
Hugo Claus als enscenerend toneelauteur Een opvoeringsgerichte benadering van *Een bruid in de morgen*

Martin Desloovere

Sinds de invoering van het eenheidstype en de nieuwe leerplannen in het secundair onderwijs in Vlaanderen worden andere eisen gesteld aan de benadering van theater in de klas. Meestal wordt deze nieuwe werkwijze samenvattend aangeduid met de term 'opvoeringsgericht'. Omtrent de precieze betekenis hiervan blijken sommige leerkrachten nog wat in de war. Nochtans lijkt het ons een heldere term, een vlag die perfect de lading dekt: theater moet bestudeerd worden vanuit een voortdurende aandacht voor de theatertekentaal, het scenische gebeuren, de opvoering dus. Zo moet ook het lezen van theaterteksten op een 'opvoeringsgerichte wijze' geschieden, wat dus betekent: een toneeltekst lezen zoals hij eigenlijk bedoeld is, namelijk als partituur voor een opvoering. Een andere mogelijke omschrijving is: lezen-en-ensceneren-in-gedachten. Een illustratie daarvan proberen we hier te geven aan de hand van *Een bruid in de morgen* van Hugo Claus,¹ een tekst die zich daartoe heel goed leent.

Behalve dat het een werk is van de meest besproken en nog steeds belangrijkste levende Vlaamse (toneel)auteur, bestaat er ook een brede consensus dat dit stuk een van de sterkste originele stukken van Claus is.² Een derde, in deze context meest pertinente overweging is dat Claus zich hier heel sterk toont als 'enscenerend auteur', of zoals KVS-dramaturg Alex Mallems het stelde tijdens de Clausdag op het Theaterfestival 1994 in Antwerpen: "Hugo Claus is in zijn schriftuur heel sterk aanwezig als regisseur."

Hoewel *Een bruid...* ondertussen ruim veertig jaar oud is, werkt bovendien nog steeds die typisch Clausiaanse herkenbaarheid van de huiskamer die hij als 'toneel' gebruikt, van de kerktorenmentaliteit en vooral ook van die taal? die zo heel sterk 'de onze' is (op hier en daar een paar licht gedateerde woorden en zinsneden na).

Een bruid... lijkt, zeker bij een eerste kennismaking, een duidelijk realistisch-naturalistisch stuk, wat een goede instapmogelijkheid biedt voor de leerlingen, gewend tot zelfs verslaafd als ze zijn aan het televisiedrama-realisme. Claus is trouwens ongetwijfeld dé Vlaamse toneelschrijver bij uitstek die de literaire en theatrale, realistische traditie in Vlaanderen heeft voortgezet én een meerwaarde heeft weten te geven.

1 De wereld van moeder en vader Pattini

We willen hier dus enkele aspecten van een mogelijke opvoeringsgerichte benadering van *Een bruid...* belichten. Voor een uitwerking hiervan in de klas lijkt het ons absoluut aan te bevelen dat de leerlingen vooraf het stuk volledig gelezen hebben. Aangezien zij 4 (of 2 in sommige tso- en bso-richtingen) titels als huislectuur dienen te lezen, mag daar o.i. zeker een toneeltekst tussen zitten.

We beginnen de bespreking met het lezen van de decor- en regie-aanwijzingen bij de aanvang van het eerste bedrijf:

"Het decor is een grillige doorsnede van het appartement der Pattini's. Rechts de woonkamer. Een tafel, een kast, een sofa en een paar stoelen. Aan de muur een oude affiche van een Pattini-recital. Het raam rechts geeft uit op de straat. De deur in de fond is die van de slaapkamer der ouders. Links, drie-vier trappen hoger, de kamer van Andrea. Een ijzeren bed. Tussen deze twee kamers begint de trap die naar een klein kamertje boven de huiskamer leidt."³

De leerlingen kunnen hier de opdracht krijgen om een schets te maken, een basisplan te tekenen van het decor zoals Claus het hier beschrijft. In technische richtingen kan dit zeker een goede instap betekenen, voor andere richtingen of in geval van tijdgebrek kan het volstaan dat men heel uitdrukkelijk aan de leerlingen vraagt te beschrijven welk beeld ze voor ogen hebben na het lezen van deze neventekst. Hun antwoord ligt wellicht in de lijn van "een huiskamer zoals we in de Vlaamse (of Nederlandse) soaps zien..."

