

B OEKEN OP HET PODIUM

DE OPMARS VAN GEDRAMATISEERD PROZA

Het zal wel niet Homeros zelf zijn geweest die honderden jaren geleden met de *Ilias* in de weer ging en er een persiflage op maakte die we nog altijd kennen als de *Batrachomyomachia*, het satirische verhaal over de oorlog tussen de kikkers en de muizen. Maar alleen al deze oeroude resonantie laat zien dat van ver voor Christus tot in onze tijd verhalen steevast verhalen hebben opgeroepen. Zowel oraal overgeleverde als geschreven teksten zijn verwerkt in grootse heldendichten en wereldberoemde treurspelen, en op hun beurt zijn van die teksten bewerkingen gemaakt, persiflages, parodieën, libretto's, dramatiseringen, en – in latere tijd – verfilmingen, documentaires, “verstrippingen”.

Prozateksten omgewerkt tot toneelvoorstellingen, daarover gaat het hier. Want in dit verband is er ook in de Lage Landen sprake van een eeuwenoude traditie. De vier beroemde abele spelen uit onze Middeleeuwen gaan vrijwel zeker terug op epische teksten uit een diep verleden. In de zeventiende eeuw schreef Joost van den Vondel onder heel veel meer *Lucifer* en *Joseph in Dothan*, dramatiseringen op basis van het Oude Testament, en bijvoorbeeld ook *Faëton of Reukelooze Stoutheid*, waarvoor hij te rade ging bij de *Metamorfosen* van Ovidius. In 1802, twee jaar nadat Louis Couperus zijn roman *Noodlot* had voltooid, maakte zijn vriend Gerrit Jäger daarvan al een toneelbewerking die korte tijd later tot een – overigens niet erg succesvolle – opvoering zou leiden. Gerrit Komrij modelleerde zijn toneelstuk *Het chemisch huwelijk* (1982) losjes naar Goethes roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809). En zo is er meer, zeker wanneer we doorstoten naar de afgelopen tien, vijftien jaar, waarin het dramatiseren van romans, verhalen – en zelfs van non-fictie – een ongekend hoge vlucht heeft genomen.

JOS NIJHOF

werd in 1952 geboren in Borne. Hij studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden en werkt als leraar Nederlands in het voortgezet onderwijs. Hij publiceerde over Gerard Reve, Anton Koolhaas en Gerrit Achterberg. Daarnaast is hij artistiek leider van de Leidse toneelgroep Al Dente. Hij recenseerde in dag- en weekbladen en schrijft geregeld over theater in de publicaties van Ons Erfdeel vzw.

Adres: nijhof@xs4all.nl

THEATER OP GRIJPHOOGTE

Om een recent voorbeeld te noemen: een populaire roman uit 1993 leidde zeven jaar later tot een succesvolle toneelversie, weer twee jaar later tot een niet minder populaire verfilming – inclusief Oscarnominatie – en in 2015, dus nog eens dertien jaar later, tot een musical waarvoor de meeste recensenten superlatieven tekortkwamen. We hebben het over *De tweeling*, de roman (1993) van Tessa de Loo, het toneelstuk (2000) van regisseuse Mette Bouhuijs, de film (2002) van Ben Sombogaart en de musical (2015) van Ruut Weissman.

Meestal gaat de verfilming aan de theaterversie vooraf, maar steeds vaker vindt ook het omgekeerde plaats. *Knielen op een bed violen* bijvoorbeeld, de roman uit 2005 die Jan Siebelink in één klap bekend maakte bij een breed publiek – en die met meer dan 700.000 verkochte exemplaren tot de *all-time* Nederlandstalige bestsellers behoort –, werd in 2008 door Bos Theaterproducties op het repertoire genomen in een regie van Madeleine Matzer, die daarvoor *Hokwerda's kind* had geregisseerd, naar het boek van Oek de Jong. In 2016 werd *Knielen op een bed violen* verfilmd, opnieuw door Ben Sombogaart, die eerder onder meer klassieke jeugdboeken onder handen nam als *Abeltje* (1998), *Kruistocht in spijkerbroek* (2006) en *Koning van Katoren* (2012).

Het is een trend en het houdt niet op, zo lijkt het. In *de Volkskrant* van 3 oktober 2014 gaf Hein Janssen een opsomming van niet minder dan vijftien titels van theatervoorstellingen die in het najaar van 2014 op de Nederlandse podia te zien waren, stuk voor stuk gebaseerd op boeken uit heden en verleden: van Ovidius' *Metamorfosen* tot *De laatkomer* van Dimitri Verhulst, en van Flauberts *Madame Bovary* tot de bestseller

Stoner van John Williams. Ik heb niet geteld, maar het zou me niet verbazen als het er in het huidige seizoen 2015-2016 eerder meer zijn dan minder.

