

Huiverend ritueel

*Stukken als nieuw
herlezen en voor onze
ogen doen her-leven
— dat blijft de meest
ideale voorwaarde voor
het opvoeren van
gemarmerde
klassiekers die almaar
weer gespeeld willen
worden. In de afgelopen
weken vielen een
Lorca-tekst en twee
Shakespeare-tragedies
die eer te beurt. En, om
een zin uit King Lear
te parafraseren:
«It was good sport to
see them.» —*

door Loek Zonneveld

Op 19 juni 1936, precies twee maanden voor hij door rechtse nationalisten zal worden geëxecuteerd, voltooit de Spaanse dichter Federico García Lorca zijn toneelstuk *Het huis van Bernarda Alba*, volgens de krant *Heraldo de Madrid* (in een opgewonden artikel in mei van dat jaar) «een drama van Andalusische seksualiteit». Lorca is zelf nogal opgetogen over zijn stuk. «Geen literatuur, puur theater», zegt hij tegen zijn een van zijn vrienden, «Geen druppel poëzie.

Realiteit! Puur realisme!» tegen een ander. Om niets aan het toeval over te laten schrijft hij onder de lijst van personages: «De dichter laat weten dat deze drie bedrijven bedoeld zijn als een fotografische documentaire.» Al die begrippen, op zichzelf al behoorlijk verwarrend, hebben de opvoering van deze tekst in Nederland vaak bijna hinderlijk achtervolgd. Niet zozeer het fotografisch als wel het folkloristisch realisme lag op de loer, of een beklemmend bedoeld maar

anekdotisch uitgewerkt naturel. Lorca's stuk is minstens net zo'n *bitch* als haar despotische vrouw des huizes.

Als het stuk begint heeft deze Bernarda Alba, met haar vijf dochters, haar oude moeder en twee dienstmeiden, zojuist haar tweede echtgenoot Antonio María Benavides begraven. Er begint een periode van acht jaar rouw — iets wat in de landstreek in Centraal-Spanje, waar Lorca zijn stuk situeert, wel degelijk voorkwam, en nog vrij vaak ook



King Lear door Oostpool

FOTO BEN VAN DUIN



FOTO PAN SOK

Het huis van Bernarda Alba door Het Nationale Toneel, v.l.n.r. Mijs Heesen, Nelleke Zitman, Pleuni Touw, Kristen Denkers en Ella van Drumpt

— en in die acht jaren van rouw zullen de dochters het huis niet verlaten. Op de oudste na, Angustias, 39 jaar al en lelijk, dochter uit het eerste huwelijk van Bernarda Alba. Zij heeft geld en is dus huwbaar. De gedoodverfde kandidaat is de Romeo van het dorp, Pepe el Romano, een jongen van 25. De gesprekken ter voorbereiding van de verloving vinden plaats in de koelte van de nacht, aan Angustias' slaapkamerraam. Die gesprekken zijn kort. Want Pepe el Romano heeft zijn begeerte oog laten vallen op de jongste dochter, Adela. Hun ontmoetingen vinden later in de nacht plaats en beperken zich niet tot vluchtige conversaties aan een slaapkamerraam.

Adela schendt de codes van Bernarda Alba's wrede regime; zij is, met haar twintig lentes, de eerste vrouw in Lorca's stukken die de schone schijn van een onbezoeid huis niet wenst op te houden, en die de vloer aanveegt met de superioriteit van kerels. «Wie mijn lijf krijgt, dat maak ik zelf uit», zegt Adela, en dat is vloeken in Alba's geschrobde huis, zoals de homoseksueel Lorca vloekte tegen de Spaanse mores toen hij (in 1933) schreef: «De dag dat we ophouden weerstand te bieden aan onze instincten, zullen we geleerd hebben hoe je moet leven.» Johan Doesburg, die Lorca's stuk nu bij Het Nationale Toneel heeft geregisseerd, vat de

plot van *Het huis van Bernarda Alba* in het programmaboekje kernachtig samen: «Repressie leidt tot implosie, waar onderdrukking heerst, gaan mensen verminkend gedrag vertonen — tegenover elkaar en tegenover zichzelf.»

