



UNIVERSITEIT

GENT

FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE

Academiejaar 1982 - 1983

WERELDBEELD EN IDEOLOGIE
IN HET WERK VAN RUDY GELDHOF

Vermeersch Heidi

Promotor: Prof. dr. J. Reynaert

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte,
groep Germaanse Filologie, voor het verkrijgen van de graad van licentiaat.

WOORD VOORAF

Graag wil ik de volgende personen speciaal bedanken voor hun hulp en goede raad.

Rudy Geldhof, die steeds bereid was om vragen en problemen te helpen oplossen en me op die manier soms veel speurwerk heeft bespaard.

Ook dank ik mijn promotor Dr. J Reynaert, die geholpen heeft deze thesis binnen de juiste banen te leiden.

Vervolgens mogen ook de morele steun en de waarschuwingen - "de tijd dringt" - van vrienden en familieleden niet onvermeld blijven.

'Dear student. You are mad. Why spend months and years writing thousands of words about one book, or even one writer, when there are hundreds of books waiting to be read. You don't see that you are the victim of a pernicious system. And if you have yourself chosen my work as your subject, and if you do have to write a thesis - and believe me I am very grateful that what I've written is being found useful by you - then why don't you read what I have written and make up your own mind about what you think, testing it against your own life, your own experience. Never mind about Professors White and Black.'

'Dear writer' - they reply. I have to know what the authorities say, because if I don't quote them, my professor won't give me any marks.'

This is an international system, absolutely identical from the Urals to Yugoslavia, from Minnesota to Manchester.

Doris Lessing, *The Golden Notebook*, preface. London, Granada, 1981, pp. 17-18.

INLEIDING

1. Verantwoording

Ondanks het wat relativerend citaat op de vorige pagina was het bijeen schrijven van deze thesis toch een boeiende en interessante belevenis. Om te beginnen heb ik een "nieuw personage" leren kennen, namelijk de auteur zelf, die waar nodig, me met raad en daad heeft bijgestaan. Vervolgens ken ik nu ook het gevoel, zij het in een zeer bescheiden en beperkte mate, een "kenner" te zijn van iemands literaire werk.

Deze beide verworvenheden waren natuurlijk niet het hoofddoel van de aanzet tot deze thesis. Een eerste reden is het feit dat een verhandeling noodzakelijk is om de graad licentiaat in de Germaanse filologie te behalen. Vervolgens heb ik al een geruime tijd een levendige belangstelling voor het medium toneel. Theater is volgens mij een zeer aangename en diepgaande vorm van ontspanning. Het toneel heeft naast zijn ontspannende werking tevens een diepe betrokkenheid van de toeschouwer tot gevolg. Je krijgt het gevoel deel uit te maken van het gebeuren, een gevoel dat je bijvoorbeeld in de bioscoop niet overkomt.

Deze geboeidheid door het theater en tevens door de geringe plaats die de studie van het toneel in onze opleiding inneemt, bracht mij op het idee mijn verhandeling in die richting te sturen. Van je ontspanning een inspanning maken, leek mij een verzachtende omstandigheid om de thesishindernis te nemen.

Omdat mijn voorkeur uitgaat naar het realistisch theater en dit me ook het gemakkelijkst te benaderen leek, heb ik gekozen voor het oeuvre van Rudy Geldhof. Zijn naam was me niet onbekend. Hij is immers een stadsgenoot en heeft in Brugge een "vestzaktheatertje" "De Kelk" waar ik al verschillende goede toneelavonden heb beleefd.

De thesis is als volgt opgevat. In het werk van Rudy Geldhof wordt het wereldbeeld en de ideologie, die de personages aanhangen, opgespoord.

Deze optie heb ik genomen omdat een strikt structurele analyse van realistisch theater, zoals dat van Geldhof, al meermalen is ondernomen.

Dat het een onderzoek is geworden naar het wereldbeeld vindt zijn oorzaak in de overeenkomst met het werk van F.X. Kroetz. Deze Duitse auteur stelt zijn werk volledig ten dienste van zijn communistische ideologie.

Aangezien sommige van Geldhofs stukken zeer gelijklopend zijn met die van Kroetz, drong een vergelijking zich op en ook het van naderbij bekijken hoe die overeenkomst er kan gekomen zijn. De structuur van deze verhandeling is de volgende. Na deze verantwoording komen in dit inleidende hoofdstuk nog een korte schets van de benaderingswijze, en het leven, werk en situering van de auteurs Kroetz en Geldhof en hun toneelopvattingen.

Daarna volgen de besprekingen van Geldhofs stukken, twaalf in totaal in chronologische volgorde. Zijn eerste stuk "Vriend" (1973) heb ik buiten beschouwing gelaten, ten eerste omdat zelfs de auteur moeilijk nog een kopie van het manuscript kon vinden en ook omdat hij dit werk als een jeugdzonde beschouwt.

In de bespreking van Geldhofs stukken, zijn er waar nodig verwijzingen naar het werk van Kroetz. Een stuk, "Eénentwintigen" wordt vergeleken met Kroetz' "Lieber Fritz".

Als besluit wordt deze studie dan afgerond met een hoofdstuk waarin enkele constanten in Geldhofs werk worden aangeduid.

2. Benaderingswijze

Rudy Geldhof schreef tot nu toe bijna uitsluitend realistische toneelstukken. Realistisch toneel impliceert dat in een relatief kort tijdsbestek, een hele gebeurtenis moet beschreven worden, die als reëel ervaren wordt. Meestal wordt de crisis van een handeling uitgebeeld samen met wat eraan voorafgaat of eruit voortvloeit.

Daarom wordt in zoveel traditionele drama's een crisis uitgebeeld. De voorgeschiedenis, waaruit de crisis is voortgekomen, wordt direct of indirect meegedeeld, zoals in een situerende proloog of in een berichtende dialoog of monoloog. De eigenlijke handeling blijft dan beperkt tot de crisis en de ontknoping.¹

Zo'n dramatische handeling verloopt volledig autonoom. Een natuurgetrouwe imitatie van de werkelijkheid laat niet toe dat een personage de vierde wand zou doorbreken en zijn eigen bedoelingen of die van het stuk rechtstreeks aan het publiek zou meedelen.

Wel is het natuurlijk zo dat er ook een auteur impliciet aanwezig is, die de brok realiteit op de planken heeft neergezet en daar ook een bedoeling moet mee gehad hebben. De auteur van een "gesloten" toneelstuk kan zijn bedoelingen enkel impliciet meedelen via de personages, hun handelingen en de gesprekken die ze voeren. Zijn bedoelingen kan hij dus alleen onrechtstreeks kwijt.

Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er in de toneelhandeling geen impliciete auteur werkzaam zou zijn. Dat is de abstracte instantie die het verhaal vorm geeft en de samenhang organiseert van alle gegevens, et als in iedere (literaire) tekst is deze instantie uiteraard ook in het drama werkzaam; daar kan zij echter geen eigen visie op, of interpretatie van de gebeurtenissen rechtstreeks uiten.²

Dit alles houdt dus in dat de betekenis van het stuk ons niet rechtstreeks wordt meegedeeld, zoals dat in een roman bijvoorbeeld via een verteller wel kan. De betekenis van een stuk, de ideologie of het wereldbeeld dat erin steekt, moet de toeschouwer afleiden uit de handelingen en de karakters van de personages, hun verhoudingen tot elkaar, die we geconcretiseerd zien in hun dialogen.

Hoe de personages werkelijk zijn en of ze wat ze doen, ook menen, daar kunnen we enkel proberen achter te komen. De auteur kan ons ook niet het standpunt van één van hen opleggen of zijn eigen standpunt overduidelijk laten blijken.

We kunnen er nooit met zekerheid achter komen wat de personages denken of voelen, ook kan de dramaschrijver ons niet dwingend het standpunt van een der optredende laten delen en al evenmin zijn eigen denkbeelden onmiskenbaar duidelijk maken.³

Het best kan de auteur het karakter van zijn personages demonstreren aan de hand van hun taalgebruik en door de gesprekken die ze voeren.

Een indirect middel om de situatie gestalte te geven is bijvoorbeeld karakteristiek taalgebruik. Bepaalde sociale of psychologische situaties kunnen daarmee worden aangegeven.⁴

¹ J. Van Luxemburg, M. Bal, W. Weststeijn, Inleiding in de literatuurwetenschap, Muiderberg, Dick Coutinho, 1981, p. 176.

² Hans Van den Bergh, Teksten voor toeschouwers, Muiderberg, Dick Coutinho, 1979, p. 33.

³ Ibid., p. 34.

⁴ Van Luxemburg, Bal, Weststeijn, Inleiding in de lit. wet., p.170.

In een roman kan de verteller, degene die het verhaal neerschrijft, ook al maakt hij geen deel uit van de handeling, de personages beschrijven, karakteriseren, en zijn hun context plaatsen. Een toneel auteur daarentegen moet zijn personages zichzelf en ook elkaar laten karakteriseren. Uit hetgeen ze vertellen kunnen we hen situeren en hun verhoudingen ten opzichte van elkaar afleiden.

In zijn Drama as literature tracht Veltrusky nu aan te tonen dat de dramadialoog fundamenteel anders is gestructureerd. Hier staat de auteur geen andere weg open dan de personages zichzelf te laten karakteriseren. In de afwisselende spreekbeurten roepen de verschillende dialoogsprekers ieder hun eigen 'context' op. In tegenstelling tot de werkelijkheid waar uiteraard het taalgebruik voortvloeit uit de psychologische en maatschappelijke achtergrond van de spreker speelt zich in de toneeldialoog het omgekeerde af. De lezer en de toeschouwer van het drama destilleert karakter en sociale status uit hun taalgebruik.⁵

Wanneer we als toeschouwer op die manier de personages hebben kunnen duiden, is het makkelijker om een deel van het wereldbeeld dat in het stuk aanwezig is te gaan zien en te begrijpen. Als bijvoorbeeld Diane Van Daele in Katanga Diane, de eerbaarheid als hoogste waarde vooropstelt, is dit zeer aannemelijk omdat we haar als prostituee hebben leren kennen.⁶ Van Madeleine uit Twee Vrouwen zouden we dit ideaal bestempelen als vals omdat ze zelf 'liefde' inruilt voor toneelwerk.⁷ Het meeste belang moeten we hechten aan hetgeen de personages onwillekeurig over zichzelf, hun ideeën en de situaties tot uiting brengen. Dat kunnen we afleiden uit hun manier van doen en spreken.

Belangrijker is de impliciete karakterisering door handeling of door spreken.⁸

We moeten wel een onderscheid maken tussen het beeld dat de personages bewust over zichzelf en hun omgeving willen ophangen en wat ze onbewust uiten. Een bewuste uiting over zichzelf noemt men een 'signaal', een spontane uitgesproken gedachte een 'symptoom'. Het is aan de hand van de symptomen die elk personage vertoont, dat we een betrouwbaar beeld van de handeling moeten proberen samen te stellen.

Wat iemand onwillekeurig over zijn aard en gedachtelevens prijsgeeft, kan niet geveinsd zijn. Signalen kan een toneelfiguur echter ook uitzenden om bepaalde - eventueel onjuiste - indruk te maken.⁹

Een figuur die de andere personages, het publiek en ook zichzelf tracht te misleiden door middel van signalen is John, de 'stoere' bink uit Winnaars en Verliezers. Het stoere gedrag dat hij zichzelf aanpraat dient enkel om zijn eigen onzekerheid binnen de maatschappij te verbergen.

Omdat alleen 'symptomen' een personage betrouwbaar typeren, moet de auteur omstandigheden creëren die het aan de oppervlakte komen van zulke symptomen mogelijk maken. De dialogen waaruit de typering van de personages duidelijk moet blijken, moeten op zichzelf ook als ongedwongen en levensecht overkomen.

⁵ Van den Bergh, Teksten voor Toeschouwers, p. 63.

⁶ Zie hoofdstuk over Katanga Diane.

⁷ Zie stuk over Twee Vrouwen.

⁸ Van Luxemburg, Bal, Weststeijn, Inl. in de lit. wet., p. 179.

⁹ Van den Bergh, Teksten voor toeschouwers, p. 65.

Er zal de drama-auteur dus veel aan gelegen zijn de dialoog zo in te richten dat de karakteristieken die er uit spreken de indruk van symptomen maken, omdat hij alleen op die manier een betrouwbare indruk kan geven van aard en karakter van zijn figuren.¹⁰

Zo kan de auteur de personages in een conflict met elkaar samenbrengen. Op zo 'n moment zijn de gemoederen verhit en is het zeer voor de hand liggend dat een personage een eventuele pose zal afleggen en voluit voor zijn of haar eigen mening zal uitkomen.

Hier gaat er om dat het scheppen van een conflict ook een kunstgreep is waarmee de dramaschrijver bereikt dat zijn personages zich blootgeven en zonder dat de indruk van veinzerij of terughoudendheid kan ontstaan.¹¹

Een tweede mogelijkheid om een personage zichzelf te laten karakteriseren is het gebruik van de monoloog. Een personage dat enkel voor zichzelf praat heeft geen reden om iets over zichzelf verborgen te houden.

Bij Geldhof komt deze vorm van monoloog niet voor. Geen enkel personage praat wat we zouden kunnen noemen in het ijle. In de drie monologen van zijn hand zijn de woorden van zijn personage steeds naar iemand gericht. Zo richten "Katanga Diane" en Mevr. De Beer uit "De Vrije Madam" zich tot een publiek dat in de handeling zelf een functie heeft. "Mijnheer Karel" richt zich tot een veronderstelde collega.

Deze moderne monologen zijn in feite een verdere ontwikkeling van de alleenspraak van een personage dat in de klassieke stukken thuishoort. Denken we hierbij aan alle beroemde woorden die Hamlet helemaal alleen voor zich uit heeft gezegd.

Deze nieuwe aanwending van de monoloog helpt volgens Pfister de eenzaamheid en communicatieloosheid van de moderne mens illustreren.

(...) Dieser veränderte Stellenwert des Monologs im smiotischen System des Dramas erklärt auch, warum dem Monolog gerade noch der "Verbannung" des konventionellen Monologs durch die naturalische Ästhetik dan im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts eine eher gesteigerte Bedeutung zukommt, ja sogar Dramen - sogenannte Monodramen - entstehen, deren ganzer Haupttext sich im Monolog eines einzelnen Figur erschöpft, wie zum Beispiel in Becketts Krapp's Last Tape (1958) und Helmut Qualtingers Der Herr Karl (1961). Der Monolog ist hier eben nicht ein in sich bedeutungsneutrales, durch das Medium vergegebenes Formelement, sondern verweist auf die Thematik der gestörten Kommunikation und der Isolation und Entfremdung des Individuums. (...) ¹²

Maar ook al spreken deze personages niet enkel voor zichzelf maar voor reële toehoorders, dan nog, kunnen we veronderstellen dat wat ze vertellen de waarheid zal zijn.

Er komt immers geen repliek die hen onderbreekt. Ook al is het publiek kritisch zoals bijvoorbeeld in "De Vrije Madam", toch kan een personage het geen hele tijd volhouden een bepaalde houding te veinzen tijdens zo 'n alleenspraak.

Een derde manier om symptomen zichtbaar te laten worden, is het creëren van "openhartige gesprekken".¹³ Wanneer de personages het volste vertrouwen hebben in elkaar, zijn hun uitspraken ook redelijk betrouwbaar.

¹⁰ Van den Bergh, Teksten voor toeschouwers, p.65.

¹¹ Ibid., p.66.

¹² M. Pfister, Das Drama, München, W. Fink Verlag, 1982, p. 188.

¹³ H. Van den Bergh, p. 67.

Wanneer Simonne en John (Winnaars en Verliezers) hun gedachtewisseling voeren over winnen en verliezen in de maatschappij gebeurt dit op het ogenblik dat ze elkaar begrijpen en vertrouwen.¹⁴ Hun uitspraken over hun sociale situatie en verlangens mogen dan ook als oprecht en typerend voor hun wereldbeeld bestempeld worden.

Een laatste middel zijn niet-realistische experimenten, het op de scène brengen van een dubbelganger bijvoorbeeld, die als het levende geweten van een personage fungeert.¹⁵ Deze experimenten komen vanzelfsprekend niet aan bod in het werk van Rudy Geldhof.

Uit de interpretatie van symptomen en signalen, kan de toeschouwer zich dus een bepaald beeld vormen van de personages en hun aandeel in de handeling. Dit beeld dat ons via de presentatie op het toneel wordt aangeboden is in feite de visuele weergave van de visie van de auteur op de gebeurtenis die hij gecreëerd heeft. Deze visie is meestal een bepaalde kijk op de wereld die hij via het medium toneel aan het publiek wil tonen. Deze uitspraak over de werkelijkheid noemt men de betekenis van het literaire product.

(...) Zo opgevat, doet ieder gedicht, iedere roman en ieder drama een uitspraak over de werkelijkheid; de lezer of de toeschouwer kan die er weer uit destilleren op grond van zijn eigen levenservaring en kennis van de wereld. Het toneel, dat nu eenmaal met echte mensen, en niet in verf of steen of met gedrukte woorden de werkelijkheid nabootst, is wel bij uitstek geëigend een opvatting over mens en wereld zichtbaar te maken (...); toch moet de dramaschrijver tegelijkertijd méér moeite doen om zijn bedoelingen zo in te kleden dat zij ook goed begrepen worden.¹⁶

Het grote probleem van de toneel auteur om de betekenis van zijn stuk kenbaar te maken, is dat hij dit niet rechtstreeks kan doen. Het autonome handelingsverloop van een realistisch stuk laat niet toe dat de auteur over een al te duidelijke objectieve spreekbuis in de handeling zou beschikken. Hij moet zijn bedoelingen trachten over te brengen via personages, handelingen, kortom "actants" die integraal deel uitmaken van de handeling. Deze indirecte uitingen van de bedoeling van de auteur, moet het publiek doen interpreteren.

The author speaks obliquely throughout the play, and by forcing upon our attention this or that speech or deed, he is working to guarantee our co-operation in the joint enterprise of communication. The audience follows a play by discovering it, it is constantly interpreting signs, looking beyond the actors, listening between the lines. The play only has meaning through what the audience in this way is allowed to perceive.¹⁷

De auteur moet dus zijn opvattingen laten verwoorden door personages. Of het publiek zijn bedoelingen begrijpt zal afhangen van de functie van het personage in de handeling, de formulering van de uitspraken, en de plaatsing ervan.¹⁸

Zo zal men bijvoorbeeld mee waarde hechten aan de woorden van het personage met de meeste focus, waarmee de toeschouwer zich het sterkst identificeert.

De uitspraken waaruit het wereldbeeld blijkt van een personage op de omgeving waarin hij leeft, hebben een algemene toepasbaarheid en kan men herkennen als sententies.

¹⁴ Zie wereldbeeld en ideologie, Winnaars en Verliezers.

¹⁵ H. Van den Bergh, p. 68.

¹⁶ Ibid., p. 71.

¹⁷ J.L. Styan, The Elements of Drama, Cambridge, University Press, 1963, p. 53.

¹⁸ H. Van den Bergh, p. 73.

De typische algemene toepasbaarheid van de formulering maakt dat we een dergelijke uitspraak kunnen herkennen als sententie, een begrip dat gedefinieerd kan worden als het stuk speelt, op basis van de specifieke situatie waarin de dialoogspreker zich bevindt.¹⁹

Ook de plaats en de omstandigheden waar een algemene uitspraak voorkomt spelen een rol. Als die voorkomt tijdens een vertrouwelijk gesprek, of eerder aan het einde of overeenkomstig met de afloop van de handeling, wint de algemene uitspraak aan belang voor de betekenis van het stuk.

Ook kan de titel van een stuk een betekenisvolle waarde bezitten. Zo houdt de titel "Winnaars en Verliezers" al de tegenstelling in tussen de marginalen in onze maatschappij en degenen die erin geslaagd zijn "iets" van hun leven te maken, de tegenstelling waar het stuk omheen is gebouwd.

Als men het wereldbeeld en de ideologie van een toneelstuk tracht te interpreteren, gaat men ervan uit dat er aanwijzingen in die zin in het stuk vervat zitten.

Een dergelijke analyse van de betekenis (vb. in een drama) gaat overigens uit van de onbewezen stelling dat een dramatekst een dergelijke betekenisverband, vb. een uitspraak over de samenleving, inderdaad zou bevatten.²⁰

Om de totale betekenis van een stuk of het wereldbeeld waartegen de handeling zich afspeelt op te sporen, moet men deze tekens interpreteren, die de auteur in die richting door zijn personages laat zien, hetzij in hun dialogen, hetzij doorheen de handeling.

Het toekennen van een betekenis aan een literair werk steunt op het model van de communicatie tussen de auteurs en de toeschouwers. Het publiek interpreteert, volgens de semiotiek of tekenleer, het netwerk van tekens waaruit het literaire werk is opgebouwd.

Interpreteren is in het algemeen het toekennen van een betekenis aan een teken of een geheel van tekens (vb. een kunstwerk).²¹

Het duiden van die tekens hetzij in een relatie tot elkaar of elk afzonderlijk, is een subjectieve gebeurtenis. De gecreëerde situatie die verwijzingen naar de betekenis van de handeling bevat, wordt door ieder mens verschillend geëvalueerd volgens ieders eigen werkelijkheidsbeleving en wereldbeeld of ideologie van waaruit je de werkelijkheid benadert.

Vaststellen hoe een bepaald drama ook iets betekent voor onze eigen situatie is een kwestie van eigen interpretatie: het toepasbaar maken van de uitspraak van het stuk op de wereld buiten het drama. Wij kunnen de metafoor van het stuk uitleggen of 'duiden' door de gegevens van de tekst te vergelijken met onze eigen kennis en ervaring van de werkelijkheid. In laatste instantie is interpretatie dus een subjectieve zaak.²²

Het onderwerp van deze verhandeling, het onderzoek naar het wereldbeeld in de stukken van Rudy Geldhof bevat dus uiteindelijk steeds een subjectieve factor. Wat voor de een behoudsgezind schijnt, is voor een ander een normale werkelijkheidservaring.

Om het bestudeerde wereldbeeld toch zo geldig mogelijk te benaderen, zullen hierna bij elk stuk de handeling, de tijd en de ruimte worden onderzocht. Deze drie aspecten vormen mede de basis voor de

¹⁹ H. Van Den Bergh, p. 73.

²⁰ Ibid., p. 115.

²¹ Ibid., p. 114.

²² Ibid., p. 114.

interpretatie van het wereldbeeld.

Het van naderbij onderzoeken van handeling, ruimte en tijd is van belang omdat men de uitspraken van de personages moet zien in het kader van de voor hen gecreëerde context. Soms is de aanpak wat intuïtief maar toch is zoveel mogelijk getracht om met de bovenstaande objectieve criteria rekening te houden. Een intuïtief element schuilt, m. i., in de onvermijdelijke identificatie met de personages. Men doorleeft zoveel mogelijk samen met hen hun situatie om zo hun uitspraken en gedrag te kunnen interpreteren vanuit hun eigen leefwereld.

Dat die wereld soms botst met de eigen ervaringen van de lezer of toeschouwer spreekt vanzelf. Het is vooral op die ogenblikken dat de interpretatie wat aan objectieve wetenschappelijkheid verliest.

De situatie van de vrouw, zoals die in vele stukken geschetst wordt, werkt een meer subjectieve, doorleefde benadering in de hand bij iemand die begaan is met de vrouwenproblematiek.

Wat de bovenstaande schets van de benaderingswijze wil verduidelijken, is dat, ook al bestaan er objectieve criteria voor het bepalen van het wereldbeeld of de ideologie van een toneelwerk, de interpretatie ervan toch grotendeels steunt op de subjectieve beleving van de handeling en de vertaling ervan naar de eigen leefsituatie toe. Dit verklaart dat de accenten in de benadering van de stukken soms wat verschillend worden gelegd.

3. Rudy Geldhof, leven en werk.

Leven

Rudy Geldhof werd in 1942 te Knesselare geboren. Op dertienjarige leeftijd kwam hij met zijn ouders in Assebroek bij Brugge wonen, waar ze een handschoenenfabriekje bezaten.

Geldhof deed zijn humaniorastudies in het Onze Lieve Vrouwcollege te Assebroek en probeerde daarna het eerste jaar klassieke filologie te Leuven maar slaagde niet.

Toen werkte hij vijf jaar in het ouderlijke handschoenenfabriekje. Dit fabriekje was een klein familiebedrijfje waarin zijn vader, moeder, zijn broer en hijzelf werkten.

Geldhof werkte er als "coupeur". Hij sneed het aangekochte, gelooide leer in handschoenen. Dit gesneden leer voerde hij dan als "voyageur" naar thuisnaaisters, waar hij de genaaide handschoenen tegelijkertijd ophaalde.

De reden waarom zijn activiteit in het bedrijfje hierboven beschreven wordt is het duidelijke verband ervan met sommige van Geldhofs stukken.

Eenentwintigen speelt zich ook af in een familiebedrijfje dat handschoenen maakt. Ook komt in dit stuk een "voyageur" voor, wat er op wijst dat het zeer direct bij Geldhofs eigen realiteit staat.

Simonne, van Winnaars en Verliezers die thuis dweilen stikt, doet denken aan de thuisnaaisters die Geldhof als reiziger en in het bedrijfje heeft gekend.

Eind de jaren '60 stopte het bedrijfje en Geldhof begon met seizoenwerk. Hij werkte een jaar als tolk en winkelbediende in Lourdes en vervolgens voer hij als ticketcollector 6 seizoenen mee met de pakketboten Oostende-Dover.

In 1973 dan opende hij te Brugge het café "De Kelk". Dit met de bedoeling er mettertijd een theatertje te openen. Geldhof, die de hele tijd al schreef maar nog niet werd opgevoerd, wilde dit om zelf, als auteur, in de praktijk van het theater te kunnen staan.

Van het begin af programmeerde De Kelk gastproducties, maar dit wel in zeer moeilijke materiële omstandigheden. In 1977 dan opende Rudy Geldhof een zaaltje achter het café een "vestzaktheatertje" dat aan 79 mensen plaats biedt. Van dan af zette De Kelk ook eigen producties op, maar het café blijft een noodzaak om te overleven:

Ik wil toneel schrijven en een theatertje doen, wat mijn toneelschrijven ten goede komt. Maar om dat alles mogelijk te maken ben ik verplicht geweest een café te beginnen uitbaten... 't Is nog altijd zo dat iemand die goede marchandise aflevert, verplicht is om café te houden vb. of iets anders, om aan de kost te komen. Maar door dat te doen verlies je tijd en heb je normaal gezien weinig tijd om te schrijven. Het is dus een vicieuze cirkel. Maar dat is de toestand hier in Vlaanderen, je moet les geven en in de vakantie stukjes schrijven of café houden of melkboer spelen.²³

De aantijging van Daan Bauwens als zou Geldhof dit theater hebben opgericht met de enige bedoeling om zijn eigen werk te laten opvoeren is ongegrond.²⁴

Geldhofs toneeldebuut dateert al van 1975 met De Geit en Buurt bij het Nieuw Vlaams Theater te Antwerpen.

Van de dertien toneelstukken, die hij tot nu toe heeft geschreven, zijn er slechts twee specifiek voor De Kelk geschreven, namelijk Katanga Diane (1978) en Bob en Liesbeth (1981). Winnaars en Verliezers, oorspronkelijk ook bedoeld voor De Kelk, werd uiteindelijk een coproductie met theater Vertikaal en het Ankerrui-theater.

Al Geldhofs andere stukken gingen ofwel elders in première, of werden nog niet opgevoerd.

Tijdens het theaterseizoen 1978-1979 werd theater De Kelk dan erkend als een D-gezelschap. Een D-gezelschap brengt (naar de letter van de wet) experimenteel of vormend theater en werkt met freelance acteurs en regisseurs. Dit laatste klopt wat De Kelk betreft, maar van experiment is weinig of geen sprake.

Theater De Kelk is de laatste jaren een rijzende ster in het Brugs theaterleven, wat er op wijst dat de oprichting van De Kelk geen overbodige luxe was, zoals Bauwens doet uitschijnen, maar tegemoetkwam aan de interesse van de Bruggelingen.

Geldhofs toneel.

Rudy Geldhof heeft, in tegenstelling tot F.X. Kroetz, geen welomlijnde theatertheorie. Zijn hoofdbetrachting is levensecht, goed theater te maken.

Geldhof heeft de hem omringende realiteit, zeer goed op hem laten inwerken en ze tegelijkertijd objectief waargenomen. Dit heeft zeer sterk toneel tot gevolg gehad, dat zoals bijvoorbeeld in Eenentwintigen dicht bij zijn eigen realiteit aanleunt. Hij gebruikt dus een realistisch gegeven als kapstok voor een hele handeling. Hij gebruikt de weergave van zijn eigen realiteit als uiterlijke vormgeving voor het innerlijk gebeuren dat zijn personages ondergaan.

De auteur voelt zich niet aangetrokken tot enige vorm van experimenteel of vormend toneel. In de vormende werking van het theater gelooft hij niet. Volgens hem kan een stuk hoogstens wat emotie bij het publiek opwekken, maar van een veranderd bewustzijn bij het publiek onder invloed van een toneelstuk, kan geen sprake zijn.

Dit houdt niet in dat Geldhof geen maatschappijkritiek in zijn stukken zou verwerken. Dit is wel het geval, maar de kritiek is impliciet, onderhuids aanwezig. Als auteur wil hij speldeprikjes uitdelen, maar hij koestert de illusie niet dat men door toneel een wezenlijke verandering kan teweegbrengen. Hierdoor krijgt hij dikwijls het etiket van burgerlijk auteur opgeplakt, omdat een avond ontspanning, zonder "edele bedoeling", minder hoog wordt aangeslagen.

Men kan Geldhof dus plaatsen in de lijn van het traditionele, naturalistisch-realistische theater. Hij plaatst "echte" mensen van vlees en bloed op het toneel, die zich in een eigen wereld bewegen van ons

²³ Daan Bauwens, Kan Iemand ons vermaken? Documentaire over theater en samenleving in Vlaanderen. Gent, Masereelfonds, 1980, p. 221.

²⁴ Ibid., p. 80, p. 157.

gescheiden door de "vierde wand". Een wereld die een natuurgetrouwe afbeelding is van de realiteit. Via identificatie leven we met de personages mee. Hun lotgevallen wekken gevoelens bij ons op en we ervaren de handeling als levensecht.

Er is ook een evolutie in zijn werk waar te nemen. Zijn eerste stukken hebben een statisch karakter.

Aan het eind ervan is men ongeveer opnieuw in de beginsituatie aanbeland.

Later echter is Geldhof ervan overtuigd geraakt dat minstens één personage een klein beetje gelouterd uit de handeling moet komen en een kleine ontwikkeling moet hebben doorgemaakt. Hiervan getuigen het veranderd slot van Twee Vrouwen en Geldhofs voorlaatste stuk Bob en Liesbeth.

Een andere evolutie is die van de marginale naar een meer burgerlijke omgeving waarin de handeling zich afspeelt. De auteur sluit niet uit dat dit samenhangt met het feit dat de periode waarin hij zich als seizoenwerker zelf wat in de marginaliteit bevond, voorbij is.

De Duitse auteur F.X. Kroetz heeft een zelfde soort evolutie doorgemaakt in zijn werk. De evolutie bij beide auteurs is wel los van elkaar tot stand gekomen. Geldhofs nieuwe inzicht is nog zeer recent, terwijl dat van Kroetz al dateert van het begin der jaren zeventig.

Hierna volgt nu een stukje over de invloed van F. X. Kroetz op Rudy Geldhof. Ook het leven van Kroetz en de kenmerken van zijn werk worden behandeld. Vooral op de overeenkomst tussen hun werk wordt ingegaan.

De invloed van F. X. Kroetz.

Een strikte vergelijking tussen het werk van Geldhof en Kroetz is onmogelijk omdat ze beiden vanuit een totaal verschillend perspectief schrijven.

Kroetz baseert zich op een orthodoxe, communistische theorie. Hij wil door zijn toneel mensen tot vernieuwde inzichten brengen om hen op die manier ertoe aan te zetten de maatschappij te verbeteren. Geldhof heeft geen theorie die men daar kan tegenover plaatsen. Hij schrijft vanuit zijn intuïtie in tegenstelling tot Kroetz' rationele manier van schrijven.

Daarbij komt dat Geldhof niet gelooft dat het maatschappelijke zo 'n belangrijke invloed op de mens zou hebben. Dat een mens in een bepaalde sociale context leeft en daarvan de gevolgen draagt lijdt geen twijfel, maar toch haalt, volgens Geldhof, het individuele de bovenhand op het maatschappelijke. De diepgang van ieder individu heeft meer invloed op de mens dan het maatschappelijke.

Het is iets eeuwig menselijks dat verantwoordelijk is voor de menselijke drama's. Dit gegeven is inherent aan elke maatschappelijke context. Men zal dus geen "betere" mensen verkrijgen dank zij een "betere" wereld.

Nochtans schuilt er ook heel wat overeenkomst in hun werk. In de jaren 73-74 heeft Geldhof intens Kroetz' toneel gelezen en dit heeft duidelijke sporen achtergelaten.

Vooral Geldhofs stukken Eenentwintigen en Winnaars en Verliezers spelen zich in een bijna identiek milieu af als het werk van Kroetz.

Toch meen ik dat deze inhoudelijke overeenkomst toevallig is. Geldhof beschrijft het milieu waarin hij zelf geleefd heeft. De personages die hij beschrijft heeft hij zelf gekend en zijn dus toevallig vergelijkbaar aan die van Kroetz.

Naar de vorm is er een duidelijke beïnvloeding. Zo bestaat Eenentwintigen ook uit een opeenvolging van korte scènes en het gebeuren speelt zich af achter een sober decor. Maar deze vorm gebruikt Geldhof omdat die hem het beste ligt en niet om er een zo breed publiek mee te bereiken. Toch kan men Geldhofs stukken ook onder de noemer volkstheater rangschikken. De handeling speelt zich immers ook meestal af onder het gewone volk en de taal is een soort van beschaafde volkstaal. De vorm is gesloten en op de emoties van het publiek en herkenning wordt eveneens een beroep gedaan, zoals dit bij Kroetz bewust wel gebeurt.

Samengevat kunnen we stellen dat de auteurs beiden kinderen zijn van eenzelfde tijd. Een

verschillende gedachtenwereld belet hen niet eenzelfde problematiek op een soms verbazend gelijklopende manier te behandelen.

De overeenkomst in hun werk komt ook in de bespreking van de afzonderlijke stukken aan bod. Vooral dan in de behandeling van Geldhofs meest Kroetziaanse stukken Eenentwintigen, Het Souper en Winnaars en Verliezers wordt de overeenkomst onderzocht.

4. F.X. Kroetz

Leven²⁵

Franz Xavier Kroetz werd in 1946 te Munchen geboren. Zijn vader is ambtenaar en zijn moeder kuisvrouw. Hij studeerde aan de Schauspielshule te Munchen en het Max Reinhardt-Seminar te Wenen.

Sinds 1967 speelt Kroetz als acteur in verschillende keldertheaters. In 1968 debuteerde Kroetz als toneelauteur met een boulevardstuk "Hilfe, ich werde geheiratet!". Dit is het eerste stuk van wat een lange lijst zal worden. Kroetz is immers een veelschrijver.

De status van Kroetz in Duitsland is die van een links auteur, een communist wiens oeuvre door het heersende kapitalisme wordt gewaardeerd en in alle schouwburgen wordt geprogrammeerd. Als "lastig auteur" probeert men hem in het maatschappelijk bestel in te schakelen door hem o.m. literaire prijzen toe te kennen.

Kroetz heeft zijn schrijven volledig in dienst gesteld van zijn politieke overtuiging, het communisme. In 1972 werd hij lid van de DKP (Deutsche Kommunistische Partei). In hetzelfde jaar was hij communistisch kandidaat voor de Bundestag en in 1974 voor de Landtag te Beieren.

De traditie van het volkstheater

Het probleem waarvoor F.X. Kroetz zich geplaatst ziet, is als geëngageerd communist, het publiek te bereiken waarvoor hij zijn stukken schrijft.

De theatervorm die geschikt is om het arbeiderspubliek te bereiken is volgens Kroetz niet het vormingstheater of andere theaterexperimenten maar wel het volksstuk. De twee wezenlijke kenmerken van het volksstuk zijn: dat de handeling zich afspeelt tussen het gewone volk en dat er gebruik wordt gemaakt van de volkstaal. Het dramaturgische concept ervan wordt gekenmerkt door de gesloten vorm, de identificatie door de herkenning van personages en situaties, de daaruit volgende emotionaliteit en het gebruik van het dialect.²⁶

Aan deze kenmerken voldoet het werk van F.X. Kroetz. De vraag is nu of men met deze traditionele vormgeving een vernieuwende inhoud kan overbrengen op het publiek.

Het volksstuk heeft al een hele geschiedenis achter de rug. Met Nestroy bereikte het volksstuk in het begin van de 19^e eeuw zijn hoogtepunt in het Duitse taalgebied. In zijn werk staken duidelijke satirische elementen. Na Nestroy verdwijnt het satirische element en vervalt het volksstuk in

(...) een loflitanie op het "simpele geluk" ondanks armoede en ontbering, op de berusting in een gegeven sociale orde, op traditie en folklore, op autoriteit, orde en gezin. Op die manier werd het

²⁵ Günther Sergooris: "Volkstheater en engagement in het werk van F.X. Kroetz" in Het politieke theater heeft je hart nodig. Antwerpen, W. Soethoudt, 1982, p. 79-103.

²⁶ Sergooris, p. 82.

publiek gedwongen de eigen maatschappelijke situatie te beoordelen vanuit het perspectief van de conservatieve krachten.²⁷

Deze situatie bleef onveranderd totdat tussen de twee wereldoorlogen Odön von Horvath deze traditionele vorm van het volksstuk wist op te vullen met een nieuwe inhoud. Von Horvath knoopte weer aan bij de "Wiener Hellhörigkeit" van Nestroy.²⁸ Hij plaatste communicatieschema's op het toneel waarin de wreedheid van de bourgeois tegenover de zwakkere tot uiting komt en zijn kruiperigheid ten opzichte van zijn meerderen.²⁹

Het werk van Von Horvath werd pas in de jaren '60 "herontdekt" en diende als inspiratie voor jonge auteurs als Kroetz, Fassbinder en Handke.

In het artikel "Horvath von heute für heute", daterend uit 1971 plaatst Kroetz zichzelf in deze traditie en formuleert hij de fundamentele opties van zijn werk vanuit de verwantschap met Von Horvath.³⁰

Kroetz' toneelopvatting

Door het schrijven van toneel heeft Kroetz zichzelf bevrijd van een gevoel van hulpeloosheid tegenover de onrechtvaardigheid in onze samenleving:

Ich hab gesehen was die Gesellschaft an den Armsten der Armen anrichtet. Und da habe ich mich ganz simpel gewehrt und habe mich durch die Darstellung der Schicksal der Armsten die Armen von meinen Hilflosigkeit gegenüber dieser Gesellschaft befreit.³¹

Met zijn realistisch toneel wil hij een soort van "doorzichtigheid" bereiken. Hij wil duidelijk maken dat de sociaal zwakkere in onze samenleving het slachtoffer geworden zijn van het systeem waarin ze leven.

Ich will meinen Stücken die Durchschaubarkeit von Machtverhältnissen mit auf den Weg geben - von Machtverhältnissen in der Familie, in der Gesellschaft, von Druckverhältnissen und Angstverhältnissen. Und immer will ich zeigen, durch wen sie kommen und warum, aus welchen Gründen einer etwas in einem anderen erzeugt und wie es wirkt. Das ist meine Intention.³²

Net als Von Horvath wil Kroetz dramatisch het concept van de "spraakloosheid" demonstreren, waaruit de machteloosheid van de sociaal zwakkere ontstaat. De stilte van de "silent majority" in onze maatschappij is hen opgelegd door gedragscodes, die de machthebbers beheersen en in stand houden. Het taalgebruik van de kleine man is te beperkt om invloed te kunnen uitoefenen in het maatschappelijk bestel.

Wat Kroetz nu wenst te doen is een toneelsituatie creëren waarin de gewone mens zichzelf, zijn eigen taalgebruik en gedragpatroon in een alledaagse situatie herkent. Hij wil de gewone mens zijn eigen spraakloosheid, zijn geconditioneerde hulpeloosheid doen beseffen door identificatie. Via het

²⁷ Sergooris, p. 83.

²⁸ Ibid., p. 83.

²⁹ Ibid., p. 83.

³⁰ Ibid., p. 83.

³¹ Ibid., p. 84.

³² Thomas Thieringer, Jochen Ziller, Wolfgang Schuch, F.X. Kroetz. Weitere Aussichten..., Köln, Kiepenhauer und Witsch, 1976, p. 599.

meebeleven van een ellendige, alledaagse situatie hoopt Kroetz dat hij door de schok van de herkenning het publiek er kan toe aanzetten iets aan zijn situatie te veranderen.

Ick kan auch Entwicklungen nur aufzeigen an bekannten Grössen. Wenn die Modelle, die ich auf die Bühne und unter die Zuschauer dringen will, etwas bewirken sollen, brauch ich dazu Bühnenfiguren, die das gleiche politische Anfangs-Bewusstsein haben wie die Zuschauer (Identifikation).³³

Kroetz wil dus met zijn stukken de mensen duidelijk maken dat ze het slachtoffer zijn van waarden die de maatschappij, bestuurd door de machtigen, hen opdringt. De "maatschappelijke verinnerlijking van de heerschappij" verhindert de kleine man om klaar te zien in zijn eigen situatie. Deze onrechtvaardigheid wil Kroetz visueel voorstellen en daardoor een bewustwording bij zijn publiek teweegbrengen.

Kroetz' werk en evolutie

Eerste periode: 1968-1972

Kroetz' eerste geëngageerde stukken plaatsen marginale personages (arbeiders, kleine zelfstandigen en landbouwers) in hun alledaagse omgeving. Om de banale, doordeweekse realiteit te ontmaskeren vinden er extreme gebeurtenissen, zoals moord en abortus plaats. Kroetz wil aantonen dat het schijnbaar normale mechanismen verbergt die tot catastrofes kunnen leiden.

"Heimarbeit" (1969) toont een gezin met twee kinderen. De vader doet thuiswerk en de moeder is zwanger van een andere man. Deze situatie kunnen deze mensen niet aan. Ze voelen zich niet meer zoals de anderen. Martha, de moeder, probeert met een breinaald abortus te plegen, maar slaagt er niet in. Het kind wordt geboren. Marthas man aanziet het als een last. Hierdoor verlaat Martha hem en ze laat de baby bij hem achter. Willy verdrinkt de baby en begraaft hem in de tuin. Op die manier is het obstakel in hun gezin uit de weg geruimd en Martha keert terug. Aan het eind van het stuk zijn de personages dus opnieuw in een toestand gelijk aan de beginsituatie aanbeland.

In Kroetz' eerste stukken zijn de personages het slachtoffer van de maatschappij die zelf niets aan hun situatie kunnen veranderen.

In Kroetz' eerste stukken zijn de personages op de eerste plaats slachtoffers, want zij bewegen zich in een wereld, die hun gedragingen dicteert, zonder dat zij in staat zijn het rag van relaties tussen hen en het politieke en economische bestel te controleren, laat staan te beheersen.³⁴

Deze onmacht om echt tot communicatie te komen in onze maatschappij leidt tot agressie, die de machtelozen tegen elkaar richten in plaats van tegen de machthebbers.

De dramaturgische kenmerken van deze stukken zijn een sober decor: het zijn immers vooral spreekstukken, aangezien de gebrekkige taal de hulpeloosheid van de mensen onderstreept. Een voorbeeld van het typische taalgebruik, dat vooral bestaat uit stoplappen, herhalingen, volkswijsheden en pauzes, in Heimarbeit is de passage waarin Martha haar vertrek aankondigt

<u>Martha:</u>	Ich geh weg von dir, Willy, weil ich dich verlass (Grosses Intervall)
<u>Willy:</u>	Die Kinder brauchn eine Mutter.
<u>Martha:</u>	Das sist bekannt.

³³ Thomas Thieringer, Jochen Ziller, Wolfgang Schuch, F.X. Kroetz. Weitere Aussichten..., Köln, Kiepenhauer und Witsch, 1976, p. 604.

³⁴ Sergiooris, p. 91.

Willy: Dan bleibst
(Grosses Intervall)³⁵

De plot van de stukken is meestal zeer eenvoudig en emotioneel geladen.

Tweede periode

In 1972 wordt Kroetz lid van de DKP en door zijn studie van het marxisme komt hij tot de overtuiging dat zijn stukken niet langer alleen een statisch beeld van de maatschappij mogen geven. Hij wil, zoals Brecht, zijn personages in de richting van een oplossing duwen. Zijn personages zijn geen eeuwige slachtoffers meer.

Onder invloed van het marxisme en van Brecht evolueert Kroetz van een beschrijvend naar een perspectivisch realisme.³⁶ Weel dient opgemerkt dat de invloed van Brecht zich beperkt tot het inhoudelijke. Kroetz blijft trouw aan de realistische vorm van het volkstheater, maar zijn personages maken nu een kleine ontwikkeling door die een beetje hoop geeft op een betere toekomst.

"Das Nest" is het tweede stuk na Oberösterreich in deze nieuwe lijn. Een arbeider vervult blindelings alle opdrachten van zijn werkgevers tijdens zijn overuren. Zo loost hij gif in een meertje waar zijn eigen kind in komt baden en er het slachtoffer van wordt. Dit doet de arbeider besluiten naar de politiek te gaan en zichzelf en zijn werkgever aan te geven.

In dit stuk is de "zwijgende" arbeider tot actie overgegaan. Hierover zegt Kroetz zelf:

Ich meine, es ist ein Stück gegen die Tendenzwende, für mich ein Schritt zum mehr sozialistischem Realismus, Zum Erkennen dialektischer Spannungen und Möglichkeiten im Menschen, in der Arbeitersklasse. Das kam bisher in meinen Stücken noch zu kurz, das Dulden war zu stark; die Kraft, die Liebe: Davon ist jetzt mehr da, in diesem Stück.³⁷

Nog een volgende stap in het werk van Kroetz is dat hij in "Agnes Bernauer" (1975) ook de machthebbers ten tonele voert.

Wenn ich über die Macht aussagen will, muss ich die Mächtigen zum Reden bringen.³⁸

Conclusie.³⁹

Binnen het realisme van het volksstuk heeft Kroetz dus een duidelijke evolutie doorgemaakt. Waar hij in het begin zijn stukken schreef, bewogen door medelijden met het lot van de armsten der armen, worden zijn stukken nu gekenmerkt door een uitgesproken communisme. De mens is niet langer een gealiëneerd slachtoffer van de maatschappij maar hij vertoont de mogelijkheid tot ontwikkeling en vooruitgang.

Kroetz beklemtoont de mogelijkheden van de burgerlijke, triviale media om de gewone mens te bereiken en op die manier een vorm van bewustwording te creëren.

³⁵ F.X. Kroetz, Heimarbeit, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt, p. 59.

³⁶ Sergiooris, p. 96.

³⁷ "UZ" Gespräch von Oskar Neumann mit F.X. Kroetz: "Den Realismus ist keine Modewelle", Thomas Thieringer, Jochen Ziller, Wolfgang Schuc, F.X. Kroetz. Weitere Aussichten..., Köln, Kiepenhauer und Witsch, 1976, p. 613.

³⁸ Sergiooris, p. 100.

³⁹ Ibid., p. 102.

Hij droomt van een omvattende en veelzijdige volksliteratuur waarvan de maatschappelijke kritische inhoud zo verteld wordt, dat zij toch zeer velen blijft boeien. De methoden van de populaire literatuur, die maar al te vaak gebruikt worden ter vergoelijking van de bestaande maatschappelijke verhoudingen en om aan de drang naar escapisme te voldoen, moeten worden aangewend om de "stille meerderheid" tot handelen en spreken te brengen.⁴⁰

Ook al blijkt Kroetz ervan overtuigd dat het volksstuk het breedste publiek bereikt, toch blijft de vraag bestaan of het werkelijk bestaat uit de arbeiders, waarvoor hij zijn stukken schrijft.

In Kroetz' toneelopvatting schuilt ook het gevaar dat zijn stukken te veel uitgekende modellen worden waarin de personages als een soort van marionetten de bedoelingen van de auteur moeten illustreren.

⁴⁰ Sergooris, p. 102.

WERELDBEELD EN IDEOLOGIE
IN HET TONEEL
VAN
RUDY GELDHOF

CHRONOLOGISCHE VOLGORDE

"Mijn vakantie met Blomme" dateert van 1973 en is Geldhofs tweede stuk. Samen met "De Geit" behoort het tot de enige twee uitgegeven stukken (Teater, 6^e jg., 1973-1974, nr. 2).

Toch is "Mijn vakantie met Blomme" een buitenbeentje in zijn oeuvre. Het realisme is hier nog niet zo overtuigend als bijvoorbeeld in "Eenentwintigen". In dit stuk is de auteur duidelijk nog op zoek naar een realistische inkleding van de thema's als frustratie en machtswellust.

Frustratie, en de daaruit voortvloeiende machtswellust, zijn de drijfveren van de hoofdpersonages in dit stuk. Blomme wil haar verloren overwicht op Liza terugwinnen. Deze strijd wordt gevoerd door middel van woordspelletjes, die doen denken aan de verbale afrekeningen in Albee's "Who 's afraid of Virginia Woolf".⁴¹ Bij Albee echter worden deze confrontaties in een levensecht kader geplaatst, daar waar Geldhof zijn personages in een wat artificiële omgeving samenbrengt, die weliswaar de handeling dient.

Korte Inhoud

Een groep meisjesgidsen kampeert ergens in een bos op de buiten. Blomme is hoofdleidster en Liza assisteert. Beiden zijn ongeveer veertig jaar oud en geen onbekenden voor elkaar.

Liza moet Blomme helpen zich op te maken. Ze verwacht bezoek van haar vrijer uit het dorp. Arie is een jonge kerel, die van Blomme profiteert maar zich tevens met haar verwant weet.

Blomme probeert Liza's jaloezie op te wekken omdat Liza geen vrijer heeft. De poppen gaan aan het dansen, wanneer Arie zijn vriend Mark meebrengt naar het kamp. Nu heeft Liza ook een potentiële vrijer en dit maakt Blomme razend. Ze stookt Arie op tegen zijn beste vriend. Arie scheldt Mark en zijn ouders uit en hun twist ontaardt in een handgemeen.

Liza grijpt in en daagt Blomme uit zich persoonlijk met haar te meten. Nu leren we de reden kennen van hun vijandige houding tegenover elkaar. Toen ze nog schoolmeisjes waren, was Blomme razend populair omdat ze al alles van de jongens wist. Iedereen liep haar na behalve Liza, die ernstig studeerde omdat ze onderwijzeres wilde worden.

Dit gelukte haar en ondertussen had Blomme een rijke en knappe echtgenoot aan de haak geslagen. Als deftige dame had ze zich vooral toegelegd op het eten van gebakjes. Hierdoor en door haar losbandige jeugdijaren, takelde ze vlug af.

Haar man verloor zijn zin in haar en nam Liza als minnares. Blomme heeft dit als een nederlaag ervaren en heeft ermee moeten leren leven. Ze aanvaardt deze situatie. Het enige wat ze als compensatie verlangt is drie weken op het zomerkamp onbepaald de scepter te zwaaien over Liza. Dit dreigt aan het eind van het stuk te gaan mislukken maar toch legt Liza zich uiteindelijk bij de spelregels neer en geeft ze Blomme tijdelijk in alles gelijk. Blomme echter beseft wel dat haar overwinning niet van lange duur zal zijn. De vakantie is immers bijna ten einde.

De Handeling.

In dit stuk staan twee protagonisten tegenover elkaar. Omdat Liza in het dagelijkse leven erin geslaagd is om Blommes man af te snoepen, biedt het scoutskamp Blomme een gelegenheid tot wraak.

Tijdens de 3 weken dat Blomme, als hoofdleidster, met Liza afgezonderd is in het bos, probeert ze opnieuw het overwicht dat ze op Liza had tijdens hun jeugd te herstellen.

⁴¹ J. Van Schoor, De Vlaamse dramaturgie sinds 1945. Brussel, Stichting Theater en Cultuur, 1979, p. 245.

Om dit overwicht te verkrijgen, dat dan dient als surrogaat voor haar ondergeschikte positie, schakelt Blomme Arie, een dorpsjongen in, die haar liefje is. De bedoeling is Liza jaloers te maken, omdat zij geen liefje heeft.

In haar strijd om de macht wordt Blomme tegengewerkt door Liza. Als deze haar om de oren slaat met de realiteit buiten het kamp, stort ze ineen.

Ook Mark, Aries vriend helpt haar niet. Hij probeert Arie los te maken van haar invloed, maar dit lukt hem niet.

Aan het slot is Blomme, met Aries hulp, toch de tijdelijke overwinnaar geworden. Deze overwinning moet haar dan maar helpen om de rest van het jaar als verliezer door te komen tot de volgende vakantie.

Blomme: (Kijkt Liza na en laat zich dan op de grond zakken, tussen Aries benen. Ze staart moe en afwezig voor zich uit. Na een stilte, fluisterend en niet erg overtuigend) Ik win het... ik win het... drie weken per jaar... ik ben de sterkste... Weer een vakantie voorbij... voorbij...⁴²

De Tijd

Het stuk toont ons één namiddag van een zomerkamp der meisjesgidsen.

Dat het een zomerkamp is expliqueert de auteur reeds in de regieaanwijzingen:

Het is zomer en de meisjesgidsen uit de stad komen hun jaarlijkse portie lucht happen op het platteland.⁴³

Dit kamp duurt drie weken en de afspraak is dat gedurende die tijd Blomme de scepter mag zwaaien over Liza.

Blomme: (...) Maar dan moet je mij tijdens de vakantie laten winnen. En nu heb je me ook dat willen afnemen.

Liza: Goed, ik laat je winnen.

Blomme: Nee, in het bijzijn van die jongen heb je mij willen kleineren, heb je de draak met me willen steken. Drie korte weekjes vroeg ik je maar. En je vond het teveel.

Liza: Je krijgt ze, je drie weken, je krijgt ze.⁴⁴

Blomme gebruikt Arie om Liza jaloers te maken. Om ongestoord met haar liefje de namiddag te kunnen doorbrengen, heeft Blomme Liza ervoor laten zorgen dat de meisjesgidsen de hele middag op tocht zijn.

Blomme: Zeg, de meisjes zijn toch allemaal weg?

Liza: Wees gerust. Je zal niet gestoord worden. Ik heb de hele groep een paar dorpen verder laten brengen. En te voet moeten ze nu ons kamp terugvinden. Jij bent tenminste vier

⁴² Rudy Geldhof, Mijn vakantie met Blomme, Teater, 6^e jg., 1973-1974, nr. 2, p. 67.

⁴³ Ibid., p. 4.

⁴⁴ Ibid., p. 60.

uur van ze verlost. Vier uur vunzigheid voor de boeg.⁴⁵

We krijgen natuurlijk niet de volle vier uur op de scène te zien, maar wel de periode van de voorbereidingen op Aries komst, de confrontatie tussen Arie en zijn meegekomen vriend en tussen Blomme en Liza. De speeltijd komt overeen met de gespeelde tijd.

In het stuk wordt ook nog gerefereerd naar de jeugd van de hoofdpersonages, de tijd waarin Blomme grote sier maakte en Liza een schuchter meisje was.

Liza: Nee, ik was niet dom, ik zat twee klassen te hoog voor mijn leeftijd.

Blomme: ... en toch was je steeds de eerste...

Liza: ... Terwijl jij reeds tot tweemaal toe was blijven zitten, hé kampioene.

Blomme: Oh, ik was een kampioene, ja (ze speelt nu de jonge Blomme). De hele klas aanbad me. Alle meisjes zwermden om me heen, ze stelden me voortdurend duistere vragen en ik moest hen inwijden in allerlei ritussen. Ik was zo jong, en toch wist ik hoe je de jongens moet aanpakken, en ik kon tegen bier en sigaretten zonder me te verslikken. Ik wist reeds de weg naar cafeetjes en danszalen (...)⁴⁶

Ruimte

Liza en Blomme zijn, als leidsters van de meisjesgidsen op kamp. Dit impliceert een kampplaats afgezonderd van de buitenwereld.

Liza: Wij zijn hier al bijna drie weken, volledig afgesloten van de buitenwereld. Je kan hier met geen mens praten. Het is niet te verwonderen dat wij een beetje raar beginnen doen.⁴⁷

Een echte scout trekt er immers op uit naar het bos en het platteland, zoals de edelen in Shakespeare's "As You Like It" naar "the Forest of Arden" om opnieuw in harmonie met de natuur te gaan leven. Maar van enig streven naar iets harmonieus is bij Blomme en Liza geen sprake. Hun tijdelijk uitwijken vanuit de stad naar een scoutskamp, moet ze in staat stellen om hun persoonlijke vetes uit te vechten. Blomme, als hoofdleidster kan zich er als Liza's meerdere doen gelden, waar ze in het dagelijkse leven haar mindere is.

Liza: Toevallig in het kamp. Nee, zo kan je het niet noemen. Elk jaar opnieuw zorg je dat je met me samen zit. Je loopt me na. Want dan kan je weer drie weken hoofdleidster over me spelen, en kan je me pesten zoveel je maar wil.

Blomme: (tot Arie) Ze vindt dat ik haar pest.

Liza: Je hebt ze telkens zo broodnodig, die drie weken dat je me de baas kan. Want ze doen

⁴⁵ Rudy Geldhof, Mijn vakantie met Blomme, p. 11.

⁴⁶ Ibid., p. 45.

⁴⁷ Ibid., p. 20.

je vergeten wat een verliezer je bent de rest van 't jaar.⁴⁸

Er is dus een duidelijke ruimtelijke tegenstelling tussen de gecreëerde kampplaats op de scène en de stad waaruit ze komen, off-stage.

Deze tegenstelling brengt ons dan vervolgens bij het volgende punt.

Ideologie en Wereldbeeld.

Het wereldbeeld in dit stuk is, in tegenstelling tot veel van Geldhofs andere stukken, niet traditioneel, maar wel is het volledig geperverteerd.

Het hele leven van de beide hoofdpersonages wordt overschaduwd door machtswellust. Dit zou op zichzelf niet zo 'n belangrijk ideologisch gegeven zijn, ware het niet dat ook in onze maatschappij, het gegeven van de macht zo 'n grote plaats innam.

De macht wordt in dit stuk voor beide vrouwen ofwel geconcretiseerd in rijkdom ofwel in mannen. Verder komt ook nog in het verbale steekspel tussen de personages de tegenstelling tussen de stad en het platteland aan bod.

1) Machtswellust.

Dat Blomme en Liza ieder jaar opnieuw tijdens het zomerkamp oog in oog staan met elkaar, heeft direct te maken met hun strijd om de macht.

Vroeger tijdens hun schooltijd was Blomme het meest populair en zij slaagde er toen in een rijke echtgenoot aan de haak te slaan, terwijl Liza ernstig studeerde en het diploma van onderwijzeres behaalde.

Liza geeft wel toe dat Blomme in die tijd het hoogst in aanzien stond, maar Blomme zou er toch nooit in geslaagd zijn om haar "in haar macht" te krijgen.

Blomme: En terwijl ik zwierde en danste met de knapste jongen van allen, met mijn Alfred, lachten mijn vriendinnen haar uit. Zo ging dat: Wel Liza, moet je niet dansen? Liza, ben je misschien weer in een van die overdadige wekelijkse maandelijkse van je? Waarom trek je zo 'n gezichten? Heb je ergens pijn? En toen zei ze: Ik hou niet van dansen, het is vuil en met hun hete adem bevelen ze voortdurend om je tegen hun buik aan te drukken, zodat ze wat genot aan je beleven. Nee ik laat zo 'n dingen liever over aan hoertjes als Blomme. Haha... (Ze lacht hysterisch)

Arie: (Lacht dom mee met Blomme)

Liza: Ja, het maakt je nog steeds razend dat je toen geen invloed op me had, hé.⁴⁹

Na het verloop van de jaren echter, is Blomme fysiek sterk afgetakeld terwijl Liza aantrekkelijk gebleven is. Dit leverde haar Blommes echtgenoot als minnaar op en zo werd ze Blommes meerdere.

Liza: Maar die tijd is voorbij? Je hebt geen macht meer nu. Kijk waar het nu om gaat. (Ze wrijft over haar heupen, waardoor ze de aandacht op haar slanke lichaam trekt). Dit is niet voorbij. Dit is nu. NU. Kijk Arie, zie je het verschil? (Ze wijst hem het vormloze lichaam van Blomme aan). Zeg me wat je ziet. Een klomp vlees die allang afgeschreven is, buiten omloop, een vervormde uitgerotte hoop.

⁴⁸ Rudy Geldhof, Mijn vakantie met Blomme, p. 43.

⁴⁹ Ibid., p. 46.

Blomme: Schelden, ja schelden maar.

Liza: Uitgebloeid is ze, terwijl ik nog steeds een man kan boeien, hé Blomme, en wat voor een man! Zien jullie, dat is de huidige stand van zaken, al de rest is voorbij.⁵⁰

Het vechten van Liza en Blomme om de macht is het resultaat van de tegenstelling tussen de vroeg- en de laatbloeiers, zoals Arie en Blomme het zien: De mensen die in hun jeugd het meeste kansen krijgen, of zich er het meeste moeite voor getroosten om iets te worden, dragen daar later in hun leven de vruchten van. De aanvankelijke winnaars worden de verliezers.

Arie: (Ernstig, het klinkt als een les die hem geleerd is). Mensen als jij en Mark beginnen pas laat echt te leven. Eerst komt er een lange, grondige voorbereiding: studeren, geld bijeen sparen. En je buik, die moet onberoerd blijven! Dat probleem wordt opgelost als de gepaste leeftijd er is. Dan haal je ons in. Want tegen die tijd zijn wij allang uitgebloeid. Wij branden snel op, van als we nog heel jong zijn...

Liza: (Na een stilte) Dat heb je mooi gezegd. Waar haal jij die gekke ideeën vandaan? Van Blomme?

