

BIBLIOGRAFIE

DRAMA EN THEATER EEN BIBLIOGRAFIE VOOR NOORD- EN ZUID-NEDERLAND

Annick POPPE
Afl levering 62

I. WETENSCHAPPELIJKE TEKSTEN

a. boeken

JANSEN (J.), *Decorum. Observaties over de literaire gepastheid in de renaissanceïstische poëtica*, Hilversum: Verloren, 2001, 439 p. (ISBN 90-6550-671-3).

VAN SCHAİK (Margot), *Hallo medemens! De geschiedenis van het Werkteater*, Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2001 (ISBN 90-5860-081-5).

b. artikels in tijdschriften, jaarboeken en verzamelwerken

ALPHENAAR (Carel), "Vondel, zot, geil en geestig. Een bewerking van *Jozef in Egypte*", *Bzzlletin*, 31(2002), nr. 281, pp. 60-70 (thema: Joost van den Vondel).

In opdracht van toneelgroep Het Groote Hoofd bewerkte Carel Alphenaar, die hier commentaar levert bij fragmenten uit zijn tekst, *Vondels Jozef in Egypte*. Opvallend hierbij is dat hij verzen, bedoeld voor het overbrengen van een mededeling (dus ook de reien) sterk verkort en omzèt in dramatisch proza, terwijl hij voor verzen waarin de personages onder heftige emotionele druk staan, zoveel mogelijk het origineel behoudt.

BEIRENS (Maarten), "Opera op het strand. Het succes van de minimalistische opera", *Contra*, 2 (2002), nr. 1, pp. 11-14.

De sleutelfiguur van de minimalistische opera is zonder twijfel de Amerikaan Philip Glass, die met *Einstein on the Beach* uit 1976 zowat alle conventies negeerde. Opvallend voor de minimalistische opera is overigens het extreem statische karakter van de muziek (cf. *De materie* van Andriessens, *Medea* van Bryars), wat ook dramaturgische consequenties heeft, die tot uiting komen in het gestileerde karakter van het scènebeeld en de confrontaties tussen de personages. Hedendaagse thema's - Adams, *The Death of Klinghoffer* en Reich, *The Cave* - worden evenwel niet geschuwd.

BLOEM (Rein), "Zungehin. Aanleiding ter Nederlandse filmkunste", *Bzzlletin*, 31(2002), nr. 281, pp. 71-79 (thema: Joost van den Vondel).

Een poëtische beschouwing naar aanleiding van het onbekende drama *Zungehin* (1667), door Vondel tegen het einde van zijn leven geschreven, dat drie eeuwen later door Lodewijk De Boer werd bewerkt en waarin de authentieke Chinese personages van weleer figuren worden uit de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog (met Hitler als keizer Zungehin, de 'gedoodverfde').

BLOEMENDAL (Jan), "W.A.P. Smits 'Nederlandse Renaissance-Toneel' en de bestudering van de Noord-Nederlandse Neolatijnse tragedie in de laatste dertig jaar", *Spiegel der Letteren*, 44(2002), nr. 1, pp. 9-21 (thema: Het Nederlandse renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie).

In 1964 riep W.A.P. Smit op om via een formeel-literaire analyse, te komen tot een literair-historisch onderzoek van het renaissance-toneel. Toegepast op de studie van de Noord-Nederlandse Latijnse tragedie bleek Smits taakstelling enerzijds vruchtbaar, anderzijds belemmerend. Zo was de aristotelische, cathartische werking van het toneel te veel buiten beeld gebleven, terwijl ook de dramaturgische, toneeltechnische en contextuele aspecten (invloed op de leerlingen, functie als opinievormend medium, mate van kennis van de taal) onderzocht dienden te worden.

BOERS (Walter), "Wrange Satire", *Muziek & Woord*, mei 2002, p. 18.

Stefan Wolpe (1902-1972), een Amerikaans componist van Duitse origine, schreef in 1928 de kameropera *Schöne Geschichten*, die onder invloed stond van het gedachtegoed van het Bauhaus (synthetische), maar ook van het dadaïsme. In dit werk voor jazzband, drie mannelijke vocale solisten, een kamerkoor en een acteur wordt een diep onbehagen uitgedrukt over het 'Bildungsbürgertum', dat de dreigende catastrofe onder Hitler (die in Wolpes andere kameropera *Zeus und Elida* de bliksemschicht van Zeus overneemt) niet zal kunnen voorkomen.

BOTS (Pieter), "Pierre Bokma heeft alles in de hand", *TheaterMaker*, 6(2002), nr. 3, pp. 8-10.

Pierre Bokma, die doorbrak als Hamlet bij het Publiektheater, is sinds de oprichting in 1987 vast verbonden aan Toneelgroep Amsterdam, waar hij uitgroeide van jeune premier tot de onbetwiste sterspeler van het gezelschap, die uitmunt door tekstbehandeling, presence en genuanceerd spel (met glansrollen als de nar in *King Lear*, 1990; Jago in *Othello*, 1993; de titelrollen in *Richard III*, 1994 en recent *Macbeth*). De laatste jaren heeft hij zijn talent echter niet opvallend ontwikkeld, zodat het enigszins merkwaardig is dat hij na de Albert Van Dalsumring (1993) ook de Paul Steenbergenpenning ontving.

BRULS (Willem), "Afscheid van een zorgeloze jeugd", *Muziek & Woord*, april 2002, p. 10.

In zijn pastorale opera *Il re pastore* (1775) slaagde de amper negentienjarige Mozart erin een ongekende diepgang te bereiken, een kritisch inzicht in de psychologie van de figuren, o.a. Alexander de Grote en een eenvoudige schaapherder die recht blijkt te hebben op een troon, maar zijn geliefde weigert te verlaten. Ramsey Nasr, die het stuk voor Transparant regisseerde, zocht voor zijn interpre-

tatie aanwijzingen in het leven van de componist zelf en benadrukte het voor hem kenmerkende thema van de idyllische jeugd, waarop met weemoed wordt teruggekeken.

BUSSELS (Stijn) en VAN OOSTVELDT (Bram), "De traditie van de *tableaux vivants* bij de plechtige intochten in de Zuidelijke Nederlanden (1496-1635)", *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 115 (2002), nr. 2, pp. 166-180.

