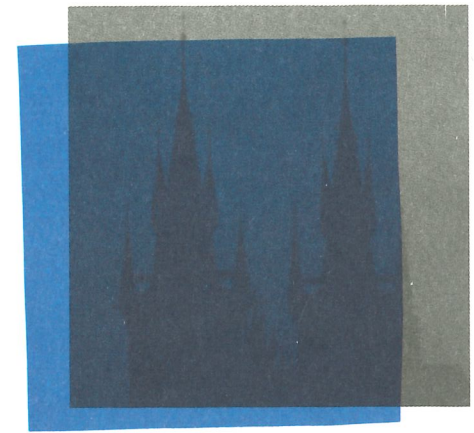


Praags theater

Divadlo Na Zábřadl1

holland festival



Divadlo Na Zábradlí

inhoud

- 5 Václav Havel – De verzoeking
- 10 Scènebeschrijving
- 12 Molière – Don Juan
- 16 Scènebeschrijving
- 18 Biografieën

Pokoušení (De verzoeking)
Václav Havel

19 en 20 juni 1992, aanvang 20.15 uur
De Kleine Komедie, Amsterdam

Het stuk wordt in het Tsjechisch gespeeld en
simultaan in het Nederlands vertaald. De voor-
stelling is om ca. 23.00 uur afgelopen. Er is een
pauze. Het is verboden tijdens de voorstelling
te fotograferen.

Dr. Jindřich Faustka Ondřej Pavelka
Fistula, arbeidsongeschikte
Ilja Racek
Chef-arts Pavel Landovský
Jiří Ornest
Vilma, wetenschappelijk medewerkster
Zuzana Geislerová
Ivana Chýlková
Adjunct Vlastimil Bedrna
Markéta, typiste Miroslava Pleštilová
Dr. Libuše Lorencová, wetenschappelijk
medewerkster Libuše Geprtová
Dr. Vilém Kotrlý, wetenschappelijk mede-
werker Vladimír Marek
Dr. Alois Neuwirth, wetenschappelijk me-
dewerkster Miloš Mejzlík
Houbová, Faustka's hospita
Věra Bublíková
Danser Leoš Suchařípa
Petruška Marie Málková
Secretaris Jan Novotný

regie: Jan Grossman
decor: Ivo Židek
kostuums: Irena Greifová
muziek: Zdeněk Šikola

vertaling uit het Tsjechisch: Kees Mercks
en Sjoerd de Jong
spreker Nederlandse simultaanvertaling:
Otakar Vangemund

Don Juan
Molière

Juan	Jan Novotný
Sganarell	Ondřej Pavelka
Elvíra	Marie Málková
Gusmann	Petr Pospíchal
Carlos	Jan Přeučil
Alonso	Miloš Mejzlík
Luis	Leoš Suchařípa
Klára	Zuzana Stivínová
Markéta	Eva Salzmánová
Filip	Jan Hrušínský
Neděla	Vlastimil Bedrna
Chudák	Vladimír Marek

bewerking en regie: Jan Grossman
decor: Ivo Židek
kostuums: Irena Greifová
regieassistent: Terezie Pokorná

21 juni 1992, aanvang 20.15 uur
De Kleine Komedie, Amsterdam

De voorstelling is om ca. 22.45 uur afgelopen.
Er is een pauze. Het is verboden tijdens de
voorstelling te fotograferen.

Kees Mercks

Václav Havel - De verzoeking

Het idee voor het stuk ontstond toen Václav Havel in de gevangenis zat. In 1979 was hij tot viereneenhalf jaar veroordeeld in verband met zijn activiteiten voor Charta 77. Deze lange periode van opsluiting heeft ook voor een cesuur in zijn toneelwerk gezorgd. In eigen land had hij in de jaren zestig grote successen geboekt met avondvullend absurdistisch toneel (*Het tuinfeest*, *Het rondschrijven*, *Concentratieproblemen* e.a.) waarin de sociaal-politieke structuren en mechanismen van die tijd op de korrel werden genomen. Het Tsjechische absurdisme kreeg daardoor een satirisch karakter. Toen tijdens de normalisatie de grote toneelschrijvers en regisseurs hun werkterrein verloren, moesten er nieuwe vormen gevonden worden, die zich leenden voor bescheidener opvoeringen dan in een echte schouwburg, bijvoorbeeld thuis tussen de schuifdeuren, in ateliers of in de provincie gewoon in de tuin. Havel schreef in die trant in de tweede helft van de jaren zeventig een aantal eenakters (*Audiëntie*, *Vernissage*, *Protest*) waarin hij concrete 'normalisatie-situaties' min of meer realistisch uitbeeldde: een dissident (Vanek) die respectievelijk in een brouwerij werkt, bij een genormaliseerd gezin op bezoek komt dat juist nieuwe spulletjes heeft aangeschaft en bij een collega van vroeger om een handtekening onder een petitie vraagt. In alle drie de stukken ontstaat dan een spanningsveld tussen beide 'werelden', de dissidente en de officiële. Ze werden vooral in het buitenland in brede kring bekend, waar ze wel gewoon konden worden opgevoerd. Na zijn vervroegde vrijlating keerde Havel terug tot avondvullende stukken: in korte tijd volgden *Largo desolato*, *De verzoeking* en *De sanering*. Het eerste stuk werd in Nederland opgevoerd toen Havel in 1986 de Erasmusprijs kreeg en in 1990 voor het eerst op het Tsjechische toneel in de regie van Jan Grossman. Het sluit de 'eenakters' in die zin af dat het weer het dissidentenmilieu als onderwerp heeft, maar nu niet zozeer

