

SHAKESPEARE

Shakespeare is wellicht de meest gespeelde toneelauteur. Maar wat betekent een dergelijke uitspraak? Wat bedoelt men wanneer men zegt dat zijn thematiek universeel is, dat zijn stukken van alle tijden zijn? Shakespeare duikt op in alle theatercircuits, in grote en kleine zalen, als systeembevestiger en als systeemverstoorder. Shakespeare kan een publiekstrekker zijn (*Romeo en Julia* van Dirk Tanghe), kan zich moeiteloos inpassen in de heersende theatercodes. Shakespeare kan pure avant-garde zijn en alles doorbreken wat er op een bepaald ogenblik aan theaterfatsoen bestaat (Jan Decortes *King Lear*). Shakespeares teksten hebben de mysterieuze aantrekkingskracht van zwarte gaten in de ruimte, waarin alles verdwijnt, tot en met de tijd toe. In nog een andere betekenis zijn de teksten van Shakespeare zwarte gaten: het zijn lege plaatsen die altijd opnieuw ingevuld willen worden. Misschien is dat het geheim van Shakespeare: niet zijn overstelpende rijkdom waarin voor elk wat wils is, maar wel zijn onontkoombare en dwingende leegte.

Iedere encenering is een invulling. Iedere invulling is een reeks vragen en antwoorden, mogelijkheden en keuzes. Een oudere tekst stelt daarenboven een aantal specifieke vragen. Vragen naar de vertaling of een mogelijke bewerking, vragen naar de historische context of actualisering van de fabel, vragen naar de verhouding tot de traditie en de canon,.... Vragen en antwoorden die niet alleen binnen het gesloten cocon van artistieke overpeinzingen ontstaan, maar eveneens bepaald worden door de praktische en economische context van het theatercircuit.

De vier Shakespeares die in dit artikel ter sprake komen, kwamen alle vier op Nederlandse bodem, bij Nederlandse theaters of productiehuisen tot stand. Toch is de inbreng van de Vlamingen opvallend. Sam Bogaerts regisseerde bij Toneelgroep Amsterdam *King Lear*. Ivo van Hove (Met Jan Versweyveld, Klaas Tindemans en enkele Vlaamse acteurs) enceneerde *Richard II* bij Het Theater van het Oosten in Arnhem, één van de Nederlandse theatervoorzieningen. De vier jonge Turken van Stan werkten onder begeleiding van Matthias de Koning aan *Rosalinde*, naar *As you like it* een Toneelschuurproductie. Alleen de *King Lear Junior* van Alize Zandwijk, ook bij Toneelgroep Amsterdam, lijkt een 'zuivere' Nederlandse aangelegenheid.

Weerhaken

Met de oprichting van De Tijd in 1987 stapte Van Hove over naar de grote zalen en de grote middelen. Ongeveer gelijktijdig maakte hij de sprong van sterk beeldend theater naar het enceneren van de grote teksten uit het toneelrepertoire (Shakespeare, Schiller, O'Neill, Wedekind). Deze verschuiving impliceerde een zoeken naar een nieuwe integratie van regie, dramaturgie en scenografie. De afstand die sindsdien is afgelegd is gevoelig merkbaar, maar tegelijk blijven nog een aantal onopgeloste spanningen hun sporen trekken in de enceneringen. *Richard II* is in dat opzicht kenmerkend voor de fase waarin het theater van Van Hove/Versweyveld/Tindemans zich op dit ogenblik bevindt.

Richard II is één van Shakespeares zgn. *history plays*. Shakespeare schreef een hele reeks van koningsdrama's, waarin hij zich bezighoudt met de figuur van de heerser en het probleem van de legitimatie van de macht. *Richard II* is chronologisch het eerste deel van die cyclus en vertelt het verhaal van de usurpatie van de koningstroon door Henry Bolingbroke (Henry IV) nadat deze door koning Richard II onrechtmatig het land was uitgewezen. In zijn inleiding op Gerrit Komrijs vertaling, meteen het tekstboekje van de voorstelling, gaat dramaturg Klaas

