

## SPOKEN - VAN HENRIK IBSEN - IN ANTWERPEN

Alex BOLCKMANS

Een opvoering van een van Ibsens latere werken confronteert de regisseur en dus ook de toeschouwer met de problemen rond de realistische setting van die toneelstukken. Ibsen was een nauwgezet en kundig theatertechnicus. Hij was theaterdirecteur geweest, had geregisseerd, kostuums getekend en had al schrijvende geleerd de theaterproblemen aan te pakken. Dat alles natuurlijk binnen de sfeer van zijn tijd en in overeenstemming met de grote stromingen van zijn tijd. Zijn jeugdwerken - en dat zijn juist de werken geschreven toen hij zich met theatertechniek bezighield - zijn producten van de nationale romantiek: sprookjesspelen en historische drama's in verzen. Dat jeugdwerk is zo goed als van de planken verdwenen.

Wanneer hij in 1864 naar het buitenland reisde in een vrijwillige ballingschap van ongeveer 30 jaar, gooide hij het over een andere boeg. Met praktisch theaterwerk liet hij zich niet meer in, hoewel in zijn brieven - Ibsen schreef bijna uitsluitend zakenbrieven - nog hier en daar opmerkingen en aanwijzingen te vinden zijn van theatertechnische aard, over de personages, over de scène, over de geschiktheid van die of die acteur. Maar uit de stukken die hij met de regelmaat van een klok (praktisch om de twee jaar - een jaar voorstudie, een jaar schrijven) voortbracht, blijkt die grondige vertrouwdheid met het praktische theaterwerk evenals zijn theoretisch inzicht - hij had b.v. Hettners beroemd boek bestudeerd. Dat alles bracht hem tot een eigen, specifieke techniek van zijn drama's die een breed spoor heeft getrokken doorheen de dramatische literatuur tot op heden.

Wanneer Ibsen zich wilde vrijmaken van de onvermijdelijke beknellingen die inherent zijn aan een theateropvoering, duidde hij dat ook aan. *Brand* en *Peer Gynt* heten "dramatische gedichten" en daarmee is gezegd dat bij die stukken niet in de eerste plaats aan opvoering maar aan lectuur moet worden gedacht. Maar bij al de overige stukken wel, *Keizer en Galileëer* misschien buiten beschouwing gelaten.

Dit alles houdt in dat Ibsen met zeer veel zorg zijn scène-beschrijvingen en regieopmerkingen uitschreef en dat die in nauw verband met de tekst moeten worden gelezen, omdat ze elementen aanbrengen die niet alleen sfeerscheppend zijn, maar ook de karaktertekening schragen en de symboliek van het stuk ondersteunen. De Engelse Ibsen-specialist John Northam heeft in enkele boeken<sup>1</sup> en een aantal opstellen daaraan zeer verhelderende studies gewijd.

