

Clavigo

Een keuze?

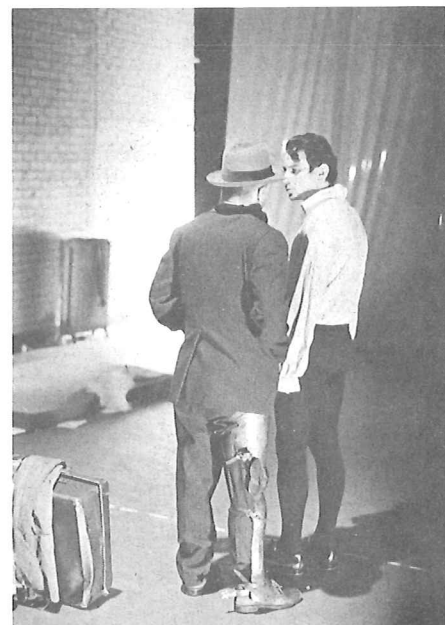
Opdat bij deze bespreking geen misvatting zou ontstaan, weze vooraf gezegd dat Goethe hier (nog eens) niet verdedigd hoeft te worden. *Clavigo* is een haastig neergeschreven gelegenheidsdrama van de jonge Goethe en behoort niet tot zijn beste werk. Een blik op andere in datzelfde jaar 1774 verschenen teksten maakt dat al gauw duidelijk. Het volstaat daarbij de *Werther* te noemen. Maar ook met het anoniem gepubliceerde en voor een stuk van Goethe gehouden *Der Hofmeister* dringt een vergelijking zich op. Deze grimmige komedie, die in werkelijkheid van de hand van Goethes vriend en geniale rivaal Jakob Lenz was, reikt ver boven *Clavigo* uit.

Maar zoals altijd bij Goethe kan ook *Clavigo* mooi in de persoonlijke lotsbestemming van de dichter ingepast worden, een trend waar hij zelf in *Dichtung und Wahrheit* de nodige aanbevelingen voor heeft gedaan. Eén thema daarin is dat van de trouweloosheid tegenover de meisjes en het daarmee verbonden schuldbesef: het onderwerp van *Clavigo*. Interessant is hierbij niet zozeer de herinnering aan de idylle met Friederike Brion uit zijn Straatsburgse tijd dan wel een breuk die op het tijdstip waarop *Clavigo* werd geschreven, nog te gebeuren stond; met name de veel dieper reikende verbreking van de verlovings met Lili Schönemarn in de herfst van 1775. Weinige weken later arriveerde Goethe in Weimar om er de carrière te beginnen waar *Clavigo* slechts van mocht dromen: van gesternte gesproken!

Voor een interpretatie van het drama heeft men deze gegevens echter niet nodig. De intrige is ontleend aan de toen pas verschenen memoires van Beaumarchais, die daarin vertelt hoe hij naar Spanje reisde om er zijn zuster te wreken, die door haar verloofde in de steek was gelaten. De vrij strakke handeling steunt op twee kernen: het onbestendige karakter van *Clavigo* en de wraakzucht van Beaumarchais. Beiden worden daardoor schuldig aan de dood van Marie. Herman Gillis verplaatst het gegeven naar onze tijd; daarop valt uiteraard niets aan te merken. De moeilijkheden ontstaan daar waar de partituur overhoop wordt gehaald. Zo reeds bij het optreden van *Clavigo*'s vriend, hier een verwijfd type dat in een dubieuze verhouding tot *Clavigo* lijkt te staan. Dit strookt echter niet met de rol van ijskoude intrigant, hem door de tekst toegewezen. Hetzelfde geldt voor Beaumarchais, half geharnaste hidalgo, half hersenloze pooier. En ga zo maar door. Op die manier kan je wel honderdeneen lachregisters trekken,

die dank zij vakkundige inspanningen van de acteurs af en toe goed afgewerkte solotoneeltjes opleveren, maar de toeschouwer vraagt zich intussen toch maar af wat er eigenlijk aan de hand is. En wat de rol van *Clavigo* betreft: van hem een melancholieke junkie maken betekent Goethes tekst mateloos onder druk zetten. De melancholicus in Goethe heeft zijn geniaal beslag gekregen in de figuur van *Werther*, niet in *Clavigo*. Geleerde verwijzingen naar Saturnus in het programmaboekje veranderen daar weinig aan.

