

De spiegel van Hamlet

VEERTIG JAAR ALS VERSLAGGEVER TUSSEN TONEEL EN PUBLIEK: ENGAGEMENT OF NAVELSTAREN, DAAR GAAT HET OM

Albert van Dalsum zei het al, als koning Lear in de jaren zestig: theater zonder mensen in de zaal bestaat niet. Het toneel moet altijd zijn gezicht laten zien. Juist vandaag. Dus niet een potsierlijke poppenkast van Ivo van Hove of de rug van Hamlet, maar – als daad van bevestiging – de voorstelling van *Aïsja*.

Het was midden jaren zestig aan de slootkant ergens buiten Eenigenburg, een dorp in de kop van Noord-Holland. De schilder die daar op een wiebelstoeltje met een penseel de natuur naar zijn hand probeerde te zetten, leek op Winston Churchill. Of *speelde* hij de grote Britse staatsman en amateur-schilder, omdat hij het niet laten kon, ook buiten het theater? Albert van Dalsum zat daar bij te komen van zijn afscheidstournee als koning Lear. En uw verslaggever, jong van jaren en bedeesd door zoveel fysieke aanwezigheid, zat bibberend met een blocnote op schoot naast hem in het gras. Was dat nou, onder die grote strooien hoed, de acteur die hem daags tevoren als de ontakelde koning, met zijn dode dochter Cordelia in de armen, tot tranen toe had geroerd? De acteur die kon bulderen als een storm en wiens stem met gemak de engelenbak overvleugelde? De toneelspeeler die zijn publiek in de rol van een eeuwenoude koning nog steeds zo veel te zeggen had? Rechtstreeks en zonder masker? Over macht en onmacht, over waan en werkelijkheid, over het menselijk falen, over leven en dood?

In de herinnering zit daar nog steeds een vriendelijke oude man, lang niet zo nors als hij er op het eerste gezicht uitzag. Hij had het toneel – bijna nog vanuit de negentiende eeuw – over de oorlog heen getild en opnieuw in het hart van de cultuur gebracht. Hij was erfgenaam van een verleden tijd, zorgde ervoor dat de lijn van de geschiedenis niet brak en was trouw aan zijn aard van geëngageerd toneelspeeler, dat wil zeggen, zich bewust van de tijd waarin hij leefde. Hij vertelde toen aan de waterkant iets over zichzelf en het theater. Over het belang van het toneel. Over de onmisbaarheid van het publiek. Over de trouw aan zijn houding en zijn vak. Over de oerkracht van koning Lear. Over de spiegel die de toneelspeeler ophoudt om de toeschouwer een beeld van zichzelf te geven, met al zijn tekortkomingen, verhevigd

JAN PAUL BRESSER

misschien, maar indringend en verstaanbaar. Hij vertelde in simpele, heldere woorden, zodat de jonge verslaggever niet verstrikt raakte in zijn eigen aantekeningen. Veel blijven kijken, jongeman, was zijn advies, en leren onderscheiden. En als het goed is, als de toneelspeeler wat te vertellen heeft, zei hij, is het altijd de moeite waard.

Koning Lear met zijn gezicht naar de zaal of koning Lear met zijn rug naar het publiek. Daar gaat het om, altijd, Hamlet met of Hamlet zonder spiegel. Hij is er weer, Hamlet, dit vroege voorjaar, zoals bijna ieder toneelseizoen. Maar hij is er niet. Hij heeft zijn spiegel onder zijn jas verstopt en zijn rug naar het publiek gekeerd. Hij is studiegenoot van zijn regisseur en niet de tijdgenoot van zijn publiek. Hij houdt de spelers om zich heen wel voor wat de essentie is van hun vak, maar zelf – in zijn hier ingekapselde rol – doet hij niet, wat hij de anderen op het hart drukt: '...regel je gebaar naar je woord en je woord naar je gebaar, want iedere overdrijving strijdt met de bedoeling van het toneel, die van oudsher was, is en altijd zal zijn: de natuur als het ware een spiegel voor te houden, de deugd haar eigen trekken te tonen, de laagheid haar eigen beeld, elke tijd zijn eigen wezen...'

