pzazz



No Yogurt for the Dead

TIAGO RODRIGUES / NTGENT

Waarachtig verzonnen: het verhaal van Tiago Rodrigues' vader



Pieter T'Jonck
Gezien op 25 januari 2025
NTGent Schouwburg, Gent

NTGent nodigde de Portugese regisseur en theaterauteur Tiago Rodrigues uit voor een bijdrage aan de reeks 'Histoires du théâtre'. 'No Yogurt for the Dead' begint echter als een klein, autobiografisch verhaal over de relatie tussen de theatermaker en zijn vader Rogério, verpakt in een half komisch, half hartverscheurend melodrama. Het resultaat is een indringende reflectie over de rol van theater en een ontroerende bespiegeling over leven, dood en herinnering.

29 JANUARI 2025

'No Yogurt for the Dead' is al begonnen als het publiek de zaal betreed. Lisah Adeaga, in het groene uniform van een verpleegkundige, is in de weer rond het ziekenhuisbed links van het podium. Als het zaallicht dooft richt ze zich, alsof dat vanzelf sprak, plots tot het publiek met het verhaal van een patiënt, Rogério Rodrigues, die aan haar zorgen was toevertrouwd. 'Het was herfst' zijn haar eerste woorden. Ze zal die aanhef hernemen bij elke volgende episode in het verhaal van Rogério's levenseinde, als een refrein in een levenslied.

De eerste strofe van dat levenslied schetst het personage Rogério. Zelfs doodziek was hij geen mak lammetje. Hij verweet de verpleegkundige meteen dat ze er als mens mocht wezen, maar de slechtste verpleegster ter wereld was. De verpleegster nam het hem niet kwalijk. Ze werden zelfs vertrouwelijk. Daardoor weet Adeaga alles over het drama van Rogério's leven en levenseinde. Hij moest als journalist vluchten voor de Portugese dictator Salazar. Hij belandde in Frankrijk maar keerde later clandestien terug. Hij maakte nog net de Anjerrevolutie mee die een eind stelde aan de dictatuur. Als hij in het hospitaal belandt neemt hij zich voor om daar zijn allerlaatste reportage te maken over de behandeling van patiënten. Zijn drama, vertelt Adeaga, was dat dat project de mist inging. Rogério noteerde nog wel een titel – 'No Yogurt for the Dead' – maar daarna kribbelde hij in zijn notaboekje enkel nog streepjes en krabbels. Er kwam geen woord meer op papier.

Die openingsscène voelt aan als ouderwets theater, met een alwetende verteller die het er met nadrukkelijke intonaties en grote gebaren dik oplegt, en meteen de hele plot verklapt. Dat is een regiekeuze, want zo acteert Adeaga doorgaans niet. Een subtiele bovendien. Tiago Rodrigues, de zoon van deze journalist, maakte de 'echte' verpleegkundige aan Rogério's doodsbed tot het personage van de verteller, een vaste figuur in 19e-eeuws melodrama. De vorm van het stuk dat volgt is daar inderdaad op geïnspireerd.

Dat klinkt wat wellicht vreemd, want het melodrama heeft, net als het levenslied, een dubieuze reputatie, alleen al door de onwaarschijnlijke, drakerig-sentimentele plots. Mensen die de enorme tegenslagen incasseerden maar op het einde toch terecht kwamen en het geluk vonden, met gezang erbij als schrille uitroeptekens. Om niet te spreken van de belegen moraal die de verteller meegaf. Het publiek dat de Franse Revolutie had doorsparteld nam dat echter voetstoots aan: hun eigen levensverhaal was vaak nog veel ongelooflijker. Het smaakte ook de zedenles van de verteller als een (onbeholpen) manier om zin te geven aan zinloze geschiedenissen vol blind geweld.

De werkelijkheid is betekenisloos als we ze niet beschrijven of spelen.

Portugezen van Rogério's generatie kenden door de dictatuur vaak net zo'n onwaarschijnlijke, quasi-absurde levensloop. Rogério, dat weten we ondertussen, is daarvan het voorbeeld bij uitstek. Maar ook het einde van zijn leven – de mislukte reportage – heeft iets wrangs, zelfs wreed. In dat licht heeft één repliek uit de voorstelling een uitzonderlijk belang, al wordt ze wat tussen neus en lippen gebracht. Adeaga oppert dat de vader, Rogério, reportages maakte om betekenis te verlenen aan een werkelijkheid die geen betekenis heeft. De zoon, zegt ze in één adem, maakt theater om net dezelfde reden. Impliciet stelt ze zo dat de werkelijkheid betekenisloos is als we ze niet beschrijven of spelen.