Plechtige intochten van een heerser in één van de steden onder zijn gezag kunnen worden gezien als gebeurtenissen waarin de bestaande of nieuwe machtsverhoudingen tussen onderdaan en heerser werden gepresenteerd. Een studie van de *tableaux vivants*, die een sterk communicatief element vormen binnen dit kader, tonen een significante evolutie hierin aan. Zo maakte de stad Brugge de jonge prins Karel (de later Karel V) in 1515 duidelijk dat over de verhouding tussen stad en vorst diende te worden onderhandeld. Bij de Antwerpse intocht in 1549 van Filips, Karels toekomstig opvolger, toen conflicten tussen stad en vorst steeds vaker in het voordeel van de centrale macht werken beslecht, lag de nadruk al meer op de verheerlijking van de vorst. Nog later werden de acteurs als het ware beelden, etaleerde de stedelijke elite nog louter haar culturele superioriteit tegenover de lagere klassen.

COOLEN (Guy), "De schoonheid van het experiment. Grensoverschrijdend muziektheater van Transparant", *Contra.*, 2 (2002), nr. 2, pp. 16-20 (opgetekend door Jan Vandenhouwe).

Is Transparant nog altijd op zoek naar een locatie waar kleine projecten kunnen worden ontwikkeld, vaak wordt een samenwerkingsverband aangegaan met grotere instellingen (cf. de Ierse Opera Theatre Company, deSingel, de Munt en binnenkort *Achilleus* van Wim Henderickx, samen met de Vlaamse Opera en HETPALEIS), waardoor ook een ruimer, uiteenlopend publiek wordt aangesproken. Een van de belangrijkste thema's is steeds de zoektocht naar schoonheid, naar het broze en het pure. Specifiek naar jongeren gericht is het Institute for Living Voice, een educatief project waaraan enkele voorstellingen verbonden zijn.

DE HAAS (Anna S.), "Genres: een pleidooi voor kwantitatief onderzoek", *Spiegel der Letteren*, 44 (2002), nr. 1, pp. 37-41 (thema: Het Nederlandse renaissancetoneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie).

Dé vraag bij genologisch onderzoek is waar de auteur of drukker zijn werk *toentertijd* in zijn genologie plaatste. Kwantitatief onderzoek dat een beeld kan geven van grote lijnen van ontwikkelingen en veranderingen is hierbij van groot nut. Zo is tot 1625 geen enkel als tragedie of treurspel benoemd toneelstuk bekend met gemengde afloop (d.w.z. een afloop in poëtische gerechtigheid, waarbij de goeden worden beloond en de kwaden gestraft, bleef tot de tragikomedie beperkt). In de daaropvolgende kwarteeuw was echter een geleidelijke terreinwinst voor het treurspel met gemengde afloop merkbaar, een trend die leidde tot een verandering in de opvatting over wat een treurspel is en de teloorgang van het droeve einde meebracht.

DEMETS (Paul), "Een zeer betrokken toeschouwer. Luk Perceval in Het Toneelhuis", *Ons Erfdeel*, 45 (2002), nr. 3, pp. 377-386.

Van 1984 tot 1998 ging Luk Perceval als regisseur en artistiek leider van de Blauwe Maandag Compagnie - opgericht uit onvrede over de manier van werken bij de K.N.S. - via taal en verhaal op zoek naar een diepere existentiële laag in de verhouding tussen mensen, mannen en vrouwen, ouders en kinderen. Dit in producties die steeds ruimte lieten voor de persoonlijkheid van sterke acteurs, voor het verrassende, intuïtieve en onvoorspelbare (*Wilde Lea*, *Joko*, werk van Tsjechov en uiteindelijk *Ten Oorlog*). Zowel bij Het Toneelhuis, waarvan hij sinds 1998 artistiek leider is (*Franciska* van Wedekind, *Aars!* van Peter Verhelst en de internationale coproductie *L. King of Pain*) als daarbuiten (*De kersentuin* van Tsjechov bij het Deutsches Schauspielhaus) zet hij deze zoektocht in licht gewijzigde vorm verder.

DE NIJS (Pieter), "Taal van een ontroerende schoonheid. In gesprek met Hans Croiset en Guus Rekers", *Bzzlletin*, 31 (2002), nr. 281, pp. 40-55 (thema: Joost van den Vondel).

Kenden de toneelstukken van Vondel een wisselvallige speelgeschiedenis, tegen het einde van de zeventiende eeuw waren ze met uitzondering van *Gijsbreght van Aemstel*, dat tot 1968 stand hield) vrijwel geheel van de Nederlandse toneelvloer verdwenen. Pas rond 1920 beleefde zijn werk een tijdelijke opleving (Willem Rooyaards, Eduard Verkade, Johan de Meester). De jongste decennia zijn Hans Croiset en Guus Rekers de enigen die werk van Vondel op de planken brengen. Men denke hierbij aan de Beckettiaans aandoende *Lucifer* (1979), met engelen die over God praten zonder te weten wie Hij is en *Adam in Ballingschap* (1983), met Adam en Eva niet als de eerste, maar als de laatste mensen op aarde, die hun paradijs grondig hebben verpest.

DE RODER (J.H.), "Kameel of olifant? Shakespeare, Joseph Conrad, Anil Ramdas en de horror, de horror", *Armada*, 8 (2002), nr. 26, pp. 77-91 (thema: Wraak!).

Het begint er sterk op te lijken dat *Titus Andronicus*, het minst gewaardeerde stuk van Shakespeare, *Hamlet* als uitdrukking van het moderne bewustzijn zou kunnen verdringen. Is voor het bewustzijn van na de twintigste eeuw een *beseft* - een denken dus dat zich volgens de theorieën van Antonio Damasio niet van de emotie kan losmaken - van horror kenmerkend geworden, we kunnen er vooralsnog geen betekenis aan geven die voorbij de parodie raakt.

DE RODER (J.H.) en VAN DER VEGT (Han), "Kleine galerij van literaire wrekers", *Armada*, 8 (2002), nr. 26, (2) p. 4, (9) p. 57 en (10) p. 65 (thema: Wraak!).

