

gelaauwerde dichter van de *Gerusalemme Liberata* zijn eigen spiegelbeeld als zondebok de woestijn van de literatuur in te sturen. En dit als morele overwinning van de man (de dichter en de staatsman) die zopas de dienst terug heeft opgenomen: Antonio's stem.

Bijna een eeuwige later, in 1823 na het débâcle in Karlsbad met het afgewezen huwelijksaanzoek aan de jonge Ulrike von Levetzow, zal de 74-jarige dichter in zijn *Trilogie der Leidenschaft* een motto ontlenen aan de slotzinnen die Tasso spreekt: "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide". De god op wie Tasso zich hier beroept, is Goethes eigen demon en in deze uitdrukkelijke identificatie — na een geslaagd leven — komt de dubbelzinnige verhouding van de schrijver tot zijn personage volop aan het licht.

Lege hulzen

Voorgaande schets moge dan al bewust partijdig lijken, zij werd niet zonder voorkennis geschreven van de controversen die naar aanleiding van bekende ensceneringen (Peter Stein, Bremen, 1969; Klaus Peymann, Bochum, 1980; Ernst Wendt, München, 1982) rond dit stuk zijn ontstaan. Hoe uiteenlopend ook in tendens en onthaal bij het publiek, zij wijzen er op dat ook klassieke stukken voor ons niet meer uitsluitend immanente schoonheid uitstralen, maar dat achter hun rug of op hun kosten zo men wil, een debat wordt uitgevochten omtrent de dilemma's van een theatrale strategie die haar eigen fundament bestrijdt, omdat zij het theater als theater doorschouwd heeft en daar niet meer onderuit komt.

Maar wat wanneer een regisseur beslist elk voorlopig compromis met het medium achter zich te laten en niet meer via partiële identificaties probeert een standpunt af te dwingen, maar er op aanstuurt de dichter in zijn tekst te treffen — en de acteur in zijn lichaam, om beide op die manier te ontmantelen? Dan ga je de weg op van een radicaal understatement, waarbij de personages zichzelf a.h.w. commentariëren en hun tekst als lege hulzen op de scène achterlaten. Een demonstratie dus, een anatomische les, compleet met snijmes en docerestokje. Daartoe moet je dan wel letterlijk te werk gaan, vergroten of verkleinen al naar gelang, oog of oor kwetsen, de waarneming uiteenemen.

Tasso's pathetisch "an diesen Marmorwänden" wordt dan een neerdrukkend hoge geometrie die van bij het opgaan van het doek — een voor deze gelegenheid bovengeschaald 'echt' toneelscherm dat zwaar gedrapeerde gordijnen toont — het scènebeeld beheerst. Reeds voor de tuinscène vervult dit niet eindigend marmer een eigenaardige contrastfunctie. Want

plaats daarin een in vormloos geel beschilderde achterwand en laat vòòr dit noodpaneel de twee Leonores in shorts en met net iets te fel door de zon gevlekte armen en benen als "recht beglückte Schäferinnen" hun kransen vlechten en ze dit op de toppen van de vingers a.h.w. nog zeggen ook: "Wir winden Kränze". Zo krijg je een arcadische abstractie, waarin elk belijden van een platonische liefdesgemeenschap die dit hof wil hooghouden, zich als vanzelf ontledigt.

Meteen is de artificiële sfeer geëvoceerd, waarbinnen deze personages voor de duur van het stuk zullen evolueren, met voorzichtig gehanteerde replieken die (althans bij de première was dit zo) de limiet van de hoorbaarheid benaderen en een irriterend scherp toeluisteren afdwingen. Om wat te vernemen? Confrontaties? Nauwelijks. Gevoelens? Jawel! Maar gevoelens die hun substraat in een persoon hebben prijsgegeven en enkel nog leven bij genade van een onderkoelde lyrische commentaar. Tot taal gestremde opwellingen, discursus reservatus. Je verwacht ieder ogenblik het uitvallen van deze sonore aarzelingen, was er niet het personage Tasso, dat door zijn natuurlijke onstuimigheid de beweging op gang houdt.

Maar ook Tasso kan in deze schijnconfrontaties slechts aan de oppervlakte bestaan. Jan Decortes Tasso leeft geheel in de tekst die hij zo welsprekend articuleert en met 'illustratieve' gebaren begeleidt. Hij draagt zijn hart aan de buitenkant en wijst het graag aan, wanneer het te pas komt. Let je op zijn stemvoering, dan merk je al gauw dat ook dit slechts schijn is. Je gaat hem er zowaar van verdenken uit zijn eigen epos te reciteren. Dit overkomt trouwens ook de prinses, wanneer zij het lamento meezingt dat uit de cassette opklinkt.

Wat er ook van zij, naar het einde toe verdwijnt hij wel degelijk in zijn eigen schepping, ziet hij zichzelf in de rol van kruisvaarder Rinaldo en de prinses als de tovenares Armida, die hem belaagt. Wanneer Decorte dan in een eigenzinnige omkering van Goethes tekst: "Die Maske fällt" een verkleinde afbeelding van het toneelscherm neerlaat, dan is Tasso wel helemaal rijp voor een niet-letale, literaire exitus. Die wordt, nog maar eens, met de nadrukkelijkheid van het Duits citaat uitgevoerd door Antonio: "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt..." Deze verzen klinken zo bekend dat men zich inderdaad kan afvragen of ze nog anders dan als citaat te brengen zijn (Duitse acteurs mogen zich over deze vraag buigen). Hiermee zijn we dan terug waar we zijn moeten: bij Goethe.

Maar dit is niet het eindpunt: ook Goethe is uit deze losgeweekte huid verdwenen. Wat overblijft, is een lege omslag, een kadaver, een tekstlijk. Een lijk verwijst naar niets meer binnenin, het is slechts wat overschiet

nadat een zindragende structuur opgehouden heeft te bestaan. Maar zo'n afwezigheid kan beklemmend werken. Verklaart dit bij het publiek, ondanks aanvankelijke prille lachjes, de weldra invallende stilte, een soort huiverige aandacht die heerst bij de uitvaart van iets wat iets geweest is? Of groeide, naarmate de voorstelling vorderde, het gevoel van eentonigheid, de onvermijdelijke herhalingsdwang? Alleszins heeft die de regisseur in de inspiratieloze scène in Tasso's kamer met haar al te goedkope déjà vu-effecten duidelijk parten gespeeld. Niet verenigbaar met het ontwikkelde concept lijkt mij verder het voorspel met het gedicht *Prometheus* (overigens een voor insiders onmiddellijk herkenbare 'verwijzing' naar Peymann in Bochum). Prometheus is schepper en tragische figuur, het volslagen tegendeel van Tasso; deze tekst vervult hier dus geen enkele functie, tenzij als middel om de aandacht van de zaal te vragen.

Tot besluit: wie in deze cerebrale oefeningen in meta-communicatie nog de stem van levende personages hoopt te vernemen, komt bedrogen uit. Wat de toeschouwer voor de echo van een stervende hartslag wil houden, is nog slechts het gezoem van een — overigens goed lopende — machine die voor de laatste maal draait, omdat het bedrijf weldra in faling gaat. Staan we hier dus voor een afrekening? En zo ja, met wat dan? Met een tekst die straks tweehonderd jaar oud is? Met een bestel dat zichzelf uitgehold heeft? Met een stuk overjaars geworden acteertaditie? Het zijn vragen die hier moeten gesteld worden, en niet alleen omdat één van de betrokkenen toevallig Goethe heet.

Ludo Verbeeck

Torquato Tasso
(Het Trojaanse Paard)
Foto Herman Sorgeloos