Al in het eerste kwartier van Doesburgs encensering voltrekt zich het wonder dat een kleine twee uur zal voortduren. Het toneelbeeld (André Joosten, belicht door Reinier Tweebeek) is kaal, leeg, beeldschoon van lelijkheid: links een wand met deuren-op-een-kier, achter een blinde muur en een enorme kast (de woonstede van Alba's moeder, de woedende María Josefa, een tachtigjarige met controversiële erotische dagdromen), rechts opgestapelde tafels en stoelen. Bij aanvang worden de keukenstoelen, die verspreid op het speelveld staan, opgehesen — aan kettingen; zelfs het meubilair is in dit grafmonument geboeid — en van linksachter schrijdt een groep gesluierde vrouwen naar voren. Kort daarop gaat Bernarda Alba voor in een requiemspreekkoor dat van een ijzingwekkende en keelsnoerende hardheid is, waarbij alle dochters een eigen gebaar lijken te hebben, voortekenen van hun rol in de tragedie die zich spoedig in dit huis zal gaan voltrekken: Angustias, de huwbare, pijnigt zich in een kramp, terwijl

Adela, de rebelse, zich op de borsten slaat en in haar buik. Er gaat een ontzette maar beheerste huiver door dit ensemble van tien opgesloten vrouwen.

Wie was afgekomen op de Anne-Wil Blankers-show (zij speelt Bernarda Alba) is hier aan een verkeerd adres. Er staat een hecht collectief van tien op de toppen van hun kunnen spelende actrices, in een toneelfabel die door vertaler/dramaturg Sophie Kassies van iedere ruis is ontdaan (ze schrapte rigoureus alle buitenstaanders), de vrouwen bewegen zich met een optimale beheersing door de lege ruimte (choreografie: Betsy Torenbos). En Johan Doesburg heeft Lorca's aanwijzing («fotografische documentaire») bijzonder letterlijk genomen: met grote regelmaat legt hij de stroom van de dramatische handeling als het ware stil, om de onderdrukte hartstochten van de personages extra tegen het licht te houden, alsof hij zijn publiek met een kalme precisie wil bezweren: kijk nog eens goed, luister wat hier wordt gezegd — en dat alles zonder een zweem van belering, eerder met de ijzige exactheid van de patholoog-anatoom: sectie op via psychologische terreur geschoeffeerde vrouwenlevens.

Alles is raak, tot in de details. Zoals in de tics, van huishoudster Poncia bijvoorbeeld (een overdonderend mooie rol van Pleuni Touw): twee vingers voor haar ogen en meteen daarna een spuwend wegwerpgebaar; of die van Bernarda Alba (hard en meedogenloos gespeeld door Anne-Wil Blankers): een vlijmscherp mes-door-de-keelgebaar — allemaal minutieus georkestreerde ketens in dit ritueel van de huiver. Er is ook voluit ruimte voor ontspanning, bijvoorbeeld in de mooie scène waarin Poncia vertelt over haar ervaringen met de kerels (alle meiden om haar heen zuigen de verhalen gretig in zich op). In de dramatisch zeer dwingend geschreven slotscènes wordt rustig gebouwd naar de apotheose, die schokkend is. Vooral door de snijdende eenzaamheid, zelfs in die ene, arme en hulpeloze poging van Bernarda Alba om haar huilende en voor de verschrikkingen van het huwelijk vrezende dochter Angustias tenminste één keer te bereiken. Vergeefs. Te laat. Uiteindelijk kan Bernarda Alba nog slechts eindigen zoals ze begon: machteloos om stilte schreeuwend.

Ook een ensemble-productie, maar van een totaal andere orde, is *Hamlet* door 't Barre Land, een toneelspelerstroep die haar voorstellingen (zoals Tsjechovs *Platonov* in het

vorige seizoen) voornamelijk samen maken. Ze gaan alleen een samenwerking aan met een regisseur als de toneelspelers in hem (of haar, zoals Annet Kouwenhoven bij Brechts *Dickicht der Städte*) een geestverwant zien, een nieuw persoon aan tafel die het collectief gezond houdt en mede voorkomt dat de troep berust in snelle of gemakkelijke oplossingen voor vragen bij een encensering. Bij *Hamlet* heet die geestverwant Jan Ritsema, een ware liefhebber van «autonome, denkende toneelspelers, spelers die in hun spel keuzes maken en dat elke avond opnieuw voor het publiek doen, op het moment zelf, wel voorbereid maar niet vastgelegd» (aldus de dramaturge van de voorstelling, Marianne van Kerkhoven). Wat de toneelspelers van 't Barre Land en Jan Ritsema gemeenschappelijk hebben als het over *Hamlet* gaat, is in de allereerste plaats een dubbele ontkenning: ze zijn niet uit op het beeld van de tijdloze, universele twijfelaar (de Deense prins als algemeen geldende metafoor), noch bezien ze Shakespeares stuk-der-stukken als een kerstboom die iedereen kan optuigen met eigen maatschappelijke thema's (de zogenaamd «geactualiseerde» *Hamlet*). 't Barre Land en Ritsema zijn in de allereerste plaats geïntrigeerd door wat ze «de mentale constructie» van het stuk noemen, in de inhoud van de vertelling als dramatisch essay over schijn en zijn.

