

HET MIRAKEL VAN DE RAFAËLS

over DE RAFAËLS en het werk van Filip Vanluchene

voor mijn kleine Rafael (°2007), die zo groot wil zijn

Vroeg of laat wordt er een geschiedenis van de twintigste-eeuwse Nederlandstalige toneelliteratuur geschreven waarin Filip Vanluchene (°1950) als een vernieuwend auteur te boek staat. Wellicht zal men dan verwijzen naar de eigenzinnige manier waarop hij, vooral vanaf *Montagnes Russes* (1995), een theaterspel uitlokt dat de grenzen onklaar maakt tussen drama en vertelling: tussen spelers die hun personage gestalte geven in het verhaal, maar ook ineens veranderen in vertellers die de woorden en gebaren van andere personages naspelen, en vice versa. Het zou dan correct zijn om te zeggen dat zijn theaterteksten, die in feite eerder stempartituren geworden zijn, zo de klassieke eenheid van tijd, plaats en handeling wisten te doorbreken, door een louter gebruik van de taal. Het vertellen en navertellen, het (ver)wijzen naar ooit en elders, zorgt in het 'hier en nu' van de gespeelde actie immers voor afstand, voor een ruimte van reflectie die wat op scène gebeurt als spel en vertelling ontmaskert –als theater. Alles welbeschouwd zou men de toneelschrijfkunst van Filip Vanluchene, daarin kind van zijn tijd, zo als een bijzondere vorm van metatheater kunnen boekstaven. Als kunst die door een subtiele vervreemding van het theater in het theater over het theater van de werkelijkheid spreekt: over waarheid en leugen, over lallen en doodzwijgen in een archetypisch Vlaanderen van kermis en verenigingsleven, middenstand en misverstand.

Dat zou allemaal juist zijn, maar ook volstrekt onvoldoende. De reële kracht van Vanluchenes geschiedenissen over het verzonken Vlaanderen waarin hij geboren en getogen is, ontsnapt immers aan het vooruitgangdenken van vernieuwing na vernieuwing waarin de traditionele theater- en literatuurgeschiedenis zich heeft vastgelopen. Ze heeft, eerder dan met die horizontale logica, met de verticale dynamiek te maken in de geschiedenissen zelf.

Vanluchene heft zijn Vlaamse dorpsgemeenschap op een niveau waar ze de spiegel wordt van iets universeels, vaak door in de lokale situaties en de particuliere taal van zijn personages te knipogen naar de wereldliteratuur. Tegelijk zet hij de terneerdrukkende realiteit van zijn lokale gemeenschap juist als een soort paardenmiddel in tegen het blinde streven naar hoger honing waardoor Vlaanderen in de (wel)vaart der volkeren gegijzeld blijkt. Altijd loopt iets mis, komt de hoogmoed voor de val en blijkt die val ook heilzaam, meer dan de 'voortgang' (die nooit voortgang is, maar een herhaling van altijd dezelfde principes van winstbejag en groothedswaan). *Citytrip* (2007), het stuk waarvoor hij in 2009 de Taalunie Toneelschrijfprijs won, is daarvan een fraaie illustratie. Het heraanplanten van de meidoornhaag op de grens van Alveringem en Wulveringem, die eerst moest wijken voor de expansiedrift van het spraaktechnologisch wonderbedrijf dat er is gevestigd, leidt tot slot het herstel in van de rede die in Babelse spraakverwarring was vervallen, voortgejaagd door de god van het geld en de droom om door middel van telecommunicatie de hele wereld binnen bereik te hebben. Lokaliteit 'meets' globalisering.

In feite zat diezelfde dynamiek van op- en neergang echter van meet af aan in Vanluchenes theaterwerk vervat. Ze zit quasi ingebed in de manier waarop hij de schrijfstiel heeft geleerd, na een opleiding en een korte carrière als acteur bij Theater Arena en de Internationale Nieuwe Scène: voornamelijk door te vertalen en te bewerken. Als bewerker verknoopt hij literaire hoogtepunten (Musil, Steinbeck, Frisch) met een lager, meer lokaal niveau. Zijn bewerking van een modernistisch meesterwerk als William Faulkners *As I Lay Dying* (1930), bijvoorbeeld, bestaat in het uitdiepen van een 'common ground' die Faulkners novelle over een negerfamilie in Missouri met een verhaal verbindt over West-Vlaanderen zoals Vanluchene het zich herinnert. Het legt iets