Zo heeft het gezelschap van jonge toneelspelers, dat zich 't Barre Land noemt, zich op het toneel naar binnen gekeerd om met elkaar opnieuw uit te vinden waar het drama dat ze spelen om zou kunnen gaan. Regisseur Jan

Ritsema, door de jaren gepokt en gemazeld, heeft hun bewust geen houvast gegeven. De voorstelling is als onderzoek, het spel een vorm van research, het podium een laboratorium. Te zijn of niet te zijn, daar gaat het hier niet om, want de noodzaak van publiek is er niet echt. De Elckerlyc die Hamlet is, al bijna vier eeuwen, heeft hier zoveel gezichten dat hij zonder

gezicht is. En daarmee ontnemt hij zijn toeschouwers het zicht op het wezen van zijn rol: spiegelbeeld te zijn van ieder van ons in de zaal, van onze twijfels, onze hartstocht, onze verwarring, onze sluwheid ook en zwakte, en vooral van ons geweten. Het publiek dat opnieuw niet alleen voor het vermaak, maar ook met het verlangen naar inzicht en herkenning naar de schouwburg is gekomen, mist het natuurlijke houvast, ziet Hamlet als vreemdeling, als gespeeld essay voor ingewijden.

Zelfs uw ervaren verslaggever, die zijn eerste *Hamlet* bijna veertig jaar geleden zag, raakt af en toe de draad kwijt. Natuurlijk, de nieuwsgierigheid wint het, hij heeft daarbij zijn hart verloren aan de jonge groep, dus zit hij op het puntje van zijn stoel om in het hier uitgezette labyrint naar betekenis te zoeken. Het valt niet mee, met soms zeven Hamlets, vier Ophelia's en een tweeling-Polonius, naast en achter elkaar. Woorden, woorden, woorden, als gebroken litanieën die hun verstaanbaarheid kwijt zijn geraakt. Een *Hamlet* voor gelovigen. Wie van buiten komt, van *Hamlet* weet maar het drama niet woord voor woord kent, moet wel afhaken. Na afloop zegt een teleurgesteld meisje tegen haar vriendin: 'Als een van de spelers maar even hoestte, was ik de weg al kwijt.'

De toneelcriticus zit altijd in de zaal, tussen de toeschouwers, nooit in de kring van toneelspelers. Hij is bemiddelaar tussen het toneel en publiek, tussen voorstelling en lezers en is gewend naar waarheid verslag te doen en er niet omheen te draaien. Zoals het koor in de Griekse tragedies. En dan niet alleen om over rampspoed te vertellen, maar om reflecterend en vanuit een breder verband telkens opnieuw te berichten over de staat van het toneel en de aansluiting die deze van oorsprong meest menselijke onder de kunstvormen zoekt bij de eigen tijd. Want dat is waaraan het toneel zijn bestaansrecht ontleent. Van de dagen van *Electra*, toen in een arena in het oude Athene, tot aan die van *Mijn Elektra* vandaag in een schouwburg in Groningen.

**Vorm doodt
vent: dat
is altijd de
crisis van
het toneel**

Wie daar bij was en is, zal altijd weer willen rondvertellen hoe onvergetelijk het was om mensen op het toneel met de kracht van hun verbeelding die spiegel te zien voorhouden om de eigen tijd zijn betekenis te geven. En juist in een wereld die verstopt dreigt te raken in een kunstmatige werkelijkheid, heeft de verbeelding misschien wel meer dan ooit de taak manifest aanwezig te zijn. Om te blijven ontmaskeren wat zich aan ons blikveld onttrekt, wat vertroebeld raakt en misvormd wordt door de platte waan van de dag. Als dat niet gebeurt, heeft het toneel, ondanks alle esthetische hoogstandjes, niet zo veel zin. Dan wordt het opgedofte navelstaren in grote schouwburgen tot erediens voor een steeds kleinere kring. En raakt toneel zijn van oudsher ook *maatschappelijke* identiteit langzaam maar zeker kwijt.

Ook vandaag is dat evident, juist in een tijd waarin het toneel tijdens een gigantische multimediale cultuuromslag zijn identiteit zo moet bevestigen. Dan gaat het om de acteur Ger Thijs, die als de springlevende zestiende-eeuwse geleerde Galilei Galileo zo veel meer dichtbij is in de glasheldere voorstelling *Het leven van*

Galilei van Het Nationale Toneel dan de acteur Titus Muizelaar als de tot potsierlijke pop geworden ook zestiende-eeuwse Franse heretog in *The Massacre at Paris* bij Toneelgroep Amsterdam. Vent of vorm is niet alleen in de literatuur steeds opnieuw aanleiding tot discussie. Iedere crisis bij het toneel, altijd weer, gaat daarover: de spiegel die de wereld haar ware gezicht niet onthult, maar verbergt.