Ludo Verbeeck



Clavigo (ARCA-NET) Foto Luc Monsaert

Torquato Tasso

De nulgraad van theater

De bedoeling van een onderzoek naar de artistieke pretenties die Jan Decorte met zijn *Torquato Tasso*-enscenering heeft, is de vluchtige impressies van meteen na de voorstelling, hoe rationeel die ook zijn, uitgebreid kritisch te toetsen. Deze eerste indrukken kunnen enkel als werkhypotheses bij een analyse gebruikt worden. Het centrale theaterprobleem is het diachronisch opbouwen van communicatie, uiteraard met het publiek. De taak van de analist is deze betekenisgevingen te expliciteren. De werkhypotheses, de problematische impressies, zijn de volgende:

■ Er is bij Decortes *Torquato Tasso* geen sprake van personageontwikkeling. Hij poneert personages, met tekst beladen mensen, die van het begin tot het einde van de voorstelling nauwelijks ontwikkeld worden en enkel in de laatste scène omkantelen. Merkwaardig genoeg komt deze evolutie als theateraal volkomen geloofwaardig over, meer nog, deze logica kenmerkt de voorstelling.

■ Jan Decorte regisseert niet, hij illustreert een dramaturgisch concept. Met name de acteursbehandeling is zo bewust amateuristisch dat het enige theaterale houvast de tekst en de analyse daarvan is. Die analyse is uiterst intelligent en indrukwekkend (letterlijk) en wordt even nauwkeurig getoond op de scène. Dus: niet het theater maakt van *Torquato Tasso* een goede voorstelling, maar uitsluitend de dramaturgie.

■ Decorte maakt episch theater, schept een emotionele afstand tussen publiek en gebeuren door, als vormre-

sultaat, een immense afstand tussen zeggings en inhoud op te leggen. Er is geen sprake van identificatie tussen acteur en personage, zelfs nauwelijks van een engagement, maar er bestaat wel een fundamentele emotionele eerlijkheid van de acteurs t.a.v. hun personages, een soort consensus.

Nu veronderstelt theatermaken, d.w.z. communicatie op gang brengen, twee facetten: een tekst tot op het bot analyseren en begrijpen, én een verfijnd hanteren van theaterale vormmiddelen. Omdat deze beide kanten van de semiotische medaille voortdurend verschuiven in het publieksbewustzijn, is er een derde facet nodig: deze verbinding wordt traditioneel tot stand gebracht door de emotieve impact van de voorstelling. Bij Decorte, in zijn consequent epische aanpak, echter niet.

■ Uiteraard is Decortes *Torquato Tasso* een Goethe-bewerking. Bewerken is echter nog niet actualiseren. Indien een richten van de tekst naar de theaterale actualiteit (als vorm) geen relevante tekens doet ontstaan, dan moet de regisseur beschuldigd worden van estheticisme.

■ Decortes narcisme: in hoeverre is de voorstelling die uitsluitend over de intern-artistieke verantwoording van een theatermaker gaat, relevant te noemen? Is dit als probleemstelling interessant, en zo niet, misschien wel als procesverloop? Of: het 'wat' is particulier, het 'hoe' is universeel.



Torquato Tasso
(Het Trojaanse Paard)
Foto Herman Sorgeloos

eerste scène, met Tasso en de prinses, is heel dubbelzinnig opgevat. Het felgeschilderde doek uit het eerste bedrijf is verdwenen: het gebeuren speelt zich af in de sobere zwarte namaak-marmeren ruimte van het paleis. Je kan je op die manier beter op handeling en woorden concentreren. Het kan aan haar meer geprononceerde spel liggen, maar de prinses is alleen minder truttig dan met haar vriendin, zeker als ze blijft zitten. Aan beide kanten van de scène schreeuwen zij en Tasso elkaar zinnen toe, die in hun zeggings hevig contrasteren met hun originele inhoud. Zij spelen een kat-en-muis-spel, simuleren pathos en illustreren dit overvloedig in hun spel. Gevoelens worden uitvergroot tot het geen gevoelens meer zijn. De prinses wijst Tasso af, na een aanvankelijke genegenheid, maar een verklaring wordt niet gegeven, het zijn enkel individuele verduidelijkingen van de personages: de prinses in haar doorzichtige uitdagendheid, Tasso in zijn sociale onmacht die samenvalt met zijn gedreven temperament. Er wordt met de hier ontstane verhoudingen verder nauwelijks nog iets gedaan: het optreden van de vrouwen is secundair voor Decorte, grotendeels weggeschraapt, met als enige functie het creëren van een spanning die de belangrijke conflicten (met de mannen) dramatisch voorspelbaar maakt. Zoals in de volgende scène, waar structureel hetzelfde gebeurt (naast elkaar geplaatste monologen), maar dit zal in het verdere verloop van de voorstelling meer betekenis krijgen, zowel narratief als dramatisch.

