

van hove en versweyveld scheppen nieuwe theaterkosmos

TM 6, september 2007, Hana Bobkova

Het theater en zijn kunstenaars hebben, omdat ze vanwege hun medium zo dichtbij de tijd staan en niet kunnen wachten op gunstiger presentatieomstandigheden, gedurende een eeuwenlange geschiedenis het vermogen ontwikkeld om de veranderende realiteit te absorberen, zich te assimileren en aan te passen aan het nieuwe. De manier waarop de Romeinse Tragedies worden geënceneerd in alle meerduidigheid, simultaneïteit en polyfonie, is te begrijpen als een reactie op de mediacultuur. De Romeinse Tragedies verbijsteren door rijkdom en helderheid.

In het oeuvre van Jan Versweyveld en Ivo van Hove is deze voorstelling te plaatsten in de lijn van Caligula, die zich in een ‘mediakathedraal’ afspeelde en waarin de spelers ook met een camera werden gevolgd. Nu werkten Versweyveld en Van Hove samen met de Amerikaanse videokunstenaar Tal Yarden. Vlaming Eric Sleichim componeerde de live, akoestisch gespeelde muziek, uitgevoerd door Muziektheater Transparant en Blindman. De drie tragedies van Shakespeare leveren de tekst. De discoursen van taal en geluid staan elkaar naar het leven en hun concurrentie is soms moordend. Vertaler Tom Kleijn onderstreept het belang van de vorm van de taal die gesproken wordt en vaak in hoog tempo voorbijtrekt: ‘Je kunt er geen voetnoten bij plaatsen. Shakespeare was zich daar maar al te zeer van bewust. Hij gebruikt het instrument van de herhaling en verpakt zijn thema’s in grote metaforen die hij door de tekst weeft. Het alledaagse wordt voortdurend in perspectief gezet in alomvattende beelden die het menselijk doen en laten verklaren.’ Het belang van de vorm als drager van ethische en filosofische ideeën is evident, met andere woorden: het esthetische bevat altijd een inhoudelijke notie. Herhaling en metafoor zijn dan ook belangrijke stijlkenmerken van de encenering en in de visuele en auditieve dramaturgie zijn ze equivalenten van de taal.

De voorstellingstekst wordt mede gegeven door de aanwezigheid van de toeschouwers, die theatrale tekens kunnen creëren en deelnemen aan de theatrale fictie. Iedereen kan een zitplaats kiezen in de zaal of op het toneel en tijdens de voorstelling van plaats veranderen. De toeschouwer zelf maakt deel uit van beweegbare beelden: live, als men het toneel via gangen rond de zaal betreedt en daar drank of eten bestelt, consumeert, daar staat of zit. Hoewel de ruimte op het toneel daartoe is begrensd, verschijnt af en toe op het grote beeld, dat op een

doek in de toneelopening wordt geprojecteerd, samen met de acteurs een vreemd gezicht uit het publiek. De toeschouwer participeert dus niet alleen mentaal, zoals gebruikelijk, maar ook fysiek, door de mogelijkheid zich te bewegen door de ruimte. Vooral voor de generatie die van jongs af aan vertrouwd is met niet alleen film maar ook televisie en internet, kan het langdurige en verplichte stilzitten in een donkere 'doos', acteurs volgend die doen alsof ze iemand anders zijn, zeer ver van hun ervaringswereld liggen. Hier krijgen ze een alternatief.

Theatraal ritueel

Aan het begin van Coriolanus zat ik tamelijk onbewogen naar het toneel te kijken, te vergelijken met de fysieke onbewogenheid van een doorsnee televisiekijker. Het tv-zappen wordt hier het zappen met de blik, die zich van de ene monitor naar één van de talrijke andere richt, waarop uitzendingen van diverse zenders, reclames of ruis te zien zijn. De acteurs zijn, al dan niet in actie, voortdurend op het toneel aanwezig en de combinaties van beelden met scènes bepaalt de toeschouwer zelf, slechts aangestuurd door de mise-en-scène. Maar zappen kan de toeschouwer ook 'fysiek', want ook in de foyer kan hij volgen wat er op het toneel gebeurt. Het gaat dus non-stop door, consequent doordacht betekent dit dat er ook geen pauzes zijn; het is een theatraal ritueel in continuïteit van de tijd, een continuous present. Tijdens de slechts enkele minuten durende ombouw kan men een zitplaats verlaten, of niet. De master of ceremony – in elke deel de stem van een andere acteur – roept het aantal minuten en seconden om die nog resteren tot het 'begin'. Traditionele pauzes vervallen.