Tindemans vrij uitvoerig in op de historische context van het *history play*. Hij gaat een discussie aan met de klassieke Shakespeare-interpretatie. Het dramatische conflict in *Richard II* dat men traditioneel interpreteert als een botsing tussen de statische en ceremoniële middeleeuwse orde van Richard, en een nieuwe orde die zich, nog onzeker van zichzelf, aankondigt in Bolingbroke, dat conflict leest Klaas Tindemans als een ideologische machtsstrijd tussen het "absolutisme" van Richard en het "reactionair feodalisme" van Bolingbroke. Van een geschiedenis in termen van vooruitgang is er bij Tindemans geen sprake: "Spreeken over de politieke vooruitgang van de mens is even onzinnig als spreken over de erotische vooruitgang." Deze cyclische geschiedenisopvatting was ook al aanwezig in de *Macbeth*-encenering van 1987 en maakt het stuk inhoudelijk transparant voor de politieke actualiteit in Oost-Europa (de machtswissel in Roemenië). De dramaturgische uiteenzetting van Klaas Tindemans blijft uiteindelijk, hoe interessant ook, vrij abstract, in die zin dat zij weinig te weegbrengt in de encenering. Het lijkt alsof de voorstelling zich weinig gelegen laat aan dergelijke discussies en oneerbiedig de traditie met de voeten treedt. Toch is Van Hoves *Richard II* al bij al een klassieke voorstelling geworden. Klassiek omdat Van Hove zich een getrouw navolger toont van de

structuur van Shakespeares drama en de conflicten daarin besloten.

Richard II (Bart Slegers) is een erg jonge koning. Erg jong, onrijp en speels is ook de groep van *favourites* die voortdurend rond hem hangen, een bende "ongeschoren lefgozers" (Kester Freriks). De omgang met elkaar is fysiek, ongedwongen en nonchalant. Het contrast met de oudere generatie (Gaunt, York) is erg groot, een verschil van bijna twee generaties. De ouderen staan voor een conservatief patriotisme, de jongeren zijn ofwel rebel (Bolingbroke) ofwel profiteurs van de macht. Shakespeare maakt het de toeschouwer onmogelijk om duidelijk partij te kiezen voor een bepaald kamp: de sympathie/antipathie voor Richard en Bolingbroke verloopt volgens twee tegenovergestelde curves. Klaas Tindemans noemt *Richard II* een "kubistisch drama" omdat het de toeschouwer een centraal perspectief weigert. Van Hoves regie doet Shakespeare op dit punt recht. Mede dank zij een knappe acteerpresetatie van Bart Slegers. Zijn soms nogal zwaarwegende pathetische stijl heeft hij verbreed tot een veelzijdiger en speelser gamma. De theatrale en ceremoniële koning voor wie men Richard gewoonlijk houdt, wordt bij Bart Slegers een gevaarlijke en luciede ontmaskeraar van de macht, een angry young man die op een wat hamerende maar tegelijk muzikale manier omgaat met de verzen van Shakespeare. Een bewijs dat Van Hove erin slaagt om met grote teksten een zeggende te vinden die de brug kan slaan tussen scène en publiek.

Toch stapt Van Hove niet buiten de door Shakespeare uitgezette 'psychologie' van de personages. Waarom blijven bv. de vrouwenrollen gevangen binnen een traditionele interpretatie als vertegenwoordigers van het 'gevoel', het 'ondogmatische'? De vrouwen in *Richard II* hebben eigenlijk alleen maar een soort van contrapuntische koorfunctie en zijn uiteindelijk niet meer dan een emotionele voetnoot bij het gebeuren. Dat lijken mij de plaatsen waar een Shakespearetekst opengebrouwen kan worden en stof kan leveren voor meer weerbarstige ensceneringen.

Het meest besproken onderdeel van Van Hoves produkties is wellicht de scenografie van Jan Versweyveld. Omkijkend naar *Don Carlos* bijvoorbeeld wordt duidelijk dat Versweyveld werkt aan een scenografie die zich ten opzichte van de enscenering minder au-

tonoom verhoudt. De scène in *Richard II* wordt beheerst door een berg aarde die metaforisch staat voor Engeland. Op die hoop aarde staan kleurrijke bloemen. Het is ook de plaats waar de troon van Richard staat. Op het einde van de voorstelling zal de kale berg aarde het graf worden van de vermoorde Richard. Kaal omdat tijdens de bekende tuinmancène de bloemen niet gesnoeid worden maar geplukt. In zijn dramaturgische uiteenzetting gaat Klaas Tindemans uitgebreid in op het pastorale taalgebruik als een verhullend machtsdiscours. In de tuinmancène wordt, volgens Klaas Tindemans, geen allegorie gegeven van hoe een wijs bestuurd land er zou moeten uitzien (namelijk als een goed onderhouden tuin), maar wordt het pastorale taalgebruik ontluisterd. Dit inzicht in de werking van taal en het idee over de ontluistering van het pastorale taalgebruik had tot meer kunnen leiden dan nu te zien is op de scène. De enscenering maakt deze inzichten niet waar.

