

**LIEFDE ALS MODEL EN BOUWDOOS:
BAD ANGEL EN DARK LADY BIJ
TONEELGROEP AMSTERDAM**

Paul FRANSSEN

"In certain senses of the word 'love,' Shakespeare is not so much our *best* as our *only* love poet," heeft de Engelse criticus C.S. Lewis eens gezegd. Hij verwees daarbij niet naar *Romeo and Juliet*, de grootste love-story aller tijden die steeds opnieuw verteld wordt, maar naar Shakespeares sonnetten, die een (vermoedelijk autobiografisch getint) beeld geven van een driehoeksverhouding waarin zo ongeveer alle denkbare facetten van de liefde de revue passeren. In de moderne tijd hebben deze gedichten, met hun rijkdom aan zeer uiteenlopende emoties, ook toneelmakers geïnspireerd tot bewerkingen voor het podium: zo hebben we in 1994 in de Lage Landen de voorstelling *L.O.V.E.* van de Volcano Theatre Company kunnen bewonderen. In januari 1999 zijn in Amsterdam twee Nederlandstalige producties in première gegaan, *Bad Angel* en *Dark Lady*, die beide verwijzen naar de sonnetten, en zeer verschillende visies bieden op de vraag naar de aard van de romantische liefde.

Bad Angel (Sonnet 144) is een vrije bewerking van Shakespeares vroege komedie *Love's Labour's Lost*, van de hand van Esther Gerritsen. Het oorspronkelijke stuk gaat over de koning van Navarre, die een Academie wil stichten. Dit houdt in dat hij, met zijn hofhouding, een gelofte aflegt om drie jaar lang een leven in afzondering te leiden, teneinde zich aan de studie te wijden. Deze fraaie plannen worden echter verstoord door de komst van de prinses van Frankrijk met haar gevolg, om namens haar zieke vader over een financiële kwestie te onderhandelen. De koning en zijn hovelingen vallen al snel voor de charmes van de prinses en haar hofdames, zodat ze zich gedwongen zien hun gelofte van eenzame studie op te geven. In het gemak waarmee zij hun gelofte breken, en in de gekunstelde wijze waarop ze de dames trachten te veroveren, maken de koning en zijn volgelingen zich vervolgens volkomen belachelijk. Voor er sprake kan zijn van de in een romantische komedie gebruikelijke massale bruiloft, wordt de prinses naar huis teruggeroepen wegens de dood van haar vader. Na een jaar en een dag zullen de heren nogmaals naar de hand van de dames mogen dingen, maar of ze geaccepteerd zullen worden is nog maar de vraag; ze hebben zich immers nauwelijks betrouwbaar getoond. Het stuk kent dan ook een ietwat verrassend open einde.

De grote lijnen van deze handeling zijn door Esther Gerritsen overgenomen. Van

een vertaling van Shakespeares tekst is er echter nauwelijks sprake; veeleer heeft Gerritsen, op verdienstelijke wijze, getracht moderne equivalenten te vinden. Vaak betekent dat ook ingrepen in de stijl. De woordspelingen, die het origineel zo kunstig maar ook zo gekunsteld en daardoor moeilijk maken, zijn op één enkele scène na goeddeels verdwenen, en de poëzie heeft plaatsgemaakt voor zéér alledaags proza, waarin ook het gebruik van schuttingtaal niet geschuwd wordt. Ware Shakespeare-liefhebbers zullen dit als een verlies ervaren, maar voor hen is het stuk ook niet echt bedoeld; het is een jeugdvoorstelling. Niettemin kan Gerritsen een zekere welluidendheid niet ontzegd worden; er zijn passages die ook in hun moderne jasje een sterke retorische kracht hebben. Doorgaans is dat juist in die scènes het geval waarin de personages zichzelf al redenerende een rad voor ogen draaien, zoals wanneer Biron zichzelf in een monoloog tracht wijs te maken dat hij zijn gevoelens voor Rosaline gemakkelijk de baas kan, en ze als het ware zelf geheel in de hand heeft:

Als je jezelf verplicht om een half uur lang te glimlachen, dan ben je daarna echt vrolijk. Als vier mensen op één dag tegen je zeggen 'wat zie je er slecht uit' dan ben je dezelfde avond nog ziek. Zo ver gaan de onverklaarbare menselijke gevoelens. Wat dus ook niet waar is, is dat je verliefd wordt ondanks jezelf. Dat het je overkomt. Ja. Je hebt neigingen, impulsen, reflexen. Maar jij bent het zelf die daar wel of niet aan toegeeft. Kan je sturen. Ik kan nu zelf kiezen of ik mij wel of niet haar ogen herinner. Of ik mij haar donkerbruine ogen voor de geest zal halen of niet. En ik geef toe, het zijn hele mooie ogen. Zo mooi dat het ook de indruk wekt dat ze ondanks mijzelf me steeds weer voor de geest komen. Maar gelukkig weet ik dat dat niet waar is. Ik weet dat ik zelf beslis of ik mij herinner hoe ze naar me keek. Zo'n beetje met haar hoofd naar beneden. En dan zo van onder haar wimpers door omhoog kijkend. Naar mij.

