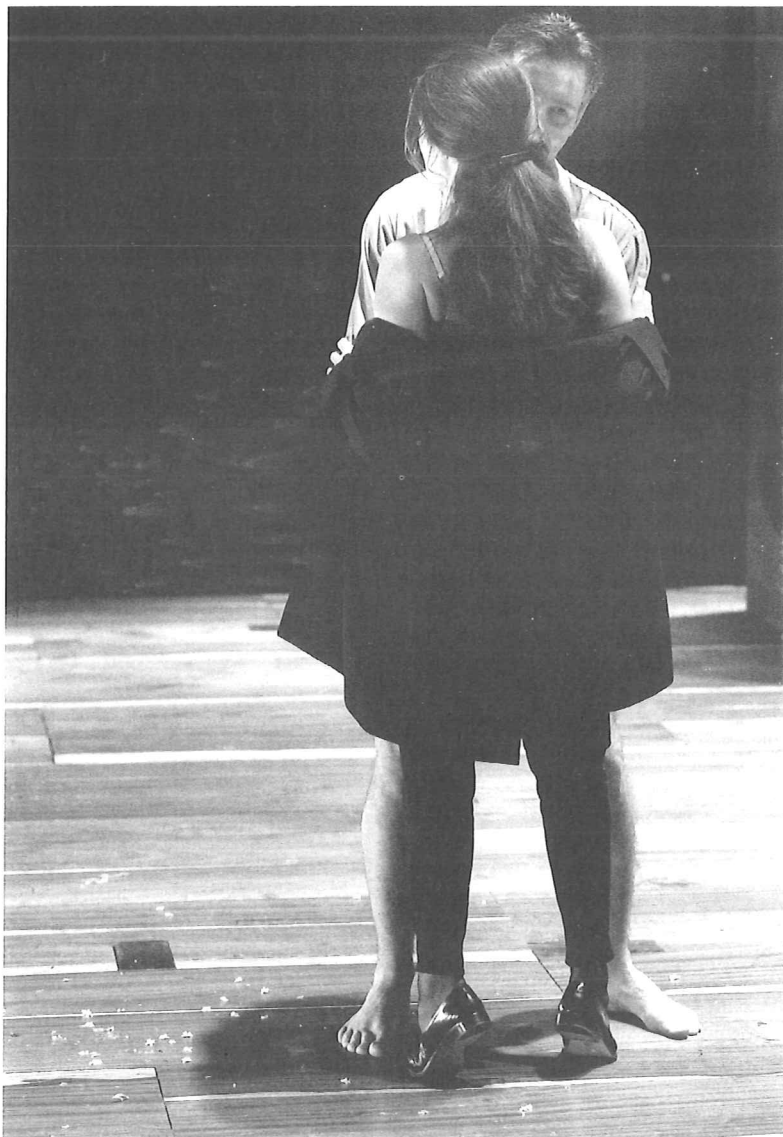


Drie keer Goethes *Tasso*

“De rots waar hij schipbreuk
op moest lijden”

In Tasso tekent Goethe het conflict tussen kunstenaar en samenleving. Klaas Tindemans vergelijkt de Tasso's van Stein, Peymann, Decorte, Lamers, Vandervost en Peyskens. En wat blijkt? De samenleving is er niet helderder op geworden en de kunstenaar heeft, zoals Goethe, een rotstuintje gecultiveerd.

Torquato Tasso, De Tijd / Patrick De Spiegelaere



Goethe ontwierp ooit een grote tuin in Weimar. Hij liet een ‘bescheiden’ tuinhuis bouwen, ergens achterin, bestemd voor geheime ontmoetingen. De tuin richtte hij in naar Engels voorbeeld: onoverzichtelijk, met vele kronkelpaden, de meest diverse variëteiten van bomen, struiken en bloemen, een ‘wilde’ rivier met bruggetjes, en antieke ruïnes. Vooral dat laatste is typerend: de Klassieke Oudheid drukt zijn stempel op de nieuwe cultuur van de Verlichting, maar enkel in een verbrokkelde vorm. De stenen zijn begroeid met klimop, of ze worden onzichtbaar onder het mos. De Engelse tuin van Goethe in Weimar - waar hij zijn politieke invloed aanwendde om een hele generatie romantische kunstenaars in leven te houden - is geen uniek verschijnsel in dit deel van Duitsland, in de nieuwe deelstaat Thüringen. Je treft zo'n vreemde rotstuin ook aan in het park naast de schouwburg van Meiningen, waar de plaatselijke hertog honderd jaar geleden de ‘moderne regie’ uitvond.