universeels bloot dat het particuliere van beide verhalen overstijgt. 'Langs om meer bracht ik overlappingsen aan', vertelde hij ooit, 'tot beide verhalen aan het einde bijna in elkaar bleken op te gaan.' Dat klinkt niet toevallig als een vertaalslag. Au fond wortelt Vanluchenes schrijverschap ook in het vertalen, en via dat vertalen in het werk van Dario Fo. In de traditie van de links-revolutionaire Fo rijmt Vanluchene in zijn schrijven het volkse en het experimentele. Als een archeoloog graaft hij in het Vlaanderen van zijn herinnering naar de resten van een volkse verbeelding. Dat betekent niet dat hij traditionele volkskunst maakt. Wel reconstrueert hij met dat volkse materiaal als bron een gemeenschappelijk verband – vandaar de vervloeiing tussen vertellers en personages – dat niet nostalgisch, maar utopisch is. Het herinnert het volk, dat in de huidige tijd onder vervreemding en vervlakking gebukt gaat, aan de kracht van de verbeelding. In die zin zijn Vanluchenes geschiedenissen fundamenteel emancipatorisch.

DE RAFAËLS

Het is nu juist vanuit die optiek dat het vroege stuk *De Rafaëls* (1994) als een programmatisch sleutelstuk leest in de ontwikkeling van Vanluchenes schrijverschap. De vernieuwende schrijftuur die zijn handelsmerk wordt in *De naamlozen* (1999), *Risquons-tout* (2000) of *Basel-Retour* (2003) zet zich er weliswaar nog niet volledig in door. Maar tegenover het spektakel van die vernieuwing is *De Rafaëls* het kleine mirakel dat eraan ten grondslag ligt. Vanluchene verlaat er voor het eerst het technisch perfectionisme van een *well-made play* als *Hotel Terminus* (1992) voor een meer persoonlijke, emotionele en onberedeneerde stijl, die de trip in het ongewisse al aankondigt van zijn latere stukken. Bovendien puurt hij er de 'verticale dynamiek' in uit, al verbeeld in de lift van *Hotel Terminus*, waarmee hij vanaf dan de wisselwerking benadert tussen het lokale en het globale, tussen dorpsse geschiedenis en hedendaagse wereld. *De Rafaëls* gaat immers over willen opstijgen tot in de hemel en terugvallen op de aarde. Het drama speelt zich af in aanloop naar Onze-Lieve-Vrouw-Hemelvaartsdag 1943 en de tegenbeweging blijkt al uit het motto dat naar de zondeval verwijst of het feit dat de Rafaëls uit de titel als gevallen engelen figureren. Tegelijk verbindt Vanluchene aan de strijd tussen mystiek en seksueel verlangen, zoals de thematische spanning tussen het transcendente en het aardse wordt uitgewerkt, ook een vraag naar de relatie tussen kunst en realiteit. Hoe verhoudt de woedende oorlog zich tot de 'nieuwe muziek' die het dorpskoor voor Hemelvaart instudeert, het *Panis Angelicus* (César Franck) waarover men zegt: 'het is zo schoon dat ge er de oorlog bij zoudt vergeten'? Het antwoord op die vraag (in de uitkomst van het verhaal) leert dus ook iets over Vanluchenes kunstopvatting.

Oefening baart kunst

Au fond is *De Rafaëls* een eenvoudig stuk: een klassieke eenakter (in zestien scènes), met een grote eenheid van plaats, tijd en handeling. In het West-Vlaamse Emelgem, kort voor 15 augustus 1943, wordt de voorbereiding van het koorfeest ter ere van Maria ten Hemel Opneming door een bizar samengaan van incidenten verstoord: nachtelijke vuurpijlen boven het dorp, een schimmige verkrachting, iets wat lijkt op diefstal bij klaarlichte dag en de plotse verdwijning van de kleine en grote Rafaël, twee onmisbare koorleden voor het geplande optreden, die op een raadselachtige manier bij elk van de genoemde voorvallen betrokken lijken. Uitzonderlijk is evenwel dat het stuk uitsluitend geschreven is voor drie vrouwenstemmen: Anna, Andrea en Elza. Alle mannenfiguren, in de eerste plaats de Rafaëls zelf, maar ook Jozef en Daniël, de respectieve echtgenoten van Anna en Andrea, of het koorlid Couvreur, verschijnen enkel in de vertelling van die vrouwen. Dat geldt ook voor het dorp zelf, omdat de enige plaats van dialoog de hete veranda van Anna is - een metafoor voor het vergrootglas waarmee de auteur de microcosmos bekijkt én voor de oplopende temperatuur daarbinnen.