Bekijken we meteen daarna de eerste replieken:

DE MOEDER: De manchetknopen, Pattini, en je weet het goed genoeg, zijn voor Thomas. Waarom moet jij ze, precies vandaag, aandoen? Het lijkt wel alsof je het opzettelijk doet, alsof je wil dat hij er uitziet als een vagebond. Je weet wat ervan afhangt en toch veroorloof je je weer grilletjes.

DE VADER: Waarom mag ik niet eens zijn manchetknoopjes aandoen, als hij mijn scheerzeep gebruikt, mijn hemden aandoet? Waarom moet ik me altijd met veiligheidsspelden behelpen?

DE MOEDER: Morgen, Pattini, overmorgen, elke dag vanaf morgen mag je ze aandoen. Vandaag niet, als alles op het spel staat.⁴

Waar blijkt het gesprek over te gaan? Dit is in elk geval geen zwaar poëtische proloog in verzen, over een geest die al dan niet zal verschijnen, of een kreupele, machtsgeile prins die cynisch aankondigt dat het winter is en dat hij niet content is en dat hij over (vele) lijken zal gaan om toch maar koning te kunnen worden.⁵ Wel krijgen we hier de wat bijzondere eerste woorden "De manchetknopen, Pattini": niet meteen een gewichtig-theatraal onderwerp, zoveel is meteen duidelijk.

Het onderwerp van gesprek en de taal van de personages ondersteunen dus de decorbeschrijving en de indruk die gewekt werd dat we hier binnenduikelen in een heel alledaagse omgeving. Er wordt gekibbeld over manchetknopen die voor één dag toegewezen zijn aan Thomas, waarbij de vader zich voordoet als een klein kind, dat zeurt over speelgoed dat hem eventjes is afgenomen.

Het lijkt dus allemaal banaal-realistisch, maar bij nader inzien heeft Claus hier een schitterende ouverture geschreven, als we deze eerste zinnen bekijken vanuit

een 'expositorisch oogpunt'. Op de eerste plaats introduceert deze opening duidelijk de absolute banaliteit waarin de personages leven. Tegelijk krijgen we een aantal zinnestelsels te horen die onze nieuwsgierigheid opwekken: "precies vandaag", "je weet wat ervan afhangt", "vandaag niet, als alles op het spel staat". Dergelijke uitlatingen maken ons alvast duidelijk dat het 'vandaag' een heel bijzondere dag is: onze nieuwsgierigheid naar het verdere verloop is gewekt. Ook die vreemde naam 'Pattini', die we al snel te horen krijgen, doet ons met belangstelling uitkijken naar een verklaring. En ten slotte is meteen ook een eerste maar vrij helder beeld getekend van de bazige moederfiguur, die alles regelt en beredert, tegenover de kinderachtige, sullige vader.

De conclusie moet dus zijn dat deze korte openingsscène de toeschouwer confronteert met een typisch kleinburgerlijk en kleinzerig gezeur en tezelfdertijd de toon zet van de situatie, van die huiskamer, van die twee personages. Meteen roept ze vragen op, in de lijn van het 'systeem' van spanningsopbouw zoals dat geanalyseerd staat in het *Schema Boeiende Werking* van Cor Geljon, dat heel goed toepasbaar is op deze tekst.⁶

Een opvoeringsgerichte vraag die bij deze vaststellingen aansluit, is bijvoorbeeld hoe we het begin van deze scène zouden enceneren, hoe die eerste zinnen gezegd kunnen worden door de acteurs, teneinde meteen die banale maar toch geladen sfeer te vatten. Het lijkt ons perfect mogelijk om de diverse mogelijkheden door in groepjes samenwerkende leerlingen te laten uitproberen en met elkaar te confronteren. Deze ontdekkingstocht kan voor hen een confrontatie betekenen met 'subtekst': aan de oppervlakte krijgen we hier alledaags gekibbel tussen langgehuwden, die niets beters te doen hebben, die de tijd volpraten in afwachting van 'iets anders', of... omdat ze niet over de echt belangrijke dingen zouden moeten spreken. Het uitproberen (zoals dat ook tijdens een repetitieproces zou gebeuren) van dit Pinteriaanse praten om toch niets te moeten zeggen, het ontwijkende gekibbel, het subtiel in de tekstzeggingswijze naar boven proberen te brengen van deze geladen onderstroom, het zijn allemaal aspecten die inherent zijn aan het lezen en bestuderen van een theatertekst.

