

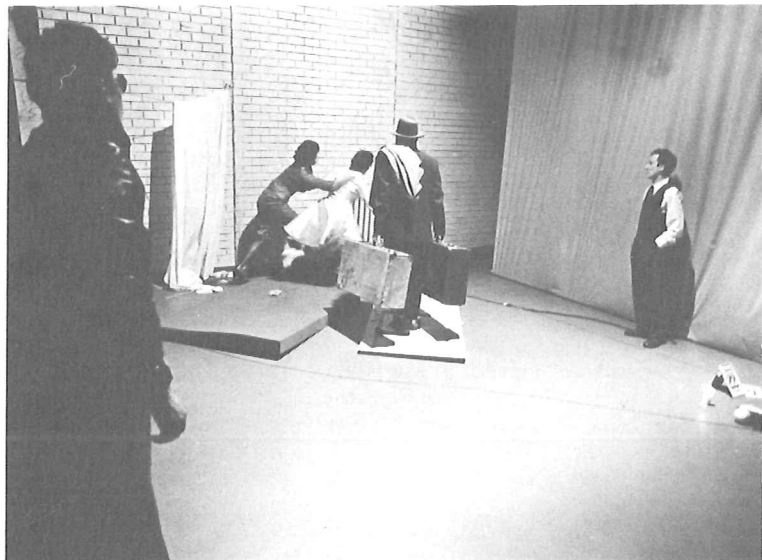
GOETHE

ONDANKS GOETHE

Torquato Tasso (Het Trojaanse Paard) Foto Herman Sorgeloos



Clavigo (ARCA-NET) Foto Luc Monsaert



Torquato Tasso en Clavigo. Twee treurspelen van Goethe. Het eerste staat traditioneel hoog gekwoteerd als een klassiek werk, het tweede als een zwak tussendoortje van de jonge Goethe. In de recente encenseringen van Jan Decorte (Tasso bij Het Trojaanse Paard) en van Herman Gillis (Clavigo bij Arca) worden tegendraadse visies op een oude meester en op het theater vandaag gedemonstreerd. Het verschil tussen een cynische commentaar en een holle lach? Ludo Verbeeck bekijkt de voorstellingen vanuit Goethes teksten. Klaas Tindemans ontleedt de regieconcepten.

Torquato Tasso Een afrekening

Wie *Torquato Tasso* van buitenaf benadert, vindt één van de traditioneel hoog aangeslagen prestaties uit Goethes zogenoemde klassieke Weimarse tijd voor zich. Een tot uiterste eenvoud herleide intrige aan een Italiaans hof: een vorst, een dichter, een hoveling, twee vrouwen. De sfeer is renaissance: het veelvuldig beroep op god en halfgod, de arcadische overschildering van de natuur kunnen daar borg voor staan. De jambische vijfvoeter, voor Goethe zelf vrucht van moeizaam bedwongen proza, levert ook de maat (tegen welke prijs, heeft Brecht ooit eens gevraagd) van taal en beweging der personages, tot in de homerisch uitdijende beelden toe. Zijn staccato is hard en gewichtloos tegelijk, als tikken op een gespannen vel. Onder die lyrische oppervluid ontvouwt zich het conflict als een in aanzet abstracte constellatie, die zo gezien voor zichzelf kan instaan, ontheven van de toevalligheden van de historische plot. Het stuk is aldus een eerder statisch oratorio met een minimum aan handeling. De spanning, een

te zwakke lading tragiek om tot dodelijke confrontaties te leiden, ligt dan ook geheel in de gevoelens, die in de kunstvol gebouwde verzen hun welsprekende vertolker vinden.

Met *Torquato Tasso* verschijnt Goethe meer dan in andere van zijn drama's als navolger en rivaal van de antieken: de klassieke Goethe wil hier een boog beschrijven die meer dan tweeduizend jaar omspannt, en dit is hem door een bewonderende kritiek lange tijd zeer als verdienste aangerekend. Nu maakt iedere poging van terugkeer tot de Grieken deze onderneming gewaagder en futieler. En wat voor een Racine in de sfeer van het om zichzelf wentelende hof te Versailles nog op de afspiegeling van een mythische cosmos kon lijken, is in de burgerlijke 18de eeuw onherroepelijk uiteengevallen in antagonistische krachten die steeds minder op elkaar betrokken zijn.

