

WURGENTE OMHELZING VAN DE REALITEIT

DOOR HANA BOBKOVA

TONEEL // NA DE ZONDEVAL DOOR TONEELGROEP AMSTERDAM //
9 MAART STADSSCHOUWBURG AMSTERDAM



FOTO'S Jan Versweyveld

Wie is het personage Quentin in NA DE ZONDEVAL? Een retorische vraag. Arthur Miller, een Amerikaanse intellectueel *par excellence*, toneelschrijver en essayist met een grote kennis van theater, een van de groten van de twintigste eeuw, ook door zijn geëngageerde kunstenaarschap, becommentarieerde vaak zijn toneelstukken. Zo wierp hij ook de vraag op of Quentin een psycholoog is, een luisteraar of God. Met AFTER THE FALL (1964) schreef Miller een sterk autobiografisch verhaal, waarin Quentin cruciale gebeurtenissen uit zijn leven vertelt, beleeft en herbeleeft. Het stuk speelt zich onmiskenbaar af in de Verenigde Staten, maar de moraliteit van de politieke, persoonlijke en ethische kwesties is van alle tijden. Alle personages kunnen een bewijs leveren voor Millers metafoor dat de omgeving met mensen hetzelfde doet als water met vis; zonder water bestaat de vis niet.

In het eerste deel herinnert en onderzoekt Quentin zich zijn jeugd, de invloed van zijn vader en moeder, van sociale omstandigheden zoals de economische crisis in de jaren twintig, zijn eerste huwelijk met Louise en zijn vriendschap met Lou en Mickey. Het lijkt erop dat hij de balans opmaakt voor de komst van Holga, de derde vrouw in zijn leven. Hij blikt dus terug. De ontmoeting met zijn tweede, cruciale vrouw Maggie, tegen het einde van het eerste deel, waaiert in het tweede deel uit in een *love story* met een slecht einde.

Toneelgroep Amsterdam bracht vorige maand een enscenering uit van NA DE ZONDEVAL. Voorafgegaan door de (in een interview uitgesproken) waardering van regisseur Eric de Vroedt voor het tweede deel liet menig toeschouwer en een enkele criticus zich meeslepen door het befaamde thema en de aantrekkingskracht van een herkenbaar icoon, de platinablond Monroe in haar bekende japonnen. Zij wijten dan ook het chaotische verloop en de onduidelijkheid van de personages en handelingen van het eerste deel aan de non-lineaire structuur.

Toch wist Miller wel degelijk wat hij deed; hij was een goede kenner van zowel Ibsen en diens modeldrama als van de dramatische wetten die zich sinds Aristoteles steeds opnieuw laten gelden. Wat hij had geprobeerd was een vernieuwing van het drama. In DOOD VAN EEN HANDELSREIZIGER gebruikte hij één retrospectieve scène, in NA DE ZONDEVAL vormt die retrospectie de basis. Vijftig jaar geleden gebruikte hij al principes die nu voor het postdramatische theater gelden. Voor diegenen die nieuwsgierig zijn naar meer dan alleen het bekende is het eerste deel met zijn montageprincipe en de verbinding tussen het politieke en persoonlijke juist het boeiendst. Het voelt zelfs als een gemis als later in het stuk het politieke verdwijnt.

Miller schreef NA DE ZONDEVAL in 1964 als reactie op zijn scheiding van Marilyn Monroe, maar plaatste die in een breder kader; tenminste, daartoe deed hij een poging. Het politieke en maatschappelijke klimaat werd sinds de jaren vijftig bepaald door de Koude Oorlog en de dreiging die voornamelijk voor intellectuelen en kunstenaars uitging van het House Committee on Un-American Activities (HCUA). Mensen die werden verdacht van lidmaatschap van de communistische partij of van communistische sympathieën moesten een bekentenis afleggen en ook namen noemen van leden en/of sympathisanten van de partij. Wie communist bleek kon rekenen op verregaande consequenties, zoals een beroepsverbod.

Miller zinspeelt in zijn stuk op de rol van verraders en slachtoffers, in het bijzonder die van regisseur Elia Kazan, die de toneelschrijvers Clifford Odets en Lilian Hellman had genoemd. In 1956 moest Miller zelf voor de Committee verschijnen (begeleid door Marilyn Monroe) en werd hij veroordeeld. Maar in de nadagen van deze 'heksenjacht' (waarop hij al eerder, in 1953, had gereageerd met THE CRUCIBLE) was geen tijd meer om te boeten.

