

BOEKBESPREKINGEN

POLYFOON THEATER

Jürgen Pieters, *De honden van King Lear: Beschouwingen over hedendaags theater*. Groningen: Historische Uitgeverij, 1999 (ISBN 90-6554-482-8).

Het valt niet mee een bespreking te schrijven van een boek dat zo weinig op heeft met recensenten. Jürgen Pieters is bepaald niet mals voor de kunstkritiek in het algemeen, de toneelkritiek in het bijzonder: voor een groot deel bestaat deze laatste uit gemakzuchtige, "schaamteloos banale verslagjes van een avondje uit, geleuter aan de zijlijn door jongens en meisjes die weinig of niets te melden hebben en wier enige handigheid bestaat in het herschrijven van persmappen." Enige kritische reflectie op de betekenis van een voorstelling, met name in het licht van hedendaagse denkbeelden, lijkt daarin totaal te ontbreken. Met deze essaybundel wil Pieters een aanzet geven tot een meer doordachte benadering van het theater.

Centraal staat daarbij het verband tussen de Kunst en vigerende machtsstructuren, zoals ook al blijkt uit de omslag: daarop staat een sculptuur van de Duitse kunstenaar Anselm Kiefer afgebeeld, voorstellende een oorlogsbodem die vaart op een zee van boeken. In zijn proloog geeft Pieters meerdere mogelijke interpretaties van dit beeld, maar hij kiest uiteindelijk voor de lezing waarin de literatuur, de Kunst, de basis vormt waarop ideologieën drijven. Zowel het deconstrueren van die ideologieën alsook het besef van de betrekkelijkheid van elke interpretatie, of het nu een sculptuur of een toneelvoorstelling betreft, zijn wezenlijke bestanddelen van dit boek. De meeste essays hebben de vorm van een beschouwing over een specifieke toneelproductie in het licht van een bepaalde (doorgaans hedendaagse) filosofie. Er is daarin niet altijd veel plaats voor tekstkritiek, of analyse van wat de oorspronkelijke auteur 'bedoeld' zou (kunnen) hebben met zijn tekst, maar dat is nauwelijks verwonderlijk in een studie die zo doortrokken is van een postmodern besef van de relativiteit van elke betekenisgeving, inclusief die van de toneelschrijver zelf. Veeleer gaat het over de wijze waarop een hedendaagse regisseur met een gegeven tekst omgaat, en daar nieuwe, voor onze samenleving relevante betekenissen in weet te ontdekken.

In dat postmoderne kader past ook de persoonlijke toon van deze studie. Zo vertelt Pieters ons welke portretten van schrijvers er in zijn werkkamer aan de muur hangen (Nabokov, Shakespeare, Beckett, en Ibsen) en hoe de verschillen in

gelaatsuitdrukking - Ibsen is de enige echte zuurpruim - hem tot een bepaalde interpretatie van hun werk hebben gebracht, die overigens in het geval van Ibsen later toch weer genuanceerd wordt. Zo blijkt het toeval een grote rol te spelen in de wijze waarop we literatuur tot ons nemen.

Op vergelijkbare wijze doet Pieters verslag van een treinreis naar Parijs, waar hij een voorstelling van *The Merchant of Venice* van regisseur Peter Sellars wil zien. Hij besluit om onderweg niet *Shylock* van Roger Gross te lezen, maar Steven Mullaney's *The Place of the Stage*. In deze studie wordt de marginaliteit van het vroegmoderne Engelse theater, geografisch aan de rand van de stad en sociaal gezien aan de zelfkant van de maatschappij, gezien als een noodzakelijke voorwaarde voor haar vermogen om een scherpe, waar nodig ook kritische weergave van die maatschappij te bieden. Zoals Pieters terecht opmerkt, is daar in veel opzichten in het huidige elitaire theater nauwelijks nog sprake van; de voorstad van Parijs waar *The Merchant* wordt opgevoerd is bepaald geen schemergebied, maar juist een bijzonder chique buurt. Niettemin, zegt Pieters, slaagt Peter Sellars erin om toch iets van dat subversieve van Shakespeares theater terug te brengen in deze voorstelling. Door de rol van Shylock te laten vertolken door een zwarte acteur en de handeling te verplaatsen naar het moderne Los Angeles, wordt het publiek geconfronteerd met de samenhang tussen rassenconflict en kapitalisme. Het veelvuldig gebruik van snel wisselende videobeelden accentueert het bestaan van meerdere perspectieven, die ook allemaal aan bod komen; men kan zich in elk van de personages inleven, en geen van hen heeft helemaal gelijk of helemaal ongelijk. Of dit besef echter tot een verzoening zal leiden, blijft ook voor Sellars de vraag. De lezer kan zich natuurlijk afvragen wat voor bespiegeling Pieters zou hebben geschreven indien hij toch had verkozen om in de trein het boek van Roger Gross te lezen; vermoedelijk een geheel andere. Toch geven het persoonlijke en het toevallige dat Pieters zo duidelijk etaleert nergens de indruk van een arbitraire benadering van zijn onderwerp. Daarvoor is hij te belezen, en is zijn argumentatie te dwingend.