De ongekende toename van tot toneel bewerkte romans heeft zeker iets te maken met de wijze waarop in onze tijd kunst in het algemeen en literatuur in het bijzonder geconsumeerd worden. Meer en meer spelen de media een cruciale rol bij de boekpromotie. In de populaire, dagelijks uitgezonden talkshow *De wereld draait door* bijvoorbeeld verschijnt iedere maand een panel van boekverkopers die hun individuele voorkeur voor een recent verschenen roman of tekst in het non-fictiegenre bespreken, waarna met enig vertoon het Boek van de Maand wordt onthuld. Wie de volgende dag de boekwinkel inloopt, ziet de besproken titels op grijphoogte horizontaal liggen. Want “het moet plat liggen, anders verkoopt het niet”, hoorde ik een boekverkoper ooit zeggen.

Een dergelijke marketing heeft effect, en zowel het film- als het theaterbedrijf – producenten, programmeurs, regisseurs – proberen daar uiteraard een graantje van mee te pikken. Terecht of onterecht staat theater niet bepaald bekend als het meest toegankelijke cultuursegment, en met name het repertoiretoneel is nog altijd een tamelijk exclusief domein. Door aan te sluiten bij de literaire hype en populaire boeken naar het toneelpodium te brengen, is theater niet iets waarnaar men hoog moet reiken, maar kan ook deze vorm van kunst als het ware “op grijphoogte” gebracht worden. *Tirza* van Arnon Grunberg, *Het diner* van Herman Koch, *Ventoux* van Bert Wagendorp, *De gelukkige huisvrouw* van Heleen van Royen: het zijn slechts enkele voorbeelden van Nederlandse romans waarvoor de populariteit van geschreven en gedramatiseerde – en overigens ook verfilmde – tekst min of meer gelijk opgaat.

HET COLLECTIEVE LEZERSGEHEUGEN

Geen wonder dat vooral de producenten in het vrije, commerciële circuit op dit fenomeen inhaken, bij voorkeur met de inzet van acteurs die hun bekendheid voornamelijk danken aan hun regelmatige verschijning in de media: in films, in tv-series, maar steeds vaker ook in praatprogramma's waar ze welkom zijn als welsprekende, goed ogende sidekicks. Geen wonder bovendien dat de musical, het genre dat sowieso al het meest bereikbaar is voor het grote publiek, de vorm is waar de voorkeur dan naar uitgaat.

Toch verklaart dit financieel-economische aspect niet alles, want het gaat bij deze dramatiseringen lang niet uitsluitend om boeken die een plek hebben in de bestsellerlijsten. Vanaf de première in juni 2014 ontwikkelde de vier uur durende voorstelling *The Fountainhead* van Toneelgroep Amsterdam zich tot een enorme theaterhit in binnen- en buitenland. Maar Ayn Rand, de schrijfster van de roman uit 1943 waarop de voorstelling gebaseerd is en die in het Nederlands is verschenen onder de titel *De eeu-*



The Fountainhead van Toneelgroep Amsterdam (2014), naar de roman van Ayn Rand uit 1943, Foto Jan Versweyveld.

wige bron, is in Nederland beslist geen bestsellerauteur en zal voor de meeste theaterbezoekers een volslagen onbekende zijn.

Het succes van *The Fountainhead* heeft ongetwijfeld te maken met de kwaliteit van de voorstelling, de sterke cast en de veelal lovende recensies. Een ander voorbeeld uit het repertoire van Toneelgroep Amsterdam is *De stille kracht*, waarmee in september 2015 de Couperus-trilogie begon die het gezelschap in de komende jaren wil uitbrengen. Het werk van Louis Couperus is al vaak verfilmd en gedramatiseerd, omdat het zich daarvoor nu eenmaal uitstekend leent: krachtige personages, veel dialoog, beperkte ruimtes, een hoge mate van visualiteit. En bovendien, althans in de ogen van artistiek leider en regisseur Ivo van Hove, inhoudelijk actueel: “Ik wil Couperus als een tijdgenoot op het toneel brengen, als iemand die met zijn werk de zenuw van onze eenentwintigste eeuw raakt.”