Een theoretisch uitgangspunt bleef dat geenszins, omdat de makers, als waren ze automonteurs, het stuk eerst helemaal uit elkaar hebben gehaald, en het (hardop de aanwijzingen van de «constructietekening» citerend) weer in elkaar hebben geschroefd. Waarbij ze onder meer ontdekten dat Shakespeare zijn hoofdpersoon de middelen om achter motieven en dader van de moord op zijn vader te komen als het ware steeds opnieuw uit handen slaat: Hamlet mag er van Shakespeare niet achterkomen, opdat wij als toeschouwer steeds meer ontdekken over de drijfveren van alle personages in de vertelling. Basisprincipe van deze *Hamlet*-encensering is acteurs-alertheid op basis van de inhoud: niet hoe de personages elkaar aanklappen en afstoten, bedriegen of de waarheid proberen te ontfutselen is belangrijk, maar waarom ze dat doen en waarom ze dat zó doen. Voor geen enkele rol bestaat derhalve een vaste vertolker. Alle rollen zijn ingestudeerd door drie acteurs, wie de rol per scène inzet, overneemt of corrigeert, wisselt per avond. Er is dus niet zoiets als een individuele acteursinterpretatie of verantwoordelijkheid voor een rol (in het spraakge-

bruik van de troep: «vervallen in toneelspelersgedoe»), men gidst elkaar hardop denkend door de vertelling, door de tekst. Halt houden om de schoonheid van de woordjes zelf, bewonderend stilstaan bij een fraai acteurshoogstandje, dat is er dus niet bij. De bezielende gloed die dat aan het toneelspele geeft in deze verklanking van *Hamlet* correspondeert met de hitte van het discours in het stuk: men draait voortdurend om de waarheid heen, in het besef dat die er waarschijnlijk niet is — de zoektocht is immers oneindig interessanter dan het eindresultaat.

Dat levert een wonderschone voorstelling op. Om te beginnen in de vormgeving van het speelvlak (Herman Sorgeloos en Michiel Jansen), rechthoekige panelen die in allerlei hoeken ten opzichte van de vloer zijn gelegd en daardoor zorgen voor een mise-en-scène die nog het meest wegheeft van riskant ijs-schotsspringen in een vroeg ingevallen Noordpoolvoorjaar. De kostumering (Elizabeth Jenyon) is gelaagd: bovenop lange jassen, rouwkleding, of het calvinistische zwart van de universiteit van Wittenberg (waar Hamlet studeert), of een citaat uit de strakke kostumering van het Japanse Noh-theater — in elk geval een laag die af en toe wordt «afgepeld», zodat een bonte kleurenpracht zichtbaar wordt, die vrij snel weer wordt afgedekt, alsof men zich schaamt voor frivoliteiten. Het spel zingt zich los van diepzinnige interpretatie en is gericht op puurheid en helderheid. Datzelfde geldt voor de groepering van de zeven acteurs over het speelvlak, binnen een ritme en een choreo-

grafie die steeds lijkt te vertrekken van de ingenieuze wijze waarop «Shakespeares zinnen tegen elkaar aanschurken» (mooie woordkeus van een van de acteurs). Als de concentratie even wegvalt en het aan elkaar «overgeven» van de teksten niet loopt, dan gaat het vrij snel mis, maar dat gebeurde de avond dat ik de voorstelling zag maar een paar keer.

De grote kracht van deze *Hamlet* is het inzicht, het doorzicht dat wordt geboden in Shakespeares denkonstructie, niet cerebraal, maar met een drie uur lang consequent volgehouden, ultiem spelplezier, door acteurs die niet zichzelf maar elkaar, en via elkaars spel onze aandacht gevangen houden. De grote winst van deze *Hamlet* is dat je de unieke (en binnen een «traditionele» opvoering zelden geboden) kans krijgt om de integrale tekst te horen. Die is opnieuw vertaald door Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes. Ze hebben gekozen voor snelheid, of liever voor vaart, die soms wat bits, of afgemeten klinkt. Exegeten vinden dat niet mooi, en het duo heeft inderdaad niet «op mooi» vertaald. De beroemde slotzin bijvoorbeeld, waarin Hamlet aan het eind van het tweede bedrijf zijn grote spelerstruc onthult («*The play's the thing/ Wherein I'll catch the conscience of the King*») klinkt bij Bert Voeten («Het stuk, dat is de val/ Waarin ik zijn kwaad geweten vangen zal») en Gerrit Komrij («Theater zal de lasso heten/ Waar ik een gooi mee doe naar zijn geweten») inderdaad fraaier dan bij Bindervoet & Henkes: «Met het stuk/ Zet ik het geweten van mijn oom onder druk.» En nogmaals: fraai,