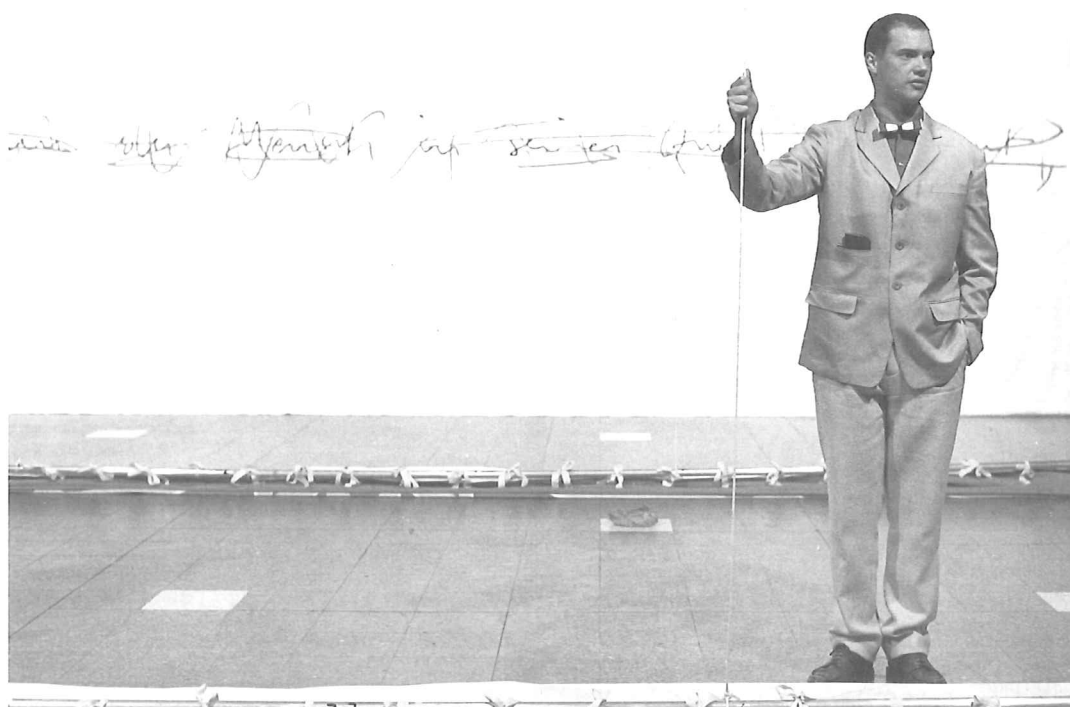
Je kan verschillende verklaringen bedenken voor deze merkwaardige cultus van de antieke ruïnes. Kunstenaars uit het noorden probeerden ‘souvenirs’ uit Italië, waar ze hun hart verloren hadden - dat gold zeker voor Goethe - te enceneren in hun eigen omgeving. Ze slaagden erin de stenen vormen na te bootsen, maar de zon ontbrak, en dus kregen deze monumenten het patina van de regen en het mos.

Interessanter misschien dan deze ‘nostalgische’ interpretatie is een vergelijking met het theater, het drama van de Duitse ‘Klassik’ waarvoor Walter Benjamin, in *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, de bron gaat zoeken in de barokke kunst van embleem en allegorie.

Goethe postmodern?

Benjamin vergelijkt de 17de eeuwse Duitse treurspelen - van Gryphius, Lohenstein en anderen, wier kunst verbleekt bij die van Franse tegenhangers als Racine en Corneille - met de ‘verstarde’ tekentaal van allegorie (meer Middeleeuwen dan Barok) en embleem (beelden van vereenzaamde symbolen). Het treurspel probeert krampachtig de antieke tragedie na te bootsen, maar elk drama blijft hangen bij de individuele droefheid van de getergde tiran, bij een taal die zo fanatiek poëtisch wil klinken dat ze uitdooft in holle geluiden en onsamenhangende zinnen. Het treurspel dwingt tot betekenis, zoals het embleem, maar opent geen betekenis horizon die de anekdote van de melancholische vorst overstijgt. In zijn oorspronkelijke, ‘dionysische’ roes laat de tragedie het persoonlijke leed van de gebroken tiran verwijzen naar een breuk in samenleving en wereldbeeld. De resten van een antiek schoonheidsideaal, zichtbaar gemaakt in de vroege ‘kouroi’-beeldjes én in de beelden van Praxiteles, die resten tonen enkel het verlies, niet meer de utopie. De Niké van Samothraké is haar hoofd kwijt, letterlijk maar vooral figuurlijk.

Het ‘klassieke’ drama, met name dat van Goethe, is de rechtstreekse erfgenaam van deze



Paul Peyskens / Stuc

melancholie, het treurt bij de vergankelijkheid van zijn idealen. Het is niet zo, denk ik, dat de tragedie onmogelijk is geworden, zoals Steiner beweert, door de onmogelijke verzoening van noodlot en Verlichting. De allegorie en het barokke treurspel (en de erfgenamen daarvan) zijn pogingen om aan de verplichte aanvaarding van de éne God te ontsnappen: de emblemen zijn een soort afgodjes, die echter niet mogen worden vereerd. Zoals Benjamin het zegt: "Indien de Kerk erin geslaagd was de goden uit de gedachten van de gelovigen te verdringen, dan zou de allegorie nooit ontstaan zijn. Want deze is geen epigonaal monument van een overwinning, het is veeleer een woord, dat een ongebroken restant van het antieke leven moet uitbannen."