Het centrale 'probleem' van Versweyveld scenografie is al vaker opgevoerd, zijn neiging tot verzelfstandiging. Veralgemeend zou je een rudimentair onderscheid kunnen maken tussen illustratie, beeld en vorm. Bij de illustratie gaat de inhoud eraan vooraf: een illustratie voegt in principe

niets toe en heeft als enige functie zich zo transparant mogelijk te maken voor de inhoud. Bij de vorm bestaat de inhoud slechts in de vormgeving: pas in de vorm toont zich de inhoud. Het beeld tenslotte maakt zich los van de inhoud en streeft een zekere zelfstandigheid na. De illustratie lijkt me voor Versweyveld geen relevante categorie. Zijn scenografie is een scenografie van 'beelden' veeleer dan van 'vormen'. Enkele voorbeelden kunnen dit verduidelijken.

Op een viertal momenten in de voorstelling wordt de aandacht duidelijk gevestigd op de verticale as van de scène. Ik beperk me tot de meest spectaculaire scène: Richard die afdaalt van de ijzeren trap op het ogenblik dat hij eigenlijk onttroond wordt. De verticale as is voor Van Hove van essentieel belang omdat ze de verhouding tot het goddelijke symboliseert. Voor mij is deze scène een 'beeld'. Natuurlijk is het mogelijk om aan dit beeld een betekenis toe te kennen die terugkoppelt naar de voorstelling. Maar dat is een betekenisstoekening achteraf, en niet op het moment zelf dat het beeld als 'vorm' had gebruikt kunnen worden. Het beeld wordt dominant ten opzichte van de inhoud en verzelfstandigt zich met als gevolg dat de betekenis devalueert. De verticale as als beeld

Richard II
(Theater Van Het Oosten)
Foto Pan Sok





King Lear
(Toneelgroep
Amsterdam)
Foto Keoon

van de verhouding tot het goddelijke wordt voor mij nooit een relevante categorie om *Richard II* te begrijpen. Daarnaast blijft de vraag waardoor het 'goddelijke' in onze gesecculariseerde samenleving nog kan ingevuld worden. Om een dergelijke problematiek aanvaardbaar te maken is meer nodig dan een louter verticale beweging op de scène. Het beeld van de trap krijgt voor mij alleen enige betekenis wanneer ik het opnieuw op mensenmaat snijd: ik zie Richard dan als een televisiestudio of een staatshoofd zichzelf thetraliseren, zichzelf ensceneren. Begint niet haast iedere televisieshow met een afdaling van een trap? Is niet iedere afdaling van een staatshoofd uit een vliegtuig een soortgelijke enscenering van zijn macht?

Het is zeker niet zo dat Versweyvels scenografie alleen maar 'beelden' in de hoger geschetste betekenis van het woord zou opleveren. Een tegenvoorbeeld. Het vierde bedrijf opent met een rechtszitting. In Van Hoves enscenering wordt een lange tafel (de breedte van de scène) naar het publiek toe opgesteld. De edelmannen met ontbloot bovenlijf trekken een wit hemd aan: de nieuwe machthebbers installeren zich. De lange tafel roept een hele reeks associaties op: een soort van Laatste Avondmaal, één of ander partijcongres en in de actuele politieke context: de tafel in de geïm-

proviseerde televisiestudio die dienst deed als hoofdkwartier voor het 'Front voor Nationale Eenheid', waar dagelijks Securitate-agenten of slachtoffers van het regime in het openbaar bekenissen kwamen afleggen. De tafel wordt voor mij wel een theatrale 'vorm' voor het dramatische conflict tussen oude en nieuwe machthebbers.

Richard II is een te weinig weerbarstige voorstelling geworden. De lectuur van de Shakespeare tekst en de thetralisering hebben te weinig scherpe kantjes waaraan de toeschouwer blijft hangen. Er is na de voorstelling geen 'rest': alles lijkt op de scène te zijn gezegd.