Hamlet door 't Barre Land met o.a. Vincent van den Berg en Czesław de Wijs



FOTO HERMAN SORGELOOS

daar gaan die jongens niet over. Glashelder en gebruiksklaar moet het zijn. Ik heb begrepen dat in de dagbladrecensies het verwijt opduikt dat deze *Hamlet* elitair zou zijn, of uitsluitend geschikt voor een virtuoos ingevoerd publiek, dan wel dat de acteurs «zo door elkaar heen staan te schreeuwen dat een belangrijk deel van het gesprokene onverstaanbaar is» (zoals de hoofdredacteur van dit blad enkele weken geleden beweerde). Neem van mij aan: die beweringen vertrekken van een onderschatting van het publiek en al helemaal van een onderschatting van het prachtige ensemblewerk dat hier is afgeleverd. Deze *Hamlet* is een ware ode aan Shakespeares kroonstuk.

In Arnhem is een nieuwe generatie theatermakers aangetreden en zij hebben Leonard Franks Theater van het Oosten omgebouwd tot Toneelgroep Oostpool, met in het artistieke hart regisseur Rob Ligthert en huisschrijver Peer Wittenbols, afkomstig van de Limburgse toneelgroep De Federatie. Met een ploeg overwegend jonge acteurs hebben ze als openingsvoorstelling gekozen voor Shakespeares andere kroonstuk, wellicht zijn meest volgroeide en rijke werk, *King Lear*. Dat is, om maar meteen met de deur in huis te vallen, een ambitie die me zeer bevalt: niet van dat benauwde, we beginnen meteen met het grote werk. Ze hebben er tevens voor gekozen om die ambitie meteen massief in het hart van Arnhem te planten (in de grote Eusebiuskerk) en van die plek niet te wijken. Midden in de kerk, onder de gigantische toren, is een houten klankkast van een arena gebouwd (met een dikke knipoog naar Shakespeares ronde, gedeeltelijke openluchttheater The Globe). Driehonderd man publiek past erin, gespeeld wordt (door een elfkoppig ensemble en ruim veertig figuranten) in een piste en op een grote trappenconstructie.

King Lear is als stuk een onbedwingbaar lijkend, ruig landschap met meteen aan het begin een verraderlijke valkuil. De oude, arrogante en overmoedige koning Lear verdeelt in de openingsscène zijn rijk onder zijn dochters, met als criterium wie van hen hem de liefste vader vindt. De jongste dochter reageert daar vrij nuchter op en wordt door haar vader meteen verstoten. De andere twee smeren hem stroop om de mond en worden, na de verdeling van de buit, vrijwel meteen zeer onaardig tegen hun vader. Als je even niet uitkijkt wordt dat een vrij voorspelbare conflictlijn, die alleen door de grilligheid van Lear bij elkaar wordt gehouden.

Die valkuil neemt regisseur Rob Ligthert met ogenschijnlijk gemak: hij ensceeneert de eerste bedrijven van het stuk puur op de naïviteit, het romantische vader-dochter-beeld van koning Lear, en op de nuchtere redelijkheid van *allegrie* de zussen, dus niet alleen van de jongste, de edele Cordelia. Dat is spannend, omdat het verhaal zodoende niet wegglijdt in de barre tegenstelling tussen de *good guy* Lear en de *bad girls* Goneril en Regan, en we als toeschouwer tot vrij ver in het stuk met eenzelfde soort nuchterheid kunnen observeren hoe lang die lieden het met elkaar gaan uithouden.