Op die manier is het zinvol om het park van Goethe in Weimar én zijn *Torquato Tasso* te beschouwen als relatief bewuste pogingen om de antieke erfenis, het heidendom dat onze cultuur tot op het merg heeft doordrongen, te verzoenen met de 'totaliserende' tendensen die zowel in het monotheïstische christendom als in de verlichte heerschappij van de Rede zichtbaar zijn. Dan kan het park in Weimar de ruïnes van het heidendom tonen, en *Torquato Tasso* de ruïnes van een 'onredelijke' samenleving. Hoe vreemd dit ook moge klinken: Goethe als postmodern kunstenaar.

Torquato

Twee eeuwen later blijft deze *Torquato Tasso* de kunstenaarsziel belagen. *Torquato Tasso* toont de beroemde Italiaanse dichter - uit wiens epen de Duitse klassieken moeiteloos konden citeren - aan het hof van Ferrara, waar hertog Alfons van Este hem verwent. Leonore, de zuster van de hertog, houdt van Tasso, maar een bekende-

nis gaat de perken van de hoofse omgangsvormen te buiten. Tasso houdt ook van haar, maar ze kunnen elkaar niet vinden. Het relatief rustige leven aan het hof wordt onderbroken door de komst van staatssecretaris Antonio Montecatino, die zonder omwegen zijn minachting over de dichter laat blijken. Tasso zoekt vriendschap met hem, ondanks alles, maar Antonio wijst hem af: Tasso daagt hem uit. De hertog, furieus over dit incident, verbant Tasso naar zijn werkkamer. Leonore Sanvitale, hartsvriendin van Leonore van Este, stapt mee in de intrige, ze wil met Tasso op reis. Het drama eindigt in een eigenaardig gesprek tussen Tasso en Antonio: verzoening? leedvermaak? de aankondiging van een zelfmoord?

De kritiek van tijdgenoten prees de poëzie maar twijfelde sterk aan de dramatische kracht van dit stuk: "Tasso's karakter schijnt ons dus noch interessant, noch onderrichtend te zijn", concludeerde Friedrich Nicolai in 1790.

Het is opvallend dat precies dit drama in het repertoire opduikt op momenten die, zowel voor de samenleving als voor de betrokken theatermaker, van cruciaal belang (lijken te) zijn.

Stein

Peter Stein toonde, in Bremen in 1969, *Torquato Tasso* als het tegen-beeld van de plaats die hij als kunstenaar wilde innemen. Zijn Tasso was een 'Emotionalclown' die zich gewillig liet manipuleren door de grillige figuren waarmee het hof van Ferrara bevolkt was: de dichtkunst als onschadelijk roesmiddel, dat echter de geest nauwelijks verruimde, integendeel. Stein toonde welke verwachtingen de postfeodale samenleving koesterde ten aanzien van haar hofdichters, en stelde dat de burgerlijke samenleving precies

hetzelfde eiste van haar theatermakers. Daar wou hij niet aan meedoen, en dus stichtte hij, een jaar later, gebruik makend van de structuur van een progressief privé-theatertje in Berlijn, de Schaubühne am Halleschen Ufer. Het belang van het werk dat daar sindsdien geleverd wordt, zowel in een visie op het repertoire als in de ontwikkeling van een esthetiek, kan moeilijk overschat worden.

De reacties op Steins *Tasso* waren zeer verdeeld: een aanslag op het klassieke erfgoed, een vrijblijvende spot met vijf domme Italiaanse hovelingen, maar ook een gedurfde openbaring van de door Goethe 'weggeschreven' maatschappelijke tegenstellingen - een consequent Brechtiaanse lezing van een burgerlijk tractaat.

Peymann

Tien jaar later, in 1980, encenseert Claus Peymann in Bochum *Torquato Tasso*, zo mogelijk nog subjectiever dan Peter Stein. Peymann was enkele maanden voordien in Stuttgart ontslagen, omdat hij geld had ingezameld voor een tandheelkundige behandeling van RAF-gevangene Gudrun Enslin: deze *Tasso* was zijn eerste werkstuk sinds dit schandaal.

Anders dan Bruno Ganz bij Peter Stein, speelt Peymanns Tasso (Branko Samarovski) niet het spel van de hovelingen mee, hij werpert zijn clowneske rol. Hij verbijt wanhopig zijn ellende in een doorzichtige cel van plexiglas die hij langzaam van het licht afsluit met vellen papier. Deze Tasso gelooft niet meer in een zinvolle plek voor de kunstenaar in de samenleving, ook niet als hofnar, en hij bekijkt het hof waaraan hij vertoeft als een zielig stel would be-tirannen.

Ook hier weer heftige kritiek: te modieus, te pamflettair, te veel subjectivisme van een auto-

ritair regisseur. Peymann had bovendien de doodzonde begaan het dubbelzinnige, antitragische einde weg te laten: verzoening had op dat moment geen zin voor hem. Streng werd ook geoordeeld over de vrijheden die Peymann zich met Goethe meende te kunnen permitteren: hij toonde Goethes *Prometheus*-fragment als een voorspel, als een confrontatie tussen Goethe als 'onbeschaafd' Sturm-und-Drang-auteur en Goethe als streng Klassicist.