De toneelstukken die Pieters aansnijdt zijn zeer divers, hoewel het meestal om klassiekers gaat, en om hun relevantie voor de moderne tijd: Ibsen, Brecht, Goethe, en bovenal Shakespeare. Ibsen wordt eerst gezien vanuit het perspectief van Shaw, die hem uitsluitend als een rechtlijnige, serieuze moralist kon zien. Vervolgens wordt dit beeld weer onderuitgehaald met behulp van een voorstelling van Ibsens *Een vijand van het volk* door de Vlaamse toneelgroep Stan, die het stuk Brechtiaans-ironiserend op de planken bracht: Tomas Stokman, Ibsens held, heeft niet langer per definitie de waarheid in pacht, en is niet langer boven alle ideologische leugens verheven. Zodoende kan Ibsens stuk ook weer acceptabel

worden gemaakt voor een tijd waarin Althusser, Jameson, Bourdieu, Zizek en anderen de betrekkelijkheid maar ook de onvermijdelijkheid van ideologie hebben aangetoond.

Waar Brecht in de Ibsen-uitvoering een bevrijdende kracht was, wordt zijn eigen *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* van haar al te moraliserende tendensen ontdaan door de encensering van regisseur Heiner Müller. Guy Cassiers' uitvoering van Goethes *Faust* wordt geplaatst in het licht van de hedendaagse overgang van een woordcultuur naar een beeldcultuur, toegelicht aan de hand van de theorieën van Horkheimer en Adorno alsmede Michel de Certeau.

De meeste aandacht in de bundel gaat uit naar de receptie van Shakespeare. Pieters spreekt moedig zijn twijfels uit bij de alom bejubelde marathonvoorstelling *Ten Oorlog* van Tom Lanoye en Luk Perceval. Shakespeares koningsdrama's, die aan die productie ten grondslag liggen, zijn zoals bekend doortrokken van de teleologische 'Tudor myth', waarin alle gebeurtenissen vanaf de afzetting van Richard II als het werk van de Goddelijke Voorzienigheid worden voorgesteld, als een voorbereiding op de glorierijke regering van de vorsten uit het huis van Tudor. Niettemin toont Pieters aan dat deze stukken in elk geval nog ruimte laten voor andere perspectieven op de geschiedenis. Lanoye en Perceval, daarentegen, vertellen met al hun postmoderne middelen eigenlijk een heel traditioneel 'groot verhaal' over de macht en de corruptie; door alle elementen in Shakespeares stukken die daar niet in passen weg te laten, wordt de mogelijkheid van alternatieve visies op de geschiedenis afgesneden. Dit 'verhaal' is dan wel een ander dan dat van Shakespeare, maar de ruimte voor een dialoog met dat verhaal is in *Ten Oorlog* veel kleiner.

Over de aanzienlijk koeler onthaalde producties van Jan Lauwers en zijn Needcompany, de *Snakesong*-trilogie en *Macbeth*, is Pieters daarentegen enthousiast. Het vaak gesignaleerde gebrek aan samenhang tussen dialoog en toneelbeeld is geen zwakte, beweert Pieters, maar een teken van Lauwers' streven om de grenzen van de taal te doorbreken. Met verwijzingen naar Georges Bataille, Michel Foucault, en anderen tracht Pieters uit te leggen wat dan wel de specifieke betekenis van Lauwers' werk is.