De precies aangegeven duur van de scènes, dat de bezoeker op een A4'tje meekrijgt, benadrukt het mediale (én het sportachtige) karakter van het totale evenement. De opsomming van te verkrijgen culinaire onmisbaarheden zou samen met de bewegingsvrijheid van de toeschouwer als een manipulatie kunnen worden beschouwd, waar de tragedies al in de basis vol van zijn. Maar het is geen knieval voor het publiek.

Het intensiveren van contact met de toeschouwer gebeurt niet, zoals gebruikelijk, door acteurs die zich met tekst of gebaar tot de zaal wenden – en als dat al gebeurt, krijgt het een bijzondere betekenis. Het is andersom: het contact tussen de toeschouwer en het toneel wordt geïntensiveerd. In een voorstelling zo gestructureerd als deze, waarvan de logistiek aan strenge timing is onderworpen, wordt de toeschouwer een onberekenbaar fenomeen. Van hem gaat ook de energie uit; hij is onderdeel van de sociale en historische omgeving van de tragedies.

Openbare ruimte

Shakespeare heeft in *The Tragedy of Julius Caesar* (1599), *Antony and Cleopatra* (1607) en *The Tragedy of Coriolanus* (1608) gebruik gemaakt van een verzameling biografieën van beroemde Grieken en Romeinen, opgetekend door Plutarchus. Op één voorstellingsavond vallen tien doden en in de ruimte die mediaal en menselijk, historisch en eigentijds tegelijk is, ontvouwen zich politieke én persoonlijke geschiedenissen. De samenhang van de trilogie ontstaat door het verband tussen de historische feiten en personen, maar de enscenering benadrukt dit niet. In plaats daarvan zorgt ze voor de interne consistentie van de ruimte en speelstijl.

Voor de mediale inrichting van de ruimte zorgt de aanwezigheid van monitoren en projecties (een soort polyecran: een projectie op doeken van verschillende vormen). Door de verschillende en steeds wisselende opstellingen van strakke, vierkante en donkere zitelementen ontstaat de suggestie van meer intieme vertrekken zoals een kamer, kantoor of bar. Het is het vertrek van de moeder van Coriolanus, een werkkamer met een bureau waarachter Julius Caesar zit, de conferentietafel van de senaat in Coriolanus, en het bed/bad van Cleopatra. Maar eigenlijk is er geen privé-ruimte, want het hele toneel met ronde lampenkappen, hangend aan het plafond, wekt de indruk van een openbare ruimte: een lounge in een hotel of eerder nog een vliegveld, omdat functionele 'stationsklokken' op de achterwand een cruciale rol in de aanduiding van de ruimte spelen. Het zou ook een beurs kunnen zijn waar de mannen in donkere pakken heftig gebarend debatteren. Of een tempel met Antonius, onbeweeglijk zittend als een beeld, verlicht op een denkbeeldig altaar.

Politieke intriges

In *Coriolanus* gaat het om twee volkeren; de Volsci verzetten zich tegen de agressieve expansie van de Romeinen. Na de overwinning van de Romeinen komt generaal Coriolanus, van oorsprong een patriciër, in ernstig conflict met de vertegenwoordigers van het eigen volk. Het tijdsverschil op de klokken is dat van twee niet ver van elkaar verwijderde landen.

Julius Caesar speelt zich af ten tijde van de grote macht van de Romeinen, na de militaire overwinningen en geografische uitbreiding van de Republiek. In de enscenering wordt sterk gesuggereerd dat het hier om de geschiedenis gaat die zich in de Europese ruimte afspeelt, waar vertegenwoordigers van verschillende belangenpartijen over de beperkingen van de macht van één leidende figuur onderhandelen; persoonlijke en politieke intriges en demagogie zijn hier de spil. Na de moord op Caesar breekt de burgeroorlog uit.

