

○ Lachen met Yasmina Reza

- Over haar nieuwste stuk, een 'funny tragedy' -

Le Dieu du Carnage is het meeste recente stuk van Yasmina Reza (Parijs, 1959) wier eerdere stuk ART haar grote roem bracht. Ze behoort op dit moment tot een van de meest gespeelde moderne theaterschrijvers. Terwijl haar ster mondiaal blijft rijzen, klinken er ook kritische geluiden rond haar werk en positie. De ontvangst van Le Dieu du Carnage zet deze discussie op scherp. Rosanne Thesing zag een Duitse en een Nederlandse encenering, twee interpretaties die de uiteenlopende meningen over haar werk weerspiegelen. Verdragen humor en tragiek elkaar? Wat blijft er over van het Kwaad als we er om lachen?

Rosanne Thesing

Yasmina Reza gebruikte een anekdote uit haar eigen leven als uitgangspunt voor *Le Dieu du Carnage*, dat een waardige opvolger moest zijn van *ART* uit 1994. De verwachtingen waren hooggespannen: *ART* was een publieksliedeling die vanuit Parijs de overstap naar West End maakte en daar acht jaar lang zeer succesvol was. Het publiek was enthousiast, de critici, zowel in Frankrijk als daarbuiten, waren echter niet geheel overtuigd. Haar theaterwerk werd onder andere

gekaracteriseerd als 'big ideas lite' en 'little black dress theatre'.¹ Daar komt bij dat commercialisering binnen het theater in Frankrijk, net zoals in Nederland overigens, nog altijd een omstreden kwestie lijkt, zoals Agnes Poirier in haar artikel uitlegt: 'In France, amusement is regarded almost as badly as commercial success. (...) The French elite doesn't mind if the public doesn't come to see your plays, as long as you have been endorsed by la profession.'² Reza's positie in de mondiale theaterwereld lijkt zich precies te bevinden op de scheidslijn tussen commercieel en artistiek theater. David Ng schrijft: 'She is the most-performed French dramatist abroad, where she has won prestigious awards and has obtained considerable success. But at home, she has never benefited from the recognition of the intellectual or artistic communities, which have relegated her to the world of private theatre.'³

Reza, die haar loopbaan begon als actrice, heeft zich herhaaldelijk uitgesproken over het onbegrip en gebrek aan respect voor haar werk van zowel haar publiek ('I have no tolerance for them at all') als de theatercritici.⁴ In reactie op de uiteenlopende meningen en interpretaties geeft ze de controle over de uitvoering van haar werken zelden uit handen. Daarnaast is ze vaak betrokken bij de casting, vertaling en

¹ Poirier, Agnes, 'Yasmina Reza: "Please stop laughing at me"', *The Independent*, 16-03-2008.

² Poirier, 2008.

³ Ng, David, 'The Americanization of Yasmina Reza', *Theatre Communications Group*, januari 2007.

⁴ Jones, Alice, 'Yasmina Reza on writing a play that can rival "ART"', *The Independent*, 21-03-2008.

regie van haar werk. Ook haar nieuwste stuk heeft nu al een opmerkelijke geschiedenis achter de rug.

Le Dieu du Carnage liet niet alleen vijf jaar op zich wachten, voor het stuk zijn première in eigen land beleefde, was er eerst een Duitse versie. In een regie van de gelauwerde regisseur Jürgen Gosch ging op 2 december 2006 *Der Gott des Gemetzels* in wereldpremière bij het Schauspielhaus Zürich. Deze oeropvoering won diverse theaterprijzen en werd tevens geselecteerd voor het Theatertreffen van 2007. Een jaar later ging het stuk pas in Parijs in première in een regie van Reza zelf en met Isabelle Huppert in een van de hoofdrollen. Volgens Reza was deze late première te wijten aan het feit dat ze Huppert voor de rol wilde en deze eerder geen tijd had door andere werkzaamheden. Kwade tongen beweren echter dat er in Frankrijk simpelweg geen belangstelling was voor Reza's nieuwe werk. Als dit werkelijk waar is, is het een meesterzet geweest om Jürgen Gosch de wereldpremière te laten regisseren. Deze veelbekroonde regisseur is immers zeer gerespecteerd om zijn provocatieve en originele werk. Het stuk van Reza zou door zijn hand niet langer genegeerd kunnen worden.

Na de première in Parijs maakte *Le Dieu du Carnage*, net als *ART* destijds, de oversteek naar het Londense West End waar het eveneens succesvol was. De overtreffende trap was de première op Broadway in maart dit jaar, met in de hoofdrollen Hollywoodacteurs als James Gandolfini en Jeff Daniels. Hiermee lijkt Reza definitief gekozen te hebben voor commercieel succes, terwijl ze het ondertussen niet nalaat

kritiek te leveren op hoe regisseurs en publiek met haar stukken omgaan. Een belangrijk thema binnen deze kritiek is de humor in haar stukken: 'My plays have always been described as comedy but I think they're tragedy. They are funny tragedy, but they are tragedy. Maybe it's a new genre. (...) they are not pure comedy, not nonsense. I hope that they have a deep, profound meaning. Most of the time I don't agree with the reaction to my plays. It's very contradictory.'⁵ Hiermee verzet Reza zich tegen het idee dat haar stukken alleen amusementswaarde zouden hebben, in feite verzet ze zich tegen het commerciële theater waartoe ze, blijkbaar tegen haar zin, behoort.