in confrontatie met de politiek aangepaste wereld, die er relatief positief van afkomt, maar in pijnlijke confrontatie met de eigen gelederen, die een veel destructievere invloed op de wankelende hoofdpersoon Leopold hebben. Het idee voor *De verzoeking* ontstond dus in gevangenschap, toen Havel erover inzat hoe hij ooit, bij een vorig verblijf in de gevangenis, zo stom had kunnen zijn om een verzoek tot strafvermindering in te dienen. Op zich was dit immers al collaboratie, want hij kon weten dat hij moreel chantabel zou zijn bij een eventuele gunstige beschikking. In veler ogen zou hij als het ware een pact met de duivel hebben gesloten. Die gedachte knaagde zozeer aan hem dat dit aanleiding gaf tot een van zijn 'filosofische brieven' aan zijn vrouw Olga,* waarin hij zijn beweegredenen tracht te analyseren. Een weerslag hiervan vinden we terug in het toneelstuk, waar Fistula het heeft over Faustka's vermogen zijn eigen schuld af te schuiven op een ander en over diens haast masochistische zelfbeschuldiging (scène 6). Havel vertelt zelf in *Verhoor op afstand* (De Prom 1991) hoe hij in die periode 'toevallig' de *Faust* van Goethe en *Doctor Faust* van Thomas Mann uit de gevangenisbibliotheek in handen kreeg. Toen rijpte het idee zijn persoonlijke ervaringen met het Faust-thema in een nieuw toneelstuk te verbinden. Na zijn vrijlating liep hij eerst nog vrij lang met dat idee in zijn hoofd rond, totdat hij het stuk uiteindelijk in vier dagen opschreef.

Net als Havels andere toneelwerk kan men dit toneelstuk op verschillende niveaus lezen: het meest reële is dat van een genormaliseerd Instituut, waar de zuiverheid van het onderzoek en de loyaliteit van de medewerkers op de proef worden gesteld. Maar uiteraard ligt het niet zo simpel. De wetenschappelijkheid die het Instituut moet bewaken, staat waarschijnlijk niet alleen voor logisch-rationeel denken, maar heel concreet ook voor dogmatisch marxisme. De magie, het obscurantisme en dergelijke, waarvan Fistula de representant is, verwijzen naar een andere logica dan de rationele. Dat zou elke vorm van dissident denken kunnen zijn, maar misschien ook knipoogt Havel hier naar het New Age-denken, dat in dissidente kringen tamelijk in zwang was. Duidelijk is in elk geval dat we nu met een andere tweedeling dan vroeger te maken hebben: Faustka wil zijn plan verwezenlijken binnen het genormaliseerde kader, en wel door van twee walletjes te eten en 'dubbelagent' te spelen, een situatie die destijds voor

* Deze brief (nr. 138, dd. 25-7-1982) werd niet opgenomen in *Brieven aan Olga* (De Prom 1986), maar is te vinden in *Tsjechoslowakije. Verhalen van deze tijd* (Meulenhoff 1991).



Pokoušeni, foto Jaroslav Krejčí

Havel dreigde en hem slapeloze nachten bezorgde. Toch brengt Faustka's opstelling hem in conflict met het bestuur, de autoritaire macht, waarvan de Chef-arts de hoogste exponent is. Onder invloed van die machtsfactor moet er door de anderen partij gekozen worden. Het mechanisme van persoonlijke voorkeuren (liefdeskansen) en politieke en maatschappelijke sympathieën (carrièrekanen) treedt in werking. Faustka blijft alleen achter en wordt ten slotte als een ketter 'geofferd', ondanks de plechtige belofte dat er geen heksenjacht zoals vroeger (jaren vijftig) op hem zal worden ontketend. Minstens even belangrijk als het thema zijn in de stukken van Havel de haast geometrische compositie en de herhalingen (handelingen, replieken), die beide de aandacht op het structurele aspect vestigen. In *De verzoeking* zijn de tien scènes keurig opgedeeld in twee maal vier handelingsplaatsen, waarbij er voor en na de pauze steeds één wordt herhaald (resp. Instituut en Faustka's woning). Dit biedt natuurlijk ruim gelegenheid voor allerlei parallellen, contrasten en omkeringen. Bovendien wordt het stuk als het ware afgesloten met een uitroep: een pandemonium van beweging, geluids- en lichteffecten. De herhaalde handelingen, die de tekstherhalingen in dit stuk overtreffen, zijn zo legio dat de regieaanwijzingen een soort schaduwtoneelstuk op zich vormen met een evenzeer strikt gestructureerde vorm. Vaak is dit procédé gebonden aan paren (die samen lopen, drinken, dansen) of aan één iemand (Fistula en zijn pantoffels). Nu eens heeft dit een komisch effect, dan weer verwijst het naar diepere lagen of suggereert het bepaalde dwarsverbanden. Zo wordt ook het dansen tot een handeling die veel meer inhoudt dan gebruikelijk. Aan de ene kant lijkt het een liefdessymbool, aan de andere kant is er in scène 6 ook sprake van een 'dansvloer waar de rituele verheerlijking van iemands principes' plaatsvindt. Al die gesuggereerde verbanden vervagen de thematische boodschap van het stuk, die op zich weinig verrassend is. Ook de Chef-arts vindt die – ironisch genoeg – nogal banaal... Dit doet vermoeden dat het Havel meer gaat om die dieper liggende lagen, verborgen mechanismen, onbewuste rituelen, die gebonden aan mensen in het algemeen een veel universeler karakter hebben dan het aanwijzen van de totalitaire macht als de Grote Boosdoener.