In *Antonius en Cleopatra* lijkt de hele wereld erbij betrokken; het Afrikaanse continent op zijn minst. De herkenningmuziek van de BBC Wereldomroep kondigt het nieuws aan. De talrijke klokken en tv-beelden wijzen op de mondiale

ligging. Waar men in Julius Caesar communiceerde en zich snel verplaatste via de 'luchtruimte' en de personen in de hal de wachtende reizigers konden zijn die het nieuws op tv volgen, daar lijken wij in Antonius en Cleopatra op een schip te varen in de wateren tussen de zakelijke en nuchtere westerse wereld en het poëtische rijk van de Egyptische heerseres; het voortdurende geluid van de motoren geeft deze metamorfose aan. Een kosmisch schip, een schip dat dreigt te stranden, een schip dat de doden meevoert, of gewoon een schip waarop Antonius zich aan boord bevindt?

Fictieve kosmos

De visuele en geluidscompositie roept dergelijke associaties op. Een nabootsing en spiegeling van de realiteit, de functies van theater die Shakespeare zo ongeëvenaard vestigde en die eeuwen later tot canon werden verheven, zijn hier enerzijds ondermijnd, anderzijds stijgt de theatrale werkelijkheid als een feniks op uit de as van de verbrande, oude vorm. De beelden van soldaten, oorlogsvoertuigen en gevechten zijn niet direct herkenbaar, maar iedereen kan ze associëren met Irak of Afghanistan. We zien ook Angela Merkel, op het moment van de première bijna dagelijks op tv, of John Kennedy, tijdens de ontmoeting van samenzweerders van de moord op Caesar. Natuur en cultuur van onze civilisatie worden gerepresenteerd door een tekenfilm, documentaire en reclames en ze lossen op, of worden opgenomen in de constructie van realiteit op het toneel: theater dus als een fictieve kosmos. Door de mengeling van live en niet-live 'verdwijnt' de tijd. Tijd is niet meer homogeen en consistent, maar samengesteld uit verschillende tijden en deze relativiteit wordt op het toneel benadrukt.

Wat zijn de motieven van menselijk handelen? Hoe beïnvloedt het persoonlijke de wereldpolitiek?

Shakespeare en de makers die in zijn voetsporen treden geven geen eenduidige antwoorden. De encenering vestigt de aandacht op de vrouw en haar rol in de geschiedenis en legt verbindingen met het hedendaagse bewustzijn. Met het discours van de vrouwen wordt het kritische verstand én het onbewuste aangewakkerd. 'Niet de menselijke psychologie staat centraal, maar de mechanismen die mensen tot een gezamenlijk besluit, een politieke moord, binnen- of buitenlandse oorlogen, verharding van standpunten of tot capitulatie brengen,' betoogt Van Hove in het programmaboek. Primair gaat het om mechanismen, om de wijze waarop de structuur is samengesteld en hoe ze functioneert. Het kan de structuur van een staat zijn, maar evengoed van het menselijk organisme. Het kan driften en instincten betreffen waardoor mensen worden voortgedreven. Psychologie in de zin van een diepe psychologische dimensie van de personages is inderdaad niet aanwezig. Immers, we hebben met Shakespeare te maken en in de spiegel die hij ons voorhoudt kan de mensheid

zich herkennen; in de universele typen van temperamenten. De acteurs geven hun de individuele gezichten, uitdrukkingsvermogens en bezieling.