De voorgaande opmerkingen gelden overigens niet alleen de geciteerde drie beginreplieken. Bij verdere lectuur van het eerste tafereel merken we hoe het gezelschap voortgezet wordt, terwijl ondertussen met nagenoeg elke repliek een nieuw spanningselement of een nieuw brokje informatie wordt geïntroduceerd. De uiteindelijke vaststelling blijft echter dat er hier meer aan de hand is dan gewoon twee ruziënde en zeurende mensen, maar tegelijk blijft (voorlopig) ook het gevoel van een weergave van een realistisch-herkenbare werkelijkheid, die weliswaar gecondenseerd, gecomponeerd en met spanning geladen is – het blijft immers theater.

Op dit moment is de lectuur van de aan het stuk voorafgaande 'Nota's voor de regisseur' boeiend. Het betreft hier opmerkingen en expliciete richtlijnen van de auteur, de 'encenerende auteur', de regisseur Claus. Zoals op zovele andere vlakken toont zich ook hier die steeds wederkerende dualiteit bij Claus. Enerzijds kan hij als het ware moeilijk zijn tekst 'loslaten' in andere (regisseurs)handen, terwijl hij anderzijds als regisseur perfect in staat is om zichzelf-als-auteur/vertaler te corrigeren en zonder problemen vast te stellen dat 'de auteur' op

een bepaald punt iets theatraal onbruikbaar heeft geschreven.

In de 'Nota's voor de regisseur' vinden we een directe negatie van onze zojuist gemaakte vaststelling:

"Daar dit geen realistisch stuk is, zeker geen realistisch decor. Het geheel zeer schematisch. Effen panelen in een eenvoudig gebinte. Een gelijk grijze kleur. Alleen de trap en het kamertje boven ontsnappen hieraan. De trap is helderwit. Het kamertje boven, in tegenstelling met het uiterst herleid aangeven der andere kamers, is een bric à brac van een heftige kleur. (...) Zodat wanneer het licht in dit kamertje aangaat voor het eerst, de toeschouwer die al gewoon was aan de grauwheid van het Pattini-huis, ineens een hevige, bijna glanzende, nieuwe wereld in dit huis ontdekt, (...) waar de dromen dus opgestapeld zijn en waar het meisje Andrea sterft."⁷

Wanneer we dit lezen, moeten we onze oorspronkelijke visualisering van het decor bijstellen, evenals onze visie op en interpretatie van het stuk tot hiertoe. Vanuit dit nieuwe vertrekpunt kunnen we dan ook zoeken naar andere niet-realistische elementen in een mogelijke encenering: spel, kledij, belichting, enz. Hier willen we met name nog even ingaan op het gebruik van verschillende taalregisters en een daarmee samenhangende, symbolische aanwending van het decor.

2 De wereld van Thomas en Andrea

Na het hierboven besproken eerste tafereel, de veelzeggende openingsconfrontatie tussen de moeder en de vader, laat Claus een scène-wissel plaats vinden:

"Het licht in de huiskamer gaat langzaam uit en gaat op in Andrea's kamer. Thomas komt de trap af en gaat de kamer binnen. Hij is jong en onzeker. Andrea ligt op haar bed, rookt een sigaret."⁸

Proberen we ons deze aldus beschreven personages even voor te stellen op een podium, dan merken we dat we meteen vanuit het spel en de handelingen een eerste, zij het typerend beeld krijgen: Thomas is een vrij kinderlijk gebleven adolescent, de sigaret-rokende Andrea is zekerder, sterker. Het wordt ons duidelijk dat de mannen in dit stuk veeleer als zwakke figuren ten tonele worden gevoerd, terwijl er van de vrouwenfiguren een veel grotere kracht uitgaat.

Aanvankelijk lijkt de dialoog tussen Andrea en Thomas verder te kabbelen op dezelfde banale stroom als bij hun ouders, maar na een paar replieken geeft de gebruikte taal toch aan dat we een andere wereld zijn binnengegleden. We treffen een taal aan van fantaserende kinderen, die elkaar verhalen vertellen en gaandeweg het vervolg van die vertellingen verzinnen. Het is ook een poëtische taal, waarmee de personages hun fantasieën en dromen verwoorden. In de hogergelegen kamer van Andrea, die volgens Claus' inleidende nota's wel al onheilspellend in het overheersende grijs van het Pattini-huis is gevat en niet meer in de bonte kleuren van het nóg hogere kleine kamertje, hebben deze twee jonge mensen een wereld van droom en illusie opgebouwd, die fel contrasteert met de leefwereld van hun ouders in de woonkamer beneden.