Antonio, die reeds enkele malen van achter een wand is komen loeren, treedt nu binnen, met een grote leren handschoen — een vrij letterlijk symbool voor 'manipulatie'? — en een wijnglas. Ook hij wijst de opringerige, om erkenning en vriendschap smekende Tasso af, omdat hij zulk een houding niet als basis van vriendschap wil zien. Dit is een scherpzinnige dialoog, die Tasso's angstige vermoedens verbaal bevestigt: tussen de twee bedrijven werd hij afgesloten door het voorhang en poogde krampachtig in de ruimte terug te keren. Antonio is eigenlijk niet geïnteresseerd in de dichter, hij wandelt voortdurend weg en laat Tasso razen, hoewel zich reeds elementen van het ultieme verbond van beide 'intelligente personages' manifesteren. Decorte is evenmin geïnteresseerd in Tasso's kwellingen, en haalt dus de literaire betekenis uit de tekst, met als gevolg dat Tasso's gewelddadige reactie (hij grijpt een zwaard) in eerste instantie overdreven en onbegrijpelijk overkomt. Bovendien heeft hij nogal wat tijd nodig om zijn wapen te halen: een spontane reactie wordt hiermee uitgerekt en elke emotie eruit geweerd. Menselijke logica en herkenbaar realisme in het tijdsverloop ontbreken volkomen. Opnieuw is er sprake van een meer dan duidelijk aangebrachte dramatische tegenstelling: meer en meer blijkt dat het gevecht een loopgravenoorlog is, zonder beweging en met een hortend ritme. De ingenomen stellingen zijn menselijk niet en dramatisch nauwelijks verantwoord: twee koppige kleine kinderen maken ruzie, hoe-

wel hun klaarblijkelijke intellectuele bagage deze indruk wel doet wankelelen.

Het is de hertog die groter kwaad voorkomt en als een bazige vader beiden tot kalmte dwingt. Verongelikt trekken ze zich terug. Tegelijk minimaliseren ze hun twist en brengen ze de hertog, wiens rechtvaardigheidsgevoel grotesk wordt, in verwarring. De schijnheilige ernst waarmee Tasso en Antonio, vanuit hun eigenheid, de twist benaderen heeft veel van een complot: de grondtegenstelling van het drama, versie Decorte, is gelegd. Tot vak voor het einde gaat het de hertog erom een conflict op te lossen (tussen Antonio en Tasso), waar beiden intellectueel al lang voorbij zijn. Tasso bevestigt dit openlijk door krijtkringen te trekken rond zwaard en wijnglas. De betekenisomogelijkheid dat het om een noodzakelijk manoeuvre van de hertog gaat om de staatsidee overeind te houden wordt zo door Decorte verworpen: de enige bedoeling is de profilering van twee levenshoudingen, voor het eerst verwijst Decorte naar zichzelf. Maar hij legt geen accenten en vormt nog geen synthese.

Doek

In het derde bedrijf worden de vrouwen ingeschakeld in de manoeuvres aan het hof. De dialoog tussen Leonore en de prinses is door Decorte grondig uitgezuiverd: alleen wat essentieel is voor de functie die Decorte aan de vrouwen toebedeelt, blijft over. De daadwerkelijke voorbereidingen voor hun plan om Tasso op reis te sturen en ondertussen Antonio tot mildere gedachten te brengen zijn geschrapt. Het is nu enkel nog een hol beklag over Antonio en een fundamentele blij van onbegrip voor Tasso. Tegelijk maken de meisjes zich belachelijk in hun houding en gestes — het scherpst wanneer een hoestende prinses een aria probeert mee te zingen — zodat het clichématige van hun rol extreem bevestigd wordt en de indruk van hun overbodigheid versterkt wordt. Dit is acteren op zijn smalst, de cultus van de oppervlakkigheid als subversie van de klassieke betekenissen. Het daaropvolgende gesprek van Leonore met Antonio is dus per definitie zinloos. Decorte doet hier iets zeer merkwaardigs: hij vernietigt Goethes centrale handelingsas, nl. de ontsnapingsplannen en -pogingen van Tasso, blaast de bruggen naar het tweede deel op. Wat overblijft is intellectueel impressionisme, alle spanning is verdwenen uit het theater.