Zoals een recensent schreef: "De weg van Prometheus, de jonge Goethe, naar Tasso, de oude Goethe, is in Bochum de weg van de jaren '70: van opstand naar berusting."

Decorte

Dezelfde vraag - 'wat kan je met de klassiekers permitteren?' - rees drie jaar later ook bij ons, naar aanleiding van de *Torquato Tasso* van Jan Decorte. Een wat academische vraag in een theaterland dat nauwelijks een 'klassieke' geschiedenis heeft, en in praktijk werd daarmee de discussie die meer dan tien jaar voordien in Duitsland gevoerd werd, nog eens dunnetjes overgedaan.

Decorte ging er in 1982 van uit dat de 'draak' *Torquato Tasso* niet meer te spelen was: oninteressante problemen, brallerige poëzie, schijnheilige omgangsvormen waarin kunst én liefde gedegeneerd waren tot een hoofse vorm van prostitutie. Aan de oppervlakte spreidde Decorte in zijn voorstelling een gênant amateurisme ten toon: een decor in naïeve abstract-expressionistische penseelstreken, een hoog, vervelend toontje bij de hertog en zijn minister, maar vooral bij de vrouwen (die oeverloze eerste scène: "Wij lijken echt gelukkige herderinnen. Wij vlechten kransen.>").

Maar daaronder zat een diepe bitterheid, een individuele wonde van de mens Jan Decorte, die sindsdien enkel maar pijnlijker, meer irritante vormen heeft aangenomen. Decorte heeft nu geen behoefte meer aan een metafoor als *Torquato Tasso*, hij heeft het nu over pijn die niet te verbijten valt, over Aids, en niet meer bij een gehoor van schaarse gelijkgezinden, maar in het Huis der Natie.

Discordia

Het is moeilijk om *Torquato Tasso* los te zien van deze woelige opvoeringsgeschiedenis, en je vraagt je toch echt af wat theatermakers bezielt om, met zijn drieën en ongeveer gelijktijdig, dit 'exempel' over de vrijheid van de kunstenaar, op te voeren.

Bij Maatschappij Discordia - dat haar voorstelling *De Tasso* noemt en daarmee het 'canonieke' van deze tekst nog in de verf zet - is dat eigenlijk het minst moeilijk. Een zoektocht naar de wortels van onze (post)moderne toneeltraditie, vooral in het al dan niet klassieke repertoire, moest op een gegeven moment bij dit drama uitkomen. Jan-Joris Lamers en de zijnen hielden zich de afgelopen jaren uitgebreid bezig met de 19de eeuw. Ze toetsen voortdurend de politieke ontwikkelingen van

het toneel van die tijd én het hedendaagse drama dat die traditie voortzet of er zich tegen afzet, aan hun eigen 'speelse' behoeften.

Zij vertrekken bij de 'toevaligheid' dat Goethe *Torquato Tasso* afwerkte in 1789, het revolutiejaar, en de even betekenisvolle anekdote dat het stuk zijn toneelpremière beleefde toen Napoleon het hertogdom Weimar bezet hield. Ze schrappen de intrigant Antonio als zelfstandig personage en verdelen zijn tekst over de andere vier spelers, terwijl Lamers zelf het geheel vanuit de coulissen manipuleert - af en toe opduikend in het uniform van Napoleon.

Maar Discordia gaat nog veel verder in de 'historisering' van *Torquato Tasso*. Titus Muizelaar in de titelrol speelt, zo'n drie uur lang, een variant op de naturalistische retoriek van Frédéric Lemaître, de lievelingsacteur van de Franse Romantiek. Deze Tasso is geen jonge dichter, maar een toneelspeler die leeft van (en sterft aan) de kloof tussen luidruchtige 'kunst' en objectieve emotionele onmondigheid. Hij speelt het hopeloze van een Heinrich von Kleist - artistieke tegenpool én beschermeling van Goethe - die zoekt naar conflicten die telkens weer moeten tonen dat zijn temperament en zijn idealisme te groot is voor deze wereld.

De andere spelers verbleken tegenover hem, ze haasten zich uit zijn buurt als hij weer rondraast, ze verbergen zich achter stukjes van het Antonio-personage, ze lijken even gelukkig te zijn als de dichter dweept met de liefde. Zelfs Lamers, de echte en geënceneerde toneelmeester, weet zijn figuur niet in de hand te houden, moet hem letterlijk in de coulissen slepen. Het spel onttaardt pas helemaal als Matthias de Koning, als de hertog, zich gaat amuseren met een exotische vaudeville, Chinese kostuums uit de mottenballen haalt, terwijl de toneelmeester Tasso de gekste hoedjes opzet.

Iemand zei ooit dat het treurspel in de 19de eeuw enkel in de woordloze mime zijn ware diepgang kon tonen: het hof van Ferrara lijkt bij Discordia op een stel losgeslagen clowns, wit en bontgekleurd, maar hun gebral, hun vaudevillesk gedoe staat elke verfijnde uitdrukking van droefheid in de weg.