In het verdere verloop van het stuk werkt Claus dit verband tussen het poëtische taalgebruik en het niveau van de verschillende speelplatformen verder uit.

Haar plan om niet Hilda een nacht met Thomas te laten doorbrengen opdat ze zouden kunnen 'praten', wil de moeder ten uitvoer brengen... in de kamer van Andrea. Wanneer Andrea dit opzet ontdekt, gaat ze dan ook wild tekeer: ze komt tot het besef dat het grijs nu definitief greep krijgt op hun 'brave, new world', dat hun verheven droomwereld nu onherroepelijk aangetast dreigt te worden.⁹

Het plannetje loopt echter mis: op het einde van het derde bedrijf holt Thomas Andrea's kamer uit, blijkbaar compleet overstuur door 'iets' wat niet Hilda heeft willen doen. Andrea beslist op hem te wachten, beneden in de woonkamer. Daar vangt het vierde bedrijf aan, met de terugkeer van Thomas en de allereerste keer dat Claus een scène tussen broer en zus laat plaatsvinden in die benedenwereld van gesjoemel en kuiperijen. Dat is uiteraard niet toevallig: Andrea heeft ingezien dat de droomwereld niet haalbaar is, ze geeft de illusie op en laat Thomas achter in die wereld van haar ouders en haar nicht. Opnieuw zien we in deze ruimtelijk ondersteunde kentering een verband met de gebruikte taal:

ANDREA: Je slaat niet toe, Thomas. Je bent een kleine, laffe jongen, een bang kind dat nooit zal durven toeslaan.

THOMAS: Waarom zeg je mij dat nu? Dat heb je mij nooit gezegd. (...) Waarom spreek je nu ineens zo hard, zo gemeen tegen mij? Niet zoals vroeger...

ANDREA: Omdat het niet meer als vroeger is, Thomas, toen wij samen leefden, jij en ik, als twee kinderen.¹⁰

De droom is voorbij, Andrea heeft haar conclusies getrokken. Zij zal zich terugtrekken in het hoogste, kleurige kamertje, waar nog iets overblijft van de sfeer van de droom, om daar uit het om zich heen grijpende grijs te ontsnappen.

3 Tot slot

Binnen de beperkingen van deze schriftelijke neerslag van ons HSN-referaat konden we niet méér dan een aantal krachtlijnen in een opvoeringsgerichte benadering van *Een Bruid in de morgen* aangeven. We hebben gepoogd om die elementen te selecteren die het duidelijkst het principe van onze benadering illustreerden. Hopelijk kan dit voor de lezer een basis zijn om in een gelijkaardige zin dit stuk (of een andere toneeltekst) aan te pakken. In elk geval hopen we dat we hiermee een beetje hebben kunnen bijdragen tot de overtuiging dat deze benadering het traditioneel minder populaire 'lezen van toneelteksten' maakt tot wat het voor ons is: een boeiende, creatieve bezigheid, die het kijken naar theater kan verrijken (terwijl het kijken naar theater het opvoeringsgerichte lezen op zijn beurt rijkelijk kan voeden).

Noten

1. Het betreft hier een verdere uitwerking van een gelijkaardige benadering van een fragment uit dit stuk, opgenomen in de door mij opgestelde theatersecties van het schoolboek Nederlands *Taalboeket 6* (Wolters, Leuven 1994).
2. Zie bijv.: Johan Thielemans, *Het Paard Begeerte, Aspecten van het toneel van Hugo Claus*, Theater Instituut Nederland, Amsterdam 1994.
3. Hugo Claus, *Een bruid in de morgen*, in: *Acht Toneelstukken*, De Bezige Bij, Amsterdam 1978, blz. 27.
4. Ibid., blz. 27.
5. We parafraseren hier de eerste lijnen van Richard Everzwijn, Hugo Claus' vertaling/bewerking van Shakespeares *Richard III*.
6. Zie bijv.: Cor Geljon, *Toneelteksten in de klas*, in: *Vonk*, 18e jrg., nr. 2, maart-april 1988, blz. 62-79.
7. Hugo Claus, *Een bruid in de morgen*, in: *Acht Toneelstukken*, De Bezige Bij, Amsterdam 1978, blz. 25.
8. Ibid., blz. 28.
9. Ibid., blz. 57-62.
10. Ibid., blz. 80.