Daarmee zit in de vertelling een dubbelheid ingeschreven die de eenvoud van de eenakter gevoelig compliceert. De openingswoorden van Anna, 'Ik slaap', maken dat meteen al duidelijk. Het is alsof Vanluchene stante pede aangeeft dat de vertelde geschiedenis tegelijk met de feiten ook in de gedachten van de personages plaatsvindt. En inderdaad, de wereldse intrige krijgt pas diepere zin door de onderhuidse resonanties in

Vanluchenes tekst. Enerzijds appelleert hij realistisch aan de rol die vrouwen traditioneel in het parochiale verenigingsleven spelen. Anderzijds is de invulling van hun personage op metafysische leest geschoeid, zoals het motto uit Genesis over de rivaliteit tussen vrouw en slang leert. Het gevolg is dat zich onder het eerste ook een tweede drama afspeelt: het verhaal over ambitie en nijd in een klein oorlogsdorp gaat tegelijk ook over de zondeval en het leven erna. Anna, die naar de radicaal-linkse en mystiek geïnspireerde activiste Simone Weil is gemodelleerd, engageert zich zo fanatiek voor haar koor dat het inoefenen van de 'nieuwe muziek' ten koste gaat van lichamelijke behoeften ('het is haar eten en drinken'), in het bijzonder de seksuele en andere appetijt van haar honderd kilo dikke Jozef.

Andrea is haar tegendeel: zij is niet het type dat zichzelf wegcijfert, maar een vrouw die net pragmatisch rekt. Haar zorg in aanloop naar de hoogdag is wanneer de bloemenversiering in de kerk moet worden aangebracht ('het gaat een mirakel zijn als we intijds gereed zijn'), terwijl haar bereidwilligheid om nieuwe hemden te maken voor de Rafaëls niet zonder dubbelzinnige bijbedoelingen lijkt. Anders dan bij Anna, die er vooral op gericht is om het uitzonderlijk muzikale talent van de Rafaëls ('Het gaat boven alles') met het koor te laten harmoniëren, sist er in Andrea's gelijkgestemde bewondering duidelijk seksuele interesse mee: 'die stem van de kleine Rafaël, ik stond aan de grond genageld. [...] Het was gelijk de hemel zelf die openging. [...] En de grote Rafaël aan het harmonium, hij heeft goud in zijn vingers?' Het is ook geen toeval dat het uitgerekend door een geldkwesie is dat Andrea de intrige doet ontbranden. Als ineens het geld uit de sigarenbak van haar Daniël blijkt verdwenen, weet ze de verdenking met een uitgekiend plan, naar later blijkt, op de weerloze schouders van Elza te leggen, een zonderling vrouwmens ('het', wordt gezegd) die aan vallende ziekte lijdt en ooit eens op inbraak is betrapt: 'Van tien negen zal het die van Manderick zijn, die weer op gang is. Het geraakt overal in. Het is ervoor gekend.'

Niet toevallig wordt in Elza's zakken een diablo gevonden die als twee druppels water op die van Andrea lijkt. Het past perfect in Andrea's letterlijk duivelse manipulatie. Zij heeft de Rafaëls ertoe verleid Elza te overvallen en met die diablo op te zadelen, teneinde te verdoezelen dat zij zelf het ontvreemde geld heeft gebruikt om manchetknopen voor hun hemden te kopen. Het bedrog maakt van de Rafaëls (met hun 'hemelse stemmen') gevallen engelen: het alibi dat zij die nacht naar een neergeschoten vlieger waren gaan kijken, onderstreept dat, zoals hun gymnastische pyramidekunst en verstand van roltrappen hun vatbaarheid voor hoogmoed verklaart. Tegelijk zaait Andrea's bedrog ook diepe verdeeldheid: over de waarheid die Elza spreekt, die zij niet toevallig 'wildzang' noemt, maar zodra haar leugens uitkomen ook over hoe het koor op Anna's nieuwe muziek reageert. Dat laatste is beslissend. Behalve de principes van vernieuwing en herhaling, die blijken uit de inzet waarmee ze met haar koor de nieuwe muziek repeteert, staat in Anna's naam ook immers de hang naar symmetrie te lezen die haar sociale bewogenheid impliciet aandrijft: 'Zijn de stemmen juist? Harmonie, harmonie, het moet overal in evenwicht zijn.' De val van de Rafaëls doet haar echter pijnlijk inzien dat haar ideaal te hoog gegrepen blijkt.