In NA DE ZONDEVAL thematiseert hij hoe de politieke droom en de liefdesdroom ka-



pot gaan in de wurgende omhelzing van de realiteit. Millers inhoudelijke constructie is perfect, omdat het vraagstuk van schuld en verantwoordelijkheid een grotere dimensie krijgt in het politiek en persoonlijk handelen van de personages. Terwijl hij echter in het persoonlijke grotendeels op een psychoanalytisch terrein belandt, zoekt hij in de politiek naar het metafysische. De mens is uiteindelijk de bron van alle kwaad, maar hij heeft een keuze. De Bijbelse Adam en Eva krijgen een existentiële keuze in hun verstoting uit het paradijs. De mens kan immers de weg gaan van het temmen van de destructie of, zoals Kaïn, de weg inslaan van het kwaad, aldus Miller in zijn voorwoord bij het toneelstuk. Voor hem is op dat moment de vermoedelijke Kennedy-moordenaar Lee Harvey Oswald een hedendaagse Kaïn, wat gezien het jaartal van Kennedys moord (1963, een jaar voordat Miller zijn stuk schreef) niet verbaast.

Er is geen God in de voorstelling en de tekst is aanzienlijk verkort in de versie van Toneelgroep Amsterdam, waarvoor Eric de Vroedt zelf de vertaling uit het Engels voor zijn rekening nam. Ook de politieke en sociale dimensies verdwijnen naar de achtergrond, vooral in het tweede deel. Nog meer dan Millers tekst wekt de voorstelling van Toneelgroep Amsterdam de schijn dat Miller twee toneelstukken schreef.

De witte afgebakende, gesloten ruimte (met een deuropening) met stoelen in een cirkel daagt de verbeelding uit, maar is ook heel concreet een kamer voor een psychiatrische groepssessie. Miller schrijft in zijn regieaanwijzingen een toneelbeeld voor van drie omhoog lopende vlakken, waar alle acteurs aanwezig zijn. Tegenover deze verregaande abstractie doordenkt en concretiseert Maze de Boer in zijn scenografie de basisgedachte van de schrijver dat alles zich in Quentins hoofd afspeelt. Enerzijds verbindt de onveranderlijke ruimte beide delen met elkaar omdat het innerlijk van Quentin wordt geëxternaliseerd, waardoor het zichtbaar wordt; anderzijds wordt juist in het tweede deel de suggestie van een behandelkamer versterkt.

De schrijver schrijft voor dat het hele toneel wordt gedomineerd door een hoge wachttoren van een concentratiekamp; Holga, de vrouw die Quentin ontmoet, is namelijk een overlevende van de Holocaust. In De Boers toneelbeeld staat deze toren er niet, maar de

grote ramen van de toren, die volgens Miller aan ogen doen denken, kunnen worden vergeleken met de lampen boven de operatietafel in het tweede deel. Onder die 'ogen' worden de lichamen en zielen van Quentin en Maggie ter ontleding gelegd, maar het is ook een bed en een nachtclubpodium waarop Maggie zingt (en een microfoon naar beneden laat vallen).

Eric de Vroedt concretiseert eveneens de personages die in Quentins gedachten opduiken en die in zijn regie fysiek aanwezig zijn. In het begin zijn dat leden van de groepssessie die meespelen, later journalisten en fotografen die shots van Maggie willen maken, enthousiaste toeschouwers en dan weer patiënten die in een gesloten inrichting de laatste en cruciale sessie bijwonen. Hun simultane aanwezigheid is onderbouwd door de logica van tijd en ruimte. De scenografie geeft de acteurs alle vrijheid, terwijl de mise-en-scène, wat de onderlinge relaties betreft, niet al te ingewikkeld hoeft te zijn. Voor deze eerste grotezaalregie concentreert Eric de Vroedt zich op de grote emotionele lading van de scènes, op helderheid en op sfeer.

Aanvankelijk lijkt het alsof alle personages in therapie zijn; de moeder (gespeeld door Kitty Courbois), een keiharde vrouw die haar monoloog bijna als een aria uitzingt; de vader (Fred Goessens), die naast haar in het niet valt, ook al komt hij met de matras van zijn sterfbed het toneel op.

Opvallend is dat het begin, waarin Quentin zich een dubbele dood herinnert, die van pa en ma, rumoerig en zonder emotie verloopt. Het lichtje in de onrust is Holga. Tamar van den Dop maakt met haar positieve uitstraling zelfs haar lang volgehouden glimlach waarachtig. Holga's geloofwaardigheid is die van iemand die na het meest verschrikkelijke te hebben overleefd toch tot levensvreugde in staat is; wondermooi gespeeld. De dans van Holga met Quentin (op muziek van Mozart) verlicht en verluchtigt de zwaarte van Miller. Waar Holga in haar moderne outfit staat voor een vrouw die haar gevoel in evenwicht brengt met haar verstand, daar is Louise (Millers eerste vrouw) bijna een icoon van een intelligente vrouw die zich in de jaren vijftig intellectueel wilde laten gelden maar gevangen zat in haar vrouwenrol.

De vrouwen zijn met hun 'maskers' van pruiken en opvallende make-up sterker vormgegeven dan de mannen. Marieke Heebink als

Louise is bijna onherkenbaar; bebrild, lang haar, knalrode lippen, een wespentaille en een jurk met zebraprint, wel scherp en onaangenaam, komisch soms, ook als ze Quentin als enige, oog in oog met hem, de waarheid zegt. Zij is de laatste druppel in zijn crisis.