Er is nog een andere manier om *De Tasso* van Discordia te duiden. Vorig jaar speelde Discordia *Het Rad der Geschiedenis (Der Theatermacher)* van Thomas Bernhard: de misantropie van de leider van een pretentieuze groepje acteurs had iets van een bekentenis van onmacht, politiek en artistiek. Deze *Tasso* is daar misschien een vervolg op: de theatermaker heeft zich in de coulissen teruggetrokken en laat zijn spelers zichzelf belachelijk maken. "Allemaal één pot nat!" lijkt hij te zeggen, en dan heeft hij niet eens een psychoanalytische verklaring nodig om dit duidelijk te maken: alle randfiguren zijn afsplitsingen van die ene betweterige dichter, die slechts één aspect van zijn persoonlijkheid niet onder controle kan krijgen, nl. de machtsmens, de politicus. Antonio is als figuur verdwenen, maar duikt in een veel gevaarlijker gedaante telkens weer op in de woorden van de prinses, of van

haar vriendin, of in zijn eigen spreken.

In die zin is Lamers trouwer aan Goethe dan Goethe zelf: deze enceneerde immers het conflict tussen Antonio en Tasso om de paradoxen in zijn eigen bewustzijn overzichtelijker te maken. Het risico van dergelijke aanpak drukt echter ook op deze voorstelling: als je twee tegenpolen te dicht bij elkaar brengt, dan heeft er een krachtige ontploffing plaats, maar na de knal blijft er enkel een hoopje as over. Door Tasso te tonen als een dolle gek tegenover een weerloze omgeving - zelfs al doorprik je de figuur voortdurend met knipoogjes naar publiek en coulissen - krijg je weinig zicht op de beweegredenen van die omgeving.

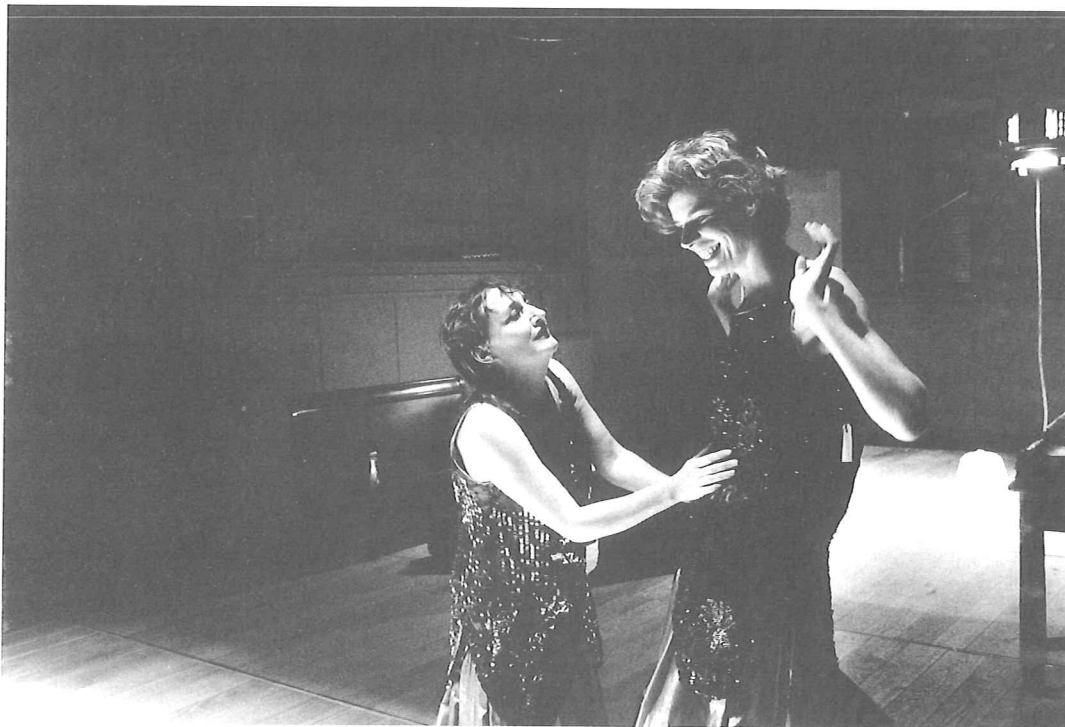
Tasso hoeft geen geboren narcist te zijn, en zelfs als hij dat was, is het, lijkt me, interessanter om te tonen hoe hij tegen andere personages opbotst, dan om hem enkel tegen de muur op te laten lopen. Van *De Tasso* bij Discordia wordt je niet veel wijzer, en Friedrich Nicolai lijkt een beetje gelijk te krijgen.

De Tijd

Met *Torquato Tasso* regisseert Lucas Vandervost bij De Tijd voor het eerst een 'klassiek' drama. Door te kiezen voor de oude vertaling van P.C. Boutens versterkt hij nog de afstand in de tijd, maar aan verdere historisering komt hij niet toe. Anderzijds blijkt dat zijn beeld van de Tasso-figuur toch teruggaat op eerder vertoonde opvattingen.

