

SHAKESPEARES "ROMEINSE TRAGEDIES" VOLGENS IVO VAN HOVE

Johan THIELEMANS

In zijn fascinatie voor het spel van de macht heeft Shakespeare zich enkele malen gebogen over episodes uit de Romeinse geschiedenis. Hiermee sloot hij aan bij de intellectuele discussies van zijn tijd, waarbij het behandelen van politieke materie ten tijde van de Romeinse republiek niet onmiddellijk aanleiding gaf tot repressieve maatregelen. De drie Romeinse stukken die Ivo van Hove gekozen heeft, belichten elk een ander aspect van het politieke spel. Bij *Coriolanus* onderzoekt Shakespeare hoe een trots karakter de schitterende politieke carrière om zeep hielp. De fout in de psychologische constellatie was voor Shakespeare belangrijker dan de grotere sociale en politieke processen. Nochtans heeft hij een bijzonder genuanceerd beeld geschetst van de Romeinse maatschappij. Het is in het eerste deel van het stuk een heuse ontleding van de klassenstrijd. Precies dat aspect geeft het stuk een heel moderne klank.

In *Julius Caesar* behandelt Shakespeare het probleem van de ambitie. In het Elizabethaanse Engeland gold dat als een zware fout. Men voelt op de achtergrond nog de aanwezigheid van een middeleeuwse opvatting over de staat, waar ieder geacht wordt zijn plaats te kennen en er zich naar te schikken. Dat wordt natuurlijk een ouderwetse opvatting, omdat ook in de tijd van Shakespeare de koopman en de bourgeois zich meester maken van het staatsapparaat en precies de ambitie als een zeer positief gegeven gaan beschouwen. Julius Caesar wordt verweten dat hij de republiek aan zijn wil zal onderwerpen. Maar verder is hij een goed politicus. De lof die Marcus Antonius in de lijkrede uitspreekt, is historisch correct. Maar zij die samenzweren willen een bepaalde staatsorganisatie veilig stellen. Voor hen is de idee van een dictatuur verwerpelijk, en zij willen zich volledig inzetten om de republiek te redden. Zo behandelt Shakespeare een 'goede' politieke moord. Maar daarna concentreert hij zich op de verdere ontwikkelingen en toont hij dat het uitschakelen van een leider alleen tot twist, rampspoed en zelfmoord leidt. Het is een boodschap die zowel koningin Elisabeth I als James I graag zullen gehoord hebben, beide vorsten van wie het leven vaak bedreigd werd.

In de derde tragedie gaat Shakespeare verder met het wedervaren van Marcus Antonius. Als in het stuk *Julius Caesar* Marcus Antonius als de verdediger van de rechtstaat geschilderd wordt, dan zien we in *Antonius en Cleopatra* hoe een

andere foute karaktertrek eveneens naar de ondergang leidt. Marcus Antonius is een schitterende veldheer, die bezwijkt voor de charms van de Egyptische koningin Cleopatra. Zijn liefde verblindt hem en doet hem een aantal tactische fouten maken die hij tenslotte met zijn leven bekoopt. Liefde en politiek gaan moeilijk samen, houdt dit verhaal ons voor, en ook Cleopatra – zelf een onderdeel van de ondergang van haar geliefde- moet het met haar leven bekopen. Deze tragische geschiedenis loopt af met het aantreden van iemand die hier nog Octavianus heet, maar die even later keizer Augustus zal worden. Dat is dan eindelijk een goede leider, want Augustus heeft voor een periode van vrede en welvaart gezorgd. Door deze stukken als een geheel te beschouwen, onderstreept Van Hove dat het einde van de cyclus als een soort afsluiting kan gezien worden van een lang verhaal over twist, naijver, ambitie en chaos.

Om deze stukken als een trilogie te beschouwen die op één dag kan gespeeld worden, moest Van Hove drastisch knippen. Zo heeft hij de schaar gezet in al de veldslagen, zodat de nadruk komt te liggen op de discussies en de psychologische spanningen tussen de personages. Het geheel levert dan natuurlijk nog een theatermarathon op die zowat een halve dag duurt. Bij de eerste twee stukken geeft dat een bijzondere vaart aan het gebeuren, terwijl in de liefdestragedie de voorstelling toch wat gaat slepen, en er daar wellicht drastischer had moeten ingekort worden.