Lezen we aan deze feiten de positie van de hofdichter af, dan betekent dit dat hij een dienaar, om niet te zeggen een bediende geworden is, de talent-

rijke ghostwriter voor een anoniem wordende macht die liever in daden dan in woorden spreekt. Krans en degen vallen niet meer samen binnen de magische kring. Hoe problematisch het historisch verbond van hof en klassieke revival wel geworden was, kan ook Goethe, die zelf in de wereldliteratuur om en bij de laatste der hofdichters is geweest, vast niet ontgaan zijn. Wie dus over *Torquato Tasso* iets zinnigs wil vertellen, moet zich daar rekenschap van geven. Zijn gewichtloosheid is slechts schijn. En daarmee is niet holle onwaarachtigheid signaleerd, maar wel de spanning aangegeven tussen de eens aangeboden boodschap en haar vreemd geworden dubbelganger, het gelaat van de tekst. Wat door de tijd in de plooiën van dit gelaat is neergelaten, vraagt om opheldering.

Maar er is meer. Goethe is namelijk zelf de eerste geweest om het schijnbaar monolithisch karakter van zijn tekst te ondergraven. Oorspronkelijk als proza-ontwerp opgezet, rijpte het werk eerst tijdens het verblijf in Italië en werd dan onmiddellijk na de terugkeer in Weimar in 1789 voltooid. Uit die dagen stamt Goethes uitlating als zou het in de figuur van Tasso gaan om een disproporctie tussen kunstenaarstalent en leven. Meteen een veroordeling. Hier spreekt de winnaar, die erin geslaagd is in de

gelaauwerde dichter van de *Gerusalemme Liberata* zijn eigen spiegelbeeld als zondebok de woestijn van de literatuur in te sturen. En dit als morele overwinning van de man (de dichter en de staatsman) die zopas de dienst terug heeft opgenomen: Antonio's stem.

Bijna een eeuwige later, in 1823 na het débâcle in Karlsbad met het afgewezen huwelijksaanzoek aan de jonge Ulrike von Levetzow, zal de 74-jarige dichter in zijn *Trilogie der Leidenschaft* een motto ontlenen aan de slotzinnen die Tasso spreekt: "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide". De god op wie Tasso zich hier beroept, is Goethes eigen demon en in deze uitdrukkelijke identificatie — na een geslaagd leven — komt de dubbelzinnige verhouding van de schrijver tot zijn personage volop aan het licht.

Lege hulzen

Voorgaande schets moge dan al bewust partijdig lijken, zij werd niet zonder voorkennis geschreven van de controversen die naar aanleiding van bekende ensceneringen (Peter Stein, Bremen, 1969; Klaus Peymann, Bochum, 1980; Ernst Wendt, München, 1982) rond dit stuk zijn ontstaan. Hoe uiteenlopend ook in tendens en onthaal bij het publiek, zij wijzen er op dat ook klassieke stukken voor ons niet meer uitsluitend immanente schoonheid uitstralen, maar dat achter hun rug of op hun kosten zo men wil, een debat wordt uitgevochten omtrent de dilemma's van een theatrale strategie die haar eigen fundament bestrijdt, omdat zij het theater als theater doorschouwd heeft en daar niet meer onderuit komt.

Maar wat wanneer een regisseur beslist elk voorlopig compromis met het medium achter zich te laten en niet meer via partiële identificaties probeert een standpunt af te dwingen, maar er op aanstuurt de dichter in zijn tekst te treffen — en de acteur in zijn lichaam, om beide op die manier te ontmantelen? Dan ga je de weg op van een radicaal understatement, waarbij de personages zichzelf a.h.w. commentariëren en hun tekst als lege hulzen op de scène achterlaten. Een demonstratie dus, een anatomische les, compleet met snijmes en docerestokje. Daartoe moet je dan wel letterlijk te werk gaan, vergroten of verkleinen al naar gelang, oog of oor kwetsen, de waarneming uiteenemen.

Tasso's pathetisch "an diesen Marmorwänden" wordt dan een neerdrukkend hoge geometrie die van bij het opgaan van het doek — een voor deze gelegenheid bovengemaal 'echt' toneelscherm dat zwaar gedrapeerde gordijnen toont — het scènebeeld beheerst. Reeds voor de tuinscène vervult dit niet eindigend marmer een eigenaardige contrastfunctie. Want

plaats daarin een in vormloos geel beschilderde achterwand en laat vòòr dit noodpaneel de twee Leonores in shorts en met net iets te fel door de zon gevlekte armen en benen als "recht beglückte Schäferinnen" hun kransen vlechten en ze dit op de toppen van de vingers a.h.w. nog zeggen ook: "Wir winden Kränze". Zo krijg je een arcadische abstractie, waarin elk belijden van een platonische liefdesgemeenschap die dit hof wil hooghouden, zich als vanzelf ontledigt.