Reza's angst voor de lach van het publiek is niet ongegrond, de lach is altijd een lastig punt: lachen ze op het 'goede' moment of lachen ze op een moment dat de maker of schrijver helemaal niet grappig had bedoeld? Het is vervelend om in de zaal te zitten, als auteur maar ook als 'gewoon' publiekslid, en te zien dat iets komisch wordt bedoeld, terwijl er niet gelachen wordt. Minstens zo vervelend is het echter, als er om werkelijk alles gelachen wordt. Er komt in zulke voorstellingen vaak een soort omslagmoment waarbij duidelijk wordt dat het publiek niet meer te stoppen is. Als een stel schoolmeisjes met de slappe lach gaat een publiek er met het stuk vandoor, alles reducerend tot een platte grap.

Misschien heeft Reza gelijk en is haar werk werkelijk 'funny tragedy'. De humor in haar stukken lijkt in elk geval samen te

⁵ Poirier, 2008.

hangen met een wankel evenwicht tussen tragedie en komedie, wat zeer verschillende ensceneringen tot gevolg kan hebben. Ik zag haar laatste stuk twee keer in de afgelopen tijd: de versie van Gosch op het Theatertreffen en een versie van eigen bodem door Theatergroep Suburbia. Deze twee voorstellingen hadden niet méér van elkaar kunnen verschillen, vooral op het vlak van de publieksreacties. In Berlijn werd er zeker gelachen om het stuk, op sommige momenten meer dan andere, maar dit stond in geen vergelijk met de voorstelling van Suburbia die ik in Zaandam zag, waar mensen niet meer bijkwamen van het lachen. 'Is het werkelijk zo grappig?' vroeg ik me af. 'Is het niet ook tragisch wat er op het podium gebeurt?'

Het stuk draait om een ontmoeting tussen twee ouderparen. De zoon van het echtpaar Houillé, de elfjarige Ferdinand, heeft met een stok twee snijtanden uit de mond van de eveneens elfjarige Bruno Reille geslagen. De ouders van Bruno ontvangen de ouders van Ferdinand bij hen thuis met koffie en gebak, om de zaak te bespreken en tot een pedagogisch verantwoorde oplossing te komen. Deze ontmoeting ontaardt echter in een chaos van conflicten tussen de twee koppels en de echtelieden onderling. Reza toont vier ontwikkelde, succesvolle, moderne mensen die niet bij machte blijken om een toch relatief simpel probleem gezamenlijk op te lossen.

De voorstelling die ik in Berlijn zag, was vooral ontluiserend. Grappig op bepaalde momenten maar in de eerste plaats een tragedie, zij het met een lichte toon. De vier mensen op het

toneel doorzagen elkaar, maakten elkaar kapot en lieten uiteindelijk al hun scrupules varen. Wat begon als een samenkomst om de orde te herstellen, ontaarde in een nog grotere chaos. In de versie van Suburbia ging het op hol geslagen publiek met de voorstelling aan de haal, waardoor deze tot een vreemde klucht werd gereduceerd; iets waar de enscenering blijkbaar aanleiding toe gaf. Wanneer is iets tragisch en wanneer is iets grappig? Twee voorbeelden kunnen deze verschillende interpretaties illustreren.

Om te beginnen het decor. Bij Gosch was dit een geheel witte ruimte met een vloer en plafond, alleen naar de zaal toe was een opening. De personages bleven de gehele voorstelling op het podium en er werden geen andere ruimtes gesuggereerd buiten de witte ruimte. De personages waren de hele voorstelling dus op elkaar aangewezen, iets wat de inhoud van het stuk ondersteunt omdat het de onderlinge verhoudingen op scherp zet. In de ruimte bevonden zich alleen meubels en spullen die later in de voorstelling gebruikt werden. De speelruimte was door de klinisch witte muren bovendien zeer vatbaar voor rotzooi en vernielingen. In de loop van de voorstelling verwerd de ruimte van een minimalistische designkamer tot een uitgewoond hol. De verandering van het decor verbeeldde zo de ontarding van de personages, die bij binnenkomst nog rustig en beschaafd waren.

Het decor van Suburbia was duidelijk herkenbaar als een verantwoord ingerichte huiskamer met designbank en koffietafel. Hier werden echter wel meerdere ruimtes achter

het toneel gesuggereerd. De personages verlieten de scène om naar de keuken, badkamer of het toilet te gaan. Hiermee werd hen een ontsnappingsmogelijkheid gegeven: ze werden niet gedwongen bij elkaar in dezelfde ruimte te blijven waarmee het conflict en dus het tragisch gehalte van het stuk werd afgezwakt. Door de realistische meubels en andere huisraad positioneerde de voorstelling zich bovendien in de naturalistische traditie, waardoor de vormgeving zich niet leende voor de verbeelding van een innerlijke ontwikkeling, zoals de abstracte ruimte bij Gosch.

