

zich meent te zien, is een heuse nachtmerrie voor hem. Op het einde, tijdens de slaapwandelscène, zit deze Macbeth al in een rolstoel. Ook Lady Macbeth, overtuigend gespeeld door Iano Tamar, deterioreert vlug in deze productie. Wanneer zij zich tot de duistere krachten richt, kijkt zij in een spiegel en deinst achteruit.

Warlikowki's boeiende interpretatie wordt mede gedragen door een bijna puur theatrale scenografie. De gecreëerde ruimte op het toneel is vooral een open theatrale ruimte waarin tal van objecten gebruikt worden die associaties oproepen of symbolische waarde hebben. Van bij het begin wordt een militaire omgeving opgeroepen, maar ook voor de scènes in het kasteel van Macbeth worden een aantal britsen binnengerold die veeleer aan een kazerne doen denken dan aan Inverness. Tot de kille, benauwende sfeer dragen ook video-beelden bij. Eerder vermeldde ik al de grote, draaiende ventilatoren die ook nog eens vergroot op de achtergrond geprojecteerd worden waardoor zij nog meer beangstigend lijken. Op verscheidene momenten is er een wasbekken aanwezig, dat verwijst naar het beeld van de niet uit te wissen schuld en al vooruitwijst naar de slaapwandelscène. Ook in de actie zelf wordt nooit realisme nagestreefd: we zien hier geen bloed, maar de gruwel is des te schokkender.

Al deze juist gekozen ingrediënten creëren een bijna hallucinatorische sfeer die nog eens versterkt wordt door een bijzondere ingreep. De koren worden op het hoogste balkon geplaatst, waardoor hun optreden onzichtbaar en veraf lijkt, maar toch akelig nabij klinkt. Verre van een glad geënceneerd moordverhaal te brengen, roept Warlikowski's *Macbeth* een pijnlijk verstoorde en verstorende wereld op.

Jozef DE VOS

Noten

- 1 *Macbeth* (G. Verdi & F. M. Piave) door De Munt, Brussel. Muzikale leiding: Paul Daniel; Regie: Krzysztof Warlikowski; Decors en kostuums: Malgorzata Szczesniak; Dramaturgie: Christian Longchamp. Première: Brussel, 11 juni 2010.
- 2 Philip Gossett, "Verdi en de dramatische waarheid", Programmaboek De Munt, 2010, p. 61.

BOEKBESPREKINGEN

J.M. SYNGE REVISITED

P.J. Mathews (ed.), *The Cambridge Companion to J.M. Synge*, Cambridge University Press, 2009, 194 p.

Hoewel het theaterwerk van John Millington Synge (1871-1909) buiten Ierland en Ierse ex-pats in Amerika nog weinig bijval kent bij hedendaagse theatermakers, is er geen enkele Ierse auteur wiens werk in zoveel andere Ierse theaterschrijvers blijft nazinderen. De fascinatie voor zwervers en marginalen van Samuel Beckett, het spel met de Ierse taal van Brian Friel, de wervelende woordenstroom van Martin McDonagh, of het geweld op de scène bij Marina Carr – elk van deze elementen kan voor een kenner van de Ierse theatertraditie niet worden opgemerkt zonder een verwijzing naar het monumentale werk van Synge. Geen wonder dat na zijn korte maar intense carrière als theaterschrijver in het begin van de 20^{ste} eeuw, heel wat studies aan hem zijn gewijd. De eerste kritische studie aan hem gewijd verscheen binnen een paar jaar na Synge's overlijden (P.P. Howe, *J.M. Synge: a Critical Study*. M. Secker, 1912); de meest recente is een compilatie van bijdragen die in 2009 verscheen bij Cambridge University Press, met als editor P.J. Mathews, één van de jongere generatie van Ierse academici die gefascineerd blijven door de periode waarin Ierland haar onafhankelijkheid verwierf. Mathews heeft ook andere critici aangeschreven die, net als hij, het belang van Synge niet alleen in het meesterlijke theaterwerk zien, maar ook in de culturele en maatschappelijke rol van theater in een periode van onafhankelijkheidsstrijd.