Meteen is de artificiële sfeer geëvoceerd, waarbinnen deze personages voor de duur van het stuk zullen evolueren, met voorzichtig gehanteerde replieken die (althans bij de première was dit zo) de limiet van de hoorbaarheid benaderen en een irriterend scherp toeluisteren afdwingen. Om wat te vernemen? Confrontaties? Nauwelijks. Gevoelens? Jawel! Maar gevoelens die hun substraat in een persoon hebben prijsgegeven en enkel nog leven bij genade van een onderkoelde lyrische commentaar. Tot taal gestremde opwellingen, discursus reservatus. Je verwacht ieder ogenblik het uitvallen van deze sonore aarzelingen, was er niet het personage Tasso, dat door zijn natuurlijke onstuimigheid de beweging op gang houdt.

Maar ook Tasso kan in deze schijnconfrontaties slechts aan de oppervlakte bestaan. Jan Decortes Tasso leeft geheel in de tekst die hij zo welsprekend articuleert en met 'illustratieve' gebaren begeleidt. Hij draagt zijn hart aan de buitenkant en wijst het graag aan, wanneer het te pas komt. Let je op zijn stemvoering, dan merk je al gauw dat ook dit slechts schijn is. Je gaat hem er zowaar van verdenken uit zijn eigen epos te reciteren. Dit overkomt trouwens ook de prinses, wanneer zij het lamento meezingt dat uit de cassette opklinkt.

Wat er ook van zij, naar het einde toe verdwijnt hij wel degelijk in zijn eigen schepping, ziet hij zichzelf in de rol van kruisvaarder Rinaldo en de prinses als de tovenares Armida, die hem belaagt. Wanneer Decorte dan in een eigenzinnige omkering van Goethes tekst: "Die Maske fällt" een verkleinde afbeelding van het toneelscherm neerlaat, dan is Tasso wel helemaal rijp voor een niet-letale, literaire exitus. Die wordt, nog maar eens, met de nadrukkelijkheid van het Duits citaat uitgevoerd door Antonio: "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt..." Deze verzen klinken zo bekend dat men zich inderdaad kan afvragen of ze nog anders dan als citaat te brengen zijn (Duitse acteurs mogen zich over deze vraag buigen). Hiermee zijn we dan terug waar we zijn moeten: bij Goethe.

Maar dit is niet het eindpunt: ook Goethe is uit deze losgeweekte huid verdwenen. Wat overblijft, is een lege omslag, een kadaver, een tekstlijk. Een lijk verwijst naar niets meer binnenin, het is slechts wat overschiet

nadat een zindragende structuur opgehouden heeft te bestaan. Maar zo'n afwezigheid kan beklemmend werken. Verklaart dit bij het publiek, ondanks aanvankelijke prille lachjes, de weldra invallende stilte, een soort huiverige aandacht die heerst bij de uitvaart van iets wat iets geweest is? Of groeide, naarmate de voorstelling vorderde, het gevoel van eentonigheid, de onvermijdelijke herhalingsdwang? Alleszins heeft die de regisseur in de inspiratieloze scène in Tasso's kamer met haar al te goedkope déjà vu-effecten duidelijk parten gespeeld. Niet verenigbaar met het ontwikkelde concept lijkt mij verder het voorspel met het gedicht *Prometheus* (overigens een voor insiders onmiddellijk herkenbare 'verwijzing' naar Peymann in Bochum). Prometheus is schepper en tragische figuur, het volslagen tegendeel van Tasso; deze tekst vervult hier dus geen enkele functie, tenzij als middel om de aandacht van de zaal te vragen.

Tot besluit: wie in deze cerebrale oefeningen in meta-communicatie nog de stem van levende personages hoopt te vernemen, komt bedrogen uit. Wat de toeschouwer voor de echo van een stervende hartslag wil houden, is nog slechts het gezoem van een — overigens goed lopende — machine die voor de laatste maal draait, omdat het bedrijf weldra in faling gaat. Staan we hier dus voor een afrekening? En zo ja, met wat dan? Met een tekst die straks tweehonderd jaar oud is? Met een bestel dat zichzelf uitgehold heeft? Met een stuk overjaars geworden acteertaditie? Het zijn vragen die hier moeten gesteld worden, en niet alleen omdat één van de betrokkenen toevallig Goethe heet.

Ludo Verbeeck

Torquato Tasso
(Het Trojaanse Paard)
Foto Herman Sorgeloos