Een tweede element waarin het verschil in toon merkbaar werd, was de scène waarin Annette plotseling begint over te geven. Haar braaksel komt terecht op de kostbare kunstboeken van Veronique die als trofeeën rond de bank en koffietafel zijn gerangschikt. Bij de Duitse versie twijfelde ik of het braken wellicht echt was. Ander werk van Gosch in acht genomen (zijn *Macbeth* bijvoorbeeld, waar wel degelijk echt werd gebraakt) zou dit helemaal niet zo raar zijn. In ieder geval leek het echt, waardoor het na het eerste schrik-effect eigenlijk niet meer zo grappig was. Bij Suburbia schoot een lange dunne straal 'braaksel' vrijwel recht de zaal in. Het miste z'n effect niet, de mensen op de eerste rij schrokken zich rot, tot groot vermaak van de rest van de zaal. Het braken was hier heel duidelijk niet echt waardoor het verwerd tot slechts 'een effect' en alle eventuele ongemakkelijkheid direct kon worden weggelachen. De Duitse versie bood deze ontsnappingsmogelijkheid niet. Daar had het braken een licht misselijkmakende, verwarrende en daardoor inhoudelijke uitwerking. De vervelende sfeer op de scène breidde zich uit

in de zaal en maakte het publiek deelgenoot in de ongemakkelijkheid van de personages. Hier brak in de meest letterlijke zin een dierlijke drift door een laagje beschaving.

Hoe hard mag er gelachen worden om *Le Dieu du Carnage*? Het stuk heeft wel degelijk een inhoudelijk verhaal te vertellen. De personages zijn ontwikkelde, welopgevoede mensen. Zij zijn beschaafd, wat in de meest brede zin betekent dat ze hun driften weten te beteugelen. Hun kinderen kunnen dat nog niet, het kind is immers een 'noble savage' en moet nog leren zich te beheersen. Beschaving is, behalve evolutionair ontwikkeld, ook aangeleerd: we weten hoe we ons in verschillende situaties moeten gedragen, wat wel en niet mag, omdat ons dat van kleins af aan wordt bijgebracht. De prijs die we betalen als we ons niet beschaafd gedragen is hoog: het kost ons het respect van de mensen om ons heen. Wanneer we het respect van anderen verliezen, worden we buiten de groep (samenleving) geplaatst. Wie de regels van het spel niet kent, kan niet langer meespelen. Het spel bestaat bij de gratie van het feit dat iedereen zich aan de regels houdt, wie dat niet doet, verstoort de orde. Omdat beschaving is aangeleerd, blijven we ons ergens bewust van het fragiele laagje dat het vormt. We voelen onze driften wel, maar geven er geen gehoor aan. Er bestaat echter altijd een zekere onbewuste angst voor het moment dat we onszelf niet meer in de hand hebben.

De personages in *Le Dieu du Carnage* doen dit: stukje bij beetje breken ze elk door hun laagje beschaving heen om hun ware gezicht te tonen aan elkaar en aan het publiek. Onder

het laagje beschaving ligt een hoop lelijks verborgen. Omdat de personages dit voor ons doen en wij veilig in het donker van de zaal zitten, kunnen we om hen lachen. Geen volle lach, maar een lach waar iets achter steekt. Dit is de lach die *Le Dieu du Carnage* verdient en ik vermoed tevens de lach die Yasmina Reza wil horen. Haar positie in de mondiale theaterwereld en haar relatie met haar publiek zijn op zijn minst opmerkelijk te noemen. Het is de onmacht van een schrijfster die haar werk niet los kan laten en het permanent oneens is met haar eigen publiek. Na het zien van beide ensceneringen kan ik me iets voorstellen bij haar frustratie. Wie haar een plezier wil doen, lacht niet te hard bij haar voorstellingen en komt met een denkrimpel in het voorhoofd gegrift de zaal uit.

Rosanne Thesing studeerde in januari 2009 af aan de Masteropleiding Dramaturgie met de scriptie 'Wegwerfsoldaten/Wegwerfbilder: een onderzoek naar de functie en het belang van een dramaturgie van het beeld aan de hand van Babel van Elfriede Jelinek en Nicolas Stemann.' Momenteel is zij werkzaam bij het productiehuis Urban Myth.

Der Gott des Gemetzels (2006). Tekst: Yasmine Reza; regie: Jürgen Gosch; spel: Corinna Kirchoff, Dörte Lyssewski, Michael Maertens en Tilo Nest; dramaturgie: Klaus Missbach; vormgeving: Johannes Schütz; licht: Sascha Haenschke.

De God van de Slachting. Een komedie over beschaafde mensen (Theatergroep Suburbia 2009). Tekst: Yasmina Reza; vertaling: Laurens Spoor; regie: Albert Lubbers; spel: Reinout Bussemaker, Marcel Hensema, Roos Ouwehand, Tjitske Reidinga.