Anna Als er iets van zou zijn, van al wat zij vertelt, van ruzie in het koor en onverschil, dan is er zondag geen ten Hemel-Opneming. Een koor kan niet in ruzie liggen. [...] Het mag dan al in het water, partituren, aanzwellen, binden, gedurig herhalen, gedurig, dagelijks een orgelpunt en weer overnieuw, pauper, pauper, in het water. Scheurt ze, de coda, laat ze verloren waaien, de kladpapieren, de blaren met zwarte inkt, de kaften, laat ze wegblazen met de wind, naar de andere kant van de wereld, naar Egypte voor mijn part.

Van de kunst moet dus geen groot mirakel verwacht worden, zo lijkt de zware moraal van het verhaal. 'Zie mij hier zitten, Jozef. Ik weeg honderdtwintig kilo, ik krijg mijn eigen gewicht niet meer gedragen', zucht Anna. Maar dat is slechts een deel van de waarheid. Een ander deel schuilt in de lichtvoetigheid waarvan Vanluchene ooit aangaf dat hij ze in de opvoering van zijn tekst onverkort behouden wilde zien. Het gaat om een waarheid die enkel 'in een lachen' gezegd raakt, quasi terloops. Wanneer Andrea Anna aan het einde van het stuk alsnog tracht te

overtuigen om de muzikale draad weer op te nemen ('Er is niets gebeurd'), antwoordt ze veelzeggend: 'Ik voel mij wel honderd kilo wegen. Ik zit hier en ik zal blijven wachten, tot ik niets meer weeg.' In de praktijk betekent die paradox dat zij letterlijk een staat van verlichting (of levitatie) bereikt door zich te verzoenen met haar aardse geworpenheid, verpersoonlijkt door haar 'danig dikke Jozef', die haar plat duwt 'als ze doende zijn'. Voorwaar, een klein mirakel. Spontaan zet ze zich aan het bereiden van de 'appelgelei', waar ze als nieuwe Eva een patent blijkt op te hebben. 'Hij moet toch eerst zijn eten hebben. Eerst zijn eten en dan de muziek, Andrea.'

Met die variant van 'erst das Fressen, dann die Moral' suggereert Vanluchene dat er hoop blijft na de zondeval. Niet toevallig waait er wat wind, wat koelte aan het einde van het stuk, na de verschroeiende verwachtingen die de voorbije hondsdagen hadden getypeerd – ook klimatologisch de hoge zomer, met zijn vele vallende sterren.

Dat verlangen naar koelte slaat echter ook op het stuk zelf, in zijn koortsachtige ambitie om universeel te zijn. Vanluchene vindt er in zijn dubbelzinnige stemgebruik voor het eerst een wijs om vergeten lokale geschiedenis naar blijvende, universele actualiteit te vertalen: als het ware door een gelukkig toeval, door een schrijftuur die haar universele aanspraken spelenderwijs in 'couleur locale' en schijnbaar triviale bijzonderheden onderbrengt. Een naam als 'Emelgem' bijvoorbeeld, is wel symbolisch, maar ook West-Vlaams genoeg om vanzelfsprekend te blijven. Inhoudelijk houdt dat gelukkig toeval verband met het citaat van Simone Weil waaraan de slotscène van *De Rafaëls* opgehangen is, bij wijze van poëticaal credo: 'Tout ce qui n'est pas grâce: pesanteur.' Het is juist uit die zwaar afgedwongen genade dat, ook later, de humor wordt geboren die de complexe stempartituren van Vanluchene zo miraculeus complexloos maakt.

Anna: Ge gaat u doodzweeten.

Elza: Ik kan daar tegen.

Tom Van Imschoot

Tom Van Imschoot (*1978) is vicedecaan van de geassocieerde Faculteit Kunsten en Architectuur (KUL) en werkt als docent aan Sint-Lucas Beeldende Kunst Gent en het Rits in Brussel. Daarnaast is hij stichtend redacteur van rekto:verso.

2010 – in opdracht van theatermakershuis de Queeste