Arie: (Durft niet onmiddellijk antwoorden) Ja.⁵¹

De kampsituatie is dus gecreëerd om met hun frustraties elkaar te lijf te gaan. Blomme wil tijdelijk vergeten dat ze van "aan de top" is afgetakeld tot een vroegoude, onaantrekkelijke vrouw. Liza van haar kant wordt opnieuw aan haar jeugd herinnerd, toen ze doorging voor het lelijke eendje. Maar ze is erin geslaagd om zich hiervoor op Blomme te wreken.

Liza: Ja Blomme, het lelijke eendje, het meisje in het hoekje heeft haar prijsboeken over de haag gegoooid. Ik heb je ingehaald, ik heb je verslagen op je eigen terrein.⁵²

2) Statussymbolen.

Blomme probeert Liza jaloers te maken. Daarvoor gebruikt ze haar rijkdom en haar zagezegd succes bij de mannen.

Blomme beeldt zich in dat ze met haar rijkdom iedereen naar haar pijpen kan doen dansen. Zo gelooft ze dat Liza er erg jaloers op is.

Liza: Dat hebben we meer gehoord: ik ben de ongetrouwde, onderbetaalde schoolmeesteres en jij bent de vrouw met de 35 chequeboekjes en de 61 mantelpakken. Jij bent zowat al ten hemel opgenomen, terwijl ik... (...)⁵³

Ook koopt ze Arie om met allerlei dure cadeaus om hem voor zich te winnen.

Liza: Je mag hem hebben je boerenknul. Geef hem maar horloges cadeau, zodat hij op tijd komt op jullie schunnige afspraakjes. Geef hem een stel fietspompen en kleren. En stop hem vol met veel lekkers zodat hij wat kan. Dan kan je hem laten tasten en

⁵⁰ Rudy Geldhof, Mijn vakantie met Blomme, p. 48.

⁵¹ Ibid., p. 63.

⁵² Ibid., p. 48.

⁵³ Ibid., p. 9.

knijpen in je vel, zodat je jezelf kan wijsmaken dat je er spijs je ouwe dag nog veel genot van hebt.⁵⁴

Arie is, als man, ook een wraakmiddel van Blomme op Liza. Blomme wil haar eigen superieure vrouwelijkheid bewijzen tegenover Liza. Zij heeft immers een vriendje op het kamp en Liza slaagt er niet in een jongen aan de haak te slaan.

Blomme: (Ruw) Jij praat over dingen van thuis, maar we zijn hier niet thuis. Wij zijn hier buiten, bij de boeren. Drie weken met vakantie in een kamp voor meisjesgidsen. En hier ben jij nijdig op MIJ. Hier loop jij al tien dagen met je achterpoten te stampen in de aarde, als een woest paard, omdat hij hier zonder liefde zit, omdat jij voor drie weken op droog zaad zit.⁵⁵

Wanneer Arie dan Mark introduceert in het kamp, wordt Blomme bang dat Liza alsnog aan een vriendje zou geraken. Ze probeert dit te beletten door Arie tegen Mark in het harnas te jagen. De beide jongens schelden elkaar uit en fungeren zonder dat ze het zelf goed beseffen als de marionetten van Liza en Blomme. Ze vechten hun machtsstrijd uit.

Blomme: Begin eraan, Arie. (Tot Liza) Uit de weg jij. Dit is de arena. Jij mag kijken en supporteren voor je lammeling.

Liza: Nu overdrijf je. Dit is bespottelijk. Wil je die jongens nu echt tegen elkaar in het harnas jagen? Zij zijn vrienden!⁵⁶

Na verloop van tijd vindt Liza dat het te ver is gegaan en ze daagt Blomme uit om zelf in het strijdperk te treden en niet langer de anderen in hun plaats te laten vechten.

Liza: (Hard) Ik vroeg jou of je 't niet over onszelf wou hebben met me. Laten wijzelf eens in het strijdperk treden. Liever dan die jongens in onze plaats te laten vechten. (...)

Liza: (Trekt aan Blommes arm) Dit is ONZE STRIJD, HOOR JE. Ik daag je uit om je te meten met me.⁵⁷

3) Tegenstelling stad-platteland.

Mark, Aries vriend, die op op de kampplaats geïntroduceerd wordt, raakt onder de indruk van Blommes agressieve gedrag en van alle schunnigheden die ze elkaar naar het hoofd slingeren. Mark, een goede, brave dorpsjongen schrijft dit toe aan de slechte invloed van de stad op de mens. Dezelfde manier van praten herkent hij immers bij zijn neef, die werkt in de stad.

Mark: Jullie uit de stad! Net mijn kozijn. Die gaat werken in de stad, in een fabriek. En elke dag brengt hij vuile moppen of straffe taal mee naar huis. Ja, die uit de stad!⁵⁸

⁵⁴ Rudy Geldhof, Mijn vakantie met Blomme, p. 10.

⁵⁵ Ibid., p. 9.

⁵⁶ Ibid., p. 34.

⁵⁷ Ibid., p. 41-42.

⁵⁸ Ibid., p. 27.

In de stad is de lucht niet zuiver en er is ook teveel drukte. De mensen leven er niet meer op een oorspronkelijke natuurlijke wijze. Dit geeft zelfs Liza toe, al is haar bedoeling hiermee Mark uit zijn schulp te doen kruipen en wat over zichzelf te laten vertellen.

Mark: Wel... daarom... in de stad is er teveel volk... geen gezonde lucht... al die auto's... en...

Liza: Ik hou veel meer van het platteland. De mensen zijn hier vriendelijk, bescheiden, ze leven niet zo gejaagd, ze zijn niet bedorven. Ja, alles wat met buiten te maken heeft, daar ben ik nieuwsgierig naar. Vertel me er wat meer over.⁵⁹

De uitspraken van de personages zijn alleen over het platteland zeer expliciet. Het zijn een soort van sententies. De andere aspecten van hun wereldbeeld worden meer impliciet uit hun gedrag afgeleid.

Besluit.

"Mijn vakantie met Blomme" is een praatstuk. De personages maken elkaar af met woorden. De nadruk ligt nagenoeg volledig op het verbale en dit ten nadele van de concrete handelingen door de personages.

Er gebeurt vrijwel niets, afgezien van enkele begeleidend handelingen zoals het in orde maken van Blommes kostuum aan het begin van het stuk en het gedrag van Arie en Blomme het hele stuk door. Waarschijnlijk is het aan dit gebrek aan actie te wijten dat het stuk nog nooit is opgevoerd. Nochtans wordt het verbale geweld zeer doeltreffend aangewend.

Het stuk schiet het meest tekort in zijn realistische geloofwaardigheid. De situatie die hier beschreven wordt is hopeloos achterhaald. Het is zeker meer dan 20 jaar geleden dat een scoutskamp geleid werd door volwassenen van tegen de veertig. Ook is het onmogelijk dat iemand, zoals Blomme, zelf haar medeleidsters kan uitkiezen.

Deze kunstmatige context wijst erop dat de auteur niet goed wist in welk kader hij het conflict tussen zijn personages moest plaatsen.

Dit conflict wordt wel zeer goed uitgewerkt en dat allebei de dames over een soort "dummy" beschikken die eerst in hun plaats ten strijde trekken, vooraleer zij zelf de confrontatie met elkaar aangaan, is een originele vondst.

Ook vinden we in Geldhofs tweede stuk al enkele motieven die later in andere stukken terugkomen. In "Winnaars en Verliezers" bijvoorbeeld treffen we ook een oudere vrouw aan die een verhouding heeft met een jonge man. In "Mijn vakantie met Blomme" komt het thema van "winnen en verliezen" ook al aan bod.

⁵⁹ Rudy Geldhof, *Mijn vakantie met Blomme*, p. 27-28.

"De Geit" werd in januari 1975 samen met "Buurt" opgevoerd door het NVT De Waag in Antwerpen. In de chronologische volgorde van zijn werk bezetten deze twee korte eenakters de derde en de vierde plaats. Aangezien "Vriend" en "Mijn vakantie met Blomme" nooit werden opgevoerd, zijn De Geit en Buurt dus Geldhofs eerste stukken die door een toneelgezelschap gecreëerd werden.

Van deze twee stukken is "De Geit" het meest gave. Het toont op een treffende wijze de manier waarop een afzwaaiend soldaat Bertje zich probeert los te maken van zijn zeer sterke moederbinding.

Van de twee eenakters is "De Geit" de belangrijkste. Het stuk brengt een geval van moederbinding op het toneel, een probleem dat bij onze auteurs minder aan bod komt.⁶⁰

In dit stuk staan de frustraties van Bertje, zowel seksuele als andere, centraal. Daar komt bij dat het een korte eenakter is, en dit samen maakt dat er weinig expliciete ideologie of wereldbeeld insteekt. Daarom heb ik hier de sociale achtergrond van de personages wat van dichterbij bekeken omdat men hieruit kan afleiden in welke sfeer, met welk wereldbeeld de personages zich bewegen.

Korte Inhoud.

Bertje, een jongen van 25, is afgezwaaid uit het leger. Nog altijd in uniform is hij als twee dagen lang op weg naar huis. Vergezeld van zijn kitzak, die hij Tarzan heeft gedoopt, doet hij daarbij verschillende cafés aan.

Zo ook nu klopt hij om één uur 's nachts aan de deur van een café dat al gesloten is. Toch laat Jeanne, een werkster, die er aan 't schoonmaken is, Bertje binnen.

Ze geeft hem een pintje en verdraagt zonder verpinken al zijn stoerdoenerij. Bertje, die merkt dat zijn wild gedrag geen indruk op haar maakt, begint nog meer te overdrijven om zo ook zijn eigen onzekerheid te verbergen. Jeanne vangt zijn brutaliteit echter goed op en brengt hem ertoe rustig zijn leven te vertellen.

Bertje heeft zijn vader nooit gekend en zijn moeder heeft Bertje opgevoed in een overbeschermd milieu. Aan deze geïsoleerde situatie heeft Bertje een sterke moederbinding overgehouden. Zijn hele jeugd is zijn moeder hem met goede raad blijven achtervolgen. Als peuter werd hij aan een geitespil gebonden zodat hij niet zou kunnen weglopen. Dit leverde hem als bijnaam "de geit" op en zijn moeder die van "geitehoeder". Als puber maande zijn moeder hem steeds aan zedig te zijn en niks te doen dat "onrein" was. Daaraan heeft Bertje zware seksuele frustraties overgehouden.

Toen hij naar het leger ging, wou hij zich wreken op zijn moeder. Hij stuurde haar brieven vol wilde verhalen over de Duitse meisjes waarmee hij omging. Ook ging hij tijdens de twaalf maanden van zijn legerdienst geen enkele keer naar huis.

Jeanne doorziet echter vlug dat alle meisjes die Bertje zagezegd heeft gekend alleen in zijn fantasie bestaan. Zelf had Jeanne ooit eens een eigen cafeetje. Als kelner nam ze steeds een jonge minnaar. Totdat de laatste in de rij, een minderjarige, uit jaloezie haar aangaf bij de politie.

Ze heeft dus een ruime seksuele ervaring en ook kan ze goed met jonge mensen overweg. Daarom besluit Jeanne om Bertje van zijn seksuele problemen te verlossen en zichzelf tegelijkertijd opnieuw aan een jonge minnaar te helpen. Ze kust Bertje en deze schreeuwt overmoedig dat hij nooit bij zijn moeder zal terugkeren.

⁶⁰ M.Kr.: "Geldhof. Eenakters in 't Natiepaard", De Standaard.

Toch durft Bertje uiteindelijk de uitdaging niet aan om bij Jeanne te blijven. Hij vlucht opnieuw de nacht in, nog steeds op zoek naar een oplossing voor zijn problemen.

Handeling⁶¹

"De Geit" schetst de strijd van Bertje om los te geraken van zijn eigen frustraties. Deze concentreren zich vooral rondom de persoon van zijn moeder. Zij beheerst dan ook de hele handeling en het is van haar dat Bertje zich wil vrijmaken. Dit gevecht is in feite al zijn hele leven aan de gang maar de echte strijd is losgebarsten toen Bertje in het leger ging.

De plot echter begint tijdens de kroegentocht, twee dagen na Bertjes afzwaaien. Een "late point of attack" dus.⁶² Bertje heeft immers al een hele ontwikkeling doorgemaakt in zijn streven naar zelfbevrijding en de avond, uitgebeeld in het stuk, is nog een etappe ervan.

Bertje is het subject van de handeling. Als object streeft hij de bevrijding van zijn frustraties na. Deze zijn vooral seksueel en hebben een groot gebrek aan zelfvertrouwen tegenover al wat vrouwelijk is tot gevolg.

Bertje: Ik verwittig je. Dit keer sla ik niet op dood hout. (Hij doet zijn bril af).

Jeanne: Ja, geef ze ervan langs, alle wijven die je kent: mij en je moeder en vergeet vooral de Duitse meisjes niet. Want ook die haat je, omdat ze enkel in je verbeelding en in je brieven bestonden. Jij impotente, oude zak!⁶³

Zijn seksuele frustraties vinden hun oorzaak in een gecompliceerde moederbinding. Met zijn moeder heeft hij al zowat zijn hele leven een haatliefdede verhouding. Die moederbinding en ook zijn moeder zelf fungeren als opposant. Zij en haar invloed die nog in hem gebakken zit, bepalen heel Bertjes levenswijze.

Als adjuvant om zijn bevrijding te bereiken kan men Jeanne aanduiden. Aanvankelijk vangt ze Bertje op als een ander soort moederfiguur waarbij hij al zijn problemen eens kwijt kan. Vervolgens tracht ze Bertje te verleiden en op die manier helpt ze hem ook als "vrouw" om zijn frustraties kwijt te raken. Bertje wordt naar zijn zelfbevrijding gedreven door zijn eigen gevoelens van onvrede met zijn situatie. Omdat hij nog nooit eens een meisje heeft gehad, voelt hij zich geen volwaardig man. Zijn stoere taalgebruik dient om dit te verbergen. Dit gemis komt tot uiting in zijn geïsoleerde situatie in het leger, waar men hem uitlacht omdat hij steeds alleen is.

De actant, die door de handeling begunstigd wordt, (destinaire) is uiteraard Bertje zelf. Of hij zijn doel ooit zal bereiken is aan het eind van het stuk nog onduidelijk. Het is een open slot. Bertje weigert een nieuw leven te gaan leiden met Jeanne. Ook staat het niet vast of hij al dan niet bij zijn moeder zal terugkeren.

Tijd.

⁶¹ Bij de benadering van de handeling maak ik gebruik van het actantieel model van Greimas. Deze past op een toneelstuk een soort structurele semantiek toe, die neerkomt op een poging een soort syntaxis te maken van het verhaal als geheel. Het basisschema van een verhaal zou op deze manier in één zin kunnen uitgedrukt worden als volgt "Gedreven door een kracht of een wezen (destinateur) zoekt een subject een object ten bate van een wezen (destinaire) en dat subject wordt daarin bijgestaan door helpers (adjuvant) en tegengewerkt door opposanten (opposant).

⁶² Hans Van Den Bergh, Teksten voor toeschouwers, Coutinho, 1979, p. 44-45.

⁶³ R. Geldhof, De Geit, W. Soethoudt, 1975, p. 24.

De tijd in het stuk kan men op drie manieren benaderen.

1) De tijd verlopen tussen begin en einde van de story, is in feite de totale 25 jaar van Bertjes leven. Zijn huidige situatie is het gevolg van zijn hele voorgeschiedenis. De relatie met zijn moeder is zijn hele leven anders geweest dan normaal. Dit vernemen we uit wat Bertje aan Jeanne vertelt.

Bertje: (...) In Brugge ging het zo: (hij bootst de stem van zijn moeder na) Bertje, de jongens in de buurt zijn veel te wild voor jou, voortaan blijf je binnen. Ik zal je een meccano kopen. Wat later was het van: Nee, Bertje, je gaat niet uit. Zo stom ben ik niet. Ik me zitten afbeulen en jij mijn zuurverdiende centen gaan verspillen aan die hoeren. Hoe kan je zo ondankbaar zijn. Dit is duidelijk: voor haar zijn alle meisjes hoeren, die me van haar willen afpikken. (...) ⁶⁴

2) We kunnen de tijd, relevant voor het gebeuren op scène, ook beperken tot één jaar nl. vanaf het begin van Bertjes legerdienst. Dit jaar was een periode van een echte opstand tegen zijn moeder. Hij ging nooit naar huis maar schreef haar schokkende brieven. Nu is hij al vier dagen afgezwaaid, die hij naar eigen zeggen integraal op café heeft doorgebracht.

Bertje: (...) Ik ben al twee dagen strafbaar.

Jeanne: Waarom?

Bertje: (Alsof hij een artikel uit het militair tuchtreglement afleest). De dienstplichtige zal uiterlijk 48 uur na zijn ontslag uit de kazerne zijn militair uniform afgelegd hebben. Haha, ik loop al twee dagen te lang rond in deze vodden... ⁶⁵

3) De speeltijd komt overeen met de gespeelde tijd, het concrete gebeuren wat op scène gebracht wordt. Bertje komt het café binnen na één uur, na sluitingstijd.

Bertje: (...) Een klant! Laat me erin!

Jeanne: (...) Het kan niet. Het is na één uur. ⁶⁶

Het gesprek tussen Jeanne en Bertje duurt zowat een klein uur en wordt integraal gespeeld zonder tijdsverkorting of tijdsrekking. Dat in dit ene uur al zijn frustraties bovenkomen in een gesprek met een vreemd iemand, is niet zo eigenaardig, als men via zijn verhalen verneemt hoe hij tot nu toe heeft geleefd en hoe hij zijn soldatentijd heeft doorgebracht.

In dit korte tijdsbestek wordt een aanloop genomen naar een crisis, het punt waarop Bertje moet beslissen of hij bij Jeanne blijft of niet. Een afwikkeling van de handeling wordt niet geschetst. Dank zij Jeanne heeft Bertje klaar kunnen zien in zijn eigen situatie. Wat hij met die zelfkennis zal aanvatten, blijft een open vraag. De tijd - de "strijd" - gaat verder.

Jeanne: "Ja,... (ze lacht stil, wrang) Wat zei je? De strijd gaat verder? Ja... de strijd gaat verder..." ⁶⁷

⁶⁴ R. Geldhof, De Geit, p. 15.

⁶⁵ Ibid., p. 9.

⁶⁶ Ibid., p. 6.

⁶⁷ Ibid., p. 29

Ruimte.

Het concrete gebeuren van ongeveer 1 uur op scène speelt zich af in een realistische ruimte.

p. 5: Decor: Een Belgisch voorstadscafé na sluitingsuur⁶⁸

Jeanne, een werkster, is er de boel aan het schoonmaken. Als ze Bertje weigert binnen te laten, beroept hij er zich op dat een café een openbare plaats is en dat hij er dus onmogelijk kan geweigerd worden. Dat Bertje een "publieke" ruimte gekozen heeft om een confrontatie met zichzelf aan te gaan, typeert hem ten voeten uit. Hij heeft geen eigen thuis meer, of liever hij wil ervan los komen. Van deze openbare plaats en van de cafébazin als "publieke" vrouw heeft hij welomschreven verwachtingen, die hij Jeanne duidelijk maakt.

Bertje: (...) zo wil ik je niet hebben.

Jeanne: Hoe dan wel?

Bertje: Gewoon als cafébazin. Belangstelling tonen voor de verhalen van je klanten, hen nooit tegenspreken, zorgen dat ze zich thuisvoelen (...) ⁶⁹

Maar veel belangrijker dan de concrete ruimte waarin de handeling zich afspeelt is de symbolische ruimte waarin Bertje zich probeert te bevrijden.

Die ruimte is beperkt tot de rondjes die een geit rond een spil kan lopen. Bertje beweert dat zijn moeder ook hem aan een spil heeft vastgemaakt.

Bertje: (...) de peuterjaren van Bertje. Hele dagen zat mijn moeder op het graspleintje voor het huis. Van toen al trachtte ik me voortdurend uit haar armen los te rukken. Daarom haalde ze de geitespil uit het schuurtje en sloeg die in de grond. Dat was een ijzeren spil die dient om een grazende geit aan vast te maken. Door er mij aan vast te maken, belette ze me van haar weg te vluchten. Sedertdien noemt men mij de geit en haar de geitehoeder.⁷⁰

Of dit in werkelijkheid zo gebeurd is, valt te betwijfelen. Het is ook mogelijk dat de moederbinding bij Bertje zo sterk is dat hij ze gevisualiseerd heeft in zijn fantasie.⁷¹ Als peuter en later ook als puber is hij steeds "rond" zijn moeder blijven draaien.

Alhoewel deze beperkte ruimte hem door zijn moeder werd opgelegd, is ze voor Bertje ook een bescherming tegen de buitenwereld. In die buitenwereld had hij een confrontatie moeten aangaan met zijn eigen seksuele problemen.⁷² Dit heeft hij nooit gewild en aan het eind van het stuk kan hij er ook nog niet toe besluiten. Hij vlucht weg van Jeanne.

Vooraf dit laatste maakt duidelijk dat hij diep in zichzelf nog niet uit de beschermde ruimte rondom zijn moeder weg wil. Tegenover zijn moederbinding voelt hij een soort haat-liefdeverhouding: hij wil er wel van los maar toch verlangt hij er nog naar.

⁶⁸ R. Geldhof, De Geit, p. 29.

⁶⁹ Ibid., p. 9.

⁷⁰ Ibid., p. 14.

⁷¹ BRT 1 's Avonds: 16/11/81 22u: Interview met Rudy Geldhof.

⁷² Ibid.

Jeanne: Daarom hang jij de woesteling uit. Omdat je je moeder niet kan vergeten. Je wil weer aan de geitespil gebonden worden.⁷³

Sociale achtergronden.

"De Geit" is in de eerste plaats een stuk dat de problemen en frustraties van Bertje schetst.⁷⁴ Deze verwoordt hij tegenover Jeanne, die als een soort klankbord fungeert.

Aangezien dit stuk toegespitst is op een zeer persoonlijke problematiek, zit er weinig ideologische gebondenheid in. Toch is het af en toe mogelijk via enkele uitspraken de personages in een bepaald kader te plaatsen. Hieruit kunnen we dan min of meer een soort wereldbeeld of gedachtegang van de personages afleiden.

1) Jan soldaat

Een groot deel van Bertjes problemen zijn gesitueerd in zijn soldatentijd. Het is voor hem een nieuwe mogelijkheid om totaal met zijn moeder te breken. Zo ging hij geen enkele keer naar huis. In plaats daarvan schreef hij gepeperde brieven, die zijn moeder moesten doen geloven dat hij een hele stoere bonk geworden was, maar niets is minder waar.

Deze brieven hebben er wel voor gezorgd dat Bertje geen geld meer krijgt van zijn moeder. Daardoor is hij zowat aangewezen op de sociale assistent van het leger, met name de aalmoezenier. Maar diens reactie is niet zoals Bertje en iedere soldaat in nood het zou verwachten.

Bertje: (...) Ik antwoordde dat ik haar goed kon missen, omdat ik om financiële steun verzocht had bij de aalmoezenier. Haar nijdig briefje was immers het bewijs dat ik aan mijn lot overgelaten was.

Jeanne: En kreeg je wat los van de aalmoezenier?

Bertje: Wat dacht je? Hij omknelde zijn offerblokken nog wat steviger. Hij zou voor me bidden..."⁷⁵

Al zijn belevenissen met Duitse meisjes bestaan enkel in Bertjes fantasie. Deze dromen heeft Bertje op de eerste plaats nodig om zijn moeder per brief te schokken. Maar ook om nog een klein gevoel van eigenwaarde overeind te houden te midden van zijn medesoldaten. Iedereen spotte immers met hem omdat hij steeds alleen was.

Dat zijn soldatentijd een hel was biecht hij uiteindelijk op aan Jeanne. Zijn kameraden bestempelden hem als een homo. Dit laatste kan als typerend worden beschouwd voor de ideeën die over homoseksualiteit bij "de soldaten" heersen. Een homo is iemand waarop de andere jongens neerkijken.

Bertje: En van die dag af kon ik niet meer terug. De leugens stapelden zich op. In mijn brieven beleefde ik de dolste avonturen, terwijl het leven in de kazerne een hel werd. Al mijn "vrienden" sarden me omdat ik altijd zo alleen was. Ze... ze scholden me uit voor homo. En dat is een leugen! En er was er een, en die was wel een homo, en hij fladderde altijd om me heen. De smeerlappen!⁷⁶

⁷³ R. Geldhof, De Geit, p. 24.

⁷⁴ Van Schoor, in De Vlaamse dramaturgie sinds 1945 tot heden, p. 245.

⁷⁵ R. Geldhof, De Geit, p. 16.

⁷⁶ Ibid., p. 26.

In de kazerne heerst ook het recht van de sterkste. Bertje, die er geen vrienden heeft en nooit uitgaat, is er het zwarte schaap. Hij moet er alle karweitjes opknappen waar de anderen er zich op zijn rug vanaf maken.

Bertje: En ik moest al hun karweien opknappen. Jij gaat toch niet uit vanavond, zegden ze, schuur jij dus maar de kamer. Ja, ze maken een man van je in het leger. Je moet er niets doen dan vloeren vegen, aardappelen schillen, bedden opmaken, knopen aannaaien...⁷⁷

Bertje heeft dus het traditionele kazerneleven meegemaakt zoals het door de volksmond beschreven wordt. Enkel de stoere kerels komen er aan hun trekken. De zwakkere wordt er geplaagd en vernederd, kortom ze maken er een man van.

2) Jeanne

Jeanne wordt getekend tegen een sociale achtergrond van vallen en opstaan. Ze heeft zelf nog een eigen cafeetje uitgebaat en toen behoorde ze in feite tot de klasse der middenstanders.

Bertje: (...) De meid gaat een trapje hoger staan. Ze wordt middenstander.⁷⁸

Na haar laatste liefdesavontuur met een minderjarige, is ze haar eigen café kwijtgeraakt. Nu is ze werkster. Na sluitingstijd, werkt ze een heel lijstje cafés af, die ze schoonmaakt. Deze afhankelijke, onderdanige positie stoort Jeanne niet. Ze heeft immers een eigen autootje en ze wordt goed betaald.

Bertje: Lijd je er niet te veel onder dat je nu de cafés moet schrobben van mensen die rijker zijn dan jij?

Jeanne: Nee, ik heb een autootje, een Daf, en daarmee rijd ik van de ene cliënt naar de andere. Er is veel vraag naar werksters tegenwoordig. En er worden snoeperige honoraria uitbetaald.⁷⁹

Deze uitspraak van Jeanne illustreert een zeer behoudsgezinde ideologie. De arbeidster vraagt zich niet af waarom juist zij als werkster haar brood moet verdienen. Geld en wat luxe drukken eventuele onlustgevoelens in dit verband onmiddellijk de kop in.

Besluit.

In "De Geit" is Geldhof er goed in geslaagd de problemen te schetsen van Bertje. Hij is een jonge man die niet van zijn moeder losgeraakt en daarbij nog een karrenvracht seksuele frustraties met zich meedraagt.

Net zoals in "Mijn vakantie met Blomme" duikt ook hier het motief op dat we in nog vele van zijn andere stukken terugvinden, namelijk een relatie tussen een oudere vrouw met een jonge kerel.

Men kan Bertje geen slachtoffer noemen van zijn sociale omgeving. Een frustrerende moederbinding kan immers in alle lagen van de bevolking voorkomen en is niet aan sociale factoren gebonden of aan een bepaald wereld.

⁷⁷ R. Geldhof, De Geit, p. 26.

⁷⁸ Ibid., p. 20.

⁷⁹ Ibid., p. 12.

Daardoor steekt in "De Geit" geen duidelijke ideologie zoals in "Buurt" waar de problematiek eerder het gevolg is van maatschappelijke ideeën dan een innerlijke frustratie.

Buurt

Rudy Geldhof

"Buurt" ging op 16 januari 1975 in première in Teater 't Natiepeerd te Antwerpen in een productie van het Nieuw Vlaams Theater. Het werd er samen opgevoerd met Geldhofs andere eenakter "De Geit". Deze avond was het toneeldebuut van Rudy Geldhof. Het was de eerste maal dat werk van hem op de planken werd gezet. Het is geen toeval dat dit gebeurd bij het NVT dat enkel werk van Vlaamse auteurs naar voren brengt.

Buurt is in feite nog een stuk in wording. Het mist de diepgang die de toeschouwer inzicht moet doen krijgen in het gebeuren. Het publiek maakt kennis met een situatie, een relatie tussen een linkse intellectueel en een jonge studente. De verhouding is niet rimpelloos en een jonge arbeider stuurt ze nog meer in de war. Dit alles speelt zich af binnen het half uur.

Het lijkt er dus op dat het meer de bedoeling was van de auteur om een korte satirische schets te maken van het wereldje der linkse progressieven. Volgens mij is hij hierin zeer goed geslaagd.

"Buurt" is meer een satirische schets dan een werkelijke eenakter. Het is een speldenprik tegen de intellectuele protestmarsen.⁸⁰

Geldhof beweert zelf ook dat hij in Buurt geen echte diepgang heeft nagestreefd. Hij vindt het eerder een tranche-de-vie. Zijn doel was een amusante, kleine eenakter te maken.⁸¹

Korte Inhoud.

Het is zondagmorgen. Jef en Leen bevinden zich bij een groot publiciteitsbord dicht bij het station van een grote stad. Ze zijn gewapend met verf en borstel om de slogan "Arbeiders: neen aan de loonstop!" op het bord te kladden.

Jef is een 38-jarige, revolutionaire intellectueel, die voor zijn ideaal zijn vrouw in de steek liet. Nu neemt hij samen met zijn vriendin, Leen, een eerstejaarsstudente, aan allerlei protestacties deel. Tijdens het schilderen van de slogan komt een jonge arbeider, Jacky, voorbij. Hij probeert indruk te maken op Leen en krijgt het zo met Jef aan de stok.

Er ontstaat een verbaal gevecht tussen Jef en Jacky, tussen de idealist en de arbeider. Ze proberen, met Leen als inzet, elkaar zoveel mogelijk te kleineren.

Uiteindelijk verliest Jef zijn zelfbeheersing en hij gooit verf naar Jacky. Jammer genoeg mist hij zijn doel en zo krijgt Leen de volle lading. Ze is woedend en scheldt Jef uit voor "oude zaag".

Jef slaagt erin de gemoederen te bedaren en zegt dat hij wat broodjes gaat kopen. Hij keert niet meer terug en Leen beseft dat hij teruggekeerd is naar zijn vrouw in Lotenhulle. Onthutst blijft ze achter met Jacky die probeert om haar te troosten.

De Handeling.

Jef heeft zich willen losmaken uit zijn verzekerde bestaan als boekhouder en als echtgenoot aan de zijde van zijn vrouw. Waarom hij, zoals blijkt uit het stuk, hierin niet geslaagd is, wordt in feite niet verklaard.

Hij liet zijn vrouw in de steek en vond een nieuwe roeping als links idealist.

⁸⁰ M.K.R.: "Geldhof - eenakters in 't Natiepeerd", De Standaard, jan. 1975.

⁸¹ Geldhof in interview BRT 1 "'s Avonds" 16/11/1981.

Leen: Hij is niet zo 'n sullig mannetje als jij wel denkt. Hij heeft iets gedurfd in zijn leven, iets uitzonderlijks.

Jacky: Wat dan wel?

Leen: Hij was getrouwd en had een goede job. Hoe zegt hij dat? Een geborgen leven. Gezellig met de kousevoetjes tegen de Leuvense stoof en de ketens om de nek. Hij dommelde weg achter zijn stoof. Maar toen presteerde hij iets, iets wat weinigen gegeven is, hij begon plots klaar te zien in zijn toestand. Hij besepte dat hij zijn leven aan 't vergooien was en trok er vandoor. Hij belandde hier. En hier leefde hij, eenvoudig bijna, armtierig, zich inzetend voor allerlei bewegingen. Hij is een belangrijk iemand geworden in de contestatie.⁸²

Ook heeft hij een verhouding met een "linkse" eerstejaarsstudente die haar nieuwe leventje meer beschouwt als een spelletje dan ernstig engagement.

Men kan Leen dus niet beschouwen als een werkelijke steun voor Jef. Als dan uiteindelijk blijkt dat er tussen de intellectueel, Jef, en de arbeider, Jacky - om wie alles uiteindelijk draait in progressieve middens - een onoverbrugbare communicatiestoornis ontstaat, houdt Jef het voor bekeken en keert hij terug naar zijn vroegere burgerleventje bij zijn vrouw.

Andere motieven voor deze beslissing worden niet gegeven. Wel kan het publiek uit de stoeve houding van Jef en het verveelde, plagerige gedrag van Leen afleiden dat hun verhouding niet probleemloos is. Toch komen we te weinig over hen te weten zodat Jef's vertrek na zijn confrontatie met Jacky een verrassend slot is.

"Buurt" toont ons na een korte schets van de situatie bijna alleen de crisis van de handeling. Een "late point of attack" dus die het gebrek aan voldoende diepgang verklaart.

Maar deze oppervlakkigheid doet geen afbreuk aan de satirische waarde van dit stuk. Het maakt de satire sterker. Meer geprofileerde personages zouden de aandacht meer op zich trekken en de hieruit volgende grotere betrokkenheid van het publiek bij de personages zou de satire op de situatie kunnen verminderen.

De Tijd.

De gespeelde tijd is volledig gelijk aan de speeltijd en dit kunnen we expliciet uit gezegdes van de personages opmaken.

Helemaal aan het begin van het stuk protesteert Leen dat er tijd genoeg is en dat ze zich dus niet hoeft te haasten.

Jef: Moet je nu weeral roken? Komaan...

Leen: We hebben een zee van tijd. Onze trein vertrekt pas binnen een goed halfuur.⁸³

Na een tijdje klaagt ze dat ze moe wordt van het vasthouden van de verfpot. Ze neemt zich voor een voorbijganger om hulp te vragen. Jef antwoordt dat ze daar op dit uur best niet op rekent.

Leen: Ja, maar ik verveel me. Ik krijg krampen in mijn armen. Weet je wat ik doe, de eerste de beste die hier langskomt, vraag ik of ie de pot verf niet in mijn plaats wil vasthouden.

⁸² R. Geldhof, Buurt, R. Geldhof, Brugge, p. 13.

⁸³ Ibid., p. 1.

Jef: Het is zondag en vijf uur in de ochtend. Hier komt geen kat voorbij.

Aan het eind, wanneer Jef niet meer terugkeert, vraagt Leen Jacky hoe laat het is. Ze schrikt, de trein is al vertrokken.

Leen: (Zeer ongeduldig) Waar blijft hij nu toch?
(Ze kijkt op haar uurwerk. Schrikt) Hoe laat is het? (Roept) Hoe laat is het?

Jacky: Nu? Kwart voor zes. Waarom?

Leen: Onze trein! De stommerik, onze trein is weg.⁸⁴

De gespeelde tijd duurt dus ongeveer een driekwartier, dit komt waarschijnlijk ongeveer overeen met de speeltijd.

Zowel de gespeelde tijd als de speeltijd zijn dus zeer kort en dit verklaart waarom de toeschouwer weinig over de motivatie van de personages te weten komt. We zien enkel de afloop van een voorgeschiedenis die we niet kennen maar wel kunnen vermoeden.

De Ruimte.

"Buurt" speelt zich af vóór het volgende decor:

Een publiciteitsbord vol reuzenaffiches (waarop nogal wat mooie meiden), dicht bij een station in een grote stad.⁸⁵

Op dit bord moet een revolutionaire slogan worden aangebracht. Jef en Leen hebben van hun actiecomité deze opdracht gekregen, vooraleer met de trein te vertrekken naar Lotenhulle, waar ze moeten helpen bij een betoging. Lotenhulle is tevens Jef's thuishaven.

Leen: Lotenhulle. Wat een naam. Waarom hebben ze daar eigenlijk hulp nodig voor die betoging? Uit Brussel dan nog wel. Ze zijn daar zeker maar met drie man?⁸⁶

Deze uitspraak van Leen illustreert ook het engagementsverschil tussen de stad en het platteland. Op het platteland heeft men de hulp nodig van mensen uit de stad om een betoging te houden, terwijl er in de stad voldoende mankracht aanwezig is om de arbeiders bewust te maken.

Maar de goede bedoelingen van de links-intellectuelen worden door de arbeiders niet altijd in dank afgenomen. Dit vertaalt zich ook ruimtelijk. Jacky protesteert dat Jef een slogan op het bord schildert in zijn buurt. Hiermee overtreedt Jef de grenzen van Jacky's territorium, ook al is hij links, hij heeft er niks te zoeken.

Jacky: Dat komt hier maar alles volkladden in mijn buurt, en...

Jef: Jouw buurt?

Jacky: Mijn buurt, ja.

Jef: Dit is ieders buurt, dacht ik.

⁸⁴ R. Geldhof, Buurt, p. 1.

⁸⁵ Ibid., decor.

⁸⁶ Ibid., p. 2.

Jacky: Dit is mijn buurt. Ik woon hier, jij niet. Er is daar zelfs een natuurwet voor. Nog nooit gezien op TV, nooit iets over gelezen? Zelfs dieren beschermen hun gebied tegen indringers.⁸⁷

Aan deze korte woordenwisseling heeft het stuk zijn titel ontleend. Het symboliseert tevens de zinloosheid van de linkse idealen. De arbeider heeft geen begeleiding nodig van links-progressieven. Integendeel, liever dan een eventuele solidariteit te overwegen, sluit hij zijn territorium af voor eventuele indringers. In Jackys levensbeschouwing is het ieder voor zich, een visie die opgang maakt tijdens deze crisisjaren.

Naast de ruimtelijke tegenstelling wat progressieve actie betreft tussen de stad en het platteland is er voor Jef het dilemma tussen het vrijgevochten bestaan in de stad en een kleinburgerlijk, veilig bestaan samen met zijn vrouw in Lotenhulle. Uiteindelijk kiest hij voor de zekerheid en keert terug naar zijn "boerinnencoiffeuze" die hij tevoren min of meer had afgezworen.

Jacky: (...) "Sorry Leen. Ik ga terug. Ik kan niet anders. Jef."
(Tot de ineengedrongen Leen) Wat betekent dit? Is hij terug naar zijn vrouw? (Hij geeft haar het briefje).

Leen: (Op haar knieën, starend naar het briefje) Ik had het kunnen weten. De boerinnencoiffeuze... Hij is terug naar haar. Hij is terug. (In-treurig) Hoe kan dat nu, Jef? Hoe kan dat? Je toonde me foto's van haar. En je vertelde me over haar. Ze was maar een lompe boerenmeid, zei je, haar hart begon maar te kloppen in haar keuken, zei je, of in haar washok, een hersenloos hoekig lichaam, zei je. Iets om van weg te lopen...

Jacky: En waar hij toch naar terugkeert.⁸⁸

Wereldbeeld en ideologie.

In "Blijf niet gelaten op wonderen wachten" behandelt Dina Van Berlaer-Hellemans "Buurt" als een stuk "In de marge van het Vormingstheater".⁸⁹

De ideologie die in Buurt steekt is volgens Van Berlaer behoudsgezind. Het stuk hekelt "de vernieuwingswil" van velen en stelt dat men van de huidige maatschappij het beste dient te maken.

De politieke kritiek in deze eenakter richt zich namelijk op de "vernieuwingswil" die ons hele systeem heeft aangetast. (...) Het gestelde alternatief is overduidelijk, t. w. nuttige en werkzame integratie in het bestaande systeem dat uiteindelijk als het best mogelijk dient beschouwd te worden.⁹⁰

De reden waarom Buurt uiteindelijk tot de rand van het VT behoort is tweevoudig. "Buurt" is een realistisch-naturalistisch stuk en bezit dus niet de open vorm, die als een wezenlijk kenmerk van het VT wordt beschouwd.

Een andere reden schuilt in de ideologie die het stuk voorstaat. De ideologie "integreer je in de bestaande structuren" is niet nieuw. In onze maatschappij is dit de ideologie die door de meeste

⁸⁷ R. Geldhof, Buurt, p. 8.

⁸⁸ Ibid., p. 15.

⁸⁹ D. Van Berlaer-Hellemans "In de marge van het VT" in Blijf niet gelaten op wonderen wachten, Antwerpen, W. Soethoudt, 1979, p. 259-261.

⁹⁰ Van Berlaer, p. 259-260.

mensen aanvaard wordt. Er is dus in Buurt geen sprake van een vorming die het publiek er moet toe aanzetten iets te gaan veranderen. Integendeel Buurt bevestigt het functioneren van de bestaande maatschappij.

De maatschappijvisie uit "Buurt" is in het eigentijdse België evenwel de evidentie zelf: zij valt samen met de ideologie van ons systeem en bezit als zodanig een 'magische', zelden betwijfelde samenhang. (...) Enerzijds gaat de onbetwistbare maar conservatieve vorming geenszins gepaard met de openvormkenmerken die in verschillende bijdragen wezenlijk werden genoemd door het vormingstheater; anderzijds rijst de vraag of de vervanging van consequente maatschappelijke fundering door ideologische vanzelfsprekendheid dergelijke stukken niet automatisch tot randgevallen reduceert.⁹¹

Anders gesteld kan men zeggen dat de gepropageerde conservatieve maatschappijvisie niet zozeer op een dramaturgische vormingsintentie berust dan wel op een historische situatie: de consensus tussen de auteur en de toeschouwer.

Het hoofdpersonage in Buurt, de progressieve Jef, een bijna-veertiger, die inziet dat hij beter terugkeert naar zijn vrouw en zijn vroeger bestaan, maakt het mogelijk dat er in het stuk vele uitspraken voorkomen die de progressieve krachten, hun methodes en normen hekelen.

Jef, die aan zijn idealen is gaan twijfelen, verwoordt die vertwijfeling. Jacky staat voor de arbeider die niet veel begrijpt van waar het de links-progressieven om te doen is. Leen symboliseert de ondergang van de vernieuwende bewegingen. Zij is van goede komaf en ziet het links engagement als een spel.

1. "Links"... is ook niet alles.

Jef uit veel kritiek op de "progressieve krachten". Zijn oordeel erover kunnen we enerzijds als vrij objectief aanvaarden: hij heeft immers zelf een tijdlang meegewerkt aan allerlei acties. Anderzijds moeten we zijn uitspraken ook relativeren omdat ze komen van iemand die op het punt staat verbitterd zijn idealen overboord te gooien. Hij heeft iets nieuws geprobeerd maar hij heeft zich niet van zijn verleden kunnen losmaken. Hij is nooit een "echte" geworden. Daarvan is Jef zich zelf ook bewust:

Jef: Pierre, de anderen... Als er iemand uit de beweging wegvalt en heel braafjes gaat leven, huiselijk, geborgen, met de kousevoetjes op de Leuvense stoof, dan zeggen ze: die had niet de echte bezieling, die was maar een halfzachte. En gelijk hebben ze. Dat is het mooie. Gelijk hebben ze. Zo zie je, alles is eenvoudig.⁹²

Jef ziet de relativiteit in van al de zaken, die zich onder een progressieve noemer verenigen. Ieder dorpje dat zichzelf respecteert beschikt over een progressief centrum. Deze centra zijn in feite al in het bestaande systeem geïntegreerd.

Jef: In een alternatief cafeetje. Heb je ooit, Lothenhulle heeft nu ook al zijn alternatief cafeetje: beetje lang haar, beetje gitaargetokkel, beetje Vlaamse kleinkunst, beetje subversief krantje, beetje actiecomité.

Leen: Pierre en de anderen zouden je moeten horen. De Jef, die zich smalend uitlaat over de actiecomités.

Jef: (Vlak) Ze zullen morgen wel van me horen, Pierre en de anderen.

⁹¹ Van Berlaer, P. 260.

⁹² R. Geldhof, Buurt, p. 9.

Deze laatste zin van Jef is prospectief. Jef bezit hier een informatievoorsprong. Hij alleen weet reeds dat hij van plan is om terug te keren naar zijn vroeger bestaan. Jef hekelte ook de etikettering die in politieke kringen gebruikt wordt. Wie vóór de arbeiders is, is links, wie het uitbuit is rechts of bourgeois. Alles wordt wat te simpel gemaakt.

Leen: Maar Jef is geen intellectueel. Hij is alleen wat humeurig de laatste tijd, hé Jef. Zeg het hem, dat je 't niet zo bedoelde, jij hebt niets tegen arbeiders, integendeel, zeg het hem. (...)

Jef: (Teleurgesteld om zoveel domheid, hij gaat door met schilderen, zelf de pot vasthoudend. Achter wat hij nu voor zich uitbrabbelt, zit duidelijk meer. Het heeft te maken met iets dat hem grondig kwelt). Dat is het, die is een arbeider. En alles is duidelijk. Of die is een bourgeois, en alles is duidelijk. Die is links, en alles is duidelijk. Die zit in de contestatie en alles is duidelijk. En als je rechts bent en je twijfelt aan iets, dan zeggen ze: die heeft linkse sympathieën. Zo simpel is het. En als je links bent en je twijfelt aan iets, dan zeggen ze: die kan zijn kleinburgerlijk verleden niet van zich afzetten. Zo simpel is dat.⁹³

Deze bedenking van Jef maakt duidelijk dat iemand als hij in geen enkele drukkingsgroep kan gedijen. Integendeel hij is het slachtoffer van fanatici, die iedereen in een strekking willen onderbrengen. Jef is onverschillig geworden voor alle benamingen die hiervoor gebruikt worden.

Jef: Luister Leen. Voor mijn part mag je zo conservatief zijn als je maar wil. Conservatief, alternatief, progressief, subversief, prachtig vind ik die woorden, prachtig!⁹⁴

2) Jacky, een arbeider

Jacky is een nuchtere arbeider, die over meer gezond verstand beschikt dan Jef en Leen samen. Hij geeft het publiek zeker de indruk niet dat hij als arbeider zit te wachten op de hulp van de linkse progressieven. Integendeel, hij vindt hen saai, vervelend en hooghartig. Hij verdenkt hen ook van communistische infiltratie en typeert hen raak als de langharigen met het ronde brilletje.

Jacky: Oh, pardon, vader heeft het te druk om een praatje te slaan. Wat fabrikier jij hier eigenlijk? (Hij doet een paar stappen achteruit en leest de tekst op het bord.) "Arbeiders, zeg neen aan...". Oh, ik snap het al. Opruiende taal, spleetogentaal. Jullie zijn spleetogen, hé. (Tot Leen, die zich omdraait). Oh, jij niet. Jij hebt Hollywoodoogjes. Maar vader, die is vast een spleetoog, haha, betaald door Mao om de kapitalistische boel te ondermijnen. Haha, ik ken jouw soort, vader, triestig. Aan de poort van mijn fabriek staan ze ook. Van tussen hun lang haar bieden ze je in hun mooi beschaafd een pamfletje aan. (Hij doet alsof hij er eentje leest) "Arbeiders, wees solidair. Arbeiders dit, arbeiders dat..." Weetje wat wij er mee doen met jullie pamfletjes? We gebruiken ze in onze arbeiders-W.C.'s.⁹⁵

Jacky: (...) Altijd maar saai kijken en zo 'n... zo 'n brilletje op de neus gedragen. Intellectueel doen, hé. Ferme intellectueel ben je. Eersterangskladschilder, belachelijk.⁹⁶

Wanneer Leen hem verzekert dat hij niet de ware Jef heeft leren kennen, heeft Jacky opnieuw een spottend antwoord klaar. Hij vindt Jef's idealisme helemaal niet spectaculair en zelfs eerder

⁹³ R. Geldhof, Buurt, p. 9.

⁹⁴ Ibid., p. 6.

⁹⁵ Ibid., p. 7.

⁹⁶ Ibid., p. 7.

aantrekkelijk. Wie wil niet met een jong meisje te doen hebben en dit onder het mom van de linkse idealen.

Jacky: (Schamper) Een idealist.

Leen: Als je 't zo wil noemen. Hij heeft een hele evolutie doorgemaakt. Soms twijfelt hij nog aan zichzelf, maar...

Jacky: Ogenblikje. Op die manier kan ik ook idealist zijn. Als ik ooit getrouwd ben, en mijn vrouw begint me de keel uit te hangen, dan laat ik haar stikken en ga idealist spelen en scharrelen bij de jonge meisjes.⁹⁷

3) "Links" als luxe

Voor Leen is meedoen met de contestatie een spel. Haar enige bedoeling is zich te amuseren. Ze is er trots op haar durf eraan mee te werken en dat terwijl haar deftige ouders iets heel anders van haar verwachten.

Leen: Ha, als mijn vroede vader eens wist dat zijn dochter (spottend-plechtig) de dochter van een duizelingwekkend hoog rijksambtenaar, morgen rooie pamfletten gaat uitdelen in plaats van te zitten blokken, haha, en dan nog samen met haar lief, een comitéleider dan nog wel. Een man van achtendertig dan nog wel. Een (fluisterend) gescheiden man dan nog wel. (...) ⁹⁸

Dat Leen niet echt progressief is kunnen we uit haar gedrag afleiden. Ook al spot ze in voorgaand citaat met haar vader, toch is ze trots op haar afkomst. Ze reageert dan ook als een echt burgermeisje op Jackys complimentjes.

Jacky: Met jou, ja. Jij ziet er treffelijk uit, van goeie afkomst.

Leen: Oh, ja?

Jacky: Ik zie dat. Goeie afkomst. Nette opvoeding. Ouders in goeie doen.

Leen: (Gevleid) (...) ⁹⁹

Ook blijft ze vasthouden aan het typisch vrouwelijk gedragspatroon namelijk behagen door aan de man iets van je schoonheid te demonstreren.

Leen: (...) Heb ik te lang zitten praten met Pierre.

Jef: (...) Wat jij praten noemt.

Leen: Zie je wel!

Jef: De hele tijd duwde je je dijen onder zijn neus.

Leen: Mijn schuld dat ik knappe dijen heb?
(Speels wrijft ze haar dijen tegen hem aan) ¹⁰⁰

⁹⁷ R. Geldhof, Buurt, p. 14.

⁹⁸ Ibid., p. 2.

⁹⁹ Ibid., p. 6.

Leen is dus het soort idealist die de geloofwaardigheid van de hele contestatiebeweging ondermijnt.

Besluit

Als satire op de links-progressieve beweging is Buurt geslaagd. De combinatie van een ontgoochelde idealist, een dom jong meisje en een ongecompliceerde arbeider met veel gezond verstand, plaatst zeer doeltreffend een vraagteken achter het geëngageerde idealisme.

Jef is het er inderdaad alleen om te doen geweest eens uit het leven van alledag te stappen in iets nieuws dat al gauw ook een sleur werd. Voor Leen is het niets meer dan haar eerste kennismaking met de wereld der volwassenen.

Jacky heeft dit alles intuïtief aangevoeld en zet door zijn onbegrip voor intellectuelen en zijn rake opmerkingen het idealisme van Jef in zijn hemd.

Waarom de personages zijn zoals ze zijn, weten we niet, we zien enkel de ontknoping van hun toevallige confrontatie.

Dat Dina Van Berlaer Buurt met vormingstheater is gaan vergelijken bewijst misschien wel hoe goed de satire heeft gewerkt. Omdat in Buurt een zogenaamd progressief personage voorkomt is het als stuk in de belangstelling komen te staan. Ook al haalt Buurt niet het niveau van Geldhofs andere stukken zoals "Het Souper" of "Katanga Diane", toch bestaat voor deze stukken niet dezelfde wetenschappelijke belangstelling.

¹⁰⁰ R. Geldhof, Buurt, p. 1.

"Carmen, de vamp van Sevilla" wordt voorgesteld al "een frivool, doch belerend spel ter bezinning over de situatie van de vrouw in onze mannenmaatschappij".¹⁰¹

Dit toneelspel werd in 1976 opgevoerd door het NVT De Waag in Teater 't Natiepeerd te Antwerpen. Dit spel steunt volledig op een idee van Jacky Tummers, die ook de regie in handen had.

In 1976 was Tummers al enkele jaren bezig met regiewerk en hij vatte het plan op om een collage te maken van verschillende losstaande scènetjes over een bepaald thema. De inhoud van deze toneelavond was nogal choquerend en uitdagend wat de vormgeving betreft. Zo komen er in Carmen bijvoorbeeld heel wat naaktscènes voor.

Het probleem van de regisseur was de tekst voor de scènes, die hijzelf niet kon schrijven. Hiervoor sprak hij Rudy Geldhof aan met wie hij al een tijdlang bevriend was. Geldhof leverde dus de teksten op aanvraag volgens de ideeën van Tummers. Dit stuk is dan ook niet integraal zijn eigen stuk en valt daarom buiten zijn normale realistische schrijfstijl. Dit verklaart ook waarom dit stuk in deze verhandeling niet erg uitgebreid zal behandeld worden. Enkele de korte inhoud en een korte beschouwing over het wereldbeeld en ideologie zullen aan bod komen.

De titel verwijst naar de opera's "Carmen" van George Bizet en "De Barbier van Sevilla" van Rossini. Dit is geen toeval want Jacky Tummers studeerde operaregie aan het Max Reinhardt-Seminar te Wenen.¹⁰²

In het stuk komen muziekfragmenten voor uit "Carmen" en in de eerste twee taferelen wordt Georges Bizet zelf ten tonele gevoerd. De overige acht taferelen hebben met de opera of de componist ervan niets meer te maken.

Georges Bizet stond zozegd model voor dit stuk, ik zeg wel, zozegd omdat het ganse (perverse) gedoe weinig met de componist te maken heeft en totaal niets met Carmen. Enkel in het begin heeft men het duidelijk over Bizet.¹⁰³

Waarover gaat deze collage van tien lossen tafereeltjes dan wel? Ze belichten de verhouding tussen man en vrouw, maar dan vooral met het oog op het seksuele aspect ervan in de relatie, de begeerte, de passie, de frustratie.

In werkelijkheid tekenen beiden met grof krijt een tiental taferelen - soms zeer hardnekkige - waarin de man-vrouw verhouding vooral gekenmerkt wordt door pathetische, burleske, wrede, erotische, dramatische en tragikomische scènes.

Een vreemde mengelmoes dus van taferelen vol werkelijkheid en droom, onderdanigheid en machtswellust, verafgoding, passie en seks.¹⁰⁴

Alledaagse gedragingen en impulsen van de mens worden vergroot en gedeformeerd. De laagheid, die in iedere mens schuilt, wordt uitvoerig op het toneel gebracht.

¹⁰¹ R. Geldhof, Carmen, de vamp van Sevilla, Brugge, Rudy Geldhof, p. 1.

¹⁰² --, "De Waag doet geweldig met Carmen, de vamp van Sevilla", De Nieuwe Gazet, 20/2/1976.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

De auteur merkt wel op dat dit vooral "te wijten is" aan wat men te zien krijgt en dat de tekst ondergeschikt is aan de spetterende, visuele gebeurtenissen.¹⁰⁵

Korte Inhoud.

1. Het eerste tafereel probeert de confrontatie te beschrijven tussen de kunstenaar, Bizet, en de kritiek. Twee meisjes, gewikkeld in krantenpapier, beelden de critici uit. De ene criticus achtervolgt Bizet met een papieren knuppel, terwijl de andere een popje dat Bizet voorstelt doorprijkt met vier naalden. Met zijn muziek kan hij hen het zwijgen opleggen. Een sexy verpleegster komt op, die weigert op Bizets avances in te gaan en hem neerschiet.

De man-vrouw problematiek komt in dit eerste tafereel nog niet aan bod. Het fungeert als een soort ouverture, zoals we die uit de opera kennen. Bizet wordt aan het publiek voorgesteld en de moord op het einde is al een voorbode van al de seksuele drift waarmee we zullen geconfronteerd worden. Dit seksuele komt hier al tot uiting in de enige woorden die de verpleegster spreekt:

Verpleegster: (Ze streelt het hoofd van de stervende Bizet. Met hete, hese stem) Je t' aime, parce que tu souffres.¹⁰⁶

Dit eerste tafereel eindigt met muziek uit de ouverture van "Carmen".

2. In het tweede tafereel zien we Bizet op de piano zijn "Carmen" componeren. Een "lief meisje" komt op en blijft hem vol aanbidding aanstaren en beluisteren.

Een tienermeisje echter komt in Bizets buurt een plekje uitzoeken om te picknicken. Hierbij zet ze haar transistorradio heel luid. Bizet vernielt haar radio.

Ondertussen heeft het "lief meisje" een roos op zijn pianokruk gelegd waarop hij gaat zitten. Woedend jaagt hij ook haar weg.

Hij begint de vernielde transistor opnieuw in elkaar te knutselen en krijgt zijn "Torreador-aria" uit "Carmen" te horen. Hierdoor geïnspireerd, gaat hij verder met componeren tot de "Spaanse Dame" opkomt en hem onder haar rokken doet verdwijnen.

3. Dit tafereel is langer dan de eerste twee. Bizet speelt niet meer mee en deze scène op zich is een realistisch gebeuren.

Een man wacht een vrouw op aan een eenzame bushalte. De vrouw stapt van de bus en de man dwingt haar om zich door hem te laten verkrachten. Ze verdwijnen in de struiken. Na de verkrachting verbiedt hij haar de politie te verwittigen en hij verplicht haar tot vijfhonderd te tellen om hem de tijd te geven te verdwijnen.

Zij doet dit niet en wordt daarom door hem mishandeld. De man verdwijnt uiteindelijk en de vrouw blijft huilend en vernederd achter.

4. Tijdens het vierde tafereel blijft de gehurkte vrouw verder tellen tot vijfhonderd. Een jonge kerel en het lief meisje komen op. Hij draagt een romantisch, pathetisch liefdesgedicht voor.

Ondertussen is de "dorpsidiote" opgekomen, die een appel eet. De jonge kerel verkracht haar en loopt af.

Het lief meisje begint te huilen en de gehurkte vrouw gaat harder tellen.

¹⁰⁵ Persoonlijk gesprek met Rudy Geldhof, 26/3/1983.

¹⁰⁶ Rudy Geldhof, "Carmen, de vamp van Sevilla", p. 4.

5. Het vijfde tafereel breekt totaal met het voorgaande.

Een huisvrouw zit op haar man te wachten, die uiteindelijk dronken thuiskomt. Ze leidt zijn aandacht af met het eten en een voetbalverslag op de televisie. Ondertussen neemt ze hem zijn loonzakje af. Na het voetbalverslag heeft de man last van maagpijn. De vrouw wurgt hem met zijn das, terwijl ze hem verleidelijk streelt.

6. Met het zesde tafereel komen we in een absurde toneelsfeer terecht. Bobo omringt Chouchou (een naakt meisje) met prikkeldraad om zo uit te drukken dat zij van hem is. Hij leert haar lief voor hem te zijn maar raakt verstrikt in zijn ijzerdraad.

Samen met het "lief meisje" mishandelt Chouchou Bobo tot dat Jokaste opkomt. Zij herkent Oedipus in Bobo en neemt hem mee.

7. De zevende scène is zeer kort. Een soldaat masturbeert terwijl hij pornoprenten bekijkt aan de muur. Levende pin-ups komen rond hem dansen en doen zijn erectie verdwijnen. Slechts na hun vertrek is de soldaat in staat verder te masturberen.

8. Een soldaat komt op en ziet drie vrouwen naar een kepie kijken. Hij zet die op en wordt door zijn verhoogde status aanbeden door de vrouwen.

Wanneer hij angst vertoont negeren ze hem tot hij opnieuw de officier speelt. Terwijl ze hem vertroetelen, gaan ze af. Ze komen terug op met de soldaat-officier aan de leiband.

9. Het negende tafereel is het langste. Een liftster komt het bureau van een politiemans binnen. Deze laatste wordt door haar gestoord in het bekijken van zijn seksblaadjes.

Het meisje weet niet waarom ze bij de agent moet komen. Deze spreekt geen woord en begint aan zijn middageten.

Het meisje wordt door zijn stilzwijgen verontrust totdat ze zijn pornoblaadjes ontdekt. Nu denkt ze dat ze weet wat hij van haar verwacht. Voor wat bloot zal hij haar wel laten vertrekken. Dit blijkt niet het geval te zijn en het meisje nodigt hem uit om met haar naar bed te gaan. Ze begint hem te verleiden totdat de agent haar woedend wegjaagt.

De agent besluit het tafereel met de volgende woorden:

Hij: (...) Vrouwen... ze zijn vuil... ze hebben een lijfgeur, ze stinken... ze laten iedereen in zich koteren... ze redeneren niet logisch, ze zijn hysterisch... kinderachtig doen en blèren... smeken en dreigen... je lastig vallen... praten als kippen zonder kom... HET ZIJN HOEREN!
(...)¹⁰⁷

10. In het tiende en laatste tafereel wordt niet gesproken. Het wordt begeleid door muziek uit de finale van Bizets "Carmen".

We krijgen een man en een vrouw te zien aan de ontbijttafel. De vrouw probeert tevergeefs de hele tijd de aandacht van haar echtgenoot te trekken. Deze heeft het te druk met het lezen van de krant en het invullen van zijn agenda. Ten slotte vertrekt hij zonder een blik op zijn vrouw, die hij huilend achterlaat.

Deze scène doet zeer sterk denken aan het gedicht "Déjeuner du matin" van Prévert dat door Teater Poezieën in haar voorstelling "Prévert" ook op het toneel werd gebracht.

¹⁰⁷ Rudy Geldhof, *Carmen, de vamp van Sevilla*, p. 25.

Wereldbeeld en ideologie.

Carmen, de vamp van Sevilla is duidelijk een buitenbeentje in het werk van Rudy Geldhof.

Het aandeel van de auteur in dit vrij onrealistisch stuk is vooral terug te vinden in de meest herkenbare taferelen: de verkrachting, de thuiskomst van de man, de politieagent en de liftster en het ontbijt.

Deze scènes zijn levensecht en hebben door het realistisch weergeven van een wrede situatie, zoals een verkrachting, waarschijnlijk meer impact op het publiek dan de meer "surrealistische" taferelen.

Van psychologische diepgang is bij de personages in het algemeen geen sprake. De collage geeft meer een sfeerbeeld weer van wat inderdaad een man-vrouw verhouding kan genoemd worden. Maar er wordt niet gepeild naar het waarom van de situaties.

Het wereldbeeld dat hier geschetst wordt heeft uiterlijk te maken met de onderdrukte positie van de vrouw. Zij wordt geterroriseerd door de seksuele drift van de man, die haar enkel als een lustobject beschouwt (de verkrachting), ofwel haar om haar vrouw-zijn verafschuwt (de agent). Ook wordt het bestaan van de vrouw soms genegeerd en heeft de man geen greintje aandacht voor haar (de thuiskomst van de man, het ontbijt).