Van Hove wil oude stof steeds een sterke hedendaagse invulling geven. Hier is dit gebeurd aan de hand van een spectaculaire inkleding. De scène is een ruimte, briljant ingericht door Jan Versweyveld, waarin een context geschapen wordt die naast de actie staat. Wat hiertoe aanleiding geeft is een reflectie op het politieke spel zoals dat zich vandaag afspeelt. De verschillende discussies bij Shakespeare staan zo dicht bij wat we vandaag van de politici horen, dat het verleggen van de actie naar een soort televisiestudio bijna logisch is. Dit, zo zegt Van Hove, is de ruimte waarin vandaag de politiek zich afspeelt. De media spelen een zeer grote rol. Wie zal hem tegenspreken, precies in een jaar waar de debatten op de verschillende Belgische televisiestations telkens goed waren voor een nieuwe stap in een verwarde, chaotische discussie (De palm, dat willen we wel even zeggen, gaat naar de zondagse uitzending *Controverse* op RTL, dank zij de alerte gespreksleider Pascal Vrebos.)

De opstelling sluit aan bij een reeks experimenten met de ruimte, een onderzoek dat als een leidende draad door het werk van Van Hove en Versweyveld loopt. We weten dat in een aantal voorstellingen Van Hove en Versweyveld telkens onderzocht hebben hoe dicht ze het publiek bij de actie konden betrekken.

Denken we maar aan *True Love* waar tenslotte het publiek van zijn zitbanken werd gejaagd, of aan *Idia Song* waar het publiek op de speelvloer kon plaatsnemen. Bij *De Romeinse tragedies* gaan ze nog een stap verder. Op de scène zijn overal zitbanken geplaatst. Ze vormen een wirwar, en verhullen waar de actie zal plaatsvinden. Het publiek, dat zich laat verleiden tot plaats te nemen op het plateau, kijkt alle richtingen uit. Bij de keuze van een plaats kan de toeschouwer niet vermoeden waar de actie zich zal afspelen. Waar hij ook zit – soms met zijn neus pal naar de coulissen – zal hij alles kunnen volgen op (kleine) televisieschermen. De acteurs gebruiken het volledige plateau en zullen nu hier dan daar naast de toeschouwers plaatsnemen. (“Wil u a.u.b. even opschuiven”) Dichter bij elkaar kan het niet. De scheiding van de plek waar men speelt en de plek waar men toekijkt kan niet radicaler doorbroken worden. (Een dergelijke opstelling werd reeds enkele seizoenen eerder door Johan Simons gebruikt in *Fort Europa*). Daar er ook publiek in de zaal zit, is een groep toeschouwers meteen ook deel van het décor.

Maar dat vertelt nog niet het hele verhaal. Aan de rechterkant, op het zijtoneel, staan de schminktafels waaraan de acteurs zich klaarmaken. Aan de linkerkant en langs de achterwand staan er togen waar het publiek tijdens de voorstelling, zowel eten als drinken kan gaan halen – ook de toeschouwer die een plek in de zaal heeft gekozen. Er staan ook pc's waarop de toeschouwers commentaren mogen schrijven. Er is ook een tafel met tijdschriften waarin iedereen rustig kan lezen en bladeren, wellicht op momenten waarop de toneelactie niet boeiend genoeg wordt bevonden. Hier valt de splitsing tussen de ‘heilige’ speelplek en het toeschouwersgebied volledig weg. Een stuk echt leven mengt zich met de fictie. Deze elementen van de gecompliceerde opstelling doen alsof de theaterarbeid maar relatief belangrijk is. De toeschouwer wordt een aantal mogelijkheden aangeboden om zich aan het gebeuren te onttrekken. Trouwens de deuren van de zaal blijven open, en wie even in deze lange marathon zonder pauze, nood heeft aan rust kan gewoon naar buiten lopen. (Het is een element dat Bob Wilson, toen hij nog een radicale regisseur was, ook gebruikt heeft bij de voorstelling van de opera *Einstein on the Beach* in 1976). Dat relatieve is natuurlijk ook gespeeld, want de regisseur en de acteurs rekenen er ten stelligste op dat ze zo meeslepend bezig zijn, dat bijna niemand van de aangereikte vluchtwegen gebruik zal maken.

Vanuit de zaal oogt de opstelling onoverzichtelijk. Daarom hangt er boven het speelveld een groot scherm. De acteurs worden gefilmd en vanuit de zaal volgt men het gebeuren vooral aan de hand van de close-ups. Zo wordt er orde in de chaos geschapen. De ‘zaaltoeschouwer’ heeft dan een dubbele kijkervaring: hij kan er voor kiezen om al dan niet de actie op het plateau te volgen ook wanneer de scènes zich niet op het voorplan afspelen. Of hij kan naar de videobeelden kij-



Romeinse tragedies: Coriolanus gaat tekeer tegen de tribunen
(foto: Jan Versweyveld)

ken., waar hij natuurlijk veel dichter op de gelaatsuitdrukking van de spelers zit. Het stelt zelfs de vraag wie er het dichtst bij de actie zit: hij of zij die de fysieke afstand tot nul hebben gereduceerd, of zij die vanop de vertrouwde meters vanuit de zaal toekijken. Uit persoonlijke ervaring moet ik wel vertellen dat wie voor een zitje op het plateau koos, maar de helft van de voorstelling heeft gezien. Meedoen met het spel dat Versweyveld voorstelt, levert wel een belangrijk verlies op. Het is zeker een minpunt van de hele opstelling.