De eerste voorstelling van regisseur Ivo van Hove bij Toneelgroep Amsterdam komt om in uiterlijk vertoon. De visuele kracht van zijn verbeelding knalt even op het netvlies, maar vermorzelt vervolgens de apocalyps die hij heeft willen laten zien: de mens blijft voor de mens een wolf. Wat Christopher Marlowe als tijdgenoot van Shakespeare noteerde over

een zestiende-eeuwse godsdienstoorlog verdwijnt achter een poppenkast. Ondanks de poging van de uit Marokko afkomstige Nederlandse schrijver Hafid Bouazza om de oude tekst naar hier te halen. Vorm doodt vent. De toeschouwer komt ogen tekort, maar verstaat nauwelijks iets. Hij wordt verblind maar krijgt geen klap voor z'n kop. Het is vuurwerk, geen oorlog op het toneel.

Het is bijna zoals de voorstelling *Dark Lady* naar de son-

netten van Shakespeare twee jaar terug van Van Hove's voorganger Gerardjan Rijnders: alles is ondergeschikt gemaakt aan het autonome kunstwerk, alles speelt zich af onder een denkbeeldige glazen stolp. In zijn puur esthetische exercitie lijkt het erop alsof ook Ivo van Hove de toeschouwer gaandeweg uit het oog heeft verloren. De ronde spiegel waarop de spelers als marionetten ronddolen lijkt niet voor niets gebroken. De tijdbom is al afgestaan tijdens het creatieve proces voorafgaande aan de première. De spiegel is al stuk en dan lukt het niet om in reflectie helder en hard 'de laagheid haar eigen beeld te tonen'.

Regisseur Ger Thijs – die zelf de titelrol speelt – verstopt het vergrootglas in zijn voorstelling van *Het leven van Galilei* niet in een kunstwerk. Ook hier gaat het om een godsdienstoorlog in de zestiende eeuw. Ook hier heeft een schrijver van later tijd een oud verhaal schoongewassen. Het is een van de meesterstukken van Bertolt Brecht, die niet gauw onder het stof van de tijd verdwijnen. Het blijft actueel. Want de kerk is hier op voet van oorlog met de vooruitgang, met de wetenschap, met de eerste symptomen van wat later de Verlichting zal gaan heten. De creatieve vrijheid van meningsuiting wordt hier de mond gesnoerd. De inquisitie ondermijnt de onafhankelijke geest. En de in wezen soevereine man die ontdekte dat de aarde om de zon draait en niet andersom, buigt niet alleen voor

Albert van Dalsum als
Koning Lear in 1964



de macht van de kerk, hij buigt uiteindelijk ook voor de zwakheden in zichzelf. De voorstelling is bijna kaal. Het toneelbeeld vergroot en vernauwt de open ruimte. De toneelspelers zijn herkenbaar in hun kleren. De paus als de paus van toen, de monnik de monnik, de geleerde de klassieke wetenschapper. Het gaat erom wat ze te zeggen hebben, hoe ze zich gedragen, waarom ze opnieuw dit spel spelen, waarom ze zich vermommen om het publiek een ontmaskering te kunnen laten zien. Galilei als een van ons. De voorstelling van Ger Thijs, waarin hijzelf zo beweeglijk – als ként hij de man – de titelrol speelt, heeft niet die multimediale betovering van de voorstelling van Ivo van Hove. Maar hij toont ons de spiegel. In de geest van Albert van Dalsum en met de hulp van een van zijn leermeesters op de achtergrond, acteur-regisseur Hans Croiset. En dat beklift.



Joop en Liesbeth den Uyl terug op het toneel in Utrecht: nietszeggende mythe

Door de jaren heen is dat altijd zo geweest. Wie veertig jaar door de tijd reist en de ankerplaatsen inmiddels kent, weet dat. Hoe verbluffend het uiterlijk vertoon ook is, de wijze waarop inhoud de vorm dicteert en daarmee de verstaanbaarheid per definitie vergroot, is essentieel voor het overleven van de kunst van het toneelspelen. Daarom blijft een voorstelling als *Een bruid in de morgen* van halverwege de jaren vijftig als een film in het geheugen, dichtbij en onvergetelijk als een verbluffende ervaring van een jongen toen in de schouwburg. Hugo Claus en Ton Lutz waren voor het eerst samen, en de jonge Hans Croiset speelde er een van zijn eerste sterke rollen in. Ton Lutz en Hans Croiset zijn er tot op de dag van vandaag en markeren met hun engagement en hun vitaliteit het levende toneel en optimisme over de toekomst. Nooit het experiment-om-het-experiment, nooit met de rug naar de zaal. Het is een vreugde om te weten dat Ton Lutz – 81 jaar oud nu – komend seizoen als regisseur terugkeert. Op de speelplaats van een man die met al zijn enthousiasme eerder een bruggenbouwer dan een theaterkoopman in de moderne toneelgeschiedenis zal worden genoemd: Joop van den Ende. En Hans Croiset geeft niet alleen Vondel vandaag vleugels, maar zoekt aan de hand van Nederlandse schrijvers als de talentvolle Ma-