Omdat de vrouw als persoon niet meetelt, zoekt zij haar eigen ontplooiing in de man. Zo verplichten de vrouwen de gewone soldaat om officier te worden en een kepie te dragen.

Dit beeld van de onderdrukte vrouw vinden we ook in andere stukken van Geldhof terug maar dan wel subtieler uitgewerkt.

"Het Souper" werd in 1976 voor het eerst gecreëerd door Malpertuis, Tielt. Het stuk brengt twee eenzame bedienden, een man en een vrouw, samen met het oog op de voorbereiding van een personeelsfeestje.

Als toeschouwer volgen we de schrijnende pogingen van beide vrijgezellen om met elkaar echt te praten en zo hun contactloosheid te doorbreken.

Rudy Geldhof zou dit stuk geschreven hebben nadat hij Wunschkonzert van F.X. Kroetz had gezien in 1975, ook bij Malpertuis te Tielt. De eenzaamheid van het vrouwelijk personage had hem zozeer getroffen dat hij zich geroepen voelde om een mogelijke voorgeschiedenis voor dit stuk te schrijven. Dit werd dan "Het Souper".¹⁰⁸

Het stuk heeft ook nog andere overeenkomsten met het toneel van Kroetz. De beide personages kan men als marginalen bestempelen omwille van hun eenzaamheid en hun daaruit voortvloeiende onmacht tot communicatie, die we spraakloosheid zouden kunnen noemen. Sociaal gezien behoren Agnes en Bernard wel niet tot de marginaliteit.

Het Souper is Geldhofs meest succesrijke stuk. Het werd, zoals gezegd, gecreëerd door Malpertuis Tielt (1976), maar kwam verder ook op de affiche bij Arca-NET, Gent (1977) en Teater De Kelk, Brugge (1977) en het Ankerruith theater Antwerpen (1979). Daarbij komt het ook op het repertoire van vele amateurgezelschappen. Een bekroning van dit alles kwam dan op 13 maart 1983, wanneer Het Souper in de reeks "Made in Vlaanderen" werd uitgezonden op de BRT, met Camilia Blereau als Agnes en Bert André als Bernard.¹⁰⁹

Door dit succes is Het Souper een beetje het naamkaartje van de auteur geworden. Dit stuk is dan ook voor de Vlaamse dramaturgie van een uitzonderlijk hoog gehalte.

Het Souper is een van de beste toneelproducten van de hedendaagse Vlaamse dramaturgie geworden. Met zijn indringende en bevreedende eenvoud, zijn efficiënte mededeling, volgehouden dramatiek en fundamentele menselijkheid kan het een vergelijking doorstaan met buitenlands werk van gelijke aard, zoals van W. Fassbinder of F.X. Kroetz.¹¹⁰

Korte Inhoud.

Twee bedienden, van het ministerie van het Gezin, Agnes en Bernard, zijn samengekomen op Agnes' flat om het afscheidsfeestje voor te bereiden van hun chef, die op pensioen gaat.

Agnes en Bernard zijn beiden van middelbare leeftijd en nog steeds vrijgezel. Het verloop van de avond zal duidelijk maken dat ze allebei uit zijn op wat dieper contact met elkaar maar dat ze daarin niet zullen slagen.

Bernard wil zich per se manifesteren als een leuke, grappige kerel. Hij heeft zich immers al een stevige reputatie opgebouwd als grapjas op de trouwfeesten in zijn dorp. Maar zijn humor faalt bij Agnes, die zeer stijf en deftig is. Als hij daarbij wat sherry morst op het tapijt wordt de sfeer nogal gespannen en gaan ze maar aan tafel.

Agnes heeft Bernard willen verrassen met een fondue maar de fles brandalcohol is leeg en zo ziet

¹⁰⁸ N. Verschoore, "Rudy Geldhofs Vlaamse variaties op Franz Xavier Kroetz", Het Laatste Nieuws, 13/3/1977.

¹⁰⁹ Rudy Geldhof, Het Souper, Wuustwezel, Hedendaags Nederlands Toneel, nr. 15, 1977.

¹¹⁰ J. Van Schoor, De Vlaamse dramaturgie sinds 1945, Brussel, Stichting Theater en Cultuur, 1979, p. 246.

Agnes het hele dinertje mislukken. Maar mijnheer Bernard beurt haar wat op. Dit lukt totdat uit het flatje boven hen luide muziek weerklinkt. Daar woont een dame van lichte zeden, een doorn in Agnes' oog. Bernard draait de volumeknop van de T.V. volledig open en doet hiermee de muziek boven hen verstommen.

Nu zijn ze toe aan de koffie en Bernard begint over "zijn voetbal" te vertellen. Hij geeft Agnes zelfs een kleine demonstratie en scheurt hierbij zijn broek. Terwijl Agnes zijn broek herstelt, heerst er een zeer rustige, vredige sfeer, die Bernard doet mijmeren over het huwelijk. Hij bedenkt dat ondanks hun stoere verhalen, andere mannen het toch goed moeten hebben bij hun vrouw.

Deze intieme sfeer wordt volledig tenietgedaan door Bernards vulgair, burlesk toneeltje dat hij gemaakt heeft voor het personeelsfeestje. Agnes is zeer verontwaardigd en waarschuwt Bernard voor zijn overmatig drinken. Deze blijft jenever drinken en windt zich erg op zodat hij ongesteld geraakt. Nadat hij wat opgeknapt is, maakt Agnes hem duidelijk dat van het toneeltje niets in huis zal komen. Zijzelf zal een tekst maken die hij eventueel kan voorlezen. Bernard is beledigd en besluit te vertrekken. Agnes kan hem weerhouden met een kopje koffie en nu vertellen ze elkaar over hun jeugd. Hiermee zitten Bernard en Agnes duidelijk een korte tijd op dezelfde golflengte. Dit duurt totdat Bernard Agnes probeert te omhelzen. Agnes klapt volledig dicht en Bernard vertrekt na zich uitvoerig te hebben verontschuldigd.

Agnes blijft huilend achter.

De Handeling.

Het Souper schetst een ultieme poging van twee mensen om tot contact en eventueel tot een relatie met elkaar te komen.

Deze handeling, het zoeken en tasten naar een weg naar elkaar toe, heeft weinig uiterlijke kenmerken. Ze voltrekt zich bijna volledig in de gedachten van de personages en komt slechts hier en daar eventjes aan de oppervlakte.

Het boeiende, eigenlijk dieptragische van het stuk - en van het geboden spel - is, dat de spanning niet zozeer zichtbaar, dan wel voelbaar aanwezig is.¹¹¹

Beide personages proberen uit hun eigen isolement te geraken. Ze proberen elkaar te bereiken om zo uiteindelijk toch die tederheid en liefde te kunnen ervaren die ze al zolang gemist hebben.

Het gaat om een onderhuids drama, om de onuitgesproken toenadering tussen twee personages die innerlijk schreeuwen om tederheid, om wederzijds begrip, om een beetje sympathie, misschien ook wel om wat dan liefde genoemd wordt.¹¹²

Bernard probeert dit alles te bereiken door zich een imago van vrolijke jongen aan te meten. Hij wil op Agnes een ontspannen, joviale indruk maken, wat hem niet altijd lukt. Met zijn grapjes en toneeltjes bereikt hij eerder een verwijdering dan een toenadering. Agnes, van haar kant, heeft Bernard willen verrassen met een souperdje. Als dit dreigt te mislukken, stort ook zij in elkaar.

Beide personages verbergen zich dus achter heel wat overbodige uiterlijkheden omdat ze zelf emotioneel verarmd zijn en zich niet meer direct kunnen uiten.

Ook ondervinden ze een sterke remming vanwege de buitenwereld. Ze voelen zich geklasseerd als

¹¹¹ Huib Dejonghe: "Twee eenzame mensen aan "Het Souper"", De Standaard, 11/3/1983.

¹¹² Ibid.

vrijgezellen. Hun verleden en hun opvoeding heeft hen in een bepaald patroon geduwd, waaruit ze zich niet meer kunnen of durven losmaken.

Maar die beiden geremd worden door hun opvoeding, hun verleden, de omgangsvormen, alles wat men hoort te doen als men van beteren huize is en goede manieren heeft geleerd.¹¹³

Op de scène zien we het totale verloop van hun toenaderingspogingen. Er is dus sprake van een "early point of attack". We krijgen het hele gebeuren met de daaruit voortvloeiende crisis te zien.

De Tijd.

In Het Souper is de gespeelde tijd ongeveer gelijk aan de speeltijd. Er is alleen een tijdsversnelling tijdens de black-out tussen het eerste en het tweede deel.

De tijdsuitsparing bedraagt ongeveer een tiental minuten. De tijd nodig voor Bernard om zich wat op te knappen na zijn ongesteldheid en voor Agnes om de badkamer schoon te maken.

Het tweede deel begint dan ook met Agnes die haar schoonmaakgerief opbergt en Bernard die zich schuld bewust voor zijn gedrag verontschuldigt.

Het tijdstip waarop het stuk zich afspeelt wordt niet vermeld. Wel kunnen we veronderstellen dat het zich situeert op een vrijdag- of zaterdagavond. Het lijkt me nogal onwaarschijnlijk dat Agnes, die bijna nooit iemand uitnodigt, dit zou doen op een doordeweekse avond.

De verwijzingen naar het verleden van de personages blijven zeer algemeen. Ze praten over Agnes' vroegere verloofde en over wat de oorzaak van hun vrijgezellenbestaan wel kan geweest zijn.

Naar de toekomst zijn de verwijzingen meer expliciet. Zo zegt Agnes dat ze een tekst zal klaar hebben voor Bernard tegen de dag, maandag, van het afscheidsfeestje.

Agnes: Ik breng u maandag de tekst. Goed?

Bernard: De tekst. Maandag. Goed.¹¹⁴

Bernard verwijst bij het afscheid ook naar maandag. Dan zullen ze alles wat die avond gebeurd is, vergeten zijn en zal alles weer zijn gewone gang gaan.

Bernard: Goed. (Hij reikt haar ineens de hand) Ik meende het goed. Vergeef het me, juffrouw Agnes. (Hij wil naar buiten, in de deuropening blijft hij staan. Moedig glimlachend) Tot maandag dan, op het bureel. Maandag zijn we het vergeten. Dan begint een nieuwe week. (Hij gaat mee af)¹¹⁵

Omdat ook het tijdsverloop van hun samenzijn, zeer natuurgetrouw wordt weergegeven, kan de toeschouwer zich volledig in hun situatie inleven en wordt hun problematiek ook heel duidelijk aanvoeld. Door het "early point of attack" worden alle kleine feitjes de toeschouwer chronologisch aangeboden, waardoor het stuk zeer indringend wordt.

De Ruimte.

Het Souper is een realistisch toneelstuk. De ruimte is bijgevolg zeer natuurgetrouw uitgewerkt. We bevinden ons in de woonkamer van de doorsnee burger.

¹¹³Huib Dejonghe: "Twee eenzame mensen aan "Het Souper"", De Standaard, 11/3/1983.

¹¹⁴ Rudy Geldhof, Het Souper, p.32.

¹¹⁵ Ibid., p. 36.

Decor: Interieur van woonkamer (combinatie salon-eetplaats) van modern appartement.
Deuren naar keuken, badkamer, slaapkamer, hall.
Moderne meubels, televisietoestel, staande lamp.¹¹⁶

Deze ruimte als geheel maakt een groot deel uit van Agnes' leven. Bij gebrek aan diepere waarden, geeft het haar leven zin. Haar woning onderhouden is een remedie tegen de eenzaamheid en vult haar leven.

Agnes: Ik woon alleen, ja. Maar ik leef fatsoenlijk. En ik voel me niet eenzaam. Ik heb er de tijd niet voor. Dit hier, (ze wijst de kamer rond) dit vraagt onderhoud.¹¹⁷

De verdeling van de kamer in woon- en eetgedeelte kan men interpreteren als een soort materiële spiegel van de stemming die er heerst. Het onderscheid tussen beide delen is misschien wel wat kunstmatig maar zou toch als volgt kunnen geïnterpreteerd worden. Wanneer er tijdens het verloop van de handeling enkele momenten zijn dat Bernard en Agnes schijnbaar de weg naar elkaar gevonden hebben, spelen die zich steeds af in het salon. De minder harmonieuze ogenblikken situeren zich aan tafel.

Tweemaal is er hoop dat Agnes en Bernard elkaar toch zullen vinden. De eerste keer wanneer Agnes Bernards broek ver stelt. Bernard voelt zeer goed aan hoe vredig ze bij elkaar zitten en hij wordt zichzelf en beschrijft wat hij voelt.

Bernard: Ja. Het is altijd van: Bernard, jongen, ge hebt veel gelijk dat ge niet wilt trouwen. Trouwen dat is uw vrijheid prijsgeven. Maar ik weet heel zeker, ze zijn zo blij dat ze getrouwd zijn. Ja, er zal wel eens een kibbelpartij zijn, akkoord. Maar er is toch altijd een vrouw in huis (Hij drinkt).

Agnes: (Zonder op te kijken) Er zijn veel huwelijken waar het slecht gaat.

Bernard: Zo 'n huiselijke sfeer, zoals hier nu, dat is met geen geld te koop. Als een buitenstaander ons nu zag, zou hij kunnen denken dat wij een koppel zijn, dat al jaren getrouwd is en het goed met elkaar stelt. U bent helemaal anders dan op het werk. Zo vredig, zo...¹¹⁸

Bernard legt met die laatste zin ook de nadruk op het verschil in Agnes' gedrag op het werk - een ruimte off-stage - en binnen haar eigen vertrouwde ruimte.

Na Bernards ongesteldheid volgt een tweede moment van verzoening en toenadering in de salon, terwijl ze in het fotoalbum van Agnes kijken. Ze vertellen elkaar rustig over hun verleden. Dat de ultieme crisis, Bernards omhelzing, zich juist op dit ogenblik afspeelt en op de plaats waar ze het meest tot rust kwamen, zou men kunnen interpreteren als een teken dat voor deze mensen alle hoop op het doorbreken van hun eenzaamheid vervlogen is.

Deze ultieme crisis werd voorafgegaan door twee andere crisismomenten. Eén ervan, Bernards ongesteldheid als gevolg van zijn heen en weer geloop tijdens zijn toneelstukje speelt zich af in de gehele kamer. Hij springt immers in het rond.

Het andere crisisogenblik is het moment dat Agnes ontdekt dat de fles brandalcohol leeg is.

¹¹⁶ R. Geldhof, Het Souper, regieaanwijzingen.

¹¹⁷ Ibid., p. 16.

¹¹⁸ Ibid., p. 24.

Agnes: (...) (Maar ineens bemerkt ze dat de fles leeg is. Ze is een moment met stomheid geslagen van schrik: haar souper staat op mislukken).¹¹⁹

Deze tegenslag grijpt Bernard aan om Agnes wat overmatig te troosten. Zo is er aan tafel tweemaal sprake van, zij het miniem, lichamenlijk contact, waarvoor Agnes steeds wegvlucht naar de keuken.

Bernard: (...) U zit altijd aan één van die kleine tafeltjes, achteraan... De stille... (Hij legt zijn hand op haar hand).

Agnes: (Ontvlucht naar de keuken) Ik moet toch dringend eens gaan kijken.¹²⁰

Bernard: (...) Dat is het plezierige: u moet me telkens verlaten, maar het is nooit voor lang. (Hij legt een hand op haar schouder)

Agnes: (Ontwijkt Bernard. Ze ontglipt naar de keuken) (...) ¹²¹

De keuken is dus de enige ruimte, gesuggereerd door een deur, die een functie heeft in de handeling. Agnes kan er telkens eventjes bekomen van de emoties. Ze trekt er zich steeds terug wanneer Bernard te opdringerig wordt. Dat de keuken als een soort vluchtruimte fungeert was duidelijk te merken in de Tv-bewerking. Daar waren de off-stage ruimtes ook concreet uitgewerkt en stond er dus ook een camera in de keuken opgesteld. Op sommige momenten zien we er Agnes binnen komen, een diepe zucht slaken en tegen het aanrecht leunen.

Dit wijst erop dat Agnes deze ruimte en het eventjes alleen zijn nodig heeft om wat tot zichzelf te komen.

Overeenkomst met het werk van F.X. Kroetz.

Zoals al eerder vermeld kan men "Het Souper" interpreteren als een mogelijk voorspel tot Kroetz' Wunschkonzert. Of dit nu al dan niet de bedoeling was van de auteur laten we in het midden. Wel heeft Het Souper enkele overeenkomsten met het toneel van F.X. Kroetz. Geldhofs andere "Kroetziaanse" werken Eenentwintigen en Winnaars en Verliezers hebben als belangrijke overeenkomst met het werk van Kroetz de marginaliteit, zowel qua sfeer als qua personages. Het Souper kan men niet marginaal noemen in de materiële zin van het woord. Bernard en Agnes behoren immers allebei tot de kleine burgerij, ze zijn beiden bediende op het ministerie. Men zou ze als marginales kunnen bestempelen wat hun eenzame geïsoleerdheid betreft, maar dit lijkt me een wat te verregaande rekking van het begrip marginaliteit.

De overeenkomst schuilt hier vooral in de spraakloosheid van beide personages, waaronder te verstaan met name het soort spraakloosheid dat zich van binnen manifesteert. Beide personages zijn mondig genoeg, maar ze slagen er niet in tot echte communicatie met elkaar te komen. Deze vorm van spraakloosheid is het gevolg van wat Sergooris de "maatschappelijke verinnerlijkte heerschappij" noemt.¹²²

Men kan Bernard en Agnes allebei het slachtoffer noemen van bepaalde maatschappelijke conventies.

¹¹⁹ R. Geldhof, Het Souper, p. 13.

¹²⁰ Ibid., p. 14.

¹²¹ Ibid., pp. 15-16.

¹²² Günther Sergooris, "Volks theater en engagement in het werk van F.X. Kroetz", Het politieke theater heeft je hard nodig, Antwerpen, W. Soethoudt, 1982, p. 90.

Hun status als vrijgezel hebben ze te danken aan de conventie dat een vrouw een aanzoek moet afwachten van een man om tot een echte relatie te komen. Omgekeerd is het de man die steeds verplicht is zelf het initiatief te nemen.

Zo had Agnes een danspartner waarop ze verliefd was. Vergeefs heeft ze gewacht tot hij toenadering tot haar ging zoeken maar uiteindelijk huwde hij met iemand anders. Agnes paste waarschijnlijk teveel de letter van de conventie toe door zich zo gereserveerd mogelijk te gedragen. Ze stelde zich er tevreden mee dat anderen hen een mooi koppel vonden.

Bernard : Hij kwam aan huis.

Agnes: Ja, thuis dachten ze dat het iets ging worden tussen ons.

Bernard: En u, u was verliefd op hem?

Agnes: Iedereen zei dat wij een knap koppeltje waren.

Bernard: Wel? En dan?

Agnes: Op een dag stond ik zonder partner op de danscursus. Zo ineens. Hij zou gaan trouwen met een andere, een zekere Brigitte. Ze was in verwachting van hem. Toen ben ik gestopt met die danscursus.¹²³

Dit falen van de verinnerlijkte, aangeleerde conventie heeft ervoor gezorgd dat Agnes zich volledig in zichzelf heeft opgesloten.

Bernard is van hetzelfde systeem het slachtoffer geworden. Hij heeft het nooit aangedurfd om zelf de nodige stappen te ondernemen om een meisje te benaderen.

Bernard: Hoe komt het toch dat iemand zo vrijgezel blijft? Het is toch raar. Hoe wordt men dat vrijgezel? Als men twintig is gelooft men nooit dat men alleen zal blijven. Maar misschien begint het dan al.

Agnes: U praat erover als over een ziekte.

Bernard: Men komt de zaal binnen, stoere jonge knaap, en men ziet al die knappe, jonge meiden. Men zou wel met ze willen dansen en trachten aan te pappen. Maar eerst rap wat moed indrinken aan de bar. Goed. Nog eentje. En nog eentje. Straks ga ik die knappe blonde vragen voor een tango. Maar na een tijd heeft men zich zodanig veel moed ingedronken, dat de zaal sluit, de knappe meiden zijn al veroverd door anderen, er rest u alleen een zwaar hoofd van al dat bier. Zo zal het wel gegaan zijn, moed indrinkend aan de bar. Zo passeren de jaren.¹²⁴

Zowel Agnes als Bernard zijn dus emotioneel slachtoffers geworden van clichés die ons alledaags leven bepalen. Alledaagse mechanismen kunnen een vernietiging in zich dragen. Deze vernietiging kan zoals in Het Souper zeer subtiel zijn. Bij Kroetz neemt deze vernietiging meestal extreme, agressieve vormen aan. Een voorbeeld hiervan vinden we bij Kroetz in Das Nest.¹²⁵

In Het Souper schuilen ook nog andere illustraties van denkbeelden die door de maatschappij worden opgedrongen.

¹²³ R. Geldhof, Het Souper, p. 35.

¹²⁴ Ibid., pp. 34-35.

¹²⁵ F.X. Kroetz, Das Nest, Gesammelte Stücken, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt, 1975.

De nu volgende voorbeelden hebben niet zo 'n fundamentele impact op de personages maar deze worden er wel door getypeerd. Ze zijn een bewijs van hun kleinburgerlijke, fantasieloze denkbeelden. Zo zijn Agnes en Bernard het erover eens dat een vrouw wel mag roken, maar zich daarbij moet houden aan bepaalde fatsoenregels. Ze mag geen kettingrookster zijn en roken in het openbaar is verboden.

Bernard: (...) Maar enfin, al drinkt u niet, u rookt dan toch.

Agnes: Thuis, ja. Maar nooit op het werk of in het openbaar.

Bernard: Gelijk hebt u. In het openbaar! Een vrouw op straat met een sigaret in haar mond!¹²⁶

De levensstijl van Agnes wordt als deugdzaam bestempeld en daar is ze trots op. Ze woont in een mooie flat, gaat niet met mannen naar bed, onderhoudt haar appartementje en kijkt T.V. Hiervoor heeft Agnes niet zelf gekozen maar de fatsoensnorm heeft haar ertoe verplicht. Een vorm van latente ontevredenheid is hier het bewijs van. Deze ontevredenheid uit zich in Agnes' overdreven heftige reactie tegen de levensstijl van haar bovenbuur. Daar woont ook een alleenstaande dame, die wel af en toe eens een man bij zich uitnodigt. Ze is "seksueel als een hoer", zo probeert Agnes het beleefd uit te drukken.

Het oordeel van die vrouw over Agnes, die ze als een uitgedroogde oude vrijster bestempelt, legt de vinger op de zere wonde. Agnes voelt zich diep ongelukkig in haar eenzaamheid. Haar jaloersheid op haar bovenbuur verbergt ze door haar levensstijl al te ijverig te veroordelen.

Agnes: U kent haar niet. Zij zit daar weer met een man. Hoort u? Een schande is het, dat zoiets hier mag wonen. Ze sleept altijd mannen mee naar haar kamer. Nooit dezelfde. Buiten die oude, die is vaste klant.

Bernard: Wat bedoelt u? Dat ze... dat ze niet alleen platen draait met die mannen?

Agnes: Excuseer dat ik een vies woord moet gebruiken, maar ze is seksueel als een hoer (...) Ze zei dat ik... een eenzame, verdorde ouwejongedochter was, die jaloers op haar was. En, nog meer gemene dingen...¹²⁷

Een toepassing van Kroetz' taaltheorie dat je taalvaardigheid of taalgebruik je wereldbeeld bepaalt, zit ook in Het Souper. Het betreft een taalkundige vondst die door alle mensen wordt gebruikt en een bepaald beeld overeind houdt.

"Juffrouw" Agnes wordt niet zomaar "juffrouw" genoemd. Het aanspreken van een ongehuwde vrouw in dit stuk en in de alledaagse taal met "juffrouw" getuigt van een ingenieus systeem. Het verschil met "mevrouw" schuilt hierin dat iemand als Agnes nog steeds beschikbaar is voor eventuele trouwlustigen. Deze informatie wordt dus verbaal verwoord.

Bij mannen wordt het onderscheid tussen "jongeheer" en "de heer of mijnheer" niet gemaakt omdat de informatie, die eraan verbonden is, niet relevant is. Een man hoeft immers niet veroverd te worden.¹²⁸

¹²⁶ R. Geldhof, Het Souper, p. 8.

¹²⁷ Ibid., p. 16.

¹²⁸ Dale Spender, Man Made Language, London, Routledge and Kegan Paul, 1980, p. 27. "The practice of labelling women as married or single also serves supremely sexist ends. It conveniently signals who is 'fair game' from the male point of view. There is tension between the representation of women as sex objects and the male ownership rights over women and this has been resolved by an explicit and most visible device of designating the married status of women."

Naast deze kritiek op de onbewuste invloed van maatschappelijke conventies, worden nog meer denkbeelden van de doorsnee mens in Het Souper behandeld in het volgende onderdeel.

Ideologie en wereldbeeld.

De ideologie weergegeven in Het Souper, is die van de doorsnee mens. De alledaagse conventies en vooroordelen van de maatschappij komen via Agnes, Bernard en de handeling tot uiting.

De uitspraken in dit stuk met ideologische implicaties kan men min of meer rond twee items systematiseren.

- uitingen over de maatschappij, die niet zozeer op een kritische ingesteldheid van één van de personages berust maar veeleer het gevolg is van een verinnerlijking van de gemakkelijkste maatschappijkritiek, waarmee iedereen vertrouwd is.
- de meeste ideologische uitspraken hebben het vrijgezel-zijn tot onderwerp. Vooral hierover wordt in dit stuk een duidelijk herkenbare houding geschetst.

1) Maatschappijkritiek.

De maatschappijkritiek in dit stuk is helemaal niet fundamenteel. Het is het soort kritiek waarvoor de maatschappij immuun is omdat ze voor iedereen gemeengoed is geworden.

Dit betekent niet dat voor de personages de kritiek, die ze uiten, zonder enig belang zou zijn. Ze weerspiegelt zeer goed de problemen die ze hebben met hun leefsituatie. Maar ze zijn niet in staat te zoeken naar de dieperliggende oorzaken ervan en stellen zich tevreden met de waarheden, die ze gewend zijn rondom zich te horen.

Bernard en Agnes zijn beiden eenzame mensen. Uit hun gesprek blijkt dat, ook al zijn ze collega's, ze helemaal niets van elkaar en van de andere mensen op hun werk afweten.

Dit wordt gewoon door Bernard geconstateerd en lijdzaam ondergaan ze deze situatie zonder er dieper op in te gaan.

Bernard: Jaja. Ik ben de midvoor van de ploeg op het werk.

Agnes: Dat wist ik niet.

Bernard: Het is toch raar hoe weinig de mensen elkaar kennen. Wij werken in hetzelfde gebouw, een paar bureaus van elkaar, en we weten bijna niets van elkaar af.¹²⁹

Dan is er ook de corruptie, de "white-collar criminality": wie iemand kent op de juiste plaats en op het geschikte tijdstip, haalt er voordeel bij, terwijl een ander in de kou blijft staan.

Zo zou Mr. Trioen er de oorzaak van zijn dat ze op het ministerie zoveel vis te eten krijgen. Maar Bernard is meer verontwaardigd om het geldelijk voordeel dat zijn chef hierdoor verwerft, dan dat hij het corrupte feit op zich afkeurt.

Dit typeert de heersende ideologie. Corruptie wordt wel als slecht beschouwd, maar wie er gebruik weet van te maken wordt als een handige kerel bestempeld.

Een andere illustratie hiervan is de noodzaak katholiek te zijn om aan werk te geraken in het ministerie van het Gezin. Hier is van verontwaardiging bij Bernard al helemaal geen sprake meer, daar hij er zelf voordeel bij heeft.

Bernard: Vis! Ik ga u wat zeggen, het is mijnheer Arthur die daarachter steekt. U denkt zeker, daar is hij weer met zijn mijnheer Arthur. Maar het is zo. (Op samenzweerderstoon). Eén van mijnheer Arthurs ontelbare dochters is getrouwd met een groothandel in vis.

¹²⁹ R. Geldhof, Het Souper, pp. 10-11.

En wie levert al die tonnen vis op ons Ministerie van Gezin? Is het moeilijk? Die schoonzoon! Krijgt mijnheer Arthur een percentje voor, ge ziet van hier.¹³⁰

Bernard: In feite ben ik ook wel katholiek, hoor. Hoe zou ik anders op ons ministerie van Gezin geraakt zijn? (...) ¹³¹

2. Vrijgezellenproblematiek.

Bernard en Agnes werken allebei op het "Ministerie van het Gezin". Als vrijgezellen zitten ze daar duidelijk niet op hun plaats. Ze vormen er een levend contrast met hun chef, Arthur Trioen, die vader is van een groot gezin met acht kinderen.

Deze tegenstelling tussen de vruchtbare huisvader en de vrijgezel komt het duidelijkst tot uiting in de bijnamen die ze gekregen hebben op het werk.

Bernards bijnaam is "Eunuch" en uit wraak heeft hij zijn chef "de Pil" gedoopt. Hij is er immers van overtuigd dat hij zijn bijnaam aan mijnheer Trioen te danken heeft. Agnes' bijnaam heeft niet rechtstreeks iets te maken met het feit dat ze vrijgezel is.

Bernard: (Zich opwindend) Het is de Pil! Het is de Pil, die me die bijnaam gelapt heeft. Ik ben er praktisch zeker van. De zot! Omdat ik niet getrouwd ben, en bij mijn oude vader woon! Het is niet omdat hij een vader is van acht kinderen, dat hij de enige is, die tot iets in staat is.

Agnes: Kwam het wel van hem?

Bernard: Maar ik heb de bal teruggekaatst. Ik ben hem de Pil beginnen noemen. Zeg eerlijk, is toch een stuk origineler: iemand met acht kinderen de Pil te noemen. Soms ben ik sterk in zo 'n zaken. ¹³²

De spot vanwege hun collega's ondergaan Agnes en Bernard heel bewust. Ze weten dat, eenmaal terug op het werk, ze heel wat spottende opmerkingen over hun samenkomst zullen moeten incasseren. Dat ze daar niet licht overheen gaan bewijst Agnes' angst dat ze de mislukking van haar etentje op het werk zouden te weten komen. Bernard probeert haar hierover gerust te stellen.

Hij zegt dat er hoe dan ook heel wat gelachen zal worden op het werk.

Bernard: Oh, ze zullen al genoeg lachen. Zo van: "Enne, voor wanneer is 't de trouw? We zijn toch gevraagd, hé." Of die nieuwe, Jacques, het zal wel weer gaan van: "Zeg, Eunuch, je had toch geen hulp nodig? Had je mij gevraagd. Altijd bereid om te helpen als je te kort schiet." ¹³³

De spot van buitenuit doet Bernard en Agnes duidelijk voelen dat ze niet zijn zoals de anderen.

Mensen van hun leeftijd (ong. 40) behoren normaal gezien getrouwd te zijn.

Deze marginaliteit, die in feite zeer miniem is, ervaren ze zelf als een zware last. Maar, zoals Kroetz' personages, willen ze dit gevoel van onbehagen niet rationeel erkennen. Ze wenden allerlei ersatzmiddelen aan om hun eigen eenzaamheid niet onder ogen te hoeven zien.

¹³⁰ R. Geldhof, Het Souper, p. 15.

¹³¹ Ibid., p. 21.

¹³² Ibid., p. 9.

¹³³ Ibid., p. 17.

Bij het begin van de avond zegt Agnes erg weinig en Bernard, die bijna onafgebroken aan het woord was, vraagt haar dan ook eens iets te vertellen. Hierop antwoordt Agnes dat ze geen prater is. Dit ontlokt Bernard een bedenking over het vrijgezellenbestaan. Noch Agnes, noch hijzelf gaan er dieper op in. De oplossing van hun alleen-zijn, ligt volgens hen in een pintje op café voor de mannelijke vrijgezel en de T.V. voor wie nooit weggaat.

Agnes: Ik ben geen prater. Ik ben het niet gewoon te praten.

Bernard: Ja, als men alleen woont. Tja.

Agnes: Ja.

Bernard: Dat is het probleem van vrijgezellen, zoals wij. Daarom ga ik soms een pintje pakken. Ik zit daar maar thuis, bij mijn oude vader. Ga ik een pintje pakken. Bij de vrienden. Babbeltje slaan.

Agnes: Ik kijk naar T.V.¹³⁴

Vooral Agnes heeft haar hoofd diep in het zand gestopt. Ze heeft zichzelf wijsgemaakt dat ze leeft net zoals iedereen, dat wil zeggen zoals je best leeft zonder op te vallen, mooi binnen de lijntjes. Als je Agnes over haar leven hoort vertellen, zou je denken dat ze enkel huis-, tuin- en keukenproblemen kent. Maar het einde van het stuk bewijst het tegendeel.

Agnes: (Rustig) Hoe ik leef? Heel gewoon.

Bernard: Hoe is dat dan, heel gewoon?

Agnes: Och. Ik kom thuis van het werk. Maak de kamer netjes. Eten klaarmaken. Naar de televisie kijken. En de weekends heb ik familie op bezoek. Mijn broers, of mijn zuster. Met de kinderen. En met verlof ben ik soms bij mijn oudste broer, hij heeft een dokterspraktijk in Oostende. Ik leef gewoon, zoals iedereen.¹³⁵

Dan zijn er ook nog de typische vrijgezellenkwaaltjes die ter sprake komen. Agnes weet ervan mee te spreken want haar broer is dokter. En een dokter is nog steeds een autoriteit in de ogen van mensen die veel piekeren over hun gezondheid en zo iemand is een vrijgezel wel. Hij of zij heeft er immers veel tijd voor.

Het is ook een typische verworvenheid van onze tijd dat voor elk kwaaltje de juiste pil bestaat. Dat helpt ook weer om het gevoel van onbehagen en eenzaamheid, die een vrijgezel kan voelen de kop in te drukken. Deze gevoelens kunnen zich inderdaad soms lichamelijk manifesteren. Het innemen van de juiste medicatie neemt dan de pijn weg maar naar de psychische oorzaak ervan wordt niet gezocht.

Agnes: Met pillen moet men opletten. Pillen zijn goed voor de autosuggestie, zegt mijn broer altijd. Vooral bij vrijgezellen. Die hebben altijd ergens pijn. Dat bestaat, weet u, typische vrijgezellenkwaaltjes. De maag bijvoorbeeld. Zenuwen... spijsvertering...

Bernard: Slapeloosheid. Hebt u nooit last van slapeloosheid? U eenzaam voelen, niet kunnen inslapen?

¹³⁴ R. Geldhof, Het Souper, p. 17.

¹³⁵ Ibid., p. 25.

Agnes: Dat is toch geen ziekte, eens slecht slapen. Ik zie daar geen probleem in. Ik neem een pilletje, dan slaap ik wel.¹³⁶

Dat hun eenzaamheid dieper geworteld zit dan ze beiden beseffen, manifesteert zich aan het eind van het stuk. Alhoewel de avond bijna geheel werd overschaduwde door allerlei kleine mislukkingen, probeert Bernard aan het eind toch om Agnes voor zich te winnen.

Beiden zijn emotioneel zo zeer verarmd dat Bernard niet heeft kunnen voorvoelen dat hij bij Agnes op een ijsberg zou stuiten. Agnes slaagt er niet in te "ontdooien" hoewel ze dit wel graag had gewild. Ze zijn allebei teveel gewoon geraakt aan zichzelf. De maatschappij heeft hen een plaats gegeven als vrijgezel, alleen in een huisje of op een flat. Deze geïnstitutionaliseerde situatie doorbreken vraagt meer moed en creativiteit dan die waarover Bernard en Agnes beschikken.

Wat ze deze avond hebben doorgemaakt was slechts een schuchtere stap om iets aan hun situatie te veranderen. Dit had veel geleidelijker aan moeten verlopen en niet mogen stranden op Bernards bruske omarming.

Bernard: (Na een pijnlijke stilte, hij durft niet op te kijken) Ik wou u geen kwaad doen... Een mens denkt... Een mens... Ik was mezelf niet meer.

Agnes: (Trillend van emotie) Ik kan er niets aan doen. Ik ben zo. Ik ben zo.

(...)

Agnes: (Gaat zitten op de sofa. Ze schenkt zich een cognac in, en staart voor zich uit. Ineens begint ze zacht te huilen. Crescendo.)¹³⁷

Besluit.

Het Souper behoort onmiskenbaar tot Geldhofs beste werk. De beide personages zijn zeer levensecht getekend en hun onmacht tot werkelijke communicatie is schrijnend.

Allebei zijn ze het slachtoffer van de hen omringende mentaliteit. De invloed van die buitenwereld op hun gedrag wordt zeer subtiel en daardoor zeer overtuigend weergegeven.

We zien ook hun kleine kantjes en de vele komische situaties helpen om de tragiek van de situatie nog extra in de verf te zetten.

Dit heeft als gevolg dat men als toeschouwer steeds geamuseerd wordt door het gebeuren maar tegelijkertijd zich bewust is van het tragische karakter ervan.

¹³⁶ R. Geldhof, Het Souper, p. 31.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 36.

Eenentwintigen

Rudy Geldhof

Voor Eenentwintigen dat dateert uit 1977, ontving Rudy Geldhof in 1982 de provinciale prijs en de zilveren erepenning van de provincie West-Vlaanderen.¹³⁸

Op 25 mei 1977 ging dit stuk in première in teater 't Natiepeerd te Antwerpen in een productie van het Nieuw Vlaams Theater De Waag te Antwerpen.

De handeling is gesitueerd in een klein familiebedrijfje dat het moeilijk heeft om het hoofd boven water te houden.

Dit bedrijfje, een handschoenenfabriekje, staat dicht bij Geldhofs eigen realiteit. Zijn ouders hadden immers jarenlang eenzelfde bedrijfje. Geldhof zelf heeft vijf jaar in dit bedrijfje meegewerkt.

Deze nauwe betrokkenheid verklaart misschien de zeer natuurgetrouwe beschrijving van dit milieu. Eenentwintigen speelt zich af in een marginaal milieu. De personages zijn allen door een bepaalde gebeurtenis buiten de normale maatschappij komen te staan. Griet, een debiel meisje, hoort per definitie niet bij de wereld der normalen.

Deze marginaliteit geplaatst in een zeer realistisch, zelfs naturalistisch kader wijst op een overeenkomst met het werk van F.X. Kroetz.

Eenentwintigen staat van al Geldhofs stukken het meest onder Kroetz' invloed. Alle Kroetziaanse elementen zijn erin aanwezig: de marginaliteit, agressie en het statische karakter van de handeling. Er is zelfs een treffende gelijkenis tussen dit stuk en Kroetz' Lieber Fritz waarop dan ook dieper ingegaan wordt.

Geldhof zelf geeft deze beïnvloeding toe maar vindt dat ze beperkt is tot vooral Eenentwintigen. Inhoudelijk is er volgens hem enkel sprake van misschien enige affiniteiten maar naar de vorm is er vooral wat dit stuk betreft een duidelijk beïnvloeding.¹³⁹ Zo maakt Geldhof hier ook gebruik van een snelle opeenvolging van korte scènes en past dit stuk ook in het kader van wat men het volkstheater zou kunnen noemen.

Korte Inhoud.

Een klein familiebedrijfje, ergens in de buurt van Eeklo, is de plaats van het gebeuren. Het kleine bedrijfje was vroeger een welvarende leerlooierij. Nu worden er enkel nog handschoenen gesneden.

De zaken gaan slecht want het is een zachte winter. Niemand schijnt handschoenen te kopen.

Anna, ongeveer 50 jaar oud, beredert de zakelijke kant van het bedrijf. Haar iets jongere zus, Jeanne, doet het huishouden. Het is dankzij haar geld, overgehouden aan een huwelijk, dat het bedrijfje nog niet failliet is. Dan is er ook nog hun oom, Cyriel, die de handschoenen snijdt. Hij is een gewoontedrinker, de jenever helpt hem zijn dagen door.

Griet is Anna's stomme, natuurlijke dochter. Zij wordt binnen de familie bijna compleet genegeerd en beschouwd als een last. Jan, een jongen uit het dorp, die Cyriel helpt bij het snijden van de handschoenen, is de enige die Griet wat aandacht en genegenheid schenkt.

Omdat de voorraad handschoenen steeds aangroeit en niet verkocht raakt, besluit Anna een 'voyageur' in dienst te nemen. Lucien Verbiest wordt hiervoor aangeworven.

Lucien, van goede komaf, is juist uit een inrichting ontslagen. Vroeger dronk hij en hij werd

¹³⁸ ---, "Rudy Geldhof wint prijs voor toneel", De Standaard, jan. 1983.

---, "Bruggeling Rudy Geldhof wint provinciale prijs voor letterkunde", Brugsch Handelsblad, jan. 1983.

¹³⁹ Persoonlijk gesprek met Rudy Geldhof, 26 maart 1983.

gearresteerd nadat hij een minderjarige had aangerand. Maar hij beweert te zijn genezen en hij is vastbesloten te proberen een nieuw leven op te bouwen.

Jeanne, die niet zonder een man kan, heeft juist haar minnaar de bons gegeven. Lucien wordt haar prooi. Ze heeft geen enkele moeite om hem te verleiden en ze laat hem zelfs in hun huis een kamer huren.

Vooraf dit laatste is zeer tegen de zin van Anna en Cyriel. Deze beschouwen Lucien als een indringer die hun goed gestructureerd groepsleven bedreigt. Dit harmonieuze familieleven wordt gesymboliseerd in het kaartspel "Eenentwintigen". Dit spelletje spelen ze al jaren aan een stuk iedere avond. Het accentueert hun verbondenheid en het is ook hun enige afleiding.

Anna verwijt Jeanne dat ze manziek is. Ze raadt haar aan Lucien te laten vallen. Hij is immers impotent door de medicatie die de dokters hem hebben voorgeschreven. Jeanne wil hiervan niets weten en dreigt er zelfs mee samen met Lucien weg te trekken. Dit zou op slag het faillissement van het bedrijfje betekenen.

Jeanne is er echter steeds van overtuigd geweest dat Lucien wel van zijn impotentie zou afgeraken. Als blijkt dat hij niet bereid is zijn medicatie op te geven om haar "als man" te bevredigen, laat ze hem op slag vallen.

Lucien beseft dat Jeanne hem zand in de ogen heeft gestrooid. Van de toekomst die ze hem voorspiegelde zal niets terecht komen. Hij gaat ervandoor en begint opnieuw te drinken.

Na drie dagen keert hij terug bij Cyriel en Griet, die alleen thuis zijn. Lucien bedreigt Griet, die zich zoals Jeanne had opgemaakt omdat ze Jan verwachtte. Ze verdedigt zich met een schaar. Als Cyriel probeert haar die af te nemen, verliest hij plots zijn zelfbeheersing en hij vermoordt haar.

Jan, die enkele ogenblikken later binnenkomt, is de cruciale getuige. Anna en Jeanne slagen er in hem om te kopen en hem zo te doen verklaren dat Lucien de dader is.

Op die manier zijn de indringer en de onproductieve Griet verdwenen en heeft de groep standgehouden. Er kan dus verder iedere avond een spelletje "Eenentwintigen" gespeeld worden.

Handeling.

Eenentwintigen beschrijft de emotionele verarming¹⁴⁰ van enkele mensen, die veroordeeld zijn door de maatschappij. Het zijn marginalen, sociaal onaangepasten. De geïsoleerde situatie waarin ze binnen de maatschappij leven, heeft hun gevoelsleven totaal vernietigd.

Jeanne, Anna, Cyriel en Lucien zijn bang voor hun gevoelens. Die worden dan ook zoveel mogelijk geweerd. Dit komt het duidelijkst tot uiting in hun onwil of onmacht om zich nog met een partner in een relatie te engageren.

De grondslag van onze maatschappij - de relatie tussen man en vrouw en dus het gezin - wijzen ze op die manier bewust af. Ze zijn getekend door ontgoochelingen uit het verleden.

Cyriel: (...) Ge kunt de vrouwen niet kennen als ge jong zijt.

Jan: (Doet Cyriel na) Vrouwen! Ge spreekt als over een ziekte.¹⁴¹

Cyriel: Wel, vrijt ge dan met haar?

Jan: Een beetje. Maar we doen niet alles. We zijn jong.

¹⁴⁰ Interview met R. Geldhof, BRT 1 's Avonds, 16 november 1981.

¹⁴¹ Rudy Geldhof, Eenentwintigen, Wuustwezel, Hedendaags Nederlands Toneel, nr. 15, 1977, p. 13.

Cyriel: Ha, ge doet niet alles. Verstandig. Niet te vroeg mee beginnen. Want dan begint de miserie.

Jan: De miserie? Waarom?

Cyriel: Dan hebben ze u vast.¹⁴²

Deze emotionele onmacht heeft ertoe geleid dat deze mensen geborgenheid hebben gezocht binnen hun familie, in groepsverband. Dit is het enige wat hen nog restte: een vorm van materiële geborgenheid.

Nu het gevoel hun intermenselijke relaties niet meer kan bepalen, is er een nieuwe waardemeter aangenomen. Het geld. Alles wordt binnen de groep en zeker naar buitenuit gemeten volgens de hoeveelheid profijt die er te halen valt.

Ideologie en wereldbeeld.

1. Titel.

De emotionele verarming van de personages ligt duidelijk vervat in de betekenis van de titel "Eenentwintigen".

Al jaren wordt er iedere avond met zijn drieën gekaart. Zelden wordt van dit stramien afgeweken.

Jeanne: Daar stapt ge nooit van af, hé. Het huis mag instorten, maar 's avonds wordt er gekaart. Iedere avond, jaren aan een stuk...¹⁴³

Deze monotone bezigheid wijst enerzijds op weinig creativiteit en anderzijds op de onmacht om met elkaar te communiceren. Het kaartspel vult de leegte op die anders elke avond tussen Cyriel, Anna en Jeanne zou ontstaan.

Deze vastgeroeste gewoonte vervalt gedeeltelijk wanneer Jeanne tijdelijk, door haar relatie met Lucien, buiten de groep komt te staan. Zij kaart niet meer mee en bederft zo de charme van het spel, dat hun eenheid beklemtoonde. Het kaartspel is ook niet langer vanzelfsprekend. De groepsstructuur wankelt op haar grondvesten.

Cyriel: (...) Wat denkt ge? Kaarten we?

Anna: Weer met ons tweeën?

Cyriel: Ja.

Anna: Goed.¹⁴⁴

Uiteindelijk is het de groep niet die ten onderen gaat, maar Lucien, de indringer, moet het onderspit delven. Het "eenentwintigen" en dus ook de groep, wordt als instituut in ere hersteld.

((...)) Jeanne ruimt af. Anna gaat een spel kaarten halen. Cyriel legt zijn krant opzij. Ieder legt een

¹⁴² Rudy Geldhof, Eenentwintigen, Wuustwezel, Hedendaags Nederlands Toneel, nr. 15, 1977, p. 13.

¹⁴³ Ibid., p. 33.

¹⁴⁴ Ibid., p. 31.

stapeltje kaarten voor zich en trekt een kaart).¹⁴⁵

Deze laatste scène is een terugkeer naar de beginsituatie, gesymboliseerd in het "eenentwintigen". Dit bewijst dat de structuur van de groep in "Eenentwintigen" zo sterk is dat alles ervoor moet wijken. Cyriel kan er niet gemist worden en dus moet hij ten allen prijze vrij komen. Zelfs als dit ten koste is van een ander zijn vrijheid.

In deze groep waar enkel productiviteit telt, wordt Griet aan het eind niet gemist. Dit is althans uiterlijk zo. Niemand spreekt over haar dood. In de plaats hiervan, beginnen ze in de "genormaliseerde" situatie onmiddellijk opnieuw met hun oude kaartgewoonte.

Dit wijst er opnieuw op dat de familieleden ofwel hun gevoelens niet kunnen uiten, ofwel weigeren ze ze te erkennen. Het bedrijfje, het doel van hun leven en tevens datgene wat hen samenhoudt, is immers gered.

Deze emotionele armoede van de personages kan men ook zien in de ruimere context van de maatschappij. De mensen, die deel uitmaken van dit stevig gestructureerd "grote bedrijf", weigeren er ook de tekortkomingen van in te zien, ook al zijn die overduidelijk. Beelden over geweld, honger, armoede zijn gemeengoed maar hebben toch geen bewustwording tot gevolg.

Een mens verdringt dit alles, zoals de personages Griets moord verdringen. Men blijft krampachtig vasthouden aan de maatschappijstructuur waarmee men vertrouwd is.

2. De relatie groep/maatschappij.

Aan het kleine bedrijfje - de leerlooierij - kan men twee functies toekennen. De familiegemeenschap binnen het kader van het bedrijf, kan men beshouwen ofwel als een maatschappij in het klein, ofwel als een veilige thuishaven die de personages nodig hebben om niet ten onder te gaan.

"Maar ik heb niet zozeer miseriemensjes willen schilderen, dan wel een maatschappij in minivorm. Ik heb willen aantonen hoe ten koste van alles gevochten wordt om de groep te behouden. Slachtoffer daarvan wordt wie niet productief is: de stomme en achterlijke dochter en de vreemdeling, die wordt buiten gesmeten."¹⁴⁶

a) Het familiebedrijfje als microkosmos.

De grootste overeenkomst met de maatschappij is wel dat ook binnen het familiebedrijf de wet van de sterkste geldt. De "survival of the fittest" regelt wie ten onderen gaat of overeind blijft. Liefde, medelijden of rechtvaardigheid doen niets ter zake.

Jeanne: Natuurlijk niet. Komt er een indringer in uw nest dan is het erop of eronder. Hoe zeiden ze dat in de film. (...) De zwakken, de zieken, zij zijn niet nuttig voor de groep. De sterken winnen het...¹⁴⁷

Jeanne zegt dit in alle oprechtheid. Ze is immers samen met haar geliefde en voeren een teder, openhartig gesprek. Dit impliceert dat deze uitspraak erg betekenisvol mag genoemd worden. Dit is een symptomatische uitspraak.¹⁴⁸

¹⁴⁵ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 49.

¹⁴⁶ I. Van Der Veken: "Creatie "Eenentwintigen" van Rudy Geldhof door de Waag", Nieuwe Gazet, 22 mei 1977.

¹⁴⁷ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 28.

¹⁴⁸ H. Van Den Bergh, Teksten voor toeschouwers, Muiderberg, Coutinho, 1979, p. 67.

Om mee te tellen en te overleven in het bedrijfje moet je operationeel zijn of een functie hebben. Cyriel kan er niet gemist worden omdat hij de stielman is, die handschoenen vervaardigt. Dat hij steeds onvriendelijk is en drinkt, wordt erbij genomen.

Jeanne: (...) Cyriel! Zou hij het verdienen om gevangen te zitten? Hij is hier al 30 jaar. Bij ons hier. Hij doet geen vlieg kwaad. Alleen zichzelf, door te drinken.¹⁴⁹

Jeanne heeft geld en moet daarmee het bedrijf overeind houden. Haar behoefte aan een man verdragen de anderen. Zolang als de groep er niet bij betrokken wordt of erdoor in het gedrang komt.

Cyriel: Ik zeg het Anna. Ge moet opletten met Jeanne. Ge kunt niets doen. Anders staan we op straat. We hebben haar nodig...¹⁵⁰

Anna is de spil van het bedrijf. Ze houdt de zaak draaiend zo goed als ze kan. Het bedrijfje overeind houden en daardoor het groepje mensen samen te houden is haar levenstaak. Deze inzet voor de groep geeft haar een vorm van gezag. Om haar stomme dochter geeft ze niets.

Anna: Ik ben het die ons zaakje en ons groepje samengehouden heeft, al die jaren. Ik heb het recht...¹⁵¹

Griet is hoegenaamd niet in staat om iets constructiefs bij te dragen in het bedrijf. Omdat ze niet rendeert is ze een last. De anderen hebben haar toch nog een taak gegeven. Ze is de zondebok van het gezelschap. Iedereen reageert zijn nukken op haar af. Binnen deze microkosmos vervult ze de rol van "de kleine man".

Deze latente agressie t. o. Griet uit zich in een zgn. toevallige moord. Wanneer op het eind alles terug bij het oude is, wordt Griets afwezigheid niet wezenlijk ervaren. Ze was immers een onproductief onderdeel van het raderwerk.

Lucien is het tweede slachtoffer. Hij is niet, zoals Griet, lichamelijk gehandicapt maar hij heeft een "gehandicapte" reputatie. Hij voldoet niet aan de fatsoensnormen van de doorsnee mens. Hij is immers psychisch ziek en is beladen met een crimineel verleden.

Toch is hij in staat om in het bedrijf mee te werken en daarom wordt hij er ingehaald en krijgt er nog een schijnbare kans.

Maar als blijkt dat hij "als man" niet kan functioneren (hij is impotent) wijst Jeanne hem de deur.

Jan: Het lijkt erop dat Jan de enige is in deze microkosmos die liefde en rechtvaardigheid nog als echte, ongeschonden gevoelens ervaart. Hij is de enige die een echte bekommernis voelt voor Griet en haar wat vreugde bezorgt. Ook gelooft hij nog in een betere toekomst voor zichzelf. Hij is ervan overtuigd dat hij de "liefde" zal vinden en dat hij echt werk zal krijgen in de betonfabriek.

Maar op het eind bezwijkt hij toch voor de omkoperij. Het is duidelijk: de maatschappij is verdorven en zorgt ervoor dat, als puntje bij paaltje komt, ook de zogenaamde idealisten geen haar beter zijn dan ieder ander, egoïstisch mens.

b) Het bedrijfje als beschutting tegen de buitenwereld.

¹⁴⁹ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 26.

¹⁵⁰ Ibid., p. 23.

¹⁵¹ Ibid., p. 36.

Anna: Nee, wij hebben allemaal elkaar evenveel nodig. Wat is een mens op zijn eentje? Een sukkelaar. Gij hebt ons ook nodig.¹⁵²

In Eenentwintigen beschermen de personages zich ook tegen de buitenwereld in hun familiebedrijfje. Allen hebben ze gebroken met het normale leven van de maatschappij, gewild of ongewild.

Anna, werd op 20-jarige leeftijd, na een avontuurtje, met een stomme, natuurlijke dochter in de steek gelaten. Dit heeft haar verbitterd en tegelijkertijd t.o. de buitenwereld gebrandmerkt. Ze is dan ook vastbesloten niets meer met de buitenwereld te maken te hebben. Ze wil volledig op eigen benen staan en vooral onafhankelijk zijn van de mannen.

Anna: (...) Misschien ben ik geen vrouw zoals ge zegt. Eén keer, toen ik 20 was, ben ik een vrouw geweest. Eén keer was genoeg. Sedertdien ben ik niet meer zwak. Gij zult het uw leven lang blijven. De slaaf, de hand van de mannen. U steendoed werken in een café voor een man. Of uw familie ervoor in de steek laten. Alsof ze het waard zijn...¹⁵³

Jeanne: Haar familieband maakt haar tot groepslid. Zelf zou ze soms liever in de "buitenwereld" leven maar ze is er tot nu toe nog niet in geslaagd om daar een harmonisch leven op te bouwen.

Jeanne: Ach, verrek met uw thuis. Een bende mensschuwen, gehandicapten, dat zijt gij. Ik ben nog jong genoeg. Ik ga me hier niet afsluiten van de wereld zoals gij (...) ¹⁵⁴

Ze is getrouwd geweest en als gefortuneerde weduwe is ze in de familiezaak teruggekeerd. Blijkbaar was ze alleen niet sterk genoeg en is ze teruggekeerd naar de veilige geborgenheid. Maar ze heeft niet dezelfde onafhankelijkheid als Anna. Mannen zijn voor haar een obsessie. Als ze een minnaar heeft wordt dit door haar familie getolereerd. Wel moet ze haar liefdes- en groepsleven strikt gescheiden houden.

Anna: Maar ge kunt zoveel mannen hebben als ge wilt. (...) Zolang wij hier samenblijven met ons drieën, en ons in leven houden, kunt ge omgaan met gelijk welke man. Vrij met de één na de ander, met zes tegelijk. Maar houd ze hier buiten. Doe het elders, wij hebben toch genoeg aan onszelf...¹⁵⁵

Mannen zijn voor Jeanne een middel om uit haar milieu te ontsnappen. Ieder weekend stapt ze met Jacques, haar minnaar, eventjes uit de sleur van haar normale leven. Ze is ook blijven hunkeren naar het leven dat ze gekend heeft in haar café, toen ze getrouwd was. Ze wordt de hele tijd heen en weer geslingerd tussen haar hang naar amusement en de zekerheid van het familiebedrijfje.

Jeanne: Vraag me of het me spijt dat ik dat café gestopt heb.

Lucien: Je bedoelt dat het u spijt.

¹⁵² R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 36.

¹⁵³ Ibid., p. 36.

¹⁵⁴ Ibid., p. 36.

¹⁵⁵ Ibid., p. 22.

Jeanne: Soms. In mijn café waren de avonden gevuld. Maar hier. Eenentwintigen 's avonds en de zaterdag naar Eeklo, naar Jacques.¹⁵⁶

Lucien is voor haar een nieuwe kans om wat afwisseling in haar geïsoleerde leven te brengen. Ze beweert er niet om te geven dat hij impotent is maar dit is uiteindelijk toch de reden waarom ze hem laat vallen. Door zijn impotentie vindt ze bij hem niet de "seksuele" geborgenheid die ze eist van iedere man.

Cyriel is tussen de 50 en de 60. Hij mankt en is aan de drank. Als het bedrijfje zou failliet gaan, dan verliest hij zijn thuis. Waar elders zou een alcoholist nog werk vinden? Zijn enige uitkomst zou dan het bejaardentehuis zijn waarvoor hij nog te jong is.

Cyriel: En dan. Ze verkopen de boel. We zijn ons huis kwijt. Waar moet ik dan naartoe, en gij? De openbare onderstand, of een gesticht voor oude mensen.¹⁵⁷

Het bedrijfje beschermt Cyriel ook tegen alle roddels over hem in de buitenwereld. Zijn verleden is er gemeengoed. Hij is er ook door getekend. Zijn vrouw liet hem in de steek.

Jan: Ik weet het van mijn vader. Hij zegt dat gij drinkt en vies zijt, al 30 jaar lang, omdat uw vrouw van u weggelopen is, tijdens de oorlog. Met een Amerikaan. Ze moest u niet meer hebben, omdat ge met een mank been terug van het front kwam. Dat zegt hij.¹⁵⁸

Jan is in feite geen deel van de echte clan. Hij is door hen aangeworven en wordt in feite uitgebuit. Hij werkt in het zwart onder de prijs.

Toch zoekt ook hij beschutting tegen de maatschappij binnen die groep. Immers, hij heeft er werk en kan er een nuttige taak verrichten. Om niet werkloos te hoeven zijn, moet hij dus de samenleving bedriegen.

Als hij dan toch zijn kans waagt in de maatschappij en solliciteert in de betonfabriek, komt hij van een kale reis terug.

Blijkbaar is het in dit harde, gesloten milieu toch nog beter dan erbuiten, waar men gewoon als een nummer behandeld wordt. Een fiche, die zonder reden verkeerd wordt geklasseerd, kan op slag al je illusies doen verdwijnen.

Jan: Er was een misverstand, met de steekkaarten...¹⁵⁹

Griet is de enige die niet uit vrije wil bij de groep hoort. Haar handicap maakt het haar onmogelijk om uit dit verstikkend milieu te ontsnappen.

Ze is overgeleverd aan diegenen die haar omringen. Maar ze krijgt er enkel wat men "materiële" affectie zou kunnen noemen. Van liefde is er geen sprake, zelfs niet vanwege haar moeder.

Cyriel: Ze is weer lastig, die dochter van u...

¹⁵⁶ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 16.

¹⁵⁷ Ibid., p. 26.

¹⁵⁸ Ibid., p. 25.

¹⁵⁹ Ibid., p. 42.

Anna: (Kijkt even op naar Griet, liefdeloos, en werkt dan verder).¹⁶⁰

Voor Griet is dit gesloten wereldje absoluut geen beschutting tegen de buitenwereld. Ze is er immers de zondebok, de 'vermoorde onschuld'.

Ook al is haar ervaringswereld beperkt, toch weet ze dat er van het leven meer te verwachten is dan wat ze ervan kent.

Bij Jan, een buitenstaander, vindt ze genegenheid. Bij Jeanne ziet ze dat een vrouw belangstelling kan hebben voor een man en zich voor hem mooi maakt. Dit doet ze dan ook zelf om Jan te ontvangen wanneer die terug bij hen komt werken.

Griet: (Komt terug op met een halssnoer, een broche etcetera..., waarmee ze zich tooit. Ze zet de radio opnieuw aan, ze paradeert voor de spiegel).

Cyriel: Ge doet weer raar, hé. Ik zie dat wel (...) Bah, omdat die alweter komt, dat stuk elektricien.¹⁶¹

Juist nu Griet zich gelukkig voelt door Jans komst, wordt ze door Cyriel vermoord. Blijkbaar wordt het diegenen, die niet in het systeem passen, niet gegund ook maar een fractie geluk te kennen.

Lucien is duidelijk de vreemdeling, de indringer. Hij bedreigt het veilig samenzijn binnen het nest. Dit heeft hij zelf niet gewild maar er wordt van hem gebruik gemaakt.

Als een lid van een gesloten groep er eens "uit" wil, moet er een beroep gedaan worden op iemand van erbuiten. Als de nieuwe partner ofwel niet voldoet aan de gecreëerde verlangens, of als de groep in gevaar komt, krijgt de groepssolidariteit onmiddellijk opnieuw de bovenhand.

Dit is wat gebeurd is tussen Jeanne en Lucien. Jeanne spiegelt zichzelf en Lucien een nieuwe toekomst voor. Maar als blijkt dat Lucien niet van zijn pillen af wil om zo zijn potentie terug te krijgen en wanneer Cyriel in de gevangenis zit, laat ze Lucien op slag vallen. Zonder enige emotionele problemen kiest ze opnieuw de kant van de groep.

Lucien, die als indringer, een relatie aangaat met een groepslid, wordt door Jeanne niet als een volwaardige partner aanzien. Ze houdt helemaal geen rekening met zijn gevoelens. Ze vindt het onbegrijpelijk dat hij de doktersvoorschriften zo nauwgezet wil volgen. Nochtans is dit zeer belangrijk voor hem. Maar Jeanne eist van hem dat hij ermee ophoudt. Uiteindelijk krijgt ze haar zin en hierdoor heeft ze tegelijkertijd de "nieuwe", zwakke Lucien weer volledig kapot gemaakt.