Maar ik loop vooruit op de feiten. Na de openingsscène volgt immers een hilarische evocatie van de gespannen relatie tussen vader Rogério en zoon Tiago. De zoon brengt de vader een schriftje en een pen om zijn ziekenhuiservaringen te noteren. Het komt hem op een standje te staan: dat schriftje was een armtierig kerstcadeau, en de pen heeft blauwe inkt, terwijl de vader zweert bij zwarte. Meer verwijten volgen, bijvoorbeeld als de zoon aan zijn vader belooft om in zijn naam te stemmen op 'zijn' partij maar dan toch een meer linkse partij kiest. Het suggereert een moeizame relatie. Maar toch een warme. Na zijn dood zal blijken hoe trots de vader was op zijn zoon. Hij kende hem ook beter dan het leek: hij droeg hem op om op de ene partij te stemmen, omdat hij wist dat zoonlief dan op de andere zou stemmen. 'Ik wist dat ik op je kon rekenen' zegt hij later terloops.

Het spel is echter luchtig, bijna dartel, zelfs komisch. Moderne psychodrama is hier in geen velden of wegen te bespeuren, alleen al doordat twee vrouwen, Manuela Azevedo en Beatriz Brás, alle rollen opnemen, zowel die van vader en zoon als van alle nevenfiguren, met uitzondering dus van die van verteller/verpleegkundige. Sterker nog: in de ene scène speelt Azevedo de vader en Brás de zoon, in de volgende is het net omgekeerd. Toch is verwarring uitgesloten, want de vader draagt een lange valse baard, en heet ook 'Longbeard' terwijl de zoon een korte baard draagt en 'Shortbeard' heet. De 'echte' namen van de personages waarop het verhaal gebaseerd is verdwijnen zo uit beeld, net als de personages zelf. Het worden emblematische figuren, zonder een scherp uitgetekende psychologie. .

In een interessante recensie in de New York Times klaagt Laura Capelle erover dat je als kijker zo finaal weinig zicht krijgt op de werkelijke relatie tussen vader en zoon. Dat is ongetwijfeld waar. Impliciet eist Capelle zo echter dat regisseurs en acteurs in een autobiografisch werk als dit zo dicht mogelijk bij de 'echte' mensen blijven. Authentiek moeten zijn. Als je Tiago Rodrigues vertrouwt moet je nochtans aannemen dat hij goede redenen had om afstand te creëren, om het verhaal weg te halen van de concrete feiten van zijn (relatie tot zijn) vader, om het toneelmatige te onderstrepen.

Rodrigues gelooft niet dat 'de' waarheid 'authentiek' getoond kan worden, ook niet, zeker niet zelfs, als het om autobiografische feiten gaat.

Ik vermoed dat de reden is dat Rodrigues niet gelooft dat ‘de’ waarheid ‘authentiek’ getoond kan worden, ook niet, zeker niet zelfs, als het om autobiografische feiten gaat. Wat zijn vader werkelijk dacht en ervoer kan hij immers niet weten. Wat hij daarbij zelf voelde is door de tijd ook geslepen tot een min of meer afgerond verhaal dat weliswaar zijn wortels heeft in een oorspronkelijke ervaring maar daar niet mee kan samenvallen. Doen alsof dat wel mogelijk is, en alsof een acteur dat dan bovendien kan reproduceren, eindigt voor hem, vermoed ik, altijd als een leugen.

Maar vertellen kan je wel. Zoals bleek huldigt Rodrigues de gedachte dat we de werkelijkheid maar kunnen behappen door ze te vertellen. Enkel zo open je concrete feiten – voor zover kenbaar – voor de inleving van anderen, van het publiek dus. Daartoe moet je ze soms wat groter en kleurrijker maken dan ze zijn. Pas dan worden ze invoelbaar, zoals een levenslied invoelbaar is en ontroert door sterke zang en rake, ontroerende woorden, niet door concrete details en feiten. Het gaat niet over Rodrigues of over zijn relatie tot zijn vader, maar over de vraag hoe theater én zang een publiek gebeuren kunnen zijn, waarin we samen iets ervaren.

Die inzet wordt zonneklaar in de kapitale begrafenisscène. De zaallichten gaan aan en Brás, in de rol van Shortbeard, bedankt het publiek hartelijk dat het de begrafenis wil bijwonen. Er worden glaasjes wijn uit het geboortedorp van Rogério rondgedeeld en Brás omhelst enkele mensen in de zaal. Plots wordt het verhaal van Rogério ook het onze. Het is alsof we hem gekend hadden. Rogério komt te staan voor alle mensen waarvan we afscheid moesten nemen en waaraan we herinneringen koesteren. Daarop volgt een ongewone speech: Brás leest een vroeg artikel van de vader voor. Het gaat over een verwarde vrouw, Teresa Torga, die zich midden op een kruispunt in Lissabon, bij klaarlichte dag, ontkleedde. Of dat artikel ooit werkelijk verscheen valt niet te achterhalen. Het stuk krijgt er echter wel een heel nieuwe wending door.