Vertalen en bewerken

De geschiedenis van de Shakespearevertaling is een bibliotheek apart. Toch is vertalen geen academische aangelegenheid, maar een bepalend moment voor zowel dramaturgie en regie. Iedere vertaling impliceert een hele reeks keuzes die ook voor de enscenering van belang zijn. Vandaar dat bestaande vertalingen zelden integraal gespeeld worden. Vaak wordt er een nieuwe vertaling gemaakt, omdat bestaande niet meer voldoen aan de veranderde theaterpraktijk. Zowel Van Hove als Bogaerts deden een beroep op Gerrit Komrij. De vertaling van

Richard II werd in de pers omschreven als "taai maar muzikaal" (Gazet van Antwerpen), "weerbarstig" (NRC), "taai lange lappen verwrongen tekst" (VN). Hoger werd er al gewezen op het ceremoniële karakter van Shakespeares schriftuur in *Richard II*. Komrij probeert die ceremoniële en vaak gemaniëreerde taal zo nauwgezet mogelijk in het Nederlands om te zetten. Sommige passages klinken in het Nederlands even duister als in het Engels. Vergelijk "Now He that made me knows I see thee ill, / I'll in myself to see, and in thee, seeing ill" en "Nu, wie mij schiep, Hij weet: ik zie jou ziek, / In aanblik ziek en ziek in blik, jou ziek ziend." Soms wordt het Nederlands veel plechtstatiger dan het origineel (en haast onbegrijpelijk): Mowbrays opmerking "Let not my cold words here accuse my zeal" luidt in Komrijs vertaling "Verwijt mijn ijver niet mijn koele woord hier." Andere passages getuigen dan weer van een compacte poëtische zeggingswijze: "Then all too late comes counsel to be heard / when will doth mutiny with wit's regard", vertaalt Komrij erg mooi als volgt: "Te laat komt raad om nog gehoord te worden/waar drift het wikkende verstand verstoot."

Van Hoves trouw aan de schriftuur van Komrijs vertaling staat in schril contrast met de houding die Sam Bogaerts, en niet alleen in deze productie, tegenover de tekst aanneemt. Voor Bogaerts is de tekst slechts een vertrekpunt in het theatrale proces. De gespeelde tekst van *King Lear*, die naast de vertaling van Komrij in het tekstboekje is opgenomen, is het werk van een viertal personen: regisseur Sam Bogaerts, dramaturge Janine Brogt, de acteurs Ton Lutz en Peter Oosthoek. In een VN-bijlage merkt Ton Lutz over Komrijs vertaling op: "(...) die is bij flarden erg goed en dan weer krijg je de indruk dat hij er met de pet naar heeft gegooid." In haar inleiding wijst Janine Brogt erop dat Komrijs vertaling de "onmisbare bouwstenen aanreikt voor een voorstelling van *King Lear* die recht wil doen aan zijn tragische, groteske en komische en schokkende kanten." De meeste ingrepen op de vertaling hebben te maken met het schrappen van herhalingen en (vanuit onze theatercodes) overbodige replieken. Ook de syntaxis wordt dichter naar de spreektaal toegehaald door het vermijden van inversies en opstapelings van participia. Eén voorbeeld moge volstaan. Het moment waarop Lear Kent het land uitjaagt, vertaalt Komrij als volgt:

Hoor, ketter.

Bij al je leenmanplichten, hoor
naar me
Omdat je ons onze eed wou laten
breken
-Iets ongehoords- en met
misplaatste trots
Je tussen ons besluit en onze
macht drong
Wat onze aard noch onze rang
kan dulden,
Zal ik weer heerser zijn : ontvang
je loon.
Vijf dagen gunnen wij je om te
zorgen
Voor wat je tegen 's werelds nood
beschut;
Om op de zesde je gehate rug
Ons rijk te hebben toegekeerd :
tien dagen
En je verbannen lijf treft men hier
aan
Het zal je dood zijn. Weg ! Bij
Jupiter,
Herroepen wordt dit niet.

Bij Bogaerts (e.a.) luidt deze
passage :

Luister, ketter!
Wij gunnen je vijf dagen om te
zorgen
Voor wat je tegen 's werelds nood
beschut
Om op de zesde je gehate rug
Ons koninkrijk te hebben
toegekeerd.
Als na tien dagen je verbannen lijf
Wordt aangetroffen, is je dood
een feit.
Bij Jupiter. Ook dit wordt niet
herroepen.