Bart Slegers in de titelrol gedraagt zich, 23 jaar na Bruno Ganz, opnieuw als een soort 'Emotionalclown', een hofnar met een opzichtige muts - waarop geen lauwerkrans past, hij krijgt een ruiker witte bloemen. Hij lijkt zich nogal te amuseren met de spelletjes die dit lacherige adellijke gezelschap met hem speelt. Het verschil tussen de onnozele intriges aan het hof - waar Tasso nauwelijks iets mee te maken heeft - en de wisselende stemmingen van de hofdichter is erg groot. Het zijn niet de gebeurtenissen aan het hof die Tasso's gemoed regelmatig doen omslaan van (weliswaar gedempte) levensvreugde in pathetisch zellbeklag. De intriges aan het hof leiden een eigen dramatisch leven, de aanwezigheid van Tasso is slechts een voorwendsel om ze te tonen. Antonio gebruikt/misbruikt Tasso om zijn vermeende intellectuele superioriteit te etaleren, Leonore Sanvitale speelt een verdachte verliefdheid op Tasso, om iets dichterbij de macht te kunnen staan, de hertog wordt droevig om zijn eigen beperkte cultuur (en macht) en leeft zich uit in cabaretse scènes, Leonore van Este is een hulpeloos verliefd prinsesje dat lijdt aan een conflict tussen behaagzucht en terughoudendheid.

Vandervost gebruikt (over)duidelijke tekens om die motieven te tekenen, de spelers zitten voortdurend aan en in elkaars kleren, hun erotiek is naïef en oppervlakkig. Zoals Vandervost dat al eerder deed met Frank Wedekinds *Voorjaarsontwaken*, toont hij figuren die ingehaald worden door de harde, fysieke werkelijkheid van de erotiek, tovenaarsleerlingen in de kamer



Torquato Tasso, Maatschappij Discondia / Bert Nienhuis

van de liefde. Het gaat daarbij, anders dan bij Wedekind, minder om de seksuele betekenis van deze 'experimenten', dan wel om de illusie dat erotiek onschuldig is. Maar de hovelingen in Ferrara hebben het 'geluk' dat ze alle leed kunnen doorschuiven naar Torquato Tasso: die schrijft er wel een mooi episch gedicht over.

Dat maakt dat deze Tasso, ondanks zijn nieuwsgierigheid, ondanks de aangename prikkelingen van de erotische en artistieke belangstelling voor zijn persoon, op de scène achterblijft als een diep vereenzaamde figuur. Als er nog hoop zou zijn, dan zie je die enkel nog in de geschakeerde en verfijnde uitdrukking van dit bittere gevoel.

Het probleem aan Vandervosts aanpak is de neiging tot sentimentaliteit. Door Tasso, de geniale maar naïeve dichter, te plaatsen tegenover een hof van onbeholpen intriganten, heerst er een toon van medelijden. Je vraagt je af of ze wel zoveel grote woorden nodig hebben voor zulke kleinzielige gezelschapsspelen. Deze figuren staan los van de tijd, los van de wereld, maar weten desondanks zinvol te converseren over schoonheid, over liefde, over utopie. Hun lijden klinkt wat ongeloofwaardig, maar misschien hoeft toneel niet meer te zijn dan een behaaglijk bad van mooie zinnen en spannende gedachten.

Peyskens/Van Beirendonck

Waar *Torquato Tasso* zowel bij Maatschappij Discondia als bij De Tijd een typische ensemblevoorstelling is geworden, wordt de *Tasso*, die Paul Peyskens en Michel Van Beirendonck bij het Leuvense Stuc maakten, gekenmerkt door 'toevallige' ontmoetingen. Peyskens zocht vijf spelers bij elkaar met een erg afwijkende geschiedenis: Sam Bogaerts (regisseur geweest bij

Witte Kraai en Toneelgroep Amsterdam), Tania Van der Sanden (actrice uit de school van Dora van der Groen, ze speelde o.a. bij Toneelgroep Amsterdam), Viviane De Muynck (opgeleid door Jan Decorte, actrice bij o.a. Mannen van den Dam en Discordia), Steven Van Watermeulen (pas afgestudeerd bij Dora van der Groen, en opvallend in haar regie van Claus' *Thyestes*) en Johan Heestermans (o.a. acteur geweest bij Jan Decorte in diens 'repertoriële fase', hij was de hertog in Decortes *Tasso*).

Peyskens, die voordien vooral met niet-opgeleide acteurs had gewerkt, koos bewust voor deze heterogene groep, en hij liet hen ook zelf de voorstelling maken. Slechts in een laatste fase gingen acteurs, regisseur en vormgever samenwerken, en ook dan probeerde Peyskens vooral niet te regisseren. Het pijnlijke resultaat was dat de voorstelling een erg lange inlooptijd nodig had, een kwaal die door een try-out-reeks had kunnen voorkomen worden.

