel op elk moment een waarachtige illustratie van deze treurige levens, maar (ver)oordeelt nooit. Als kijker begin je je af te vragen wat onschuld is, of die überhaupt bestaat, daar alles zo verbonden lijkt te zijn met seks en dood. Op deze manier wordt er een beroep op het bewustzijn gedaan en tevens verwezen naar het gedachtegoed van Artaud. Maar in plaats van een doorwrochte totaalervaring zoals het Artaud voor ogen stond, is deze voorstelling eerder een illustratie van zijn theorieën.

Als de man aan het eind van zijn relaas meldt dat de enige zin in het leven ligt in het feit dat men nooit iets zal begrijpen, slaat dat niet alleen op de paradox van de prostituee die walgt van haar werk maar er niet mee stopt, maar ook op Artauds onuitroeibare behoefte om vanuit een wrede zinloosheid steeds nieuwe betekenissen en zin te zoeken om te communiceren. Nadat dit is uitgesproken, eindigt de voorstelling met het beeld van de man en het meisje die vanuit een raam naar een steeds veranderend wolkenveld kijken. Deze epiloog heeft geen woorden nodig, de triptiek is voltooid. Met dezelfde zekerheid als dat de wolken voorbij zullen blijven drijven, zullen man en vrouw, kind en ouder, hoer en klant elkaar blijven opzoeken, altijd in de hoop op een klein beetje contact. In ijl tempo veranderen de wolken van kleur en vorm; de personages zijn verheven geraakt boven de verstikkende discontinuïteit van het leven.

Triptiek

Het Nationale Toneel

Locatie: Kniertje, Scheveningen

Regie: Franz Marijnen

Met: Anniek Pheifer en Stefan de Walle

Roeland Hofman studeert regie aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.