Met Coriolanus betreden we het politieke terrein dat aan de mannen lijkt te zijn voorbehouden. De scheiding tussen het openbare en privé-leven is in de enscenering echter minimaal want alles is zichtbaar en in het bezit van media. Vrouwen belichamen verschillende rollen waarbij iconen als de femme fatale en de heilige deelnemen aan het politieke leven. Het zijn onder anderen de invloedrijke moeder (Volumnia), een vrouw die in het politieke spel als pion wordt ingezet (Octavia) en de heerseres die haar emotionele en rationele kanten in balans houdt (Cleopatra). Dankzij het schitterende spel van Frieda Pittoors is Volumnia, de moeder van Coriolanus, een dominante figuur, ook wanneer ze achter op het toneel staat. Intelligent bewustzijn is de conditie sine qua non van de speelstijl die Pittoors hier tot maatgevende hoogte brengt. Van Fedja van Huêt (Coriolanus) hebben wij de driftbuien al vaker op het toneel gezien, waarvan de motivatie niet te diep gezocht moest worden. In zijn afwijzende houding tegenover de volksvertegenwoordigers laat Coriolanus zich volledig meeslepen door zijn opvliegende karakter. Opstandig, in strijd met het gezonde verstand en in verzet tegen de door zijn moeder gewenste carrière, sluit hij een verbond met vijanden van Rome. Pittoors maakt, met inzet van alle retorische en emotionele tactieken, van het 'ompraten' van Coriolanus tot verzoening één van de hoogtepunten van de hele avond. Coriolanus wordt klein, letterlijk en figuurlijk, maar op zijn gezicht verschijnt in close-up een grimas van walging. Als Volumnia weggaat slaat hij een diepe, op dat moment bijna komische, zucht. Het is aan de toeschouwer om in de constellatie van de moeder als Volumnia en de plaatsvervangende vader (Menenius), door Fred Goessens als strategische, maar milde politicus gespeeld, de wortels van het gedrag van Coriolanus te vinden. De vraag over de vrijheid, over de politieke verantwoordelijkheid van het individu, de vraag over ethisch handelen dat onder druk staat van emotionele impulsen en autoritaire invloeden buiten de persoon in kwestie, wordt hiermee de eerste keer in de enscenering opgeworpen.

Een lichtkrant is één van de middelen waarmee informatie (data en historische feiten) aan de toeschouwer wordt verstrekt én de illusie van individuele vrijheid wordt doorbroken. Meteen aan het begin van Coriolanus verschijnen de 'leerzame' berichten ter verduidelijking van de stand van zaken: de allerminst rooskleurige situatie in de Republiek maakt het noodzakelijk om de agressie naar buiten te richten en de vijand daar te zoeken. Wellicht een al te bekende politieke praktijk.

Huwelijken

In Julius Caesar attendeert de casting al bij voorbaat op de rol van de vrouwen. Cassius is in deze enscenering een vrouw en daarmee krijgen de motieven van zijn/haar handelen een mogelijke dubbelzinnigheid, zonder dat de vertolkster Renée Fokker daar een bijzondere lading aan geeft (in Coriolanus was dezelfde actrice een 'volkstribuun' en Marieke Heebink de 'eerste senator'). In Julius Caesar heerst een competitiefteer (we zien een zwemwedstrijd op tv) en beelden van natuurrampen kondigen de staatkundige rampen aan. Cassius beroept zich op de natuur en kosmische krachten, die tekens geven dat op aarde de dingen in een monsterlijke 'onnatuur' veranderen; hij vergelijkt Caesars macht met de 'vreselijke nacht die dondert, bliksemt, graven opent brult'. In deze passage is hij ook een held, die zich 'aan de gevaren van de nacht heeft blootgesteld': de politieke strategie om iedereen te overtuigen van de noodzaak van Caesars dood. De vrouw van Caesar (Calpurnia) tracht Caesars noodlottige beslissing om naar de Senaat te gaan tegen te houden. De vriendschappelijke en echtelijke relaties tussen enerzijds Caesar en Calpurnia, anderzijds Brutus en Portia, de vriendschap en opoffering, worden doorkruist door verraad. De constellatie tussen de echtelieden, als een vierluik op een projectiescherm treffend weergegeven, doet denken aan huwelijken in de recente ensceneringen van Van Hove. Het is een buitenstaander, Cassius, die de kalme maar geëngageerde Brutus (Jacob Derwig) weet te overtuigen van het gevaar van machtsconcentratie in de persoon van Caesar. Vanuit het perspectief van de rol van de vrouw – Cassius – gezien, is haar invloed fataal.