Het gevaar om typetjes te spelen wordt vermeden, ook als de acteurs meer dan een rol spelen, door een sterk bewustzijn in het vormgeven van de personages.

De moralistische toon wordt verzwakt door de dramaturgie en de theatrale verbeelding wordt versterkt door de regie. Zeer geslaagd is de compositie van de 'zwembadscène' met de dames in zwempakken en hoorbare vogeltjes, gevolgd door de bespreking van naderend onheil door de mannen. De rol van Lou, het slachtoffer van het verraad, wordt gespeeld door Fred Goessens, die we eerder zagen als de vader. Ook Leon Voorberg speelt verscheidene personages, waaronder Micky (waarvoor Elia Kazan model stond). De scène tussen de mannen in de hiërarchische opstelling van de macht en toch in de sfeer van 'jongens onder elkaar' heeft door het krampachtige optimisme iets typisch Amerikaans; agressief en met een onderhuidse angst.

De eerste ontmoeting van Quentin met Maggie verloopt op luchtige toon en is onderhoudend, maar luidt op een ander niveau het begin in van de verleiding en de 'zonde'. De catastrofe kondigt zich aan met het gerinkel van een telefoon, met het bericht over Lou die kennelijk zelfmoord pleegde door voor de metro te springen.

De verwarring en chaos, kortom de 'ziekte' van Quentin die wordt gevoed door deze gebeurtenissen, wordt pakkend verbeeld; de toeschouwer wordt met grote visuele effecten verleid. De wanden lijken te bewegen, tegel na tegel. Schaduwen komen op, daarna kleuren die de ruimte en worden ze als in een centrifuge samengeperst. Van Millers aanwijzing resteert alleen het lichtje van een sigaret in het donker. Vervolgens dalen lampen van een operatiezaal neer boven de tafel.

In het tweede deel na de pauze worden alle registers van de emotionele, mentale en fysieke strijd tussen Maggie en Quentin opengetrokken. Door de casting doet Quentin, behalve door zijn geprononceerde bril, in niets denken aan het lange en ascetische type dat Miller was, een prototype intellectueel,
LEES VERDER OP PAGINA 59

VERVOLG VAN PAGINA 53

voor wie Marilyn Monroe een grote en aantrekkelijke onbekende was. De Quentin van Fedja van Huêt heeft een bijna zuidelijk temperament (Miller was van afkomst Pools en joods) en wisselt emotionele erupties af met een bijna kinderlijke machteloosheid. Een man afhankelijk van zijn mamma, enigszins onvolwassen, een idealist en in elk geval niet klaar met zichzelf, zijn fysieke bestaan. Een neuroot met veel energie. Wat vooral opvalt is zijn geringe ontwikkeling; alsof zijn onderzoek, bijna tot op het laatste moment, nergens toe leidt. Hij verleidt de toeschouwer door zijn spontaniteit, warrigheid, herkenbare lafheid en machteloosheid. Het is de vraag of iedereen sympathie kan opbrengen voor een dergelijk type. Het was moeilijk tijdens de voorstelling afscheid te nemen van de gedachte aan Arthur Miller.

Karina Smulders maakt van Maggie een veel boeiender en ingewikkelder personage dan in de tekst en misschien ook in de intentie. Miller banaliseert Maggie vanaf het begin van hun eerste ontmoeting, Smulders' Maggie is banaal, naïef op het domme af en toch met een vleugje raffinement; daar construeert Smulders diverse lagen. In een jurk met bloemetjesdessin is ze een onschuldig meisje, in pastelkleuren een onbeschreven blad, in het wit een bruid, in het zwart een diva en op het laatst spartelend als een goudvis of een zee-meermin, zichzelf verwondend, opgesloten in het lege aquarium van haar roem. Ordinair en geraffineerd, naïef en destructief in de omgeving van drank en pillen, tergend, tierend en smekend... De actrice, Maggie en Monroe smelten samen. De behoeften en vermogens van geliefden botsen met elkaar: seks en tederheid, gevoel en ratio, redenering en lichamelijkeheid. Hun strijd om leven en dood bereikt de dimensies van het befaamde WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF.

De volstrekt zwijgende persoon is hier de psychiater, het alter ego van Miller en Quentin maar ook van de regisseur. Hij zit met de rug naar de toeschouwers gekeerd, hij observeert, maakt 'muziek', zegt dat het pauze is en keert terug met een bekertje koffie. Hij is het die met geweld de bij herhaling wegrennende Quentin terug bij Maggie op het toneel smeedt. Bloedstollend. En dan speelt zich het cruciale moment af: de wurgpoging. Karina Smulders blik plotseling kalm en beheerst naar de toeschouwer.

Het ultieme bewijs van het kwaad dat in de mens zit is eigenlijk sterker dan het optimistische en vrolijke 'hallo' waarmee de voorstelling eindigt en het nieuwe en hoopvolle leven van Quentin met Holga begint. Dat is wel volgens de werkelijkheid, want Miller leefde tientallen jaren met zijn derde vrouw, tot aan haar dood.