De rijke woordenschat van deze intellectueel-in-de-dop staat in scherp contrast met de veel directere taal van een volks type als Jacquélien/Jaquenetta, die, gekleed in een strakke roodleren broek en motorjack, het volgende staaltje ten beste geeft, zonder buiten adem te raken:

Weet je, ik zie het zo: je hebt een groep mensen die je aardig vindt en je hebt een groep mensen die je niet aardig vindt want ja, je kan niet de hele wereld aardig vinden, dat gaat gewoon niet, en ik kan toch moeilijk aardig tegen iemand doen terwijl ik diegene helemaal niet aardig vind en dat zou ook oneerlijk zijn en weet je wat dan ook nog kan, dat diegene mij eigenlijk ook helemaal niet aardig vindt maar dat ie maar aardig doet omdat ik zo aardig

doe terwijl we mekaar eigenlijk allebei niet aardig vinden dus daar heb je dan allebei niks aan, dus ik denk dat het ook eigenlijk helemaal niet kan dat je iemand leuk vindt die jou niet leuk vindt want als iemand niet leuk tegen jou is, dan vind jij diegene toch ook niet leuk maar omdat we allemaal zo graag leuk willen worden gevonden doen we maar gewoon tegen iedereen leuk . . .

Hoewel Jacquélien minder welsprekend is dan Biron en voortdurend in herhaling valt (het gaat zo nog een poosje door), heeft haar pleidooi voor authenticiteit wel een bepaalde overtuigingskracht die Biron, met al zijn intellectuele superioriteit, moet ontberen.

Zoals deze voorbeelden al aangeven, hebben veel van Gerritsens teksten slechts een zeer indirect verband met Shakespeare, en lijken ze op het eerste gezicht toevoegingen te zijn; Gerritsen heeft Shakespeares tekst totaal herschreven. Bij herlezing van het origineel blijkt echter vaak dat Gerritsen toch trouw is geweest aan de geest van Shakespeares stuk.

Het aantal personages, dat in het origineel nogal groot is, blijkt vaardig te zijn teruggebracht. De koning, de prinses, Biron, Rosaline, en Boyet komen vrijwel ongewijzigd terug, maar Dumaine gaat op in Longaville, Katherine versmelt met Maria, en veel van de onbeduidende personages verdwijnen geheel. Dan zijn er nog wat namen veranderd: Armado heet nu Marcus, Moth is Tom geworden, en Jaquenetta is omgedoopt tot Jacquélien. Afgezien van de reeds genoemde personages, is verder enkel het equivalent van Costard overgebleven, die hier Dick wordt genoemd.

Het programma dat bij deze voorstelling wordt uitgereikt, kan de toeschouwer gemakkelijk op het verkeerde been zetten. Behalve het ietwat verrassende voorblad, waarop een kartonnen pak melk en een glas met drie witte rozen staan afgebeeld, bevat dit foldertje immers een aantal citaten uit Gerritsens bewerking, waaronder een tamelijk opmerkelijke passage, die in haar onverbloemde taalgebruik niet direct aan Shakespeare doet denken:

Maria: Dit is de man die ik wakker wil pijpen.

Niet dat Shakespeare wars is van alle onfatsoen, zoals mag blijken uit het nog immer herdrukte *Shakespeare's Bawdy* van Eric Partridge, maar dan gaat het meestal om schuine grappen, en zeker in de komedies worden die toch doorgaans verpakt in dubbelzinnigheden en woordspelingen. En dan is daar nog het sonnet uit de ondertitel, dat zowel in het Engels als in de Nederlandse vertaling van Peter

Verstegen wordt geciteerd. Sonnet 144, “Two loves I have, of comfort and despair,” is Shakespeares bittere meditatie over de driehoeksverhouding tussen de spreker, de *dark lady*, en de *fair friend*. In de sonnettencyclus is dit gedicht een keerpunt, omdat de spreker nu pas echt lijkt te begrijpen dat de dame in kwestie een duivelin is, de ‘bad angel’ die zijn beste vriend heeft verleid; van nu af aan zweert hij haar dan ook af, en tracht zich (soms moeizaam) te richten op meer geestelijke waarden. Deze beide citaten uit het programma lijken dan ook te suggereren dat deze productie zal gaan over de verdorvenheid van de lust, die niettemin onbedwingbaar is; over de donkere gevoelens van de jaloezie; kortom, dat we een moraliserend stuk te zien zullen krijgen over seksuele buitensporigheden, de donkere keerzijde van het menselijke gevoelsleven.

