

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