Maar precies deze dramatische onwaarschijnlijkheid houdt de voorstelling voor de toeschouwer overeind: hij is niet meer geïnteresseerd in het 18de eeuwse fait-divers, maar uitsluitend in Decortes ingrepen. Leonore probeert dus Antonio, die inderdaad zonder wrok is, te overtuigen

Leesdrama

De voorstelling opent met een jongetje dat, uitgedost als in de prui-kentijd, met nog brandende zaallicht-ten, in de zaal rondwandelt en ten slotte in het Duits uit Goethes *Prometheus* voorleest. Deze tekst was al te horen op een cassette-recorder die hij droeg. *Prometheus* werd door Goethe vòòr *Torquato Tasso* geschreven en pleit radicaal voor de absolute dichterlijke vrijheid: "Ich diene keine Vasallen". Ook in Claus Peymanns rechtstreeks-politieke encensering van *Torquato Tasso* werden *Prometheus*-fragmenten gebruikt: de wijze waarop moet *Torquato Tasso* meteen kunnen situeren. Bij Decorte is deze proloog een bewuste betekenisloosheid: de ridiculiteit van de vertoning moet precies beletten dat de toeschouwer aandacht gaat schenken aan een specifieke historisch te situeren Goethe-interpretatie. Tegelijk distantiëert hij zich van het mooie declameertoonkje, de kitscherige taalvaardigheid.

Hetzelfde doet Decorte in de eerste scène, waar de prinses en Leonore, haar vriendin, met een lelijke maar erg chique zomeroutfit en verbrande ledematen, kransen vlechten. Om de weldaad van de lente te beschrijven declameert Leonore de Duitse tekst. In de rest van deze dialoog zijn alle poëtische uitwijdingen geschrapt, zodat het enkel gekeuvel wordt. De ernst klinkt als dwaasheden, het gegiechel is niet van de lucht. De nadrukkelijkheid van de dictie, die met deze scène voor heel de voorstelling vastligt, versterkt de indruk van walging: het is heel slecht, het lijken wel amateurs die een jaar lang getraind zijn, maar even weinig getalenteerd blijven. Het is Decortes eerste provocatie, die ogenschijnlijk zuiver formeel is, maar meteen de laag-bij-de-grondsheid van het te spelen stuk benadrukt.

En Decorte maakt het nog erger, als Alfons, de hertog, verschijnt. Deze is helemaal geen machtig heerser, met zijn tennistenuue met gouden sjaaltje en zwartgelakte schoenen, maar een idioot. Tegen de tekst in, die wijs en verheven klinkt, poseert hij als een gekunstelde dwaas, nog truttiger dan zijn vrouwelijk gezelschap. Alleen al omdat je voelt dat zoiets écht niet kàn, wordt, zonder dat de tegenspelers verschijnen, een dramaturgische basistegenstelling geopenbaard: domheid versus intelligentie, pose tegenover vormloze inhoud. Deze duidelijkheid is louter dramaturgisch, tekst-analytisch, als spektakel is er niets aan de hand. De bewegingsclichés, samen met de kostumes, de zichtbare lichtbron en het 'stijlvolle' decor, overstijgen hun banaliteit doordat ze van een uitzuivering van het realisme getuigen, enkel in functie van de gemaakte analyse. Deze vormgeving ridiculiseert het gebeuren, haalt de tekstinterpretatie naar voren. De eerste aanzet van de overheersing van de dramaturgie op het theater is gegeven. Bovendien is niet de tekst zelf duidelijk — daarvoor zijn zeggings en setting te rechtlijnig — maar zorgt enkel de impressie van de dictie voor dramatische betekenis. Het lijkt moeilijk om deze eenduidigheid een voorstelling lang dramatisch spannend te maken.