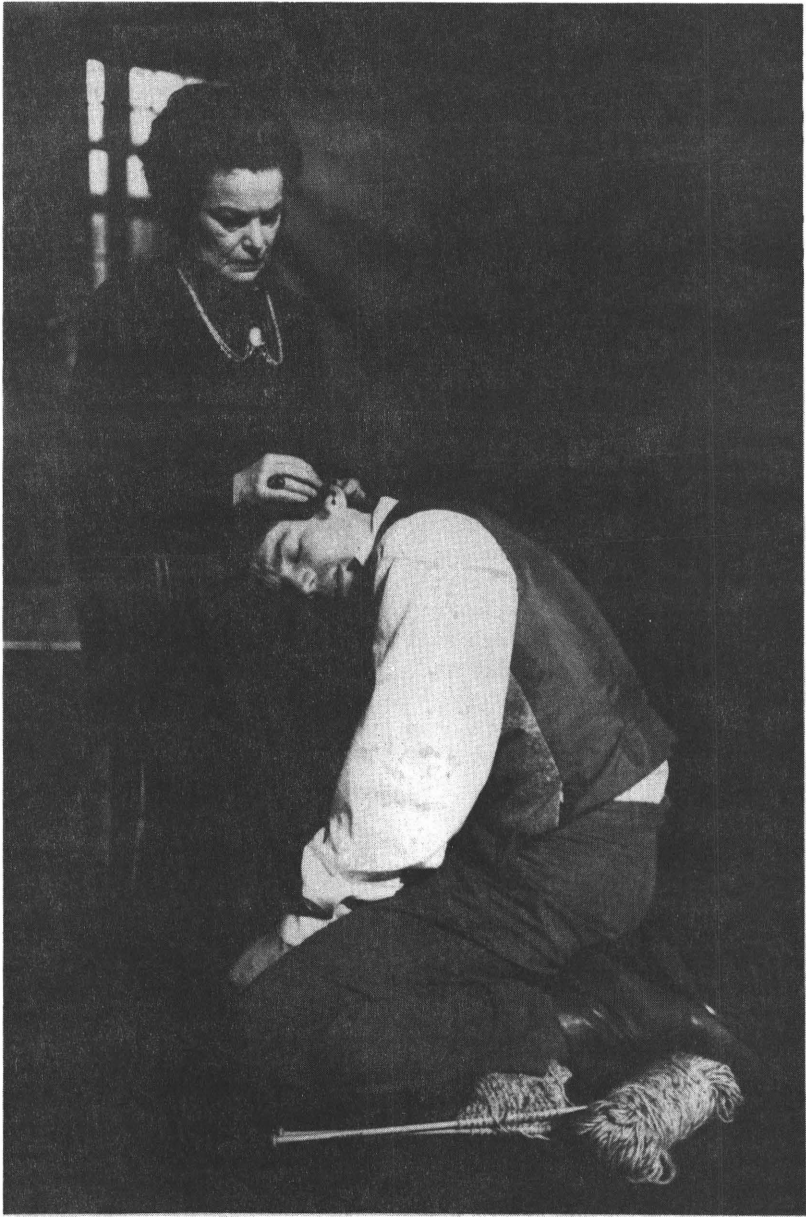
Resultaat is natuurlijk dat de regisseur met een erg gebonden mandaat is opgezadeld. Een tweede aspect van dat gebonden mandaat betreft de tekst. Ibsen had een zeer taalgevoelig oor en zijn dialogen zijn met de uiterste zorg uitgeschreven, waarbij de woorden allemaal hun speciale waarde hebben die zeer subtiel kan zijn. Men kan dat zien in de voorstudies, de verschillende versies en de wijzigingen die nog in de uiteindelijke drukversies worden aangebracht. Al die teksten en voorstudies zijn uitgegeven in de grote filologische Ibsen-uitgave en ook vertaald in het Duits en in het Engels.

Maar hier raakt men een kernprobleem. Wanneer het over subtiele nuanceringen, stijlwaarde enz. gaat, dan is de vertaler onvermijdelijk een verrader, zoals het Italiaanse spreekwoord zegt. De buitenlandse vertaler staat dus bijna altijd voor moeizame aanpassingsproblemen van de tekst: in bepaalde talen kan dit en dat niet zo en zo, maar hoe dicht of hoe ver staan de mogelijkheden dan bij Ibsens tekst?

Deze beschouwingen werden ingegeven door de opvoering van *Spoken* in het Antwerps Klein Raamtheater tijdens de maanden maart en april 1989. De hamvraag bij deze opvoering leek te zijn welke stelling de regisseur zou innemen tegenover die twee fundamentele problemen van een Ibsen-productie. Het is nu eenmaal zo dat Ibsens realistische stukken en Ibsens opvattingen over de tekst en de gesproken taal niet passen in de theaterexperimenten van de laatste halve eeuw. Zij lenen zich absoluut niet tot wild en eigengereid omgaan met wat de auteur - het woord heeft hier nog zijn volle betekenis - heeft vastgelegd. Aangezien het werk in het publieke domein valt, kan geen enkel roekeloos regisseur belet worden om zijn tanden stuk te bijten op de opgave er iets moderns van te maken.