Ligthert markeert ook scherp het punt waarop de verhoudingen definitief en onomkeerbaar gaan kantelen: als Lear een gigantische ruzie heeft gekregen met allebei de overgebleven dochters en besluit een dakloze zwerver in een woeste storm te worden. Goneril en Regan (fraai gespeeld door Anne Martien Lousberg en Oda Spelbos) staan op dat moment in opperste vertwijfeling, ze schreeuwen hun dolende vader nog lang na, besluiten dan dat de situatie reddeloos verloren is, en zetten in één flits in hun kop een knop om. De speelplaat begint onrustig te bewegen, een geluidsdecor (muziek: Wim Selles) zwelt aan, en we zijn daadwerkelijk in een andere sfeer, het grimmige deel van het stuk terechtgekomen.

Ligthert heeft meer van dit soort ingrepen. Zo laat hij de verstoten dochter Cordelia (die na de openingsscène gedurende ruim twee bedrijven van het toneel verdwijnt) spelen door dezelfde actrice die Lears nar gestalte geeft, de bitterste en hardhandigste nar die Shakespeare ooit bij elkaar heeft geschreven. Ik heb begrepen dat Shakespeare-re-exegeten *en masse* over die ingreep zijn gevallen. Ik vind hem briljant. Vooreerst zijn Cordelia en de nar twee varianten van dezelfde nuchterheid waarmee wordt geprobeerd Lear uit zijn romantische dagdromen wakker te schudden. Maar natuurlijk vooral door hoe de actrice in kwestie, Juul Vrijdag, die rollen speelt. Cordelia zet ze neer als een volumineus geschapen nakomertje, die het ontbreken van lichamelijke schoonheid (waarin haar zussen excelleren) compenseert door met twee voeten op de grond te blijven staan. En haar nar (die van bewerker/vertaler Peer Wittenbols juweeltjes van tekstwendingen kreeg) is zo waanzinnig mooi en komisch, juist omdat ze zich daar niet op laat voorstaan: de kwinkslagen lijken haar staande de voorstelling te ontsnappen.

Ik heb de voorstelling twee keer gezien (de eerste try-out en een matinee vlak na de

première) en één ding moet je die theatermakers van Oostpool nageven: ze werken daar als paarden. De voorstelling heeft in acht dagen aan kracht gewonnen. Dat was goed te zien aan Hans Hoes, die met zijn 51 jaar normaal gesproken te jong is voor de rol van Lear, maar binnen deze jonge cast valt dat bezwaar weg. De eerste keer dat ik hem zag spelen, was hij aan het persen en pompen, de tweede keer stond hij op scherp, was hij deel van het ensemble, detoneerde hij niet. Scherpste is wat me aan de voorstelling vooral bevalt, in het stromend en stuwend houden van de vertellen, in het relativerende commentaar (van Remco Melles bijvoorbeeld, als de Graaf van Kent, die ook door Lear wordt verbannen maar in vermomming terugkeert als zijn reddende engel), en in het doseren van de ontroering.

Waar mee we zijn aangeland bij de bijplot van het stuk, die van de Hertog van Gloucester die zich laat bedonderen door zijn bastaardzoon, daardoor zijn echte zoon verstoort en zichzelf in het ongeluk stort. IJkpunt voor elke *Lear*-enscenering zijn de scènes na de val van Gloucester, wanneer hij (na een gruwelijke marteling blind geworden) door zijn echte zoon (maar dat weet de oude man niet, want die zoon houdt zich verstopt in de vermomming van een gek) wordt begeleid tot aan de rotsput waar hij zelfmoord wil plegen. Wat Herman van Wijdeven (Gloucester) en Marcel Hensema (zoon Edgar) daar laten zien, in de mooiste toneelscènes die Shakespeare ooit heeft geschreven, dat is kaal, eenvoudig, helder en daardoor keelsnoerend mooi acteren. Arnhem lijkt vanuit de Randstad gezien een reis om de wereld, de voorstelling duurt van acht tot half twaalf — dus met het openbaar vervoer komt u niet meer terug — maar wat u ervoor terugkrijgt is meer dan de moeite waard. Het is jonge, ontwapenende bravoure, zonder verstikkende pretenties, maar met een grote liefde voor het stuk, het vak en het nieuw te verwerven publiek.

◆ Het huis van Bernarda Alba door Het Nationale Toneel speelt nog tot 22 juni overal in Nederland. Inlichtingen en speellijsten: 070-3181444, e-mail: info@nationaletoneel.nl. *Hamlet* door 't Barre Land speelt nog tot 5 mei in Nederland en Vlaanderen. Inlichtingen en speellijsten: 030-2316142, www.barreland.nl. *Koning Lear* door Toneelgroep Oostpool speelt nog tot 4 maart, uitsluitend in Arnhem. Reserveren: 026-4435068, www.oostpool.nl