Wellicht is er met een schrijver als Couperus iets anders aan de hand: zijn boeken worden nauwelijks meer verkocht, op de leeslijsten zijn ze zo goed als verdwenen, maar zijn naam behoort wel degelijk tot het collectieve lezersgeheugen van Nederland, wat bijvoorbeeld ook geldt voor voormalige “leeslijstauteurs” als Hella Haasse, Harry Mulisch en Willem Elsschot, van wie kort geleden respectievelijk *Oeroeg*, *De ontdekking van de hemel* en *Het dwaallicht* naar het toneelpodium werden gebracht.

Een absoluut toppunt van geraffineerde recycling is de musical *Soldaat van Oranje*, gebaseerd op het gelijknamige boek van Erik Hazelhoff Roelfzema. Ook hier is geen sprake van een titel uit de actuele top tien, maar wel van een verhaal dat sinds de verfilming in 1977 onder de aandacht is gekomen van een complete generatie. De film betekende de internationale doorbraak voor regisseur Paul Verhoeven, en dankzij *Soldaat van Oranje* konden de acteurs Rutger Hauer en Jeroen Krabbé de droom van een carrière in het buitenland volledig waarmaken.

Op 30 oktober 2010 ging *Soldaat van Oranje – De Musical* in première, een spektakel in een hangar op het voormalige vliegveld Valkenburg in Zuid-Holland dat inmiddels door bijna twee miljoen mensen is bezocht. Het is de langstlopende voorstelling uit de Nederlandse theatergeschiedenis en het eind is nog niet in zicht: de speelperiode is herhaaldelijk verlengd, en er zijn al plannen voor het moment waarop de rek eruit is.

Naar verwachting zal in het voorjaar van 2018 de roman die de Amerikaanse auteur Russell Shorto schreef over New York (*The Island at the Center of the World*) de basis vormen voor een nieuwe musical op dezelfde plek en opnieuw met Theu Boermans als regisseur. Andermaal een gedramatiseerde roman dus, en ongetwijfeld een voorstelling waarin het heldendom van de Gouden Eeuw met pioniers als Adriaen van der Donck en Peter Stuyvesant centraal komt te staan, waarschijnlijk met voorbijgaan aan de meer dubieuze aspecten van hun reputatie: die zouden immers afbreuk doen aan het feelgoodkarakter dat musicals nu eenmaal kenmerkt.

GEVOLG VAN EEN GEMIS?

De verleiding is groot om de toevlucht die het theater neemt tot het dramatiseren van prozateksten te wijten aan het gemis aan oorspronkelijk Nederlands toneelrepertoire. Theatermakers die willen inhaken op het (actuele) politiek-maatschappelijke klimaat in Nederland, en die daarvoor niet terecht kunnen bij toneelschrijvers, zouden dan te rade gaan bij moderne romanschrijvers of – eerder misschien nog – essayisten. Wat dat laatste betreft: *De prooi*, een bestseller uit 2008 van onderzoeksjournalist Jeroen Smit, het verhaal over de ondergang van ABN Amro, was als tv-serie al een succes, maar werd vanaf de première in 2012 ook bij het Nationale Toneel een kaskraker.

In interviews hoor je regisseurs het argument van dat gemis aan sterke, oorspronkelijke toneelteksten veelvuldig gebruiken, maar inmiddels lijkt het eerder een gemakzuchtig cliché dan een honderd procent afdoende verklaring voor een repertoirekeus gebaseerd op romans, verhalen en – inmiddels dus ook – non-fictie. In 1973 reeds schreef criticus Ben Stroman zijn beschouwing *De Nederlandse toneelschrijfkunst. Poging tot verklaring van een gemis*, een titel die telkens weer wordt aangehaald wanneer het gebrek aan een Nederlandstalige traditie in het schrijven van toneelteksten geïllustreerd moet worden. Er zou in meer dan veertig jaar dus maar weinig veranderd zijn.

Bij het uitspreken van de Staat van de Theatertekst, tijdens het Theaterfestival in september 2015, parafraseerde dramaturg en toneelschrijver Sophie Kassies de bekende riedel van dat gemis op ironische wijze aldus: “De toneelschrijfkunst was opgehouden bij Vondel, had een laatste stuip trekking bij Heijermans en nu hadden we alleen nog Hugo Claus, maar ja: dat was dan ook een Vlaming.” In het vervolg van haar betoog ondernam Kassies een poging afbreuk te doen aan dat beeld, dat naar haar mening voorbijgaat aan het feit dat er inmiddels verschillende initiatieven gaande zijn om de toneelschrijfkunst te stimuleren en dat er wel degelijk nieuw Nederlands repertoire wordt geschreven. Toch moet ook Kassies erkennen dat het, althans wat betreft het circuit van de grote zalen, vrijwel altijd om bewerkingen gaat “van toneelstukken, van boeken, van films”.