Maar zo iets was helemaal niet het geval met de opvoering in het Klein Raamtheater. De Oostenrijkse regisseur, Nikolaus Windisch-Spoerck, die door directeur Tillemans werd aangetrokken bij deze gelegenheid, is duidelijk een man die zich heeft ingeleefd in de Ibsen-traditie en die de specifieke problemen van een Ibsen-opvoering kent. Dat hoeft zeker niet te verwonderen. Het Duitstalige gebied heeft buiten Scandinavië de langste Ibsen-traditie. Dat wil zeggen dat de regisseur op geen enkele manier heeft geprobeerd om langs een of ander speciaal effect de "moderniteit" van het stuk te bewijzen, anders dan uit de tekst zelf. Hij heeft met nadruk de aandacht teruggeplooid op die tekst en de levensbeschouwelijke implicaties van de levenstragedie van deze personages. Dat leverde een boeiende productie op waarin opviel dat ze in de 19e eeuwse sfeer werd gehouden door een onderkoelde toon van de gesprekken en toch levensecht overkwam bij een publiek van honderd jaar later.

Ook het decor en de belichting waren in handen gegeven van een beroemd scenograaf, Josef Svoboda. Die ontwierp een opmerkelijk sober decor, helemaal



*Spoken* door het Nieuw Ensemble Raamteater. Julienne De Bruyn en Yves Bombay.

in bruine tinten gehouden, en met een spaarzaam meubilair. Veel spaarzamer dan Ibsen aanduidt: de kleine sofa en het naaitafeltje zijn vervangen door enkel een armstoel, de *ronde* tafel is een (vrij grote) eetkamertafel geworden, de tuinkamer waarover Ibsens tekst zegt: "Naar achteren toe gaat de kamer over in een open, wat smallere serre"<sup>2</sup> is in Svoboda's decor van de eigenlijke orangerie gescheiden door een glazen wand, zodat een echte serre ontstaat met allemaal glazen wanden. Een beetje onlogisch, want ook in de eigenlijke tuinkamer staan planten. De functie van die dubbele glazen wand is niet erg duidelijk, tenzij hij moet dienen om Manders en Oswald af en toe de gelegenheid te geven het eigenlijk toneel te verlaten zonder achter de schermen te verdwijnen. Of om het ver te gaan zoeken: om de ondoorzichtigheid van de maatschappij te symboliseren door de ramen te verdubbelen.

Het meest opvallende was dat het door Ibsen voorgeschreven raam in de linkervoorgrond, waarvoor de sofa met naaitafeltje staan, is weggelaten, terwijl ook de glazen wand van de orangerie naar de tuin ondoorzichtelijk is. De bedoeling van dat alles is duidelijk: er wordt gesuggereerd dat zich hier in de totaal gesloten atmosfeer van die broeierige tuinkamer die geen contacten met de buitenwereld toont, een tragedie gaat afspelen van verborgen, geheime gebeurtenissen die het daglicht niet mochten zien maar toch aan het licht komen. Deze symboliek maakt een sterke indruk op de toeschouwers, temeer omdat de scène niet door een voorhang is afgesloten maar in een schemerig bruin halfduister is gehuld wanneer de toeschouwer de zaal binnenkomt.

Aan de symboliek is echter een zeer belangrijk element uit de lichtsymboliek van het stuk geofferd. Het halfduister uit het begin - Ibsen zegt "een somber fjordlandschap ... half verhuld door een gestaag vallende regen" dat zichtbaar is door de glazen achterwand (en het raam!) - klopt met de late voormiddagsfeer en ook met de namiddag- en avondsfeer uit het tweede en het begin van het derde bedrijf dat zich 's nachts afspeelt. Maar de belichting van de slotsène is opgeofferd. Dat is nochtans een belangrijk symbolisch element. Aan het slot van het stuk schrijft Ibsen: "De dag breekt aan, de lamp blijft op de tafel branden". Mevr. Alving spreekt over een "stralende dag" en dan komt de regieopmerking: "Zij loopt naar de tafel en dooft de lamp. Zonsopgang. De gletsjer en de bergtoppen op de achtergrond baden in een stralend morgenlicht". Dan pas zegt Oswald: "Moeder, geef me de zon". De symboliek van deze lichteffecten hoeft niet ver gezocht te worden. Eindelijk is alle geheimzinnigheid weggeveegd, de verhoudingen zijn duidelijk geworden, de waarheid is aan het licht gekomen - het volle daglicht vervangt de duistere sfeer van de vorige bedrijven. Maar de gruwelijke consequenties zijn er ook: Oswald is tot volledig onmondige seniliteit vervallen en Helene Alving blijft achter met de verpletterende verantwoordelijkheid en de verscheurende keuze van handelen. Dit effect is door Svoboda volledig opgeofferd. Hij brengt weliswaar een helderder belichting aan achter de ondoorzichtige glazen tuinwand maar van zonlicht is er geen enkele aanuiding. De betekenis van

dat raam links vooraan is m.i. daardoor duidelijk gemaakt. Het dient om die zon - het licht van de waarheid - te laten schijnen.