In *After the Fall* (1964), waarin hij een man portretteert die verliefd is op een populaire zangeres die hem het leven onmogelijk maakt, nam Arthur Miller een vorm van literaire wraak op zijn gewezen echtgenote Marilyn Monroe. Joe Orton nam wraak op zijn op uiterlijke schijn gefixeerde moeder in zijn toneelstuk *Loot* uit 1966 en in *Desire Under the Elms* (1924) rekende Eugene O'Neill af met een bibli-

othecaresse die hem steevast als een onbekende beschouwde, door een personage met haar naam haar kind te laten vermoorden.

Dossier: Anne Teresa De Keersmaeker, *Dietsche Warande & Belfort*, 147 (2002), nr. 2, pp. 165-199.

Naar aanleiding van twintig jaar Rosas een themanummer over Anne Teresa De Keersmaeker, met o.a. een gedicht van Peter Verhelst, een fotokatern van Herman Sorgeloos, notities van Josse De Pauw en van Gerardjan Rijnders over zijn betrokkenheid bij *In Real Time*, waarvan een van de thema's het nieuwe millennium is. Daarnaast ook poëtische, kritische en filosofische (Bateson, Bachelard) bedenkingen bij *I said I, Achterland* en *Just Before* van Elke van Campenhout en beschouwingen van Pol Hoste bij zijn roman *High Key*, die door repetitieve danssessies werd beïnvloed.

DUIJS (Henk), "1670-1700: Een verwaarloosd tijdvak uit de zeventiende-eeuwse toneelgeschiedenis", *Spiegel der Letteren*, 44 (2002), nr. 1, pp. 22-31 (thema: Het Nederlandse renaissancetoneel als probleem en taak van de literatuurhistorie).

Wanneer men inzicht wil krijgen in het Nederlandse toneel uit de periode 1670-1700 dat, behalve vanuit poëtische invalshoek, totnogtoe nauwelijks werd belicht, dan dienen de spelen van een reeks toonaangevende auteurs (niet alleen de 'erkennde' classicistische auteurs als Pels en Meyer maar ook Arends, Bernagie, Bidloo, Lingelbach, ...) te worden bestudeerd op zaken als vormgevingsproces, thematiek, uitbeelding van de affecten, toneelaanwijzingen, enz.). Ook op publicaties over het repertoire van de Amsterdamse schouwburg is het voorlopig nog wachten.

EELLEN (Tom), "Dimitri Sjostakovitsj zonder politiek", *Contra.*, 2 (2002), nr. 1, pp. 34-36.

Zelden raakten politiek en muziek zo verstrengeld als in het oordeel over de muziek van sovjetcomponist Sjostakovitsj, die pas nu naar waarde lijkt te worden geschat. Zijn eerste opera *De Neus* was in elk geval een origineel werk, vooral omwille van de hem typerende parodiërende, ironische toon, maar werd door sommige contemporaine critici genadeloos gekraakt omwille van de complexiteit en het gebrek aan sovjetthematiek. Was deze laatste wel aanwezig in *Lady Macbeth of Mtsensk*, waarschijnlijk wegens de erotische connotaties van één passage, werd Sjostakovitsj openbaar terechtgewezen in de *Pravda* en van 'formalisme' en het componeren van chaotische muziek beschuldigd.

EKSTEIN (Nina), "Metaphors of mathematics in Corneille's theater", *Neophilologus*, 86 (2002), nr. 2, pp. 197-214.

Wiskundige metaforen, die in twee groepen kunnen worden onderverdeeld, zijn kenmerkend voor het theater van Corneille. Het betreft metaforen gebaseerd op de zoektocht naar identiteit, die aan algebraïsche vergelijkingen doen denken en metaforen gebaseerd op de leer van de combinatie van elementen. Beide types komen naast elkaar voor in *Don Sanche d'Aragon*, waar de focus verschuift van de zoektocht naar een echtgenoot voor de koningin naar die van het mysterie van de

identiteit van Don Sanche. De aanwezigheid van wiskundige figuren als structurele elementen en hieraan gekoppeld een optimaal gebruik van het dramatisch en tragisch gebruik van ruimte en tijd kan bovendien worden verbonden met de merkwaardige afwezigheid van seksuele passie in zijn toneel, wat hem onderscheidt van de uitbundige, 'passionele' Racine.

FONTIER (Jaak), "Jan Walravens of het engagement voor de avant-garde", *Kreatief*, 36 (2002), nr. 1, pp. 94-114.

Jan Walravens (1920-1965), die de ambitie had om als theoreticus de aspiraties van de jonge generatie van na de Tweede Wereldoorlog te verwoorden, richtte in 1949 het tijdschrift *Tijd en Mens* op, dat tot 1955 stand hield. Hierin was het dat Tone Brulin als eerste in Vlaanderen over de opvattingen van Artaud schreef en net als Claus (*De getuigen*) en Gaston Burssens eigen toneelteksten publiceerde. In 1953 richtte Walravens samen met Bert Parloor en Staf Knop in Brussel Het Kamertoneel op, dat in de vijf jaar van zijn bestaan werk bracht van Claus, Adamov, Audiberti, Ionesco, Genet (*De dienstmeiden*), Sartre (*De lichtkooi*) en Betti.

GERBRANDY (Piet), "Tussen Seneca en Aristoteles. Vondel als klassiek dramaturg"; *Bzzlletin*, 31 (2002), nr. 281, pp. 17-29 (thema: Joost van den Vondel).

Zoals vele van de vroege zeventiende-eeuwers viel ook de jonge Vondel - autodidact als hij was - voor de operatische, kitcherige stijl van Seneca (cf. zijn vertalingen *De Amsteldamse Hecuba* en *Hippolytus*). Later (ca. 1637), toen hij de Grieken had ontdekt, nam hij krachtig afstand van deze ronkende retoriek en liet hij zich inspireren door de regels die zijn tijdgenoten (Heinsius, Vossius) uit Aristoteles' *Poëtica* hadden afgeleid - een hechte plot, gekenmerkt door een onverwachte ommekeer in de omstandigheden van het hoofdpersonage, veroorzaakt door een plots inzicht in zijn situatie. Het duidelijkste komt dit tot uiting in zijn meesterwerken *Lucifer* en *Adam in ballingschap*, geschreven op het toppunt van zijn kunnen.