Zeker, ze zijn er wel, goede toneelschrijvers, maar – een enkele uitzondering als Maria Goos (*Cloaca, De geschiedenis van de familie Avenir, De Hulp*) daargelaten – hun namen zijn vrijwel stuk voor stuk verbonden aan de kleine of middelgrote gezelschappen. De naam Peer Wittenbols bijvoorbeeld leidt voornamelijk naar Theatergroep Oostpool, die van Rob de Graaf naar Dood Paard en De Nieuw Amsterdam, die van Annemarie Slotboom naar Theatergroep Sonja. Producenten van de grote gezelschappen en programmeurs vinden nieuw Nederlands toneelrepertoire in het algemeen te risicovol: de theaters en de schouwburgen moeten gevuld, en dat lukt in het algemeen beter met een programmering die gebaseerd is op de veronderstelde behoudzucht van het grote publiek. Als het om onversneden toneel gaat, wil dat publiek nu eenmaal *Een midzomernachtsdroom* zien, *De kersentuin* of *Op hoop van zegen*.

Kassies zelf, jarenlang als toneelschrijver actief, onder meer in samenwerking met de Enschedese jeugdtheatergroep Sonnevanc, wist door te breken naar het Nationale Toneel, waar ze succesvolle bewerkingen maakte, niet alleen van het eerder genoemde *De prooi*, maar ook van het Bijbelboek Genesis, een grootse onderneming die in 2015 leidde tot een marathonvoorstelling die voor mij tot de onbetwiste hoogtepunten van de afgelopen vijf jaar toneel behoort. Kassies mag zichzelf hier beschouwen als een late erfgenaam van Vondel, die zo’n driehonderd jaar geleden immers ook zijn inspiratie vond in de verhalen van dat eerste Bijbelboek. Maar goed, bewerkingen zijn toch iets anders dan oorspronkelijke toneelteksten van het hiervoor genoemde, zware grotezaalkaliber.

DIGITALE TECHNIEKEN

Het zou al met al eenzijdig zijn de populariteit van literatuurbewerkingen toe te schrijven aan de commercie of aan het vermeende gebrek aan schrijvers voor de grote zaal. Natuurlijk moeten theatermakers perspectief zien in een tot script omgebouwde roman als uitgangspunt voor een repetitieproces en een reeks voorstellingen. Dat gaat gepaard met een artistieke koerswijziging die naar mijn mening vernieuwende, positieve kanten heeft. Niet uitgaan van bestaande toneelteksten, een dominante traditie

vaarwel zeggen en het dramatiseren van romans en non-fictie inzetten om de eigen creativiteit en die van het spelersarsenaal een nieuwe impuls te geven, ook dat is immers wat we regisseurs in onze tijd zien doen.

Een niet te onderschatten ontwikkeling, die min of meer gelijktijdig met deze repertoirevernieuwing op kwam zetten, is ongetwijfeld de toename van digitale technieken waarmee de typisch narratieve elementen van het proza als het ware gecompenseerd kunnen worden. *Soldaat van Oranje* zou nooit zo'n weergaloos succes zijn geworden zonder de technische hoogstandjes aan podium-, licht- en geluidstechniek die – waarschijnlijk zelfs meer dan tekst en muziek – de ah's en oh's bij het publiek opwekken.

Theatermaker Guy Cassiers geldt naar mijn mening als de belangrijkste pionier in het toepassen van computergestuurde technische systemen. In het seizoen 1996-1997 bewerkte hij in samenwerking met de Haarlemse Toneelschuur de filmklassieker *Hiroshima, mon amour* voor het theater, waarbij het spel op de toneelvloer afgewisseld werd met fragmenten uit de film, geprojecteerd op een groot, transparant achterdoek. Bij het Ro Theater maakte hij een jaar later *Rotjoch*, waarvan de verhaallijn werd ontleend aan de roman *The Butcher Boy* van de Ierse schrijver Patrick McCabe, in combinatie met elementen uit Gerardjan Rijnders' theatertekst *Wolfson, de talenstudent*. Acteur Herman Gilis was hier in dialoog met een projectiescherm van drie bij acht meter. Indertijd maakte die voorstelling diepe indruk op me: ik was verrast dat onderhuidse spanningen zo subtiel verbeeld konden worden door een levende acteur te midden van tweedimensionale personages en elementen.