Jeanne: Laat ze liggen, de pillen. Ge wilt toch weer in orde komen? Ge hebt ze niet meer nodig dan. Een paar goeie slokken jenever, dat zal u meer deugd doen. Waarom gelooft gij me nooit? (Ze wil hem doen drinken. Er wordt gemorst)¹⁶²

3. Eigenbelang als waardemeter in intermenselijke relaties

Jan: (...) Weet ge wat ge zijt? Egoïsten. Geldmaniakken. Dat weten ze allemaal in het dorp. Zelfs na het werk zijt ge nog bezig met geld, dan zit ge te eenentwintigen voor geld...¹⁶³

¹⁶⁰ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 43.

¹⁶¹ Ibid., p. 43.

¹⁶² Ibid., p. 39.

¹⁶³ Ibid., p. 48.

Geld is de reden waarom de groep samenwerkt. Het verzekert hun bestaan samen en is hun enige verweermiddel tegen de buitenwereld. Geen geld verdienen betekent: geen bedrijfje meer en dus ook geen thuis.

Er "munt uit slaan" bepaalt dan ook hun houding in intermenselijke relaties, in de eigen familiekring maar vooral t.o. de buitenwereld.

a) In de eigen familie

Cyriel en Anna weten dat ze zonder Jeanne de handschoenenzaak mogen vergeten. De handschoenen verkopen niet goed. Ze hebben haar geld hard nodig om de zaak draaiend te houden.

Anna: Ik weet het, ik weet het. Het is niet gemakkelijk. Maar er is nog altijd Jeanne.

Cyriel: Ge hebt haar weeral nodig.

Anna: Ja op 't einde van de maand. 15.000.

Cyriel: 15.000. Weeral.¹⁶⁴

Deze financiële sterkte laat Jeanne toe zich aan een escapade te wagen, die de groep niet goedkeurt. Ook al krijgt ze veel tegenkating, toch kan ze zich een avontuurtje met Lucien veroorloven. Geld staat in deze kleine leefgemeenschap, net zoals in de maatschappij, gelijk aan macht.

b) Ten overstaan van de buitenwereld.

Jan wordt in het familiebedrijf geduld omdat hij rendeert. Cyriel kan het werk niet alleen meer aan; dus moet hij geholpen worden.

Een hulp in het bedrijf nemen, betekent dat iemand zeer dicht bij het groeps- en familieleven zal komen te staan. Toch hebben ze niet uitgekeken naar iemand die goed bij hen zou passen, wel hebben ze een zo goedkoop mogelijke werkkraft gezocht. Jan stempelt en werkt bij hen onder de prijs in het zwart. Ook al heeft hij een tijd dicht bij hen geleefd, toch voelen ze geen affectie of sympathie voor hem. Hij is vervangbaar.

Anna: (...) Ik zoek een ander kereltje. Er staan er nog wel aan de dop.

Cyriel: Ze willen niet allemaal in het zwart werken. Ze hebben schrik om hun dop kwijt te raken.¹⁶⁵

Uiteindelijk is Jan de cruciale getuige i.v.m. de moord op Griet. Omdat de groep nooit enige belangstelling heeft gehad, kunnen ze nu ook niet op ware gevoelens een beroep doen om hem aan hun kant te krijgen. Hem omkopen is hun enige kans om Jan in Cyriels voordeel te doen getuigen. Door hun gebrek aan menselijke belangstelling kunnen ze van hem geen groepssolidariteit verwachten.

Jan: Zeg het, wat moet ik doen voor dat geld? Ha! Zeg het, smeerlappen!

Anna: (Geeft zich bloot. Hees, fluisterend) Luister, wij geven u nog meer geld als ge wilt, maar ge gaat Cyriel geen nadeel berokkenen in uw verklaringen...¹⁶⁶

¹⁶⁴ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 39.

¹⁶⁵ Ibid., p. 33.

¹⁶⁶ Ibid., p. 47.

Jan: Waarom zou ik uw soort helpen? Gij zijt koude, harde mensen, gij. Ge hebt allemaal schuld aan wat gebeurd is met Griet. Er is niemand die een hart heeft, hier. Ik heb niets met u te maken...¹⁶⁷

Lucien: Lucien is de duidelijkste vertegenwoordiger van de buitenwereld.

Het publiek heeft hem als laatste personage leren kennen. Zijn komst was een prospectief gegeven. Hij was al veelbesproken binnen de groep vooraleer men hem voor het eerst te zien krijgt. Uit de gesprekken over hem, kennen we reeds zijn hele verleden.

Hij moet als voyageur het bedrijf uit de moeilijkheden helpen, maar zelf zal hij op geen enkel voordeel moeten rekenen. Anna wil geen RSZ betalen. Hij wordt een zelfstandig verkoper, die werkt op percent.

Toch aanvaardt Lucien onder deze slechte voorwaarden de job. Door zijn crimineel verleden is hij immers niets waard op de arbeidsmarkt. Hij kan daardoor gemakkelijk uitgebuit worden, zelfs door niet zo erg kapitaal krachtigen. Hij staat nergens op de sociale ladder. Zijn ouders erkennen hem niet meer. Werken, in om het even welke omstandigheden, is het enige wat hem nog rest om nog te trachten iets van zijn leven te maken.

Jeanne: Echt, de Moderna? Zo 'n smerig kot. Man toch. Daar zit gij, terwijl uw ouders in zo 'n bak van een villa wonen, in dezelfde stad.

Lucien: En dan? Het is toch normaal. Ze hebben me toch buiten gesmeten na die affaire met die minderjarige? Ik voel me goed in mijn hotel, het is er rustig.

Jeanne: Ik geloof u niet. De Moderna!

Lucien: Weet gij iets anders. Het is goedkoop. Ik vind wel iets anders. Een kleine studio, een kamer. Daar is geld voor nodig. Meubels... Daarom werk ik hier. Weet gij een ander middel?¹⁶⁸

Dat de familie hem aanneemt als voyageur steunt helemaal niet op enige vorm van medelijden. De relatie die de groep aangaat met hem steunt enkel op het profijt dat eruit te halen is.

Wanneer Jeanne zijn verleden vertelt, wordt daar enkel oppervlakkig over van gedachten gewisseld. Voor de aard van zijn misdaad hebben ze bijna geen aandacht. Ze geven zelfs de indruk die niet zo verschrikkelijk te vinden. Voor Jeanne speelt die misdaad zelfs helemaal geen rol. Ze ziet de verkrachting als het bewijs van Luciens mannelijkheid.

Jeanne: Toch wel. Vroeger waart ge een man, ge kon de vrouwen meester, ja, ja... op een... onwettelijke manier zult ge zeggen.

Lucien: ... op een onnatuurlijke manier.

Jeanne: Maar ge kon het toch. Nu niet meer.¹⁶⁹

Voor Anna en Cyriel telt Lucien niet als persoon, enkel zijn functionele waarde in het bedrijf telt.

Voor Jeanne ligt het "profijt" op een ander vlak. Ze is een vrouw van middelbare leeftijd en wil per se een man. Lucien is voor haar een makkelijke prooi. Door zijn verleden is hij vlug tevreden. Het doet

¹⁶⁷ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 59.

¹⁶⁸ Ibid., p. 17.

¹⁶⁹ Ibid., p. 30.

hem niets dat Jeanne 15 jaar ouder is. Temeer omdat hij door zijn medicatie geen echte seksuele lust meer voelt.

Jeanne voelt niets voor de mens Lucien. Ze ziet hem als "de man", waarvoor ze zich kan mooi maken. Door hem en zijn auto telt ze opnieuw mee naar buitenuit.

Cyriel: (...) Weet ge wat ze nu aan 't doen is, Jeanne? Nu zit ze zich op te steken, voor haar spiegel, om te kunnen pronken met hem in Eeklo.¹⁷⁰

Jeanne: Nee? Zo 'n luxe. Boodschappen doen in een Peugeot. Diesel. Is wat anders dan dat scheef volkswagentje van ons. Hebt ge die nog van toen ge thuis werkte?¹⁷¹

Ze denkt ook enkel aan haar eigen seksuele bevrediging en staat niet stil bij Luciens seksuele problemen. Als blijkt dat hij voor haar niet van zijn pillen afwil om zo zijn potentie terug te krijgen, laat ze hem als een steen vallen. Hierdoor maakt ze Lucien volledig kapot. Hij wou echt met haar een nieuw leven beginnen.

Lucien: Boedschappen doen, zeker? In hun scheef V.W.-tje? Ze zal me missen met mijn Peugeot. Goed. Ik wacht op haar. Ja. Ik kom haar vertellen hoe goed het met me gaat. Ik heb haar raad gevolgd. Ik drink weer (...)¹⁷²

Als Lucien drie dagen vermist wordt, is er niemand om hem bezorgd. Het is alleen de koopwaar, die nog in zijn wagen zit, die telt.

Cyriel: Ja, zo iemand, dat is tot alles in staat. Jeanne zei dat hij compleet buiten zinnen was, als hij wegreed. Dat is in staat om dwaze dingen te doen, zo iemand. In de vaart rijden, bijvoorbeeld. Dan zijt ge ze kwijt uw 200.000 fr. handschoenen.¹⁷³

Uiteindelijk levert de groep hem uit zelfbehoud, zonder scrupules uit aan het gerecht voor een misdaad die hij niet gedaan heeft.

De hele groep samen is schuldig aan Griets moord. Sinds lang werd ze beschouwd als een last, een schande. Deze latente agressie is uiteindelijk geconcretiseerd geworden in een moord.

Maar hun sterke structuur als groep heeft zelfs dit het hoofd kunnen bieden.

Overeenkomst met F.X. Kroetz: een vergelijking met "Lieber Fritz".

1) Korte inhoud van 'Lieber Fritz'¹⁷⁴

In een gezin, dat bestaat uit Otto en Hilde en twee kinderen Susi en Martin, komt ook Fritz terecht. Hij is pas uit een instelling ontslagen. Twee jaar en 3 maanden zat hij vast. De ouders liegen hun kinderen voor, dat hun oom uit Amerika komt.

Eerst installeert Fritz zich in zijn kamer. 's Avonds drinken ze nog iets, praten maar zeggen eigenlijk niets wezenlijks en gaan dan slapen. De volgende dag moeten ze om vier uur opstaan.

In het familiebedrijfje van Hilde en Otto (een bloemenkwekerij) wordt Fritz ingeschakeld. Door de

¹⁷⁰ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 13.

¹⁷¹ Ibid., p. 15.

¹⁷² Ibid., p. 44.

¹⁷³ Ibid., p. 41.

¹⁷⁴ F.Y. Kroetz, Lieber Fritz, Spectaculum 25, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

warmte in de serres wordt Fritz ongesteld. Mitzi, een medewerkster in het bedrijf, raadt aan een dokter te roepen, maar Otto wil niet en meent telkens, dat het met Fritz' koorts te meten wel zal voorbij gaan. Na dit voorval, begint Otto te twijfelen over zijn beslissing, zijn zwager in huis te hebben opgenomen. Nu komt ook de voorgeschiedenis van Fritz ter sprake. Hij is een exhibitionist en daarom werd hij in een instelling gestopt. Fritz neemt ook (wel een pond) tabletten tegen zijn libido. Als men zoiets doet, dan moet men wel ziek zijn, zegt Otto.

Fritz ligt nu te bed. Hij zegt zelf dat het maar een griepje is. Voor Otto blijft de hele zaak louter economisch. Hij is voor enkele dagen zijn goedkope kracht kwijt.

De hele familie maakt een uitstapje. In een café in de toiletten vraagt Otto of hij Fritz' genitaliën mag bekijken, omdat hij vermoedt, dat het iets speciaals moet zijn door al het pillen slikken.

Na het middageten willen de kinderen naar het circus. Aanvankelijk willen de ouders niet. Als Fritz voorstelt de kinderen mee te nemen, moet plotseling de hele familie mee, omdat Otto weer exhibitionistische neigingen van Fritz vreest.

In een eerste gesprek op het werk met Mitzi lijkt ze zich toch enigszins tot Fritz aangetrokken te voelen. Hij blijft echter vrij neutraal en koel.

In een volgend gesprek aan de rand van een weg begint Mitzi een hele reeks vragen te stellen in verband met zijn ideeën over de liefde. Aanvankelijk wil hij niet loskomen. Tenslotte verzint hij, dat hij een sadist is. Hij steekt de vrouwen met naalden en als hij bloed ziet, is hij in staat tot geslachtelijk verkeer. Daarom hebben ze hem ook vastgezet, vertelt hij.

In het derde gesprek blijkt, dat Fritz financieel uitgebuit wordt. Hij krijgt slechts de helft van wat Mitzi verdient. Ze raadt hem dan ook aan op te stappen. Ze zou eigenlijk zelf ook willen weggaan uit het bedrijf. Dan doet Mitzi het voorstel met haar mee te vertrekken en ergens een koffiehuis te huren. Ook het punt van zijn zo gezegde sadistische neigingen komt aan de orde. Voor Mitzi zijn de pillen voor het onderdrukken van zijn libido geen bezwaar, want er bestaan nog andere trucjes ter bevrediging. Otto heeft vernomen dat hij met Mitzi wil vertrekken. De stabiliteit van zijn bedrijf staat op het spel en daarom moet hij Fritz zijn plan uit het hoofd praten. Eerst beweert hij, dat Fritz niet dankbaar genoeg is voor de mogelijkheden die zij hem geboden hebben. Daarna komt het argument, dat hij haar niet zal kunnen bevredigen. Fritz is echter niet te overreden. Hij is vastbesloten te vertrekken, omdat hij de vrijheid wil hebben, te doen wat hij zelf wil. Als Otto merkt dat gewone argumenten geen effect op hem hebben, wordt hij veel agressiever. Dat hij Mitzi meeneemt, is gemeen. Daarenboven heeft hij in zijn situatie nergens recht op.

's Nachts bespreekt Otto de toestand met zijn vrouw. Hij zou Fritz willen aanklagen. Hij vreest ook dat hij op een dag zijn pillen niet meer zal willen nemen. (Ze zijn hem opgelegd door het gerecht). Ze besluiten Mitzi eens hun waarheid omtrent Fritz te vertellen.

Hilde verzekert Mitzi, dat ze het allebei goed menen met Fritz. Ze vertelt echter ook, dat hij kan hervallen in zijn oude kwaal als hij weer met vrouwen in contact zou komen. Dat zou de zaak niet ten goede komen en Fritz zou natuurlijk weer in de gevangenis terecht komen. Mitzi is vrij vlug overtuigd en ze laat haar plannen in verband met het koffiehuis en Fritz varen.

Fritz staat klaar om alleen te vertrekken. Otto en Hilde doen hem heel hypocriet uitgeleide (Zorg dat je niets gebeurt / Wees voorzichtig / Je mag altijd terugkeren / Schrijf of telefoneer eens...).

2) Eerste indruk

Dat Lieber Fritz en Eenentwintigen duidelijk verschillend zijn lijdt geen twijfel. Het verhaal (de story) is niet dezelfde (zie korte inhoud).

Toch viel het mij erg op dat beide stukken zeer veel gemeen hadden. Lieber Fritz heb ik lange tijd na Eenentwintigen gelezen en steeds had ik het gevoel: wat hier gebeurt heb ik reeds ergens gezien of gehoord. Kortom: ik weet er al van.

Plots schoot mij Eenentwintigen te binnen en de gelijkenissen tussen beide stukken zijn dan ook niet uit de lucht gegrepen.

Beide stukken spelen zich af binnen het "beschermde milieu" van een familiebedrijf. Dit veilig nest wordt door een buitenstaander bedreigd. In beide gevallen: een man die seksueel afwijkend is. De twee mannen slikken dan ook pillen om hun libido te kalmeren om zo binnen het normaal seksueel patroon te passen.

De indringer krijgt sympathie van een vrouwelijk lid van de clan en dit wordt door de volledige clan tegengewerkt. Uiteindelijk slaagt men er in beide stukken in om de indringer terug zijn isolement in te drijven. In Eenentwintigen betekent dit: een terugkeer naar de beginsituatie. Lieber Fritz echter heeft een open slot. Fritz gaat een onbekende en misschien betere toekomst tegemoet.

3) Lieber Fritz en Eenentwintigen: volksstukken.

Zoals vroeger reeds vermeld zijn de kenmerken van een volksstuk:

- het gebruik van de volkstaal
- de gesloten vorm
- de herkenbaarheid van de personages
- het inspelen op emoties

In het nu volgende wordt nagegaan of deze voorwaarden vervuld zijn in Lieber Fritz en Eenentwintigen.

- Dialect

Kroetz maakt in Lieber Fritz gebruik van zijn eigen dialect: het Beiers. Beieren is tegelijkertijd de streek waar dit stuk zich afspeelt. In de meeste regieaanwijzingen voor zijn stukken zegt Kroetz dat men het best het dialect gebruikt van de plaats waar het stuk opgevoerd wordt. Waar het nodig is kan men dan het stuk naar de situatie toe "hertalen".

Rudy Geldhof maakt in Eenentwintigen en in al zijn stukken gebruik van wat men een "gestyleerde volkstaal" zou kunnen noemen. vb.

Lucien: Als ge zo doorgaat, dan zal ik eens naar u smijten.¹⁷⁵

- de gesloten vorm

In beide stukken wordt de illusie van de vierde wand niet doorbroken. Geen enkele van de acteurs richt zich tot het publiek en van de toeschouwers wordt, zoals bv. Augusto Boal, geen participatie in het toneelgebeuren verwacht.

Men kan de functie van de toeschouwer min of meer vergelijken met de T.V.-kijker, was het niet dat niets de "kick" kan vervangen, die je voelt hij het zien van een toneelstuk.

- de herkenbaarheid en mogelijkheid tot identificatie is in beide stukken duidelijk aanwezig. Je voelt je onwillekeurig betrokken bij het lot van de mensen op scène. Je gaat er bij nadenken en krijgt medelijden met figuren zoals Fritz, Lucien en Griet. Je merkt hoe zij het slachtoffer zijn van het milieu rondom hen.

Dit opgewekte medelijden zal Geldhof waarschijnlijk interpreteren als de bevestiging van het feit dat zijn stuk waarachtig en echt is: dat het aanspreekt.

Kroetz echter zal vinden dat zijn geconstrueerde illustratie van een bepaalde wantoestand het vereiste

¹⁷⁵ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 12.

effect zal hebben opgebracht, nl. bij de mensen medelijden opwekken en ze zo een vorm van bewuste actie helpen kiezen.

- het medelijden dat beide stukken oproept illustreert duidelijk dat op een heel pak emoties van het publiek een beroep wordt gedaan. De feiten worden je niet op een rationele manier voorgeschoteld, maar je krijgt de kans om ze mee te beleven en zo je eigen conclusies te trekken.

Een netelige vraag voor velen is het volgende: waar trek je de grens met de triviaalliteratuur. Het triviale toneel (voor zover het bestaat) maakt ook gretig gebruik van de gesloten vorm, de identificatie en de emoties.

Maar het feit dat Kroetz en Geldhof ons bijvoorbeeld geen ideale wereld voorspiegelen - ze beschrijven meestal allerm minst rooskleurige situaties - onderscheid hen volgens mij van de triviale literatuur. Deze laatste biedt dikwijls een vorm van escapisme aan, ze schotelt het publiek een mooie, gedroomde werkelijkheid voor.

Anderen rangschikken Kroetz en Geldhof zonder voorbehoud onder de triviale, reactionaire literatuur.

Maar beide experimenten (voor zover de term hier geen ironische betekenis heeft) van Kroetz in het Duitse taalgebied en van Rene Verheezen bij ons, en ja soms van het werktheater ("Als de dood" model voor de "Caraïbische Zee") is de grens duidelijk overschreden: wij beleven de triomfantelijke terugkeer van de hyperindividuele emoties in de hun vertrouwde (klein)burgerlijke context.¹⁷⁶

4) Sociale context en personages

Beide stukken spelen zich af binnen de veilige muren van een familiebedrijfje. Dit bedrijf dient als beschutting tegen de dreigende, omringende wereld.

Binnen dit nest geldt het natuurrecht: de wet van de sterkste:

Jeanne: Komt er een indringer in uw nest, grr, dan is het erop of eronder. Het is de natuur. Die zwak is, wordt uitgeschakeld. Hoe zeiden ze dat in de film. (...) De zwakken, de zieken, zij zijn niet nuttig voor de groep. De sterken winnen het.¹⁷⁷

Otto en Hilda in Lieber Fritz laten Fritz duidelijk aanvoelen dat zij het zijn die binnen hun bedrijf de wetten stellen en dat hij daarbinnen, als daad van menslievendheid, geduld wordt.

Als een lid van de clan een stapje in de wereld wil zetten, wordt dit geoorloofd zolang de familieband niet in gevaar komt. Jeanne heeft mannen nodig en ze mag er gebruiken zoveel ze wil, zolang ze hen niet in de clan wil integreren.

Anna: Jeanne, dat waren we toch altijd afgesproken. Dat houden we apart. Ons leven als familie samen hier, en uw, eh, zaterdag met uw aanhouder in Eeklo. Ga er zo dikwijls naartoe als ge wilt, maar hou ons erbuiten. Spreek er niet over.¹⁷⁸

Het bedrijf in Lieber Fritz kan het ook niet goed vinden dat Mitzi samen met Fritz zou wegtrekken. Ze is er onmisbaar. Het is ook niet toegestaan dat de indringer de rust en gevestigde orde binnen de groep zou verstoren.

¹⁷⁶ Dina Van Berlaer-Hellemans, "Maatschappelijke vorming en emotionaliteit: een moeizaam maar misschien niet onmogelijk samenspel op het gebied van het theater" uit: Het Politieke theater heeft je hart nodig, Antwerpen, W. Soethoudt, 1982.

¹⁷⁷ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 28.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

Otto: (...) Aber wenn es dir schon hier bei mir nicht passt, bitte, dann gehst eben, aber die Mitzi, die lasst da, weil ich die im Betrieb brauch, wo ich sie seit acht Jahr hab, und du keine Frau mehr brauchst. Lass die Mitzi da, ich mein er gut mit dir, das geb ich dir schriftlich.¹⁷⁹

De familieclan in Eenentwintigen bestaat uit mensen die mislukt zijn in het 'normale' leven. Bij elkaar en binnen hun bedrijfje zoeken ze beschutting. De kern van de familieclan bestaat in Eenentwintigen uit Anna, Jeanne en Cyriel. Ze lopen over van de frustraties die ze hun hele leven hebben opgekropt. De personages in Lieber Fritz - behalve Fritz zelf - zijn niet zo zwaar beladen met frustraties. Ze zijn doorsnee mensen die levende toepassingen zijn van de enge kleinburgerlijke moraal.

Jan wordt in Eenentwintigen geduld als buitenstaander omdat hij economisch rendeert. Hij werkt in het zwart, onder de prijs.

Griet is de stomme, natuurlijke dochter van Anna. Ze is van de familie en haar handicap maakt het haar onmogelijk om dit verstikkende milieu te ontvluchten. Ze is dan ook het gedroomde slachtoffer waar de hele familie zich kan op afreageren, de vermoorde onschuld.

Jan: Ik vind het een schande, hoe Griet hier verwaarloosd wordt. Gij zijt harde mensen, gij.

Anna: Verwaarloos ik Griet?

Jan: Ja. Ge hebt haar dom gehouden. Omdat ze niet kan spreken. Maar ze is misschien slimmer dan gij en ik.¹⁸⁰

Dat Cyriel Griet vermoordt kan dan ook niet als een ongeluk verklaard worden. Latent koestert Cyriel een diepe haat tegenover Griet. Een echtgemeende oorvijg verraadt al zijn houding en zijn gevoelens.

Jan is fel geschrokken en staart naar Cyriel en Anna. Totaal verwonderd om resp. zoveel brutaliteit en onverschilligheid.¹⁸¹

Later vermoordt hij haar dan uit alle macht:

(...) Is 't gedaan? Godverdomme. Hoerejong. Is 't gedaan? (Griet blijft tegenspartelen. Cyriel blijft haar uit alle macht neerduwen).¹⁸²

Ook bij Otto in Lieber Fritz is deze latente vorm van agressie aanwezig. Een zelfmoord is voor iemand als Fritz volgens Otto de beste oplossing:

Hilde: Wenn mir ihn nicht gnommen hätt, dass er eine familie hat, hät er sich vielleicht umbracht.
(Pauze)

Otto: Is nicht das schlechteste für so ein, das Umbringen.¹⁸³

¹⁷⁹ F.X. Kroetz, Lieber Fritz, p. 210.

¹⁸⁰ R. Geldhof, Eenentwintigen, p. 32.

¹⁸¹ Ibid., p. 27.

¹⁸² Ibid., p. 55.

¹⁸³ F.X. Kroetz, Lieber Fritz, p. 197.

De indringer is in beide stukken een man met een seksuele afwijking, een exhibitionist en een verkrachter. Beiden zijn behandeld en doen opnieuw een poging om "normaal" te gaan leven. Daarvoor komen ze in een te eng en te verstikkend milieu terecht.

Beiden laten zich verleiden door een vrouw uit de clan. Ze koesteren daardoor de hoop op een nieuw gelukkig leven maar komen er alle twee als de verliezer uit. De clan slaagde er in de verloren dochter opnieuw binnen te halen. Voor Fritz blijft er nog hoop, maar voor Lucien niet meer.

Dat er voor Fritz nog hoop is, illustreert dat "Lieber Fritz" dateert uit Kroetz' tweede periode. De handeling is niet meer zo statisch.

5) Conclusie.

Eenentwintigen is duidelijk het meest Kroetziaanse stuk van Rudy Geldhof.

De mensen die we hier te zien krijgen zijn in feite ontaarde wezens. Ze schrikken er zelfs niet voor terug een moord te plegen. Het feit dat alleen in dit stuk van Geldhof de moord op scène voor de ogen van het publiek gebeurt, wijst op een duidelijke Kroetz-beïnvloeding.

Dit stuk toont ons een zeer marginaal milieu. In het doordeweekse leven van die mensen sluimeren driften die ze niet de baas kunnen. De alledaagsheid verbergt mechanismen die tot onmenselijke gebeurtenissen leiden.

Alles staat in functie van de statische orde binnen het bedrijfje. Dit is het enige houvast voor die mensen. Het behoud ervan mag zelfs een mensenleven kosten.

Op dit stuk van Geldhof kan je in feite de volledige Kroetz-theorie toepassen. Maar we hebben gezien dat Geldhof met dit soort theorieën geen rekening houdt. De gelijkens tussen de twee stukken kan misschien verklaard worden door een soort van collectief onderbewustzijn.

Algemeen besluit.

Dat Eenentwintigen geschreven is onder invloed van een intense Kroetz-lectuur lijkt geen twijfel. Alle voorwaarden om van een overeenkomst te spreken zijn aanwezig.

Eenzelfde vormgeving (opeenvolging van korte scènes), dezelfde marginale sfeer, latente en openlijke agressie als gevolg van de alledaagse situatie, waar de personages zich in bevinden, al deze elementen zijn in Eenentwintigen aanwezig. Om misverstanden te voorkomen moet ook nog aangestipt worden dat tussen Eenentwintigen en Lieber Fritz ook heel wat verschillen bestaan. Zo zijn er geen personages aanwezig in Lieber Fritz die de functies vervullen van Griet en Jan in Eenentwintigen.

Ook is het zo dat er nu juist in dit stuk van Kroetz enkel sprake is van latente agressie, terwijl er in Eenentwintigen een werkelijke moord gebeurt.

Het stuk heeft ook het meeste affiniteit met de stukken uit Kroetz' eerste periode toen de handeling aan het eind opnieuw in de beginsituatie terecht kwam. Maar zowel Kroetz als Geldhof zijn van dit gebruik afgestapt. Aan het eind van het stuk moet er nu toch één personage een ontwikkeling hebben doorgemaakt. Het echte verschil tussen beide stukken en tussen het werk van beide auteurs is, volgens mij, de levensechtheid. Bij Kroetz zijn de personages al te dikwijls illustratieve marionetten van een situatie die hij wil aanklagen. In Geldhofs stukken echter zijn de personages zelf de realiteit. Men voelt dat de handeling werkelijk beleefd wordt en niet dient als een voorbeeld.

Dit onderscheid bezorgt Geldhof zijn eigenheid hoewel duidelijke overeenkomsten niet te miskennen zijn.

Mijnheer Karel

Rudy Geldhof

"Mijnheer Karel" is een hertaling naar de recente Vlaamse geschiedenis toe van "Der Herr Karl", een monoloog van het Oostenrijkse schrijversduo Qualtinger en Merz.

Der Herr Karl gaat over de Oostenrijkse collaboratie tijdens de tweede wereldoorlog.

"Der Herr Karl" is het verhaal van een Oostenrijks nationaalsocialist, het verhaal ook van het gedrag van een volk (het Oostenrijkse) dat zich zonder al te veel scrupules aan de kant van nazi-Duitsland schaarde (...)¹⁸⁴

Rudy Geldhof herschreef deze monoloog met Mijnheer Karel in de hoofdrol. In dezelfde tweede wereldoorlog koos deze ook de kant van de Duitsers en hij manoeuvreerde zich handig door de repressie.

In 1978 was Mijnheer Karel op het toneel te zien in een productie van het Kafka-theater met Werther Van Der Sarren in de hoofdrol en in een regie van Jacky Tummers.¹⁸⁵

Korte Inhoud.

Mijnheer Karel, een zestiger, werkt samen met een jongere collega in een magazijn van een grootwarenhuis.

Terwijl hij zichzelf knusjes installeert voor zijn middagmaal, vertelt hij zijn jonge collega over zijn leven.

Op jeugdige leeftijd nam Mijnheer Karel het kloeke besluit iets van zijn leven te gaan maken. Zijn jeugd viel samen met de tweede wereldoorlog. Tijdens de aanlooperperiode tot die oorlog was het voor Mijnheer Karel duidelijk, dat het land een sterke man als leider nodig had en dat pacifistische mensen, die het wel goed bedoelden, van geen nut waren.

In 1936 veroverde Léon Degrelle met zijn partij "Rex" 21 zetels in het parlement en in hem herkende Mijnheer Karel de ideale leidersfiguur. Hij werd Rexist en dit bezorgde hem een baantje als bureaubediende bij een bouwbedrijf met een Rexistische baas.

Daarna trad Mijnheer Karel voor de eerste maal in het huwelijk met een weduwe die een café uitbaatte. Op die manier kon hij en profiteren van haar geld, en veel praatjes verkopen in het café. Dit duurde totdat zijn echtgenote vond dat hij te ver ging. Mijnheer Karel voelde zich bedreigd in zijn vrijheid en verliet haar.

Ondertussen was het oorlog geworden en de Duitsers zochten mensen om voor hen te werken. Mijnheer Karel schrok er niet voor terug om de verantwoordelijke taak van een gemeentebediende op zich te nemen. Dit hield in dat hij de rantsoenzegels verdeelde en erop moest toezien dat iedereen zich aan de verordeningen van de Duitsers hield.

Nog tijdens de oorlog huwde Mijnheer Karel voor de tweede maal. Deze keer met een knappe cinemaouvreuse. Wanneer hij ontdekte dat zij hem bedroog met een dienstweigeraar, gaf hij deze aan bij de Duitsers en verliet zijn vrouw.

Toen de krijgskansen keerden, zag Mijnheer Karel hier en daar wat door de vingers om op die manier de gunst van het verzet te winnen. Toch werd hij na de oorlog gevangen gezet.

In de gevangenis bood hij zijn diensten aan om zijn medegevangenen te verklikken. Ze waren immers

¹⁸⁴ J. Van Schoor, De Vlaamse dramaturgie sinds 1945, Brussel, Stichting cultuur en theater, 1979, p. 247.

¹⁸⁵ J.V.D.: "Mijnheer Karel in de Kelk", Brugsch Handelsblad, febr. 1978.

landverraders en hij had dus niks met hen te maken. Dit leverde hem een vervroegde invrijheidstelling op.

Eenmaal vrij was hij wat op de dool, totdat hij een eenzame bediende ontmoette, die hem bij zich in huis nam. Toen ze ziek werd en in het ziekenhuis diende opgenomen te worden, liet Mijnheer Karel haar ook in de steek.

Nu woont Mijnheer Karel alleen op een kamer. Hij heeft niets nodig en is tevreden met zijn voorbije leven. Wel pikt hij als het kan nog steeds hier en daar iets mee, zoals een gratis reisje met een vriendbuschauffeur bijvoorbeeld.

Monoloogtechniek.

Mijnheer Karel verschilt als monoloog van Katanga Diane en De Vrije Madam.

Het onderscheid met de andere twee monologen schuilt in het verschillende toneelprocedé dat aangewend wordt. Mijnheer Karel praat tot een onzichtbare, jongere collega in het magazijn van een grootwarenhuis. Het publiek luistert naar Karels monoloog maar wordt nooit echt in de handeling betrokken. Dat mijnheer Karel dus ongeveer een uur voor zich uit praat tegen een fictieve medespeler is dus wel wat artificieel.

Deze kunstmatigheid is er niet bij Katanga Diane en De Vrije Madam. In deze monologen wordt het luisterend publiek al van te voren ingecalculiseerd. Het publiek is op die manier actief bij de handeling betrokken. Het vervult de rol van een fictief publiek in het stuk.¹⁸⁶

Het ontbreken van deze actieve betrokkenheid van het publiek bij het gebeuren in Mijnheer Karel zou een vermindering van de spanning tot gevolg kunnen hebben. Maar dit wordt opgevangen door de inhoud van het stuk.

Het levensverhaal van Mijnheer Karel hoort immers thuis in onze recente geschiedenis. Velen uit het publiek kunnen dus zelf nog zo iemand als Mijnheer Karel gekend hebben of nog kennen.

Ook nu nog bestaan er vele opportunisten zoals Mijnheer Karel. Bovendien sust iedereen wel eens met een leugen zijn eigen geweten.

Zulke mensen bestaan, wij kennen er enkele exemplaren van. Maar heeft ook niet iedere mens ooit eens zijn eigen geweten met drogredenen gesust of moed ingeblazen, of het zwijgen opgelegd?¹⁸⁷

De nog verse herinnering aan de tijd van Mijnheer Karels jeugd en het eeuwig menselijke dat in zijn figuur vervat zit, zorgen voor een sterke identificatie bij het publiek, dat daardoor zijn kunstmatige relatie tot het personage kan vergeten.

De Handeling.

Mijnheer Karel, een zestigjarige man, verwoordt zijn verleden. De bedoeling van mijnheer Karel is tweevoudig. Enerzijds wil hij zijn jonge vriend laten horen hoeveel echter en beter het leven was, toen hij zelf jong was. Anderzijds wil Mijnheer Karel zichzelf witwassen. Hij schildert zichzelf af als een groot idealist, die steeds heeft gehandeld ten voordele van zijn medemensen.

Het is een schitterend stuk want "mijnheer Karel" is een wonderbaar figuur die in een soort lange apologie pro vita sua en pro domo zich ontpopt als een vulgaire opportunist, een cynische profiteur, een

¹⁸⁶ Zie Katanga Diane, partim ruimte; De Vrije Madam, partim handeling.

¹⁸⁷ J.V.D.: "Mijnheer Karel in de Kelk", Brugsch Handelsblad, febr. 1978.

ongelooflijke egoïst en dit alles met de woorden en slogans van idealisme, menslievendheid en eerbied voor de persoonlijkheid.¹⁸⁸

Wat het publiek van mijnheer Karel te horen krijgt maakt duidelijk dat hier inderdaad een egoïstische opportunist aan het woord is. Maar wat minder duidelijk blijkt is of Mijnheer Karel zichzelf hiervan wel bewust is.

Zijn monoloog laat er bij het publiek geen twijfel over bestaan dat hij verkeerd heeft gehandeld en nog handelt. Waar wel twijfel over blijft bestaan is of Mijnheer Karel vanuit een soort schuldgevoel zich tracht goed te praten of als hij er werkelijk zelf van overtuigd is dat hij een rijk gevuld en rechtvaardig leven heeft geleid, zoals hij aan het eind zelf zijn verleden samenvat.

Ik ben vandaag in ieder geval zo ver, dat ik kan zeggen, dat ik niet voor niets geleefd heb... en dat ik het misschien waar het op aankomt.¹⁸⁹

Tijd.

De speelduur in het stuk is gelijk aan de gespeelde tijd. De tijdsduur waarin alles zich afspeelt is ook duidelijk afgebakend.

De regieaanwijzingen bij het begin van het stuk geven aan dat de handeling zich afspeelt tijdens de werkuren. Toch werkt Mijnheer Karl niet, maar houdt hij zich enkel bezig met het bereiden van zijn middagmaal.

((...)) Het gebeuren speelt zich af tijdens de wekuren. Toch zal mijnheer Karel geen enkele vorm van arbeid verrichten. Het enige wat hij doet is zich knusjes installeren en zijn middagmaal klaarmaken. (...))¹⁹⁰

Het stuk eindigt om twaalf uur.

(Er wordt gebeld) Ha! Twaalf uur! Schaften!
(Hij begint te eten. Doek)¹⁹¹

De handeling, die ongeveer één uur in beslag neemt, speelt zich dus af tussen elf en twaalf uur op een werkdag.

Dat de tijdsaanduidingen expliciet vermelden dat de werktijd nog aan de gang is, helpt om het opportunistische karakter van Mijnheer Karel in de verf te zetten. Uiteindelijk vult hij ook deze beperkte tijd van één uur met het profiteren van een ander, hier zijn jonge collega. Deze blijft het hele uur aan het werk zonder Mijnheer Karels luiheid aan te klagen.

Ruimte.

Ook de ruimte - een magazijn van een grootwarenhuis - helpt mee om Mijnheer Karel te typeren. Van alle producten en voorwerpen die zich in die ruimte bevinden "profiteert" Mijnheer Karel om het zichzelf bij zijn middagmaal gezellig te maken.

¹⁸⁸ J.V.D.: "Mijnheer Karel in de Kelk", Brugsch Handelsblad, febr. 1978.

¹⁸⁹ Rudy Geldhof, Mijnheer Karel, Brugge, R. Geldhof, 1978, p. 18.

¹⁹⁰ Ibid., p. 2.

¹⁹¹ Ibid., p. 18.

((...) Bij de aanvang van het stuk bouwt hij zich een tafel door kisten op elkaar te stapelen. In de loop van het stuk verzamelt hij zich allerlei eetwaren die hij aantreft op de rekken. Op een heel precieze manier bereidt hij zich daar lekkere hapjes mee, die samen met de meegebrachte broodjes en koffie een uitgebreid middagmaal moeten vormen.)¹⁹²

Dit letterlijk "exploiteren" van de ruimte rondom hem duurt het hele stuk door en illustreert op die manier in het heden de verhalen uit zijn verleden.

Een paar keer tijdens het stuk moet mijnheer Karel antwoorden op de bevelen van zijn vrouwelijke chef die zich boven hem in de ruimte off-stage bevindt.

Deze gesuggereerde ruimte wordt al van bij de aanvang van het stuk aan het publiek kenbaar gemaakt.

(Luidert) Ja! Ik weet het wel, de Martini rechts en de dinges, eh... wat? Hoe noemt dat spuitwater? Ja, godverdomme, dat is toch allemaal hetzelfde... water is water... (Naar boven) Ja, jazeker mevrouw. Ja, komt in orde!¹⁹³

Deze ruimte buiten de scène kan men ongeveer zien als het symbool voor de buitenwereld. Een buitenwereld, die steeds vijandig moet gestaan hebben tegenover Mijnheer Karels praktijken maar er hem nooit heeft kunnen voor straffen of er hem doen vanaf zien.

Op dezelfde manier slaagt ook Mijnheer Karels chef er niet in om hem haar opdracht te doen uitvoeren, waarvoor ze hem al enkele keren geroepen had.

(Naar boven) Ja? Wat is er? Bakken versleuren? Ik ben bezig hier. Ik kan niet weg. Vraag het aan iemand anders.

(Tot de jongen) Dat zal ze dan maar doen, zegt ze... Dat had wel wat vriendelijker kunnen klinken.¹⁹⁴

Zo fungeert de ruimte in dit stuk ook als een versterking voor het tekenen van Mijnheer Karels karakter.

Wereldbeeld en ideologie.

Het wereldbeeld dat in de monoloog van Mijnheer Karel gestalte krijgt, is dat van een opportunistisch persoon. Hier is iemand aan het woord die niets of niemand heeft ontzien om zelf zijn eigen gang te kunnen gaan. Steeds heeft Mijnheer Karel de kant van de machthebbers gekozen omdat daar voor hem het meest voordeel te halen was.

Mijnheer Karel is verontrustend omdat hij een type uitbeeldt dat altijd zal bestaan en altijd met de wolven zal huilen, niet te luid natuurlijk, maar liefst onopgemerkt in een horde, en het is die horde van anonieme huilers die elk machtsmisbruik mogelijk maakt en goedkeurt.¹⁹⁵

Aangezien mijnheer Karel steeds mee heult met de machthebbers wil hij dan ook dat die macht zich in een stevige positie bevindt. Vandaar zijn sympathie voor het fascisme.

Vrouwen zijn voor hem minderwaardig en enkel goed om gebruik van te maken. Ook de jeugd moet het ontzien en is, volgens Mijnheer Karel, niet meer te vergelijken met de jonge kerels uit zijn jeugd.

¹⁹² R. Geldhof, Mijnheer Karel, p. 2.

¹⁹³ Ibid., p. 2.

¹⁹⁴ Ibid., p. 12.

¹⁹⁵ J.V.D., "Mijnheer Karel in de Kelk", Brugsch Handelsblad, februari 1978.

1. Fascisme en opportunisme.

Ondanks de moeilijke tijden, de jaren '30, besliste de jonge Mijnheer Karel, dat hij iets van zijn leven zou gaan maken. Het hele openbare leven lag in het slop maar Mijnheer Karel wist ook hiervoor een oplossing: er was een sterke hand nodig die alles opnieuw op orde moest zetten.

Het was in die tijd, de jaren dertig, dat ik zweerde dat ik van mijn leven iets zou maken. En dat heb ik gedaan! Ik heb altijd een bescheiden leven geleid, maar ik heb er van genoten. Ik wist wat te doen. Maar er waren er anderen, dat kwam door de moeilijke tijden: ze werden onrustig, agressief. Ophitsing. Fanatieke opinies. In de politiek werd het een warboel. De mensen wisten niet meer welke partij ze nog konden vertrouwen. Daar had ik geen probleem mee. Het enige wat het land nodig had, dat was een sterke arm, een sterk man.¹⁹⁶

In 1936 herkende Mijnheer Karel die sterke arm in de persoon van Léon Degrelle. Degrelle was een voorbeeld voor alle slappe, politieke leiders. Wel geeft Mijnheer Karel toe dat Degrelle in de oorlog is fout gegaan, maar hij vergeet te vermelden dat hij zich aan hetzelfde euvel heeft bezondigd.

Daarbij, niemand wil daar nu nog over weten, over het jaar '36. (Zich opwindend, haastig sprekend) Want dan, dan behaalde Léon Degrelle - ik had het daarjuist nog over hem, hé, de Oostfrontgeneraal, de ter dood veroordeelde, jaja, nu mag die naam zelfs niet meer gefluisterd worden, akkoord, akkoord, hij heeft misdaan tijdens de oorlog - maar in '36 behaalde hij een grote verkiezingsoverwinning, niet de meerderheid, maar 21 zetels toch of 24. Alleszins hopen stemmen, duizenden. Ja, zijn macht groeide. Ik werd een bewonderaar van hem, van zijn partij, de Rexisten, dat kwam van Christus Rex, Kristus Koning.¹⁹⁷

Zelf afgekeurd voor militaire dienst, verwelkomde Mijnheer Karel de Duitsers in Vlaanderen. Hij droeg hen een warm hart toe. Het was een volk dat aan zijn idealen beantwoordde: het wist wie zijn leider was en gehoorzaamde hem dan ook onvoorwaardelijk en dit alles deden ze bovendien nog met een zekere stijl. Hun organisatie was volgens mijnheer Karel een voorbeeld voor de Belgische regering.

Ik was afgekeurd. Mijn benen... Ja, er waren er met betere benen dan ik, onze fameuze regering, die zat in één wip over het kanaal, in Londen? Lieten ze hier maar iedereen aan zijn lot over. Ziet ge van hier dat dat speelgoedlegertje van ons in één, twee, drie van de kaart geveegd was. Tegen de discipline van de Duitsers! Daar kon niemand tegen op. Ha! Had ge dat moeten zien zoals ze hier binnenmarcheerden, en zingen dat ze konden. Een volk dat kan zingen, zeg ik altijd, is een goed volk.¹⁹⁸

In deze moeilijke tijd, toen het Belgisch volk in de steek was gelaten door haar regering, heeft Mijnheer Karel zijn verantwoordelijkheid op zich genomen. Hij wilde zijn landgenoten niet in de steek laten en werd ambtenaar bij het Duitse gemeentebestuur.

Het is dan dat ik mijn besluit genomen heb. De taak was zwaar, maar ik heb mij ten dienste gesteld. Er waren verantwoordelijke plaatsen te bekleden. Er waren mensen nodig om het land uit de chaos te leiden. In de gemeente. Gemeentebediende. Ik nam de handschoen op. Ik werd gemeentebeambte, jaja, ik weet het wel, van een zwart gemeentebestuur. Het is ons allemaal kwalijk genomen nar de oorlog.

¹⁹⁶ R. Geldhof, Mijnheer Karel, p. 3.

¹⁹⁷ R. Geldhof, Mijnheer Karel, p. 5.

¹⁹⁸ Ibid., p. 8.

Maar kijk, hadden we ons volk in de steek moeten laten? Of helpen hen te ontvoogden, geleid door de besten onder ons? Daar hielp ik aan mee.¹⁹⁹

Het was toen een mooie tijd. Iedereen die hogerop wilde, kreeg de kans ertoe. Wel moest men over het noodzakelijk talent beschikken om met deze kans iets aan te vangen.

Het was een heerlijke, schone... ik zou de herinneringen niet willen missen. (Plechtig) Het was een tijd waarin aan mensen, die daar de capaciteiten voor hadden, een zekere macht gegeven werd.²⁰⁰

Als gemeentebeambte zorgde mijnheer Karel niet alleen voor de voedselverdeling van de mensen. Hij probeerde hen ook wat levenswijsheid bij te brengen. Hij deed dit zomaar, in het belang van zijn medemensen.

Gedachten over een gezond leven, die hield ik niet voor mij alleen. Ik heb geprobeerd de mensen op te voeden... Ik bezorgde de mensen niet alleen hun zegels, ik leerde ze ook enige, eh... levenskunst. Ik heb ze spreuken geleerd of citaten van grote schrijvers, of van Hitler. "Gezondheid is plicht" en nog zo 'n opbouwende zinnen, zo 'n spreuken hing ik overal op in het gemeentehuis. Dit werd mij niet gevraagd, ik deed het gratis.²⁰¹

Mijnheer Karels' idealisme duurde even lang als de krijgssuccessen van de Duitsers. Hij bleef wel bij zijn besluit om de mensen te helpen maar hij ging alvast in dienst van de toekomstige machthebbers. Hij verwittigde al eens iemand van het verzet als de Duitsers hem op het spoor waren.

Wel, ik zat dus wel met problemen, maar een keer dat ik dus een goed inzicht had gekregen in de nieuwe situatie in de wereld heb ik - in de lijn van de historische evolutie - de mensen geholpen, juist zoals ik al altijd gedaan had, maar op een andere manier nu. Want, fanatiek dat ben ik nooit geweest... Bijvoorbeeld, er was er een, iemand van de Witte Brigade, ik wist dat ze hem zouden snappen, ik heb hem verwittigd. Hij kon onderduiken.²⁰²

Ondanks zijn vernieuwde inzichten, werd Mijnheer Karel na de oorlog toch opgepakt en in de gevangenis gestopt. Maar zelfs daar zag hij de kans om zich ten dienste te stellen van het volk. Onder zijn medegevangenen ontdekte hij een verklikker, die volgens Mijnheer Karel zijn opdracht zeer stuntelig volbracht. Hij bood zich dan ook aan om mee te werken aan het onderzoek naar de misdaden van de collaborateurs, waar hijzelf niks mee te maken had. Mijnheer Karel dacht enkel aan het welzijn van zijn volk.

Ik had het rap door dat die sukkelaar niet geschikt was voor dit werk. Het lag er te dik op dat hij niet te vertrouwen was. En, op een dag dat ik nog eens verhoord werd, zei ik dat tegen mijn ondervragers. Ik zeg: "Waarom zo iemand gebruiken voor dit soort werk, iemand met zo weinig verstandelijke capaciteiten. (...)" Ik werkte mee met de overheid. Ik luisterde, ik voelde mij daarom geen verklikker. Ik was altijd een volksvriend geweest, wat had ik te maken met mijn medegevangenen, collaborateurs, landverraders waren het.²⁰³

¹⁹⁹ Ibid., p. 5.

²⁰⁰ Ibid., p. 9.

²⁰¹ Ibid., pp. 9-10.

²⁰² R. Geldhof, Mijnheer Karel, p. 12.

²⁰³ Ibid., p. 13.

Mijnheer Karel is dus geen zuiver fascist. Zoals hij het zelf zegt, nooit was hij een politiek fanaticus. Zijn fascistische sympathieën duurden maar even lang als het voordeel dat het fascisme hem kon opbrengen. Onder het mom van een verregaande inzet, diende hij alleen maar zijn eigen persoontje. Zijn middel hiertoe was steeds het napraten van de machthebbers.

2. De vrouw.

De mening van Mijnheer Karel over de vrouw is, net zoals die van John uit Winnaars en Verliezers die van een rasechte mannetjesputter. Een vrouw is er om te gebruiken zolang ze zich daar bereidwillig toe leent. Maakt ze hiertegen een bezwaar, dan heb je haar niet meer van doen.

Uit deze theorie van Mijnheer Karel blijkt opnieuw zijn opportunisme. Dat hij ze ook in de praktijk heeft omgezet blijkt uit zijn levensverhaal. Hij is tweemaal gehuwd geweest en heeft nog met een derde vrouw een tijdje samengeleefd.

Het misbruik dat hij van deze vrouwen heeft gemaakt is het scherpst bij de derde. Mijnheer Karel was na zijn vrijlating uit de gevangenis aan lager wal en een eenzame bediende liet hem bij zich wonen. Toen zij ziek werd liet Mijnheer Karel haar koudweg in de steek.

Maar ook met die bediende heb ik het niet lang getrokken. Ze werd ziek... Ze moest naar 't hospitaal... Ik zei: "Ge moet begrijpen, nu moet ik weggaan". Ik bedoelde, ik had al die tijd mijn stempelgeld gespaard. Ze vroeg: "Bezoekt ge mij eens in het hospitaal?" Ik zei: "Ik weet het niet." En ik was weg.²⁰⁴

Het is niet onwaarschijnlijk dat ze zwanger was. Maar voor Mijnheer Karel was het onmogelijk om zijn vrijheid prijs te geven.

Over "de vrouw" in het algemeen maakt hij zich ook hier en daar een bedenking.

Zo vindt hij dat zijn vrouwelijke chef hem niet op zijn waarde weet te taxeren. De oorzaak hiervan is niet ver te zoeken.

(Tot de jongen) Ze denkt dat het helpt met zich op te winden. Ze mag blij zijn dat ze mij heeft... Zo gemakkelijk is het heden ten dage niet, om iemand te vinden met poten aan zijn lijf... en hersens in zijn kop. Dat ziet ze niet in, natuurlijk. Maar ja, wat wilt ge, een vrouw als chef.²⁰⁵

Zijn tweede echtgenote was een "cinemaouvreuse". Ze werkte 's avonds en hiervan heeft Mijnheer Karel vanzelfsprekend geprofiteerd, zoals het een man betaamt.

Een man is een man hé, als hij tenminste een echte man is. De vrouw moet geven en de man neemt de leiding. Dat heb ik haar duidelijk uiteengezet voor we trouwden.²⁰⁶

Die tweede echtgenote heeft Mijnheer Karel jaren later nog eens teruggezien. Ze was duidelijk niet gespaard gebleven van de tand des tijds. Zoiets is voor een vrouw de doodssteek, een man echter draagt de jaren met stijl.

Maar op een keer zag ik daar mijn tweede vrouw, die knappe cinemaouvreuse... ik kan u verzekeren... die zag eruit! Lelijk... vet, rimpels... direct onappetijtelijk... Ik was toen ook al niet meer zo schoon,

²⁰⁴ Ibid., pp. 14-15.

²⁰⁵ R. Geldhof, Mijnheer Karel, p. 3.

²⁰⁶ Ibid., p. 10.

zwaar was ik. Maar een man heeft dat niet nodig. Een man heeft nog altijd een zekere waardigheid. ook zoals ik nu nog ben.²⁰⁷

Voor mijnheer Karel is er geen twijfel. Een man is een superieur wezen dat de wereld rondom zich dirigeert. Vrouwen kunnen enkel bij deze belangrijke taak van nut zijn zolang ze mooi en gehoorzaam zijn.

3. De jeugd.

Aangezien volgens mijnheer Karel de tijd van toen zoveel beter was dan die van nu, vindt hij natuurlijk de hedendaagse jeugd slecht en lui. Ze houden zich enkel bezig met zinloze betogingen. Ze scharen zich zomaar achter een slogan. Hierbij vergeet mijnheer Karel wel dat hij vroeger in feite net hetzelfde heeft gedaan. Met dit verschil dat de jeugd als die tegen de luchtbezoedeling betoogt, daarmee de machthebbers niet slaafs napraat. Er is ook geen onmiddellijk voordeel uit te halen zoals het bij al de daden van Mijnheer Karel het geval was.

Zoals laatst. Het scheelde geen haar, of ik was aan mijn einde gekomen. Ik steek de straat over en daar komt me zo een bende jonge wildebrassen per fiets aangereden, al roepend en al tierend, ik kon me juist op tijd wegtrekken. Een betoging per fiets was het. Een fietspadenactie, of iets tegen de luchtbezoedeling, weet ik veel. Belachelijk! Luchtbezoedeling. Allemaal hebben ze een sigaret in de mond en vanaf ze afgestudeerd zijn, hebben ze een auto, en dan doen ze zelf aan luchtbezoedeling. Allemaal modeverschijnselen. Ik kan het weten, wat hebben ze voordien allemaal niet uitgevonden, Vietnambetogingen, de nozem en de... hippie uithangen.²⁰⁸

Ook al is deze kritiek, zoals hoger beweerd, niet steekhoudend als men weet wie ze uitspreekt, toch heeft de auteur hier opnieuw een speldenprik ingebouwd aan het adres van de progressieven. Men betoogt tegen de luchtvervuiling maar rookt ondertussen zelf een sigaret. Mijnheer Karel heeft ook gelijk als hij beweert dat dezelfde betogers ook in auto's te zien zijn.

Deze nuancering wijst erop dat wellicht niemand volledig consequent zijn idealen navolgt.

Besluit.

Mijnheer Karel is een prachtig portret van een zielig figuur. Ondanks al het opportunisme waaraan Mijnheer Karel zich heeft bezondigd, kan men een gevoel van medelijden met hem moeilijk onderdrukken.

Dit maakt het gegeven juist zo schrijnend. Ook nu slaagt Mijnheer Karel er soms nog in ons, via een vorm van opportunisme, namelijk door zichzelf als een soort martelaar voor te stellen, de gunst, in dit geval het medelijden, van het publiek voor zich te winnen.

²⁰⁷ Ibid., p. 14.

²⁰⁸ R. Geldhof, Mijnheer Karel, p. 16.

Katanga Diane is het eerste stuk dat Rudy Geldhof speciaal schreef voor zijn eigen theatertje De Kelk in Brugge.

Katanga Diane ging er in première in oktober 1978 met Suzanne Saerens als Diane en in een regie van Jacky Tummers. De Kelk bestond toen pas één jaar.

Het spreekt vanzelf dat een beginnend klein theatertje niet over uitgebreide financiële middelen beschikt. Dit verklaart waarom het eerste stuk dat hij voor de Kelk heeft geschreven een monoloog is. Geldhof bevindt zich met dit stuk opnieuw op vertrouwd terrein. Katanga Diane is een realistisch stuk dat handelt over het leven van een marginaal individu, een prostituee.

De auteur klaagt niets direct aan, maar uit Dianes levensverhaal komt impliciet naar voren wat aan onze maatschappij schort.²⁰⁹

Korte Inhoud.

Diane Van Daele is een ex-prostituee die in een psychiatrische instelling is beland nadat ze een moord heeft gepleegd. Een dubbele moord in feite, waarop in het stuk alleen maar gezinspeeld wordt.

In de instelling waar Diane verblijft is er een gebruik dat elke patiënte een soort optreden verzorgt waarbij ze haar levensverhaal vertelt aan haar medepatiënten en de dokters. Aanvankelijk weigerde Diane aan deze therapie deel te nemen omdat ze van zichzelf vindt dat ze niet ziek is.

Ze heeft beslist er toch aan mee te werken, zo vertelt ze, op vriendelijk verzoek van dokter Delbecq en om te bewijzen dat ze inderdaad kerngezond is.

Nadat ze zich heeft voorgesteld aan het publiek als Mevr. Diane Venneman-Van Daele, begint ze haar leven chronologisch te vertellen.

Over haar ouders weet ze nog erg weinig want op zesjarige leeftijd werd ze wees. Ze verbleef dan in een weeshuis. Om niet te hoeven meehelpen aan de afwas, mocht ze bij de kok op de schoot om hem verhaaltjes te vertellen. Die verhaaltjes "eindigen" op haar veertiende in haar eerste seksuele ervaring met de kok.

Op een dag is haar oom Charles, een bordeelhouder, haar komen halen uit het weeshuis en heeft haar ingezet als prostituee in "Les Richesses du Congo".

De klanten van dit bordeel waren vooral oud-kolonialen. Diane voerde dan ook iedere avond een aangepast cabaretnummertje striptease op, waaraan ze haar bijnaam Katanga Diane te danken heeft. Tijdens zo 'n voorstelling van haar nummertje protesteerden op een keer twee heren tegen de racistische inhoud ervan.

Eén ervan was Jan Venneman, haar toekomstige echtgenoot, die ze dus op die manier heeft leren kennen. Tot aan het overlijden van zijn eerste vrouw, voorzag hij al in het onderhoud van Diane, die hij op een flatje geïnstalleerd had. Nu was ze dus geen prostituee meer, maar al een minnares en uiteindelijk werd ze dan de tweede echtgenote van Jan Venneman. Dit zeer tegen de zin van zijn rijke familie.

Haar geluk was bijna compleet, enkel het moederschap ontbrak er nog aan. Het echtpaar kon geen kinderen krijgen en op uitdrukkelijk verzoek van Diane hebben ze toen een mulatje, een meisje, geadopteerd dat Congo moest verlaten.

Dianes man wordt ziek en sterft ten slotte maar nu heeft Diane haar dochttertje om al haar aandacht aan te schenken. Maar ondanks haar goede zorgen, gaat haar dochter al op 13-jarige leeftijd op het slechte

²⁰⁹ Rudy Geldhof, Katanga Diane, Brugge, R. Geldhof, 1978.

pad. Terstond brengt ze haar dochter naar een jeugdinstelling.

Nu staat ze opnieuw helemaal alleen in de wereld en wanneer haar schoonfamilie ervoor heeft gezorgd dat ze niets erft van haar overleden man, moet ze opnieuw als hoer de straat op om in leven te blijven. Dit kan Diane niet verwerken en op een avond meent ze in een prostituee haar dochter te kennen en ze slaat ze neer. Ook een man, als symbool van alle mannen die haar gebruikt hebben, wordt het slachtoffer van haar blinde agressie.

De Handeling.

Diane Van Daele, een ex-prostituee, moet als een soort therapie haar leven vertellen. Dit in het kader van de experimentele psychiatrie want ze is opgenomen in een experimentele inrichting.

Men kan dus binnen het stuk in feite twee soorten dramatische handelingen onderscheiden. Haar levensverhaal dat Diane opvoert op het podium en de inhoud van dat verhaal, alle gebeurtenissen in haar leven die zijn uitgemond in haar huidige situatie.

Om zoals de andere patiënten van de instelling op het podium een avond te vullen met haar levensverhaal, daar wilde Diane aanvankelijk niet aan meewerken. Ze vindt van zichzelf dat ze niet in de instelling thuishoort en dus heeft ze ook geen boodschap aan zo 'n therapie.

Maar voor mij - en ik weet dat ik alleen sta - voor mij is het altijd duidelijk geweest dat er meer schuilt achter dit zogezegd vriendelijk gebruik. Ergens zal het wel deel uitmaken van de andere therapeutische oefeningen die we hier doen. Het is een therapie.²¹⁰

Dokter Delbecq heeft haar kunnen overtuigen om het uiteindelijk toch te doen. Door eraan deel te nemen kan Diane bewijzen dat ze inderdaad niet ziek is. Hiermee zou ze dan volgens de dokter zowel zichzelf als de dokters een plezier doen.

Waarom ik hier dan toch sta? (Vanzelfsprekend) Voor dokter Delbecq. Ik doe het voor hem. Ik heb een lang gesprek met hem gehad... hij kan het goed uitleggen... maar hij heeft gelijk tenslotte: zijn standpunt is: dat (ze tracht zijn woorden letterlijk te citeren) ik er geen allesoverheersende zaak mag van maken, van mijn al dan niet willen "optreden" hier, dat het teveel belang hechten aan zo 'n bijkomstigheid juist wel een ziekelijke houding zou kunnen worden.²¹¹

Diane wil dus meerwerken en zo 'n optreden verzorgen maar ze richt zich niet tot haar gehele publiek. Wat ze doet is integraal voor de dokters bestemd. Haar medepatiënten zijn immers niet in staat om alles te begrijpen wat ze zal uiteenzetten.