GLORIE (Ingrid) "Wat is er geworden van Adriaan van der Hoop Juniorszoon? Een voetnoot bij de geschiedenis van het Zuid-Afrikaanse toneel", *TNTL*, 118 (2002), nr. 1, pp. 47-72.

Van der Hoop Juniorszoon (1827-1863), zoon van de schrijver van het byroniaans-romantische toneeldrama *De reneaat* (1835), kende, net als zijn vader een kort en tragisch leven, bestemd als hij was noch voor het heroïsche kunstenaarschap, noch voor een eenvoudig burgermansbestaan, niet in Nederland en nog minder in het veel conservatievere Zuid-Afrika. Er in 1857 gearriveerd, richtte in hij aan de Kaap samen met twee anderen Thespis, de eerste rederijderskamer aldaar op, maar een conflict met de directeur van het gymnasium waar hij als leraar werkte, noopte hem al na twee jaar tot een terugkeer naar Nederland.

HAZE (Tine), "Lucifer in 2001", *Bzzletin*, 31 (2002), nr. 281, pp. 56-59 (thema: Joost van den Vondel).

Hans Croiset, die in januari 2001 Vondels *Lucifer* regisseerde voor Het Toneel Speelt (dat eerder al *Jephtha* en *Joseph in Dothan* aanpakte), benaderde, aldus Haze, als dramaturge bij de voorstelling betrokken, het stuk anders dan hij dat twintig jaar tevoren had gedaan. In deze abstractere, ingekorte en meer actuele versie gaat het dan ook om soap-thema's als jaloezie en machtsstrijd, terwijl ook het manipulatieve karakter van Lucifer duidelijk wordt gemaakt. Opmerkelijk is ook dat bij de engelen een soort bewustwordingsproces plaatsvindt (cf. Plato's beeld van de grot van de onwetendheid), waarbij ze de ware betekenis van het kwaad, onderhuids ook in hun wereld aanwezig, ontdekken.

HOGENDIJK (Simone), "'Hechte relaties kunnen niet bestaan'. De droefenis in het werk van Marijke Schermer", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 3, pp. 46-48.

Bij het lezen van de stukken van Marijke Schermer, die samen met actrice Maria Kraakman in 1998 Tg. Berend & Het Been oprichtte, valt haar fascinatie op voor beknellende, te hechte relaties, waarbij één van de twee zeer sterk onder het juk van de ander leeft, gemanipuleerd wordt (*Alaska, De verschrikkelijke geschiedenis van Xantippe, Joppe* en *Uitzicht*, stukken waarin telkens ook het klimaat mee de sfeer bepaalt en de spanningsboog versterkt).

HOGENDIJK (Simone), "'Ik wil troost bieden met mijn stukken'. Serie jonge toneel-schrijvers: Rogier Schippers", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 4, pp. 26-28.

Humor is de slagader in de stukken van Rogier Schippers, waarin de personages onvoorspelbaar zijn, droom en werkelijkheid door elkaar lopen en poëtische taal vermengd raakt met de rauwe alledaagsheid. Belangrijke thema's in zijn werk zijn liefde, geloof (*Het evangelie volgens Maria*) en de natuur (*We Could be Heroes*). Verder is hij de stuwende kracht achter Rapid Eye Movement, een zoektocht naar het interdisciplinaire experiment (*Theatre of War*).

JANSSENS (Tom), "Een nacht op de luchthaven", *Muziek & Woord*, februari (2002), p. 13.

De Engelse componist Jonathan Dove (1959) verwierf zowel faam als ervaring met zijn adaptaties van grote opera's voor klein orkest (o.a. Wagners *Ring*). Zijn voorkeur voor de stem resulteert in klassieke kameropera's als *Siren Song*, maar ook in enkele kerkopera's, waarin het maatschappelijk engagement nooit ver weg is (*The Palace in the Sky, In Search of Angels*). *Flight* (1998), zijn eerste grootschalige werk speelt zich af in de wachtruimte van een luchthaven, waar omwille van een uitgestelde vlucht, mensen van uiteenlopende aard gedwongen worden de nacht met elkaar door te brengen en een identiteitsloze vluchteling de katalysator van de handeling blijkt te zijn.

JANSSENS (Tom), "Een smakelijke stoofpot", *Muziek & Woord*, maart 2002, p. 6

John Adams (1947) betrad de Amerikaanse muziekcène op het einde van de jaren 1970 en profileerde zich sindsdien als postminimalist - de repetitiviteit sluit het

expressieve niet langer uit, de voorttikkende puls wordt complexer. Bekend werd hij vooral met zijn opera's rond sociaal-politieke thema's (*Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer* - over de kaping van de *Achille Lauro* - en het recente *El Niño*, over het gebrek aan (religieuze) spiritualiteit.

KONST (Jan), "De relatie tussen vorm en inhoud in de zeventiende-eeuwse Nederlandse tragedie", *Spiegel der Letteren*, 44 (2002), nr. 1, pp. 32-36 (thema: Het Nederlandse renaissancetoneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie).

Wordt het huidige toneelonderzoek gedomineerd door het historisch-filologische paradigma, een gevolg hiervan is dat vorm en inhoud min of meer gescheiden van elkaar bestudeerd worden. Dit terwijl de thema's die een auteur aansnijdt, vaak bepalend zijn voor de structuur van de dramatische handeling en de wijze waarop de karakters zijn uitgebeeld. Draait het in de spelen van bv. Hooft, Bredero en Coster om de noodzaak van standvastigheid en deemoed in een wereld die zich, net als het handlingsverloop, als chaotisch aandient en zijn de personages, van God afhankelijk, veel-er passief, bij Vondel treden actieve protagonisten op, van wie de morele keuze waarvoor ze zich geplaatst zien in een samenhangende intrige belicht wordt.

KORSTEN (Frans-Willem), "Legitimatie, allianties, natievorming en mannenliefde: de retorische werking van verhalen en argumenten in Joost van den Vondels *Gebroeders*", *TNTL*, 118 (2002), nr. 1, pp. 73-92.