Niets is echter minder waar. Maria’s woorden, die een witheet verlangen lijken te suggereren, zijn in de voorstelling uitsluitend bedoeld om de waarachtigheid van de beoogde minnaar te beproeven, en maken deel uit van een complex spel eerder dan van een serieuze, regelrechte verleidingspoging. De emotie waar het in dit stuk over gaat is dan ook niet in de eerste plaats lust, maar eerder angst: de angst voor de andere sekse. Dit is zo ongeveer de enige spontane emotie die de personages lijken te voelen. Uit vrees voor de mannen kruipen de vrouwen bij elkaar om over hun bewonderaars te giechelen en hun (inderdaad vrij onbeholpen) liefdesbrieven



Bad Angel door Toneelgroep Amsterdam (Foto: Floor Kuiper)

belachelijk te maken. Dan echter besluiten de dames plotseling om de heren eens te beproeven door zich zeer gewillig op te stellen, in een hilarische omkering van het clichématige 'playing hard to get', maar nauwelijks beginnen ze over huwelijk, baby's, en seks, of de mannen kruipen terug in hun schulp en wenden voor dat ze hun kuisheidsgelofte toch niet zomaar kunnen opgeven. De bindingsangst wint het toch van de rol van vurige minnaar die zij spelen. "Ben jij ook zo bang voor intimiteit?" vraagt Rosaline aan haar bewonderaar, Biron, en de toeschouwer weet al lang het antwoord.

Andere emoties dan angst, waaronder verliefdheid, lust (maar evengoed de lust tot leren), en sympathie, worden voorgesteld als constructies, rollen die de personages verkiezen te spelen om die basale onzekerheid te overwinnen. De afbeelding van het pak melk op het voorblad van het programma, met als opschrift "BAD ANGEL sonnet 144" in een zwart veld, blijkt dan ook een belangrijk visueel symbool voor de voorstelling: de inhoud is volkomen onschuldig, alleen de verpakking suggereert een bepaalde zondigheid of stoerheid die er in feite niet echt in zit.

De onschuld van melk sluit ook goed aan bij de leeftijd van de acteurs die deze voorstelling gestalte geven: ze zijn namelijk zonder uitzondering vrij jong, tussen de zestien en twintig jaar. Bij hen is een bepaalde gêne tegenover de andere sekse (die zich soms uit in machogedrag, gemaakte stoerdoenerij) dan ook gemakkelijk voorstelbaar. In Shakespeares origineel wordt weliswaar geen aanwijzing gegeven voor de leeftijd van de twee groepen van vier mannen en vier vrouwen, maar ze komen iets ouder over; ook zij lijken echter te lijden onder hun onzekerheid, en te zoeken naar een nieuwe identiteit in de verhouding tot het andere geslacht. In deze zoektocht zijn bij Shakespeare het sonnet en de daarmee samenhangende petrarkistische liefdestraditie een soort houvast, een ijkpunt; de dichtende minnaar of aanbeden dame is als een rol die men eens kan uitproberen op weg naar een volwassen relatie. Esther Gerritsen heeft hiervoor een passend equivalent gevonden in de hedendaagse cultuur: de moderne media - video, film, en popmuziek - keren steeds terug in de voorstelling, en bieden rolmodellen naar wie de puberale personages zich trachten te vormen.

Echter, ook het streven van de koning naar zelfoverwinning door een periode van studie en onthouding, wordt door Gerritsen gepresenteerd als een bewuste poging zich een houding te geven; en in de moderne wereld kan dat niet zonder hulpmiddelen die de wereld voor ons construeren. In de beginscène zit de koning, met een zeer lange, achttiende-eeuws aandoende pruik op, alleen op het toneel en leest een oud boek. Plots slaat hij het boek dicht, en begint een monoloog waarin hij zichzelf steeds meer ziet als een personage in een roman, dat vooral zo interessant is vanwege

de studieuze eenzaamheid die hij vrijwillig opzoekt. Om alles vooral goed te registreren, wellicht voor de memoires die hij nog eens hoopt te schrijven, spreekt hij zijn gedachten in op een dictafon, en speelt zijn eigen woorden vervolgens weer af, ijdel naar zijn navel starend. De suggestie lijkt te zijn dat niet alleen de romantische liefde een constructie is, maar evenzeer het uit boekenwijsheid voortgekomen culturele of morele ideaal van de Academie. De scherpste hoveling, Biron, is dan ook niet onder de indruk van de koninklijke voornemens en ziet niets verheffends in de ascese. Slechts met veel moeite laat hij zich ertoe bewegen ook het contract te tekenen. Dan echter zet ook hij een pruik op, net als de koning en Longaville, ten teken dat hij bereid is voor een aantal jaren de rol van een (langharige) student te spelen.