Ik heb dit optreden, of hoe u het wilt noemen, dan ook wat voorbereid voor u... (Ze bedenkt zich) Voor u? Let op, met "u" bedoel ik - en ik wel zeker niet grof worden - maar met "u" bedoel ik niet zozeer mijn zogenaamde medepatiënten, (snel pratend, in zichzelf) want velen onder de patiënten zullen maar... half begrijpen wat ik over mezelf ga vertellen, niet dat ze verstandelijk niet in orde zouden zijn, maar toch... velen verblijven hier al zo lang en... (Ze kijkt op richting dokters) Ik doe dit vooral voor de dokters.²¹²

Haar levensverhaal kunnen we in feite beschouwen als een handeling binnen de feitelijke handeling, die Diane opvoert op de scène.

²¹⁰ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 2.

²¹¹ Ibid., p. 3.

²¹² Ibid., p. 3.

Haar hele leven is Diane bezielde geweest door een streven naar eerbaarheid. Haar betrachting was en is in feite nog steeds een respectabele vrouw te worden. Nergens heeft ze hiervoor enige hulp gevonden. Vrouwen waren jaloers op haar schoonheid en haar "ervaring". De mannen daarentegen hebben haar volledige leven bepaald. Ze hebben nooit opgehouden om haar enkel als een lustobject te beschouwen. Eerst de kok in het weeshuis, die haar zo goed als verkrachtte, dan Oom Charles, die haar exploiteerde in zijn bordeel en vervolgens haar echtgenoot, die haar beschouwde als een sensueel einde voor zijn oude dag.

Tegen de stroom in heeft Diane zich steeds wijsgemaakt dat zo op de goede weg was. Een weg, die leidde naar de eerbaarheid. Het exponent van die eerbaarheid was wel het moederschap, dat ze na de adoptie van een mulatje uit Congo bereikte. Op dit ogenblik had ze alle "toevalligheden" overwonnen en had ze haar doel bereikt.

De toevalligheid dat ik een wees was... de vaatmachine... de toevalligheid dat mijn oom Charles een... bordeelhoudster was... De toevalligheden... ik ben er bovenuitgestegen... naar een hoge ongenaakbare vorm van degelijkheid, van zelfbeschikkingsrecht.²¹³

Maar deze eerbaarheid heeft niet erg lang geduurd en zo kwam Diane opnieuw letterlijk en figuurlijk op straat te staan.

Deze ontgoocheling heeft Diane niet kunnen verwerken. In een vlaag van zinsverbijstering heeft ze zich vertaald in agressie tegenover een man, die alle mannen verpersoonlijkte en een jonge vrouw, waarin ze haar dochter meende te herkennen.

Met deze moord wilde ze het respect opeisen voor zichzelf waar ze al haar hele leven naar gestreefd heeft.

Bloed! Auto's... een man omvergereden door een auto... een vrouw neergeslagen... Deed ik het? Wie deed het? (Ze lacht) Krantekoppen! Dat lukt niet. Ik ben onschuldig. Een ongeluk. Een eerbare vrouw, aangevallen door een dronkaard, een dief... Ja... (Ze herbegint met inhakken op de gevallen man, met sadistisch genoegen). Respect voor een eerbare vrouw, dat zal ik u leren... soepketel... oom Charles... Jan Venneman... Delbecq... respect.²¹⁴

De Tijd.

De speeltijd is gelijk aan de gespeelde tijd tijdens de eigenlijke handeling op de scène. De duur van het stuk komt overeen met de tijd die Diane nodig heeft om aan het publiek haar verhaal te vertellen. Dat dit levensverhaal zoveel tijd in beslag neemt, komt niet onrealistisch over omdat Diane ons duidelijk zegt dat ze de avond als een soort van optreden beschouwt en dit grondig heeft voorbereid. Voor haar is het verzorgen van zo 'n avond iets wat ze gewoon was in haar cabarettijd. Ze is het gewend om op scène iets voor te dragen.

En een nummertje uit mijn cabarettijd, dat ga ik ook doen. Ge ziet... ik heb van alles mee (Ze wijst naar de kapstok) Ik ben veel vergeten, de tekst... maar ik heb hem vrij gereconstrueerd (Bizar) Wie doet wat hij kan, is... een eerlijk man. Vrouw in mijn geval. Haha. Ge ziet het wordt geen saaie boel. Lachen is toegelaten. Zo heb ik ook voorzien een paar gags, korte humoristische uitschieters... Die kan ik natuurlijk niet verklappen.²¹⁵

²¹³ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 25.

²¹⁴ Ibid., p. 32.

²¹⁵ Ibid., p. 6.

Op verzoek van de dokters vertelt ze ons haar hele levensverhaal in chronologische volgorde. Over haar geboorte en haar peuterjaren gaat ze vlug. Meer uitgebreid vertelt ze over haar verblijf in het weeshuis en wanneer ze bij Oom Charles terecht komt, dan begint haar verhaal eigenlijk pas goed. Over haar verblijf in de psychiatrische instelling, steekt er in het stuk slechts één expliciete tijdsbepaling. Diane refereert naar een gelijkaardige avond die ze meegemaakt heeft in de instelling, toen de blokfluitmadam aan de beurt was.

Ik noem u gerust de blokfluitmadam... (Meer toe zichzelf dan tot de bewuste dame) wat die hier voor zielige vertoning weergegeven heeft als ze op dit podium stond een paar maanden geleden.²¹⁶

Na haar verantwoording waarin ze toch heeft beslist op het verzoek van de dokters in te gaan, vat ze in 't kort samen wat er aan bod zal komen.

Geboorte, kinderjaren, de klassieke misstappen in de jeugd, mijn cabaretperiode of hoe men het noemen wil, huwelijk, moederschap...²¹⁷

Dit stuk bevat dus geen tijdsuitsparingen. Diane vertelt haar hele leven tot in de details zonder dat de monoloog wordt onderbroken. Het publiek ervaart de tijd als een realistisch gebeuren in overeenstemming met de realistische inhoud van het stuk.

Ruimte.

De monoloog speelt zich af in een experimentele psychiatrische instelling. Op het podium in een zaaltje moet een patiënt zijn leven en eigen belevenissen vertellen of uitbeelden voor de dokters en de medepatiënten.

De expositie van deze situatie gebeurt al in het begin van het betoog. Diane werkt helemaal niet van harte mee aan dit initiatief en dit maakt ze duidelijk aan het begin van haar optreden, zodat er geen misverstanden zouden ontstaan.

Aan de nieuwelingen (met leedvermaak) die hier binnenkort ook op dit podium zullen staan - kan ik wel vertellen, wat de bedoeling is van een avond zoals deze. Het is een gebruik in deze instelling dat nieuwelingen één keer voor het voetlicht - koplicht - komen om (Ze tracht duidelijk te laten merken dat ze zich distantieert van dit gebruik) zichzelf voor te stellen, voor de voltallige aanwezige patiënten en het voltallig aanwezig medisch corps.²¹⁸

De gehele theatteruimte fungeert dus als plaats voor de handeling. De scène van waarop Diane haar verhaal doet stelt het geïmproviseerde podium voor in de zaal van de inrichtingen. Ook de zitplaatsen van het publiek hebben een functie in de handeling, daar zitten immers de artsen en medepatiënten. Dat het publiek geen waarnemers zijn die volledig buiten de handeling staan, maakt Diane ook al duidelijk van bij het begin. Ze zoekt in het publiek naar dokter Delbecq.

Is dokter Delbecq hier?... Dit licht... Dokter Delbecq? (Ze zoekt verder de zaal af, ze kan niets onderscheiden.)²¹⁹

²¹⁶ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 4.

²¹⁷ Ibid., p. 5.

²¹⁸ Ibid., p. 1-2.

²¹⁹ Ibid., p. 1.

Diane praat dus tegen welbepaalde toeschouwers, die ook als personages fungeren in de handeling. Het decor van de opvoering in Teater De Kelk in 1978, leende er zich zeer goed toe dat het publiek zich ervan bewust is dat het er niet zomaar zit maar dat ze de tegenspelers zijn van Diane. Ze zijn de dokters en de patiënten.

Het witte decor van Leo Hubrecht roept iets op van de koele en observerende sfeer van het ziekenhuis en dwingt de toeschouwer in het vel te kruipen van een arts.²²⁰

De vierde wand is tussen wat op de scène gebeurt en het publiek is dus in strikte zin doorbroken. De toeschouwers zitten niet naar een handeling te kijken die hen als het ware in een kastje wordt aangeboden. Ze maken integendeel zelf als personages deel uit van de handeling. Wel worden ze er niet actief in betrokken, als publiek vervullen ze immers ook de functie van een publiek. Het is dus nog geen totale doorbreking van de vierde wand, aangezien men bij een zwijgend publiek niet kan nagaan in welke mate iedere toeschouwer opgaat in zijn personage van arts of medepatiënt.

Deze participatie van het publiek heeft ook onwennigheid tot gevolg. Vooral wanneer Diane het publiek op een directe manier aanvalt en uitdaagt. Samengevat beweert ze op zo 'n ogenblikken dat wie komt luisteren naar hoerenstreken, in feite, in zichzelf wat afgunstig is op de ervaringen van een hoer. Maar hierover meer in het partim "wereldbeeld".

Met dit contact tussen de actrice en het publiek heeft Geldhof een dubbele bedoeling. Enerzijds bevordert dit de natuurlijkheid van het stuk. Voor wie in een luisterproces als onmisbare partner (dokter - medepatiënt) wordt ingeschakeld, zal de uiteenzetting minder vlug als langdradig ervaren.

Deze verveling kan wel optreden wanneer men een lange monologue intérieure beluistert.

Anderzijds wordt de toeschouwer zeer direct bij Dianes levensverhaal betrokken. Wanneer ze hen dan laat voelen dat ze in feite een soort voyeurs zijn belust op de erotische belevenissen van een prostituee, kan het niet anders of het publiek moet zich betrappt weten.

Ideologie en wereldbeeld.

Diane is geïnterneerd in een psychiatrische instelling niet alleen omdat ze een moord heeft gepleegd maar ze lijdt ook aan schizofrenie. Ze heeft een gespleten persoonlijkheid. Ze weet van zichzelf dat ze een prostituee is geweest maar ze probeert er luchtig over te gaan. Ze schrijft het toe aan het toeval en ze heeft een hele ingebeelde wereld rond zich opgebouwd om iedereen maar vooral zichzelf te doen geloven dat die fase in haar leven voorbij is en ze tot het stadium van de eerbaarheid is opgeklommen. Haar gedachtegang is dus wel wat gekleurd. Haar enige bekommernis is voor zichzelf een onschuldig imago op te hangen. De kritiek die ze hierbij uit, is dikwijls terecht en soms valt ze vlijmscherp uit tegen het publiek.

1. Algemeen wereldbeeld.

Haar grootste excuus voor wat ze gedaan en geweest is, is het werkelijkheidsgehalte ervan in twijfel trekken. Diane gaat ervan uit dat wat de enen zwart vindt, een ander evengoed als wit kan ervaren. De gehele werkelijkheid en alles wat zich daarbinnen afspeelt berust op "interpretaties" ervan. Deze kunnen erg verschillend zijn al naar gelang van de visie die men op een bepaalde gebeurtenis heeft. Zo vraagt Diane zich af of de moord die ze gepleegd heeft werkelijk zo afgrijselijk was, als de krantenkoppen vermelden. Is er in feite wel sprake van een moord? Volgens haar hangt het er gewoon van af hoe je ertegen aankijkt.

²²⁰ F.V.: "Geldhof grijpt nogmaals uit het leven", Spectator, 14/10/1978.

Want wat betekenen de termen als "afgrijselijk", "misdadig"? Dat zijn interpretaties van een bepaalde daad die ik gesteld heb. Interpretaties... meer niet. Ik geef u een abstract voorbeeld. Stel dat een vrouw die in haar eerbaarheid wordt aangevallen... door een ziekelijke man, die man weet (ze zoekt naar woorden) neer te schieten, met een geweer dat toevallig boven haar bed hangt, bijvoorbeeld. (Pauze) De man is dood. Is dit moord. Is dit afgrijselijk?²²¹

Ook vraagt Diane zich af waar het verschil steekt tussen zichzelf, een hoer, en andere normale vrouwen. Het is opnieuw een kwestie van interpretatie volgens haar. Zo verwent iedere vrouw haar echtgenoot wel eens met het oog op een bontjas of iets dergelijks.

Ben ik ooit in mijn leven een hoer geweest? Opnieuw termen, interpretaties. Neem u nu, blokfluitmadam, neem dat het vroeger op een dag in uw hoofd opkwam om... (ze zoekt naar woorden, kijkt rond, wijst naar haar bontjas) bv. een bontjas af te pingelen aan uw man, veronderstellend dat hij over voldoende van die ronde schijfjes beschikte, en dat ge hem daartoe eens speciaal verwendte;.. in bed, als ge dat ooit gekund hebt... kan men dat van u een hoerestreek noemen? Wie weet. In hoeverre haalt niet iedere vrouw dit soort hoerestrecken uit?²²²

Uiteindelijk doen alle gehuwde vrouwen hetzelfde als wat Diane haar hele leven gedaan heeft: naar bed gaan met een man. Aanvankelijk deed ze het zelf enkel en alleen om het geld, men betaalde er haar voor. Eenmaal gehuwd kan Diane echter geen verschil ontdekken. Een vrouw blijft volgens haar om het geld met haar man naar bed gaan. Het is immers de echtgenoot die het loonzakje binnenbrengt en aan zijn vrouw de mannelijke bescherming leent. Voor wat, hoort wat.

En nadien, toen een ouder man er maar bleef op aandringen om mij te mogen onderhouden op een appartementje, was dat hoereren? Doen alle getrouwde vrouwen niet hetzelfde? De vrouw wacht, de man komt thuis van het werk, werpt het loonzakje op tafel en joepie, hij eist zijn rechten op. En toen ik getrouwd was en door het instituut huwelijk zelf, wel verplicht was om te doen alsof ik gek was op mijn man, in ruil voor de bescherming en het aanzien, hebt u ooit anders gedaan? Ge doet het allemaal, ge verdraagt het, de viezigheid, ge moet wel, anders moet ge buiten, de straat op.²²³

Dianes ideeënwereld is totaal verziekt. Voor haar zijn alle vrouwen hoeren. Deze stelling probeert ze te bewijzen en dit helpt haar om te geloven in haar eigen eerbaarheid. Om er zelf in te geloven, schaft ze de eerbaarheid in feite af en gaat ze ervan uit dat alle vrouwen even oneerbaar zijn, alleen weten sommigen het in een mooier kleedje te stoppen.

2. De psychiatrische instelling.

Ook over de instelling waarin men haar gestopt heeft, heeft Diane zo haar eigen mening. Vooreerst vindt ze dat ze er ten onrechte verblijft. De huisvriend van haar man en zichzelf, de heer Six, is dan ook druk bezig om haar vrij te krijgen, want ze is immers niet ziek.

En ik ga u alvast vertellen: ik ben hier geïnterneerd, maar (duidelijk articulerend) ik ben niet ziek. (Korte pauze) Ik kom hier rap uit. (Opnieuw korte pauze. Zeker van haar stuk). Ik ben in

²²¹ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 5.

²²² Ibid., p. 6.

²²³ Ibid., p. 29.

correspondentie met de heer Six, doctor in de rechten, collega en goede vriend van mijn man zaliger... jarenlang een huisvriend van ons... hij haalt mij hier binnen de korste tijd uit.²²⁴

Aangezien ze niet ziek zou zijn, heeft Diane dan ook een "gezonde" en eigen kijk op de instelling waarin ze verblijft. Tijdens haar optreden mag ze eventueel ook kritiek leveren op de instelling. Hiervan maakt Diane gebruik maar ze zegt er tevens bij dat deze open sfeer, die er heerst slechts schijn is. De dokters plaatsen deze avond volgens haar met opzet in een gunstig daglicht om op die manier meer te weten te komen van hun patiënten. Volgens Diane is zo 'n avond op het podium een therapie zoals alle andere. Die therapieën zijn wel van nut voor de andere patiënten maar niet voor haar, want zij is niet ziek.

De nieuwelingen zullen zeggen: wat fantastisch! Wat een collegiale vrije open sfeer! Misschien... zo stellen de dokters het alleszins voor, een open vrije sfeer, een eenvoudige directe manier om elkaar te leren kennen en om samen een aangename avond te passeren rond één patiënte. Maar voor mij - en ik weet dat ik alleen sta - voor mij is het altijd duidelijk geweest dat er meer schuilt achter dit zogezegd vriendelijk gebruik. Ergens zal het wel deel uitmaken van de andere therapeutische oefeningen die we hier doen. Het is een therapie. Een middel van de dokters om meer te weten te komen over hun patiënten. (Poeslief in de richting waar ze de dokters vermoedt). Ik mag dit toch wel zeggen. (Bescheiden) Het is een inzicht dat ik heb... (In de richting waar ze de patiënten vermoedt) De patiënten zullen dit inzicht niet delen. (Zich enigszins opwindend over hun domheid) Tja, zoals de ellenlange vragenlijsten of de inktvlekken die men moet interpreteren, zij zien daar ook het nut niet van in. (Vleierig tot de dokters) De dokters wel... ik ook. Het is juist daarom dat ik al die maanden geweigerd heb om op dit podium te verschijnen. Het is een therapie. Ik heb geen nood aan therapie. Ik wil niet... ik moet niet behandeld worden. Het is van geen nut, in mijn geval.²²⁵

In feite heeft Diane dus niets tegen de instelling als dusdanig maar wel op de toepassing van de gebruiken ervan op zichzelf. Ze geeft zelfs toe dat het een zeer moderne, progressieve instelling is.

(...) In deze moderne instelling gelden de wetten: open sfeer, geen farmaceutica en weg met het rollenpatroon dokter-patiënt (...)²²⁶

Dat deze "wetten" niet steeds even strikt worden toegepast vertelt ze er ook heel graag bij. Dit zorgt ervoor dat men gaat twijfelen aan de ernst van de idealen van deze moderne instelling. Ze zijn er tegen het gebruik van geneesmiddelen en toch worden er kalmeermiddelen uitgedeeld zonder duidelijke aanleiding.

Ik mag dit wel verklappen: terwijl hij me dit vroeg stopte hij me twee pilletjes in de handen, haha, in dit gesticht dat zo tegen pillengeneeskunde is, het zal wel een kalmeermiddel geweest zijn. Mij goed. Ik vertel het niet verder aan de inspecteur van volksgezondheid. Ha! Het zal wel zijn om de chronologie ten goede te komen.²²⁷

Op verzoek van de dokters dus, beeldt Diane dan haar hele leven uit. Ze beleeft alles wat ze meegemaakt heeft zeer intens opnieuw, zodat ze aan het eind ervan er volledig doorzit. Heel haar zelfverzekerde pose van in het begin van het stuk is van haar afgevallen. Wat overblijft is één brok

²²⁴ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 4.

²²⁵ Ibid., p. 2.

²²⁶ Ibid., p. 3.

²²⁷ Ibid., p. 5.

ellende, dat haar eigen ongeluk niet langer kan dragen en vertwijfeld om steun roept bij het publiek, de dokters. Deze geven geen antwoord en Diane verwijt hen hun koelheid. Ze bestuderen de mens als een levenloos object. Dit is ook een indirecte aanval op het theaterpubliek, dat schijnbaar onbewogen zoveel ellende zit te aanschouwen.

Straathoer gaan spelen? Ten einde raad? Hé!!! Antwoord!!! (Pauze, bijna smalend) Zijt ge er wel? Zijt ge daar? Antwoord dan toch. Wat voor mensen zijt gij? IJskoud... Zonder reacties... Observeren, meer doet ge niet. Het zoveelste geval dat ge bezig ziet... een studieobject... (ook afkeer) een ziekteverschijnsel, zo zult ge me zien.²²⁸

3. Eerbaarheid en sociale status.

Voor Diane zijn eerbaarheid en sociale status twee onafscheidelijke begrippen. Uit het ene volgt automatisch het andere. Wie eerbaar is, bezit hoe dan ook een eerbiedwaardige status. Dit geldt wel niet voor de mannen. Een heer blijft een heer ook al bezoekt hij een bordeel. Aan zijn eenmaal verworven sociale status valt niet te tornen. Dat ze aan de prostituee nogal ingewikkelde opdrachten gaven, schrijft ze volledig op het tekort schieten van de echtgenote. Ze is er trots op dat zij er wel kan aan voldoen. Het is immers ook logisch dat iemand van de hogere stand meer verbeelding bezit en daaruit volgend meer noden.

Ik geef toe, soms waren hun wensen wat bizar... dat spreekt vanzelf. Wat de routine-echtgenote hen thuis niet kon geven, vroegen ze aan ons. En ook - ik heb dit besproken met dokter Delbecq - het is normaal, mensen uit een hogere sociale laag, die hebben meer verbeelding op dat gebied, en meer geld... 5.000... 10.000... om hun intiemste wensen te laten vervullen.²²⁹

Zelf wil Diane ook goed doen overkomen dat ze van hogere stand is. Toch verraadt ze al van bij het opkomen door haar houding dat ze chique natuurlijke elegantie mist. Ze is de rijkdom niet gewend geweest van jongs af aan, maar ze is "omhoog" geklommen op de sociale ladder. Haar verleden heeft ze hierbij nog niet volledig kunnen uitwissen.

(Diane komt op. Zij is een "gewezen" schoonheid van begin de veertig. Haar hele voorkomen getuigt van een geforceerde, valse chic die vulgariteit verraadt. Hoge naaldhakken, in de armen draagt ze een grote papieren zak, een witglanzende handtas en een dure bontjas)²³⁰

Diane is dus een typisch "nouveau-riche" type die het niet kan nalaten er zelf op te wijzen tot welke gegoede stand ze behoort. Dit wijst erop dat ze het nog steeds niet zeker is dat de anderen haar wel als een deftige dame beschouwen.

Zo gaat ze er prat op dat ze veel dokters gekend heeft. Ze behoorden immers tot haar relaties. Wel kan ze het gebruik in de instelling om de dokters met hun voornaam aan te spreken niet goedkeuren. Dankzij zijn diploma staat de dokter immers veel hoger op de sociale ladder dan zijn patiënten. En sociale verschillen moeten volgens Diane geëerbiedigd worden.

Vroeger, vroeger heb ik veel met dokters omgegaan, ik heb er veel gekend. Niet dat ik zo dikwijls ziek ben geweest. Gewoon. Ik heb er veel gekend.
Maar men kan te ver gaan. Zoals die jonge dokter, dokter Lamote, die wil dat men hem bij zijn

²²⁸ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 30.

²²⁹ Ibid., p. 14.

²³⁰ Ibid., p. 1.

voornaam noemt. Dit gaat niet bij mij. Iemand die het diploma van dokter in de medicijnen op zak heeft, spreek ik aan met dokter. Een patiënt is toch niet de gelijke van zijn dokter.²³¹

Wanneer Diane zich dan met naam en toenaam voorstelt aan het publiek, legt ze sterke nadruk op de naam van haar overleden echtgenoot. Hij bezat een immobiliënzaak in Brussel. Ze is dan ook ontgoocheld dat die naam niemand van de toehoorders iets schijnt te zeggen.

Heb ik mezelf al voorgesteld. Ha. Goed. (Terloops) Mijn meisjesnaam is dus Diane Van Daele. Dat is mijn meisjesnaam. (Plechtig) Ik ben mevrouw Diane Venneman-Van Daele. Weduwe Venneman. De naam zegt u niets? Zijn er die Brussel kennen, de Sint Michielsstraat? Ja het is de Venneman van de Vennemans van de Immobiliën. Mijn man is de achterneef van de stichter van de zaak. (Er komt geen reactie. Ze is daar een beetje kwaad om. Nog even zacht) Venneman.²³²

Aanvankelijk behoorde Diane niet tot de gegoede kringen, maar ze heeft zichzelf opgevoed. Ze geeft zelfs toe dat ze op een vulgaire manier afscheid genomen heeft van het weeshuis en de kok aldaar, die haar ontmaagd had. Als aandenken heeft ze toen haar kleine behoefte gedaan in de soepketel. Maar vanaf dit moment is ze aan zichzelf beginnen werken om haar ideaal, de eerbaarheid, te bereiken.

Ja. Dat heb ik gedaan. Als afscheid. Dat ik vulgair ben? Nee. Ik was het. Ze hadden mij zo gemaakt. Ik had er niets anders geleerd dan vulgariteit. Maar ik ben veranderd, nadien, trapsgewijze. Ik heb mezelf altijd een discipline opgelegd, om te komen tot een hoge vorm van... eerbaarheid.²³³

Stap voor stap klom Diane hogerop. Een rijke zakenman haalde haar weg uit het bordeel van haar oom. Eerst als minnares maar later huwden ze. Dit huwelijk zuiverde haar van alle blaam en het moederschap was de absolute kroon op al wat Diane dankzij haar inspanningen bereikt had. Ze was er uiteindelijk geraakt aan de top.

Mijn huwelijk... een zee van geluk was het, een berg vol vreugde, fatsoen. Ik stond op de top... de top? Niet helemaal... één ding ontbrak natuurlijk: het moederschap²³⁴ en dan... dan heb ik voor het eerst geweend, voor het eerst sinds mijn prille jeugd jaren... ik was moeder. Een kindje... ik zou het nooit meer lossen, ik had de top bereikt... de top... ik was een goed mens nu... niemand die me nog iets kon verwijten.²³⁵

Diane is dus uiteindelijk op de eerste plaats het slachtoffer geworden van haar dwangidee om eerbaar en respectabel te worden. Maar ook is ze indirect het slachtoffer van de maatschappij, die niet in staat is marginale individuen op te nemen als volwaardige leden ervan. Het gevoel er niet bij te horen doet Diane op een fanatieke manier naar "eerbaarheid" en een waardevolle sociale status streven.

4. Seksualiteit.

Al vroeg kwam Diane met seks in aanmerking op haar veertiende. Dat ze haar eerste seksuele contact had toen ze nog zo jong was, vindt Diane in feite eerder een pluspunt. Hoe eerder een vrouw deze ervaring meemaakt, hoe vlugger ze weet wat het is en hoe het moet.

²³¹ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 3.

²³² Ibid., p. 4.

²³³ Ibid., p. 11.

²³⁴ Ibid., p. 21.

²³⁵ Ibid., p. 23.

Mijn eerste seksuele ervaring dus. Ik was 14. Ik ga er niet meer over uitweiden. Het is in deze context minder interessant. Ik had het aan mijn 14, een ander aan zijn 16, een ander aan zijn 30. Ik neem aan, voor een vrouw, ge kunt dat niet vroeg genoeg hebben, als het gebeurd is, dan zijt ge gerust. Ik weet wat het is, ge zijt gestart... tot het stopt. Daarbij, het pas meemaken als men 30 is, dat is ook niet alles.²³⁶

De seksualiteit heeft dan verder heel haar leven gevuld. Eerst, als prostituee, moest ze de mannen in al hun wensen volgen. Dan treedt ze in het huwelijk maar dit maakt geen einde aan haar seksueel ten dienste staan van de man.

Haar echtgenoot beschouwt haar als zijn bezit. Een mooi voorwerp waarmee hij naar buiten uit kan pronken. Zo had hij graag dat Diane 's avonds uitdagend op het tapijt lag wanneer hij met zijn vriend schaakte of als er bezoek was.

Ik zie het nog voor me: 's avonds laat terwijl zij hun schaakspel beëindigden... lag ik - ik was reeds in peignoir - nog een laatste sigaretje te roken op het luipaardvel voor de open haard. Daar hield mijn man van, als er bezoek was had hij me graag in zijn nabijheid, discreet, sensueel, van hem alleen.²³⁷

Ook heeft ze haar man altijd alles gegeven wat hij wenste op seksueel gebied. Zin of geen zin, tot aan zijn dood, heeft ze trouw aan haar seksuele huwelijksplichten voldaan.

Natuurlijk, ik was een goede echtgenote geweest. Nooit heb ik hem iets geweigerd. En veeleisend, dat was hij, dat verzeker ik u, viriel, tot op zijn sterfdag heeft hij - bij wijze van spreken - betrekkingen met mij gehad. Ik heb altijd alles toegestaan, als een echte echtgenote, zonder morren.²³⁸

Na de dood van haar man werd Diane dan eindelijk verlost van het juk der seksualiteit. Maar het was in zekere zin toch een nuttig middel geweest om de "top" te bereiken. Eindelijk hoefde ze dan geen gevolg meer te geven aan de vleselijke lusten van de man.

Dat ze seks hartsgrondig beu was, bewijzen de volgende hysterische indrukken over al haar seksuele ervaringen. Ze besluit die overpeinzingen met de bedenking dat seks niets meer is dan een korte niesbui.

Eindelijk zonder man. (Ze wordt hoe langer hoe hysterischer. Ze drinkt veel). Eindelijk is er een einde gekomen aan die lange reeks van stoten en trekken in mij, die lange reeks die begon als kind, bij de kok, naast zijn soepketel... zijn vieze vingers die me pijn deden... zijn vadsig vet lichaam... het zweet... de pijn... gehijg als van een beest... de mannen bij oom Charles... de oude venten... rimpels, viezeriken... op handen en voeten... achterin... stoten. Stoten, stoten, mijn echtgenoot, de laatste, vies, vies. Ha, het was allemaal voorbij. Voorbij. Haha. Wat was het allemaal geweest? Al dat gehijg en gestoot in mijn buik, mijn leven lang? Wat? Waarom? (Ze doet of ze moet niezen, het duurt even alvorens het haar lukt) Dat is het. Seks. Een korte niesbui, meer niet. Ik heb dit ooit iemand zien doen in een film.²³⁹

5. De hypocrisie van het publiek.

Ook al stond heel haar leven in teken van de eerbaarheid om zo bij de fatsoenlijke mensen te kunnen behoren, toch weet Diane als geen ander dat dit fatsoen de diep gewortelde hypocrisie bij de mensen bedekt.

²³⁶ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 9.

²³⁷ Ibid., p. 21.

²³⁸ Ibid., p. 24.

²³⁹ Ibid., p. 25.

Deze hypocrisie illustreert ze eerst aan de hand van de sensatiekranten die volledig teren op een "deftig" publiek, dat niks liever leest dan moord- en schandaalverhalen. Haar aanval op zulke blaadjes behelst in feite alle lezers ervan. En wie leest niet graag de uitgebreide assisenverslagen à la L.D.L.?

En sommigen onder de patiënten zullen mij vragen waarom er dan krantenkoppen over mij verschenen zijn in de trant van "Afgrijselijke misdaad", "Onevenwichtige daad" enz... Ik stel hen een wedervraag: in welke kranten is zo iets verschenen? In goedkope snertblaadjes die werken met op sensatiebeluste derderangs journalisten, die weten dat hun lezerspubliek een klotenpubliek is.²⁴⁰

Ook valt Diane de deftige burgervrouwen aan, die prostituees neerbuigend bekijken maar tegelijkertijd zeer nieuwsgierig zijn naar hun ervaringen. Ondanks zichzelf zijn ze geïnteresseerd in de belevenissen van een hoer.

Want ik weet hoe nieuwsgierig die zogenaamde deftige huisvrouwjes zijn naar de talenten van iemand zoals ik, (ze vertelt dit snel) van iemand van wie zij veronderstellen, dat ze... in het leven heeft gestaan.²⁴¹

Terwijl ze over haar leven vertelt in het bordeel van haar oom, "Les Richesses du Congo", doet Diane een nog veel directere uitval naar het publiek. Ze verwijt hen hypocrieten te zijn. Ze veroordelen de prostituees, maar anderzijds horen ze niets liever dan pikante seksdetails. Volgens haar zijn de prostituees de enigen die voor hun laagheid eerlijk durven uitkomen. De zogenaamde eerbaren verstoppert zich achter hun hypocrisie.

Naar ons talent als vrouw. Ge brandt van nieuwsgierigheid om het te kennen. Pikante details, dat zoudt ge willen hoeren, hypocrieten. Ze zijn allemaal gelijk, de "deftige" burgers, zoals ze zich noemen. Kijk maar naar het succes van seksfilms bijvoorbeeld! De hypocrisie. Dat bevochten wij in "Les Richesses du Congo"... Uw mannen, met hun vraag naar rare standjes, hun maniertjes, hun oud vel, hun geld... Wij zagen hen in hun hemd, dat wat zich uitgeeft voor de deftige burgerij. Wie was hypocriet? Zij. U. Wie kwam er eerlijk voor uit? Wij. Ik.²⁴²

6. Racisme.

Diane werkte lange tijd in het bordeel van haar oom "Les Richesses du Congo". De klanten waren vooral oud-kolonialen, die daar hun heimwee naar het verloren Congo kwamen vergeten. Voor hen had Diane een speciaal cabaretnummertje bedacht. Ditzelfde nummer heeft ze nu ook voorzien in haar optreden om het wat op te fleuren. Ze waarschuwt het publiek voor de racistische inhoud van het lied en ze verontschuldigt er zich voor. Dit niet zozeer omdat ze zelf niet racistisch denkt maar wel omdat ze geleerd heeft dat het verstandiger is zulke dingen niet te zeggen.

Mijn nummertje, dat begrijpt u al, heeft te maken met Congo, met Katanga. Ik had er twee versies van, één voor het gewone publiek en één als we optraden met gesloten deuren voor de vrienden van Oom Charles, de kolonialen. Ik doe hier de tweede versie. Ik verwittig u er komt veel racisme in voor. Ik was jong en wist van niet beter. Later, toen ik getrouwd was, heeft mijn man me geleerd hoe dom het was racistische dingen te zeggen.²⁴³

²⁴⁰ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 25.

²⁴¹ Ibid., p. 6.

²⁴² Ibid., p. 14.

²⁴³ Ibid., pp. 14-15.

Aan dit cabaretnummer heeft ze ook haar naam "Katanga Diane" te danken. Het lied vertelt over een vrouw die de negers gaat beschaven op bevel van Leopold II. Ze moet ze bekeren en ze leren lezen, schrijven en werken. Na iedere strofe van dit lied trekt ze één kledingstuk uit.

Diane zelf steekt niet weg dat ze zelf ook echt racist is. Toch heeft dit haar niet belet om een mulatje te adopteren. Een meisje uit Congo met een blanke vader en een zwarte moeder. Dat dit meisje zich aan haar gaat hechten en haar eigen moeder erbij vergeet, interpreteert Diane niet als een normale affectie van haar pleegdochter maar ze sleept er een kleine rassentheorie bij. Een halfbloed kind wil zich zoveel mogelijk gedragen volgens de "blanke helft" dat het in zich heeft. Trouwens alle negers willen wel blanken worden.

Ik was haar echte mama nu. Nee, van haar vorige moeder moest ze niets meer weten. Het is normaal ook, zo 'n kind, dat is half koffie, half melk, hoe zoudt ge zelf zijn, wat zoudt ge kiezen, de melk, de blanke kant in u. Stel dat gij nu negers zijt, en ge moogt één toverwens doen, één, wat zult ge zeggen: ik wil wit worden.²⁴⁴

Dat haar dochter dan op nog zeer jonge leeftijd de struiken intrekt met een jongen, schrijft Diane volledig toe aan haar half-zwarte afkomst. De slechtheid zit immers in het bloed van de zwarte, als een soort erfelijke belasting.

Het zat hen in het bloed, erfelijke belasting, ze waren de helft neger tenslotte. Later, op de vergaderingen van pleegouders is het me duidelijk geworden. Allemaal, bijna allemaal hebben ze gevaren zoals ik, de pleegouders: van zodra de mulattenkinderen in de puberteit kwamen, was het zover: de ware aard kwam boven, vroegrijp zijn, stelen, opstandigheid, ondankbaarheid.²⁴⁵

Maar dat niet alleen zijzelf racistisch is, maakt ze ook vlug duidelijk. Ook de andere mensen, impliciet bedoelt ze het publiek, kijken nog steeds raar op als ze een andere huidskleur tegenkomen. Wanneer ze met haar dochtertje ging winkelen, moest ze dikwijls een verklaring geven hoe zij aan zo 'n donkergekleurd kind kwam.

We werden door iedereen nagekeken. De onbeschaamdheid van de mensen! In de winkels, daar durfden ze vragen stellen: is uw man een zwarte? Of: bent u nog in de kolonie geweest?²⁴⁶

Besluit.

Katanga Diane is, als monoloog, een zeer geslaagd stuk. De techniek om het publiek als het ware in het stuk te laten meespelen, helpt om de lange uiteenzetting van Diane geloofwaardig te doen overkomen.

Opnieuw behandelt de auteur in dit stuk de problematiek van een marginaal figuur. De beschrijving van alle inspanningen die Diane zich getroost, om ook een deftige dame te worden, gebruikt de auteur om de normen van de kleinburgerlijke wereld in zijn hemd te zetten. Hij doet dit op een subtiele manier via de ervaringen van Diane. Zijn verwijten aan het adres van onze samenleving zijn niet verpakt in sloganesk theater.

Hij houdt van realisme, van marginalen, hij houdt niet van gevestigde waarden, van fatsoen, van burgerlijke, nette manieren, van huichelarij. Hij spuwt die wereld echter niet uit, haat hem niet. Hij

²⁴⁴ R. Geldhof, Katanga Diane, p. 24.

²⁴⁵ Ibid., pp. 27-28.

²⁴⁶ Ibid., p. 23.

toont liever hoe die wereld zichzelf vernietigt, als je maar aan het laagje vernis raakt dat de zaken zo deftig doet schijnen.²⁴⁷

De kleinburgerlijke hypocrisie wordt door Dianes verhalen over de heren in het bordeel, letterlijk in haar hemd gezet. Hoewel Diane de kleine kantjes van de deftige wereld zeer goed kent, is de druk van het conventionele zo groot dat ze er toch kost wat kost wil toe gaan behoren.

Ze bereikt haar doel maar door dezelfde conventies gaat ze opnieuw ten onder. Immers wie ooit eens laag gevallen is, wordt nooit meer voor vol aangezien.

Een goede samenvatting van alle waarden die Diane nastreeft en de auteur tegelijkertijd hekelt luidt als volgt:

Katanga Diane is de puzzle van het menselijk ik, waarbij verborgen complexe, maatschappelijke conditioneringen o.m. in de specifieke moraal van de sociale klassen, de herinnering en de leugens waarmee wij ons overeind houden, de tegenstrijdigheden in ons gedrag, enz. de legstukken zijn.²⁴⁸

Hoewel de auteur zich nooit extreem engageert, hekelt hij hier toch duidelijk de kleinburgerlijke conventies. Zo kan een man die over voldoende geld beschikt, zich volledig vrij uitleven in een bordeel, zonder hierdoor in sociaal aanzien te verminderen. De prostituee echter kan nooit opklimmen vanuit de zelfkant van de maatschappij naar een eerbiedwaardige status. Haar stempel draagt ze steeds met zich mee. Ze blijft marginaal.

De auteur biedt wel geen alternatief voor diegenen die niet voldoen aan de normen. Hij rapporteert enkel de feiten door middel van de getuigenis van Katanga Diane.

²⁴⁷ J.V.D. "Nieuw werk van Rudy Geldhof boven de doopvont gehouden", Brugsch Handelsblad, 6/10/78.

²⁴⁸ J. Van Schoor, "De Vlaamse dramaturgie sinds 1945", Brussel, Stichting Theater en Cultuur, 1979, p. 248.

Twee vrouwen behandelt de vrouwenproblematiek op een zeer gevoelige, genuanceerde wijze. In dit stuk komt geen extremisme voor. Een crisismoment in het leven van twee levensechte vrouwen wordt hier geschetst. Beiden hebben hun mannelijke levensgezel in de steek gelaten en proberen nu samen een nieuw leven te beginnen. Een experiment dat zal mislukken.

Dit stuk werd op gemengde reacties onthaald. Sommigen vonden de levensechtheid ervan treffend. Anderen stelden diezelfde natuurgetrouwheid gelijk aan het in stand houden van de mannelijke superioriteit.

Twee vrouwen werd in 1978 voor het eerst gecreëerd als een coproductie van NVT De Waag (Antwerpen) en Teater De kelk (Brugge) in een regie van Jacky Tummers.²⁴⁹

Het stuk kende vele hernemingen, dit jaar nog werd het opgevoerd door het Mechels Miniatuurtheater en vorig jaar stond het op het programma van het tweede plateau van de KVS.

Korte Inhoud.²⁵⁰

Madeleine, een actrice van middelbare leeftijd, heeft zich teruggetrokken in een laagstaande vakantievilla aan de kust. Ze studeert er de monoloog "La voix humaine" van Jean Cocteau in. Ze is van plan die monoloog op te voeren zonder de hulp van haar regisseur, waarmee ze jaren een verhouding heeft gehad. Hij heeft haar in de steek gelaten voor een jonge Hollandse actrice. Maar Madeleine drinkt meer whisky dan dat ze ernstig haar rol instudeert.

Op een avond komt Suzy, doornat en uitgeput, Madeleines kamer binnen. Ze probeert er Madeleine een lidkaart van de ECI-boekenclub aan te praten. Madeleine vindt Suzy een welkome afleiding en plaagt haar wat. Als Suzy wil vertrekken, wordt ze duizelig en gaat wat uitblazen op de sofa. Ze valt er in slaap en ontwaakt pas de volgende morgen.

Aan het ontbijt vertellen ze elkaar over hun verleden. Ook Suzy heeft haar man verlaten. Hij was dikwijls dronken en sloeg haar. Aangezien ze beiden in hetzelfde schuitje zitten, stelt Madeleine Suzy voor bij haar te komen wonen. Suzy neemt dit aanbod aan.

Na een week samen is de verstandhouding nog opperbest. Ze lokken Suzy's man uit zijn huis weg om zo haar spulletjes te kunnen ophalen. Madeleines jaloezie doet hen wat kibbelen over een actrice in een TV-spel en ze wisselen elkaar hun seksuele ervaringen uit. Madeleine ondergaat ook een goede invloed vanwege Suzy en begint wat ernstiger te repeteren.

Bij hun terugkeer uit Antwerpen, waar Suzy haar men heeft teruggezien, is er nog altijd geen vuiltje aan de lucht. Suzy voelt wel wat medelijden met haar man maar Madeleine praat haar daar vlug overheen. Op dit ogenblik dan rinkelt de telefoon. Het is Madeleines regisseur en ze maken een afspraak voor de volgende dag.

Voor het raam voert Madeleine dan een nummertje op voor de arbeiders van Vercruysse, die er de dijk herstellen. Ze maakt enkele knoepjes van haar bloes los en ze insinueert dat zij en Suzy een lesbische relatie hebben. Toch kan Suzy een voorgevoel dat ze Madeleine zal verliezen niet verdringen. Dat gebeurt dan ook de volgende dag. Madeleine besluit opnieuw bij haar regisseur in te trekken omdat hij rollen voor haar heeft. Suzy is eerst radeloos en probeert Madeleine te kussen. Deze wijst haar ruw af. Dan beseft Suzy dat ze er opnieuw alleen voor staat.

²⁴⁹ R. Arteel, "In 'Twee vrouwen' domineert de man", Knack, 15/3/78.

²⁵⁰ Rudy Geldhof, Twee vrouwen, Brugge, R. Geldhof, 1978.

Ze belt haar man op en zegt hem dat ze met hem een gesprek wil over een eventuele terugkeer. Maar dan wel een terugkeer onder haar eigen voorwaarden.

Handeling.

De handeling in "Twee vrouwen" schetst de poging van Suzy en Madeleine, om samen, zonder mannen, een harmonisch leven op te bouwen.

Beiden streven ze naar onafhankelijkheid. Ze willen zelf iets van hun leven gaan maken zonder een man die dit in hun plaats doet.

Suzy en Madeleine kunnen beiden als het subject van de handeling fungeren. Veralgemeend kunnen we ook stellen dat zij beiden "de vrouw" symboliseren die haar eigen bevrijding nastreeft.

Meer concreet gezien lijkt me Suzy het best geschikt om als subject te fungeren omdat ze via de handeling een kleine ontwikkeling doormaakt. Aan het eind is ze van plan om haar leven een klein beetje anders aan te pakken terwijl Madeleines ontvoogding totaal is mislukt. Zij keert terug naar haar man en kruipt opnieuw in de rol van onderdanige vrouw.

Suzy streeft haar eigen zelfstandigheid na. Wat haar hiertoe heeft gebracht is een mislukt huwelijk. Ze had een man die haar sloeg. Het is dus de mannelijke agressie die er haar uiteindelijk heeft toe aangezet om haar eigen lot in handen te nemen.

Wat haar verhindert om deze zelfstandigheid vlot te bereiken is vooreerst het feit dat ze een vrouw is. In Suzy's milieu heeft dat een afhankelijke positie van de man als gevolg. Er is ook de herinnering aan haar man, die haar af en toe doet twijfelen. Ook al heeft ze hem verlaten, toch voelt ze nog een soort genegenheid voor hem die het haar soms moeilijk maakt om doortastend op te treden.

Haar "adjuvant" in de handeling is Madeleine. Zij pept Suzy op met allerlei anekdotes over hoe je de mannen moet aanpakken. Pas aan het eind zal Suzy merken dat dit pose en zelfbedrog is.

Ook het samenleven met een vrouw zonder een man in de buurt heeft Suzy geholpen om klaar te zien in haar eigen situatie.

De ontwikkeling van de handeling kunnen we op de scène volgen van het begin tot het einde. De verwijzingen naar hun verleden helpen gewoon om de vrouwen wat beter te kunnen situeren.

De plot begint dus met een "early point of attack". De evolutie van hun experiment wordt van het begin tot het eind beschreven. De crisis is er wanneer Madeleine besluit om Suzy te verlaten.

Een korte afwikkeling toont hoe Suzy het besluit neemt om haar leven zelf in te richten volgens haar eigen voorwaarden.

Tijd.

Het stuk duurt zowat twee uur. De totale gespeelde tijd is dus niet gelijk aan de speeltijd. Het stuk is opgebouwd uit vijf scènes en tussen elke scène wordt er tijd uitgespaard.

In elke scène is de gespeelde tijd wel gelijk aan de speeltijd. De eerste scène begint "omstreeks 7 u 's avonds".²⁵¹

De volgende morgen vraagt Suzy dan: Is dit nu echt half acht?²⁵²

Deze regieaanwijzing en Suzy's vraag maken duidelijk dat de nacht voorbij is.

Tussen scène 2 en 3 is er een grote tijdsuitsparing van "ruim een week"²⁵³. De handeling illustreert dit

²⁵¹ R. Geldhof, Twee Vrouwen, p. 1.

²⁵² Ibid., p. 8.

²⁵³ Ibid., p. 17.

tijdsverloop. Men merkt dat beide vrouwen aan elkaar zijn gewoon geraakt en al een *modus vivendi* hebben gevonden.

De tijdsprong tussen de derde en vierde scène is twee dagen, en die tussen vier en vijf één nacht. Deze tijdsuitsparingen zijn noodzakelijk om het hele gebeuren ook in de tijd geloofwaardig en realistisch te maken. In de twee weken van hun samenzijn hebben de personages elkaar goed genoeg leren kennen. Ook het publiek heeft de evolutie kunnen volgen en dat Madeleine als eerste het opgeeft is dan ook geen verrassing.

Ruimte.

Het stuk speelt zich af in de woonkamer van een kleine vakantievilla aan de Belgische kust. Grenzend aan deze ruimte worden er door middel van deuren nog twee plaatsen gesuggereerd: de keuken en de hall.

Binnen in deze ruimte hebben beide vrouwen zich verschanst. Het is een plaats zonder mannen. Die bevinden zich *off-stage*, in de buitenwereld.

Tweemaal in het stuk trekken Madeleine en Suzy samen de buitenwereld in. Een eerste maal aan het eind van de tweede scène om boodschappen te doen. Hiervoor zet Madeleine een donkere bril op. Dit suggereert nu al dat ze de wereld met de mannen niet recht in de ogen durft te kijken omdat ze niet zo sterk in haar schoenen staat.

Een tweede maal trekken ze er op uit naar Antwerpen om Suzy's spullen op te halen. Ook hier suggereert een kleinigheid dat Madeleine niet zo onbevangen tegenover de buitenwereld is als ze zelf wil doen geloven.

((...) Madeleine Suzy komen op, met valiezen en kartonnen dozen. Suzy in dezelfde kleren als in I, Madeleine in een sportief jeanspak).

In de villa, verborgen voor de buitenwereld *off-stage*, hebben we Madeleine enkel nog maar in haar *peignoir* gezien. Het is natuurlijk begrijpelijk dat zij iets anders aantrekt om naar Antwerpen te gaan, maar toch contrasteert dit met Suzy, die nog steeds dezelfde kleren draagt. Dit kan men interpreteren als een prospectief element. Het wijst erop dat niet Suzy toegevingen zal doen aan de buitenwereld maar dat dit Madeleine zal zijn.

Madeleine verlaat dan in de vijfde scène voor het eerst alleen het schuiloord van beide vrouwen. Wat te verwachten is, gebeurt dan ook. Alleen was Madeleine niet sterk genoeg om het verlokkelijk aanbod van haar regisseur af te slaan.

De enige contactpunten, die de vrouwen in hun kamer met de buitenwereld hebben, zijn het venster, dat uitkijkt op de dijk en de telefoon. Dat enkel mannen er gebruik van maken illustreert treffend dat het voor een vrouw niet gemakkelijk is om haar zelfstandigheid en haar eigenwaarde te vinden, ook al gaat ze hiervoor op "*afzondering*".

De arbeiders van Vercruysse loeren en fluiten bij het minste stukje vrouw dat ze voor het raam te zien krijgen. De regisseur verbreekt via de telefoon de huiselijke vrede van beide vrouwen.

De man is dus steeds als een soort derde personage aanwezig.

Het derde personage.

Een derde personage is voortdurend voelbaar aanwezig. De twee vrouwen houden immers nooit op over de mannen te praten. Hun respectieve mannen zitten daarvoor nog te vers in hun geheugen. Hun impact op het gebeuren kan men, zoals al gezegd, ook ruimtelijk zien. Mannen zijn de enigen die gebruik maken van de twee mogelijkheden om een contact tot stand te brengen.

Ook in de handeling hebben de mannen een belangrijk aandeel. Uiteindelijk hebben zijzelf de handeling veroorzaakt. Omwille van zijn nieuwe liefje heeft Madeleine haar regisseur verlaten. Suzy

is weggevlucht van haar man omdat hij haar sloeg.

De duidelijkste illustratie van de man als derde personage is de aangehaalde passage uit Cocteaus monoloog La voix humaine.²⁵⁴ Madeleine studeert deze monoloog in voor een comeback het volgende theaterseizoen, zonder haar regisseur dan.

Het stukje monoloog, aangehaald in dit stuk, gaat over een vrouw, die haar minnaar over de telefoon smeekt om haar niet in de steek te laten.

"(...) maar begrijp me, ik lijd, ik lijd. Deze draad is het laatste dat mij nog met jou verbindt... Gisteravond? Ik heb geslapen. Ik heb mij op het bed gelegd, met de telefoon... nee, nee. In mijn bed... Ik weet het, ik ben belachelijk. Maar ondanks alles zijn we met elkaar verbonden over de telefoon. Stel je nu voor, ik heb een heleboel droompjes gehad: dat ik gewurgd werd. Daarna was ik op de bodem van de zee, en ik was met jou verbonden door een luchtslang, en ik smeekte je die luchtslang niet door te snijden... Liefste, het is nu vijf jaar dat ik leef door jou, dat jij de enige lucht ben die ik kan inademen. Ik herleef als je er bent. Nu, nu adem ik weer omdat je met me praat. Mijn droom is nog zo dwaas niet. Indien je dit gesprek afbreekt, snij je de luchtslang door..."²⁵⁵

De vrouw, hier aan het woord, kan gewoonweg niet zonder haar man. Haar woorden staan dan ook in schril contrast met de nieuwe levenshouding, die Suzy en Madeleine zich trachten eigen te maken. Toch komt deze tekst drie keer in het stuk voor. Dit kan op een onbewuste en verdrongen nood wijzen bij Suzy en Madeleine naar een man. Al hun plannen om samen te leven zonder man zouden dan niet meer zijn dan zelfbedrog. Dit is in elk geval zo bij Madeleine.

De passage wordt voor het eerst aan het begin van de tweede scène opgedreund door Madeleine, terwijl ze de ontbijttafel dekt. Dit doet ze met de bedoeling om Suzy te wekken. Hier heeft de tekst geen symbolische functie. Ze wordt alleen maar aan het publiek voorgesteld zodat men de tweede en de derde keer de tekst vlot kan herkennen.

De tweede keer speelt Madeleine de tekst voor Suzy aan het eind van de derde scène. In deze scène hebben Madeleine en Suzy openhartig over hun seksuele ervaringen gepraat. Ook hebben ze het plan opgevat om tijdens de zomer te Knokke een boetiek open te houden. De verstandhouding tussen beiden kan dan ook niet beter zijn.

De passage van Cocteau komt dan ook als een anticlimax en kondigt nu reeds de problemen aan. Suzy's reactie maakt dit nog duidelijker. De Madeleine, die ze kent en die bij haar is, is niet de totale Madeleine.

Suzy: Het... het was net echt. Dit is toch iets zo een talent hebben. Ge waart een andere... (...) Tot straks.

Madeleine: Tot straks. (Ze staart voor zich uit. Ze laat de hoorn zakken tot in haar schoot)²⁵⁶

De derde maal is het Suzy die de tekst declameert. Ze heeft de tafel gedekt voor een soupertje voor hen beiden. Tijdens het wachten op Madeleine, die een afspraak had met haar regisseur, bladert Suzy in Madeleines tekstboek en tracht de passage zo goed mogelijk voor te dragen. Op dit ogenblik bezit de passage een duidelijke prospectieve functie. Ze kondigt aan dat Madeleine Suzy zal verlaten. Ze is

²⁵⁴ Jean Cocteau schreef de monoloog "La voix humaine" in 1937. Rudy Geldhof vertaalde dit stuk en met Rita Lommée als "een vrouw die aan de telefoon het laatste contact met haar minnaar beleeft" in de hoofdrol, was dit de eerste productie die door Teater De Kelk gecreëerd werd in 1977.

"Een uur Rita Lommée als vrouw in het Kafkatheater", De Gentenaar, 31/3/1977.

²⁵⁵ R. Geldhof, Twee vrouwen, p. 8, 24, 33.

²⁵⁶ Ibid., p. 25.

er niet in geslaagd om de "luchtslang" tussen haar en haar regisseur door te snijden.

De gehechtheid van beide dames aan hun man (vooral bij Madeleine dan) wijst erop dat de auteur geen vrijgevochten strijd lustige dames op het toneel heeft gezet. Beide vrouwen zijn nog te zeer doordrongen van alle eigenschappen die hun afhankelijkheid van hun man helpen in de hand werken. Dit stuk kan dan ook bedoeld zijn als een treffende illustratie van het feit dat er bij de meeste vrouwen nog geen sprake is van echte ontvoogding.

Ideologie en wereldbeeld.

Sjarel Branckaerts zegt over Twee Vrouwen, dat hij in 1981 voor het tweede platform van de KVS regisseerde:

Rudy heeft een mooie beschrijving gemaakt van een emancipatieproces. Eigenlijk gebruik ik het woord emancipatie niet graag. Dat heeft iets feministisch, iets Dolle Mina-achtigs. Hij geeft met "Twee Vrouwen" prachtig aan dat je niet op de barricades hoeft te staan om bewust te zijn van je situatie..."²⁵⁷

Twee Vrouwen is dus geen barricadestuk over de emancipatie. Integendeel. Het gaat wel over twee vrouwen die een poging ondernemen zelf een eigen leven op te bouwen. Ze willen zich emanciperen, vrij maken van hun verleden. Het feit dat ze allebei vrouwen zijn en ze beiden ook hun man hebben verlaten, heeft tot gevolg dat hun problematiek moet gezien worden in het kader van de man/vrouw verhouding in onze maatschappij. Dat dit referentiekader een grote invloed heeft op de personages spreekt vanzelf. Alle vrouwen zijn immers het slachtoffer van de hen opgelegde mannenmaatschappij. Het is dan ook onvermijdelijk dat men in Twee Vrouwen de hele reeks " clichés " vindt, die eigen zijn aan de vrouwenproblematiek.

"Het geestelijk en lichamelijk geweld van mannen, de cultuurpatroongerichte afhankelijkheid van vrouwen, de ontkenning van de eigen seksualiteit, de solidariteit tot in de dood van vrouwen onderling en de hemel op aarde als vrouwen de oplossing gevonden hebben door alleen met vrouwen door te leven."²⁵⁸

Al deze thema's behandelt Geldhof op zijn eigen manier. Het is er hem niet om te doen een oorzaak of een oplossing voor de problemen aan te bieden. Hij stelt gewoon vast. Hij heeft twee personages gecreëerd, die hij situeert binnen hun eigen vrouwelijke problematiek. Op een realistische manier tracht hij te schetsen hoe ze hun problemen proberen het hoofd te bieden.

"De personages zijn zodanig uit het leven gegrepen dat wij ze herkennen. Op dat punt heeft Rudy Geldhof zichzelf overtroffen. Het is effenaf meesterlijk hoe hij die mengeling van genegenheid en wrok, solidariteit en misprijzen, en zoveel meer, in zoveel rake tonelen heeft uitgebeeld..."²⁵⁹

Hoewel het de auteur er meer om te doen was "personages" van vlees en bloed" op de planken te zetten, schuilt er ook veel kritiek op de man/vrouw verhouding in onze maatschappij in. Ook de kunst- en theaterwereld krijgt een hele veeg uit de pan.

1. De afhankelijkheid van de vrouw.

²⁵⁷ Carly Broekhuis, "Bijna alle slogans van de emancipatie", Knack, 23/9/81.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ J.V.D.: "Twee Vrouwen, een belangrijke creatie in De Kelk", Brugsch Handelsblad, 10/3/1978.

Suzy is een typisch, ouderwets product van de mannenmaatschappij. Zoals aan vele vrouwen werd ook haar aangeleerd dat de taak van een vrouw bestaat uit het verzorgen van de mannen rondom haar en als die er zijn ook de kinderen.

Zo heeft Suzy haar jeugd opgeofferd aan het verzorgen van haar oude vader. Uiteindelijk is ze dan gehuwd en ze kwam van de regen in de drup. Nu moest ze haar echtgenoot vertroetelen. Deze goede raad werd haar door haar vader meegegeven, zij het minder expliciet dan in de woorden van Madeleine:

Madeleine: Ah! Zo een! Typisch, de dochter die gaat trouwen nog rap wat didactisch materiaal meegeven, opdat ze haar twee voornaamste huwelijkse plichten niet zou vergeten: zwoel zijn voor de echtgenoot en teder voor de kinderen...²⁶⁰

Op die manier wordt Suzy en door haar vader en door haar man domgehouden. Dit is voor hen niet moeilijk aangezien zij de financiële macht in handen hebben. De man verdient het geld en daarmee onderhoudt hij zijn vrouw.

Dit maakt het Suzy erg moeilijk om haar man, die haar slaat, te verlaten. Ze heeft geen geld en ook geen werk. Suzy is zich er zelf heel goed van bewust hoe handig men haar in die afhankelijke positie heeft geduwd.

Suzy: (Lacht) Gij kunt het niet wegsteken dat ge een toneelspeelster zijt. Dat is uw sterkte als ge een talent hebt, een broodwinning.

Madeleine: Iedereen heeft talent, elk in zijn job. Gij ook.

Suzy: Ja, in het huishouden doen, dat is alles wat ik ooit geleerd heb. Ik ben niet zoals u.²⁶¹

Dit alles heeft tot gevolg dat Suzy, eens haar man verlaten, moet geen leuren met boeken van de ECI-club. Van deur tot deur belt ze aan of er iemand wenst lid te worden van deze club. Een weinig interessante bezigheid die meer wegheeft van bedelen dan van een beroep.

Maar dit bedelen om werk en zelferkenning is misschien het lot van elke vrouw die zich zelfstandig een weg door het leven wil banen.

2. Ontkenning van de eigen vrouwelijke seksualiteit.

Ook op seksueel vlak heeft een vrouw minder rechten dan een man. Lange tijd werd de vrouwelijke seksualiteit zelfs beschouwd als onbestaand. Zelfs nu nog denken velen dat vrouwen er slechts op uit moeten zijn om de man te behagen. Deze laatste zal dan wel als de grote veroveraar het resterende werk doen.

In het begin van Suzy's huwelijk was haar man "zot" van haar. Vooral als ze zich opmaakte in dezelfde trant als Gina Lollobrigida, werd haar man helemaal wild. Lollobrigida was voor hem immers de ideale vrouw.

Suzy: (...) In het begin als we juist getrouwd waren, dan was alles anders. Hij zat zot van me dan. Mijn haar was lang, ik moest het altijd opsteken, en een spannende minirok dragen en zeer hoge hakken, dat was toen al wat uit de mode, maar... hij had me graag zo. Mijn Lolo, zei hij altijd...

²⁶⁰ R. Geldhof, Twee Vrouwen, p. 28.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

Madeleine: Lolo?

Suzy: De filmster, Gina Lollobrigida. Dat was zo zijn ideaal als vrouw uiterlijk.²⁶²

Enkel de mannelijke seksualiteit is van belang. Zo verlaagt ook Madeleine haar eigen seksualiteit tot een soort van betaalmiddel. Door haar regisseur zijn "bedgenoegens" te gunnen, krijgt ze in ruil daarvoor van hem rollen. Volgens Madeleine is deze methode de enige verklaring voor het feit dat jonge actrices belangrijke rollen te spelen krijgen.

Op dit ogenblik heeft haar regisseur Madeleine in de steek gelaten ten voordele van een jonge Hollandse actrice. Hierdoor is ze erg verbitterd en we moeten haar uitspraken over de manier waarop een actrice aan een rol zou geraken dan ook met de nodige dosis zout nemen. Het waarheidsgehalte ervan wordt overschaduwd door haar grote beroepsna-ijver.

Madeleine: Wie is de regisseur? (Ze kijkt het Tv-blad in) Ah! Had ik het niet gedacht. De ouwe snoeper. Heeft hij haar die rol cadeau gegeven, en mag zij er in ruil lekker aan zijn penis voor hangen.²⁶³

3. Mannelijke agressie.

Mannelijke agressie is in onze maatschappij een soort geweld dat min of meer geïnstitutionaliseerd is. De meest directe vorm ervan is dat een man zijn vrouw slaat. Dit wordt natuurlijk niet goedgekeurd maar echte afschuw ertegen bestaat ook niet. Bij de meeste mensen sluimert immers nog steeds het idee dat een vrouw die slagen krijgt het wel in grote mate zelf zal hebben uitgelokt.