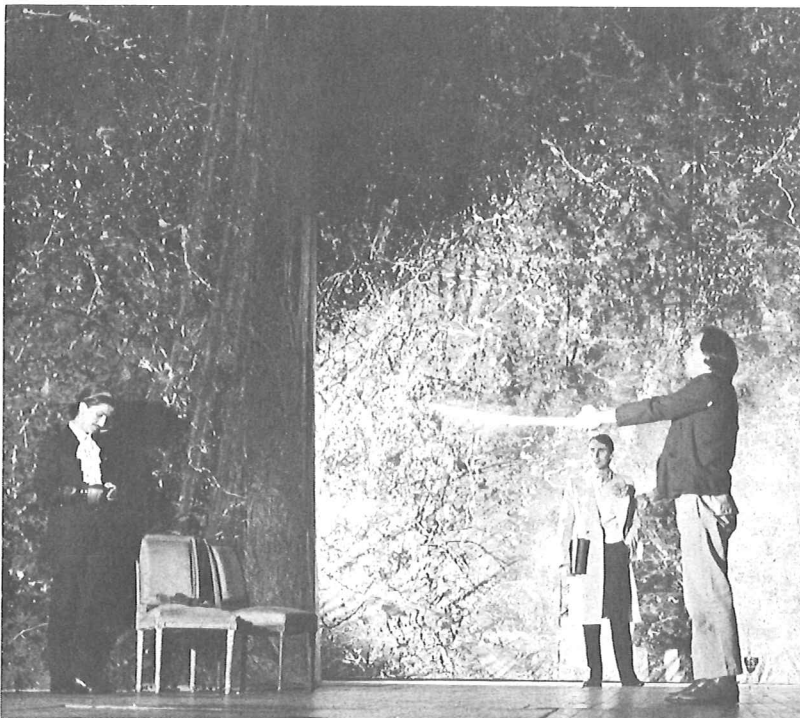
Dan verschijnt Tasso, in een contrasterende slordige plunje. Hij biedt aarzelend zijn dichtwerk aan, wordt gekranst, weigert die krans, wordt opnieuw gekranst. De hertog voelt zich voornaam, de vrouwen draaien kirrend rond Tasso, hun bohémienpop. Tasso zelf kruipt over de vloer, zonder dat dit gedrag het hof beïnvloedt. Als Tasso opstaat neemt hij zijn karakteristieke houding aan: lichtjes voorovergebogen, grote stappen nemend, steeds gesticulerend met zijn rechterhand. Ook hij gebruikt dat

declameertoonkje, haast nog nadrukkelijker: bij hem is het echter niet een truttigheid die belangrijk wil klinken, maar een angst om niet begrepen te worden. Hij klinkt — en dit blijft duren — ontzettend gepijnigd. Bij hem zijn er sporen van 'traditioneel', met pathos beladen, acteren aanwezig, de afstand tussen acteur en personage wordt in het spreken verkleind. Niet bij de anderen: de desinteresse voor de tekst is bijna ergerlijk, hoewel bewust, en de neiging naar het declamatorische wordt groter. Dit bevordert nochtans de helderheid van de personages, iets wat Tasso vooral van de gestiek moet hebben: de acteur illustreert zijn verhaal door op zijn knieën te vallen (als de tekst zelf dat zegt) en over de vloer te kruipen. De pijniging — als karaktertrek van de dichter, niet als concreet gebeuren — wordt uitgedrukt, maar niet op een dramatisch uitputtende manier: deze gevoelens zijn nog niet aan de orde. Ook een verklaring van dit gedrag als contrast met de stijfheid van het hof is onvoldoende, wel echter als tegenstelling tussen de zgn. verheven dichtkunst en de platte onderwerping, later in het stuk. Een vroege aanwijzing voor Decortes ultieme interpretatie van de Tasso-figuur.

Als Antonio verschijnt, nauwelijks opgemerkt door de personages maar des te meer door het publiek, verdwijnt alle aandacht van de hertog en de vrouwen voor de dichter en begroeten ze hem. Antonio richt eerst het woord tot hen (anders dan bij Goethe) en weer gebeurt wat ook met de anderen het geval was: hij openbaart zichzelf ineens en helemaal, in alle rechtlijnige duidelijkheid. Vanaf nu zijn alle theatrale middelen opgebruikt tot aan het laatste bedrijf: de dramaturgische spanning en het voyeurisme van de kijker, die wel geboeid wordt door de verwerking van de clichés, moeten het nu alleen doen. Het hele eerste bedrijf is niet meer (ook niet minder) geweest dan een accuraat vastleggen van de personages. Hoewel Decorte flink geschrapt heeft, hebben ze allemaal objectief nog te veel tekst meegekregen. Anderzijds is dit noodzakelijk omdat de theatrale armoede de tekst als enig aanknopingspunt over doet blijven. Zeker dit eerste bedrijf is als spektakel een dood gebeuren: er gebeurt niets, er wordt enkel gepresenteerd, *Torquato Tasso* verschijnt als een nauwkeurig gevisualiseerd leesdrama. De tekst, en vooral de interpretatie ervan, bepaalt autonoom de kracht van de voorstelling. Of dit volstaat, moet blijken.