Zoals dat in menige renaissancekomedie het geval is, wordt ook hier de dwaasheid van de beter gesitueerde hoofdpersonen uitvergroot in die van hun ondergeschikten. Als een soort parodie op de koninklijke zelfingenomenheid, en de vereeuwiging daarvan met behulp van de dictafon, verschijnt Tom op het toneel met een wilde pruik, een videocamera, en een pot jam. De inhoud van laatstgenoemd rekwisiet smeert hij op zijn gezicht zodat het met bloed besmeurd lijkt te zijn, en vervolgens maakt hij, zichtbaar in zijn nopjes, opnamen van zichzelf, schreeuwend alsof hij het slachtoffer is van oorlogsgeweld. Wellicht is Gerritsen hierbij geïnspireerd door de toespraak tot zijn hovelingen waarmee de koning in Shakespeares versie het stuk opent: hij vergelijkt immers de faam die hij met zijn gezelschap zal verwerven door drie jaar studie in afzondering met de roem die grote krijgers ten deel valt:

Therefore, brave conquerors — for so you are,
That war against your own affections
And the huge army of the world's desires —
Our late edict shall strongly stand in force.

De verheerlijking van (oorlogs)leed door Tom, die zich zoals later blijkt ziet als een Vietnam-veteraan, komt ook in Gerritsens bewerking te staan naast het ascetische ideaal van de koning, als theatrale ficties die enkel onze ijdelheid strelen.

Uiteraard worden ook andere rollen uitprobeerde, zoals die van vurige minnaar, en, zoals hierboven al aangeduid, van geile verleidster. Met recht citeert de Franse kamerheer Boyet Shakespeares woorden uit een latere komedie, zoals die al waren geparafraseerd door zijn idool, Elvis: "All the world's a stage./ And each must play his part." Alle personages in dit stuk spelen voortdurend rollen die hun ijdelheid strelen en hen op hun gemak kunnen stellen.

Naast de technische hulpmiddelen en de media, speelt daarbij ook de taal een belangrijke rol: immers, in een vreemde taal klinkt het allemaal nog spannender, echter dan de realiteit zelve, zoals de koning opmerkt. De personages modelleren zichzelf dan ook bij voorkeur naar buitenlandse idolen: Marcus (Armado) bestudeert en imiteert de nonchalante en sensuele wijze waarop Jean-Paul Belmondo een sigaret rookt, met behulp van een op het achterdoek geprojecteerd filmfragment en de door Tom (Moth) gehanteerde videocamera; Tom zelf doet, met dezelfde hulpstukken, een lijdende Rambo na; Boyet (al iets ouder) imiteert Elvis, met behulp van een cassettebandje met ingeblikt applaus; en, teneinde de mannen tegengas te geven, trekken de Franse prinses en haar hofdames zich op aan het macha-image van Nina Hagen in een ruige playback-act van "Ich hab' keine Pflicht." Dick, tot slot, maakt een romantisch dansje in innige omhelzing met een ghetto-blaster, waaruit Dolly Partons loflied op de eeuwige liefde weerklinkt. De moderne media roepen emoties op, over alle grenzen heen, nog vóór een object voor die emoties in zicht is. De globalisering van onze cultuur en haar gebruik van technologische hulpmiddelen bij het verspreiden van rolmodellen, konden niet treffender worden geïllustreerd.

Een nog verdergaande dimensie in de vorming van onze zelf-identiteit krijgen de media in een wonderlijke scène tegen het einde van het stuk, waarin een ruzie tussen Jacquélien (Jaquenetta) en Dick wordt bijgelegd. De gehele scène vindt niet op het toneel zelf plaats maar elders in het gebouw; zij wordt echter voor de overige personages en de toeschouwers in de zaal op video opgenomen en op een filmdoek op het toneel geprojecteerd. Hier wordt verwezen naar de wijze waarop de hedendaagse zogeheten 'reality TV' steeds verder ingrijpt in ons persoonlijke leven; in sommige uitwassen van dit genre, zoals *All you Need is Love* en *Het spijt me*, dienen zelfs ruzies en verzoeningen van echte mensen voor het oog van de camera plaats te vinden.