Komrij laat de Engelse aanspreki-
tels onvertaald. Bogaerts speelt mee
en gaat daarin nog verder. Sommige
personages gebruiken Engelse uit-
drukkingen als tussenwerpsels of als
uitroepen ("Is this not typical ?" en "I
see the business."). Bogaerts laat Bur-
gundy een komische mengeling van
Frans en Engels spreken: "Pardon me,
royal Sir, geen electie in zo'n condities."
De acteur die de koning van Frankrijk
speelt is een franstalig acteur. Een van
de dienaars vertaalt voordurend naar
het Nederlands. Bogaerts speelt graag
met taal. Gloucester herhaalt als een
soort van tic in de eerste scène telkens
de laatste zin van zijn repliek. De nar
van Lear stottert : zijn spitsvondigheid
en zijn ontmaskerende verbaliteit kom-
men daarmee enigszins op de helling te
staan.

Te veel resten

Het lijkt erop alsof Bogaerts in al die
kleine verschuivingen een soort van
commentaar heeft willen geven op de
verbaliteit van het stuk. Alsof woorden
uiteindelijk ontoereikend zijn. En
gaat het stuk daar uiteindelijk niet
over? Cordelia vindt de juiste woorden
niet en zwijgt. Lear luistert naar
de verkeerde woorden. De laatste re-
pliek van het stuk vat dit alles samen.
Bij het lichaam van de dode Lear zegt
Edgar: "Speak what we feel, not what we
ought to say." Deze passage is in de
voorstelling weggefallen. In plaats
daarvan richt Kent zich tot het publiek
en probeert iets te zeggen, raakt ver-
strikt in zijn woorden en geeft het ten-
slotte op. Waarop een voorbijgaande
dienaar laconiek opmerkt: "Wittgen-
stein!?", wellicht verwijzend naar diens
bekende uitspraak: waarover men niet
spreken kan, moet men zwijgen. De
voorstelling eindigt weliswaar niet in
stilte, maar wel met het slotkoor uit
Mozarts *Die Zauberflöte*,

In een interview met de NRC zegt
Ton Lutz dat het "filosofisch concept"
achter de *Lear*-voorstellingen het af-
breken "van de facade van het koning-
schap" is. Veralgemeend kan men stel-
len dat *King Lear* over een *démasqué*
van de mens gaat. Janine Brogt heeft
het in de inleiding op de tekstuitgave
over "een afdaling in een aards inferno,
waar geloof, hoop en liefde geen toe-
gang meer hebben, maar waar, para-
doxaal, waarheid en waardigheid ge-
vonden worden." Die beweging van
een *démasqué* naar waarheid en waar-
digheid zie ik op een aantal momenten,
bij een aantal figuren (Gloucester, Ed-
gar), maar het is niet dat beeld dat ik
overhou aan deze *King Lear*. Ik kan
niet precies zeggen welk beeld ik over-
hou. Er gebeurt ontzettend veel op de
scène dat moeilijk met elkaar te rijmen
valt. Dat moet ook niet per se. Het
verrassende, het onsystematische, de
stijlbreek komt de levendigheid van de
voorstelling alleen maar ten goede. De
vermomde Kent die opschrikt wan-
neer hij zijn naam meent te herkennen
in woorden als "gekend" of "bekend" is
een mooie vondst. Alleen : er lijkt zo-
veel commentaar in de marge gegeven
te worden, dat het onduidelijk wordt
waarop. Zo nemen het duo Heyn van
der Heyden en Gijs de Lange, in pand-
jesjas en gym schoenen, een hele reeks
van bijrollen voor hun rekening : rid-
ders, officieren, boden, dienaren, ho-
velingen, tolken ... In iedere scène dui-