Ik kan alleen maar vermoeden dat de beschikbare ruimte van het Klein Raamteater problemen stelde en dat dat een van de redenen is waarom Svoboda zijn decor en belichting zo heeft opgebouwd. Maar ik betreur het ontbreken van dit belangrijke symbolische element, dat trouwens helemaal zou gepast hebben in de visie van de regisseur.

Over dat slot nog een opmerking<sup>3</sup>. In Ibsens tekst zegt Mevr. Alving in haar laatste repliek driemaal neen, eenmaal ja en weer tweemaal neen, wanneer ze, met de morfine in de hand, geconfronteerd wordt met de mogelijkheid van euthanasie. In de opvoering laat de regisseur die woorden wegvallen. Hij vervangt ze door de onbeheerste reactie van Mevr. Alving die de capsules uit het doosje op de grond laat vallen en koortsachtig rondscharrelt om ze op te rapen, terwijl Oswald nogmaals "De zon - de zon" zegt. Dit is inderdaad een bijzonder effectvolle vondst, die de verantwoordelijkheid van het handelen eerder op Helene Alving zelf teruggooit, daar waar Ibsen met de tegenstelling ja-neen eigenlijk eerder het probleem van euthanasie focuseerde.

Tot zover een aantal beschouwingen over het scènebeeld van de opvoering. Wat nu de personages betreft, ik heb eens geargumenteed<sup>4</sup> dat Manders in feite de centrale figuur van het stuk is en die opvatting vond ik ten dele gerealiseerd in het personage van Bert André als ds Manders, de steunpilaar van "het systeem" die in feite ook de destructieve factor ervan is. Hij is de vertegenwoordiger van de hypocriete, oppressieve, leugenachtige, burgerlijke maatschappij - van Ibsens tijd, maar men kan dat doortrekken tot op vandaag, zoals de regisseur in een vooraankondiging doet, want fundamenteel is er niet zo erg veel veranderd. Door zich te gedragen naar de codex van het systeem zet hij bij Helene Alving een proces in gang dat leidt tot de ineenstorting van het systeem, althans in de familie Alving - de ondertitel van het stuk luidt immers: "en familiedrama"<sup>5</sup>.

Julienne De Bruyn maakt met de rustige zekerheid die ze als Helene Alving uitstraalt, duidelijk dat Helene meent een middel te hebben gevonden om de "spoken" te bezweren. Door die rationeel gedomineerde en licht superieur-ironische houding tegenover Manders krijgt de finale tragedie van het verwoeste leven van Oswald nog sterkere accenten.

Maar het destructieve element dat de burgerlijke maatschappij, gepersonaliseerd in ds Manders, in zich draagt, toont zich ook in de gevolgen die zijn gedrag hebben tegenover al de andere personages: onrechtstreeks bij Oswald, maar rechtstreeks bij Engstrand en Regine. En hier vond ik dat de opvoering niet helemaal bevredigend overkwam.

An Nelissen had, dunkt mij, als Regine wel de juiste toon te pakken: de ingetoomde levenslust, de brutaliteit tegenover Engstrand, de serviliteit tegenover Manders, de verwijtende trots na de onderdanige houding tegenover Helene Alving en tenslotte de breuk met een overmoedig afwijzende uitdagendheid.

De Oswald van Yves Bombay daarentegen kon mij niet helemaal overtuigen. Sommige van zijn gedragingen leken mij "overacting" (het omverwerpen van een stoel b.v.) en hij ziet er zo kerngezond uit dat de laatste scène zo'n bruusk verschil uitmaakt dat de geloofwaardigheid eronder lijdt. Toegegeven natuurlijk dat de eerste moeilijkheid hier Ibsens gebruik is van het ziektebeeld van overerving. Toegegeven ook dat bij Ibsen in de allereerste plaats moet gedacht worden aan symboliek. Maar toch, het stuk is volkomen terecht in de realistische sfeer gehouden en daar zou dus wel een oplossing voor moeten zijn.