Hoewel David gewoonlijk beschouwd wordt als de hoofdfiguur in Vondels *Gebroeders* (1640), betreft het hier een stuk zonder protagonisten waarin het dispuut overheerst. In deze twistgesprekken mengen zich ook Michol (dochter van Saul en voormalige echtgenote van David) en Risper (voormalige vrouw van Saul en moeder en grootmoeder van de mannen van wie het leven op het spel staat), die zich uit alle macht tegen het door David verordende mensenofer verzetten. De *Gebroeders* uit de titel verwijzen overigens niet alleen naar de geëxecuteerde verwanten maar tevens naar Davids relatie met Jonathan. Dit in een stuk waarin familieverbanden, trouw en allianties van politiek en economisch belang blijken te zijn.

MAES (Francis), "Een nieuwe eeuw voor Sjostakovitsj", *Muziek & Woord*, april 2002, p. 16.

De erfenis van Sjostakovitsj (1906-1975) is gehuld in controverse: is rond zijn persoon de (betwistbare?) mythe ontstaan van het verzet van de individuele kunstenaar tegen de dictatuur, zijn muziek blijft een indrukwekkend getuigenis van kunst die ontstond onder extreme omstandigheden. Nadat hij aanvankelijk volop participeerde aan het revolutionaire elan van de sovjetintelligentsia, raakte hij later getekend door de twee repressiecampagnes onder Stalin, dramatische episodes waartussen hij de oorlog tegen Hitler beleefde.

MEEUS (Hubert), "Het Nederlandse renaissancetoneel: een literair-historische lacune en een poging tot invulling", *Spiegel der Letteren*, 44 (2002), nr. 1, pp. 14-21 (thema: Het Nederlandse renaissancetoneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie).

Bij de oprichting van het Antwerpse Centrum voor Renaissancedrama in 1972 stelden Rens en Van Eemeren zich tot doel het globale renaissancistische toneelcorpus te analyseren. Hun vragenlijst bleek echter niet zo objectief als beoogd en hoewel na het overlijden van Rens enkele nieuwe accenten werden gelegd, bracht dit onderzoek de noodzaak aan het licht een tekst niet alleen in zijn historische, maar ook in zijn theatrale context te onderzoeken.

MEIJERS (Constant), "Gouden Maskers in Moskou", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 4, pp. 60-61.

Op het Gouden Masker Festival in Moskou was een selectie uit de belangwekkendste theatervoorstellingen te zien die in 2001 werden gemaakt. Wat betreft het toneel stak *Oorlog en Vrede* van Pjotr Fomenko, het eerste deel van een vierluik gebaseerd op de gelijknamige roman van Tolstoj, ver boven de rest uit. Buiten het festival trokken sterren als Aksana Moezina en Oleg Mensjikov, hoofdrolspelers in *Keuken* van Maxim Koerochkin, dé hit van het moment, de aandacht naar zich toe.

NIJHOF (Jos), "Liefhebbers van de schijn. Amateurtoneel in Nederland en Vlaanderen", *Ons Erfdeel*, 45 (2002), nr. 3, pp. 347-359.

Als het amateurtoneel in Nederland en Vlaanderen - waar het veel dieper geworteld is in de cultuur van het verenigingsleven - één opvallend kenmerk heeft, dan is het wel de diversiteit ervan. Festivals, wedstrijden en prijzen (in Vlaanderen het Koninklijk Landjuweel, voor beide samen het Toernooi der Lage Landen) geven groepen de kans hun voorstellingen in een nieuwe omgeving aan nieuwe mensen te laten zien, terwijl in Nederland de Nederlandse Vereniging voor Amateurtheater (NVA) en recent ook Theaterwerk, in Vlaanderen het Vlaams Centrum voor Amateurtoneel (VCA) voor organisatorische omkadering zorgen.

OVERBEEKE (Emanuel), "De droom reëler dan de realiteit. Werkelijkheid en onwerkelijkheid in *Pelléas et Mélisande*", *Luister*, 50 (2002), nr. 5, pp. 68-71.

In *Pelléas et Mélisande* van Maurice Maeterlinck, een toneelstuk over een verboden liefde, herkende Debussy, die zijn leven lang een fascinatie had voor opera, zijn opvattingen over de suprematie van de droom over de nuchterheid, het gevoel dat niet gebonden is aan plaats en tijd. Was een eerste versie van deze opera, die behoort tot de categorie van de tijdloze composities al in 1895 voltooid, de première - met één maat stilte direct nadat Pelléas en Mélisande elkaar hun liefde hadden verklaard - vond pas in 1902 plaats in de Parijse Opéra Comique. Kenmerkend voor dit werk waarin het drama in de subtiliteiten schuilt, is de perfecte balans tussen zang en orkest met een optimale verstaanbaarheid als resultaat.

PATERSON (Morton L.), "What is Pentameter? - The Five in Shakespeare's Verse", *English Studies*, 83, (2002), nr. 2, pp. 97-135.

Onderzoek naar de Engelse versificatie (de vijfvoetige jambe) aan de hand van verzen van Shakespeare, leert dat de acteur moet kiezen tussen een kunstmatige en een natuurlijke zeggingswijze, waarbij de voorkeur van de bard naar deze laatste uitging. Hoe dan ook,

de keuze kan enkel op esthetische gronden worden gebaseerd en ligt zeker niet in de aard van de versvoet besloten.

SEGHERS (René), "Verlopen succes. De opkomst en neergang van Meyerbeers opera's", *Luister*, 50 (2002), nr. 4, pp. 66-68.

Hoewel Giacomo Meyerbeer, telg uit een rijk joods geslacht ooit de beroemdste componist was van zijn tijd (in Parijs creëerde hij, met o.a. *Robert le diable* uit 1831 en *Les Huguenots* uit 1836 de 'grand opéra') verdwenen rond 1915 zelfs zijn beroemdste werken van het internationale repertoire. Een verklaring hiervoor vinden we wellicht in de veranderende smaak, die de bombastische 'grand opéra' fataal geworden is, maar ook in de moeilijkheid van zelfs de kleinste rollen én in het feit dat de beste elementen uit zijn werk door zijn opvolgers vakkundig in hun eigen composities zijn verwerkt.