ken ze wel ergens op bij één van de
verschillende partijen. In de ene scène
dood, in de volgende weer springle-
vend, vertegenwoordigen zij een soort
van groteske vitaliteit. Bogaerts houdt
van het groteske, het banale, de slap-
stick, de stijlbreek. Hij houdt ook van
decorvondsten. In *Vrijdag* kwam bijna
het hele decor in beweging. In *King
Lear* gebruikt Bogaerts ook enkele
technisch vernuftige truukjes met het
decor, vooral tijdens de eerste scènes,
om daarna de scène de leegte te geven
die haar toekomt. Ook hier misschien
een *démasqué*. Op het einde van de
voorstelling gebeuren dan weer een
aantal dingen die haaks op die sober-
heid staan. De strijd tussen het Engelse
en het Franse leger wordt 'uitgebeeld'
door een live- muziekkuitvoering (met
veel trompet en slagwerk). De voor-
stelling eindigt met een zangstuk. Tij-
dens de zang valt het achtergronddoek
naar beneden en wordt een hemels-
blauwe wand zichtbaar. De laatste tien
minuten zijn tekenend voor deze
Lear : een mengeling van stijlen, van
grotesk tot romantisch, een mengeling
die een beetje de indruk geeft dat alles
kan en alles mag.

De figuur van Lear lijkt dan ook
veeleer een contrapuntische figuur tot
het 'chaotische' van de scène. De Lear
van Ton Lutz is geen oude, vermoeide
en lastige man, maar een nog vitale
zestiger die, na zichzelf te hebben ont-
slagen van alle plichtplegingen die sa-
menhangen met de machtsuitoefen-
ing, met een kleine groep getrouwen
wil genieten van een aantal privileges
zonder verantwoording te moeten af-
leggen. Lutz speelt ingetogen en be-
heerst. Wanneer Cordelia op zijn
vraag haar gekende antwoord geeft,
valt er een lange stilte. Een onbewo-
gen en zwijgende Lear die des te meer
prijsgaaf van wat er op dat ogenblik
aan ontgoocheling en verdriet in hem
woedt. Een moment waarop de scène
gevuld wordt door datgene wat niet
gezegd en niet getoond kan worden.
Ook de waanzin scène op de heide is
een ingehouden moment : de storm
woedt in Lears hoofd.

Deze *King Lear* van Bogaerts voegt
zich op één of andere manier niet sa-
men. Niet dat de stukjes zich moeten
samenvoegen tot een affe puzzel, maar
de stukjes moeten wel tot dezelfde
puzzel behoren. Dramaturge Janine
Brogt over de onmogelijkheid om van
King Lear een eenduidige interpretatie
te geven: "De bodem van *King Lear* is
een reeks paradoxen en dat betekent
dat er geen bodem is en dat is dus nog

een paradox." *King Lear* als een bodemloos stuk, een oneindige leegte. Bogaerts heeft, denk ik, die leegte proberen te suggereren in de botsing tussen de stijlen: tussen het groteske en het tragische, tussen de vondst en het pijnlijke, tussen het komische en het schokkende. Maar ik heb de indruk dat de leegte die zich opent in de kloof tussen beide termen te veel is gevuld met de eerste term: het groteske, het komische, de vondst. De leegte is soms te veel een goochelhoed, een grabbelton in plaats van een bodemloos vat. Misschien laat Bogaerts *Lear* wel te veel 'resten' achter?

Kingetje Lear

In de schoot van Toneelgroep Amsterdam kwam nog een tweede *King Lear* tot stand: *King Lear Junior* in een regie van Alice Zandwijk en gespeeld door jongeren van achttien tot twintig jaar. Vorig jaar enceneerde zij bij Toneelgroep Amsterdam een opgemerkte *Voorjaarsontwaken* (cfr. *Etcetera* 26, juni 1989) eveneens met jongeren. In tegenstelling tot Wedekinds stuk is *King Lear* geen voor de hand liggende tekst voor een jongerenproductie. Het is in hoge mate een stuk over ouderdom. Weliswaar staat de verhouding tussen ouders en hun kinderen centraal, maar dan vanuit het perspectief van de ouders (Lear, Gloucester). Het is wellicht niet toevallig dat in de

voorstelling van Zandwijk Edgar, de 'goede' zoon van Gloucester, een vrij centrale plaats inneemt (hij doet dat althans in mijn herinnering) omdat hij het enige kinderperspectief is waarmee de toeschouwer kan sympathiseren (afgezien van Cordelia, maar haar tekstinbreng is gering).

Voor deze encenering werd de Shakespearetekst aanzienlijk herwerkt (versoberd en ingekort) door Janine Brogt, ook al dramaturge bij Bogaerts *Lear*. De dramaturgie is in handen van Hans van den Boom, voormalig artistiek leider van De Blauwe Zebra (die zichzelf sinds enige tijd heeft opgeheven). Vergis ik me als ik in het gebruik van zang, muziek en herhaling van bepaalde tekstfragmenten ter intensivering van een scène, mede de hand zie van Van den Boom? Anders dan bij de *Lear* van Bogaerts waar het zangstuk een vreemde epiloog vormt, maakt de muzikale ondersteuning hier een geïntegreerd deel uit van de voorstelling.