ria Goos blijvend naar de kracht van herkenbaar en bewogen Nederlandstalig drama.

In het geheugen is uiteindelijk vervaagd wat opsmuk was en koketterie. Wat overblijft en maatstaf is, ook voor de criticus die nu zijn laatste stuk voor *Elsevier* schrijft, is niet veranderd: de functie van het toneel is en blijft manifest aanwezig zijn in een samenleving. Bij toneel heeft vermaak in de beste zin van het woord altijd de dubbele betekenis: vermaak in de zin van amuseren en vooral vermaak in de zin van vermaken, van veranderen, de ogen openen, tot nadenken stemmen, inzicht verschaffen en het geweten een wasbeurt geven. Dat vermogen, die status, dat vak vraagt telkens om een nieuw standpunt, een aan de eigen tijd aangepaste attitude, een maatschappelijke houding, hetzelfde engagement als van Albert van Dalsum, toen hij als

Een bruid in de morgen.
Hans Croiset, Ina van Faassen



regisseur en acteur vlak na de oorlog als een manifest *Vrij Volk* speelde in een uitverkochte Amsterdamse stadsschouwburg.

Publiek toen had honger naar toneel. Die honger, die behoefte, die nieuwsgierigheid naar getuigenis van levende mensen tegenover ons op het podium, daar gaat het om. De afgelopen veertig jaar zijn erdoor bepaald. Toneel dichtbij, spannend en verwarrend, maar dichtbij. Han Bentz van den

Berg en Ank van der Moer in Albee's *Wie is bang voor Virginia Woolf* naast Andrea Domburg in *Gelukkige Dagen* van Beckett. Het geluk om erbij te zijn geweest: *De Perzen* van Erik Vos en *The Family* van Lodewijk de Boer. Alle dinsdagen in Mickery bij Ritsaert ten Cate (waar is theater uit het buitenland als toetssteen gebleven?) en altijd in het Shaffytheater bij Baal en de straat op met het Festival of Fools en de onvermoeibare Steve Austen. De slagkracht van het Vlaamse *Mistero Buffo* en de grote ontroering bij *Leedvermaak* van Judith Herzberg. De verwoede pogingen van vormingstheater als Proloog en Sater om toneel in de jaren zeventig enige politieke lading te geven. De Appel van Erik Vos, met al die resultaten van onderzoek naar de betekenis van klassieken vandaag in een open piste in een oude paardentramremise in Scheveningen.

En natuurlijk het Werkteater, legendarisch want als een

schoongewassen spiegel. Hoofd en hart naast elkaar, hilarisch en confronterend, altijd lachen en huilen, boven op de huid van het publiek. Zo dicht bij ons als *Avondrood*, die voorstelling over de laatste levensfase van een groep breekbare mensen, was toneel maar zelden. Hoewel, Ko van Dijk en Paul Steenbergen waren dat – samen met Myra Ward en Enny Meunier – ook, als vier oude ontheemde mensen, herkenbaar en onvergetelijk in *Mooi weer vandaag* bij de Haagsche Comedie.

Ach, de stoet van schrijvers, regisseurs en spelers die er waren en zijn en als erfgenamen van hun tijd overeind blijven, is gelukkig groot. Tot aan de beste dagen van Hollandia in een verlaten autosloperij, voorstellingen als *Friedrichswald* bij De Trust van Theu Boermans en *Een soort van Hades* bij toneelgroep Amsterdam. Tot aan *Mijn Elektra* bij het Noord Nederlands Toneel vandaag, in maart 2001, waarin schrijver/regisseur Koos Terpstra met een paar jonge, geestdriftige acteurs op basis van de klassieke tragedie probeert de oorlog op het slagveld van de wereld en die van de eigen familiekring, van toen naar nu te halen, voor een nieuw publiek. Helder en begrijpelijk. Zonder omweg.