Krijtkringen

In het tweede bedrijf, en zo hoort het in een 'pièce bien faite', de conflicten rond Tasso: met de vrouwen, met Antonio — de centrale tegenstelling — en met de hertog. De



Torquato Tasso (het Trojaanse Paard) _Foto Herman Sorgeloos

van haar plan om Tasso op reis te nemen, maar de verongelijkte toon maakt duidelijk dat ze geen barst begrepen heeft van de verhoudingen. Ze spreekt over oorlog, maar er is in heel de voorstelling nog niets opwindends gebeurt. Om het conflict kunstmatig op gang te houden, veegt ze de krijtkringen van Tasso uit. Haar vermeende sluwheid is aanstellerij, die nogmaals benadrukt wordt met een stuk onvertaalde Duitse tekst over de weemoed van Tasso. Als het voorhang, waarop, om de afstandelijkheid te accentueren t.a.v. Goethes romantisch kader, barokke draperieën zijn geschilderd, neergaat, kan het theatraal allemaal afgelopen zijn: Decorte heeft posities vastgelegd en in de handeling nergens aangegeven wat ermee te gebeuren staat. Enkel de behandeling van de tekst laat onbevredigde indrukken achter en verwijst naar een mogelijk vervolg en een afronding. Het publiek moet nu kiezen of het zich voor Decortes ziele-roerselen — want dat dit het interpretatieve thema is, is klaar — interesseert. Of beter: of het zich interesseert voor het vormgevingsproces van die sentimenten.

Ultiem verband

In het tweede deel zouden de plannen in daden moeten worden omgezet: dit gebeurt niet in een handeling, het gebeuren blijft zuiver verbaal. Tasso loopt te ijsberen in zijn kamer en beseft vrij lucid wat hem overkomt: zonder dramatische aanleiding werd hij gekerkerd in zichzelf, de dichter wordt verboden maatschappelijk te functioneren. Het is de zichtbaarste karakterontwikkeling die Tasso van Decorte meekrijgt en ook nu meteen gefixeerd wordt. De schijnoplossingen waarmee Leonore en Antonio komen aandragen verwerpt hij, hij doet alleen moeite om zichzelf nog meer te overtuigen. Tegelijk neemt Decorte afstand van Tas-

so's inzicht: de dichter is voortdurend bezig orde en wanorde te scheppen in de kamer, vooral wanorde omdat dit het best bij zijn bohémien-imago past. Theatraal is deze monoloog uiterst sterk, omdat tekst en handeling hier, meer dan in de rest van de voorstelling, consequent autonoom een betekenis produceren die in hun tegenstrijdigheid veel duidelijk maken. Als er opnieuw gedialogeerd wordt, blijft deze afstand op dezelfde manier behouden. Wat Leonore komt vertellen is vrij irrelevant, het is niet meer dan het aan Tasso blijk geven van haar onbegrip, zodat zij dramatisch haar taak heeft volbracht en verder eigenlijk geen rol hoeft te spelen. Haar quasi-sluwheid is van dezelfde aard als die ze toonde tegen Antonio in het vorige bedrijf. Antonio's optreden, die van achter een paneel de kamer binnentreedt, is belangrijker. Tasso en hij sluiten een soort verbond, Antonio uit pure berekening, Tasso omwille van zijn artistieke fierheid: Antonio zal Tasso steunen om zijn dichtwerk van de hertog terug te krijgen, zodat hij er nog aan kan sleutelen. Daarna kan hij naar Rome gaan om het aan de 'literatuurkenners' voor te leggen. Deze dialoog sluit het hele vervolg van de voorstelling, zowel qua handeling als qua betekenisresultaat in zich: de intellectuele gelijkenis van Tasso en Antonio, en het belang dat Decorte daaraan hecht als verdubbeling van zijn eigen mentaliteit, wordt benadrukt en de conflictstof wordt aangebracht, zodat het stuk dramatisch vooruit kan.

Ter afsluiting uit Tasso zijn spijt over de mislukte relaties met de vrouwen. Omdat hun dramatische functie tot een minimum herleid is, heeft deze monoloog in de eerste plaats een distantiërende functie, nl. het relativeren van de intellectuele ernst van de vorige scène. Niet alleen het gebeuren zelf is episch, ook de structuur van het drama. Tegelijk wordt Tasso's evolutie naar wanhoop beter gemotiveerd: zijn relatie met de

prinses vormt, zoals gemeld, steeds een aanleiding voor een bepaalde verhouding met Antonio.