King Lear Junior opent met een *still*, een bevroren beeld, waarbij de personages in groepjes naar elkaar kijken en zo de basisconflicten van het stuk tonen. Dan keert de groep zich plots naar het publiek. En meteen wordt duidelijk dat het publiek dicht op de huid van de spelers zal zitten. De bovenzaal van de Amsterdamse stadsschouwburg geeft alle kansen aan een dergelijke intimiteit. De encenering is gewild sober en alle aandacht gaat naar een zo

gewoon mogelijke zeggings van de tekst die alleen vanuit een persoonlijke emotionaliteit van de spelers wordt ingevuld. De rollen worden dicht op het lijf gehouden. Er wordt naar een zekere stilerings gestreefd zowel in de karakterisering als in de vormgeving. Personages zijn herkenbaar aan een bepaald fysiek teken: de brede glimlach van Cordelia, het loeren van Edmund, het uitgestreken gezicht van Goneril, het geniepige lachje van Oswald, de elementaire gebarentaal van de stomme man (ook hier wordt de nar zijn verbale ontnomen). De ouderdom van Lear wordt sober maar treffend aangeduid doordat hij zich tweemaal verslikt in een glas wijn. Stilerings is er ook in de vormgeving: de bewegingen en de configuraties van de personages zijn gewild. Op een sobere maar suggestieve wijze wordt gebruik gemaakt van de weinige attributen op de scène. De geweldadige scènes (het ogen uitsteken van Gloucester, de storm) worden begeleid met pianospel en collectieve zang. De vormen van stilerings helpen de afstand te dichten tussen de tekst en de ervaringswereld van de jongeren. De kracht van de encenering is de jeugd van de spelers, het vertrouwen dat zij hebben in hun aanwezigheid en in de aanwezigheid van de anderen. Een poëtische en ontroerende voorstelling.

Tekens van de huid

Van de vier hier besproken producties gaat *Rosalinde* van Stan het verst in het bewerken van de originele Shakespeare tekst. Stan verraste aan het begin van dit seizoen met *Yvonne op/achter de canapé* naar Gombrowicz en *Jan, scènes uit het land*, naar Tsjechov, respectievelijk begeleid door Matthias de Koning en Josse de Pauw (cfr. *Etcetera*, 28, december 1989). Matthias de Koning tekende ook voor de regie van *Rosalinde*. De bewerking die Stan maakte van *As you like it* ligt meer in het verlengde van het knip-en-plakwerk van *Yvonne op/achter de canapé* dan van de op de essentie van het gegeven gerichte dramaturgie van *Jan, scènes uit het land*. De Shakespearetekst is grondig verknipt. Enkele elementaire verhaallijnen blijven behouden: de verbanning van de hertog, de vete tussen de broers Orlando en Olivier, de liefde tussen Orlando en Rosalinde... Maar veel meer dan naar de betekenis, het verloop of de interpretatie van het verhaal, gaat de aandacht

King Lear Junior
(Toneelgroep
Amsterdam)
Foto Kees De Graaff



naar het 'spel' dat in de 'plooiën' van de tekst ontstaat. Die plooiën van de tekst worden haast letterlijk geënceneerd: twee zwarte gordijnen, de coulissen, hangen links en rechts van de scène, maar onttrekken slechts het bovenlichaam van de spelers aan het oog van het publiek. *Rosalinde* heeft weinig of niets te verbergen. Het gaat niet om interpretaties of verborgen betekenissen. Het gaat om het spel, de oppervlakte, de huid. Scènes, situaties, gebeurtenissen worden slechts summier aangeduid, veeleer slechts aangeraakt en dan afgebroken. Enkele tekens volstaan. Het bos is een cassette met vogelgекwetter. Betekenissen voegen zich niet samen. De jongens lopen rond in een strakke maillot die misschien naar de hoofde middeleeuwen verwijst. De meisjes dragen ouderwetse schoenen, een lange broek en een witte bh. Damiaan de Schrijver verschijnt soms in een lange zware mantel. Precies in het uitsel van een vaste betekenis ontplooit zich het 'spel' en is er plaats voor een veel directere relatie tussen scène en publiek.