Cassiers maakte ook toneelbewerkingen van *Anna Karenina* van Tolstoj, *Bezonken rood* van Jeroen Brouwers, *Hersenschimmen* van J. Bernlef en *De man zonder eigenschappen* van Robert Musil. Zijn belangstelling voor het bewerken van proza en de toepassing van moderne media vond een voorlopig hoogtepunt in de vierdelige Proust-cyclus die hij ten tonele voerde tussen 2002 en 2004, tijdens zijn artistiek leiderschap van het Ro Theater. Hier werden spel, vertelling, livemuziek, videobeelden en tekstprojecties maximaal ingezet om de diepe gelaagdheid van *À la recherche du temps perdu* vorm te geven. Visuele en auditieve technieken maakten het mogelijk vertelaspecten als flashbacks en tijdverdichtingen in te vlechten binnen de hier-en-nu ervaring van het drama en een kolossaal stuk proza om te bouwen naar een enerverende theaterervaring.

In maart 2016 gaat van Cassiers, in een coproductie van Toneelgroep Amsterdam en het Toneelhuis, een bewerking van *De Welwillenden* in première, het bejubelde én bekritiseerde boek van de Amerikaan Jonathan Littell. Opnieuw een monumentaal werk, en bovendien een werk dat de lezer, en straks dus ook de toeschouwer, dwingt tot identificatie met de hoofdpersoon, voormalig SS-officier Max Aue. Dat kan een spannende, en vooral ook ontregelende theatervoorstelling opleveren, mijlenver verwijderd van zoveel andere boekbewerkingen die hoofdzakelijk gericht zijn op gerief en vertier.

DE VERBEELDING OPREKKEN

“Het publiek wil zekerheid. daarom worden we nu overspoeld met boektitels. Dat geeft een soort garantie.” Dat zegt Steven Peters, programmeur van de Stadsschouwburg Utrecht in *NRC Handelsblad* van 23 oktober 2014. Misschien heeft Peters gelijk, maar hij legt naar mijn mening te veel de nadruk op het al eerder genoemde conservatisme bij het theaterpubliek, alsof daar nooit een bres in te slaan zou zijn. Juist dankzij boekbewerkingen kunnen de traditionele eenheden van tijd en plaats overboord worden gezet, kunnen narratieve elementen en aspecten in het drama geïncorporeerd worden en kan een ongekend beroep worden gedaan op de verbeelding van de toeschouwer.

Theatermakers ontdekken, door het boek als uitgangspunt te nemen en met moderne digitale technieken als middel, hoeveel verder de verbeelding nog kan worden opgerekt dan waartoe de grenzen van het klassieke repertoire hen uitdagen. Bernlefs *Hersenschimmen* kon een boeiende voorstelling worden, mede doordat het dementieproces van de hoofdpersoon vorm kreeg in metershoge projecties van vervagende beelden, uitmondend in aan- en uitflitsende lichtvlekken; de mannen in het leven van Emma Bovary leerden we kennen dankzij korte flashbacks op wisselende locaties, mogelijk gemaakt door een geraffineerd licht- en projectieplan; en de hoofdpersoon van Grunbergs *Tirza* kon een geloofwaardige reis maken van een Hollandse burgermanswoning naar een Afrikaanse woestijn, met het publiek als reisgenoot.

Het zijn slechts voorbeelden: in een breder verband is wat we hier en in andere boekbewerkingen zien niets anders dan het versmelten van traditionele kunstdisciplines. Literatuur, film, beeldanimatie vinden hun weg naar het theater, een interessante ontwikkeling waar de tijd kennelijk rijp voor is, nu de bezoekersaantallen in de grote zaal teruglopen en het theater vraagt om een nieuw elan en nieuwe doelgroepen.

Een theatermaker, een filmregisseur, een beeldbewerker, een schrijver: uiteindelijk gaat het geen van hen om het maken van een toneelstuk, een film, een roman, een beeld of schildering, maar om het maken van kunst. “Theater heeft geen repertoire nodig maar kunstenaars”, zei Jan Lauwers, toenmalig artistiek leider van de Needcompany, in 2005 bij de opening van het Theaterfestival in Brussel. Een gedenkwaardige uitspraak die nog steeds geldt. Zolang de transfer van boeken naar het podium goed gebeurt en niet uitsluitend wordt ondernomen vanuit commercieel belang en gemakkelijk effectbejag, kan zich hier een nieuwe, belangwekkende kunstvorm ontwikkelen waar een groot en divers publiek warm voor loopt.