In de korte periode tussen Synge's eerste en laatste voorstelling (1903: *In the Shadow of the Glen* – 1910: *Deirdre of the Sorrows*, postuum opgevoerd) wrong William Butler Yeats zich echter in alle mogelijke bochten om te beklemtonen dat Synge helemaal geen politieke of sociale commentator was, maar een auteur die als geen ander het authentieke Ierland op scène bracht. Enige verwijzing naar controversiële maatschappijkritiek in de publieks- of persreacties wees Yeats krachtig van de hand. Het publiek en de critici moesten Synge's geniale artistieke talent maar leren appreciëren. Dit was natuurlijk makkelijker gezegd dan gedaan: William Butler Yeats, Lady Gregory en Synge, elk leden van een protestantse culturele elite in Ierland, probeerden in Ierland een nationaal theater van de grond te krijgen dat de Ierse culturele identiteit bevestigde, zonder zich in te laten met de bewogen politieke anti-Britse strijd. Aan de meest fanatieke kant waren deze vrijheidsstrijders dan ook nog eens overgoten van het idyllische beeld van Ierland als katholiek, volks en uiteraard Ierstalig. Daartussenin bevond zich een grote

groep theaterbezoekers die zich trots voelde een 'spiegel van hun volk' op de scène te zien, maar met deze spiegel eigenlijk wel een geïdealiseerd beeld van zichzelf verwachtte te aanschouwen.

Niet zo met Synge. Zijn allereerste theaterstuk, *In the Shadow of the Glen*, gaf het 'nationale theater' een idyllische setting met een verre van idyllische plot: in een traditionele cottage in een verlaten vallei ontdekt een man dat zijn vrouw Nora hem ontrouw is door te doen alsof hij dood is (voor de Ieren een duidelijk herkenbaar sfeerbeeld van de 'wake' of typisch Ierse begrafenistraditie). In plaats van terug voor hem te kiezen, gaat ze ervandoor met een zwerver. De man en de minnaar bedrinken zich samen door de nacht. De Ieren kenden echter wat theatergeschiedenis: in 1879 had Ibsen *Het Poppenhuis* op scène gebracht in Noorwegen. Hoewel Nora een zeer courante Ierse naam was, kon de gelijkenis met Ibsens hoofdpersonage niet ontkend worden. Het Ierse huwelijk aan diggelen op het kersverse nationale theater... onmogelijk. Oproer in de pers en in het publiek. Gelukkig kon een half jaar later het dramatische *Riders to the Sea*, dat zich afspeelt op de Ierse Aran Islands, het Ierse publiek wel bekoren, en na enkele tijdelijke formaties kreeg Ierland haar Nationaal Theater, het Abbey Theatre, in 1904. Maar het ergste moest nog komen. In 1907 shockeerde Synge alweer door in *The Playboy of the Western World* de plattelandsbewoners voor te stellen als gewelddadige boeren zonder enige moraal – althans, zo zagen de meest luidruchtige personen in het publiek de voorstelling. Ook de katholieke kerk moest eraan geloven in *The Well of the Saints* (1905). Intussen, ver weg van de Ierse gevoeligheden, raakte de rest van de wereld wel overtuigd van Synge's theatertalent: succes van Londen tot Aberdeen, vertalingen in Duitsland en Frankrijk... In de context van zulk internationaal succes was het bijzonder moeilijk voor de Ierse tegenstanders om te blijven volharden in het afbreken van 's lands meest succesvolle auteur; Synge's vroegtijdige dood in 1909 zorgde dan ook voor een ommezwaai in het respect voor een kunstenaar die toch wel met bijzondere opmerzaamheid de Ierse tongval in het Engels wist te verwoorden, de nostalgie naar het weidse (vooral West-) Ierse landschap wist te prikkelen bij het publiek in Dublin, en komische, kritische, romantische personages verbeeldde die met een beetje humor best te smaken waren. Het Ierse publiek had inderdaad Synge's geniale artistieke talent leren appreciëren.