Een ander thema waarvoor Gerritsen een hedendaags equivalent heeft weten te vinden is dat van het klassenverschil. In Shakespeares oorspronkelijk tekst wordt dit door alle personages als een natuurlijk gegeven aanvaard, en de hovelingen steken op buitengewoon schofferende wijze de draak met de ondergeschikten die voor hen een voorstelling komen verzorgen; het terechte protest van schoolmeester Holofernes tegen zijn behandeling, "This is not generous, not gentle, not humble" wordt dan ook weggelachen. Bij Gerritsens hedendaagse tieners, daarentegen, leidt de omgang tussen de personages van verschillende standen eerder tot een zekere gêne. Wanneer Biron en Marcus kort na elkaar aan Dick vragen om voor hen een brief te bezorgen is er, in plaats van de in Shakespeares tijd gebruikelijke fooi, een pijnlijk moment waarin het sociale verschil benadrukt wordt: "Leuk even met je te hebben gepraat



Dark Lady door Toneelgroep Amsterdam (Foto: Serge Ligtenberg)

... moeten we vaker doen," zeggen ze beiden tegen Dick, zonder veel overtuiging, en de toeschouwer beseft hoe pijnlijk het voor hen is om van de diensten van een mindere gebruik te moeten maken en daardoor een band met hem te creëren.

De voorstelling is op eenvoudige doch effectieve wijze omlijst met decor, lichteffecten, muziek, en dergelijke. In de openingsscène, waarin de koning zijn plannen smeedt, weerklinkt er stemmige klassieke muziek; achter hem zien we een schematische weergave van het paleis, met in elk vertrek een symbooltje van de functie die het vervult. Weliswaar legt Longaville even later uit dat deze functies gewijzigd zullen worden, met het oog op de driejarige studieperiode, zodat de ontvangstruimtes tot studiecentra moeten worden verbouwd; maar het geheel maakt een ordentelijke indruk. De orde wordt echter spoedig verstoord wanneer de dames arriveren, en het decor verandert in een soort jungle van groene, hangende lianen met daarin een schommel. Dit geeft enerzijds de buitenlucht aan, maar symboliseert anderzijds ook de in Shakespeares komedies zo gebruikelijke 'groene wereld' van het irrationele, waarin de passies een kans krijgen. Tevens bevindt zich, soms verscholen achter de lianen, een beeldscherm helemaal achteraan het toneel, dat bij tijd en wijle de sturende werking van de media op die passies uitbeeldt. Klassieke, Apollinische muziek weerklinkt ook niet meer; uitsluitend Dionysische popmuziek, die steeds wilder lijkt te worden in het afsluitende feest, en dan verstomt als het nieuws van de dood van de vader van de prinses wordt verkondigd. Daarmee zijn zowel het feest als het stuk ten einde.

De jeugdige acteurs wisten doorgaans goed te overtuigen, hoewel de teksten soms werden afgeraffeld. Vooral de prinses van Frankrijk, vertolkt door Sarah Jonker, had een bijzondere uitstraling, met name in de scène waarin zij de koning, middels een voorzichtige flirt, tot andere gedachten moest brengen met betrekking tot de financiële kwestie waar het eigenlijk allemaal om begonnen was. Koele berekening, een flinke scheut achterbaksheid, en een onweerstaanbare glimlach waren beurtelings en soms tegelijk op haar gezicht te lezen.

Minder geslaagd waren de soms te luide muziek en de wat al te vaak herhaalde capriolen met de videocamera. Ondanks deze tekortkomingen bleek dit in ieder geval een gemakkelijke voorstelling, die precies is toegesneden op een jeugdig publiek; dat zij ook nog een eigentijdse betekenis aan Shakespeares stuk weet mee te geven is dan mooi meegenomen. Wat nu precies de relevantie van sonnet 144 voor deze productie is, is echter niet helemaal duidelijk geworden.

* * *

Bad Angel was een jongerenvoorstelling, gespeeld door en gericht op jongeren. Elk

jaar programmeert Toneelgroep Amsterdam zulk een voorstelling als pendant voor een hoofdproductie over een soortgelijk thema. Dit was dit jaar *Dark Lady*, eveneens op basis van de sonnetten van Shakespeare. In het Amsterdamse Muziektheater werden acht voorstellingen gegeven, onder regie van Gerardjan Rijnders. Door de recensenten van de grote Nederlandse dagbladen werd de productie met gemengde gevoelens ontvangen. Als redenen werden hiervoor opgegeven de grote vaagheid en het gebrek aan samenhang die uit deze voorstelling zouden spreken; Rijnders werd door Hein Janssen in *de Volkskrant* zelfs beschuldigd van "ideeënarmoede." Ook de verstaanbaarheid van de acteurs en zangers was een probleem, vooral waar het de sonnetten van Shakespeare betrof, waarop de voorstelling geacht werd gebaseerd te zijn.