Hugo Koolschijn belichaamt een indrukwekkende, charismatische persoonlijkheid ondanks Caesars korte bestaan op het toneel. Zijn gezicht in close-up 'onthult' een buitengewoon scherpe geest. Zijn bescheidenheid werpt de vraag op of de leider daarmee de gang van zaken niet eerder provoceedt dan tegenhoudt. De uit de toneelgeschiedenis befaamde toespraken van Brutus en vooral van Marcus Antonius bij de doodskist van Caesar zijn een staaltje van verbale retorica. De gematigde Brutus van Jacob Derwig toont een introverte politicus, een loyale meedenker. In de andere rollen bouwt Derwig ook op deze sterk persoonlijke basis van zijn imago. De toespraak van Antonius (Hans Kesting) bevestigt de voortreffelijke inzet van mediale én theatrale strategieën. Nadat hij de toeschouwers zittend op de grond en sprekend in de camera met intimiteit en nederigheid heeft gevangen, loopt hij naar de zaal en gebruikt dan, heftig gebarend en rennend, de hele ruimte van het toneel. Hij, de acteur, is de heerser, niet de camera. Na dit pakkende optreden kreeg Kesting het eerste en enige open doekje, hét bewijs dat demagogie ook het hedendaagse publiek aanspreekt.

Mannengeest

Het emotionele hoogtepunt ontstond eveneens door een combinatie van het mediale en theatrale. Portia, de vrouw van Brutus (Karina Smulders) beklagt zich over het gedrag van Brutus in wiens geest 'een ziekte woekert' en die vannacht door mannen bezocht werd 'die hun gezichten zelfs voor de duisternis verborgen wilden houden'. Zij vraagt zich af of er in het huwelijkscontract een clausule staat dat ze van zijn geheimen niets mag weten. 'Ben ik wel één met jou, maar één met zekere beperkingen: gezelschap bij het eten, troost in het bed en af en toe eens met je te praten? Huis ik slechts in de achterafbuurt van je geest? Als het niet meer is, dan is Portia de hoer van Brutus, niet zijn vrouw.' Het klinkt voor de jonge generaties misschien gedateerd, maar op hoeveel huwelijken is dit niet nog steeds van toepassing? Het spel van Karina Smulders heeft een uitzonderlijke emotionele lading maar tegelijkertijd getuigt het van de sterke geest van Portia (Shakespeare verwoordt het zo: 'Ik heb een mannengeest, maar slechts de kracht van een vrouw'). De esthetiserende beelden die op het doek te zien zijn herinneren aan een treurende en gevallen engel, een wellicht geïdealiseerd maar niet minder aangrijpend beeld van een vrouw.

Een andere opvallende rol is Octavius Caesar, gespeeld door Hadewych Minis. In Antonius en Cleopatra is zij/hij één van de leden van het triumviraat. Een vrouw van de jonge generatie met de vanzelfsprekendheid van een hedendaagse, moderne, zakenvrouw, onderkoeld en manipulerend; het tegenovergestelde type van Cleopatra. Een nieuw, blond icoon van het heden. Tenminste, zo zien de makers haar. Een incestueuze relatie met haar zus (Octavia, eveneens Karina Smulders) wordt gesuggereerd tijdens hun ontmoeting in een 'bar' maar deze staat een 'zakelijke' verbinding van Octavia die met Antonius huwt niet in de weg. Wanneer de interpretatie van de mannen gedetailleerd wordt gevolgd, zou dit een ander artikel opleveren. Bovendien zijn de vrouwen in de politiek in deze enscenering, naast de scenografie, het meest opzienbarend omdat ze het functioneren van het politieke bedrijf doorlichten. In het algemeen geldt dat Coriolanus, Menenius, Cominius en Brutus, maar ook Antonius en Julius Caesar verschijnen in een scala van portretten waar onder andere een zelfingenomenheid de diepe bron is van zowel van hun zwakte als sterkte.

Romeinse Tragedies door Toneelgroep Amsterdam

6 t/m 9 september, Parktheater Eindhoven; 13 t/m 16 september, Kaaitheater Brussel; 20 t/m 23 september, Stadsschouwburg Amsterdam; 29-30 september, deSingel Antwerpen

www.toneelgroepamsterdam.nl