Deze compilatie van essays in de *Cambridge Companion* reeks focust met een nieuwe, frisse blik niet alleen op Synge's theaterteksten zelf maar ook op de maatschappelijke en culturele context waarin Synge's werken werden opgevoerd. In de meeste 20^{ste}-eeuwse kritische werken over Synge werd vooral gefocust op het taalgebruik dat doorspekt is van Ierse zinswijzen (Declan Kiberd, *Synge*

and the Irish Language, Macmillan 1979), het luikende feminisme achter sterke vrouwenpersonages (Mary C. King, *The Drama of J. M. Synge*, Fourth Estate, 1985) of de politieke context van het Ierse nationale theater (Adrian Frazier, *Behind the Scenes*, University of California Press, 1990). In de huidige studie valt op hoe vaak de verwijzing naar sociale klassen wordt gerelateerd aan Synge's representatie van marginale figuren zoals blinde zwervers, oude moeders of verstoten zonen. Synge brengt in zijn theaterstukken nooit macro-politiek op scène, benadrukt Mathews, maar zoomt in op de impact van de nieuwe politiek, het kapitalisme en modernisering op het individuele niveau. De auteur idealiseerde het Ierse platteland niet, zoals de Ierse nationalisten toen (en de Ierse toerisme-industrie nu), maar onderzocht hoe een nieuwe Ierse middenklasse en een proces van culturele homogenisering een bedreiging vormden voor de authenticiteit van het individu. Eén van de bijdragen van Shaun Richards ziet daarin een significante parallel met de anti-bourgeoisie voorstelling van *Ubu Roi* in Parijs in 1896, een productie waar Synge ongetwijfeld van had gehoord in de jaren dat hij vaak in Parijs verbleef.

Ben Levitas benadrukt eveneens hoe sterk Synge verweven was met de ontwikkeling van modern theater in Europa, en hoe 'Europees' zijn perspectief op Ierland wel was. Hij wijst daarbij op een opvallende passage uit een brief die Synge naar de Ierse nationalistische krant *The Gaelic League* schreef, kort na de voorstelling van *The Playboy*. "[Some young man will]... teach Ireland again that she is part of Europe, and teach Irishmen again that they have wits to think, imaginations to work miracles, and souls to possess with sanity." (Synge, *Collected Works II*). Om echt 'Iers' te zijn, zo interpreteert Levitas de woorden van Synge, moet Ierland voorbij de koloniale macht van Groot-Britannië kijken en haar culturele eigenheid definiëren in vergelijking met andere kleine of katholieke landen, in vergelijking met het internationaal modernisme dat Synge had ontdekt in Goethe, Meyerfeld, Ibsen, Baudelaire of Maeterlinck, en zelfs in politiek-maatschappelijke internationale visies zoals die van Marx of John Hobson. Dat deze inspiratie zelfs twee richtingen kende, werd tot nu toe in de Ierse theatergeschiedenis nauwelijks belicht: Bertolt Brecht bracht een bewerking van *Riders to the Sea* op scène in 1937, en *The Playboy of the Western World* in 1956. Verder benadrukt Levitas ook de invloed van Synge op Federico Garcia Lorca en Antonin Artaud, en uiteraard Beckett.

Ook de bijdrage van Susan Harris opent nieuwe perspectieven op Synge's portret van vrouwen op de scène. Zoals andere critici reeds onder de aandacht brachten, zijn geen van hen de geïdealiseerde, trouwe en kuise echtgenotes of dochters die de Ierse nationalistische theaterbezoeker verwachtte. Harris toont

echter aan dat Synge niet zozeer een kritisch portret van de vrouwen zelf toont, maar van een bekrompen maatschappij die vrouwen nauwelijks bescherming biedt: liefdeloze verstandshuwelijken, armoede, de verwachting om veel kinderen te produceren, opgroeien in een pub tussen dronkaards en vechtersbazen,... In de context daarvan herkent Harris in Synge's ambivalente houding tegenover Darwins theorieën: de vrouwen in Synge's werk zijn sterke figuren die zelf partnerkeuzes maken op basis van seksuele en charmante aantrekkingskracht, maar Synge, zelf getroffen door een zwakke gezondheid, portretteerde geen sterke mannen. Nergens in zijn stukken is er sprake van een nieuwe generatie of een positief beeld van het moederschap, integendeel. In *Deirdre of the Sorrows*, Synge's bijna-afgewerkte toneelstuk voor hij stierf, kiest het hoofdpersonage de dood boven een toekomst als vrouw van Lavarcham en moeder van zijn kinderen.