Een reëel probleem met deze productie is ongetwijfeld dat het niet eenvoudig is om te begrijpen wat er nu precies gebeurt, en bovenal, wie wie is. Eenieder die enigszins vertrouwd is met de sonnetten van Shakespeare weet dat daarin, naast de spreker (die, net als Shakespeare zelf, een dichter is) een donkerharige en -ogige *dark lady* voorkomt, en een schone blonde jongeling van goeden huize, die bekend staat als de *fair friend*. Verder kunnen de sonnetten, met wat goede wil, als een samenhangend verhaal worden gelezen, waarin zich tussen deze personages een driehoeksverhouding ontwikkelt: in ieder geval deelt de dame afwisselend met de beide heren het bed, en wellicht (de tekst is in dit opzicht wat ambigu) bedrijven ook haar beide minnaars met elkaar de herenliefde. Dit alles brengt de spreker uiteindelijk tot jaloezie en desillusie. Waar hij zich aanvankelijk door de schone blonde jongeling liet inspireren, en zijn liefde voor hem als verheffend ervoer, moet hij uiteindelijk erkennen dat ook deze engel wel zijn rotte plekjes heeft, vooral wanneer hij zich door de *dark lady* heeft laten verleiden. De dame, daarentegen, heeft hij nooit dermate geïdealiseerd - zij was er enkel voor het plezier - maar geleidelijk aan begint hij de morele dimensies van de lichamelijke liefde te erkennen, en blijft er slechts een gevoel van walging over.

Bij een voorstelling die als titel *Dark Lady* draagt, verwacht men dan ook deze drie personages te herkennen. En jawel, al vroeg in het stuk vormt zich op de enorme speelvlak van het Muziektheater een driehoek tussen drie personages, twee mannen en een vrouw. Daarna wordt deze aanvankelijke inlossing van de verwachtingen echter bij voortduring op de proef gesteld. Het personage dat kennelijk de dichter moet verbeelden, ziet b.v. inderdaad een jonge vrouw met donker haar over het toneel lopen, naar wie hij intens staart. Het programmaboekje vertelt ons echter dat zij niet, zoals we zouden verwachten, de *dark lady* is, maar juist de *fair friend* moet voorstellen. Een andere keer blijkt de blonde jongeling te worden verbeeld door een kaalgeschoren man, en nog later door een donkerharige jongeman. Blonde jongelin-

gen waren kennelijk niet meer te vinden in Nederland. De echte *dark lady* verschijnt ten tonele in de gedaante van sopraan Elena Vink, gehuld in een rood Elizabethaans gewaad, en met rode pruik op; maar ook zij kent andere verschijningsvormen, (o.a. Kitty Courbois met een wanstaltig grote blonde pruik op). Het programmaboekje leert ons dat er in totaal niet minder dan vijf incarnaties van de *dark lady* zijn. Verder verschijnt de dichter zelf op het toneel in de gedaante van volksliedzanger Ramses Shaffy, van bariton Romain Bischoff, en tegen het einde nogmaals als acteur Gijs de Lange, ditmaal in Elizabethaans kostuum en zodanig opgemaakt dat hij op Shakespeare zelf lijkt, zoals we hem kennen van portretten. Het zal duidelijk zijn dat alleen al de identiteit van de diverse personages zonder het programmaboekje absoluut niet te begrijpen is; is het werkelijk teveel gevraagd van een toneelvoorstelling dat deze voor een eigentijds en binnenlands publiek te volgen is, zonder dat de toeschouwer eerst aan het programma, de lijst met acteurs, en de denkbeelden van de regisseur een uitgebreide studie hoeft te wijden? In datzelfde programma-boekje geeft ook Elena Vink, gevraagd naar haar reactie op *Dark Lady*, te kennen dat het "vooral chaotisch" was. Het woord 'chaos' komt herhaaldelijk terug bij recensenten, en ook Gerardjan Rijnders omschreef de voorstelling in een TV-programma voorafgaand aan de première als een chaotische voorstelling, waar het publiek zelf maar wat van moest zien te maken.

Nu kan chaos paradoxaal genoeg ook als veelbetekenend element worden ingezet, en dat gebeurt hier ook: gedurende het eerste half uur van de voorstelling draven de acteurs - uiterst professioneel geregisseerd, dat wel - driftig het toneel over, soms alleen, soms in groepjes, en kakelen er lustig op los. De onderwerpen die zij aansnijden zijn absoluut niet samenhangend; de één heeft het over reclame, een ander over de moord op een Algerijnse zanger, over de Titanic, over BTW-bonnetjes in taxfree shops, over liefde, enz. Ook zijn er absurde dialogen die aan Beckett of Pinter doen denken, zoals de volgende conversatie:

- Als ik zeg ik hou van je wat zeg jij dan?
- Ik weet niet
- Zeg jij dat?
- "Ik weet niet?"
- Ja
- Ik weet niet
- Ik hou van je

Andere frasen zouden wel eens, heel postmodern, naar de voorstelling zelf kunnen verwijzen, zoals "veel losse zinnnetjes, maar vind de zin er maar eens in." Veelal zijn het flarden van gesprekken zoals je die in een drukke winkelstraat of in

een overvolle tram zou kunnen opvangen. Alles bijeen lijken deze doorzondialogen, een specialiteit van Gerardjan Rijnders, echter het materialisme, de oppervlakkigheid, liefdeloosheid en jachtigheid, wellicht ook de vluchtigheid van het moderne gefragmenteerde bestaan uit te drukken. Als deze scène niet zo lang geduurd had, zou zij zeker effectief geweest zijn.