SELS (Geert), "Het Net: met Josse de Pauw als hefboom", *Ons Erfdeel*, 45 (2002), nr. 3, pp. 453-455.

Het kan enigszins merkwaardig lijken dat aan het hoofd van De Korre van weleer, een bescheiden braaf theaterhuis dat overwegend kleine zalen aandeed met producties over de volkse, alledaagse mens, in het najaar van 2000 grootstedeling, ja zelfs wereldburger Josse de Pauw is komen te staan. Het Net (een naam die naar een open systeem verwijst, aan hedendaagse netwerken doet denken), dat het midden houdt tussen een gezelschap en een kunstencentrum, staat in de eerste plaats een multidisciplinaire aanpak voor, die steunt op verwantschap en verstandhouding. Hierop wijzen o.a. *Sproken*, een verrassingsprogramma waarin mensen uit uiteenlopende disciplines aan bod komen, *Larf* (met muziek), *üBUNG* (met muziek en plastische kunsten) en recent het ambitieuze *SS* (in het kader van Brugge 2002).

SENDEN (Yves), "Wat u niet wilt horen", *Muziek & Woord*, februari 2002, p. 11.

Sinds zijn creatie in 1988 is *Triumph of Death*, een oratorium in elf rangen over de gruwelen van de holocaust, van de in Brussel wonende Amerikaanse componist Frederic Rzewski (1938) slechts vier keer in productie gegaan. Dit schokkende werk, dermate complex dat je in een keer onmogelijk alles kan doorhebben, is gebaseerd op *Die Ermittlung* (1965) van Peter Weiss die zich inspireerde op SS-processen en in nuchtere beschouwingen enkele overlevenden met hun beulen confronteert, daarbij het publiek de onthutsende ethische paradoxen laat zien van gevangenen die genadeloos met elkaar omgaan.

SIEGMUND (Gerald), "Expedities naar onbekende plekken in het ballet. William Forsythe in Amsterdam", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 3, pp. 27-29.

William Forsythe, artistiek leider van het Ballett Frankfurt, haalt uit het grote balletvocabulaire - vaak in de verdrukking geraakt - precies die elementen die hem interesseren, elementen die hij isoleert en tot uitgangspunt van zijn stukken maakt. In de jaren 1980 concentreerde hij zich op theatrale representatievormen als licht, podium en muziek (o.a. *Artifact*). Daarna verrichte hij onderzoek naar het dansend lichaam zelf (cf. *Die Befragung des Robert Scott*, 1986). Momenteel spitst hij zijn aandacht toe op de "poli-

tiel van het kijken" (p. 28), op de verhouding tussen speelvlak en toeschouwersruimte (*Endless house*, 1999).

SMITS-VELDT (Mieke B.), "De toneelacteur en zijn product. Het succes van Geeraardt Brandts *De veinzende Torquatus* op de Amsterdamse Schouwburg", *Spiegel der Letteren*, 44 (2002), nr. 1, pp. 42-63 (thema: Het Nederlandse renaissancec toneel als probleem en taak voor de literatuurhistorie).

Het succes van de tragedie *De veinzende Torquatus* (1644) van de jonge Geeraardt Brandt, leidt de onderzoeker naar de vraag welke factoren een ambitieus toneelschrijver zelf in werking kon stellen om zijn product aan de man te brengen. Zo staat vast dat Brandt zich bij de keuze van de stof en de dramatechnische behandeling ervan heeft laten inspireren door het succes van de wraaktragedie (*Aran en Titus* van Jan Vos), dat zijn goede connecties met het bestuur van de Amsterdamse Schouwburg (dat iedere zomer van samenstelling wisselde) konden leiden tot een vlugge opname in het repertoire en dat ook opdrachten en drempeldichten bijdroegen tot een goede relatie met de zittende hoofden van de schouwburg of met zij die hen benoemden.

SOMERS (Maartje), "Wie zit er nog te wachten op Godot?", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 4, pp. 34-37 (thema: *Beckett's complete toneeloeuvre op Nederland 3*).

Beckett on Film is een project van Michael Colgan, artistiek directeur van het Gate Theatre in Dublin, die in 1991 in zijn theater een Beckettfestival organiseerde, waar alle stukken van Beckett werden gespeeld. Niettegenstaande de vele voorschriften en verboden - aan Beckett's regieaanwijzingen mag nog steeds niet worden getornd - leverde dit toch enkele meer dan geslaagde omzettingen naar het medium televisie op. Men denke hierbij aan *Play*, in een regie van Anthony Minghella, *Ohio impromptu*, *Not I* (regie Neil Jordan) en vooral de twee *Acts without words* (regie Enda Hughes), een film die 'meer Beckett bevat dan Beckett zelf' (p. 37). Gevolgd door een overzicht van de negentien verfilmingen op p. 41.

SPIES (Marijke), "De klarenstoot van Smit. Over de geboorte en groei, en misschien ook de neergang van een onderzoekstheorie", *Spiegel der Letteren*, 44 (2002), nr. 1, pp. 3-8 (thema: Het Nederlandse renaissancec toneel als probleem en taak van de literatuurhistorie).

Naar de intussen bijna veertig jaar oude Seneca-Scaligerhypothese van W.A.P. Smit (in zijn invloedrijke *Poëtica* uit 1561 prees Scaliger Seneca als een tragedieschrijver die niet voor de Grieken hoefde onder te doen) wordt nog steeds teruggerepen. Zo formuleerde Sonja Witstein duidelijk het onderscheid tussen de senecaans-scaligeriaanse traditie (exemplarische gebeurtenissen vol afwisseling en beschouwende koren) en de aristotelische traditie (met een strakke eenheid van handeling en een medelijden opwekkende *peripeteia*), wees Mieke B. Smits-Veldt op het belang van de afzonderlijke retorische vormen. Recent (Jan Konst, Van Stipriaen) is echter de idee ontstaan dat de werkelijke bron van de invloed van Seneca net zo goed in de zestiende-eeuwse latiniteit kan schuilen.