Het 'spel' ontstaat in het 'hier en nu' van de scène in confrontatie met het publiek. Precies daarom is het zo vluchtig en ongrijpbaar. Het is niet gebonden aan de tekst. De replieken komen als het ware in een andere 'bedding' terecht en vertellen daar een ander verhaal dan in de Shakespearetekst. Toch gaat het hier niet om een 'commentaar op', meen ik, maar veeleer om een 'spel met/in de marge van', en die marge, het spel, wordt uiteindelijk belangrijker dan het verhaal zelf: Orlando (Frank Verduyssen) die honderden papertjes in de lucht werpt met daarop gedichtjes voor Rosalinde, de dans van Damiaan de Schrijver achter de coulissen op muziek van Public Enemy, het 'ballet' van de verbannen hertog en één van zijn edelmannen in het woud... De acteurs wisselen snel en probleemloos van personage zonder dat het geheel onoverzichtelijk wordt. Toch een opmerking bij de rolverdeling: de verhouding tussen Jolente de Keersmaeker (als Rosalinde) en Waas Gramser (als Celia) lijkt te veel op hetgeen we in de vorige produkties hebben gezien en mag niet verstarren tot een systeem.

Op straffe van de voorstelling geweld aan te doen door een te abstracte uiteenzetting, wil ik toch even blijven stilstaan bij de twee citaten in het programmablaadje. Het eerste citaat is een fragment uit een tekst van Schönberg over Opus 9 van A. Webern en

eindigt als volgt: "*But to express a novel in a single gesture, a joy in a breath-such concentration can only be present in proposition to the absence of self-pity.*" Misschien sluit dit wel aan bij wat ik hoger opmerkte. Misschien is zelfmedelijden bij de acteur zoiets als een verkeerd begrepen diepte, een verkeerd begrepen innerlijkheid. Wordt hier een psychologisch inlevende manier van acteren bekritiseerd? In het tweede citaat, een fragment uit *Regeln für Schauspieler*, heeft Goethe het over een verkeerd begrepen vorm van naturalisme wanneer de acteurs doen alsof er niemand toekijkt. Met andere woorden, wanneer er gespeeld wordt alsof er een vierde wand staat: "*For the actor must always be conscious of two elements, namely, of the person with whom he is engaged in conversation and of the spectators.*" In een dergelijke verhouding tussen publiek en scène krijgt het 'zelfmedelijden' van de acteur geen kans. Via regisseur Matthias De Koning weze het mij geoorloofd het werk van Maatschappij Discordia hier even aan te raken. Discordia is, denk ik, al jarenlang bezig met een theateraal onderzoek naar acteren voorbij het 'zelfmedelijden' van de acteur, naar een verhouding tussen scène en publiek waarbij het publiek zelf de vierde wand is en dat plots gaat beseffen ook. Ik wil met deze vergelijking geen hypotheek leggen op het werk van Stan. Toch is hun keuze voor iemand als Matthias de Koning wel-

licht geen toevaligheid. De vier mensen van Stan zijn nog jong en ook dat (misschien vooral dat) spelen ze in deze *Rosalinde* uit. Geen grote gevoelens. Alleen tekens van de huid.

Slot

De aantrekkingskracht van Shakespeare blijft vooralsnog ongeschonden. De houdingen tegenover de Elisabethaanse reus verschillen uiteraard aanzienlijk. *Richard II* lijkt me de meest klassieke van de vier voorstellingen. Aan het andere eind van de schaal staat Stan met *Rosalinde*, een voorstelling die niks meer te maken heeft met wat voor filologische interpretatie dan ook. De *King Lear* van Bogaerts gaat het meest expliciet een dialoog aan met de traditie, in die zin dat een aantal verwachtingen ten aanzien van hoe een Shakespeare-enscenering er zou moeten uitzien, niet ingelost worden. *King Lear Junior* ten slotte staat misschien, een beetje los van deze discussie omdat de inzet ervan anders is, nl. de confrontatie van zeer jonge acteurs met één van de grote teksten uit het toneelrepertoire. En dat is precies het fascinerende van deze voorstelling: het laten invullen van een zo geconnoteerde 'lege plek' als *King Lear* door de frisheid en persoonlijke emotionaliteit van jonge mensen.

Erwin Jans

Rosalinde
(Stan)

Foto Ben Van Duin