Middelpunt van kalmté in deze warboel is één van de incarnaties van de dichter, Romain Bischoff, die zich van de overige, in simpel zwart geklede personages lijkt te onderscheiden door een felblauwe sjaal. Als ware het een blauwe bloem, bestempelt deze sjaal hem tot een romantische ziel, die in deze tijd zijn draai niet kan vinden, en dan ook geen expressie aan zijn gedachten weet te geven. Hij brengt enkel, haast kokhalzend, losse geluiden voort, die zo heel af en toe lijken aaneen te groeien tot woorden; woorden die men wellicht zou kunnen herkennen als flarden uit sonnet 129, "The expense of spirit," waarin Shakespeare vol walging over de lust schrijft. Maar dan wordt de aandacht van de dichter getrokken door een jonge vrouw - die volgens het programmaboekje de schone jongeling moet verbeelden - die in slowmotion voorop het toneel van de ene naar de andere kant loopt. Tezamen vormen de dichter en zijn object een rustpunt in de chaos van het moderne leven, waarop de tijd geen vat lijkt te hebben. Later verschijnt de jongeling nogmaals op het toneel, en bespeelt de viool; onder zijn/haar invloed hervindt de dichter langzaam zijn stem, en geleidelijk komen er ook hele sonnetten uit zijn keel. De *fair friend* lijkt hier de rol van de dichterlijke muze te vertolken; waar hij/zij aanvankelijk net als de meeste andere personages in het zwart was gehuld, is hij/zij nu in het wit gekleed, wellicht om aan te duiden dat dit het ideaalbeeld van de dichter is meer nog dan een levend wezen.

Ook de *dark lady*, als scharlaken vrouw gekenschetst door haar rode gewaad en haar, heeft inmiddels de aandacht van de dichter weten te trekken; en zoals hij zijn stem hervindt door de jongeling, moet ook zij leren spreken/zingen door de aandacht die hij aan haar schenkt. Met haar verschijning is ook de omgeving veranderd: de driftig rennende tijdgenoten van het begin zijn verdwenen, en we bevinden ons in het gezelschap van een groot aantal bont uitgedoste acteurs in doorgaans Elizabethaans aandoende gewaden, die zich op trage, statige wijze voortbewegen, als in een menuet. Het vertoon doet enigszins denken aan Peter Greenaways *Prospero's Books*. De jachtigheid, oppervlakkigheid, en kleurloosheid van de twintigste eeuw hebben we achter ons gelaten, en we hebben ons, samen met de dichter, naar een beter verleden begeven, de tijd van Elizabeth en van Shakespeares liefdessonnetten; de tijd waarin er nog echte liefde kon bestaan, althans zo lijkt het. Onder de bont uitgedoste figuren die zich op het toneel bewegen bevinden zich overigens ook enkele vreemde vogels, die eerder uit een schilderij van Jeroen Bosch lijken te zijn

weggelopen; herkennen we in de haast naakte man wellicht Shakespeares Caliban uit *De Storm*, met de takkenbos op zijn rug gebonden? En Poor Tom uit *King Lear*, in de man gekleed in het geraamte van een hoepelrok, met wat flarden stof eroverheen gedrapeerd? Zijn dit wellicht de personages die Shakespeare, als archetypische dichter, heeft gecreëerd onder invloed van zijn inspirerende liefdesrelaties? Het toppunt van harmonie lijkt te worden bereikt wanneer de vele acteurs tegelijk op het toneel staan, en gezamenlijk een statische dans uitvoeren onder leiding van een plots harmonisch klinkende piano, die alle dissonanten en twaalftonige sequenties achter zich heeft gelaten.

Maar de illusie kan niet voortduren: de schone jongeling laat zich door de *dark lady* verleiden, en heel het ensemble is van slag; ieder beweegt op zijn eigen manier, en boven de monotone zang uit wordt luid gekreun hoorbaar, dat, om bij Shakespeare te blijven, lijkt te duiden op "lust in action." Muziekstandaarden worden woest omvergesmeten en -getrapt. De droom is over: de dichter verliest weer zijn stem, en in zoverre er nog iets verstaanbaar is, zijn dat weer flarden uit sonnet 129, over de gruwelijkheid maar onvermijdbaarheid van de lust. Uit frustratie bedrijft hij nog eenmaal de liefde met één van de incarnaties van de *dark lady*, op een dusdanig ruige wijze dat men wellicht eerder van verkrachting moet spreken. De liefde is slechts een droom, en ook in het verleden was dat niet beter dan nu.