Kort voor deze publicatie over Synge's theater en proza verscheen, bracht het Ierse Druid Theatre hulde aan John Millington Synge ter gelegenheid van zijn honderd jaar oude werk. Net zoals deze publicatie nieuw leven blaast in de studie van Iers theater en de herontdekking van een auteur, presenteerde dit theater het volledige oeuvre van de auteur onder de naam "The Synge Cycle" in de periode 2004-2006. Volle zalen, een tournee naar Edinburgh en de V.S., en razend enthousiaste recensies bewijzen dat Synge een hedendaags publiek nog steeds erg kan boeien. Toch blijkt dat de Ierse connectie een zeer sterke rol speelt in de waardering voor zijn oeuvre. Buiten dit circuit worden zijn stukken slechts bij uitzondering nog opgevoerd. Enigszins verrassend dat de critici in deze *Cambridge Companion* zich daar geen vragen bij stellen. Elk van hen benadrukt de universaliteit, de diepgang en kwaliteit van Synge's werk. Toch kan men zich niet van de indruk ontdoen dat, los van de inspiratie die hedendaagse Ierse auteurs in het werk van Synge zoeken (en vinden), het internationale publiek van vandaag zich niet meer aangesproken voelt door het originele werk van Synge. Of wachten we tot een nieuwe productie buiten Ierland zich aankondigt?

Karen VANDEVELDE

VERDI EN WAGNER

Johan Uytterschaut, *Portret van een dubbelmonarchie, Opera in de 19^{de} eeuw*, Kapellen: Uitg. Pelckmans, 2010. (ISBN 978-90-289-4918-9)

Centraal in dit boek, bedoeld voor "een breed geïnteresseerd intellectueel publiek" staan de biografieën en werken van de twee operacomponisten die de negentiende eeuw beheersten: Giuseppe Verdi en Richard Wagner. De auteur vroeg zich af welke invloed hun levensweg heeft gehad op hun oeuvre, gaat dit na en confronteert beide carrières met elkaar. Maar vooraf geeft hij een overzicht van de geschiedenis van de opera tot op het moment dat Verdi en Wagner voor het voetlicht treden. Hij doet dat op een vlot verhalende manier in een meestal toegankelijke taal. Hij schildert de politieke achtergrond, in zover die een rol speelde in het leven van de kunstenaar en van belang was voor zijn evolutie en geeft ons een aantal biografische details en anekdotes. Die nemen uiteindelijk een belangrijker plaats in dan het ontstaansproces en de analyse van de werken maar dat was waarschijnlijk de bedoeling. Op die manier krijgen we een levendig beeld van de wereld waarin beide componisten leefden en werkten, hun idealen en frustraties, de mensen die hen omringden, hielpen of tegenwerkten, het kader waarin de werken ontstonden en hun uitvoeringen. Wanneer dieper op de werken zelf wordt ingegaan is het voor een leek waarschijnlijk niet altijd gemakkelijk de uiteenzetting te volgen daar die soms toch vrij technisch is. Een zekere kennis van het libretto is ook dikwijls onontbeerlijk en die is niet altijd gemakkelijk te vinden in de soms erg summier korte inhouden die aan het boek zijn toegevoegd. Een lijstje met verklaringen van muzikale en Italiaanse termen zou ook nuttig geweest zijn.

In een "Postludium" behandelt de auteur ook het ge- of misbruik dat van de muziek van beide componisten is gemaakt. Bij Wagner kan uiteraard de Hitler-connectie niet ontbreken. Voor Verdi wordt naar een mogelijke Mussolini-link gespeurd. En dan is er een kort overzicht van de muzikale navolgers van beide componisten en het vermelden van het inpikken en gebruiken van hun muziek door de filmindustrie.

In het hoofdstuk "Programmabrochure" geeft de auteur de korte inhouden van de opera's van Verdi en Wagner met rolverdelingen en heeft hij enkele documentaire gegevens samengebracht. Soms zijn die m.i. te beknopt en ontbreken essentiële of verduidelijkende elementen bv. waarom Tannhäusers beschrijving van de liefde verontwaardiging oproept. Op andere momenten zij er onnodige details bv. Violetta valt dood neer op de sofa. Ook zijn er enkele onjuistheden: *Der Fliegende Holländer* wordt vandaag nagenoeg altijd als eenakter opgevoerd, niet soms zoals de auteur beweert. Ook over de verschillende versies zou er iets meer mogen staan.

Erna METDEPENNINGHEN