Peyskens' *Tasso* is, bewust of onbewust, een hommage aan én een afrekening met Jan Decorte, van wie de vertaling gebruikt wordt. Behalve Steven Van Watermeulen (*Tasso*) en Tania Van der Sanden (Leonore van Este) hebben al deze mensen ooit iets met Decorte gehad, en ook Peyskens/Van Beirendonck zien hun *Tasso* als een testament bij een zeer omstreden esthetiek. Waarbij het overigens de vraag is of de houding die Decorte tegenover het theater aannam (en aanneemt) dood is, dan wel of het een onzichtbaar geworden verworvenheid is. Maar Peyskens neemt *Torquato Tasso* veel meer au sérieux, het is bij hem veel minder een aanleiding tot een persoonlijk verhaal over zijn 'ellende' als theaterkunstenaar: hij bezorgt vijf spelers een aanleiding om hun eigen listigheid en hebbelijkheid te onderzoeken. Het raffine-

ment van Goethes tekst, de ruïnes van klassieke schoonheid die Goethe etaleert, ze dwingen de spelers tot gevaarlijk engagement.

In die zin is Peyskens' voorstelling de meest 'politieke' geworden. Dit politieke uit zich niet in commentaar op de frustrerende relaties die zich tussen kunstenaar en opdrachtgever haast noodgedwongen ontwikkelen. Het is veeleer een indirect proces: de verplichting, voor elke speler, om te luisteren en te kijken naar de ander, om de tekst én het lichaam van de ander niet alleen als oppervlakkig gebaar te beschouwen, maar als een vertwijfelde poging tot contact, tot conversatie in de 'verheven' betekenis van het woord. Geen enkel personage windt zich buitenmatig op, niemand kan zich permitteren de ander voor te zijn. De drang tot 'scoren', die elke speler, ijdel als hij/zij is, toch kenmerkt, wordt door Goethes poëzie genadeloos bestraft. Als iemand zoiets waagt te doen, mislukt de voorstelling compleet.

Vreemd genoeg leidt dit niet tot kleurloze, angstige figuren, maar komt het de helderheid van tekst en personages ten goede. Het cynisme van Antonio, als zodanig door Sam Bogaerts sterk aangezet, evolueert langzaam naar twijfel. De schuwheid van Tasso - hij beweegt altijd op de zijkanten van de scène, durft pas vrij laat het centrum te zoeken - geeft een mooi soort natuurlijkheid aan zijn retoriek. De ingetogen manier waarop Leonore van Este haar hopeloze liefde beleeft is verontrustend, van een extreem en bitter pessimisme - ze is eenzamer dan Tasso. Maar alle figuren zijn eenzaam, ze durven met moeite de scenische ruimte vergroten, een scène die zich telkens uitbreidt, als er weer een achterdoek valt.

Toch is het moeilijk om deze voorstelling op zijn waarde te beoordelen, je weet immers

nooit of de gevoelens en gedachten die zich voor je ogen in al hun dubbelzinnigheid openbaren, op meer berusten dan op een toevallige ingeving van het moment. Er hangt een waas van vrijblijvendheid over de *Tasso* van Peyskens, zelfs al heb je de voorstelling maar één keer gezien en kan je niet zeggen of het drama bij een andere opvoering ook een andere betekenis heeft gekregen. Peyskens en zijn spelers zullen zich opnieuw verdedigen met een verwijzing naar het veeleisende 'engagement' dat van hen, avond na avond, geëist wordt, maar dat is een argument 'onder theatermakers', niet voor 'toevallige' toeschouwers. Wat niet belet dat, net als bij Vandervost, maar een stuk scherper, de tekst zichzelf speelt, zijn geheimen schroomvol openbaart, en twijfel zaait over elk hoogdravend ideaal omtrent kunstenaarschap én omtrent politiek engagement.

Geen plek. Nergens

Voor de romantische dichters - zoals je die in een fictief samenzijn bij elkaar aantreft in *Geen plek. Nergens*, de roman van Christa Wolf - wierp *Torquato Tasso* een licht op hun eigen smarten en verlangens. De 'schizofrene' Goethe, zoals hij zichzelf vormgaf in *Tasso/Antonio*, bleef het intellectuele klimaat, begin 19de eeuw, domineren. De dubbelzinnige afloop van het stuk (verzoening of overgave?) scherpte de discussie aan.

De dichteres Karoline von Günderrode bleef zeggen dat Goethe zich sinds *Werther* niet meer had overtroffen, en Kleist - in het verhaal van Christa Wolf - begrijpt haar: Goethe heeft als kunstenaar niet veel meer te zeggen, sinds hij ophield poëzie te schrijven. En ze beklagen hun oude beschermheer, dat hij, verwijderd van kunst en wereld, moet grijpen naar zo'n ouderwets middel om zijn nederlaag als 'prometheïsch' kunstenaar toe te geven: twee belachelijke intriganten (*Tasso* en *Antonio*), die elkaars deugden het liefst willen afnemen, of misschien nog liever één persoon worden. Het is pijnlijk om zo'n nederlaag zo vroeg al vast te stellen - Goethe was niet zó oud, toen hij *Torquato Tasso* schreef - en daar geen conclusies uit te trekken. Integendeel, pas nadien kreeg de politieke carrière van Goethe écht vaart. Günderrode en Kleist trokken snel hun conclusies, ze kozen zelf voor de dood.