Maar laat dit verhaal geen opsomming zijn. Daar waar het gordijn – ook al is het er niet meer – gesloten blijft voor het publiek, is er iets mis. Natuurlijk, ook in het toneel is onderzoek in het laboratorium van de eigen werkplaats onmisbaar. Maar altijd als voorbereiding op de onthulling en de confrontatie.

Niet als doel op zichzelf. Als publiek niet of nauwelijks meer komt, raakt toneel zijn stem kwijt, dat is altijd zo geweest. Uiteindelijk ook bij het baanbrekende Studio, bij de voormalige Haagsche Comedie, bij Het Werkteater in zijn nadagen. Ook bij Proloog, en bij Discordia dat alleen nog functioneert als laboratorium voor de eigen speelstijl, als toneelschool met één leraar (Jan Joris Lamers) en met gesloten deuren.



De Perzen, circusvoorstelling van Erik Vos in 1963

Meer dan ooit misschien moet ook het toneel zich opnieuw bezinnen op zijn maatschappelijke functie. Wil de verbeelding van het theater – van 't Barre Land tot Toneelgroep Amsterdam – nog enigszins aan de macht kunnen zijn in de golfslag van de alles overwoekerende commerciële massacultuur, dan vraagt dat in de eerste plaats om blijvende ontmaskering van de eigen, uitbundig versierde navel, van de in zichzelf gekeerde, steeds meer van de buitenwereld afgesloten eigen kring. Dus niet zozeer wat de Engelse regisseur John Retalack, na regelmatig bezoek aan toneel in Nederland, nog niet zo lang geleden aantrof en wat hij *splendid isolation* noemde: prachtig toneel voor verbluffend weinig mensen. Maar meer om te ontmantelen wat de jonge dichter en acteur Ramsey Nasr vandaag in het theater vaststelt: 'In Nederland is toneel een luxe, het is geen

uitlaatklep, het heeft geen functie, geen werkelijk maatschappelijke functie.'

Daar is moed voor nodig. En een maatschappelijke houding die verder gaat dan de eigen groep, het eigen theater, het eigen (al dan niet omstreden) toneelbestel, de bestaande status quo van een land waar kunst en cultuur in wezen zo goed als ongevaarlijk zijn geworden, geen standpunt hoeven in te nemen, niet echt ergens voor hoeven te staan. Daarom is het een misvatting om onder de kop 'Shakespeare aan het Binnenhof' (*NRC Handelsblad*) te spreken van een nieuw elan van een politiek theater, naar aanleiding van een tragisch mislukte terugkeer van een onverstaanbare Joop den Uyl op het Nederlandse toneel.

Uw verslaggever zat erbij in Utrecht en zag daar een wereldvreemde vertoning van een kale man in een regenjas die over zijn eigen ooit bewogen geschiedenis struikelde en met zijn vrouw Liesbeth in een perk van rode kunstrozen tot een nietszeggende mythe was geworden.

Shakespeare was en is iets anders, dat leert de geschiedenis.

Het toneel moet meer dan ooit aan het begin van deze nieuwe Gouden Eeuw van overvloed (en onbehagen) de spiegel zijn. Ten eerste om het eigen gezicht te laten zien, de eigen trekken te tonen, de eigen stem terug te vinden samen met de onmisbare autonomie. Niet onmiddellijk om barricades op te werpen in de warenhuizen waar 'de orkaan van flauwekul over ons heen loeit' (Rudy Kousbroek). Maar om ons in de eigen schouwburg niet alleen te amuseren, maar ons om de oren te slaan en een geweten te schoppen. Om iedereen tot in de moderne zetels van de Tweede Kamer te laten weten dat Hamlet bestaat, maar ook dat *Aïsja* bestaat, de opera over de zelfbewuste jongste vrouw van de profeet Mohammed. Niet zwichten voor religieuze druk, niet zwichten voor dreigementen van moslims in Rotterdam. Daar gaat het om.

Dat is er zijn of er niet zijn. Dat is altijd en eeuwig de soevereine opdracht van toneel in een vrije democratie. Dat is de reden van bestaan. Dat is vandaag een daad van bevestiging: *Aïsja* spelen. Via de spiegel van de voorstelling het gezicht van *Aïsja* laten zien. En daarmee het gezicht van onze rumoerige tijd. ■

Dit is het laatste artikel van Jan Paul Bresser voor *Elsevier*. Hij gaat met pensioen en werkt aan een boek over zijn ervaringen als journalist en kunstcriticus

**Voor toneel
moet het de
reden van
bestaan zijn:
Aïsja spelen**