Boven het speelveld had Versweyveld een lichtkrant geplaatst. Daarop verschenen boodschappen van uiteenlopende aard. Soms sloeg de tekst op de toneelactie, soms op de politieke actualiteit. In de Vlaamse opvoeringen ging het dan over de Belgische politieke situatie. De buitenwereld werd op die manier rechtstreeks in de voorstelling binnen gebracht. Ook daar schiet er een historisch voorbeeld te binnen. In zijn revolutionaire fase wenste Meyerhold in de jaren 20 van de vorige eeuw het directe politieke gebeuren van buiten de zaal in zijn voorstelling toe te laten. Zijn acteurs konden de actie op elk ogenblik onderbreken door de laatste bereichten over het Rode Leger mee te delen. Bij Van Hove wilden deze berichten uit de buitenwereld op een continuïteit wijzen. Het politieke spel is steeds hetzelfde: persoonlijkheden die met elkaar op leven en dood botsen – of dat letterlijk of symbolisch is.

Een merkwaardige tekst op de lichtkrant was de mededeling van het precieze ogenblik waarop een protagonist zou sterven. Men zou kunnen vrezen dat hierdoor de spanning uit de voorstelling verdwijnt. Maar het omgekeerde is waar. Het publiek volgt de actie meteen vanuit een ander, objectief standpunt. Zo is de dood van Coriolanus (een schitterende Fedja van Huët) dank zij de mededeling dubbel spannend. Je weet dat hij over een paar minuten aan zijn einde komt, maar de actie gaat hevig en emotioneel verder, alsof de acteurs er niet in zullen slagen om hun taak binnen de voorziene tijd uit te voeren. En plots, op moment nul, is Coriolanus werkelijk dood. Het levert een fascinerend kluwen op tussen het spontane, de afspraak en de emotionaliteit.

De makers hebben de actie niet volledig op de scène gehouden. Ook de zaal wordt tot speelplek. Hans Kesting zal in de grote demagogische monoloog van Marcus Antonius van het podium stormen. Een andere acteur zal op een emotioneel moment zelfs uit de zaal lopen, en buiten in de echte wereld zijn wanhoop uitschreeuwen, in Brussel was dat tegen het kanaal bij het Kaaitheater, in Antwerpen tegen de autoweg die zo dicht bij de Singel loopt. Wij zien hem op het scherm, want een cameraploeg is hem achterna gesneld.

Voor de vele doden en lijken die in deze voorstelling voorkomen, had Versweyveld een interessante ontlening aan de geschiedenis gedaan. Hij heeft teruggegrepen naar een machine van de Griekse tragedie. Daar gebruikte men al een karretje om de doden, die achter de scène aan hun einde waren gekomen, het toneel op te rollen. Hier gebeurde dit ook: elke vermoorde politicus kwam op zo een karretje terecht. Maar dit oude middel werd gecombineerd met een camera-shot. Het lijk werd vanuit de lucht gefotografeerd, en meteen drong het beeld van de dode politicus zich op als een verwijzing naar een standaardbeeld van een maf-fiafilm. Oud en nieuw kwamen hier met een kortsluiting verrassend bij elkaar.

Waar de voorstelling aansluit bij de benadering van theater die typisch is voor de hedendaagse Nederlanden, is de rolbezetting. Het is natuurlijk zo dat in deze stukken weinig vrouwenrollen voorkomen. Zo is *Julius Caesar* absoluut een mannenstuk. Dat schept een probleem, wanneer *Tg Amsterdam* over zoveel uitstekende actrices beschikt. Daarom krijgen zij opdrachten toebedeeld die bij Shakespeare voor mannen bedoeld zijn. Dat is de praktische kant van de zaak. Maar op inhoudelijk vlak verklaren de makers dat dit gender-onderscheid in onze tijd wegvalt. Er zijn in Engeland (Thatcher), Frankrijk (Dati) of in Nederland (Rita Verdonk) zeer sterke vrouwelijke persoonlijkheden. Als we voor een hedendaagse context kiezen, dan is deze rolverdeling vanzelfsprekend en natuurlijk.