Zo heeft Suzy het althans aan den lijve ondervonden. Dagelijks werd ze door haar man mishandeld. Op een dag had ze er genoeg van en ze ging klacht indienen. In plaats van er een goede opvang te krijgen, stuitte Suzy op het politiebureau op mannelijk onbegrip. De politiemensen die mishandelde vrouwen moeten begeleiden zijn immers zelf ook mannen, die zichzelf maar al te moeilijk in de problematiek van een geslagen vrouw kunnen inleven.

Madeleine: En ge hebt nooit klacht neergelegd tegen uw man?

Suzy: Klacht? Eén keer heb ik dat gedaan.

Madeleine: En wat was het resultaat?

Suzy: (Haalt de schouders op)

Madeleine: Niets hé, verwondert mij niets. Allemaal mannen bij de politie. Zeggen ze dan: mevrouw, u moet maar zien dat uw echtgenoot geen reden heeft om over te gaan tot het toebrengen van slagen en verwondingen.

Suzy: Zo was het niet. Als het nog eens gebeurt, zegden ze, kom dan eens terug.²⁶⁴

In Twee Vrouwen worden ook de meer geraffineerde vormen van mannelijke agressie treffend geïllustreerd. Suzy en Madeleine leven bijna ondergedoken in een soort schuiloord. Zelfs daar worden ze door de mannen niet met rust gelaten. Als ze er niet aan denken en hun venster niet goed

²⁶² R. Geldhof, Twee Vrouwen, pp. 21-22.

²⁶³ Ibid., p. 19.

²⁶⁴ Ibid., p. 13.

afschermen met stukken karton, loeren de arbeiders van Vercruysse, die de dijk herstellen, onbeschaamd naar binnen. Telkens als ze daarbij een stukje Madeleine of Suzy te zien krijgen, is dit aanleiding tot een fluitconcert.

Madeleine: Mannen! Er zijn hier geen gordijnen en ik zal hier wel een paar keer zat rondgelopen hebben in dit uitgaanskostuum, zoals nu, en soms vergeet ik dan wat knoopjes dicht te doen. Wordt de linker of de rechter erogene zone zichtbaar. Sedertdien loeren ze en fluiten ze. Ze wachten tot ik nog eens zat ben.

Suzy: Oh!

Madeleine: Niet erg. Mannen onder elkaar, dat zou fluiten naar een hond, als hij maar een rokje aanheeft.²⁶⁵

Uiteindelijk dringt aan het eind van het stuk de mannelijke agressie ook binnen in de relatie tussen Madeleine en Suzy.

Madeleine, die teruggekeerd is van haar afspraak met de regisseur, vertelt Suzy haar beslissing dat ze bij hem terugkeert.

Suzy beseft dat ze Madeleine verliest. In een laatste vertwijfelde poging om haar tot andere gedachten te brengen, probeert Suzy Madeleine te kussen. Hierdoor probeert ze het seksuele tekort in hun relatie te doen verdwijnen.

Als reactie slaat Madeleine Suzy in het gelaat. Suzy schrikt en begrijpt onmiddellijk dat ze Madeleine onherroepelijk kwijt is. Ze ervaart nu immers vanwege Madeleine dezelfde agressie als die waarvoor ze haar man in de steek heeft gelaten.

Suzy: Doe dat niet, Madeleine! Stoot met niet af. Ik... ik weet niet meer, Madeleine... (Ze kust Madeleine)

Madeleine: (Geeft Suzy een slag in het gelaat)

Suzy: (Kruipt achteruit) Ook hier... (Ineens met een kort, hysterisch lachje, bitter) Ik had evengoed bij mijn man kunnen blijven. Ook hier word ik geslagen (...)²⁶⁶

4. Theater en andere kunsten.

Om aan de kost te komen moet Suzy deur aan deur leden werven voor de ECI-boekenclub. Dit lidmaatschap is gratis. Men moet enkel vier boeken per jaar kopen.

Het aanbod boeken van zo 'n boekenclub is zodanig ruim, gaande van de wereldliteratuur tot "Liefde op de Bahamas" en "Sensuele massage" dat een organisatie zoals het E.C.I. "Kunst" in feite verlaagt tot een ordinair consumptieartikel. Men wil zeker spelen en zorgen dat er voor elk wat wils in steekt. Men mikt er op alle lagen van de bevolking en niet enkel op de intellectuele elite.

Suzy: (...) U zou nooit verplicht zijn om bepaalde boeken te nemen. Daarvoor is er ook zo 'n uitgebreid assortiment van Tolstoi... tot "Het Groot Handwerkboek" zal ik maar zeggen. Tot welke laag van de bevolking men ook behoort, men vindt allicht zijn gading bij het E.C.I....²⁶⁷

²⁶⁵ R. Geldhof, Twee Vrouwen, p. 14.

²⁶⁶ Ibid., p. 37.

²⁶⁷ Ibid., p. 14.

Wat hierbij opvalt is dat interesse voor literatuur zou samengaan met een bepaalde sociale positie in de maatschappij. Blijkbaar hangen in de ogen van mensen zoals Suzy intelligentie en meer verheven interesses samen met de maatschappelijke stand die men bekleedt.

Maar Suzy zal al gauw inzien dat dit een ongeldige regel is. In de theaterwereld, wat in de ogen van oningewijden, toch een soort elite is, blijken er ook heel wat kleinmenselijke spanningen te leven. Suzy leert deze wereld bij monde van Madeleine goed kennen.

Madeleine geeft een vernietigende beschrijving van het hele theaterwereldje. Acteurs zouden egoïstische wezens zijn en toneel niet veel meer dan wat amusement voor mensen die het zich kunnen permitteren.

Haar bedenkingen zijn wel merkwaardig aangezien Madeleine zelf tot die wereld behoort. Ook al zegt ze het op een ironische manier, toch geeft ze de indruk dat ze de hele zaak al eens goed overdacht heeft.

Suzy: Zijn die allemaal zo, toneelspelers, zo jaloers, zo kleingeestig, collega's onder elkaar?

Madeleine: (Dit treft haar toch even. Zwaar ironisch) Natuurlijk, Suzy. Dat hoort bij het beroep. (Korte poos) Een acteur is... een egocentrisch... ziekelijk ambitieus... (In versneld tempo nu (...)), lui, rancuneus, chagrijnig persoon, die denkt dat Het Teater de Hele Wereld is, terwijl het slechts een onschuldige vermaak is voor een handvol middenklassers, die voor de vertoning naar de kapper gaan, en erna op restaurant (...) Alle acteurs vormen samen een zich elitair wanende eierkoek. Wie alle menselijke gevoelens vreemd zijn, behalve de negatieve. Also sprach Madeleine Leekens...²⁶⁸

Haar woorden zijn indirect vanwege de auteur ook een veeg uit de pan voor het experimentele en vormingstheater, het soort theater dat geen toegevingen wil doen aan het publiek, maar de mensen inzicht wil doen krijgen in hun eigen problemen om hen zo op weg te helpen naar een zinvoller toekomst in een betere maatschappij.

Dit lijkt een onmogelijke opdracht voor het toneel als de sfeer en de zin ervan werkelijk is zoals Madeleine hier beschreven heeft.

Reacties in de pers.

De inhoud van de persreacties i.v.m. de opvoeringen van Twee Vrouwen kan men veralgemenend als volgt samenvatten. Men is het er meestal over eens dat Rudy Geldhof toneel kan schrijven en dat dit stuk voldoende dramatische spanningen bezit.

Naar de vorm gezien wordt het dus globaal gezien goedgekeurd. Deze inhoud zou behoudsgezind en vernederend voor vrouwen zijn.²⁶⁹

Hierbij moet wel aangestipt worden dat er van dit stuk twee versies bestaan. De versie, die hier besproken wordt, is de tweede. Aan het eind ervan keert Madeleine dus terug naar haar uitgangssituatie. Ze is opnieuw een onderdanige vrouw geworden. Bij Suzy echter is er iets veranderd. Ze wil misschien wel terugkeren naar haar man maar dan onder eigen voorwaarden.

In de eerste versie daarentegen keert ook Suzy zomaar bij haar man terug. Op deze manier is het slot van de eerste versie inderdaad wraakroepend. Hun hele poging om samen iets nieuws op te bouwen is dan niet alleen mislukt maar zou ook helemaal niets hebben opgeleverd. In de tweede versie kan men bij Suzy toch spreken van een soort bewustwording, zij het een niet spectaculaire.

²⁶⁸ R. Geldhof, Twee Vrouwen, p. 18.

²⁶⁹ o.a. Ingrid Van Der Veken: "Twee Vrouwen, veel problemen en een simpele moraal", Nieuwe Gazet, 9 maart 1978.
Monique la Roche: "Banaal toneelduet ven "Twee Vrouwen", Volksgezette, 10 maart 1978.

Wel heeft Rudy Geldhof dit slot niet gewijzigd om aan de kritiek tegemoet te komen: deze wijziging is immers in de eerste plaats te verklaren door de evolutie van zijn kijk op het toneel. Een stuk zoals Eenentwintigen zou hij niet meer schrijven. Hij is nu van mening dat minstens één personage door de handeling a.h.w. een beetje gelouterd moet worden. Dit is de reden waarom hij het slot van de eerste versie heeft veranderd: niemand verliet er "veranderd" de scène.²⁷⁰

Deze wijziging nam niet weg dat de kritiek op de inhoud van het stuk bleef bestaan. Deze kritiek komt wel meestal uit de progressieve hoek, die ook niet erg veel sympathie heeft voor het traditionele-realistische theater - voorbeeld Klaas Tindemans in "De Standaard".²⁷¹

Men verwijt het stuk behoudsgezind en kleinburgerlijk te zijn. Het bevestigt het rollenpatroon. De patriarchale man ziet het nogmaals als een bewezen feit dat een vrouw niet zonder hem kan.

Deze kritiek is gegrond als men het stuk zomaar plaatst onder de noemers van vrouwenproblematiek en emancipatie. Maar Rudy Geldhof heeft helemaal de bedoeling niet gehad om iets bij te dragen tot de vrouwenstrijd. Op de planken heeft hij gewoon enkele mensen neergezet, uit het leven gegrepen, die met bepaalde moeilijkheden te kampen hebben. Hun problemen met hun reacties erop tekent hij op een realistische manier zonder ook maar enige bewustwording of een veranderd inzicht bij het publiek te willen bewerken.

Besluit.

Twee Vrouwen kan men dus als geslaagd realistisch toneel beschouwen.

De alternatieve levenswijze, die in dit stuk door de twee vrouwen uitgetest wordt, heeft inderdaad niet veel kans op slagen als men die vrouwen in een levensechte context plaatst. Een vrouw als Madeleine die haar rollen, haar broodwinning dus, al altijd via haar minnaar heeft verkregen, kan niet in een periode van twee weken een ander en nieuw evenwicht bereiken.

Ditzelfde geldt voor Suzy, die ongetwijfeld meer tijd nodig zal hebben, om zich een meer onafhankelijke positie te verwerven.

De auteur heeft zich aan deze realistische beperkingen gehouden en daarbinnen een geloofwaardige handeling gecreëerd.

Toch bezit het gebeuren ook kritiek op de situatie van beide vrouwen maar men moet eerst door de behoudsgezinde, realistische situatie kunnen heen kijken. Wel is het begrijpelijk dat mensen met feministische sympathieën dit niet aanvaarden en het beschouwen als een nieuwe bevestiging van de mannelijke macht waartegen niets zou kunnen ondernomen worden.

²⁷⁰ Gesprek met Rudy Geldhof, 5 december 1982.

²⁷¹ Klaas Tindemans, "Twee overbodige vrouwen bij MMT", De Standaard, november '82.

In 1979 was Rudy Geldhof van plan om een stuk te schrijven voor zijn eigen Teater De Kelk te Brugge. In datzelfde jaar werd ook door Teater Vertikaal te Gent en het Ankerrui Theater te Antwerpen een stuk gevraagd voor hun programmatie.

De drie theaters besloten de handen in elkaar te slaan en een coproductie op te zetten. De ruimere financiële mogelijkheden die zo ontstonden, stelde de auteur in staat om naast de twee centrale personages in het stuk (Simonne en John) nog twee nevenpersonages (Els en Alexander) ten tonele te voeren. Dit verklaart waarom de twee hoofdpersonages veel meer geprofileerd en gekarakteriseerd zijn.²⁷²

Deze samenwerking had ook tot gevolg dat Winnaars en Verliezers²⁷³ 6 maanden onafgebroken op de planken stond, wat in Vlaanderen voor een stuk van een Vlaams auteur nog steeds een hele krachttroef is.

Geldhof kreeg in 1979 de Nestor de Tière-prijs voor dit stuk dat vooral de morbide relatie schetst tussen John, een jonge ex-gedetineerde en Simonne, een simpele volkswrouw.²⁷⁴

Dit stuk vertoont ook een grote overeenkomst met het toneel van F.X. Kroetz. De parallellen worden hierna uitgewerkt en zo komt het dat ruimte en handeling binnen deze overeenkomst gesitueerd worden. Onder deze hoofding komen ook wereldbeeld en ideologie ter sprake, maar toch leek het me verantwoord daar in een apart stukje nog wat meer aandacht aan te besteden.

Korte Inhoud.

Simonne, een simpele volkswrouw, woont in een afgelegen huisje en krijgt er wekelijks het bezoek van haar geboortebroer Alexander voor een spelletje met de pietjesbak. Alexander heeft haar een fluitje cadeau gedaan zodat Simonne hem kan verwittigen als ze hem nodig heeft voor één of ander klusje.

Op een avond dat Simonne en Alexander aan het spelen zijn, valt John, ongeveer 25 jaar oud, de woonkamer binnen. Hij vraagt naar Arie en beweert een afspraak met hem te hebben. Simonne antwoordt dat Arie, haar man, al ongeveer een maand geleden vertrokken is met onbekende bestemming.

John, die 4 maanden met Arie in dezelfde cel had gezeten, besluit op zijn vriend te wachten. Hij blijft bij Simonne logeren en hij ontmoet er Els, de dochter van Simonnes baas. Hij doet haar geloven dat hij een student is, een neef van Simonne.

Ondertussen ontstaat er tussen Simonne en John een eigenaardige verhouding. Arie is bijna het enige onderwerp van hun gesprekken. Simonne waarschuwt John ervoor dat Arie onbetrouwbaar is. Maar John is ervan overtuigd dat Arie nog op de afspraak zal komen en samen zullen ze dan grote inbraken plegen.

Simonne is op een bepaald ogenblik te overtuigend als ze John verzekert dat Arie nooit meer terugkomt. John ruikt onraad en hij ontdekt het lijk van Arie in Simonnes kelder.

Hierdoor verliest John alle hoop op zijn toekomst en hij beslist om, net als Arie vroeger deed, Simonne te terroriseren. Ook is hij zijn stoute plannen nog niet volledig vergeten. Hij probeert Els ertoe te overhalen hem mee te nemen op reis naar Zuid-Frankrijk.

²⁷² Ingrid Van Der Veken: "Winnaars en Verliezers, creatie van Rudy Geldhof" in Nieuwe Gazet, 29/9/1979.

²⁷³ Rudy Geldhof, Winnaars en Verliezers, Deurne, W. Beckers, 1979.

²⁷⁴ Interview met R. Geldhof op BRT 1 's avonds.

John blijft treuren om Arie, zijn vriend en zijn idool. Het is voor hem dan ook een klap die hij niet te boven komt als Simonne hem Aries veroordeling toont. Arie was geen grote boef. Hij zat alleen wegens slagen en verwondingen.

John stort volledig in elkaar en hij gaat Simonne lijfelijk mishandelen. Deze verdraagt de pijn stoïcijns totdat John er uitgeput mee ophoudt.

Simonne vindt dat ook John nu te ver is gegaan en ze neemt opnieuw het recht in eigen handen en vermoordt hem.

Na Johns "vertrek" valt haar leven opnieuw in de gewone plooi. Samen met Alexander speelt ze om wat geld met de pietjesbak.

Overeenkomst met F.X. Kroetz.

In De Standaard schreef men n.a.v. de opvoering van Winnaars en Verliezers dat dit stuk kenmerken vertoont van het theater van F.X. Kroetz.

Het F.X. Kroetz-concept is bezig aan een onstuitbare opgang in onze theaters. Rudy Geldhof werpt zich met zijn nieuw stuk "Winnaars en Verliezers" op als een waardig epigoon van de grote meester.²⁷⁵

Dit stuk behoort ontegensprekelijk - samen met Eenentwintigen tot de meest Kroetziaanse stukken uit Geldhofs toneeloeuvre. Men vindt er opvallend veel vergelijkbare ingrediënten in terug, inzake marginaliteit en agressie. Een groot verschil echter is al dadelijk de uitgebreide woordenschat waarover Geldhofs personages beschikken, in tegenstelling tot die van Kroetz.

1. agressie

a) Moord

In Winnaars en Verliezers wordt de toeschouwer een hele dosis geweld voorgeschoteld. De meest extreme vorm hiervan - moord - komt in dit stuk zelfs tweemaal voor.

Beide moorden worden al gesuggereerd door het aanhalen van het moordwapen tijdens de eerste confrontatie tussen John en Simonne. Hier is duidelijk sprake van een prospectief element.

John, die erover verwonderd is dat Arie niet thuis is, volgens de afspraak die ze gemaakt hebben, vraagt of Arie zijn revolver heeft meegenomen.

John: Godverdomme. (Ineens) Hij heeft een revolver met knaldemper, een Lüger of een Browning... dat weet ge toch.

Simonne: Eh, ja.

John: Heeft hij die mee.

Simonne: Ik weet het niet. Ik denk het wel.²⁷⁶

Arie komt maar niet opdagen. Het publiek, en ook John, verkeren in de mening dat Arie vertrokken is voor onbepaalde tijd. Dit is iets wat hij gewoon is te doen. John heeft dan ook besloten bij Simonne in te trekken om op Arie te wachten.

Wanneer John op een dag naar Simonnes kelder informeert, heeft zij op dat moment een

²⁷⁵ D.B. "Winnaars noch verliezers" in Geldhofs jongste stuk", De Standaard 4/10/1979.

²⁷⁶ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 12.

informatievoorsprong en tegenover John en tegenover het publiek. Wij weten nog niet dat Aries lijk in de kelder verborgen zit.

John: (...) Waarom gunt ge die niet in de kelder zetten, die bak bier? Waarom is die trouwens op slot, uw kelder?

Simonne: Er staat een halve meter water in de kelder.²⁷⁷

Dit komen we pas te weten aan het eind van de derde scène.

John: (Trapt het luik stuk. Hij verdwijnt in de kelder)

Simonne: (Trekt zich bang terug. Ze krimpt ineen als ze hoort hoe John kisten versleurt in de kelder. Na een lange poos)

John: (Komt op, lijkkleek. Hij heeft een revolver met knaldemper in de hand) Arie... Arie... hij is dood. In zo 'n plasticen zakken genaaid. Arie... ge hebt hem vermoord!²⁷⁸

Na deze ontdekking gaat John zich volledig vereenzelvigen met Arie. Als dit te ver gaat en hij, net als Arie, Simonne gaat mishandelen, neemt ze het recht in eigen handen. Ze vermoordt John.

Ook deze moord krijgen we, net als de eerste, niet te zien op de scène. Simonne volgt John, die misselijk is geworden na al zijn geweldplegingen, naar de voutekamer.

Simonne: ((...)) Dan komt ze terug naar de tafel, neemt de revolver, laadt hem en begeeft zich naar de voutekamer²⁷⁹

Geldhof is er blijkbaar voor teruggeschrikt om een koele moord op de scène neer te zetten. Want de moord op John gebeurt volledig bewust en Simonne is niet aan haar proefstuk toe.

De moord van Cyriel op Griet in Eenentwintigen krijgt de toeschouwer wel te zien, maar het is voor het publiek niet noodzakelijk om deze moord als een echte moord te erkennen. Het was "een ongeluk".²⁸⁰

Kroetz echter schrikt er niet voor terug een berekende moord volledig op de scène uit te werken. Als voorbeeld verwijs ik naar Kroetz' Wildwechsel.²⁸¹

Hanni, een dertienjarig vroegrijp meisje, heeft een verhouding met Franz, een jonge arbeider. Haar vader verzet zich tegen hun liefde en geeft Franz aan bij de politie wegens verboden seksuele omgang met een minderjarige.

Maar Hanni en Franz geven elkaar niet op en Hanni geraakt zwanger. Om hun kindje en hun relatie veilig te stellen, besluiten ze Hannis vader te vermoorden. Ze lokken hem onder een voorwendsel naar een afgelegen plaats, waar ze hem in koelen bloede neerschieten.

Kroetz schotelt ons deze moord voor, om zijn publiek ervoor te waarschuwen dat er in een normale gezinssituatie gevaarlijke geweldhaarden schuilen. Deze barsten open wanneer het alledaagse verstoord wordt.

²⁷⁷ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 20.

²⁷⁸ Ibid., p. 41.

²⁷⁹ Ibid., p. 55.

²⁸⁰ Zie "Eenentwintigen", agressie.

²⁸¹ F.X. Kroetz, Wildwechsel, Wollerau, Wien, München, Georg Lentz, 1973.

De moord van Hanni op haar vader wekt meer afschuw op dan die van Simonne op John. Een dochter, die haar eigen vader vermoordt, tart immers eenieders verbeelding.

Simonnes moorden op Arie en John kunnen we op een Kroetziaanse wijze interpreteren. Een mens wordt volledig geconditioneerd door zijn omgeving. Zo heeft Simonne zich de gedragsregel eigen gemaakt dat een vrouw ten dienste moet staan van haar man.

Simonne: (...) Onderdanig... dienstbaar? Ja, ik vind dat een vrouw zich op een verregaande wijze ten dienste mag stellen van een man. De ondergeschikte rol. Een man zijn wensen involgen.²⁸²

Wel zijn er, volgens Simonne, grenzen die niet mogen overschreden worden, ook niet door een man. Dit aanvaarden van het "natuurlijke", autoritaire gezag van de man, zorgde ervoor dat Simonne tot het uiterste ging in haar verdraagzaamheid tegenover Arie. De vanzelfsprekendheid van deze onderdanige rol maakte uiteindelijk ook dat een ander - eventueel geweldloos - middel om uit haar miserie te raken, onmogelijk was geworden.

Dat deze wil om de ondergeschikte rol te spelen bij Simonne zeer diep geworteld zit, blijkt uit haar verhouding met John. Ook al ontdekt ze bij John al van bij het begin gelijkenissen met Arie, toch laat ze een gelijkaardige relatie ontstaan, alweer met een moord tot gevolg.

Wat door hun relatie geïllustreerd wordt is dat een alledaagse gedragscode nl. dat een vrouw haar man moet dienen, kan resulteren in een mensonwaardige agressie.

b) Verbale en lichamelijke agressie.

Van Arie weten we dat hij Simonne mishandelde. Over zijn geweldplegingen komen we via Simonne af en toe iets te weten.

Simonne: Ik moet zeggen, ik heb me toch verbeterd met u in huis. Weet ge wat Arie deed als hij gedronken had? Dan sloeg hij mijn machine kapot. Gij herstelt ze tenminste.²⁸³

Van het overige geweld in het stuk is vooral John de uitvoerder. De vormen van verbaal en lichamelijk geweld die hij tentoonspreidt, heeft hij nodig om zijn eigen onzekerheid te verbergen.

Wanneer hij voor het eerst bij Simonne binnenkomt, wil hij de stoere jongen uithangen. Hij stuurt Alexander op een nonchalante manier weg. Hij spot met de oude man. Maar hij doet dit niet zozeer omdat hij hem een kwaad hart toedraagt, maar wel om zichzelf te overtuigen van zijn eigen imago als harde jongen.

John: ((...)) Zijn gedrag getuigt van een grote onzekerheid, die hij niet altijd met succes weet te verbergen achter een zelfverzekerde, hautaine houding)²⁸⁴

John: Ik heb iets te bespreken met hem. Hij is er niet. Dus bespreek ik het met u. Onder vier ogen (Indringend) Kan dat? Thanks. Vooruit, cowboy, spring op uw paard en wegwezen, op een drafje. Dit is een privé aangelegenheid...²⁸⁵

²⁸² R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 35.

²⁸³ Ibid., p. 18.

²⁸⁴ Ibid., p. 10.

²⁸⁵ Ibid., p. 11.

De totale ontredding bij John als gevolg van de ontdekking van Arie slijk, doet hem Simonne mishandelen. Hij wil zich niet zozeer op Simonne wreken maar zijn eigen verdriet moet een uitlaatklep krijgen. Hij dwingt Simonne om met hem met de pietjesbak te spelen. Telkens ze verliest, slaat hij met de boksbeugels hard op haar handen.

John: (...) Ik werp voor u. Kijk, 64. Nu ik, 75... Ik win (Hij slaat hard op de rug van haar handen. De boksbeugels dringen in haar vlees. Simonne ondergaat dit bijna stoïcijns)²⁸⁶

2. Spraakloosheid.

Al de agressie van de personages t. o. elkaar illustreert ook een vorm van spraakloosheid. De personages zijn niet in staat om met elkaar tot echte communicatie van hun gevoelens te komen. Zelf kunnen ze hun eigen gemoedstoestand niet onder woorden brengen. Omdat verdriet en woede hoe dan ook moeten geuit worden, grijpen ze hiervoor naar geweld. Ze willen elkaar op een letterlijke manier doen voelen wat in hen omgaat.

Hierin komen Geldhofs personages overeen met die van Kroetz. Maar ze verschillen op het gebied van hun concrete taalgebruik. Dit is een ander aspect van de spraakloosheid bij Kroetz.

Kroetz' personages hebben het moeilijk om hun eigen taal te gebruiken en logische zinsconstructies te vormen. Daardoor komen er bij hem dikwijls tautologieën en vooral pauzes voor.

Bij Geldhof is dit niet het geval. Zijn personages zijn zeer taalvaardig. Ze zijn in staat hele gedachtengangen over mens en maatschappij op een logische wijze te verwoorden. Dit maakt hen als marginale personages wel wat minder geloofwaardig.

Alleen niet wanneer ze zo 'n verbaliteit aan de dag leggen dat een echte drop-out verbaasd in zijn haar zou krabben. Kroetz doet dat anders. Zijn personages spreken moeilijk en komen niet tot de maatschappelijke bespiegelingen waartoe John komt in zijn confrontaties met Simonne.²⁸⁷

3. Marginaliteit.

Dat de situatie en de personages die de auteur hier op de planken zet, marginaal zijn lijkt geen twijfel.

a) Ruimte.

De marginaliteit wordt al weerspiegeld in de ruimte waarin de handeling zich afspeelt. Dit is "de woonkamer van het afgelegen landelijk huisje van Simonne".²⁸⁸

Het huisje ligt dus wat buiten de dorpskom. Het interieur ervan is heel sober. Helemaal niet het welingerichte hoefetje waaraan John zich verwachtte. Simonne beschikt er enkel over het hoogstnodige meubilair (tafel, stoelen, divan, één bed), een oude radio, geen T.V. en ook geen bier. Jenever is de drank van mensen zoals Simonne en Alexander.

John: (...) Het is me hier anders wel het stenen tijdperk. Bezie me dat. Ik wist niet dat het zo erg zou zijn. Arie had het me meer beschreven als een... goed ingerichte fermette. Hij had het over een open haard.²⁸⁹

²⁸⁶ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 55.

²⁸⁷ D.G.: "Winnaars en Verliezers in Geldhofs jongste stuk", De Standaard, 4/10/79.

²⁸⁸ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, decoraanwijzingen.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

(...)

Simonne: Ik heb nooit bier in huis.

John: (...) Morgen haalt ge me een bak pils. En sigaretten. Zonder filter. (Hij steekt een sigaret op). Een verder, is er een radio? (Hij bemerkt een ouderwets toestel) Ja. Werkt dat wel?²⁹⁰

(...)

John: Biertje, biertje. Dat is alles wat er hier is. Al meer dan een week lang. Geen geld, geen TV, (...) ²⁹¹

Er is maar één slaapkamer en dit verplicht de personages ertoe in de woonkamer dicht bij elkaar te leven, afgezonderd van de wereld.

In de creatie van dit stuk in '79 door de Kelk, het NVT en Vertikaal, wordt de woonkamer voorgesteld als een veranda. Deze veranda moet het bij elkaar hokken van de personages accentueren.

De ruimte van het stuk moet een wereld-in-het-klein voorstellen en tonen hoe mensen trachten overeind te blijven en de anderen met hun leven te verzoenen. Daarover zegt Geldhof zelf:

Het is niet zomaar een verhaaltje over miseriemensjes, het is een microkosmos van de grotere maatschappij. Vandaar ook het decor, een veranda, die de indruk moet wekken dat de personages gevangen zitten, dat ze verplicht zijn op elkaar te leven.²⁹²

b) De relatie van John en Simonne

Dit citaat brengt ons tevens bij de situering van de personages binnen hun relatie tot elkaar.

Het toeval dat Simonne en John bijeen heeft gebracht, is eerder buitengewoon. Dit heeft een eigenaardige relatie tussen Simonne en John tot gevolg. Deze relatie wordt volledig beheerst door Arie. De gesprekken tussen beide personages gaan meestal over hem. Uiteindelijk is het dan ook Arie die hun relatie zal stuk maken. Zo kan John bijvoorbeeld niet meer vrijen met Simonne.

John: (Met een zielige grijns) Het gaat echt niet. Het gaat niet. Het spijt me. Ik kan er niets aan doen. Arie...

Simonne: (Gaat rechtop zitten. Ze neemt John hoofd tegen haar borst. Ze is erg teleurgesteld. Met een harde blik in de ogen). Arie, Arie. Moet hij hier nu ook al tussenkomen. Ik zeg u toch dat hij niet meer komt. Ik kan het toch weten. Hoe dikwijls moet ik het u nog zeggen. Arie komt niet meer. Nooit meer.²⁹³

Met deze woorden beseft John plots dat Simonne meer weet over Aries afwezigheid. Nadat hij dan Aries lijk heeft gevonden, blijft er van liefde voor Simonne niets meer over. Het is dus Arie die hen bijeen gebracht heeft en hen opnieuw uit elkaar drijft. Hierover zegt de auteur zelf:

²⁹⁰ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 15.

²⁹¹ Ibid., p. 20.

²⁹² Ingrid Van Der Veken: "Winnaars en verliezers, creatie van Rudy Geldhof", Nieuwe Gazet, 29 sept. 1979.

²⁹³ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 40.

Tijdens het wachten ontwikkelt zich tussen de vrouw en de jongen een bizarre, morbide relatie. Daarbij is Arie voortdurend op de achtergrond aanwezig, als band tussen de twee, maar ook als afbreukmechanisme van hun relatie.²⁹⁴

c) Personages

Niet enkel hun onderlinge relatie, maar ook de personages zelf horen thuis in de marginale sfeer.

Simonne is een vrouw van 45 jaar met een nogal verwaarloosd uiterlijk.²⁹⁵ Ze is met Arie gehuwd op 16-jarige leeftijd. Arie had de eigenaardige gewoonte om bijna nooit thuis te zijn. De keren dat hij er toch was sloeg hij Simonne "suf".

John: (...) Uw ouders waren leerlooiers, ge zijt van hen weggelopen voor Arie, toen ge zestien waart, een wilde schoonheid.

Simonne: Dank u.

John: Maar later zijt ge simpel geworden...

Simonne: Jaja, dat wisten we al.

John: Het zat in de familie, zegt Arie.

Simonne: Tiens, in het dorp vertellen ze dat ik suf geworden ben van de slagen, die ik jarenlang heb moeten incasseren van Arie.²⁹⁶

Wanneer Arie voor onbepaalde tijd vertrok wist niemand waarheen hij ging en hoelang zijn afwezigheid zou duren.

John: Ja, waar is hij?

Simonne: Luister jongen. Met de beste wil van de wereld, ik weet het niet. Drie, vier weken geleden is hij vertrokken, zonder te zeggen naar waar. Hij doet dat zo dikwijls. Hij is altijd zo geweest. Hij is bijna nooit thuis.²⁹⁷

Tijdens Aries uithuizigheid komt er ook geen geld in het bakje en moet Simonne zelf in haar onderhoud voorzien. Dit doet ze door het stikken van handdoeken en dweilen voor haar werkgever, die in het dorp woont. Simonne doet dus aan thuiswerk, een marginale arbeidsvorm die we veel aantreffen bij Kroetz en die ook voorkomt in Eenentwintigen van Geldhof.

Simonne verdient haar brood onder een soort van prekapitalistische voorwaarden. Ze is totaal afhankelijk van haar werkgever. Hij beslist welk werk ze uitvoert. Omdat ze slechte ogen heeft, krijgt ze niks anders meer te doen dan dweilen en handdoeken. Voor Els, de dochter van de baas, naait ze soms, zonder dat Els' vader het weet, een jurk.

Els' houding tegenover Simonne is een goede illustratie van de relatie van Simonne met haar werkgever. Ze staat zeer persoonlijk en van dichtbij bloot aan zijn gezag.

²⁹⁴ Ingrid Van Der Veken: "Winnaars en verliezers, creatie van Rudy Geldhof", Nieuwe Gazet, 29/9/1979.

²⁹⁵ Regieaanwijzingen i.v.m. de personages.

²⁹⁶ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 13.

²⁹⁷ Ibid., p. 11.

Els: (Komt binnen. Ze is een eenvoudig en eerder schuchter jong meisje, maar erg aardig. Als kind is ze tegenover Simonne altijd onderdanig geweest, maar de laatste tijd is dat aan 't veranderen: ze is tenslotte de dochter van de werkgever van Simonne.)²⁹⁸

Simonnes eenzaamheid heeft ook tot gevolg dat ze een soort vriendschapsrelatie heeft met Alexander, een oude man uit het dorp.

Alexander is zowat een dorpsdoot, die in het hele dorp klusjes opknapt, waarvoor hij zich met een fles jenever laat betalen.

John vindt Alexander een stuk antiek en hij laat dit ook duidelijk merken.

John: (...) Wie is dat, dat stuk folklore?

Simonne: Gewoon, een gebuur, Alexander.

John: (...) Alexander! Oh, die (Spottend lachje). Arie heeft me verteld over hem. Alexander, de moderne dorpsdoot, de klusjesman. (...) ²⁹⁹

John: Nee. Die dorpsclown heb ik niet nodig. Ha! In een stad was dat allang omvergereden. Zoiets (...) ³⁰⁰

In zijn relatie met Simonne speelt Alexander de onderdanige rol. Hij heeft haar een fluitje cadeau gedaan. Wanneer ze het gebruikt, weet Alexander dan dat Simonne hem nodig heeft. Ofwel heeft ze een klusje dat hij moet opknappen, ofwel spelen ze samen een spelletje met de teerlingenbak.

In het dorp wordt met het fluitje gespot. Men insinueert dat Alexander met zijn eigen "fluitje" niks meer kan uitrichten bij Simonne.

Alexander: In het café daar lachten ze me uit, ze zeggen dat ik een fluitje cadeau gedaan heb, omdat mijn eigen... wel, eh... niet meer meewil. (...) ³⁰¹

Na John's "vertrek", op het eind van het stuk, weet Alexander toch zelf ook nog iets van Simonne gedaan te krijgen. In het vervolg wil hij nog wel komen, maar dan niet alleen meer met jenever als vergoeding. Op zaterdagavond zal Simonne haar roze peignoir dragen, wat Alexander graag ziet.

Alexander: Een getrouwde vrouw met een man die nooit thuis is. Ge zijt zo goed als weduwe. (Ineens) Ge waart niet mis, in uw peignoir, Simonne. Ik... ik zag dat graag, dat roze.

Simonne: In mijn peignoir.

Alexander: Ja, toen ge uw bril zocht, met hem. Of draagt ge die niet meer, uw peignoir.

Simonne: (Beseft allang dat ze toegevingen zal moeten doen. Ze is benieuwd hoever ze zal moeten gaan). Wel... dat gebeurt. Ik zou die wel niet aanhebben als een wildvreemde op bezoek komt, of zo...

(...)

²⁹⁸ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 23.

²⁹⁹ Ibid., p. 11.

³⁰⁰ Ibid., p. 20.

³⁰¹ Ibid., p. 60.

- Simonne: Voor vreemden, ja. Maar als gij nu toevallig zoudt langskomen...
- Alexander: Ja, ja. Voor mij zoudt ge u niet moeten generen.
- Simonne: Nee, dat zou voor mij geen probleem zijn.
- Alexander: (Hij straalt) Dan is het goed. Zaterdag kom ik misschien eens spelen. Het is goed. (...)³⁰²

John komt op een avond het spelletje met de teerlingen ruw onderbreken. Zijn onzekerheid verbergt hij achter een zonnebril en een stoer gedrag. Zijn woordenschat is gekruid met veel modieuze Engelse uitdrukkingen (shut up, Thanks, Winners, Losers).

Ook John komt uit een marginaal milieu. Hij komt net uit de gevangenis waar hij Aries celgenoot was. Nadat hij beslist heeft op Arie te blijven wachten stelt Simonne hem vragen i.v.m. zijn verleden. Zijn hele jeugd heeft John in "verbeteringsgestichten" doorgebracht.

- John: Dat is een betere vraag. (Hij rammelt het af). Eerst het weeshuis. Dan de verbeteringsgestichten, een stuk of drie. Dit nu was mijn eerste serieuze, volwassen gevangenis. Vijf maanden, waarvan vier in een cel met uw man (...)³⁰³

Daar stond hij bloot aan de willekeur van zijn opvoeders. Aan zijn verblijf in die instellingen, heeft hij reuma in zijn handen overgehouden. Een opvoeder had voor hen de straf bedacht om de handen in ijskoud water te houden.

- John: Shut up! Ik heb het al van mijn 15. Het is iets dat een opvoeder mij gelapt heeft, in mijn eerste verbeteringsgesticht.
- Simonne: Dat kan niet. Reumatiek is niet besmettelijk.
- John: Maar ge kunt het wel krijgen als ge lang in ijskoud water moet zitten met uw handen.
- Simonne: (Bekijkt zijn handen) Heeft hij u dat laten doen, die opvoeder?
- John: Ja, kreeg hij een kick van, als hij ons daarmee kon straffen. Een kick en een stijf onderdeel omdat wij zo voorovergebogen stonden in het water.³⁰⁴

Dat John dus niet "verbeterd" maar eerder "verbitterd" is door zijn jarenlang verblijf in instellingen is dus logisch. Het effect op John is het omgekeerde geweest. Ze hebben John niet kunnen aanpassen aan de maatschappij. John weet zelf ook dat hij er niet bij hoort. Voor zichzelf heeft hij de maatschappij ingedeeld in "Winnaars en verliezers". Zelf, nu behorend tot de verliezers, is hij vastbesloten om een overwinnaar te worden.³⁰⁵

d) De handeling

³⁰² R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 60.

³⁰³ Ibid., p. 13.

³⁰⁴ Ibid., p. 18.

³⁰⁵ verder uitgewerkt in "Wereldbeeld en ideologie".

Dit stuk toont ons enkele mensen, hun relaties met elkaar en met hun eigen problemen en strevingen. Simonne en John staan centraal en rond hun relatie draait het hele gebeuren. In feite is de handeling op zichzelf vol banale, triviale elementen. Al het nodige om een goed gekruid stuk te hebben is aanwezig.

Het stramien van zijn stuk kan zo gehaald zijn uit een slecht feuilleton, de personages uit een banaal stripverhaal of een afgesleten thriller en dit tot het einde toe. Daarbij is er een goede dosis geweld, zelfs een geut sadisme, een flinke portie seks, al het nodige om goedkoop succes te halen.³⁰⁶

Dit soort trivialiteit vinden we ook bij Kroetz. Zijn boodschap stopt hij in een eenvoudige verpakking, goed verstaanbaar voor een niet getraind theaterpubliek. Rudy Geldhof echter gebruikt de triviale clichés niet met dezelfde bedoeling als Kroetz namelijk het publiek inzicht verschaffen in volkse, alledaagse situaties. Als een zelfde bedoeling wel uit Geldhofs werk kan gehaald worden, is dat niet de hoofdbetrachting van de auteur. Integendeel hij wil enkel realistisch toneel maken en het publiek moet zelf weten wat het er mee aanvangt.³⁰⁷

Een andere grote overeenkomst tussen Winnaars en Verliezers en de stukken van Kroetz is het statische karakter ervan. De personages die de handeling meemaken zijn aan het eind weer op hetzelfde punt aangekomen als bij het begin.

John, een jonge ex-gedetineerde, voelt zich gefrustreerd door zijn verleden. Hij wil in de maatschappij een belangrijke rol spelen. Hij wil dat men rekening met hem zou gaan houden.

Deze statusverbetering ziet hij concreet als zijn opgang van een klein kruimeldiefje tot een gerenommeerd gangster. Arie, zijn celgenoot, heeft deze fantasieën bij John aangewakkerd en gesteund. Ook al is Arie niet lijfelijk in het stuk aanwezig toch bepaalt hij voor een groot gedeelte Johns handelswijze.

Wat de uitvoering van Johns plannen verhindert is Arie, die niet komt opdagen op hun afspraak en de liefde, die Simonne hem schenkt.

Simonne zelf hoopt bij John dat te vinden wat ze bij Arie, haar echtgenoot, heeft gemist: geborgenheid.

Dat John een tweede Arie wordt, zet haar ertoe aan om ook hem uit de weg te ruimen.

Als men de handeling dus in haar geheel beschouwt, kan men misschien wel stellen dat John er binnenin een ontwikkeling doormaakt. Hij hangt aanvankelijk enkel de "harde" uit maar, toont zich vervolgens aanhankelijk jegens Simonne, om na de ontdekking van Aries lijk in een roes een echt misdadiger te worden. Maar aan het eind van het stuk wordt John gedood. Men kan dus niet stellen dat de handeling bij hem iets teweeg heeft gebracht, aangezien hij er aan het eind geen deel meer van uitmaakt.

Simonne is aan het begin van het stuk een simpele volkswrouw wier grootste plezier een spelletje met de pietjesbak is. Aan het eind van het stuk staat zij opnieuw in dezelfde uitgangspositie. Haar kortstondige avontuur met John heeft bij haar geen uiterlijke sporen nagelaten. Ze heeft opnieuw dezelfde controle over de situatie als bij het begin.

Dit stuk waarbij op het eind alles bij het oude is gebleven, is typisch voor Geldhofs eerste periode die er nu van uitgaat dat ten minste één personage een klein beetje gelouterd uit de handeling naar voren moet komen.³⁰⁸

Het statische karakter van de handeling zien we concreet uitgebeeld in de kledij van Simonne en in het

³⁰⁶ J.V.D.: "Rudy Geldhof steeds zichzelf langs kronkelende wegen.", Brugsch Handelsblad, december 1979.

³⁰⁷ Persoonlijk gesprek met Rudy Geldhof, 26 maart 1983.

³⁰⁸ Persoonlijk gesprek met Rudy Geldhof, 5 januari 1983.

spel met de pietjesbak, dat tevens het motief van het winnen en verliezen begeleidt. Aan het begin van de eerste scène staat er in de regieaanwijzingen:

((...) (Simonne draagt een schort (...))³⁰⁹

In deze scène leren we haar kennen in haar normale levensomstandigheden. De regieaanwijzingen bij de tweede scène geven aan:

(...) (Ze is gekleed in een luchtige jurk. Ze draagt geen schort) (...)³¹⁰

Tijdens deze scène blijkt dat Simonne en John elkaar al gewend zijn en aan het einde ervan gaan ze met elkaar naar bed.

In de derde scène, draagt Simonne haar meest frivole kleren en maakt ze zich zelfs op. Dit symboliseert het hoogtepunt in hun liefdesrelatie.

Simonne: (Heeft een gebloemde jurk aan en schoenen met hoge hakken. Ze heeft zich mooi opgemaakt. Ze doet nog iets aan haar kapsel dat mooi verzorgd is, en doet een halssnoer om.) (...)³¹¹

In de vierde scène verwerkt John de wetenschap dat Arie dood is. Aan het eind ervan beslist hij dat hij zelf de nieuwe Arie zal worden. Hij beveelt Simonne dan ook om zich opnieuw te kleden zoals in Aries tijd.

John: (...) Ik bezorg u een nieuwe Arie. Ge zijt er nog niet van af. Daar zal ik voor zorgen. Ga nu uw simpele kleren aantrekken. De vrouw van Arie is simpel.³¹²

In de vijfde en de zesde scène is Simonne opnieuw de oude geworden en is ze opnieuw gekleed zoals in het begin van het stuk.

V: Simonne: (Is gekleed zoals in de eerste scène)³¹³

VI: Simonne: (Is rustig aan het werk aan haar naaimachine. Ze heeft haar schort aan (...))³¹⁴

Simonnes ontwikkeling is dus ook uiterlijk te volgen. De andere personages spelen niet zo 'n belangrijke rol in de handeling. Ze fungeren meer als een klankbord voor de personages binnen het motief van de winnaars en verliezers.

Hoofdpersoon in dit drama is in feite Arie. (John voor zover hij de rol van Arie niet overneemt) en Simonne zijn de personages, die deze figuur afschilderen. Ze zijn ook de slachtoffers van Arie. Beiden hebben echter ook hun eigen slachtoffer, maar zijn minder sterk: Simonne-Alex en John-Els. De rol van

³⁰⁹ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 7.

³¹⁰ Ibid., p. 17.

³¹¹ Ibid., p. 31.

³¹² Ibid., p. 49.

³¹³ Ibid., p. 50.

³¹⁴ Ibid., p. 57.

winnaar en verliezer loopt dus over van de ene naar de andere. Bindmiddel is de pietjesbak, die dit winnen en verliezen in de verf zet.³¹⁵

De pietjesbak concretiseert dus het winnen en verliezen en begeleidt de handeling. In het begin speelt de pietjesbak een neutrale rol. Dit wordt weerspiegeld in Alexanders algemene uitspraken over "het spel".

Alexander: Ik begin. Spijtig. Opgaandersgeluk is meestal van korte duur. (...) ³¹⁶

Alexander: Ziet ge wel. (Hij veegt nog een streep uit. Geen geluk in de liefde, is geluk in 't spel. Als dat beginnersgeluk maar blijft voortduren tot we stoppen, dan zult ge me niet horen klagen. ³¹⁷

Tijdens Johns verblijf bij Simonne is het de pietjesbak die hen bij elkaar brengt. Om Johns verveling tegen te gaan spelen ze een variant van het klassieke spel, namelijk strippoker. Wie het laagste getal werpt met de teerlingen, moet een kledingstuk uittrekken. Wanneer Simonne nog enkel haar ondergoed aanheeft, neemt ze zelf het initiatief in handen en ze verleidt John. Vanaf dit moment dat ze een verhouding beginnen, verdwijnt de pietjesbak.

Simonne: (...) Kom, we gaan uw strippoker verder spelen... in mijn kamer. (Ze staat op en houdt haar jurk voor zich uit). Neem uw spullen mee. Het is gedaan met slapen in de zetel. Het wordt tijd dat ik u wat verwen. Een beetje meer comfort. En dit stomme spelletje hebben we in 't vervolg niet meer nodig. (Ze zet de teerlingenbak lachend op de kast en pakt haar schoenen beet). ³¹⁸

Het spelletje doet opnieuw zijn intrede wanneer John zwart op wit bewezen ziet staan dat Arie een onbeduidend iemand was en geen spectaculaire gangster. Hij verplicht Simonne met hem te spelen en telkens als ze verliest slaat hij met de boksbeugels op haar handen. Dit spelletje, waarin hij zich nog een vertwijfelde winnaar voelt, kondigt al aan dat John de grote verliezer zal worden.

John: In feite... in feite ben ik toch te sterk voor u, ik ben de winner, we gaan een beetje slaan zonder te spelen. Goed zo, mooi hooghouden. (Hij slaat haar verscheidene keren op de handen. Ze ondergaat het zo lijdzaam mogelijk. Tenslotte begint hij hysterisch te lachen.) The Looser! The Looser! (Hij buigt voorover, grijpt naar zijn maag). Ik word er ziek van, ziek! De onderdanigheid! (...) ³¹⁹

Na Johns verdwijning nodigt Simonne Alexander opnieuw uit voor hun wekelijkse avondje met de pietjesbak. Alles wordt opnieuw zoals het was. Het stuk eindigt dan ook met Simonne "de verliezer" rond de pietjesbak.

Simonne: Gezondheid, Alexander. En nu gaan we spelen.

Alexander: Wie begint? Eens kijken. (Hij werpt) 70

³¹⁵ G.H. "Winnaars en Verliezers in Theater De kelk", Het Volk, 1/123/79.

³¹⁶ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 9.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

Simonne: (Werpt) 12

Alexander: Gij verliest voor het opgaan. Zoals gewoonlijk.

Simonne: Ja, Alexander. Ik verlies, zoals gewoonlijk. (Ze lacht hem warm toe).³²⁰

Wereldbeeld en ideologie.

Winnaars en Verliezers gaat over mensen die leven aan de rand van de maatschappij. Om hun situatie draaglijker te maken, proberen ze een zin aan hun leven te geven.

Mensen die koortsachtig trachten in leven te blijven, die om het even welk doel uitkiezen, zichzelf desnoods verhaaltjes wijsmaken, en daar uiteindelijk toch niet in slagen. John wil net als Arie een winnaar worden maar dat lukt hem niet. Simonne vindt dat mannen zichzelf als winnaars beschouwen maar voegt daaraan toe dat zij wel beter weet. Ondanks deze theorie waarmee ze zich overeind houdt, verliest zij tenslotte ook het pleit.³²¹

1) Winnaars en verliezers.

John heeft zo zijn eigen ideeën over de verhoudingen in onze maatschappij. Zijn hele leven heeft hij tot nu toe in tehuisen voor jeugddelinquenten doorgebracht. Daar heeft men John nooit begrepen. Hij heeft er zich teruggetrokken in zijn dromen. John wil een "winnaar" worden. De eerste bij wie hij hiervoor begrip heeft gevonden is zijn celgenoot Arie. De eerste die hem de bescherming gaf die hij zo nodig had.

John: Nee. Ach, hoe kunt ge het begrijpen? Jarenlang heb ik rechters boven me gehad, opvoeders, cipiers. Allemaal zwaaiden ze met goede raad, reglementen, straffen. Van niemand was er wat bescherming te verwachten. Tot ik Arie leerde kennen. Bij hem was ik veilig. Voor het eerst in mijn leven. Iemand naar wie ik kon opkijken...³²²

In de gevangenis, tijdens hun gesprekken, heeft Arie Johns dromen gesteund en gevoed. John droomt ervan niet te worden zoals iedereen, de verliezers, de "loosers". Hij wil aan zijn leven een zin geven, ook al bestaat die uit het zoveel mogelijk grote misdaden en roofpartijen plegen.

Op een zaterdagavond keert John bont en blauw geslagen terug van een dansavond in het dorp. Hij is woedend omdat zijn plannetje om aan geld te geraken door het stelen van handtassen is mislukt. Bij Simonne lucht hij zijn gevoelens en hierdoor ontstaat een gesprek tussen beiden waarin duidelijk hun ideeën over hun plaats in de wereld naar voren komen.

Simonne verzorgt Johns blauw oog en ze probeert er hem van te overtuigen het stelen op te geven en te gaan leven zoals iedereen. Dit ontlokt John een hele ontboezeming over "de mensen", "de loosers", waartoe hij onder geen beding wil behoren, een de "winnaars" waar hij een lid wil van worden.

John: (Doet zijn bril af. Verbeten) Verstandig zoals iedereen! Kijk in de wereld zijn er twee soorten mensen, de winners en de losers. De winnaars en de verliezers. En weet ge wie dat zijn, de losers? De braven, die in de rechte lijn lopen. Die het nooit ergens brengen. Die dag in dag uit hun kloten afdraaien voor het baasje, voor die paar tienduizend frank per maand en voor het sociaal konijnenhok dat net hetzelfde is als

³²⁰ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 67.

³²¹ Ingrid Van Der Veken: "Winnaars en Verliezers", creatie van Rudy Geldhof", Nieuwe Gazet, 29/9/1979.

³²² R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 35.

dat van hun geuur: een huisje met een tuintje voor. En maar afbetalen en overuren doen en jaknikken tegen het baasje. We moeten zien dat we zo rap mogelijk vastbenoemd worden! Dat alles voor die maandelijksse aalmoes, ze zouden er zich voor laten castreren. Meer werkgelegenheid! Godverdomme! En ieder jaar naar Spanje, naar een nog kleiner konijnenhokje, met boven en onder u dezelfde grijsgrauwe konijnen, die als hoogste doel hebben: eens veertien dagen bruin worden in plaats van grijs. Moet ik zo gaan leven? Verstandig zoals iedereen, zoals de verliezers?³²³

John uit met deze woorden gegronde kritiek op het systeem waarin we leven. Voor wie hard en zinloos werk moet presteren, zijn er allerlei zoethoudertje voorhanden. Als men zich kan verschansen in een eigen huisje en zich een reisje kan permitteren is men algauw gesust en tevreden gesteld.

Tegenover Johns kritiek legt de auteur Simonne de bedenking in de mond, dat het kleine geluk niet per definitie minderwaardig of onbestaand zou zijn.

Simonne: Ik lach niet... maar zijn ze daarom verliezers, de mensen omdat ze gewoon willen leven zoals iedereen? Een vriendelijke man, kinderen, een moderner huisje, een autootje, dat zijn dingen waarmee ik al heel tevreden zou zijn. Er zijn toch veel mensen die gewoon leven en daar toch gelukkig mee zijn...³²⁴

Gedachten van dezelfde aard vinden we ook bij personages in andere stukken van Geldhof. Simonnes bedenking biedt geen werkelijk alternatief voor Johns onwil om bij de doorsnee mensen te gaan behoren. Haar woorden illustreren hoe "goed" onze maatschappij functioneert. Ook al leeft Simonne aan de zelfkant ervan en hoort ze er niet echt bij, toch heeft ze alle waarden van onze samenleving verinnerlijkt. Simonne is zelf ook een slachtoffer van de rol die ze in de maatschappij speelt. Als echtgenote krijgt ze geregeld slaag van haar man en vanwege haar slechte ogen krijgt ze het minst fantasierijke naaiwerk te doen. Men zou dan van haar ook ontevreden of revolutionaire ideeën kunnen verwachten. Dit is echter niet het geval. Ze spoort John aan om zich aan te passen en werk te zoeken. Wel weet ze dat dit voor een ex-gedetineerde niet gemakkelijk is.

Simonne: Ik begrijp u wel. Het is tegenwoordig niet gemakkelijk voor een jonge kerel om aan een interessant werk te geraken. Vooral voor u niet. Ge hebt gezeten. Op die manier kan men verbitterd worden, opstandig.³²⁵

In plaats van zich tegen de maatschappij te keren, probeert ze John, een soort lotgenoot, het nut van die maatschappij te doen inzien.

Ze probeert John te doen beseffen dat men niet zomaar tot de winnaars gaat behoren. Een winnaar in onze maatschappij, die heeft geld, macht en verstand.

Simonne: Maar... die 'winners', hoe kunt ge daar ooit toe behoren? De winnaars, de echte slimmen, dat zijn de zeer hooggeplaatste bazen, die hebben een grondige scholing achter de rug, diploma's, relaties, geld...³²⁶

³²³ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, pp. 33-34.

³²⁴ Ibid., p. 34.

³²⁵ Ibid., p. 34.

³²⁶ Ibid., p. 34.

Deze voorwaarden om een "winner" te zijn schrikken John niet af. Arie verpersoonlijkt voor hem al deze zaken. Arie zal John helpen zijn opgang waar te maken.

John: Ik heb mijn scholing gehad, van Arie, in het kot. Hij is mijn relatie. Het geld, dat komt nog, als Arie en ik samen...³²⁷

John wil een "winner" worden om te kunnen afrekenen met de maatschappij waarin hij leeft. Hij heeft niet de bedoeling om de samenleving te verbeteren ten gunste van de mensen in de rand ervan. Ook wil hij niets horen van theorieën die beweren dat niet de misdadigers slecht zijn, maar dat een foute maatschappij automatisch onaangepast voortbrengt. Het gaat er John dus niet om de maatschappij te verbeteren maar wel om zichzelf hogerop te helpen.

John: Bullshit! Ge spreekt als die opvoeder die ik nog gekend heb, een soort communist, een idealist. Jongens zoals ik waren niet in fout, zei hij. De maatschappij, die was fout. Die moest dus veranderd worden. Haha, wat een onzin! Ik zeg u: om tot mijn recht te komen, moet voor mij geen enkele maatschappij veranderd worden. Een echte, die komt aan zijn trekken in om het even welk regime. Ik maak mijn eigen wetten, en als ik hier en daar mijn slag wil slaan, dan zal de maatschappij ze moeten leren aanvaarden mijn wetten, de wetten van de winner.³²⁸

Dat hij de maatschappij zijn wetten zou opleggen vanuit een misdadig milieu, stoort John niet. Zijn hele droomwereld en zijn enig referentiekader bestaan uit "het milieu". Daarin wil hij een grote naam, een harde worden. Die hele droomwereld projecteert hij voor zichzelf in de films uit de jaren '30 met stoere misdadigers die de maffia bevolken. Humphrey Bogart verpersoonlijkt zijn ideaal.

John: (...) Haha, de jaren dertig, zoals in de oude films op de TV in het gesticht: deukhoeden, gestreepte pakken, Cadillac's en blondines met decolletés tot hun navel... De Maffia, Het Syndicaat...³²⁹

John: (...) Geen geld, geen T.V., ik zou wel eens een goeie gangsterfilm willen zien. Zo 'n gouwe ouwe, Humphrey Bogart, yeah man... take it easy man...³³⁰

Of John erin zal slagen het ooit ver te schoppen in het milieu valt te betwijfelen. Dit blijkt als we Johns harde houding plaatsen in het ruimtelijk kader. Op de scène, in het huisje, slaagt hij er meestal in op zijn imago van harde jongen te doen gelden tegenover Simonne. Toch voelt zij al gauw aan dat dit voor John een kunstmatig masker is. Op Johns vraag waarom ze de politie niet verwittigd heeft, antwoordt ze:

Simonne: Wel de eerste dagen deed ge raar. Maar nadien dacht ik: hij hangt wel een beetje de harde uit, maar in de grond is hij toch... een goeie jongen.

John: Wat? Wat? Ik "hang de harde uit"! Ik ben godverdomme een harde!

³²⁷ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 34.

³²⁸ Ibid., p. 34.

³²⁹ Ibid., p. 15.

³³⁰ Ibid., p. 20.

Simonne: Jaja, natuurlijk. Maar ge kunt ook vriendelijk zijn.³³¹

Els, die hij ook thuis ontmoet, weet hij eveneens te overdonderen. Tegenover haar kan hij zijn playboyimago hooghouden. Hij vertelt haar een verhaaltje over zijn rijke vader die zich in het zuiden van Frankrijk moet schuilhouden wegens echtscheidingsperikelen. Op die manier hoopt hij Els te overtuigen om hem mee te nemen op reis naar de Middellandse zee. Hij heeft Els in zijn macht. Wel komt haar beslissing op hem mee te nemen te laat, John is al "vertrokken".

Els: Ja. Is hij echt vertrokken, alleen?

Simonne: Ja. Gisteren.

(...)

Simonne: Ge had hem willen meenemen, hé.

Els: Ja.

Simonne: Weten uw ouders daarvan?

Els: Nee, nee. Mijn vriendin ook niet. Maar ik een trucje gevonden. Hij zou autostop kunnen doen langs de baan, en wij pakken hem dan zagezegd mee.³³²

Maar als John buitenshuis aan de slag gaat, is hij steeds de grote verliezer. Zo kwam hij in de gevangenis terecht omdat de politie hem en zijn vrienden op een eenvoudige en handige manier door de mand liet vallen.

Simonne: Wat had ge gedaan?

John: Handtassen verzamelen in dancings. Simpel. Mijn maten, die waren opgepakt. Ze hebben mijn naam genoemd. Ja, ja. Zij beweren natuurlijk dat ik hen verraden heb. Maar dan, als ik hoorde dat zij mij verklikt hadden, heb ik ook hun namen genoemd.

Simonne: (Na een poos) Tiens, men zou de indruk krijgen dat 't een trucje was van de politie, dat ze u tegen elkaar uitgespeeld hebben, u en uw maten.³³³

Op een zaterdagavond gaat John in de gemeentelijke feestzaal in het dorp opnieuw op handtassenjacht. Dit is de eerste maal sinds zijn aankomst dat hij tijdens dit stuk niet in de ruimte op de scène aanwezig is. Zijn handelingen off-stage zullen hem slecht bekomen. Hij wordt betrap en bont en blauw geslagen. Als de "verliezer" keert hij teug en weent om Arie. Met hem zou het anders verlopen zijn.

John: Gevochten? Ik had niet eens de tijd om te reageren. Ze sloegen er maar op los. Zonder een woord uitleg. Ze moeten me in 't oog gehad hebben van zodra ik binnenkwam, omdat ik er vreemd was. De boerenkinkels! Met twee tegen één. Ik had ze eens willen zien, was ik ook met zijn tweeën geweest, met Arie bijvoorbeeld. Ha! (Hij huilt van onmacht en van woede).³³⁴

³³¹ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 34.

³³² Ibid., p. 59.

³³³ Ibid., p. 22.

³³⁴ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, pp. 32-33.

Uiteindelijk wordt John aan het eind van het stuk de grote verliezer, tegenover Simonne van wie hij zich de meester waande. In zijn verhouding met haar gaat hij te ver en dit wordt hem fataal. Met zijn eigen woorden: hij is een 'born loser'.

2) De man-vrouw verhouding.

Het beeld van de relatie tussen man en vrouw is in dit stuk zeer traditioneel. De man is een sterke kerel, die weet hoe hij de vrouwen moet aanpakken. Een vrouw is een onderdanig, afhankelijk wezen dat volledig het eigendom is van haar man.

Alexander biedt in het begin van het stuk aan Simonne zijn hulp aan, mocht ze in moeilijkheden geraken. Als Arie eventueel terugkeert en haar opnieuw het leven lastig zou maken, moet ze hem maar roepen. Ook al is hij oud, hij is toch ook een lid van het mannelijk geslacht die de vrouw in bescherming kan nemen.