Vanaf nu schuift de actie weg van het ziekenhuisbed links. De twee actrices beklimmen steeds vaker de imposante constructie van over elkaar heen schuivende, grillig gevormde vlakken – tektonische platen in miniatuur – waarop een ander ziekenhuisbed in wankel evenwicht staat. Dit dorre, dreigende landschap van Sammy Van den Heuvel evoceert treffend de barre tocht van de stervende naar zijn einde. In dat bed begeleidt Hélder Gonçalves vanaf dan de betoverende woorden én liederen van Brás en Azevedo. Ze smaken onmiskenbaar naar Portugese Fado, vol *saudade*. De ontreddering van de vader, het verdriet van de zoon treffen je als kijker recht in het hart, zonder dat de vertolkers zich hoeven te verliezen in biografische details.

Een scène, naar het einde toe, is zelfs ongemeen prangend. Adeaga dwaalt rond over het podium. Ze sleept een baxterhouder op wieltjes mee. In plaats van een baxter hangt er echter een onzeker flikkerende lamp aan, als een stervende ziel. Op dat moment blijkt zij niet meer de verteller of de verpleegkundige te zijn, maar identificeert ze zich met de vader die in zijn laatste uren en dagen gaat ijlen. Hij is ervan overtuigd dat alle mensen die hij ooit kende zich verdringen rond hem, doden zowel als levenden. Een van die mensen is de Teresa Torga waarover hij een artikel schreef. Ze was een aan lager wal geraakte zangeres, maar in de koortsdroom zingt ze prachtig voor Rogério. Adeaga’s vertolking van dit stervensmoment is *hors catégorie*: het blijft me een mysterie hoe ze de ervaring dat je naar een stervende kijkt zo overtuigend oproept dat ik er een krop van in de keel kreeg. Geen stervende zou immers ooit rondwankelen en -lopen als zij hier doet. Het kan niet, het is niet echt, maar het is ontzettend waarachtig.

Het stuk had daar kunnen stoppen, maar Rodrigues, de zoon dus, voorzag nog een uiterst lange epiloog. Die begint met de beteuterde zoon die eindelijk een pen met zwarte inkt meebracht voor zijn vader en ontdekt dat hij te laat is. Volgt de ontdekking dat zijn schriftje enkel krabbels bevat. Even later duikt Azevedo weer op, deze keer zonder baard of fantasierijk kostuum, maar als een doodgewone vrouw. Ze heet Teresa, en ze verklapt de zoon dat zij niet alleen zong voor zijn vader, maar ook de liedjesteksten noteerde die hij haar dicteerde. De Teresa uit zijn koortsdromen bestond dus echt! En de vader 'schreef' toch nog, ondanks het lege schriftje. Na lang dralen staat Teresa dat schriftje af aan de zoon, maar ze zegt er wel uitdrukkelijk bij dat de vader haar bezwoer dat nooit aan de zoon te geven 'want alles wat hem overkomt eindigt ooit in één van zijn stukken'. Uiteraard negeerde de zoon dat bevel, maar we weten ook dat de vader daarop rekende.

Dit einde is, net als de openlijke pastiche van het melodrama en het Fado levenslied, de vertolking van een onmogelijk verlangen.

De vraag is waarom Rodrigues het nodig vond om alle losse draadjes in het verhaal op het einde van een oplossing te voorzien. Het is zelfs de vraag of dat Teresa-verhaal wel waar is. Heel waarschijnlijk is het deels of geheel verzonnen, want de tekst van een lied dat Azevedo daarna brengt, 'O Palácio d' Aventura' is van de hand van Antero de Quental. De figuur Teresa Torga zou bedacht zijn door José Afonso. Ooit was dat natuurlijk een vaste gewoonte van theaterauteurs en romanciers om een stuk zo 'af te ronden': Henrik Ibsen had er bijvoorbeeld een handje van weg. De toneelliteratuur van de latere twintigste eeuw maakte echter steeds meer schoon schip met zo'n 'well made plays'.

Waarom zou Rodrigues dan zo opzichtig naar dat gebruik verwijzen? Omdat zijn 'No Yogurt for the Dead' een aflevering is van de 'Histoires du théâtre' van NTGent? Misschien, maar die verklaring bevredigt niet echt. Ik vermoed dat dit einde, net als de openlijke pastiche van het melodrama en het Fado levenslied, de vertolking is van een onmogelijk verlangen. We weten dat het leven niet klopt, dat het een rommeltje is, maar in een toneelstuk, in een lied, kunnen we toch doen alsof alles wel terecht komt. We kunnen de verwarring een halt toeroepen, doen alsof alles verklaard kan worden. Geen mens die dat serieus gelooft – er zit zeker enige ironie in dit einde - maar geen mens die het niet heimelijk wel zou willen. Daarom maakte de vader toch zijn reportages? Daarom maakt de zoon toch theater? Allebei deden en doen ze dat in het volle besef dat het de leegte van het bestaan nooit kan vullen, maar mensen wel samenbrengt voor meer begrip, vertrouwen, hoop misschien. Dat is prachtig, al is er geen woord van waar. Waarachtig is het toch.