Onnozelheid

De eerste scène van het vijfde en laatste bedrijf zou de voorstelling kunnen afsluiten: Antonio vertelt de hertog over Tasso's voornemens en voegt er denigrerende opmerkingen over diens paranoïa aan toe. Het potentiële venijn wordt echter weggestoken achter Antonio's monotone houding. Als Tasso aankomt — deze scène speelt zich af in de tuin, die, weelderiger dan in het eerste bedrijf, met doeken is volgehangen — verbergt Antonio zich snel, vermijdt Tasso's blik: hij voelt zich enigszins schuldig over zijn dubbelrol. Op dat moment breekt, hoewel aarzelend, het finale conflict los. Tasso vraagt aan de hertog zijn manuscript terug en deze weigert. Decorte laat zijn personages onveranderd hun rechtlijnigheid behouden, zodat enkel het dom-intelligent-contrast naar voren komt en niet de machtspolitieke intenties van de hertog, die op die manier secundair blijven. Dramatisch wordt deze dialoog dus vernietigd, behalve op het einde: in plaats van Tasso gerust te stellen, zoals bij Goethe, gaat de hertog opvallend hautain en minachtend weg. Dit verduidelijkt zowel de latere agressie van de hertog als de expliciet wordende wanhoop van Tasso. Tasso had de bedoelingen van de hertog reeds door in de kamer-monoloog, hier ziet hij dit vermoeden bevestigd, opnieuw.

Als de hertog met het manuscript weggaat en de dichter wanhopig achterlaat, barst het gebeuren helemaal open. De prinses verschijnt, het licht wordt scherper — een zeer sarcastisch effect — en zij doet het drama omkantelen. Tasso wordt de wereldvreemde romantische held, verliest zijn inzicht in de verhoudingen en de prinses wordt agressief, verliest haar naïeve fijnzinnigheid. Tasso's liefdespoëzie klinkt nergens geloofwaardig, en wijst alleen — maar dramaturgisch zeer duidelijk — op het feit dat hij zijn omgeving opgeeft en de wanhoop gaat cultiveren. Decorte schakelt over naar Goethe, doet alsof hij zijn voorbij interpretatie verwerpt en begint zijn twijfel in alle toonaarden te spuien. Ook de interpretatie van de prinses wordt verscherpt, want zij kan nu Tasso letterlijk op de knieën krijgen. Haar agressie brengt hetzelfde effect teweeg bij de andere personages die verschrikt komen toegelopen en compleet tegen alle zogenaamde logica in, partij kiezen tegen Tasso. De voorafgaande omkering bij Tasso en de prinses maken dit dramatisch wel geloofwaardig: als publiek ben je gewaarschuwd. Trouwens, bij Goethe is Tasso agressief, niet de prinses. De hertog verklaart Tasso voor gek, werpt zijn masker van domheid af — dat dit een masker zou zijn is enkel



Torquato Tasso
(Het Trojaanse Paard)
Foto Herman Sorgeloos



*Torquato Tasso
(Het Trojaanse Paard)
Foto Herman Sorgeloos*

op het einde van de vorige scène geïnsinueerd — en verschijnt als zuivere machthebber.

Alle plannen vallen blijkbaar in duigen, hoewel dit nooit als dusdanig gezegd wordt, en Tasso maakt zich op om met Antonio het slotakkoord van het drama te spelen. De opwinding, hoewel hij zich zelf waanzinnig gedraagt, interesseert hem in feite niet, het liefdesverdriet dient als alibi om de vernederende conclusies te trekken. De karakterwending voltrekt zich ook bij Antonio, die evenzeer zijn subtiele dominantie over het gebeuren opgeeft en in cynisme wegglijdt. Maar het zijn twee kanten van eenzelfde medaille: Jan Decorte. Ze wentelen zich allebei in elkaars modder, het duidelijkst wanneer Antonio gewoon Tasso's tekst overneemt: "Und wenn der Mensch in seinem Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide." Nog wat vertwijfelde poëzie en de carnavalsuitrusting wordt te voorschijn gehaald: Antonio hangt slingers op en zet Tasso en zichzelf een idioot masker op. Decorte heeft nog maar één antwoord over: onnozelheid. Maar een genuanceerde onnozelheid: Antonio, en hij alleen, ensce-neert de situatie en behoudt zo een sprankeltje superioriteit en uitzicht. Dit navelstaren wordt afgesloten met een miniatuurvoordeel dat valt over beiden, die geparalyseerd naast elkaar op de bank zitten. De arrogante twijfel van Decorte maakt het de toeschouwer moeilijk: het paste allemaal zo netjes in elkaar, dat je haast geen opmerkingen mag hebben. Wie durft er kritiek uiten op de vanzelfsprekendheid van de onmacht, zelfs al is die niet eenduidig uitgedrukt.