Alexander: (...) Ik bedoel maar, Simonne, ik ben wel oud, maar ik ben een man. Komt ge ooit in moeilijkheden, als vrouw, als uw man terugkomt bijvoorbeeld, en hij herbegint weer, dan ben ik altijd bereid u te helpen. Niet dat ik het zou kunnen halen tegen zijn spierbundels, maar...³³⁵

John heeft ook zo zijn eigen ideeën over een vrouw. Een vrouw is iets waar je, als je er zin in hebt, kunt van genieten. Als ze van pas komen, hou je je er mee bezig. Maar je mag je er niet aan binden, want dan verlies je je zelfcontrole en word je haar slaaf. Als je er dan eventueel zou over denken iets te beginnen met een vrouw, moet je je er eerst van vergewissen of ze wel vrij is. Een meisje heeft immers op het liefdespad geen eigen wil: ofwel is het een jongen die beslist haar te veroveren, ofwel, eens verloofd of gehuwd, staat ze onder de voogdij van haar partner. Deze ideeën vinden we terug bij John wanneer hij de schikkingen treft voor zijn overnachting in het huisje van Simonne. Hij stelt haar gerust dat hij niks van plan is met haar.

John: Juist omdat ik een playboy ben. Cool, meester van mezelf. Vrouwen, daar moogt ge niet de slaaf van worden, dat is iets waar ge u alleen mee bezig houdt, als ge ze daarna beter kunt gebruiken. Ik slaap dus hier in de zetel. Daarbij, al had gij nu al de rijpe dingen van Sofia Loren toen ze twintig was, dan zou ik niets durven beginnen met u. Arie, dat is een vreselijk jaloers beest.

Simonne: Oh, ja?

John: Mijn jenevers en mijn vrouw, zei hij altijd, hoe slecht ze ook smaken, daar moeten ze afblijven, daar heb ik mijn lippen aan gezet.(...)³³⁶

Hoewel John hier stoere taal uitkraamt, blijkt later dat hij toch niet zo onafhankelijk is van vrouwen als zijn bijnaam doet vermoeden.

Op een dag ziet hij Els, die haar jurk is komen passen, in haar ondergoed. Hij maakt daarover wat nonchalante opmerkingen aan Simonne, maar deze heeft algauw door dat John zijn gevoelens opgewekt door vrouwelijk schoon, niet zo sterk onder controle heeft, als hij wel zou willen doen geloven.

³³⁵ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 9.

³³⁶ Ibid., p. 14-15.

Simonne: Rustig, jongen, rustig. Laten we niet nerveus doen omdat hier een meisje in haar ondergoed te zien was.

John: Nerveus! Nerveus! Voor dat ding? Gij zijt nerveus, met uw opmerkingen. Ik ben cool. Cool. Remember, ze noemen mij de playboy. De John, die laat zich niet afleiden door vrouwen. De John is het die verleidt, als het nodig is. Wacht maar, tot zaterdag, in die feestzaal.³³⁷

Nog wat later blijkt dat John niet zo cool is met meisjes als hij zou willen zijn. Na Els' vertrek spreken Simonne en John over seksboeken. John beschikt liever over een seksboek dan een echte vrouw. Met zo 'n boek hoef je immers niets anders te doen dan te kijken. Foto's zijn ook geen levende mensen, die je kunnen lastig vallen.

Simonne: Dàt is toch raar. Ge zegt dat ge zo koel zijt bij de vrouwen, maar seksboeken bekijkt ge graag.

John: Ha! Waarom vraagt ge dat nu? In zo 'n seksboek, ge bladert daarin, maar verder hebt ge daar geen last van.

Simonne: Oh, ge hebt er verder geen last van. Dat prikkelt u niet, zo 'n prenten.

John: Ik bedoel, het zijn foto's die kunnen u niet lastig vallen, zoals... levende vrouwen. Hebt gij hier zo 'n seksboeken misschien?³³⁸

Uit dit voorgaande blijkt dat John helemaal geen echte playboy is, die zomaar alle meisjes rond zijn vinger kan winden. Integendeel hij blijft veel liever uit hun buurt vandaan. Simonne uit ook eigen bedenkingen over de verhouding tussen man en vrouw. Ze herkent er de beide partijen, de winnaars en de verliezers in. De mannen denken van zichzelf dat ze de meerdere, de winnaar zijn, maar ze geven er zich geen rekenschap van dat ze zelf het slachtoffer van de vrouw worden als ze te ver gaan in haar onderdrukking. Wel vindt Simonne de onderdanige rol van een vrouw t.o. haar man op zich niet verkeerd. Als de vrouw goed behandeld wordt, mag zij gerust volledig tegemoet komen aan alle wensen van haar man. Op Johns verwijt dat ze lijdt aan een ziekelijke onderdanigheid, antwoordt ze dan ook:

Simonne: (...) Onderdanig... dienstbaar? Ja, ik vind dat een vrouw zich op een verregaande wijze mag ten dienste stellen van een man. De ondergeschikte rol. Een man zijn wensen involgen...

John: (Tegemoetkomend) Ach Simonne, zoals gij leeft, u zien werken voor uw baas, tien centiem de dweil of de handdoek. U zelf laten slaan door Arie...

Simonne: Tot op zekere hoogte moet een vrouw wat kunnen verdragen. Een man heeft nu eenmaal meer kracht, die moet hij ergens kwijt. Maar er zijn grenzen. Een die grenzen mogen niet overschreden worden. Doet een man dat toch, dan neemt hij een groot risico.³³⁹

³³⁷ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 26.

³³⁸ Ibid., p. 27.

³³⁹ Ibid., p. 35.

Zijn heerschappij verdient een man dus door zijn grotere fysieke kracht. Als hij daarbij nog lief voor haar is, mag een vrouw haar man op een onderdanige manier vertroetelen.

Simonne: Laat mij eens doen, kom. Ge ziet als een man lief is voor een vrouw, dan mag de vrouw gerust wat ouderwets onderdanig zijn. (Ze helpt John uit zijn hemd en broek).³⁴⁰

Toch mag een man niet te ver gaan. Simonne beweert dat de vrouwen hun grenzen stellen. Dan neemt de vrouw haar eigen recht in handen en laat ze zich niet langer onderdanig leiden door wat een man haar voorkauwt.

De manier waarop een vrouw dit doet berust niet op fysieke kracht, aangezien een man daarin de meerdere is, maar wel op sluwheid. Met een list maakt ze van de winnende man een verliezer. Maar de nieuwe winnaar, de vrouw, heeft dan geen plezier aan haar overwinning.

Simonne: Zoals ge het zegt, er zijn winnaars en verliezers, ja... Maar de mannen, de winnaars, ze moeten oppassen. Ze hebben de vrouwen geleerd om zich uit te geven voor verliezers. Maar op een sluwere manier winnen ze het toch...

John: Hoe zoudt ge het kunnen winnen van mij?

Simonne: (Luistert niet)... en als ge het dan wint als vrouw, dan hebt ge er geen plezier aan. Maar ge wint. En als ze verliezen, de mannen, het is dat ze 't gezocht hebben, ze hebben de grens overschreden. (Ze kijkt hem aan, ze ziet er tezelfdertijd gevaarlijk en potsierlijk uit).³⁴¹

Deze woorden verwijzen al prospectief naar wat we later te weten zullen komen over Arie. Ook al heeft Simonne nog steeds een informatievoorsprong hier, toch voelen we reeds aan dat er onder haar "simpele" imago meer schuilt dan we zouden vermoeden. Wat Simonne hier zegt, laat ons toe om de moorden die ze heeft gepleegd te begrijpen. Ze heeft veel verdragen en gehoopt dat haar onderdanigheid haar wat geluk zou brengen. Maar wanneer de mannen - in casu John en Arie - de grens hebben overschreden, heeft ze hen uit haar leven gezet.

Nadat John Aries lijk heeft ontdekt, is hij in zijn houding t.o. Simonne compleet omgeslagen. Van zijn liefdesverhouding met haar schiet niets meer over. Hij doodt Simonnes kippen en konijnen, die ze zelf als huisdieren beschouwt, en verplicht haar die klaar te maken. Uiteindelijk wanneer Simonne hem zwart op wit bewijst dat Arie een ordinaire kruimeldief was en geen beroemd gangster, knapt John volledig af. Hij verplicht Simonne om met hem een spelletje met de pietjesbak te spelen. Wie wint mag de ander op de handen slaan. John doet dit met Aries boksbeugels die diep in Simonnes vlees snijden. Zij ondergaat dit lijdzaam maar met de vastberadenheid dat ze de nodige maatregelen zal treffen, wat ze dan ook doet nadat John volledig is uitgeteld.

Simonne: (Kan nauwelijks iets onderscheiden zonder bril. Ze verweert zich al niet meer. Voor haar is het duidelijk. John is de grens aan het overschrijden. Ze zal de verdere vernederingen gedwee ondergaan. Daarna zal ze het recht in eigen handen nemen).³⁴²

John: (Zwak) Ik... Ik... Arie! Arie! (Tenslotte strompelt hij weg naar de voutekamer).

³⁴⁰ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 36.

³⁴¹ Ibid., p. 35.

³⁴² Ibid., p. 55.

Simonne: (Na een poos staat ze op en gaat op zoek naar een bril. Ze zet hem op. Dan verzorgt ze haar handen. Ze gaat naar haar naaimachine en herstelt ze zo goed mogelijk. Dit alles op een haast onmenselijk rustige manier. Dan ruimt ze de tafel af. Ze neemt het fluitje op en even zou het kunnen lijken of ze om hulp zal fluiten naar Alexander, maar daar is geen sprake van, ze hangt het fluitje op zijn plaats. Dan komt ze terug naar de tafel, neemt de revolver, laadt hem en begeeft zich naar de voutekamer.³⁴³

3) Geld / Rijkdom.

Johns speciale belangstelling voor geld blijkt al uit zijn verslaving aan een trucje met een vijffrankstuk, dat hij van Arie geleerd heeft. Je moet het muntstuk omhoog werpen en terug opvangen met de kopzijde naar boven.

Hij heeft bij Simonne thuis niks te doen en zo vult hij zijn dagen met het oefenen van dit trucje.

Simonne: (...) Gij zoudt anders ook op mijn zenuwen kunnen werken, met uw vijffrank stuk... hele dagen. Waarom doet ge dat?

John: Het is een truc van Arie. Verdiende hij onze sigaretten mee in de gevangenis. Hij kon het tien keer na elkaar op de kopzijde laten neervallen. Hij alleen kan dat. (Het muntstuk valt opnieuw op de grond). Verdomme! (Hij schopt het muntstuk kwaad weg).³⁴⁴

Wanneer Simonne hem erop attent maakt dat hij met dat muntstuk zorgvuldig moet omspringen, het is immers ook geld, vertelt John haar smalend wat zijn mening over geld is. Enkel grote bedragen interesseren hem. Al de rest is goed voor de verliezers, voor de mensen die niks betekenen in de maatschappij.

Simonne: Hela, dat is geld.

John: Geld? Iets is pas geld als er drie nullen achter staan. Alles daaronder is zakgeld voor schooljongetjes, huishoudgeld voor huismoedertjes...³⁴⁵

Om aan geld te geraken, wil John niet doen zoals de gewone mensen, de verliezers, hij wil grote slagen slaan.

Wat hij met al dat geld zou gaan doen, is zeer eenvoudig. Geld heb je nodig om je allerlei zaken aan te schaffen. Met geld kan je royaal leven.

John: Nee! Ik wil geld. Met geld koopt men dingen. Kleren. Ik wil eens iets anders aan mijn lijf.³⁴⁶

John denkt alsmaar aan de grote slagen die hij samen met Arie heeft gepland. Door spectaculaire inbraken zouden ze het geld halen waar het zat. Hierover heeft John zeer traditionele opvattingen. Een dokter is per definitie een rijkaard met statussymbolen beladen. Een andere plaats, waar het geld voor het rapen ligt, is een bankfiliaal. Met Arie zou hij zich dus niet langer bezighouden met pietluttige diefstallen.

³⁴³ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, pp. 55-56.

³⁴⁴ Ibid., p. 17.

³⁴⁵ Ibid., p. 17.

³⁴⁶ Ibid., p. 21.

John: Natuurlijk niet! Dat lichte werk, die kruimels die ge op straat vindt, dat is niets voor mij. Wat Arie en ik samen gaan doen, dat telt, dat is op niveau. Maar godverdomme, waar blijft hij toch. Da is nu al meer dan een week dat ik wacht op hem. Hoe is dat nu mogelijk. Vier maanden zitten we samen in het kot, vier maanden lang maken we onze plannen op. Uiterst gedetailleerd. Als start was er iets voor mij, een Villa Rosita, hier ergens in de buurt, er woont een rijke stinker, een dokter, met een Maserati voor de deur. En nadien in Luik, daar wist hij van een makkelijk bankfiliaal. Hij wist van dingen in het buitenland.³⁴⁷

Dat John werkelijk zeer graag rijk zou worden, blijkt uit zijn gefantaseerde verhaaltje over zijn ouders, dat hij Els vertelt. John vertelt Els dat zijn vader in Zuid-Frankrijk een prachtige villa met een privéstrand bezit. De kamers van de villa geven uit op zee, je kan er tennissen, paardrijden en het huis is steeds bevolkt met zakenrelaties van zijn vader. Op Els' opmerking, dat alles klinkt als een filmverhaal, antwoordt John dat hij er zelf niks kan aan verhelpen dat hij in zo 'n midden is geboren.

Els: Het is niet als in een film... alsof ge zit te fantaseren.

John: Ge gelooft het niet direct. Ik begrijp dat. Maar kijk gelooft ge aan dat bestaan, dat soort... rijke mensen?

Els: Natuurlijk.

John: Wel, als ik nu toevallig in zo 'n midden geboren ben, ik kan er ook niets aan doen.(...)³⁴⁸

Deze bedenking van John over rijke mensen bewijst nogmaals dat hij het bestaan ervan, in vergelijking met zijn eigen situatie, helemaal niet wraakroepend vindt. Zelf ook zo rijk te worden is zijn ideaal.

Hij gaat zelfs verder en beweert dat zulke rijke mensen bewaking nodig hebben. Ze moeten hun rijkdom beschermen.

John: (...) Het ganse domein is stevig ommuurd. Er zijn wachters en honden. Niemand kan u beloeren.

Els: Waarom zijn er wachters en honden?

John: Wel, men weet nooit. Mensen die rijk zijn, die moeten hun rijkdom beschermen. (...)³⁴⁹

John, zelf een arme jongen, voelt de ongelijke verdeling van het geld, de rijkdom dus niet aan als een echte onrechtvaardigheid. Hij voelt geen enkele neiging in zich om de wereld te willen hervormen en ze rechtvaardiger te maken. Integendeel, John wil zelf tot de kapitaalkrachtige lui gaan behoren. Dit laatste heeft hij al bereikt in zijn fantasie. Om van zijn droom een werkelijkheid te maken, wacht hij nu nog enkel op Aries komst.

³⁴⁷ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 19.

³⁴⁸ Ibid., pp. 45-46.

³⁴⁹ Ibid., p. 46.

Besluit.

Het wereldbeeld van de personages is zowel bij Simonne als bij John zeer behoudsgezind. Nochtans worden zij beiden, door die maatschappij, waarvan ze de waarden goedkeuren, behandeld als lastige buitenstaanders.

Simonne haar huwelijk is een marteling en ze werkt in een soort prekapitalistisch systeem. John van zijn kant heeft er nog nooit bij gehoord. Van jongs af aan werd hij in instellingen gestopt en is uiteindelijk in de gevangenis beland.

Beiden beseffen niet dat ze het slachtoffer zijn van de maatschappij. Ze trekken zich op aan bepaalde zoethoudertjes. Simonne helpt zichzelf door te geloven in haar uiteindelijke overmacht op de man. John heeft al zijn hoop op Arie gesteld. Ze wensen dan ook geen echte verandering in hun situatie, maar wel een verbetering.

Simonne wil een lieve man, die haar goed behandelt en John wil iemand worden die meetelt in de wereld.

Allebei zijn ze zodanig doordrongen van de traditionele waarden dat het hen ontbreekt aan een gezonde opstandige reactie. Hun frustraties reageren ze niet af op de wereld die ze veroorzaakt. Wel bestoken ze elkaar met hun opgekropte agressie. Deze verkeerd gekanaliseerde agressie vinden we ook in vele stukken van Kroetz terug (vb. Heimarbeit).

Als we de behoudsgezinde tendensen bij Geldhofs personages in dit stuk op een Kroetziaanse manier benaderen, moeten we ze interpreteren als een waarschuwing van de auteur tegen de manipulaties van ons kapitalistisch systeem.

De Vrije Madam³⁵⁰ (werktitel: *Noch Vis, Noch Vlees*) is Rudy Geldhofs meest recente monoloog. Hij schreef die in 1980. Tot nu toe is De Vrije Madam nog niet opgevoerd. Een creatie door "BENT" is wel gepland.

Rudy Geldhof ontving in 1980 de Visser-Neerlandiaprijs voor deze monoloog. Deze prijs wordt voorbehouden voor nog ongepubliceerd werk.

Omdat Geldhof veel gemeen heeft met F.X. Kroetz, wil ik hier wel duidelijk stellen dat er van enig verband tussen Kroetz' Nicht Fisch Nicht Fleisch en Geldhofs monoloog geen enkel verband bestaat. Geldhofs monoloog dateert van één jaar voor Kroetz zijn stuk schreef. Overigens is de inhoud ook totaal verschillend.

Nicht Fisch Nicht Fleisch handelt over de problemen van enkele mensen die zich in hun drukkerij moeten aanpassen aan de technische vooruitgang en de weerslag hiervan op hun gezinsleven.

Geldhof plaats in zijn De Vrije Madam een oudere dame, mevrouw De Beer, op een podium van een vrouwenhuis waar ze een kookdemonstratie gaat houden. Ondertussen laat hij haar ook over haar leven vertellen. Het verhaal van mevr. De Beer toont ons opnieuw hoe Geldhof zelf tegenover de maatschappij staat. Die klaagt hij ongeveer in haar geheel aan.

Mevr. De Beer is een ouderwetse bourgeois dame, die haar hele leven volgens zeer traditionele gedragsregels heeft geleefd. Haar meelijwekkend verhaal en vooral het zelfbedrog waarmee ze zich overeind houdt, is een hekeling van de gegoede burgerij, die zichzelf zo graag als voorbeeld ziet. Aan de andere kant legt hij mevr. De Beer ook woorden in de mond die de progressieven in onze maatschappij op de korrel nemen.

Opnieuw neemt Geldhof geen stelling. Hij beschrijft alleen maar en laat het aan het publiek over wat het met zijn beschrijving van een stukje maatschappij, gezien door de ogen van een oudere bourgeoisdame, wil aanvangen.

Korte Inhoud.

Mevr. De Beer, een dame, halfweg de vijftig, is door het plaatselijk vrouwenhuis uitgenodigd om een kookdemonstratie te geven. Dit naar aanleiding van de feestweek in het vrouwenhuis ter gelegenheid van het vijfjarig bestaan ervan.

Een patissierievriendin van mevrouw De Beer heeft hierbij de bedenking geopperd dat de bedoeling van het vrouwenhuis wel zal zijn dat ze van de rijke mevrouw De Beer financiële steun zouden loskrijgen voor verbouwingen.

De voorzitter van het vrouwenhuis heeft haar ook verzocht om tijdens de kookdemonstratie ook wat over haar levenservaringen te vertellen.

De vader van mevr. De Beer week in het begin van deze eeuw uit naar Canada waar hij tijdens de eerste wereldoorlog fortuin maakte als kweker van tarwe, die hij leverde aan het oorlogvoerende Europa.

Na de oorlog keerde hij naar België terug waar hij wat geld investeerde in een fietsfabriekje. Dit lukte en hij werd een man met invloed.

Albert, een zoon van één van zijn arbeiders hielp hij aan geld voor zijn studies. Albert werd doctor in de rechten en hij huwde met mevr. De Beer, de dochter van zijn vaders baas. Deze hielp hem aan een job als krijgsauditeur tijdens de repressie en later bracht hij het tot professor.

³⁵⁰ Rudy Geldhof, De Vrije Madam, Wuustwezel, Hedendaags Nederlands Toneel, nr. 35, 1982.

In de jaren '60 kwam Albert als professor in opspraak. Het gerucht verspreidde zich dat hij zich zou inlaten met studentes. Mevr. De Beer ging de gangen van haar man na, maar ze ontdekte alleen dat hij geregeld een nichtje, Pauline, opwacht. In dit familiebezoek zag Mevr. De Beer geen kwaad.

Toch nam Albert ontslag als professor en zijn schoonvader hielp hem aan werk in een Amerikaans bedrijf. Hij verdiende er zeer veel, had een mooi gezin, kortom hij had alles om gelukkig te zijn, maar hij was het niet en ging aan de drank.

Deze aftakeling van haar man schrijft mevr. De Beer toe aan de opruiende woorden die hij steeds te horen kreeg bij zijn socialistische familie. Om hem thuis te houden, haalde ze wat drank in huis. Uiteindelijk is Albert overleden met aan de ene kant van zijn bed mevr. De Beer en aan de andere kant Pauline.

Het eind van Mevr. De Beers verhaal valt samen met de laatste hand aan het gerecht dat ze demonstreerde. Mevr. De Beer voelt zich wat verward, maar ze vond het toch een aangename avond, ondanks de grappen van haar hulpje. Om te bedanken voor deze avond tekent ze een cheque ten voordele van de verbouwingen van het vrouwenhuis.

Handeling.

De Vrije Madam is op dezelfde manier opgebouwd als Geldhofs andere monoloog Katanga Diane. In beide monologen laat hij een vrouw het verhaal van haar leven vertellen. Opnieuw kan er dus een onderscheid gemaakt worden tussen de reële handeling nl. het vertellen van het verhaal op de scène en het levensverhaal dat er verteld wordt.

De actuele handeling op de scène gaat om een vrouw van middelbare leeftijd, mevrouw De Beer, die een kookdemonstratie houdt voor de genodigden van het jubilerende vrouwenhuis. Het gerecht dat ze voorstelt heeft met vis en vlees te maken, wat de werktitel van het stuk verklaart.

Het gerecht dat ik u vanavond mag voorstellen is niets bijzonders. Lichtjes origineel misschien, een eigen vinding, dat wel. Iets met vis en vlees. Ik vertel er straks alles over.³⁵¹

De titel De Vrije Madam verwijst ook naar de situatie van mevrouw De Beer. Haar hele leven stond in het teken van haar gezin en haar man. Beiden zijn nu weggevallen en ze weet niet heel zeker of haar leven al dan niet gelukkig of ongelukkig geweest is.

Mevrouw De Beer zelf vond het een goed voorstel om in het vrouwenhuis een demonstratie te komen geven en ondertussen wat over haar leven te vertellen. Maar één van haar patisserievriendinnen verdenkt er het vrouwenhuis van dat ze mevr. De Beer gevraagd hebben met het oog op de geldelijke steun en de invloed die mevrouw De Beer hen zou kunnen verschaffen.

Ook zou het progressieve publiek zich nog eens kunnen vermaken met het aanschouwen van een exemplaar van de oude stempel.

En de ganse middag heeft ze dan opgevuld met allerlei grappige veronderstellingen naar de ware reden van mijn uitnodiging. Ze zei dat het was omdat men hier financiële steun van mij verwacht voor de verbouwingen aan dit gebouw, en omdat men mijn voorspraak nodig heeft bij mijn zoon, de schepen van cultuur, voor meer subsidie. En ook, en dat zal wel na haar tweede cognacje geweest zijn, dat men hier eens een exemplaar van de uitstervende bourgeoisie wou zien voor het te laat was.³⁵²

³⁵¹ R. Geldhof, De Vrije Madam, p. 7.

³⁵² *Ibid.*, p. 11.

De actuele handeling is al aan de gang wanneer het publiek de zaal binnenkomt. Het publiek zelf speelt, net zoals in Katanga Diane ook een rol in de handeling. Ze zijn de leden en de gasten van het vrouwenhuis tot wie de concrete handeling zich richt. Dit deel uit maken van de handeling wordt hier nog meer benadrukt dan in Geldhofs Katanga Diane door het feit dat wanneer het publiek binnenkomt Mevr. De Beer al bezig is op het podium haar schikkingen te treffen voor haar demonstratie en de toeschouwers een glaasje schuimwijn aangeboden krijgen, dit om de feeststemming te suggereren.

(Er heerst een feestelijke stemming in het vrouwenhuis, mogelijk reeds in de bar of de hall waarlangs het publiek zich naar de zaal begeeft. Er kan schuimwijn worden aangeboden en alleszins is er een opgewekt muziekje (...) Als de eerste toeschouwers de zaal betreden, is mevrouw De Beer reeds aan het werk aan het fornuis dat mooi afgelijnd is door het licht van een volgsplot.³⁵³

De situatie, die hier gecreëerd wordt bij het begin van het stuk, zorgt ervoor dat het voordragen van mevr. De Beers levensverhaal in een zeer realistisch kader wordt geplaatst. Tussen de aanwijzingen, in verband met haar gerecht door, vertelt mevr. De Beer ons de belangrijkste gebeurtenissen uit haar leven en soms vergast ze ons ook op bedenkingen over de maatschappij. Uit haar verhaal kunnen we opmaken dat mevr. De Beer het prototype is van de deftige, ouderwetse burgerdame. Heel haar leven heeft ze te goeder trouw gehandeld omdat ze met geen andere dan de kleinburgerlijke, patriarchale normen bekend was. Zo vertelt ze over haar vader, een mannenfiguur die in feite haar hele leven beheerst heeft en voor wie ze een grenzeloze bewondering had. Dat haar vader in werkelijkheid een opportunist geweest is, beseft Mevr. De Beer niet.

(De manier waarop ze nu over haar vader gaat vertellen, verradt duidelijk dat ze het over de bepalende mannenfiguur in haar leven heeft. Ze raakt zelfs lichtjes opgewonden als ze haar bewondering voor hem uitspreekt. Daarbij schijnt ze maar nauwelijks te beseffen dat een hoofdzakelijk kritisch ingesteld publiek als dit, aanstoot zou kunnen nemen aan de arrivistische en nouveau-riche-trekjes van haar vader).³⁵⁴

Heel haar leven heeft mevr. De Beer de raad van haar vader opgevolgd. Zo is ze gehuwd met een doctor in de rechten die zijn studies door haar vaders toedoen heeft kunnen volbrengen. Zijn ouders waren echte arbeiders.

Na haar huwelijk was haar hele streven erop gericht een eerbaar, welgesteld gezin op te bouwen. De status van dat gezin projecteerde ze volledig in de beroepsprestaties van haar man. Dank zij de verdere steun van haar vader bezorgden ze hem allerlei belangrijke functies. Ze ging dus volledig op in het patriarchale rollenpatroon en nam maar al te graag de taak van de rijke, deftige huisvrouw op zich.

Denk nu niet dat koken het enige was dat ik kon. Ik begeleidde mijn man, ik zou zelfs zeggen, ik leidde hem. Ongemerkt dan. Met de hulp van mijn vader. Want wij zorgden ervoor dat hij zich niet van de wereld afsloot als een vakidoot, een droge kamergeleerde. Wij dachten aan zijn carrière, mijn vader bezorgde hem reusachtige bijverdiensten als fiscaal adviseur bij de nieuwe Amerikaanse bedrijven.³⁵⁵

Dat haar levensverhaal en haar uiterst behoudsgezinde levensvisie in de zaal gevuld met progressieve aanhangers van het vrouwenhuis kritische reacties moet uitlokken schijnt ze niet te beseffen. Deze reacties kunnen niet uitblijven. Het theaterpubliek zelf wordt ook verplicht om haar verhaal kritisch te aanhoren aangezien het door de auteur bij voorbaat in de huid van een "progressief publiek"

³⁵³ R. Geldhof, De Vrije Madam, p. 27.

³⁵⁴ Ibid., p. 14.

³⁵⁵ Ibid., p. 27.

geholpen is. Maar omdat het taboe in het traditionele theater, dat het publiek luidop zou reageren nog steeds te groot is, worden denkbare kritische reacties verpakt in de giechelpartijtjes en de grapjes van de jonge hulpjes die Mevr. De Beer af en toe onderbreken.

Zo slagen de hulpjes erin om een grote teddybeer op de scène te verbergen. Op die beer zit een briefje gespeld met een versje dat wellicht de gedachten van het progressieve publiek kan vertolken.

Mevrouw De Beer
Een dame van weleer
Lachwekkend en ouderwets
Zilverdraden tussen goudgezwets

Kaloot, devoot
en bijna dood³⁵⁶

Tijd.

Ook in deze monoloog is de speeltijd gelijk aan de gespeelde tijd, wat de actuele handeling van het verleden betreft. Hoeveel tijd dit verhaal zal in beslag nemen wordt zelfs duidelijk afgebakend, als we weten dat het verhaal verteld wordt binnen het kader van de kookdemonstratie.

Bij de eerste uitleg die Mevr. De Beer ons geeft over haar gerecht, vermeldt ze ook expliciet de bereidingstijd. Hierdoor weet het publiek al van bij het begin van het stuk hoeveel tijd de handeling ongeveer in beslag zal nemen.

Straks gaan we de kippen snijden. De stukken kip blijven dan een tiental minuten in de panne, de tijd om bruin te worden. (...) Dan gaan we de mosselen kuisen en die mogen dan met selder en een ui een vijf minuten op het vuur. (...) En we voegen er water bij tot de kip net verdrongen is. Dit mag dan een drie kwartier opstaan, al naargelang de malsheid van de kippen (...)³⁵⁷

Het levensverhaal gaat terug tot Mevr. De Beers eerste jeugdherinneringen aan haar vader, toen deze samen met zijn gezin naar Canada was uitgeweken en het daar van eenvoudige landbouwer tot stevige bourgeois had geschopt. Tijdens de eerste wereldoorlog kon hij groot geld verdienen door tarwe te leveren aan Europa.

Wie in die tijd farmer was in Canada, werd zo goed als miljonair. En daar heeft mijn vader van geprofiteerd. En waarom niet? (...)³⁵⁸

Het gezin keerde vervolgens naar Europa terug en nog voor de tweede wereldoorlog leerde Mevr. De Beer haar man kennen. Ze zijn dan getrouwd, vlak voor de bevrijding,

In juli '44 zijn we getrouwd.³⁵⁹

Haar man werd na de bevrijding krijgsauditeur en hielp om de zwarten te straffen voor hun verraad. Toen deze karwei geklaard was, vond hij een plaats als professor.

³⁵⁶ R. Geldhof, De Vrije Madam, p. 38.

³⁵⁷ Ibid., p. 9.

³⁵⁸ Ibid., p. 15.

³⁵⁹ Ibid., p. 21.

En rond 1950 was het dan zover, al de zwarten waren gestraft en er waren geen krijgsauditeurs meer nodig. Mijn man had samen met mijn vader ondertussen stilletjes zitten uitkijken naar iets in het onderwijs. En het geluk liet niet lang op zich wachten. Er viel er één weg, een professor. Een vacature.³⁶⁰

De problemen in haar gezinsleven ontstonden rond 1968. Haar man kon als professor de revolutionaire houding van de studenten niet aan.

De ware reden van het ongenoegen van mijn man was... De miserie rond mei '68.³⁶¹

Na het overlijden van haar man en het vertrek van de kinderen, woont Mevr. De Beer nu alleen op een appartementje en haar dochter vindt dat nu voor haar moeder eindelijk de "tijd" is gekomen om echt te gaan leven.

Mijn dochter... die wekt me tenminste op. Ze sleurt me overal mee. Ik moet eindelijk eens beginnen leven, zegt ze.³⁶²

Het levensverhaal van Mevr. De Beer eindigt dan, zoals aangekondigd in het begin, tegelijkertijd met het serveren van het gedemonstreerde gerecht.

(De borden zijn gevuld) Ziezo.³⁶³

Ruimte.

De ruimte wordt hier op dezelfde wijze aangewend als in Katanga Diane. Zowel het podium, als de plaatsen voor het publiek spelen een rol in de handeling.

De zitplaatsen in de theaterruimte worden geacht bezet te zijn door een kritisch, progressief publiek dat uitgenodigd is door het vrouwenhuis.

Deze ruimtelijke tegenstelling tussen het progressieve publiek en het levensverhaal dat een ouderwetse dame hen vertelt van op het podium, geeft de handeling een bijkomende dimensie, die er niet zou geweest zijn als het publiek geen functie had moeten vervullen in de handeling.

Naast het podium met mevr. De Beer, en de zitplaatsen met het publiek speelt nog een derde ruimte een rol om de indruk te verstevigen dat men zich echt in het vrouwenhuis bevindt. Mevr. De Beer richt zich aan het begin van haar demonstratie tot de "juffrouw" in de "lichtcabine". Dit doorbreken van de toneelconventie versterkt de illusie dat men zich in een werkelijke situatie bevindt en niet in een theatervoorstelling. Ook bevestigt dit nogmaals de stelling dat er progressieven aanwezig zijn in het publiek. De "juffrouw" van het licht is immers lid van het vrouwenhuis.

Eh, juffrouw, ik begrijp wel dat al die plezante lichtjes boven mijn hoofd nieuw zijn voor u. Ze zijn hier speciaal aangebracht ter gelegenheid van de feestweek in dit huis, die dingen branden allicht in uw handen zoals nieuw speelgoed, maar ik zou liever niet de hele tijd achtervolgd worden, als een... balletdanseres.³⁶⁴

³⁶⁰ R. Geldhof, De Vrije Madam, p. 25.

³⁶¹ Ibid., p. 28.

³⁶² Ibid., p. 41.

³⁶³ Ibid., p. 41.

³⁶⁴ Ibid., p. 6.

Op het podium van het vrouwenhuis is alles in gereedheid gebracht voor een kookdemonstratie. De decoraanwijzingen maken duidelijk dat de uitrusting speciaal voor deze gelegenheid is geïmproviseerd.

Decor: Een podium in een lokaal van een vrouwenhuis. In het midden is een elektrisch fornuis geplaatst, dat op het net is aangesloten door middel van een verlengsnoer dat door een openstaande deur in een zijwand verdwijnt. Naast het fornuis, tafels waarop alles wat nodig is tot het geven van een kookdemonstratie: keukengerei, ingrediënten.
Er is geen gootsteen, wel een lampetkan gevuld met water.³⁶⁵

"Een lokaal van een vrouwenhuis" symboliseert ook de achtergrond waartegen het stuk zich afspeelt. In een vrouwenhuis ontwikkelt zich doorgaans ook heel wat "kritische" activiteit. Dit impliceert dat over al wat Mevr. De Beer vertelt nog heel wat zal worden nagekaart.

Ik dacht zelfs dat ze hier woonden, een soort commune, om een modern woord te gebruiken. Maar niets daarvan, de meeste leden hier zijn gewone vrouwen. Ze wonen hier niet. Ze komen hier gewoon graag eens samen. Om te praten, discussieavonden, actuele onderwerpen, culturele activiteiten.³⁶⁶

Mevr. De Beer zelf heeft ook enkele nieuwe inzichten gevormd door haar contact met dit vrouwenhuis en de hele entourage er rond.

En ik geef toe, ik heb hier veel nieuwe termen en woorden geleerd, nieuwe inzichten ook. Dat wij in een mannenmaatschappij leven. Dat er door ons vrouwen zal moeten gestreden worden. Dat vrouwen ook rechten hebben.³⁶⁷

De ruimte speelt dus als kader waarin de handeling zich afspeelt een zeer belangrijke rol, ook op het ideologisch vlak. Tegen een progressieve achtergrond wordt een ouderwetse mevrouw op een podium geplaatst tegenover een kritisch ingesteld publiek op de zitplaatsen. Deze tegenstelling maakt het gebeuren erg schrijnend.

Wereldbeeld en ideologie.

Het wereldbeeld bepalen in een monoloog als deze, is een iets gemakkelijker taak dan in de meeste andere stukken.

Om te beginnen is er slechts één personage aan het woord. Als dat personage dan ook nog heel duidelijk zegt wat de bedoeling is van haar optreden die avond, hoef je er niet aan te twijfelen dat Mevr. De Beer recht uit haar hart praat.

Immers nadat Mevr. De Beer een overzicht gegeven heeft van het recept dat ze zal demonstreren, vertelt ze ook de tweede bedoeling van haar optreden die avond.

Wel heeft de voorzitter mij toegestaan, of beter gezegd verzocht om, terwijl ik kook, een en ander te vertellen over mijn leven, mijn ervaringen als vrouw, over het leven met mijn man of met de mannen, die ik zou gekend hebben. En ze wou vooral dat ik het ook zou hebben over de nieuwe inzichten die ik

³⁶⁵ R. Geldhof, De Vrije Madam, p. 4.

³⁶⁶ Ibid., p. 7.

³⁶⁷ Ibid., p. 11.

hier mogelijk opgedaan heb ik dit vrouwenhuis.
Ik heb het voorstel aanvaard.³⁶⁸

Als mevr. De Beer zich dus houdt aan de bedoeling van de avond - en dit doet ze - kan het publiek er zeker van zijn dat wat ze ons vertelt haar eigen ideeën weergeeft over wat met haar is gebeurd en hoe ze tegenover de wereld staat waarin ze leeft.

1) Een ouderwetse, degelijke levensvisie.

Mevr. De Beer heeft een degelijke, traditionele kijk zowel op de materiële dingen als op de geestelijke waarden die we in ons leven ontmoeten.

Voor materiële voorwerpen, al wat geld heeft gekost, moeten we respect hebben. Als het kan, moet men er naar streven van alles het duurste, dat wil zeggen, het beste of het mooiste te hebben.

Dit kunnen we opmaken uit mevr. De Beers reacties in verband met de attributen waar ze op of vanop het podium mee in aanraking komt.

Haar eerste woorden zijn een vriendelijke vermaning aan het adres van de persoon in de lichtcabine die de grammofoon wat al te ruw afzette.

(De muziek wordt ineens afgezet, op een bruuske manier: het is duidelijk hoorbaar hoe de naald van de pick-up een kras maakt in de grammofoonplaat).

Oh, dank u juffrouw... Al hoefde u daarom uw grammofoonplaat niet te vernielen. Maar goed, het is mijn plaat niet.³⁶⁹

Mevr. De Beer is aan de luxe in de keuken en aan de duurste producten zo gewend dat ze haar onwennigheid tegenover de zaken waarmee ze die avond moet werken, moeilijk kan verbergen.

Het is duidelijk niet het soort volautomatische installatie waarop ik (ze herstelt dit snel) en de meeste dames onder u gewoon zijn te koken, maar...³⁷⁰

Misschien was een Martell beter geweest. Ik had er nog zo op aangedrongen, geen gewone brandy, maar we trekken ons plan wel.³⁷¹

(Ze neemt de twee blikjes kreeftensoep en opent ze). Unox. Normaal moet de voorkeur uitgaan naar Barbier Dauphin. Dus, voor de dames die dit thuis willen uitproberen: Barbier Dauphin! Goed.³⁷²

Materiële welstand is voor mevr. De Beer haar hele leven blijkbaar vanzelfsprekend geweest. Volgens haar gedachtengang geldt luxe voor iedereen aangezien men nu zomaar geld kan krijgen zonder ervoor te hoeven werken. In haar ogen is geld voor iedereen een vanzelfsprekendheid geworden samen met de materiële welstand die er het gevolg van is.

³⁶⁸ R. Geldhof, De Vrije Madam, p. 11.

³⁶⁹ Ibid., p. 5.

³⁷⁰ Ibid., p. 6.

³⁷¹ Ibid., p. 12.

³⁷² Ibid., p. 13.

Geld! Daar moet men niet meer voor vechten tegenwoordig. Niemand heeft er nog echt tekort. De een heeft er al wat meer dan de ander. Maar er wordt voor iedereen gezorgd tegenwoordig. Studenten, werklozen, gepensioneerden... Maar vroeger!³⁷³

Over liefde, huwelijk en gezin heeft mevr. De Beer de ouderwetse waarden overgenomen die ze in haar jeugd geleerd heeft. Bij die normen houdt ze het nog steeds.

Zo groeide een vrijage op een zeer voorzichtige manier. Toen was er nog kuise liefde. Nu is er enkel nog seks.

Nu zijn er geen remmen meer, maar vroeger duurde het soms maanden, jaren alvorens tot een eerste zedige kus op de lippen werd overgegaan. En al is alles van de eerste dag toegelaten tegenwoordig, onder andere door de pil, toch denk ik dat het vroeger beter was. (...) Maar zo 'n ouderwetse vrijage was veel prikkelender dan al dat losse gedoe van nu. Nu duurt de verwondering soms één dag of één week, vroeger maanden, jaren, ik zei het al (...) Wat vroeger liefde heette, heet nu seks. (...)³⁷⁴

Een kuise verliefdheid leidde dan in de jeugd van mevr. De Beer tot een verstandig huwelijk dat gebaseerd was op wederzijdse trouw. Het huwelijk was iets voor altijd.

Vroeger was men er zeker van dat men een leven lang zou samenblijven, men nam de tijd. Diepere morele waarden en een eeuwige trouw, daar ging het om, eerder dan om een vlug vergeten prikkelend genot. Zo was het ons geleerd en het was goed.³⁷⁵

Binnen haar huwelijk heeft mevr. De Beer dan een prettig gezin opgebouwd. Er heerste een rustige sfeer waarin alle leden van het gezin, zowel haar man als de kinderen, tot zichzelf konden komen. Ze verzorgde alles, vooral de maaltijden, tot in de puntjes.

Ik heb altijd talent gehad in het creëren van een innige familiale sfeer. Mijn man en kinderen konden verademen in mijn huis, na de volbrachte dagtaak.³⁷⁶

En eten dat ze konden, als grafdelvers. En stil dat het was aan tafel! Complimentjes over mijn kookkunst had ik niet nodig. Als ze niets zegden en flink dooraten, het was het bewijs dat het lekker was.³⁷⁷

Deze overtuiging dat de stilte in haar gezin een weerspiegeling was van de rust die er heerste, bewijst hoe naïef mevr. De Beer heel haar leven geweest is. Nooit stond ze erbij stil dat die stiltes het gevolg waren van de communicatiestoring in haar gezin.

Voor haar gezin heeft mevr. De Beer veel opgeofferd. Ze vond het vanzelfsprekend dat ze haar studies opgaf op te trouwen. Dat heeft ze zich nooit beklagd en ze begrijpt niet goed hoe het komt dat haar dochter er anders over denkt. Ze voelt wel aan dat haar offer te groot is geweest maar ze paait zich met het idee dat diploma's geen garantie zijn voor de toekomst.

³⁷³ R. Geldhof, *De Vrije Madam*, p. 15.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 26.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

Ik had natuurlijk mijn studies opgegeven. Mijn dochter heeft me dat dikwijls verweten later. Een vrouw mag zich niet laten onderdompelen onder de vaat en de luiers (...) Diploma's halen, dat is niet mis. Maar tegenwoordig belandt men er alleen mee in het stempellokaal.³⁷⁸

Mevr. De Beer is van katholieken huize en haar vader is zelfs nog CVP-burgemeester geweest. Dit feit brengt mevr. De Beer tot enkele bedenkingen over het geloof in de moderne tijd. Ze begrijpt het niet dat de CVP zo 'n sterke partij blijft en dat terwijl iedereen zoveel mogelijk kritiek heeft op de Kerk. Blijkbaar heeft de mens toch iets in zich dat hem ertoe aanzet iets Christelijks te behouden. De godsdienstige nood van de mens uit zich ook in allerlei nieuwe sektes volgens mevr. De Beer.

CVP, katholiek, het lijken wel vieze woorden tegenwoordig. Spreek ze uit, en de mensen halen hun neus op, althans in bepaalde middens (...) Wie gaat er nog naar de mis? Wie praktiseert nog? Raar is dat, men zou zeggen: niemand. En toch blijft die CVP zo 'n machtige partij, de grootste. Zou het waar zijn dat dat komt omdat de mensen een soort fundamentele noden hebben, die niet uit te roeien zijn? (...) ³⁷⁹

Ach ik besef wel dat ik wat verouderd moet overkomen met mijn verhalen over de paus, en de godsdienst. Maar ik doe er niemand kwaad mee. Trouwens, het is al jaren mode om tegen de godsdienst te zijn, maar wat ziet men: er worden telkens nieuwe godsdiensten gemaakt. (...) ³⁸⁰

De aanval van mevr. De Beer op de niet-kerkelijken gebeurt niet bewust. Ze interpreteert allerhande feiten rondom haar op een eigen manier en komt zo op niet-bedoelde indirecte kritiek. Op dezelfde wijze geeft mevr. De Beer kritiek op de progressieven. Ze interpreteert alle progressieve idealen op een naïeve manier en plaatst ze in haar eigen kader. Haar "zachte" kritiek contrasteert scherp met de gevolgen die de agressieve verkondiging van bijvoorbeeld mei '68 op haar gezinsleven heeft gehad.

2) Kritiek op de progressieven.

De kritiek van mevr. De Beer op het gedachtegoed van de progressieven is soms toegespitst op een klein detail. Dat dit mogelijk is, zou er kunnen op wijzen dat ook de progressieve krachten zich inlaten met onbenullige details. Zo maakt mevr. De Beer een opmerking over de rijstsoort bij haar gerecht, of die bruin of wit moet zijn:

Welke rijst past er het best bij? Mijn vriendinnen zullen witte rijst prefereren, de leden van het vrouwenhuis, bruine, ongepelde. Nieuwe tijden, nieuwe zeden. ³⁸¹

Aan datzelfde vrouwenhuis verwijt mevrouw De Beer wat progressieve pretentie te hebben. De emancipatie bestond volgens haar al voor dit vrouwenhuis en dit blijkt dikwijls niet uit de houding van de leden.

Kijk, nog zoiets, een kleine, weliswaar te vergeven zelfoverschatting van sommige leden is te denken dat ze vijf jaar geleden de vrouwenemancipatie hebben uitgevonden door dit vrouwenhuis te openen. ³⁸²

³⁷⁸ R. Geldhof, De Vrije Madam, p. 22.

³⁷⁹ Ibid., p. 16.

³⁸⁰ Ibid., p. 17.

³⁸¹ Ibid., p. 10.

³⁸² Ibid., p. 11-12.

Mevr. De Beers grootste wrevel gaat uit naar mei '68 en de gevolgen ervan. De omwentelingen in mei '68 hebben ervoor gezorgd dat haar man zijn professoraat opgegeven heeft. Hij kon de woelige studenten niet aan. Hij was immers een echt geleerde, die niet voorzien was op democratische gesprekken met zijn studenten.

Die studenten gingen volgens Mevr. De Beer wat te ver. Twintigjarigen deden alsof ze de hele wereld konden veranderen.

Twintigjarige, luie studenten die op café de structuren zaten te veranderen als waren ze terzelfdertijd professor in de sociologie, economie en filosofie. Ook mijn dochter... Mei '68!³⁸³

Deze opmerking over de studenten geldt ook nu nog. Bijna alle echte studenten vullen avonden en nachten met gesprekken hoe ze de wereld zullen veranderen. In de meeste gevallen is dit goede hersengymnastiek maar blijft er in werkelijkheid na de studententijd niet erg veel meer van over. Een illustratie hiervan is het verhaal van Mevr. De Beer over de zoon van mevr. Kusters, die, begonnen als een idealistisch geneesheer, uiteindelijk ook als een gerenommeerd, burgerlijk dokter in het systeem is opgenomen.

We hadden iets opgebouwd uit het niets, een zekere welvaart... en onze kinderen zegden: we willen het niet. Neem nu mevrouw Kusters, hier aanwezig, haar zoon studeerde af als dokter en hij keerde simpelweg zijn familie de rug toe. Hij ging zo goed als gratis dokter spelen in de derde wereld. Een soort opstandige roeping. Maar hij was rap terug... een tropische ziekte die hem nu nog parten speelt. Maar hij heeft zich herpakt. Hij is nu een competent gerontoloog, in eigen land, dichtbij zijn familie.³⁸⁴

Al de voorgaande kritiek op de progressieven, is de vertolking van mevr. De Beers eigen opvattingen. Maar mei '68 zit haar zeer hoog en ze leest daarom ook een artikel voor van een links journalist E.M. die zijn '68 kater van zich afschrijft:

Misschien... misschien mag ik u iets voorlezen over mei '68. (...) Let wel, het is een artikel uit een links blaadje, van een links journalist dus. Luister maar.³⁸⁵

Wat nu volgen, zijn dus niet de woorden van mevr. De Beer zelf. Ze citeert het artikel uit het tijdschrift. Eventueel kunnen we uit die woorden de mening van de auteur opmaken. Deze behoorde immers zelf tot de jeugd (26 jaar) in '68 en hij heeft daar niet zo 'n optimistisch beeld aan overgehouden. Het artikel dat ze citeert is heel vernietigend voor alle idealen van '68. De idealen zijn er wel geweest maar ze hebben nooit vruchtbare gevolgen gedragen.

De revolutie gemist? Laat me lachen, er is nooit één millimeter doelgevaar geweest. 1968 was een schor geschreeuwde keel, molengewiek, hooggestemd cultureel gestommel op zolderkamer of campus, whisful thinking aan het handje van een in pamfletten vereenvoudigde Marcuse, maar het was vooral één groot misverstand, een collectieve natte jongensdroom.³⁸⁶

Alweer volgens de auteur van dit links artikel - die dus misschien de mening van Geldhof verkondigt - is dit "misverstand" uiteindelijk helemaal verwaterd en heeft het niets opgebracht. De revolutionairen van toen zijn huis-en-tuin alternatieven geworden.

³⁸³ R. Geldhof, De Vrije Madam, p. 28.

³⁸⁴ Ibid., p. 31.

³⁸⁵ Ibid., p. 29.

³⁸⁶ Ibid., p. 30.

Want na mei '68 is links vlug weggevlucht op zijn groene fietsjes, recht de onbespoten tuintjes binnen, de voetjes gehuld in geitenwollen sokjes. Bij acties en stakingen bleef het afwezig. Waar bleef links toen RBP bezet werd? Wie kwam de Salik-vrouwen ter hulp? Met de solidariteit is het allang gedaan, tegenwoordig komt de hervorming te voorschijn uit bruine rijst, boekweitkoeken, biologisch geteelde bloemkool en garnalen zonder kwik.³⁸⁷

Als via dit artikel van "E.M." de opinie van de auteur zou doorklinken dan zit deze zeker in het stuk verwerkt wat de corruptie in onze maatschappij betreft.

3) Corruptie.

De corruptie wordt door mevr. De Beer uit de eerste hand geschreven. Haar vader heeft er immers gretig gebruik van gemaakt, zowel uit eigenbelang als om zijn schoonzoon een goede job te bezorgen. De indirecte afkeuring van dergelijke praktijken door de auteur kan men zeer goed voelen door de visie die blijkt uit het feit dat Mevr. De Beer over haar vaders corruptie praat alsof dit allemaal iets vanzelfsprekends is.

De praktijken die de auteur hier aanklaagt worden inderdaad geduld in onze maatschappij. Het is het soort "white-collar criminality" waarvan iedereen weet dat het bestaat, maar waar niemand iets tegen onderneemt.

Haar vader was dus als een bemiddeld man uit Canada teruggekeerd. Zijn rijkdom belette hem om openlijk nog te werken, dus begon hij met achter de schermen te opereren. Hij investeerde wat geld in een klein fietsenfabriekje.

Ik zei anoniem, want het was ondenkbaar dat een rijke Canadees, zoals mensen als mijn vader genoemd werden, een beroep uitoefende. Om zijn standing hoog te houden moest men doen alsof men van zijn geld kon leven, rentenieren dus. Als men toch wilde werken, moest men het in de duik doen, zoals mijn vader: zijn geld in iets stoppen.³⁸⁸

Mevr. De Beer vertelt ons dan ook hoe haar vader, Albert, haar man, een zoon van een van zijn arbeiders, toeliet om te gaan studeren via een studielening. Deze daad was geen zuivere naastenliefde, misschien zag hij in Albert een mogelijke huwelijkskandidaat voor zijn dochter, maar in ieder geval kon hij hierdoor één van zijn rumoerigste arbeiders onder zijn controle krijgen. Dit illustreert nogmaals dat wie geld bezit, uiteindelijk ook wel aan de macht komt.

Alberts vader is altijd een socialist geweest, en niet één van die meelopers, maar een harde, een bloedrode. Eisen tot loonsverhoging, kortere werkuren, betere werkomstandigheden, daar is hij altijd een haantje de voorste in geweest. Maar natuurlijk, dat veranderde wel wat na die affaire van die studielening. Hij zag in tot wat een vrijgevigheid zijn baas in staat was. Het bloedrode werd iets meer roze.³⁸⁹

Albert bracht het tot doctor in de rechten en na zijn huwelijk werd hij de beschermeling van zijn schoonvader. Na de bevrijding waren er heel wat "zwarten" die moesten gestraft worden en juristen kwamen dus goed van pas. Mevr. De Beers vader heeft hem dan ook aan een passende functie geholpen.

³⁸⁷ R. Geldhof, De Vrije Madam, p. 30.

³⁸⁸ Ibid., p. 15.

³⁸⁹ Ibid., p. 20.

Het was een hoogst verantwoordelijk ambt, dat hij alleen verkreeg door de invloed van mijn vader. Hij werd namelijk krijgsauditeur, of substituut, zoiets. Zo kon hij zijn diploma van doctor in de rechten te gelde maken.³⁹⁰

Toen alle zwarten veroordeeld waren, kwam bij haar man zijn verlangen om les te geven opnieuw naar boven. Opnieuw werd dit vlug geregeld. Een vrije professorenzetel en hij werd er door zijn schoonvader op geplaatst.

Een vacature. En via de gepaste relaties werd de verholene wens van mijn man vervuld. Hij werd professor in de financiële wetgeving aan de universiteit van Leuven.³⁹¹

Haar vader bezorgde Mevr. De Beers echtgenoot nog enkele bijverdiensten in bedrijven. Hij maakte zijn diploma dus inderdaad "te gelde" door zijn professoraat met cumuls aan te vullen. Dit feit vindt mevr. De Beer heel normaal voor een gezinshoofd dat een zekere welstand voor zichzelf en zijn gezin nastreeft.

Verder zetelde mijn man in allerlei beheerraden. Hij ging dus de cumulatie van ambten, cumuls in de volksmond, niet uit de weg. Zo wierp zijn groot verstand niet alleen vruchten af bij zijn leergierige studenten, maar bezorgde het mijn gezin ook een materiële welstand.³⁹²

Uiteindelijk, toen haar man de universiteit vaarwel had gezegd, verkreeg hij een functie in een Amerikaans bedrijf. Hij was immers gespecialiseerd in het fiscaal recht en daardoor kon hij gemakkelijk de Amerikanen de achterpoortjes van de Belgische fiscale wetgeving demonstreren.

En zo kon ik hem overtuigen fulltime te gaan werken bij één van die Amerikaanse bedrijven waar hij al overuren deed. Met open armen werd hij ontvangen. Want wat wisten die Amerikanen van het Belgisch fiscaal recht? Ze smeekten nog steeds om adviseurs die de Belgische wet kenden, die in staat waren om de wet... ik ga niet zeggen te omzeilen, maar toch, alle bedrijven doen dat.³⁹³

Mevr. De Beer is ook trots op wat haar oudste zoon bereikt heeft. Deze is in de politiek gestapt en heeft het tot schepen van cultuur gebracht. Hiervoor heeft hij vele mensen een dienst bewezen en die hebben hem dan met de nodige stemmen ervoor bedankt.

Mijn oudste ging in de politiek. Met succes. Hij heeft er hard voor gewerkt. Dienstbetoon. Vrijwillige hulpverlening aan de bevolking. Iemand wou een benoeming bij de gemeente, een milicien wou afgekeurd worden, een oud vrouwtje wou meer pensioen, hij zorgde er voor. Er bestaat nog dankbaarheid in de wereld: in ruil hebben de kiezers hem hun stem geschonken. En hij blijft zijn kiezers trouw!³⁹⁴

Dat mevr. De Beer over allerhande corruptie zonder scrupules praat, wijst nogmaals op haar naïviteit. Ze heeft nooit stilgestaan bij alles wat rond haar is gebeurd. Alles wat haar vader zei en deed heeft ze klakkeloos overgenomen en zo zit ze in een behoudsgezinde levensbeschouwing vastgeroest.

³⁹⁰ R. Geldhof, *De Vrije Madam*, p. 23.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁹² *Ibid.*, p. 27.

³⁹³ *Ibid.*, p. 35.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

Besluit.

Geldhof is er in dit stuk zeer goed in geslaagd om Mevr. De Beers verhaal levensecht te schetsen. Ook haar kijk op haar eigen leven en de maatschappij komt zeer realistisch over. Dit realisme is iets wat de auteur sterk beoogt.

Met dit stuk bewijst Geldhof ook dat hij een sterk stuk kan schrijven dat niet noodzakelijk marginale situaties behandelt of een marginaal individu in de hoofdrol heeft.

De enige vorm van marginaliteit die men in dit stuk aantreft is zeer relatief. Men zou kunnen stellen dat Mevr. De Beer als vertegenwoordiger van de gegoede klasse, een marginaal element is in een vrouwenhuis gevuld met een kritisch publiek. Ze fungeert er inderdaad als een soort bourgeoisiecuriosum.

Wel zit er opnieuw maatschappijkritiek in dit stuk. Geldhof neemt bepaalde ideeën van onze maatschappij op de korrel. Geldhofs kritiek is niet toegespitst op één bepaald element. Ze is algemeen en behandelt in feite clichématige zaken: de starheid van de bourgeois, de laksheid van de progressieven en de corruptie die de samenleving verziekt.

Deze kritiek wordt echter nooit clichématig of sloganesk. Dit is te danken aan de vorm van de monoloog. De Vrije Madam is volgens eenzelfde procedé opgebouwd als Katanga Diane. Het personage spreekt het publiek toe van op een podium maar dit publiek heeft op zijn beurt een rol te vervullen in het stuk. Het fungeert als de genodigden en leden van het feestvierende vrouwenhuis. Dit heeft als gevolg dat het publiek nauw bij de handeling betrokken wordt en dus als het ware in de theaterconventie gaat meespelen. Deze situatie relativeert al bij voorbaat de ideologische inhoud. Kortom Geldhof op zijn best. Een levensecht stuk dat het publiek wel zal moeten boeien.

Het schrijven van Bob en Liesbeth had een tweevoudige bestemming. De rol van Liesbeth was al van te voren voor Chris Lomme bestemd en Geldhof schreef zijn stuk verder speciaal voor zijn eigen theatertje De Kelk.³⁹⁵

Chris Lomme heeft in 1981 Twee Vrouwen gespeeld in het tweede platform van de KVS en daardoor kreeg ze belangstelling voor het werk van onze auteur. Dit leidde tot hun samenwerking voor Bob en Liesbeth in De Kelk.

Jacky Tummers, de huisregisseur van De Kelk, regisseerde het stuk. Op de repetities heeft Jacky Tummers dan ook hier en daar wat geschaafd aan de tekst, in samenspraak met de auteur. Deze laatste zat immers wat in tijdnood om dit stuk klaar te krijgen tegen de geplande premièredatum.

Rudy Geldhof zelf is niet tevreden met Bob en Liesbeth en hij geeft het stuk dan ook niet meer vrij voor opvoeringen. Wel is het mogelijk dat hij het stuk zal herwerken omdat hij het gegeven nog steeds interessant vindt.³⁹⁶

Bob en Liesbeth is gesitueerd in de hogere kringen. Van marginaliteit is in dit stuk dus geen sprake.

We leren er een bourgeoisdame uit Knokke in kennen en een medewerker van de BRT.

Het is Geldhofs eerste stuk dat zo uitgesproken uit de marginale sfeer is getreden. Wat op de scène gebeurt kan daardoor fungeren als een afspiegeling van het meestal bemiddelde theaterpubliek.

Dit stuk moet het vooral hebben van een vlotte dialoog, die het gebrek aan psychologische diepte wat moet verbergen en daarin ook slaagt.

Korte Inhoud.

Bob en Liesbeth ontmoeten elkaar na 25 jaar opnieuw op een bijeenkomst van oud-leerlingen.

Vijftwintig jaar geleden hadden ze een verhouding. Hun ouders hebben hen toen gescheiden. Ze beloofden elkaar eeuwige trouw maar Liesbeth trad een jaar later in het huwelijk met een toekomstige senator. Bob huwde dan maar met de dochter van zijn baas, bij wie hij werkte als jobstudent.

Ze ontmoeten elkaar dus na vijftwintig jaar opnieuw voor het eerst. Algauw wordt het duidelijk dat hun levens geen succes geworden zijn.

Liesbeth gedraagt zich als een echte bourgeoisdame, die enkel kan praten over luxe en steeds maar pittige allusies maakt op overspel.

Bob probeert haar ironische woordenstroom steeds te onderbreken en het gesprek wat rustiger te houden. Hij slaagt daar niet in totdat Liesbeth per telefoon de bons krijgt van haar minnaar.

Nu komt het gesprek op hun liefdesgeschiedenis. Het blijkt dat Bob eraan is blijven vasthangen. Hij heeft nog steeds een ring die hij van Liesbeth gekregen heeft. Ook kent hij nog steeds het liefdesgedicht waarvoor hij van school gestuurd is.

Liesbeth begrijpt dit alles niet goed en ze schrikt nog meer wanneer Bob haar vertelt dat hij van zijn vrouw gescheiden is na twintig jaar huwelijk.

Het eerste deel eindigt ermee dat Bob en Liesbeth opnieuw toenadering tot elkaar hebben gezocht en, in feite om elkaar te troosten in hun ongeluk, samen naar bed gaan.

De volgende morgen bereidt Liesbeth enthousiast het ontbijt voor. Ze belt haar meid op om te zeggen dat ze die dag niet thuiskomt.

³⁹⁵ BRT 's Avonds, Interview met Rudy Geldhof, 16/11/1981.

³⁹⁶ Persoonlijk gesprek met Rudy Geldhof, 26 maart 1983.

Ze begrijpt dan ook Bob niet goed die wat terughoudend is gaan doen. Algauw blijkt dat zijn geïdealiseerd beeld van zijn jonge Liesje bij hem is stukgegaan. Hij kan het niet goed verkroppen dat Liesbeth een ervaren minnares is geworden, dat ze bij wijze van spreken alle bedden van Knokke kent. Toch besluiten ze een nieuwe afspraak te maken want ze hebben immers niets meer te verliezen. De afspraak is dezelfde als die van 25 jaar geleden: ze zullen elkaar in Gent ontmoeten, halfweg tussen Knokke en Brussel. Wat ze nu verder met hun leven en elkaar zullen aanvangen, blijft een open vraag.