SPIES (Marijke), "Nederlands vele Vondels. Vier eeuwen Vondelwaardering", *Bzzlletin*, 31 (2002), nr. 281, pp. 4-15 (thema: Joost van den Vondel).

Al tijdens het leven van Vondel (die in zijn jeugd dopers was, dan sympathiseerde met de remonstranten en in 1641 katholiek werd) en nog lang daarna vond rond zijn figuur heel wat getouwtrek en soms zelfs geruzie plaats (cf. de rellen n.a.v. *Palamedes* i.v.m. de zaak-Oldenbarnevelt). Werkelijk ontpolitiseerd en algemeen bewonderd als nationaal dichter werd hij pas vanaf het begin van de negentiende eeuw onder impuls van Siegenbeek, terwijl nog later Alberdingk Thijm aan de basis lag van talrijke herdenkingen. Na de Tweede Wereldoorlog was het echter met zijn actualiteit afgelopen.

STEENBERGH (Kristine), "'En feller zij mijn wraak dan die van Progne'. Wraak en 'genderbending' in Shakespeares *Titus Andronicus*", *Armada*, 8 (2002), nr. 26, pp. 47-56 (thema: Wraak!).

Was wraak een bijzonder populair onderwerp van het vroegmoderne Engelse toneel, wellicht heeft dit te maken met de pogingen van de politieke autoriteiten onder Elizabeth I om een nationaal rechtssysteem te introduceren, dat oudere tradities als bloedwraak en duel diende te vervangen en in de beginfase leidde tot het ontstaan van een cultureel vacuüm wat de uitdrukking van de mannelijke eer betrof. In Shakespeares *Titus Andronicus* zijn de spanningen tussen krachtige 'mannelijke' en onbeheersbare, emotionele 'vrouwelijke' wraak het sterkst voelbaar. Overschrijdt Tamora die zich een 'mannelijke' dolk toe-eigent immers de gendergrenzen, als gevolg hiervan slaat ook Titus aan het genderbenden en neemt hij zijn toevlucht tot een 'vrouwelijke' vorm van vergelden, een wraak van de machteloze die het publiek blijft aantrekken.

STUIVENBERG (Richard), "Het vraagstuk van de individualiteit. Het Duits theater zit dicht op de tijd", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 3, pp. 36-37.

Omdat het Duitse theater niet hoeft te reizen, het publiek naar de gezelschappen, die elk een vast gebouw hebben toekomt, kan het dichter op de tijd zitten. Wat voor het ogenblik leeft, lijkt het vraagstuk van de individualiteit te zijn, het probleem met name van de geldigheid van het *cogito ergo sum* (bestaat er nog wel een 'ik' dat denkt, of is ook dat een illusie?), dat wordt aangekaart in drie stilistisch uiteenlopende producties als *Nobody* van Sasha Waltz, *Murx der Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab* van Christoph Marthaler en *Tristano* van Lars Norén.

VANDEBUSSCHE (Lucas), "Legislatief theater, een instrument voor de kwalitatieve verdieping van de democratische processen", *Oikos*, 3 (2001), nr. 18, pp. 37-49.

Een van de middelen die leiden naar een kwalitatieve verdieping en vitalisering van het door de burgers als saai ervaren proces van politieke besluitvorming - persoonlijk engagement wordt immers ontkoppeld van het resultaat ervan - kan te vinden zijn in het legislatief theater van Augusto Boal. Deze theatervorm, ontstaan uit het forumtheater, waarbij politieke geladen stukken stoppen op het moment dat het publiek zich het meest betrokken voelt, zodat het tot actie wordt aangespoord, werd uitgewerkt tussen 1993 en 1996, toen Boal zetelde in de gemeenteraad van

Rio de Janeiro. Partners bestaande uit specifieke bevolkingsgroepen (bejaarden, gehandicapten, ...) en kernen van het forumtheater werden o.a. via de 'kamer op het plein' direct bij de besluitvorming betrokken.

VANDENHOUE (Jan), "Het zichtbare hoorbaar, het hoorbare zichtbaar", *Muziek & Woord*, maart 2002, p. 5.

Peter Eötvös (Transsylvanië, 1944), die reeds zeer vroeg een uitzonderlijk muzikaal talent toonde, werd al gauw lid van het ensemble van Karlheinz Stockhausen, van wie hij de idee overnam van de gelijkwaardigheid van geluid (Geräusch) en klank (Klang). In zijn eigen muziek probeert hij met louter akoestische middelen de luisteraar een theatrale ervaring te bezorgen, gaat hij ook steeds naar nieuwe sonoriteiten op zoek (cf. zijn opera *Tri Sestri*, waarin zich achter de scène nog een tweede orkest bevindt, dat voor een onaards klankgordijn zorgt). Als groot voorvechter van nieuwe muziek richtte hij in 1992 het Internationales Eötvös Instituut voor jonge dirigenten op.

VAN EEKERT (Hein), "Thomas Quasthoff in de Duitse opera", *Luister*, 50 (2002), nr. 4, pp. 62-63.

In zijn tweede operarecital op cd vestigt Thomas Quasthoff de aandacht op de buiten Duitsland weinig bekende componist Albert Lortzing, vertegenwoordiger bij uitstek van de Duitse Spieloper én voorloper van Wagner. Hoogtepunt in het werk van deze Gesamtkünstler, die niet alleen muziek en libretto van zijn opera's schreef, maar er soms zelf in optrad, zijn *Zar und Zimmerman* (1837), over het incognito-verblijf van tsaar Peter de Grote in Zaandam en *Der Wildschutz* (1842) over een schoolmeester op jaren die gaat trouwen met een piepjong meisje, waarbij de allerbeste muziek in de ensembles en in de finale zit.

VAN KEMPEN (Yves), "'Laat vallen als ik vall' met deze krone op 't hoofd'. Vondel en zijn *Lucifer*", *Bzzlletin*, 31 (2002), nr. 281, pp. 31-39.