Pieters' aandacht gaat voor het grootste deel van de bundel uit naar de grote lijnen van een toneelstuk of, beter nog, een specifieke productie, en slechts af en toe naar de tekstuele details die aan een bepaalde interpretatie ten grondslag liggen. In zijn essay "De honden van King Lear: Voor een theater van het detail" maakt Pieters dit gemis echter goed, door precies de rol van die details in literaire

werken centraal te stellen. Met Roland Barthes onderzoekt hij in hoeverre details symbolische betekenis dragen, en in hoeverre ze hoofdzakelijk dienen om een werkelijkheidsillusie op te roepen. Terwijl bij realistische en naturalistische romans het laatste vaak een belangrijke rol zal spelen, vraagt Pieters zich af of dit ook voor theater opgaat: die veel compactere vorm vraagt immers om een uiterst efficiënt gebruik van alle middelen, zodat zelfs huiselijke details, in zoverre ze niet symbolisch zijn (zoals het pluchen eekhoortje in *Look Back in Anger*), dan toch wel iets zeggen over het milieu waarin de personages zich bewegen, zoals de beroemde 'cucumber sandwiches' in Wilde's *Importance of Being Earnest*. Bakhtin vond in elk geval dat het theater niet werkelijk dialogisch kon zijn, omdat daar alles, inclusief details, in dienst stond van de dominante betekenis. Maar is dat ook altijd zo? Wanneer Shakespeares Lear in zijn waan denkt dat zelfs zijn drie honden tegen hem blaffen, moeten we dit dan automatisch reduceren tot een symbolisch detail, waarin uitsluitend de vermeende trouweloosheid van zijn drie dochters weerspiegeld is? Pieters meent van niet: ook in een toneelstuk is er ruimte voor andere elementen dan enkel die welke de dominante interpretatie ondersteunen. Met name door de visuele dimensie kan er juist een interessant contra-punt ontstaan tussen de tekst per se en de levende acteurs die deze moeten voordragen. Zodoende is een interessante theatervoorstelling er een die ernaar streeft de polyfonie van een goede roman te benaderen, en beslist niet de autoritaire vorm van de commerciële film, waarin de camera dicteert waarnaar men moet kijken, wat belangrijk is, en wat waar is.

Het laatste essay gaat over de kracht van de verbeelding, en de ethische aspecten van het kijken. Uitgangspunt is Shakespeares *The Tempest*, in combinatie met de cynische uitspraak van Lucretius over de warme gevoelens van de mens die, zelf op veilige vaste bodem, een drenkeling gadeslaat. Is het bijwonen van een toneelvoorstelling zulk een troost omdat we onszelf, net als de voyeur van Lucretius, gelukkig wanen daar onze eigen zorgen zoveel kleiner zijn dan die van de personages op het toneel? Of zijn we geneigd, ja zelfs moreel verplicht, ons in te leven in de gevoelens van die personages, en waar mogelijk handelend op te treden? Met Wolfgang Iser meent Pieters dat we wel degelijk de invloed van een voorstelling ondergaan; echter niet door empathie maar juist door de vervreemding van de kunst, die ons op een nieuwe manier naar de werkelijkheid laat kijken. Shakespeares *Tempest* biedt ons een wonderlijke, magische en dus vervreemdende wereld die toch tevens iets van de alledaagse werkelijkheid in zich bergt. Op deze wijze stimuleert het stuk de toeschouwer tot een zogeheten 'zelf-uitbreiding', het vermogen om de eigen beperkte visie te boven te gaan. Bovendien wordt dat proces ons ook nog eens voorgedaan door niemand minder dan Prospero, die op het einde mildheid leert en beseft dat hij zelfs het perspectief van Caliban kan begrijpen.

Plato, Aristoteles, Edmund Burke, Jacques Lacan, Wolfgang Iser, Jean-François Lyotard, Pierre Bourdieu: de namen waar Pieters mee goochelt zijn niet de geringste, en hun werk biedt ook niet altijd het eenvoudigste leesvoer. Het is een grote verdienste van deze bundel dat Pieters meestal opmerkelijk goed te volgen is. Hij geeft altijd een heldere samenvatting van de diverse filosofische denkbeelden, alvorens deze op het theater los te laten. Het enige essay waar ik echt moeite mee had was dat over Lauwers; maar aan diens productie van *Macbeth* kon ik enkele jaren geleden dan ook geen touw vastknopen. In de andere gevallen was het vertoog over grenzen en geschiedenis, woord en beeld, dialoog en monoloog, kijken en handelen, zeer verhelderend.

Paul FRANSSEN