De Handeling.

Bob en Liesbeth brengt de confrontatie van twee jeugdgeliefden 25 jaar na hun verhouding. Zonder elkaar zijn ze hun eigen weg gegaan, maar echt gelukkig zijn ze nooit geworden.

Na de bijeenkomst van de oud-leerlingenbond zijn ze nu alleen in het flatje dat Bob geleend heeft. De handeling die zich daar afspeelt is bijna onbestaande. Het gebeuren beperkt er zich toe dat wij uit de weliswaar vloeiende dialoog tussen Bob en Liesbeth, eerst hun verleden en daarna hun huidige situatie te weten komen.

Geldhof is er met dit stuk in geslaagd twee mislukte, middelmatige levens te schetsen. De personages boeien het publiek wel door hun vlot en soms origineel taalgebruik, maar als personen stellen ze niet veel voor. Als aan het slot van het stuk nog niets wezenlijks aan de beginsituatie is veranderd, is het publiek er niet echt mee begaan of Bob en Liesbeth nu een stap verder zijn gekomen of niet.

Op dezelfde manier typeert ook J.V.D. dit stuk in het Brugsch Handelsblad:

Het meest waardevolle in dit nieuwe stuk van Geldhof lijkt ons de uitbeelding te zijn van de eigenlijke middelmatigheid van die mislukte levens. Naast die uitbeelding - die dikwijls raak en spottend is - blijft niet veel over van bv. dramatische aard. Ook qua constructie, gedachtegang en spanning blijven we steeds in afwachting naar iets dat toch niet komt of gebeurt. Zo is het slot van het gebeuren misschien wel kenmerkend voor beide personages maar het lost niets op, het brengt niets nieuws, en aangezien die personages ons nooit werkelijk aangegrepen hebben, kan het ons niet veel schelen ho zij het nu verder zouden doen.³⁹⁷

Tijd.

Het uur waarop deze morgen aanvangt wordt zelfs expliciet vermeld.

Liesbeth: (...) (Ze gaat verder op zoek naar eten in de keuken. As ze dan hoort dat de speaker op de radio aankondigt dat het twintig over negen is, gaat ze haar horloge nemen, dat op een kastje naast het bed ligt, en windt het op (...))³⁹⁸

De werkelijke aanleiding van Bob en Liesbeths samenzijn is hun verbroken jeugdliefde. Deze gebeurtenis dateert van vijfentwintig jaar terug en zit nog erg diep in hun geheugen gegrift. Dit kan men afleiden uit het feit dat regelmatig één van beiden erop een allusie maakt. Bij wijze van voorbeeld:

Liesbeth: (Bekijkt een waardevol antiek meubeltje) De sociale sector heeft je blijkbaar geen windeieren gelegd. (Ze kijkt rond). Zoiets had je 25 jaar geleden moeten hebben. Toen sleurde je me altijd mee in de duinen...

Bob: Ja...

³⁹⁷ J.V.D.: "Bob en Liesbeth, een nieuw stuk van Rudy Geldhof", Brugsch Handelsblad, oktober 1981.

³⁹⁸ R. Geldhof, Bob en Liesbeth, p. 41.

Liesbeth: In bunkers, die stonken. We hebben er eens een ratelslang gezien.

Bob: Het was een grote worm.

Liesbeth: Ben ik eindelijk gerustgesteld... na 25 jaar.³⁹⁹

De zinsneden "na 25 jaar" of "25 jaar geleden" worden het hele stuk door regelmatig herhaald en wijzen erop dat de tijd er niet is in geslaagd om de wonden te helen.

De Ruimte.

De ruimtelijke aspecten spelen en aanzienlijke rol in dit stuk.

Het decor toont het publiek onmiddellijk dat we ons hier niet, zoals in vele andere stukken van Geldhof, in een marginale situatie bevinden. Hier is immers sprake van "gezetten" burgers die hun avondje in een mooie flat in het rijke Knokke doorbrengen.

Decor: Het interieur van een dure flat in het mondaine Knokke.

(...)

minstens één antiek meubeltje.⁴⁰⁰

Zoals het decor van Leo Hubrecht er in de Kelk uitzag, was er inderdaad sprake van een luxueus klein flatje, maar dan met een onpersoonlijk interieur. Dit doordeweeks interieur weerspiegelde de in wezen onbelangrijke gebeurtenis, die er zou gaan plaatsvinden.

Een stereotiep theaterenscenering die verwijst naar een al even stereotiepe werkelijkheid.⁴⁰¹

Liesbeth betitelt het flatje van Bobs baas als een echt liefdesnestje. Haar vertrouwdheid met verschillende snufjes ervan bewijst dat ze, zoals ze het zelf toegeeft, al veel zulke nestjes heeft bezocht.

Liesbeth: (Kijkt rond) wat een prachtig liefdesnestje heb jij hier! (...)⁴⁰²

Liesbeth ratelt Bob bijna de oren van zijn hoofd om hem ervan te overtuigen dat zijn baas zijn flatje inderdaad gebruikt voor liefdesavontuurtjes. Als bewijs demonstreert ze het opklapbed.

Liesbeth: (...) Op zoek dus naar de bredere ruimten. Waar zouden die hier verborgen zijn. Kijk, kijk. Een dubbele deur. Voor elk van de gegadigden één. Het kan niet anders of hier komen we op de eindbestemming (Ze trekt de deuren open en het opklapbed valt langzaam naar beneden, bijna op het hoofd van Bob. Liesbeth schatert). (...)⁴⁰³

³⁹⁹ R. Geldhof, Bob en Liesbeth, p. 3.

⁴⁰⁰ Regieaanwijzingen.

⁴⁰¹ Fred Six: "Gebroken harten in de Kelk", De Standaard, 23/1/1981.

⁴⁰² R. Geldhof, Bob en Liesbeth, p. 3.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 10.

Bob, die Liesbeth een drankje wil aanbieden, kan de bar niet vinden. Hij begrijpt het niet want zijn baas sprak van een goedgevulde bar. Opnieuw is het Liesbeth die ontdekt waar de drankjes verborgen zitten.

Liesbeth: (Kijkt ondertussen aandachtig rond in de kamer. Ineens) Bob! Die Boeddha. Die ziet er niet katholiek uit.

Bob: Nee, eerder Boeddhistisch...

Liesbeth: Ik bedoel, hij ziet er niet nuchter uit. Probeer eens.

Bob: (Gaat naar het Boeddhabeeld en duwt links en rechts op vermeende knoppen).

Liesbeth: Duw eens op zijn ogen.

Bob: (Doet het, lachend). Niets. Probeer jij eens.

Liesbeth: (Duwt lukraak. Het paneel waarom het Boeddhabeeld is bevestigd, opent zich. Er is een bar zichtbaar). (...) ⁴⁰⁴

Liesbeth woont te Knokke en Bob werkt en woont te Brussel.

Liesbeth: (...) maar ik ben een gezeten burgeres in dit stadje Knokke, en van een onbesproken gedrag (...) ⁴⁰⁵

Liesbeth: (...) Hier kan je tenminste eens op adem komen van het wilde geraas in je hoofdstad. (...) ⁴⁰⁶

De ruimtelijke afstand symboliseert ook de geestelijke afstand die er bestaat tussen Bob en Liesbeth. Vijfentwintig jaar geleden hadden ze elkaar eeuwige trouw beloofd en een afspraakje gemaakt te Gent maar toen kwam Liesbeth niet opdagen.

Na het ontbijt de zondagmorgen maken Bob en Liesbeth opnieuw dezelfde afspraak. Ze zullen elkaar halfweg ontmoeten. Dit symboliseert hun terughoudendheid. Ze durven geen enkel risico meer nemen.

Bob: Dus woensdag om 18 u. aan het station van Gent.

Liesbeth: Nee, het St. Baafsplein, café 't Vosken, diep verborgen in de pluche. We zijn geen pubers meer. Om 18 uur in 't Vosken in Gent, halfweg.

Bob: Halfweg, ja. (...) ⁴⁰⁷

Wereldbeeld en Ideologie.

Bob en Liesbeth vertellen elkaar over hun leven. Allebei zijn ze ontgoocheld en vooral Liesbeth praat vol ironie en bitterheid over haar leven.

Deze ironie bewijst dat de personages inzien hoe hun leven vastgeroest zit in "het" systeem, hoe zij zichzelf tot slachtoffer hebben laten maken van de maatschappij.

⁴⁰⁴ R. Geldhof, Bob en Liesbeth, p. 16.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 4.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 18.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 59.

Zowel Bob als Liesbeth zijn in hun burgerlijkheid vergroeid, hij met een zekere gelatenheid, zij met een dosis opstandigheid, maar beiden binnen de grenzen van een huichelachtig conformisme.⁴⁰⁸

Het is immers de maatschappij, de wereld rondom hen, die hen in hun leven, zoals ze het nu leiden heeft geduwd. Toen Bob en Liesbeth aan het eind van hun humaniora, een verhouding hadden, kwam hun hele omgeving in actie om hen uit elkaar te halen. Dit lukte en op die manier rustte er al een soort hypotheek op hun verdere leven vooraleer dit al werkelijk kon beginnen.

Liesbeth: (...) Ja, Bob, wat wij meegemaakt hebben, zoiets is nu toch niet meer mogelijk.

Bob: Zo 'n jeugdliefde... Waarom niet?

Liesbeth: Nee, ik bedoel, de verbetering waarmee ze twee jonge scholieren, die wat verliefd deden uit elkaar rukten.

Bob: Die wat verliefd deden?

Liesbeth: Jouw vader smeed je het huis uit. En mijn vader sleurde me direct mee op reis, en als we terugkwamen had hij een aanvaardbare verloofde voor me klaarstaan. De schooldirectie, onze ouders, het leek wel de inquisitie die in gang werd gezet, (...) ⁴⁰⁹

Nu ze de middelbare leeftijd bereikt hebben, beseffen zowel Bob als Liesbeth dat hun levens mislukt zijn en dat ze dit naar buiten uit verbergen achter hun status. Liesbeth als "vrouw van de senator" en Bob als sociaal werker. Dat dit enkel een oppervlakkig laagje is om hun mislukking te bedekken, laten ze zelf doorschemeren door de ironische, sarcastische gesprekken die ze erover voeren.

Hun conformisme wordt gesteund door de conservatieve ideeën die ze hebben over de relatie tussen man en vrouw.

1) De vrouw van de senator.

Liesbeth beschikt als deftige burgervrouw over het nodige geld om zichzelf van de duurste kleren te voorzien. Dit is dan ook het duidelijkste bewijs van haar rijke status.

Liesbeth: (Doet haar schoen aan en onderzoekt of haar jurk niet beschadigd is)? Je hebt geluk, Bob Verstraete, mijn Dior is heel. Had je me anders een chequetje met veel nulletjes mogen schrijven. (...) ⁴¹⁰

Als vrouw van de senator leidt Liesbeth een leeg bestaan. Ze brengt haar dagen door in haar groot huis en samen met haar meid verkletsen ze de tijd.

Bob: (...) En ik geloof dat je goed opschiet met je meid.

Liesbeth: Monique? Ja, wij zitten hele dagen alleen in dat grote huis en we kletsen en drinken koffie.

Bob: Het rijk gevulde leven van een vrouw van een senator. ⁴¹¹

⁴⁰⁸ J.V.D.: "Bob en Liesbeth, een nieuw stuk van Rudy Geldhof" Brugsch Handelsblad, oktober 1981.

⁴⁰⁹ R. Geldhof, Bob en Liesbeth, pp. 20-21.

⁴¹⁰ Ibid., p. 2.

⁴¹¹ Ibid., p. 15.

Door de status van haar man is Liesbeth verplicht om in het verenigingsleven een rol te spelen. Daarom is ze bijvoorbeeld voorzitter van de oud-leerlingenbond geworden. Een senatorsvrouw moet het engagement van haar echtgenoot met een eigen vorm van sociale bewogenheid aanvullen.

Bob: En je bent een mooie voorzitter om zo over je leden te praten.

Liesbeth: Voorzitter? Waarom ben ik voorzitter? Om dat ik zo goed als verplicht was door mijn man.

Bob: De senator.

Liesbeth: Ja. In Amerika nemen de vrouwen deel aan de politieke carrière van hun man, hier zetelen ze in liefdadigheidsinstellingen en oud-leerlingenbonden.⁴¹²

Haar huwelijk is nog vrijwel onbestaand. Haar man zoekt steeds zijn maîtresse op en heeft Liesbeth op die manier in de armen van taallose minnaars geduwd. Wel wordt de schijn hooggehouden. Tegenover de moeder van de senator bijvoorbeeld, wordt het zogenaamde geluk van het echtpaar eens extra gedemonstreerd. Na de nacht die Liesbeth nu met Bob heeft doorgebracht, heeft ze beslist dat haar echtgenoot nu eens alleen zijn moeder mag gaan opzoeken.

Liesbeth: Ben jij nieuwsgierig, Bob. Goed, de senator komt straks thuis van zijn wekelijkse jachtpartij bij vrienden in Beernem. Mooie jachtpartij. Het jachtseizoen is gesloten nu, buiten dat op zijn maîtresse, natuurlijk. Wel, na de jacht neemt hij me iedere zondag mee naar zijn moeder, het oud rijk spook. Daar gaan wij dan overdadig middagmalen. Dat is het zowat. Het enige moment in de week dat hij doet alsof hij lief is voor me, dat ziet zijn moeder graag. Soms neemt hij zelfs mijn hand vast, of heft hij zijn glas in mijn richting om santé te zeggen. Wel, vandaag mag hij santé zeggen tegen het oud spook. Ik ga niet. Dat gaat mijn meid hem melden als hij thuiskomt. Tevreden nu, mijnheer de detective?⁴¹³

Liesbeth is dus door haar hernieuwde kennismaking met Bob, zoals ze zelf zegt "een kleine revolutie" begonnen tegen haar man en dat ze hierdoor tegelijkertijd haar deftige status kan verliezen, neemt ze erbij.

2) De sociaal werker.

Bob heeft zijn afgebroken liefde aanvankelijk kunnen vertalen in een zinvolle carrière als sociaal werken. Maar hij is zozeer opgegaan in zijn werk dat hij zijn vrouw en kinderen verwaarloosde en dit mondde uit in een echtscheiding na meer dan twintig jaar huwelijk. Tegelijkertijd ziet hij in dat het zeer moeilijk is om zijn eigen sociale theorieën zelf in de praktijk op te zetten.

Bob: Ze heeft het er altijd over dat ik zo... Ze gebruikt termen als onvolwassenheid en... Ze voelt zich verwaarloosd. Wees gerust, ik besef dat ik goed belachelijk ben, het klassiek geval: hele dagen werken en uithuizig zijn en sleutelen aan de problemen van de anderen, en ondertussen geen oog henen voor de noden van je eigen vrouw. Het is zo voorspelbaar, zo banaal... Ze moet het jaren opgekropt hebben, tot ze... En al die tijd was ik blind...

⁴¹² R. Geldhof, Bob en Liesbeth, pp. 12-13.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 47.

Liesbeth: (Na een poos) Bob...

Bob: En nu begin ik te merken wat mijn theorieën waard zijn. Jarenlang loop ik te prediken hoe mensen moeten leren een relatie afbreken, zonder elkaar onnodig pijn te doen. En zelf begin ik nu al smerige trucs te gebruiken om mijn kinderen niet te verliezen. Nog een stap verder en ik laat mijn vrienden valse getuigenissen afleggen. Wat denk je daarvan, Liesje? Voorbeeldig, hé, voor een sociaalwerker, die...⁴¹⁴

Bob heeft als sociaal werker een radioprogramma op de BRT in de aard van Martin De Jonghes "Service Telefoon". Wel zijn de problemen van meer extreemsentimentele aard. Ook is het programma niet vrij van enige sensatiezucht. Wie is er immers niet op belust om iemand zijn leed te horen klagen over de radio. Om Bob te plagen zet Liesbeth de radio aan en zo horen we een stukje uit Bobs programma "De wereld is je buurman".

Stem vrouw: Dit is een bericht voor mijn man, Robert... Robert, ik ben niet kwaad op u, maar ik zit hier met de kinderen en zonder geld... ge moogt gerust terugkomen. Ik vergeet en vergeef u alles. Want ge zijt tenslotte mijn man en ge weet, als men eenmaal getrouwd is, eh... In de hoop dat ge me hoort en dat ge rap terugkomt. Uw liefhebbende vrouw Annie.⁴¹⁵

Liesbeth loopt niet hoog op met de hele sociale sector. Ze vindt het hele gedoe rond alle soorten van probleemsituaties wat overdreven. Volgens haar zou de sociale lobby voor iedereen wel een probleem ontdekken en daar tegelijkertijd een oplossing voor aanbieden.

Liesbeth: Je bedoelt dat ik onrustig ben. (Ze kijkt hem in de ogen) Wel, wel, die blik! Alsof hij me rijp vindt voor een van zijn rusthuizen. Heb je dat, rusthuizen voor vrouwen van senators?

Bob: Ja, in iedere stad waar een senator woont.

Liesbeth: Het zou me niets verwonderen. Jullie welzijnswerkers zouden een apart dienstencentrum bouwen voor iedere Belg. Wie of wat je ook bent, het kan niet anders of je behoort tot een of andere risicogroep. Ben je werkloos, of heb je teveel werk, hops, naar Bob en compagnie. Ben je gehuwd of ongehuwd, met of zonder kinderen, het doet er niet toe, ge hebt hulp nodig. Bob en compagnie staan voor je klaar. Platneuzen, angstpsychose, of gewoon verslaafd aan je kopjes koffie, je wordt opgevangen. (...)⁴¹⁶

3) De middelbare leeftijd.

De oud-leerlingen, die, die avond waren bijeengekomen, behoren allen al ruim tot de middelbare leeftijd.

Liesbeth ziet niet veel meer in haar leeftijdsgenoten. Ze vindt ze allemaal bedorven en schijnheilig. Bob echter past niet in deze visie en ze zegt het hem dan ook. Waar hij de hele avond heeft over gesproken was zeer ongewoon. Hij praatte over onbaatzuchtigheid en niet over zijn eigen succesvolle carrière.

⁴¹⁴ R. Geldhof, Bob en Liesbeth, p. 35.

⁴¹⁵ Ibid., p. 29.

⁴¹⁶ Ibid., p. 25.

Liesbeth: Dat domineegedoe, dat gepreek, het is niet Belgisch. In België spreekt iemand die carrière maakt over zijn tweede huis, zijn tweede jaarlijkse vakantie, zijn tweede maîtresse.⁴¹⁷

Bob probeert dit te weerleggen maar Liesbeth vindt dat hij zeer verschillend is van de anderen. Volgens haar is Bob de enige die nog zijn onschuld heeft bewaard. Uit wat Liesbeth over Bob zegt, blijkt duidelijk dat ze geen vertrouwen meer heeft in mensen van middelbare leeftijd.

Bob: Nee. Ach dat feest! Ik heb mijn porto's gedronken en wat staan lullen zoals iedereen. Zoals jij me beschrijft stond ik daar als een heilige tussen een bende cynici.

Liesbeth: Ja was een heilige. Je stak af met iedereen. Allemaal zijn ze wat kwijt in die 25 jaar: de een zijn haar of zijn fysiek, de ander zijn vrouw. En in de plaats hebben ze een geslaagde carrière. Daarbij hebben de enen nog een onlesbare drankzucht en een rokershoest, en de meer gelukkigen een maîtresse. Maar één ding zijn ze allemaal kwijt: hun onschuld en hun puberidealen. Uitzondering: de grote Bob Verstraeten!⁴¹⁸

4) De situatie van de vrouw.

Ook in dit stuk van Geldhof, kan men zien dat de vrouw nog steeds een ietsje minder rechten heeft dan de man. Geldhofs verdienste is dat hij dit zo subtiel weergeeft. Hij laat zijn personages dingen zeggen die zeer vertrouwd in de oren klinken. Beweringen die iedereen zomaar aanvaardt, worden hier naar voren gebracht door personages, die en mislukt leven achter de rug hebben. Dit kan dan ook de kritische toeschouwer eventueel tot denken aanzetten.

Zo is er bijv. Liesbeths huwelijksituatie. Haar man is meer bij zijn maîtresse dan bij haar. Maar toen hij ontdekte dat zijzelf ook een vriend had, gaf hij haar een stevige bolwassing dat dit niet kon doorgaan. Daarbij kwam nog dat Liesbeth ook financieel volkomen afhankelijk was van haar man. Ook was ze bang voor de reacties van de anderen.

Liesbeth: Het begon nochtans heel onschuldig, met Pierre, de jonge bediende van de gemeentebibliotheek. We gingen een paar keer iets drinken of eten samen. Dat was alles. Ik had nog scrupules toen. Maar mijn man was er rap bij. Ik kreeg een cursus voor gevorderden wat orde in het huwelijk betreft: ik moest zoets geen tweede keer proberen, of hij zou me op straat zetten. Zo simpel was dat, als een hond die men aan de ketting legt. Het was in die tijd dat ik eraan dacht hem te verlaten. Maar... onze kennissenkring, mijn familie, en ook financieel was ik gebonden aan mijn man (...)⁴¹⁹

Ook al is Bob zijn vrouw steeds trouw gebleven, toch heeft ook hij de typisch mannelijke ideeën over het overspel.

Liesbeths verhaal over al haar minnaars heeft hem geschokt maar tegelijkertijd schaamt hij er zich wat over dat hij, als man, nog nooit eens een slippertje heeft gemaakt.

Bob: (...) Tijdens mijn hele huwelijk ben ik mijn vrouw niet één keer ontrouw geweest.

Liesbeth: Dat siert je Bob.

⁴¹⁷ R. Geldhof, Bob en Liesbeth, p. 12.

⁴¹⁸ Ibid., p. 12.

⁴¹⁹ Ibid., p. 39.

Bob: Ja, doe maar. Als jij denkt dat het een pretje is voor een man om zoiets toe te geven. En waarom heb ik al die jaren nooit een slippertje gemaakt. Niet uit morele overwegingen of omdat ik zo verlekkerd was op mijn vrouw. Maar ik weet niet, uit een soort lafheid, ik... En al die jaren heb ik een misprijzen gevoeld voor mensen die een druk seksueel leven hebben, vooral voor vrouwen die... ik bedoel...⁴²⁰

Bob verkondigt hiermee de gangbare publieke opinie. Een man mag zich iets permitteren. Een vrouw helemaal niets.

Besluit.

Bob en Liesbeth behoort zeker niet tot Geldhofs betere stukken. De problematiek van de beide personages wordt slechts oppervlakkig aangehaald en is nogal clichématig.

Het stuk geeft de indruk dat het alleen maar bestaat omdat het waarschijnlijk moest klaar zijn om de jaarprogrammatie van de Kelk niet in de war te brengen.

Met "Bob en Liesbeth" lijkt Rudy Geldhof voor Teater De Kelk een tussendoortje te hebben geschreven. De gesmeerde dialoog van deze korte tweeakter bouwt een vrij oppervlakkige woordintridge op, die hoofdzakelijk bestaan uit het meerzinnig spelen met de clichés van een situatie.⁴²¹

Toch is het niet volledig onverdienstelijk. Binnen hun stereotiepe situatie voeren de personages een vlotte dialoog vol ironie en zelfrelativering, waardoor het publiek toch nog geboeid raakt. Ook is Geldhof erin geslaagd om de gegoede klasse eens in haar hemdje te zetten zonder daarbij van enige sensatie of grofheid gebruik te moeten maken.

⁴²⁰ R. Geldhof, Bob en Liesbeth, pp. 51-52.

⁴²¹ Fred Six: "Gebroken harten in de kelk", De Standaard, 23/11/1981.

GLOBALAAL BESLUIT.

In het werk van Rudy Geldhof kan men enkele terugkerende motieven vinden.

Veel van zijn werken spelen zich, zoals ook vaak bij F.X. Kroetz, af in een marginaal milieu met in wezen onmondige personages.

De auteur besteed daarbij veel aandacht aan de situatie van de vrouw. In bijna al zijn stukken is een vrouw het hoofdpersonage. Al de vrouwen die hij beschrijft hebben één kenmerk gemeen, namelijk hun afhankelijkheid van "de man". Dit neemt niet weg dat sommigen onder hen binnen deze beperking ook een overwicht bezitten tegenover hun mannelijke tegenspeler. Ook komen geregeld relaties terug tussen oudere vrouwen en jonge mannen.

Geldhofs personages geven blijk van zijn nauwkeurige observatie en zijn zeer realistisch getekend. Als kleine mensjes nemen ze genoegen met het "kleine geluk". Dit wordt ook in de hand gewerkt door de benarde situaties waaruit ze trachten te ontsnappen.

Het realisme komt verder ook tot uiting in het taalgebruik, dat aangepast wordt aan de aard en de sociale stand van de personages. Ze worden met al hun eigenaardigheden op de planken geplaatst. We zien de "kleine man", die, ook al bezit hijzelf niets, toch zijn eigen territorium afbakent tegen indringers.

Dit laatste brengt ons bij de Kroetziaanse elementen in Geldhofs werk. In plaats van zich gezamenlijk tegen de machthebbers die de oorzaak van hun belabberde omstandigheden zijn, te keren, beschermen ze zich tegen elkaar en gebruiken hiervoor soms agressie. De personages zijn niet in staat hun eigen situatie te analyseren.

Kroetz plaatst dergelijke personages op het toneel om het publiek bewust te maken. Geldhof heeft deze bedoeling niet. Volgens hem moet een "betere" wereld van binnenuit komen en niet door een "nieuwe" maatschappij.

In zeven van Geldhofs twaalfstukken komt een spelletje, toneeltje of gedichtje voor, bijvoorbeeld Bernards toneeltje (Het Souper) en Dianas cabaretnummer (Katanga Diane).

Alle hierboven vermelde, terugkerende kenmerken van zijn werk, worden nu hierna wat meer in detail besproken.

Overeenkomst met F.X. Kroetz.

Zoals gebleken is uit de bespreking van Geldhofs stukken, leunen vooral Eenentwintigen, Winnaars en Verliezers en Het Souper sterk aan bij het werk van F.X. Kroetz.

Alle drie deze stukken zijn gesitueerd in een marginaal milieu en de personages bevinden zich aan de rand van de maatschappij. We krijgen de problemen te zien van thuiswerkers, vrijgezellen, kleine zelfstandigen om zich in de maatschappij te handhaven. Mensen zoals Simonne, Jeanne, Lucien zijn getekend door hun onaangepastheid aan de maatschappij. Hun leven is niets meer dan een berustende afwachting van iets beters, dat ze in feite niet meer echt verwachten. Komt er dan toch een kans op verandering, dan willen ze die onverwijld doorvoeren. Dit mislukt dan en hierdoor grijpen ze naar agressie om de mislukte verandering ongedaan te maken en naar hun vertreksituatie terug te keren. Dit is schematisch wat gebeurt in zijn drie meest Kroetz-getinte stukken. Maar de overeenkomst met Kroetz vindt men ook nog terug in andere stukken. Het ongenoegen met de eigen leefomstandigheden treft men aan bij nagenoeg al Geldhofs personages. Allen streven ze naar verbetering in die toestand, naar meer geluk.

De ontevredenheid met zichzelf vindt bij allen haar oorzaak in een of andere diep gewortelde frustratie: denken we hierbij onder andere aan Bertje, die niet loskomt van zijn moederbinding,⁴²²

⁴²² R. Geldhof, De Geit.

Diane Van Daele die haar leven als prostituee wil vergeten,⁴²³ Agnes, die door het alleen zijn emotioneel uitgedroogd is.⁴²⁴

Sommige personages streven naar een verandering in hun lot ook al bevinden ze zich schijnbaar niet in een marginale situatie. Bob en Liesbeth zijn immers "gezetten" burgers. Toch zijn ook zij het slachtoffer van hun omgeving geworden. Een ingreep in hun leven heeft van hen emotioneel onvolwassen mensen gemaakt.

Vele personages zijn wat men "gemiddelde" mensen kan noemen. Men kan ze niet onderbrengen bij de "spraaklozen". Ze hebben in feite alle kansen om gelukkig te worden en toch zijn ze dit niet omdat ze impulsen van buiten uit niet afweren maar integendeel te diep op zich laten inwerken en zo traumatische ervaringen creëren.

Voorbeelden hiervan zijn Mevr. De Beer,⁴²⁵ Madeleine,⁴²⁶ en Jef..⁴²⁷ Iets in hen geeft te veel de mogelijkheid aan de buitenwereld om een greep te krijgen op hun innerlijk, emotioneel leven. Het is door het invoeren van deze personages dat het oeuvre van Geldhof wezenlijk verschilt van dat van Kroetz. Deze personages illustreren zijn opvatting dat iets "eeuwig menselijks" in hen hun geluk en hun persoonlijke drama's bepaalt en dat er niet zozeer sprake is van een maatschappelijk bestel waar ze de slachtoffer zouden van zijn. Dit verschil is er ook de oorzaak van dat Geldhof wezenlijke wantoestanden enkel wenst te rapporteren in tegenstelling tot Kroetz, die ze wenst aan te klagen. Dramatisch gezien winnen Geldhofs stukken hierdoor soms aan sterkte. We voelen dat we met echte mensen te maken hebben in reële situaties. Terwijl bij Kroetz soms de indruk ontstaat dat hij zijn personages en situaties zo creëert om een bepaald iets aan de kaak te stellen.

Deze verschillende opvatting over het aanwenden van het medium "theater" zorgt er ook voor dat de toneelstukken een verschillende ideologische waarde bezitten naar het publiek toe. Geldhof wil met zijn stukken geen bepaalde ideologische opvatting illustreren of helpen bekendmaken, iets wat wel Kroetz' bedoeling is. Deze schrijft wat men geëngageerd theater noemt, Geldhof schrijft met de bedoeling "diepgaande ontspanning" te brengen voor het theaterpubliek.

Dit laatste houdt in dat Geldhofs kritiek op de maatschappij meer impliciet of onderhuids in zijn toneel aanwezig is. Als men de ironie in zijn stukken niet begrijpt, of aanvoelt als een vorm van kritiek maar toch vindt dat er sprake is van goed theater, dan vindt Geldhof dat hij in zijn opzet is geslaagd.⁴²⁸ Voor hem komt goed theater maken op de eerste plaats, terwijl Kroetz duidelijk zijn toneel ten dienste stelt van het communisme.

De vrouwenproblematiek.

De behandeling van de vrouwenproblematiek en het beschrijven van vrouwen in bepaalde situaties, is een constante in het werk van Rudy Geldhof.

Carmen, de vamp van Sevilla, het stuk dat het meest uitgesproken de situatie van de vrouw behandelt, is tevens het buitenbeentje in Geldhofs oeuvre. Het is een collage van irreële en reële situaties waarvoor Geldhof enkel de tekst leverde, die soms op een schrijnende, schokkende wijze de

⁴²³ R. Geldhof, Katanga Diane.

⁴²⁴ Ibid., Het Souper.

⁴²⁵ Ibid., De Vrije Madam.

⁴²⁶ Ibid., Twee Vrouwen.

⁴²⁷ Ibid., Buurt.

⁴²⁸ Gesprek met Geldhof, 26/3/1983.

onderdrukking van de vrouw tentoonstelt.

In de overige van zijn stukken komt deze problematiek eerder onderhuids aan bod. Ze vormt een inherent kenmerk van zijn vrouwelijke personages. Allen hebben last van het beeld van de vrouw dat hen wordt opgedrongen.

Behalve in Twee Vrouwen is deze onrechtvaardigheid nooit de kern waarrond het stuk is opgebouwd. Dit komt waarschijnlijk doordat Geldhof en een man is en realistisch theater wil schrijven. Als men kan hij zichzelf moeilijker nog meer identificeren met deze problematiek. Ook wil hij geen toegevingen doen aan de ideologie en komt bij hem het realisme op de eerste plaats.

De meeste vrouwen in Geldhofs stukken leggen zich neer bij de mannelijke superioriteit. Ze leven als het ware bij de gratie van de hen omringende mannen. Liesbeth⁴²⁹ voelt zich pas gelukkig als ze aandacht krijgt van mannen. Haar eigen man geeft haar die niet en dus zoekt ze een toevlucht in voorbijgaande verhoudingen met allerhande minnaars die haar meer behandelen als een object. Dat een vrouw niets meer is dan een lustobject is bijvoorbeeld ook de mening van Mijnheer Karel.⁴³⁰ Voor Blomme en Liza⁴³¹ staat of valt hun eigenwaarde met hun aantrekkingskracht bij mannen. Wie geen man meer kan boeien is uitgeteld.

Zelfs Simonne⁴³², die meermalen door haar man werd mishandeld, vindt het normaal dat een vrouw ten dienste staat van de man.

Toch kan men zeggen dat een vrouw als Simonne tegelijk sterk in haar schoenen staat. Ze heeft zelf bepaald hoe ver ze wil gaan in haar onderdanigheid en de mannen, Arie, John en Alexander moeten zich hieraan aanpassen. Maar dit overwicht brengt haar geen geluk.

Door traumatiserende ervaringen met mannen hebben Anna en Jeanne⁴³³ beschutting gezocht binnen hun groep.

De enige vrouw in heel Geldhofs oeuvre die onbevangen tegenover de wereld staat, is Jeanne⁴³⁴ die door haar spontane zelfverzekerdheid over zichzelf als vrouw, Bertje eerst aantrekt en hem daarna van zich afstoot.

Geldhofs echte vrouwenstuk is Twee Vrouwen. Suzy en Madeleine zijn allebei de slachtoffers van de hen omringende mannen. Waar de andere vrouwen in zijn stukken nog met andere problemen hebben te kampen, is dit hier niet het geval. Ze hebben beiden te maken met geestelijke en lichamelijke agressie. Om hieraan te ontkomen hebben ze zich afgezonderd van de maatschappij. Maar hun poging mislukt grotendeels.

Geldhofs vrouwelijke personages zijn zich niet bewust van de waarde van hun eigen persoonlijkheid. Ze leven in de schaduw van hun mannen en laten hen hun leven bepalen.

Er is niet dieper ingegaan op de situatie van "de man" omdat er veel minder mannelijke personages in Geldhofs werk voorkomen. Het enige mannelijk hoofdpersonage, Mijnheer Karel, evenals de andere mannelijke personages hebben hun moeilijkheden niet te danken aan hun relatie met vrouwen, maar wel aan hun onaangepastheid aan de maatschappij in haar geheel. Eén uitzondering hierop is misschien Cyriel uit Eenentwintigen.

⁴²⁹ Bob en Liesbeth.

⁴³⁰ Mijnheer Karel.

⁴³¹ Mijn vakantie met Blomme.

⁴³² Winnaars en Verliezers.

⁴³³ Eenentwintigen

⁴³⁴ De Geit.

Waar de vrouwelijke personages daarentegen zich moeilijk kunnen integreren in de maatschappij of zich in hun integratie ongelukkig voelen, zien we deze toestand steeds geconcretiseerd in hun verhouding tegenover de mannelijke sekse: ofwel worden ze mishandeld, ofwel worden ze gebruikt als een object, ofwel hebben ze geen relatie met een man en lijden ze hieronder.

Ook al zitten de kiemen voor hun ongeluk in henzelf, of in het wereldbeeld dat hen wordt opgedrongen, steeds worden we hun onaangepastheid gewaar op de manier waarop de man in hun leven geïntegreerd zit.

Hier kan men tegenin brengen dat nochtans in vele stukken een wat oudere vrouw een verhouding heeft met een jongere man. Dit zou een overwicht van de vrouw op de man kunnen uitdrukken. Dit lijkt zo totdat men de mannen in die verhoudingen van wat dichterbij bekijkt. Ze voelen zich allemaal ofwel te kort schietend in hun mannelijkheid ofwel mislukkingen.

Lucien⁴³⁵ die een meisje heeft verkracht neemt nu zware medicatie en wil zich in feite liever niet meer met vrouwen inlaten. Bertje en John⁴³⁶ voelen zich zwaar gefrustreerd omdat ze geen jong meisje echt durven te benaderen en stellen zich daarom tijdelijk tevreden met een oudere vrouw.

En Arie⁴³⁷ tenslotte voelt zich niet zozeer tot Blomme aangetrokken als man, maar eerder als een soort bondgenoot, omdat ze beiden zagezegd tot de vroegbloeiers behoren.

Men kan dus niet zeggen dat de verhouding van deze mensen uit waardering voor elkaar bestaat. Allen nemen ze vrede met elkaar omdat ze niet meer geloven dat hen nog iets beters, echt geluk kan overkomen.

Hun relaties steunen niet op gevoelens maar zijn veeleer het gevolg van een zakelijke overweging. Het grote aantal vrouwen dat Geldhof ten tonele voert, vindt wellicht zijn oorsprong in zijn kinderjaren. Als jongetje werd hij omringd door vrouwen. Zijn moeder hielp actief mee in het familiebedrijfje en daarom werd de kleine Rudy niet alleen door haar, maar tevens door enkele tantes en een kindermisje opgevoed.

De ruimte waarin het gezin woonde was zeer klein en dus liep de kleine Geldhof dikwijls rond in het atelier, waar, tijdens de beste jaren, enkele naaisters werkten.

Geldhof was dus tijdens zijn jonge jaren omringd door oudere vrouwen en dit heeft een duidelijke stempel gedrukt op zijn werk.⁴³⁸

Realisme.

Zoals al aangeduid, worden al Geldhofs stukken gekenmerkt door een consequent realisme. De toeschouwer kan zich gemakkelijk inleven in de handeling en er wordt geen participatie van hem verwacht. Enkel Carmen, de vamp van Sevilla vormt hierop een uitzondering. Dit stuk is bij wijlen zeer experimenteel en maakt ook soms gebruik van het vervreemdingseffect, iets wat in de andere stukken helemaal niet aan bod komt.

Een duidelijk kenmerk van dit realisme is de nauwkeurige beschrijving en nuancering van zijn personages en de situaties waarin ze zich bevinden.

Een ander aspect van Geldhofs realisme is het taalgebruik van de verschillende personages.

De taal die in alle stukken gebruikt wordt, is in feite een compromis tussen het Algemeen Nederlands en het dialect. Er wordt een soort gekuist dialect gepraat, dat kan fungeren als de "volkstaal" en dat

⁴³⁵ Eenentwintigen

⁴³⁶ De Geit en Winnaars en Verliezers.

⁴³⁷ Mijn Vakantie met Blomme.

⁴³⁸ Gesprek met R. Geldhof, 26 maart 1983.

tegelijkertijd verstaanbaar is in het hele Nederlandse taalgebied.

Geldhof wil dus zijn volkse personages een eigen taal geven en niet het Algemeen Nederlands dat vreemd zou klinken in de mond van dergelijke mensen.

Dit volkse taalgebruik is dan nogmaals aangepast aan elk personage. Mevr. De Beer⁴³⁹ praat veel meer verijnd dan Diane Van Daele.⁴⁴⁰ Bij deze laatste is het duidelijk aan haar taal te horen dat ze zich heeft opgewerkt op de sociale ladder. Soms vervalt ze in het nogal brutale taaltje van een prostituee. In Het Souper typeert ook de taal de personages. Bernard leren we direct kennen als een onhandige sukkel door de manier waarop hij de rozen Baccardis noemt in plaats van Baccaras. Agnes op haar beurt leren we kennen als iemand die zich steeds in acht neemt. Haar hele houding, evenals haar uitlatingen zijn zeer overdacht en geven geen enkele emotie prijs.

De hogere sociale stand waarin Bob en Liesbeth gesitueerd is, weerspiegelt zich in het radde taalgebruik van beide personages. Een zin heeft in dit stuk vaak geen eenduidige betekenis, maar bevat veel ironie, die bedoeld is om de andere te raken.

Het enige stuk waar het taalgebruik er niet in is geslaagd zeer direct bij de realiteit aan te sluiten is Winnaars en Verliezers.

De vlotte taal, die de personages hierin hanteren, beantwoordt niet aan de sociale achtergronden van de personages. Een thuiswerkster, die alleen af en toe een praatje maakt met een geuur, en een jongen, die verschillende instellingen en ook gevangenis achter de rug heeft, zullen wel niet in staat zijn om een filosofische gedachtewisseling over "winners and losers" in onze samenleving op een dergelijke verbale manier te voeren.

Het realisme van Geldhofs stukken is ook vastgesteld in de benadering van de tijd, de ruimte en de handeling.

Deze drie aspecten worden in alle stukken zeer realistisch aangewend.⁴⁴¹ De enige tijdsbesparingen die in de stukken voorkomen vallen steeds in de pauze of tijdens de black-outs tussen de verschillende scènes.

Ook de ruimte wordt nergens experimenteel aangewend maar helpt steeds om het realistisch karakter van de handeling te benadrukken.

Hetzelfde geldt voor de handeling. Het enige onderscheid dat kan gemaakt worden, is dat sommige stukken door een early point of attack en andere door een late point of attack gekenmerkt worden. Dit weerspiegelt de diepgang van de handeling. Stukken zoals De Geit en Buurt, met een late point of attack, pogen niets meer te zijn dan de doorsnee van een bepaalde situatie. De oorzaak en de eventuele gevolgen van die situatie worden niet helemaal uiteengezet.

Dit doen de stukken met een early point of attack zoals Het Souper, Eenentwintigen en Winnaars en Verliezers juist wel. De handeling van deze stukken gaat ook in op de voorgeschiedenis en de oorzaak van de crisis. De personages die erin voorkomen zijn af. Hun hele gedrag wordt bijna volledig verklaard door de handeling.

Ook Geldhofs monologen sluiten zo dicht mogelijk aan bij de realiteit. Mijnheer Karel vraagt het meeste moeite van het publiek om zich in de reële situatie in te leven. Er is immers sprake van een onzichtbare tegenspeler. Bij de twee andere monologen echter, Katanga Diane en De Vrije Madam is het realisme er sterk op vooruit gegaan. Het publiek verbeeldt immers het fictieve publiek waarvoor het personage praat en wordt zo zonder moeite de handeling binnengeloofd.

⁴³⁹ De Vrije Madam.

⁴⁴⁰ Katanga Diane.

⁴⁴¹ Met uitzondering van Carmen, de vamp van Sevilla.

Deze evolutie in zijn monologen getuigt dus ook van de wil van de auteur zich bij het realisme te houden.

Spel en toneel.

Nog een constante in het oeuvre van Rudy Geldhof, is het veelvuldig voorkomen in verschillende stukken van spelletjes of toneeltjes.

Zo 'n toneeltje of spelletje zorgt ervoor dat een realistisch toneelstuk wat lichter verteerbaar wordt. De toeschouwer kan eventjes op adem komen. Het zorgt ervoor dat soms zeer tragische momenten met wat zwarte humor worden opgefleurd.

Dit is vooral het geval in Het Souper. Bernard laat de zeer stijve Agnes steeds schrikken door zijn mopjes en zijn nogal platvloerse versjes. Met de opvoering van het toneeltje dat hij voor het personeelsfeestje heeft voorbereid, maakt hij in één oogwenk de goede sfeer kapot, die juist tussen hem en Agnes was ontstaan.

Eenzelfde soort nummertje komt voor in Katanga Diane. Diane brengt voor het publiek haar cabaretnummertje dat ze vroeger opvoerde als prostituee in het bordeel van haar om. In De Vrije Madam komt een versje voor waarin de hulpjes Mevr. De Beer belachelijk maken.

Een stukje monoloog van Jean Cocteau wordt tot tweemaal toe gespeeld in Twee vrouwen. Ook spelen Suzy en Madeleine op een bepaald ogenblik voor het raam dat ze een lesbisch paar zouden zijn. Deze beide toneeltjes zijn in dit stuk zeer ernstig bedoeld. Hier is geen sprake van het tragikomisch aanwenden ervan zoals in Het Souper en Katanga Diane.

De handeling in Eenentwintigen en Winnaars en Verliezers wordt begeleid door het spelen van een gezelschapsspelletje. Het kaartspel "eenentwintigen" symboliseert de eenheid van de groep en verdwijnt bijna geheel op het ogenblik dat het groepje dreigt uiteen te vallen.

Het spelen met de pietjesbak in Winnaars en Verliezers gebeurt op de momenten dat er een betrekkelijke rust heerst tussen de personages en de situatie redelijk stabiel is. Het spel ontardt na de ontdekking van Aries dood en het krijgt opnieuw zijn vertrouwde vorm na de moord op John wanneer alles opnieuw bij het oude is.

Het wereldbeeld.

De ideologie van de personages is in bijna alle stukken zeer behoudsgezind.

De personages hun hoogste verwachtingen kaderen binnen de voorstellingen over het geluk die elke kleine burgerman koestert.

Gezien de marginale situatie waarin de personages hun hoop op verbetering in de toekomst koesteren, is het niet te verwonderen dat hetgeen ze verwachten het conventionele geluksbeeld is, dat we herkennen in de triviale literatuur, wat we letterlijk terugvinden in Suzy's dagdroom over haar toekomst.

Suzy: Nachten op Capri... En toch gebeurt het dat een mens droomt van zoiets. Dat ik een jong meisje ben en dat ik iemand ontmoet. Het is dwaas natuurlijk - zo 'n lange blonde... atleet, een student of een jonge dokter, zoals in de boekjes, het is belachelijk, maar...⁴⁴²

In vele stukken verwoorden de personages de kleinburgerlijke moraal "wie het kleine niet eert, is het grote niet werd". De personages willen niks meer worden of zijn dan gewone doorsnee mensen en met een middelmatig geluk zouden ze al heel tevreden zijn.

⁴⁴² R. Geldhof, Twee Vrouwen, p. 22.

Simonne: Ik lach niet... Maar, zijn we daarom verliezers, de mensen, omdat ze gewoon willen leven zoals iedereen? Een vriendelijke man, kinderen, een moderner huisje, een autootje, dat zijn dingen waar ik al heel tevreden zou mee zijn. Er zijn toch veel mensen die gewoon leven en toch gelukkig zijn.⁴⁴³

Diane Van Daele⁴⁴⁴ stelde haar hele leven in dienst van haar streven naar eerbaarheid om op die manier bij de "gewone" mens te gaan horen. Ook mevrouw De Beer⁴⁴⁵ heeft alles in het werk gesteld om haar gezinsgeluk naar buiten uit als zeer intens te doen overkomen.

Deze kleinburgerlijke idealen die alle stukken beheersen, komen zeer behoudsgezind over. Maar het is aan het publiek om dit beeld te doorprikken en uit de ironie die soms onderhuids doorklinkt, voor zichzelf te beslissen of de getoonde werkelijkheid erdoor wordt goedgekeurd of bevestigd, dan wel of de auteur een situatie op een realistische wijze heeft getekend en met het gebeuren als geheel indirect bepaalde toestanden aanklaagt. Dat dit gebeurt zonder een referentie aan theoretische achtergrond, zoals bij Kroetz, doet geen afbreuk aan de kritiek zelf.

Een bewuste, geëngageerde levensvisie zou bij Geldhofs personages ongeloofwaardig overkomen, gezien hun marginaliteit en gebrek aan inzicht in hun situatie.

Men kan het wereldbeeld in Geldhofs stukken dus op twee manieren interpreteren. Binnen het stuk is het zeer behoudsgezind omdat de auteur geen afbreuk wil doen aan het realisme van zijn stukken.

Anderzijds zijn de stukken, gezien als geheel, zeker niet vrijblijvend te noemen. Aas kritisch toeschouwer kan men niet anders dan de getoonde wereldjes met de opgelegde leefregels waaraan de personages vastzitten af te keuren.

Dat Geldhof niet alleen kritiek uit op gevestigde, traditionele waarden, maar ook op progressieve ideeën, is geen rechtvaardiging om hem als een behoudsgezind auteur te bestempelen. Integendeel. Omdat hij steeds het realisme beoogt, doet hij aan geen enkele ideologie een toegeving. Als in Buurt bijvoorbeeld kritiek geuit wordt op het slecht functioneren van de progressieve krachten, is Geldhof niet behoudsgezind door dit te doen. Hij beschrijft enkel een realiteit, die bestaat.

Tegelijkertijd beschrijft hij even treffend de problematiek van een bourgeoisie als Mevr. De Beer.⁴⁴⁶ Hij maakt op ideologisch vlak geen enkel voorbehoud en dit maakt een studie van het wereldbeeld in zijn werk juist zo interessant.

Afronding.

Een kernachtige conclusie uit al het voorgaande kan het volgende zijn. Het wereldbeeld en de ideologie in al deze stukken is over het algemeen heel behoudsgezind. Maar dit conservatisme wordt gerelativeerd als men stilstaat bij de personages die dit conservatieve wereldbeeld ophangen. Het zijn meestal mensen aan de rand van de maatschappij voor wie een middelmatig, goed gestructureerd leventje inderdaad al iets buitengewoons moet schijnen.

Dit behoudsgezinde wereldbeeld beklemtoont het realisme dat de auteur consequent aanwendt.

Na de studie van Geldhofs werk ben ik ervan overtuigd dat stukken zoals Het Souper, Katanga Diane en Eenentwintigen zeer sterk toneel zijn.

Zijn werk is niet grensverleggend, maar wel van hoge kwaliteit binnen de grenzen van het traditionele,

⁴⁴³ R. Geldhof, Winnaars en Verliezers, p. 34.

⁴⁴⁴ Ibid., Katanga Diane.

⁴⁴⁵ Ibid., De Vrije Madam.

⁴⁴⁶ Ibid., De Vrije Madam.

relistisch-naturalistisch theater.

Geef Rudy Geldhof de financiële middelen om met een groot stuk naar buiten te treden, dat met een zelfde echtheid geschreven zou zijn als voormelde stukken, dan houdt niets een algemene, meer verspreide erkenning tegen in het Nederlands taalgebied.

April 1983.

BIBLIOGRAFIE.

A. Bibliografie van Rudy Geldhof.

- Mijn vakantie met Blomme, Teater, 6^e jaargang, 1973-1974, nr. 2.
- De Geit, Antwerpen, Walter Soethoudt, 1975.
- Buurt, Stencil, R. Geldhof (1975).
- Carmen, de vamp van Sevilla, Stencil, R. Geldhof (1976).
- Het Souper, Wuustwezel, Hedendaags Nederlands Toneel, 4^e jg., nr. 15, 1978.
- Eenentwintigen, Wuustwezel, Hedendaags Nederlands Toneel, 4^e jg., nr. 15, 1978.
- Mijnheer Karel, Stencil, R. Geldhof (1978).
- Katanga Diane, Stencil, R. Geldhof (1978).
- Twee Vrouwen, Stencil, R. Geldhof (1978).
- Winnaars en Verliezers, Deurne, W. Beckers, 1979.
- De Vrije Madam, Stencil, R. Geldhof (1980).
- Bob en Liesbeth, Stencil, R. Geldhof (1981).

B. Bibliografie over Rudy Geldhof.

1. Algemeen

Walter BAES, "Brugsch volkscafé werd geslaagd theatertje", De Standaard, 19/11/1980.

dd., "Een uur Rita Lommée als vrouw in het Kafkatheater", De Gentenaar, 31/3/1977.

Huib DE JONGHE, "Buysse Lente op TV of een paasbest Vlaanderen", De Standaard, 7/1/1983.

Herman HALET, "Egyptische schrijvers te gast bij Rudy Geldhof", Het Nieuwsblad, 9/12/1981.

Jon MISSELYN, "Rudy Geldhof: door de routine heb je de neiging jezelf te plagiëren", Vlaams Weekblad, 51^e jg., nr. 44, 13/11/1981.

(---), "Brugsch toneelauteur wint belangrijke prijs", Brugsch Handelsblad, 14/8/1980.

(---), "Rudy Geldhof: tevreden toneelauteur", De Nieuwe Gids, 28/10/1978.

(---), "Rudy Geldhof wint prijs voor toneel", De Standaard, 14/1/1983.

(---), "Bruggeling Rudy Geldhof wint provinciale prijs voor letterkunde", Brugsch Handelsblad, 14/1/1983.

(---), "Rudy blijft scoren", Uilenspiegel, wijkblad, De plaats 11, Knesselare, april 1981.

2. Per afzonderlijk werk

DE GEIT - BUURT

M.KR., "Geldhofeenaktors in 't Natiepeerd", De Standaard, 17/1/1975.

P., "De Geit - Buurt", 't Pallieterke, 26/1/1975.

J.V.D., "Twee eenaktors van Rudy Geldhof", Brugsch Handelsblad, 22/2/1975.

(---), "Buurt en De Geit", Knack, 29/1/1975.

CARMEN, DE VAMP VAN SEVILLA

(---), "De Waag doet geweldig met Carmen, de vamp van Sevilla", De Nieuwe Gazet, 20/2/1976.

HET SOUPER

S.B., "Het Souper in De Kelk", Het Volk, 16/12/1977.

P.D., "Garagetheater start met bekroond Vlaams auteur", De Nieuwe Gids, 9/9/1980.

Frank DAELS, "Een genietbaar Souper", Knack, 14/1/1979.

(dd), "Een kleinkunstig Souper", De Standaard, 16/3/1977.

Huib DE JONGHE, "Twee eenzame mensen aan het Souper", De Standaard, 11/3/1983.

(Gn), "Het Souper in Brugse Kelk", Het Nieuwsblad, 16/12/1977.

Rik LANCROCK, "Arca-NET: Souper in tragikomisch", Vooruit, 14/3/1977.

G. MEULEMAN, "N.E.T.-Souper: geestig maar oppervlakkig", Het Volk, 14/3/1977.

M.R., "Verbluffende acteerprestatie bij Breydelzonen", Nieuwe Gazet, 8/10/1980.

P.S., "Geldhofs Souper in eigen Kelk", Het Laatste Nieuws, 20/12/1977.

Ingrid VANDER VEKEN, "Marginalen van de welvaartmaatschappij", Het Laatste Nieuws, 12/1/1979.

M. VAN NIEUWENBORGH, "Genietbaar Souper in Teater Malpertuis", De Standaard, 11/1/1979.

J.V.D., "Uitmuntende creatie van Het Souper", Brugsch Handelsblad, 18/6/1976.

J.V.D., "Het Souper, een overtuigende herneming in De Kelk", Brugsch Handelsblad, 18/12/1977.

N. VERSCHOORE, "Rudy Geldhofs Vlaamse variaties op F.X. Kroetz", Het Laatste Nieuws, 13/3/1977.

(---), "Ongesausd souper in Gents N.E.T.", De Gazet van Antwerpen, 7/3/1977.

(---), "Over Het Souper door Rudy Geldhof, dat op 9 januari opgevoerd wordt voor de VTB", De Autotoerist, jg. 32, nr. 1-2, 4/1/1979.

EENENTWINTIGEN

R. ARTEEL, "Miserie is zo iets als antiek", Knack, 16/11/1977.

(D.S.), "Eenentwintigen", Vlaams Weekblad, 29/10/1977.

Ingrid VANDER VEKEN, "Creatie "Eenentwintigen" van Rudy Geldhof door De Waag", Nieuwe Gazet, 22/5/1977.

F. VAN HEE, "Eenentwintigen", De Spectator, 5/11/1977.

J.V.D., "Eenentwintigen", Brugsch Handelsblad, 28/10/1977.

MIJNHEER KAREL

Gn, "Eenmanstoneel op zijn best", De Standaard, 15/2/1978.

J.V.D., "Mijnheer Karel in De Kelk", Brugsch Handelsblad, 18/2/1978.

F.V.B., "Mijnheer Karel op zijn best", E3, 17/2/1978.

KATANGA DIANE

F.V., "Geldhof grijpt nogmaals uit het leven", Spectator, 14/10/1978.

J.V.D., "Nieuw werk van Rudy Geldhof boven de doopvont gehouden", Brugsch Handelsblad, 6/10/1978.

N. VERSCHOORE, "Rudy Geldhofs biecht van Katanga Diane", Het Laatste Nieuws, 10/10/1978.

TWEE VROUWEN

R. ARTEEL, "In Twee vrouwen domineert de man", Knack, 15/3/1978.

Carly BROEKHUIS, "Bijna alle slogans van de emancipatie", Knack, 23/9/1981.

Gn, "Rudy Geldhof bevestigt met Twee Vrouwen", Het Nieuwsblad, 16/3/1978.

Monique LA ROCHE, "Banaal toneelduet van Twee Vrouwen", Volksgazet, 10/3/1978.

Paul LEENDERS, "Podium speelt Twee Vrouwen in Kroontheater-Hasselt", Het Belang van Limburg, 6/4/1981.

Hugo MEERT, "Een vrouw en een vrouw", Het Laatste Nieuws, 21/9/1981.

T.S., "Actrices over hun rol in Geldhofs Twee Vrouwen", De Standaard, 6-7/9/1980.

Klaas TINDEMANS, "Twee overbodige vrouwen bij MMT", De Standaard, 15/11/1982.

Ingrid VANDER VEKEN, "Twee Vrouwen, veel problemen en een simpele moraal", Nieuwe Gazet, 9/3/1978.

F. VANHEE, "Twee levensechte vrouwen", Spectator, 23/3/1978.

H.V.D., "Twee Vrouwen in het Ankerruittheater", Gazet van Antwerpen, 15/3/1978.

J.V.D., "Twee Vrouwen, belangrijke creatie in De Kelk", Brugsch Handelsblad, 10/3/1978.

J.V.H., "Twee Vrouwen bevestigt rollenpatronen", De Standaard, 10/3/1978.

WINNAARS EN VERLIEZERS

(D.B.), "Winnaars noch Verliezers in Geldhofs jongste stuk", De Standaard, 4/10/1979.

DANLET, "Winnaars en Verliezers", Het Vlaams Weekblad, 7/12/1979.

(G.H.), "Winnaars en Verliezers in Teater De Kelk", Het Volk, 1/12/1979.

Monique LA ROCHE, "Winnaars en Verliezers: onevenwichtigen", De Morgen, 4/10/1979.

Jon MISSELYN, "Nieuw stuk van Rudy Geldhof in De Kelk", Het Burgerwelzijn, 3/12/1979.

(L.R.), "Ankerruittheater, Vijf Vlaamse creaties en het RO-theater...", De Morgen, 3/9/1979.

M.R., "Meer verliezen dan winnen", Nieuwe Gazet, 4/10/1979.

Ingrid VANDER VEKEN, "Winnaars en Verliezers, creatie van Rudy Geldhof", Nieuwe Gazet, 29/9/1979.

J.V.D., "Rudy Geldhof steeds zichzelf langs kronkelende wegen", Brugsch Handelsblad, 4/12/1979.

BOB EN LIESBETH

Fred SIX, "Gebroken harten in De Kelk", De Standaard, 23/11/1981.

J.V.D., "Bob en Liesbeth, een nieuw stuk van Rudy Geldhof", Brugsch Handelsblad, 27/11/1981.

C. Algemene Bibliografie.

- Dyane ABS, Willy DE GREEF, Günther SERGOORIS, Blijf niet gelaten op wonderen wachten. Benaderingen van het vormingstheater van 1968 tot nu. Antwerpen, W. Soethoudt, 1979.
- Daan BAUWENS, Kan iemand ons vermaken? Documentaire over teater en samenleving in Vlaanderen. Gent, Masereelfonds, 1980.
- Mieke BAL, Jan VAN LUXEMBURG, Willem WESTSTEIJN, Inleiding in de literatuurwetenschap. Muiderberg, Dick Coutinho, 1981.
- Bernard BECKERMAN, Dynamics of Drama. Theory and method of analysis. New York, Drama book specialists, 1979.
- Pierre H. DUBOIS, Het binnenste buiten. Aspecten van het moderne teater. Den Haag, Nijgh en Van Ditmar, 1968.
- Franz Xaver KROETZ, Text und Kritik. Heft 575, Zeitschrift für Literatur, Hersg. H.L. Arnold, München, ed. Text und Kritik, Januar 1978.
- F.X. KROETZ, Gesammelte Stücke. Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Taschenbücher, 1975.
- F.X. KROETZ, Lieber Fritz, Spectaculum 25, 2, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp Verlag, 1976.
- F.X. KROETZ, Wildwechsel. Wollerau, Wien, München, Georg Lentz, 1973.
- André LEFEVRE, Waarvan Akte. Beschouwingen over teater en performance. Restant, Vol. IX, nr. 3, Antwerpen, Restant Uitgaven, 1981.
- Manfred PFISTER, Das Drama. Theorie und Analyse. München, Wilhelm Fink Verlag, 1982.
- Dale SPENDER, Man made language. London, Routledge and Kegan Paul, 1980.
- J.L. STYAN, The Elements of Drama. Cambridge University Press, 1963.
- Thomas THIERINGER, Jochen ZILLER, Wolfgang SCHUCH, F.X. Kroetz, Weitere Aussichten... Ein Lesebuch, Texte f. Filme, Hörspiele, Stücke, DDR-Report, Aufsätze, Interviews. Köln, Kiepenhauer und Witsch, 1976.
- Dina VAN BERLAER-HELLEMANS, Marianne VAN KERCKHOVEN, Tot lering en vermaak: 9 manieren voor tien jaar vormingstheater. Antwerpen, W. Soethoudt, 1980.
- Dina VAN BERLAER-HELLEMANS, Marianne VAN KERCKHOVEN, Luk VANDEN DRIES, Het politieke theater heeft je hart nodig. Antwerpen, W. Soethoudt, 1982.
- Hans VAN DEN BERGH, Teksten voor toeschouwers. Inleiding in de dramatheorie. Muiderberg, Dick Coutinho, 1979.
- Alfons VAN IMPE, "Toneelschrijven in Vlaanderen 1945-1980", Ons Erfdeel, jg. 25, nr. 3, pp. 360-367.
- Jaak VAN SCHOOR, De Vlaamse dramaturgie sinds 1945. Brussel, Stichting Theater en Cultuur, 1979.

D. Mondelinge Bronnen.

Interview met Rudy Geldhof, BRT 1 's Avonds, 16/11/1981, 22u.

Persoonlijk gesprek met Rudy Geldhof, 5/12/1982.

Persoonlijk gesprek met Rudy Geldhof, 26/3/1982.

<u>INHOUD</u>	p.
Woord Vooraf	
Inleiding	2
Mijn Vakantie met Blomme	18
De Geit	25
Buurt	32
Carmen, de vamp van Sevilla	40
Het Souper	44
Eenentwintigen	55
Mijnheer Karel	71
Katanga Diane	79
Twee Vrouwen	92
Winnaars en Verliezers	102
De Vrije Madam	124
Bob en Liesbeth	137
Globaal besluit	146
Bibliografie	154