Lucifer van Vondel, een van de mooiste dramatische werken uit de Nederlandse literatuurgeschiedenis met als decor een in licht badende hemelvroer, werd al na twee succesvolle opvoeringen op 2 en 5 februari 1654 door de Amsterdamse magistratuur na een klacht van de predikanten verboden. Was men met - karikaturale - spelen waarin Satan een hoofdrol speelde maar al te zeer vertrouwd, Vondel tekende *Lucifer* als een in zijn weerstand, verwarring en verscheurdheid niettemin sereen en rationeel optredend figuur. Geen vertegenwoordiger van het kwaad dus maar - net als Vondel - een voorloper van de moderne mens in wording, verwikkeld in een innerlijkse strijd met zichzelf.

VAN KERREBROECK (Koen), "Heeft theater een opdracht", *Streven*, 69 (2002), nr. 4, pp. 357-361.

Appelleert minister van cultuur Anciaux aan de maatschappelijke verantwoordelijkheid van de kunstenaar, tijdens debatten op de jongste edities van het KunstenFESTIVALdesArts en het theaterfestival bogen theatermakers en filosofen

zich respectievelijk over de sociale functie van het theater en over de kritische beoordeling van sociaal-artistieke projecten, terwijl de stem van Het Toneelhuis hoorbaar werd in *Wie slaapt vangt geen vis* van Joost Houtman. Een en ander leidt tot de bedenking dat theaters beter niet de misplaatste ambitie koesteren de maatschappij te veranderen, op het individuele vlak echter des te nadrukkelijker hun stempel kunnen zetten.

VAN SCHAYK (Margot) en WELS (Rinske), "Het cabaret is een slappe zooi geworden", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 3, pp. 14-16.

De moderne cabaretiers hebben - met als uitzondering o.a. Theo Maassen, Dolf Jansen en Jeroen van Merwijk - weinig op met het maatschappelijk engagement, zo kenmerkend voor artiesten uit de jaren 1960 en 1970, een evolutie die begon halverwege de jaren 1980, toen het neerzetten van typetjes, die het publiek op hun lachhonger bedienden, ging primeren. Veel cabaretiers houden ook nu nog de blik het liefst op zichzelf gericht, schuwen het 'gepersonifieerde' ten voordele van het 'geabstraheerde' engagement, waarbij in het midden gelaten wordt of achter de grap betrokkenheid schuilgaat.

VAN SLOOTEN (Johanekke), "Een Ierse balladezanger. Becketts taal wortelt in Ierse muziek", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 4, pp. 38-40 (thema: Becketts complete toneeloeuvre op Nederland 3).

In Becketts (dramatische) werk is praten de belangrijkste bezigheid, vandaar dat zijn stijl geënt is op de typisch Anglo-Ierse spreektaal, zoals die tot uiting komt in songs en ballades verteld door zangers die zich niet bewust lijken van hun omgeving, net als Becketts personages een gesprek aangaan met hun innerlijke stemmen. Als Beckett als "dirigent van zijn eigen toneelwerk" (p. 40) precies omschreven stem-, adem-, geluids- en regieaanwijzingen gaf dan heeft dit alles te maken met het typerende ritme van deze spreektaal, gekenmerkt door weglaten van koppel- en hulpwerkwoorden, persoonlijke voornaamwoorden, bepaalde zelfstandige naamwoorden en woorddelen, sprongen in de taal die enkel dankzij de muzikale logica kunnen worden begrepen.

WEINBERGER (G.J.), "Marionette oder 'Puppenspieler'?, Arthur Schnitzler's Pierrot", *Neophilologus*, 86 (2002), nr. 2, pp. 265-272.

In zijn weinig bekende pantomime *Die Verwandlungen des Pierrot* gebruikt Arthur Schnitzler een aantal van zijn favoriete motieven als de drang naar avontuur en de acteur als meester over de perceptie van de realiteit door anderen. De acteur Pierrot speelt er immers een spel met Katharina, een meisje die haar saaie verloofde wat beu is, door zich in verschillende vermommingen aan haar voor te doen. Wanneer hij echter zijn controle over de situatie verliest en door zijn medespelers ontmaskerd wordt, wordt de status quo van voor het stuk hersteld en keren beiden naar hun engagementen terug.

II. DRAMATEKSTEN

a. boeken

BÜCHNER (Georg), *Leone en Lena*, vertaald door Peter Nijmeijer, Amsterdam, International Theatre & Film Books, 2001, 72 p.

BÜCHNER (Georg), *Woyzeck*, vertaald door Tom Blokdijk en Paul Slangen, Amsterdam, International Theatre & Film Books, 2001, 43 p.

EURIPIDES, *Verzameld werk*, vertaald door Gerard Koolschijn, Amsterdam, Athenaeum-Polak en Van Genneep, 2001, 378 p. (ISBN 90-2531-138-5).

Drie theaterteksten van Esther Gerritsen, Amsterdam, International Theater & Film Books, 2002 (ISBN 90-6403-609-8).

GOETHE (Johann Wolfgang von), *Faust: een tragedie*, vertaald door Ard Posthuma, Amsterdam: Athenaeum-Polak en Van Genneep, 2001, 534 p. (ISBN 90-253-1749-9).

SHAKESPEARE (William), *Koning Lear*, vertaald door Frank Albers, Amsterdam: Atlas, 2001, 147 p. (ISBN 90-450-0566-X).

SHAKESPEARE (William), *Midzomernachtsdroom*, vertaald door Johan Boonen, Utrecht: De PaardenKathedraal, 2001, 104 p.

SHAKESPEARE (William), *Titus Andronicus, Julius Caesar, Coriolanus*, vertaald door Manja Topper en Kuno Bakker, Amsterdam: International Theatre & Film Books en Dood Paard, 2001, 383 p. (ISBN 90-6403-606-3).

TSJECHOV (Anton), *De meeuw en Drie zusters*, vertaald door Yolanda Bloemen en Marja Wiebes, Leiden: Plantage, 2001, 157 p. (ISBN 90-7302-362-9).

b. in tijdschriften

SCHERMER (Marijke), "Tekstfragment uit *Klei*", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 3, p. 48.

SCHIPPER (Rogier), "Tekstfragment uit *Eldorado*", *TheaterMaker*, 6 (2002), nr. 4, p. 29.

VAN HOLE (Kamiel), "Het lied van de veerman", *Yang*, 39 (2002), nr. 1, pp. 9-19.