Bij wijze van epiloog scharen zich een aantal acteurs rond de piano, en keuvelen, vanuit een hedendaags perspectief, wat na over de historische *dark lady*. Althans, over enkele theorieën die over haar identiteit de ronde doen, want we weten eigenlijk niets over haar. De één houdt het op de moeder van Sir William Davenant, een donkere schoonheid uit een herberg in Oxford waar Shakespeare naar verluidt nogal eens de nacht doorbracht op zijn reizen tussen Londen en Stratford; de ander maakt toespelingen op de theorie van A.L. Rowse, dat de *dark lady* in feite Emilia Lanier zou zijn geweest, afkomstig uit een geslacht van Italiaanse muzikanten en voor haar tijd een vrijgevochten vrouw, die later een dichtbundel zou schrijven waarin mannen er niet zo goed afkomen. Hoe deze beide theorieën zich tot elkaar verhouden wordt echter nergens duidelijk gemaakt; ze fungeren, als zoveel in deze voorstelling, als losse flarden waaraan de toeschouwer zelf zin mag geven. Van veel belang voor de betekenis van de sonnetten zelf lijken deze biografische interpretaties echter nauwelijks te zijn; het komt eerder over als oppervlakkig geroddel, dat uitstekend past bij de doorzon-dialogen van het begin van de voorstelling.

De sterkste kant van deze productie was, zonder twijfel, het visuele element. Zeker het Elizabethaanse deel muntte uit door de kleurenpracht. Ook de tegenstelling tussen de trage bewegingen, neigend naar absolute stilstand, en de jachtigheid van

het moderne leven was op zich een treffend uitdrukkingmiddel. Al met al had de voorstelling iets van de allure van modern ballet. Waar het echter, voor een theatervoorstelling, tekortschoot was in de betekenisgeving door middel van spreektaal en beeldtaal. Teveel werd aan het publiek zelf overgelaten, als ware het een soort bouwdoos, waarbij het programma fungeerde als een summier handleiding; verder moest de toeschouwer zelf maar uitzoeken hoe het allemaal in elkaar paste. In zoverre als het bovenstaande de indruk geeft van een coherente betekenis, mag ik opmerken dat dit de vrucht is van een moeizame reconstructie, met behulp van uitvoerige gesprekken, lezing van documentatie en recensies, en het bekijken van TV-programma's; en hoewel er nu een zekere vorm ontstaan lijkt te zijn, liggen er in de bouwdoos nog vele losse onderdelen waarvan ik de plaats niet heb weten te bepalen.

In zoverre als deze reconstructie echter juist is, mag ook worden opgemerkt dat Rijnders' romantische visie op de dichter als een getormenteerd individu, dat te goed is voor zijn tijd, ietwat gedateerd overkomt. Bovendien is dit beeld volgens de heersende opvattingen ook nauwelijks op Shakespeare zelf van toepassing: voorzover we dat kunnen zeggen van iemand over wie we vrij weinig weten, stond deze immers midden in het leven, was een gewiekst zakenman met sociale ambities, en ook wel een beetje een schuinsmarcheerder. Niet de overgevoelige ziel, dus, die deze voorstelling als het ideaalbeeld van de kunstenaar in het algemeen wil ophangen. Ietwat interessanter wordt het wanneer we kijken naar Rijnders' visie op het verleden; hierin lijkt de regisseur in te gaan tegen de hedendaagse trend om hierin een tijdperk van onschuld en ware liefde te zien, die door de moderne, seksueel bevrijde maatschappij totaal bedorven is. Lust en ontgoocheling zijn van alle tijden, en we moeten ons niet door het exotische en pittoreske van het verleden laten misleiden, weet Rijnders. Maar ook dat wisten we al, uit de sonnetten van Shakespeare zelf.

Al met al hadden de pracht en praal van de kostuums, de belichting, de encenering, de talenten van de acteurs en musici, een beter concept verdiend dan dit ietwat warrige stuk van Rijnders. Geheel onsamenhangend is het niet; maar die samenhang komt pas aan het licht in een moeizame analyse. Dat is misschien wel wat erg veel gevraagd van de toeschouwer.

Bad Angel (Sonnet 144) door Toneelgroep Amsterdam. Tekst: Esther Gerritsen. Regie: Marije Gubbels. Première: 6 januari 1999, Bovenzaal van de Stadsschouwburg, Amsterdam.

Dark Lady door Toneelgroep Amsterdam. Regie en tekst: Gerardjan Rijnders. Muziek: Boudewijn Tarenskeen. Première: 9 januari 1999, Muziektheater, Amsterdam.