De Engstrand van Dirk Lavrijsen schoot in mijn ogen tekort. In het stuk is hij in feite Manders' grote tegenspeler, de demonische hypocriet en amorele profiteur van het systeem, de gluipeerd met zijn religieuze svada die misdadige bedoelingen verbergt. Kortom met zijn klompvoet een soort incarnatie van de duivel. En dat heeft Lavrijsen niet kunnen waarmaken. Mogelijk heeft de strakke regie en de onderkoelde toon hier in de tegenovergestelde richting gewerkt.

Blijft nog een woordje over de taal. Het programma kondigt aan dat het stuk wordt gespeeld in een vertaling van Yves Bombay - die Oswald speelt. Het is mij onbekend wat Bombay vertaald heeft, uit welke taal, Noors, Duits, Engels, misschien wel uit alles bij elkaar. Maar ik vermoed dat met een Duitstalig regisseur de Duitse versie(s) wel de doorslag zullen hebben gegeven. Ik kan dat niet staven zonder de tekst nog eens te hebben doorgelezen. Maar ik zie in feite geen enkele geldige reden - behalve misschien platvloerse economische - om geen gebruik te maken van recente bestaande Nederlandse vertalingen die met zorg en aandacht voor de verwoording van Noorse woordvareuren zijn gemaakt. Ik weet natuurlijk wel dat iedere regisseur en theaterdirecteur meent een tekst te moeten hebben die geschikt is voor zijn productie, voor zijn tijd, voor zijn publiek. Maar ik heb daar altijd moeilijkheden mee.

Wat de tekst van Bombay betreft, vond ik dat die wel goed liep, hoewel er erg veel bastaardwoorden werden gebruikt en rare woorden als "arbeidzaamheid". De vloeken die hier en daar voorkwamen leken mij te sterk in de gegeven taalcontext. Ook de subtiliteiten van de aanspreekvormen: U, jij enz. kwamen niet voldoende tot hun recht. Manders zegt altijd U tegen Engstrand; Engstrand omschrijft altijd met de derde persoon, wil de dominee ... - een staaltje van zijn op religieus taalgebruik geïnspireerde temerige huichelarij en

slijmerigheid. Het zien van een enkele opvoering laat natuurlijk niet toe veel voorbeelden aan te halen.

Globaal genomen meen ik echter dat deze Ibsen-opvoering een van de meest overtuigende was die ik in de laatste jaren in het Nederlandstalig gebied heb gezien. Het doorgaans zeer grote respect voor Ibsens werk maakt dat we hier de opvoering krijgen van een literair-dramatische tekst, waarbij de regisseur zichzelf niet op het voorplan heeft gewerkt ten koste van de auteur. Ik meen opgemerkt te hebben dat dat een nieuwe tendens is in de theaterwereld en ik kan die alleen maar toejuichen. De tijd van het experiment om het experiment waarbij de literaire tekst het slachtoffer was, lijkt voorbij zodat het dramatische genre uit de literatuur weer op meer begrip mag rekenen bij de theatermensen. Het is natuurlijk alleen maar redelijk dat daarnaast ook een experimenteel theater blijft bestaan, dat met eigen teksten de mogelijkheden van theater-maken blijft aftasten.

#### NOTEN

1. *Ibsen's Dramatic Method*, 1953; *Ibsen. A Critical Study*, 1973.
2. *Spoken*, 1974, p. 23 (Klassieke Galerij, 167). Zie ook de vertaling in de uitgave van De Bezige Bij, 1976, p. 101.
3. Een van de veel gediscussieerde punten uit Ibsens oeuvre. Zie E. Törnqvist, "The End of Ghosts" in *Contemporary Approaches to Ibsen*, IV, 1979, 50-61.
4. In "Group Interaction in Ibsen's Ghosts. A literary sociological reading" in *Contemporary Approaches to Ibsen*, IV, 1979, 62-74; herdrukt in *From Nordic Folk tales to Science Fiction*, 1988, 255-263.
5. Het is mij een raadsel waarom Cora Polet in haar vertaling (De Bezige Bij) deze - toch zeer betekenisvolle ondertitel heeft weggelaten.