Hypothesen

Terug naar de hypothesen. Er is inderdaad geen sprake van een emotioneel verantwoorde personageontwikkeling. Decorte gaat te werk als een abstract beeldend kunstenaar — zijn samenwerking met schilder Johan Daenen is geen toeval — d.w.z. hij fixeert al zijn personages met één penseelstreek (één bedrijf) en laat de toeschouwer toe op zoek te gaan naar de diepstructuur die zich geleidelijk openbaart. Het oppervlakkig realisme wordt op die manier betekenisdragend, omdat geschiedenis en toekomst van de karakters worden geïnterioriseerd. Dit hangt samen met Decortes regieopvatting: het komt er niet op aan de acteurs te leiden, wel dat ze consequent hun personage volhouden, zodat de dramatische evolutie alle ruimte en aandacht krijgt.

Het is inderdaad de analyse, de dramaturgie, die betekenisoverdracht mogelijk maakt, en niet een spectaculaire spelregie. En — alle hypothesen hangen uiteindelijk samen — de episch-distantiërende spel- en regieopvatting benadrukt de rechtlijnigheid, staat in functie van de dramatische duidelijkheid. De personages kunnen geobjectiveerd worden — rechtlijnigheid is niet hetzelfde als ongenueerdheid — omdat de oppervlakkigheid van de handelingselementen aanleiding geeft tot een nadenken over de diepstructuren.

Maar dit is niet volledig en zou onbevredigend zijn. Er is een tweede distantiering, die vooral van semiotische aard is en die het gebrek aan emotieve impact moet invullen, door het nadenken op gang te brengen. Het is de afstand tussen de structuur van Goethes drama ('pièce bien faite') en de structuur van Decortes analyse en ombuiging van die basistekst, een afstand die een spanning wordt, maar van een zuiver intellectuele aard. Het

risico van dit effect is wel dat het een ontzettende krachttoer is die Decorte uithaalt, die nauwelijks te herhalen valt. De essentie blijft echter dat Decortes *Torquato Tasso* finaal niets met theater als spektakel te maken heeft, enkel met gevisualiseerde hermeneutiek, objectief theater, dat echter zo indrukwekkend is in zijn venijn en verrassingen dat het een publiek drie uur lang kan boeien.

De actualisering — volgende stelling — is wel van een andere aard dan de meeste Goethe-interpretaties: Decorte actualiseert of, beter, bewerkt (dit is essentiëler en correcter) geen tekst van Goethe, maar een willekeurige tekst die uit de romantische periode kan stammen. Decorte rekent niet af met Goethe, hij negeert hem als dichter en behoudt enkel het dramatisch bruikbare frame.

De hypothese over het narcisme staat enigszins los van de vorige, in hoofdzaak theatertheoretische, opmerkingen. Wel is duidelijk dat het proces belangrijker wordt geacht dan het resultaat, maar ook dit resultaat is betekenisvol, want multi-interpretabel. Als het verbond tussen Tasso en Antonio een zuivere identificatie in de perspectiefloze onmacht was, dan had Decorte zijn doodvonnis als theatermaker getekend. Antonio laat door zijn superieure beheersing van de onnozelheid nog uitzichten open. Dat de uitdieping van beide personages de uitdieping van de twijfels van de theatermaker representeert, is zo vanzelfsprekend getoond, dat de slotscène wel meerduidelig (als betekenisresultaat) moet zijn. Een voorstelling die zulk een dieptewerking vanwege de toeschouwer op gang brengt, is verplicht een open einde te voorzien. De mogelijkheid van betekenisverschuivingen ontkennen is totalitair. Het is trouwens dank zij de verschuivingen in het communicatieproces dat theatermaken überhaupt zinvol blijft. Decorte zit af en toe dicht tegen de grens, maar finaal blaast hij zijn arrogantie op.

Dezelfde opmerkingen gelden voor een analyse als deze: dit soort interpretatie is even particulier en eenmalig in zijn betekenisaccenten als een werkstuk van bijvoorbeeld Jan Decorte.

Klaas Tindemans

TORQUATO TASSO

auteur: J.W. von Goethe,
vertaling: Jan Decorte, groep:
Het Trojaanse Paard, regie: Jan
Decorte, dramaturgie: Sigrid
Vinks, decor: Jan Decorte,
decor, schildering: Johan Dae-
nen, spelers: Johan Heestermans,
Mieke Verdin, Frie Couberghs,
Willy Thomas, Bea Rouffart,
Michael Grädel of Henning
Wiegger.