Al is de voorstelling overweldigend, dan nog moet men toch stilstaan bij de algemene betekenis van de cyclus. De politiek is een conflictzone tussen personen. Hun psychologische opmaak bepaalt de gang van de geschiedenis – een stelling die bijvoorbeeld haaks staat op een marxistische interpretatie. De visie van Shakespeare wordt hier gewoon bijgetreden. In het laatste stuk, *Antonius en Cleopatra*, speelt Octavianus een belangrijke rol. Hij wordt hier vertolkt door Hadewych Minis. Zij speelt haar personage verbazend eendimensioneel. Zij is hard, uit één stuk en efficiënt. Nuances, zoals zwakheden of emoties, komen er niet aan te pas. Daar deze invulling haaks staat op de andere vertolkingen, suggereert Minis een visie op het politieke spel.

Het leidt meteen naar een standpunt tegenover politiek dat ook in andere regies van Ivo van Hove opduikt. Minis als Octavianus is de grote uitzondering binnen dit bont spektakel van kibbelende, ruziemakende en twijfelende politici. Maar deze harde tante zal tenslotte wel een einde maken aan de politieke conflicten. Dank zij haar aanpak volgt er een periode van vrede – iets wat ons de laatste tekst op de lichtkrant meedeelt (en wat historisch natuurlijk juist is). Dat de politiek sterke leiders nodig heeft, bleek ook uit de manier waarop Ivo van Hove in *Rheingold* de kant van Wotan koos. Daar was deze god de belichaming van een

utopie, die waargemaakt werd. Hier is Octavianus niet anders, want hij wordt keizer Augustus. De sterke persoonlijkheid, hier ijskoud gespeeld door Minis, kan de orde in de wereld brengen, na de stormen van de democratie. Het is een ont-nuchterend standpunt tegenover de hedendaagse wereld, want door de hele aankleding wil deze voorstelling iets zeggen, niet over de Romeinen, noch over het Elizabethaans Engeland, maar over ons.

Tenslotte nog een overweging die los van de inhoud staat en meer met de ontwikkeling van Van Hove als regisseur en artistiek leider van doen heeft. Toen hij overstapte van het *Zuidelijk Toneel* naar *Tg Amsterdam* kwam hij in grote moeilijkheden terecht. Zijn aanpak was scherp tegengesteld aan deze van Gerardjan Rijnders, de vorige artistieke leider die door het gezelschap op handen werd gedragen. Dat gaf aanleiding tot een aantal conflicten, waarbij het even leek dat de overstap van Van Hove op een fiasco zou uitdraaien. Maar tijdens deze crisis is hij (relatief) rustig gebleven, en is hij beginnen te werken aan de samenstelling van zijn eigen groep. Hij heeft daarbij, naast oudere acteurs als Hans Kesting, Frieda Pittoors of Chris Nietveld, getalenteerde spelers van de jonge generatie weten aan te trekken en op die manier het sterkste ensemble van de Nederlanden kunnen samenstellen. Dit alles werpt nu zijn vruchten af. Deze *Romeinse Tragedies* staan als een huis dank zij het ensemble: Fedja van Huêt schittert als Coriolanus, vertolkt met een opgezweepte passie. Hans Kesting maakt van de toespraak van Marcus Antonius een virtuoze demonstratie van demagogie, waarbij hij toont hoe hij de media kan inzetten: praten met microfoon om indruk te maken, spreken zonder versterking als hij op een emotioneel hoogtepunt komt, en bewijzend dat dan de nieuwe technologieën niet nodig zijn om een grote impact te hebben. Chris Nietveld vertolkt met een breed scala het personage van Cleopatra: nu eens kinderlijk naief, dan guitig meisjesachtig, dan weer jaloers en opvliegend en tenslotte tragisch wanhopig (met een close-up van haar gelaat met een lege, verloren blik om nooit meer te vergeten – een moment dat alleen kan gemaakt worden omdat er moderne apparatuur op het toneel staat.) Of Jacob Derwig als de intellectuele, twijfelende Brutus. Of Frieda Pittoors als de bazige moeder van Coriolanus. Maar zoals dat bij een ideaal ensemble past, moet je eigenlijk iedereen vermelden, want dank zij de inzet van elk van de spelers bereikt deze opvoering van *De Romeinse Tragedies* dat hoge peil van puur theatergenot. Hoe belangrijk, bewijst Van Hove, zijn ensembles. Dat hoorden we eigenlijk al te weten, maar het is goed om in de praktijk te ervaren waarom ze belangrijk zijn.

Romeinse tragedies door Toneelgroep Amsterdam. Regie: Ivo van Hove; vertaling: Tom Kleijn; scenografie: Jan Versweyveld. Première: Amsterdam, 17 juni 2007 tijdens het Holland Festival.