Ruïne

Na drie *Tasso*-voorstellingen in Vlaanderen/Nederland betrap ik mezelf op niet vervulde verwachtingen. Ik blijf de neiging hebben om *Torquato Tasso* te beschouwen als een politiek relevant stuk, alhoewel ik mij tien jaar geleden liet overtuigen, door Jan Decorte, dat dit niet het geval was (zie *Etcetera 2*), dat het onmogelijk was om Goethe te lezen als een actueel politiek verhaal.

Zoals Goethe lyrische verzen schreef bij de puinen van de barokke samenleving, zo kan je Goethe nu enkel nog lezen als een 'ruïne', als een drama dat zijn vleugels heeft verloren, zoals

sommige Nikè-beeldjes in de loop der tijden ook hun vleugels kwijtraakten.

Maatschappij *Discordia* verbrokkelt Goethes tekst op de meest radicale manier: de scènes lijken aan elkaar geplakt als een 'avant-gardistische' collage - ik vroeg me even af of de volgorde klopte - en de voorstelling wordt ingeleid door een exposé over het filosofisch-historisch belang van *Torquato Tasso*. Maar het resultaat, zoals al aangegeven, blijft problematisch: anders dan bij hun Thomas Bernhard-voorstellingen slaagt *Discordia* er hier niet in de indirecte politieke betekenis helder te tonen. Het 'rad der geschiedenis' stokt in *De Tasso*, het blijft te veel toneelgeschiedenis, ook met Napoleon erbij.

Vandervost heeft geen politiek verhaal, je kan zijn 'erotische' *Tasso* hoogstens zien als een fabel over decadentie in de hoogste kringen, maar daar open je geen politiek perspectief mee. Peyskens wil de (indirecte) politieke betekenis benadrukken van zijn af/aanwezigheid als regisseur en de eisen die dit stelt aan de spelers. Ook hier: toneelpolitiek die moeilijk vertaalbaar is naar een breder forum.

De Vlaamse *Tasso*'s van Vandervost en Peyskens - hoe weinig ze ook op elkaar lijken - vallen op door hun respect voor de tekst-als-eenheid, terwijl *Discordia* Goethes stuk beschouwt als een reeks verwijzingen naar historische toneelvormen. Het 'postmoderne' karakter van dit klassieke drama is nauwelijks zichtbaar gemaakt. De spanning b.v. tussen de voorzichtig-geëmancipeerde verlangens van prinses Leonore en de variant op de hoofde liefde die *Tasso* uitdrukt, als hij citeert uit zijn eigen gedicht *Aminta*. Maar ook de omgekeerde tegenstelling: *Tasso*'s droom over de Gouden Tijd, die hoog-romantisch klinkt, dicht bij Kleist, waar Leonore zich berustend neerlegt bij de vormelijkheid.

Even zelden gaan deze theatermakers in op het gegeven dat Goethe deze allegorie over zijn eigen leven plaatste in een hofcultuur, in een klein hertogdom, met veel prestige maar weinig macht. Ferrara, een eiland van hoge Renaissance-cultuur, was dat ook het eiland van Verlichting dat Goethe hielp inrichten aan het hof van Weimar? Of geeft Goethe de fundamentele onmacht toe van de (al dan niet officiële) maecenas, die kunst en diplomatie nooit zal weten te verzoenen?

In *Geen plek. Nergens* tekent Christa Wolf dit conflict in twee extreme figuren: Kleist enerzijds, de meest fanatieke romanticus, en Savigny anderzijds, beroemd rechtshistoricus en nauwelijks verlicht despoot. Beiden vinden elkaar hoogstens in een zekere idee over de Duitse natie, maar als mens naderen ze elkaar niet. Maar bij Wolf verwijst dit conflict naar de toenmalige DDR-samenleving, misschien naar een tegenstelling zoals tussen Bertolt Brecht en dichter-politicus Johannes Becher. Peter Stein en Claus Peymann hebben hun *Torquato Tasso* destijds ook als zo'n politieke parabel opgevat, Jan Decorte maakte een politieke interpretatie

juist belachelijk, en de theatermakers van nu weten niet écht waarheen dit drama leidt.

Ze willen, terecht dunkt me, de valkuilen van de actualisering vermijden, maar sussen tegelijk hun geweten door bewust te wijzen op de maatschappelijke betekenis van dit 'hoofse' conflict. Anders dan bij Stein en Peymann, of bij Christa Wolf, is er geen heldere samenleving meer, waarop je het beeld van *Tasso* kan projecteren, ook niet als tegen-beeld. De politieke uitdagingen zijn van een andere orde, en de betekenis van de kunstenaar is daarin veel bescheidener geworden, hij heeft zichzelf de afgelopen tien jaar - en misschien is dat ook een gedeelte van de erfenis van Jan Decorte - buiten de discussie geplaatst en enkel naar zijn eigen hart gekeken. Zoals Goethe heeft hij een rots-tuin gecultiveerd, gebroken antieke beeldjes, met mos uit een regenachtig klimaat - en achterin dat park zet hij een tuinhuis neer, waar twee eeuwen later de toeristen komen kijken naar het overspelige bed van de oude satraap. Dat is het spoor dat de Klassiek heeft achtergelaten: een flauw commentaar op burgerlijke schijnheiligheid. Is *Torquato Tasso* niet meer dan dat?

Klaas Tindemans