Pokoušení, foto's Jaroslav Krejčí

Scènebeschrijving

De verzoeking

Scène 1

Werkbespreking op het Instituut. Faustka blijkt bezig met een privé-onderzoek naar magie, terwijl de hoofdtaak van het Instituut de bewaking van de wetenschappelijkheid van de wetenschap is.

Scène 2

Faustka doet thuis een magisch experiment. Fistula komt opdagen en probeert hem voor de magie te winnen; hij belooft hem een verrassing.

Scène 3

Op een personeelsavondje brengt Faustka het hoofd van Markéta op hol. De Chef-arts toont interesse voor Faustka als eventuele nieuwe Adjunct.

Scène 4

Bij Vilma thuis lijkt Faustka jaloers op de Danser, die haar regelmatig bloemen brengt en met haar wil dansen. Gewoonlijk 'spelen' ze het alleen, maar ditmaal toont Faustka echte jaloezie: hij geeft haar zelfs een klap.

Scène 5

Op het Instituut meldt de Chef-arts dat hij erachter is gekomen dat zowaar een van zijn eigen medewerkers zich met magie bezighoudt: Faustka. Markéta is de enige die het voor hem opneemt, wat leidt tot haar onmiddellijke ontslag.

Scène 6

Fistula vertelt Faustka thuis dat Markéta's verliefdheid echt geen toeval was. Faustka zegt dat zijn bezigheden nu bij de hoogste leiding bekend zijn en dat dit hem zijn baan kan kosten. Fistula laat doorschemeren dat Vilma haar mond voorbij gepraat heeft. Faustka is woedend op Fistula.

Scène 7

Op het Instituut wordt bekend dat Markéta krankzinnig is geworden. De Chef-arts onder-vraagt Faustka naar diens 'nevenactiviteiten'; deze wijst op het nut van zijn 'veldwerk' op vijf- andelijk terrein. De Chef-arts gaat ermee akkoord, mits Faustka hem regelmatig rapport zal uitbrengen. Het volgende feestje zal in het teken van een heksensabbat staan.

Scène 8

Bij Vilma thuis verwijt Faustka haar dat zij hem heeft verraden. Vilma reageert woedend dat juist hij zich als verklikker heeft aangeboden. In een nieuwe aanval van jaloezie probeert Faustka haar te wurgen. Ze is zo boos dat als de Danser weer verschijnt, zij nu wel met hem wil dansen.

Scène 9

Thuis verklaart Faustka Fistula dat hij ermee akkoord gaat om tot op zekere hoogte mee te werken. Nu krabbelt Fistula terug: Faustka moet zich dan wel aan de regels houden. Faustka biedt Fistula 'contraspionage' aan, waarna Fistula hem een laatste kans biedt.

Scène 10

Tijdens de 'heksensabbat' spreekt Faustka herhaaldelijk de Chef-arts aan, maar deze negeert hem. Markéta verschijnt, terwijl ze Ophelia's lied uit *Hamlet* zingt. Wanneer Faustka de Chef-arts weer aanklampt, speelt deze open kaart: van meet af aan was hij van alles op de hoogte, en Fistula blijkt zijn externe medewerker. Faustka ziet nu in de 'Chef' de belichaming van het kwaad (de totalitaire macht). Ten slotte gaat Faustka in vlammen op.



Pokoušeni, foto Jaroslav Krejčí

Met de regie van deze 'zwarte komedie' van Molière keerde Jan Grossman na een afwezigheid van bijna twintig jaar in het seizoen 1988-1989 terug in 'zijn' Balustrade-theater. Het feit dat hem die terugkeer werd mogelijk gemaakt, was beslist geen loos gebaar in de richting van deze grijze eminentie van het naoorlogse Tsjechische toneel, die in de jaren zestig grote successen had gevierd met zijn opvoeringen van Jarry, Havel, Kafka en vele anderen. Zijn eerste nieuwe regie – van *Don Juan* – vormde meteen het artistieke hoogtepunt van het toneelseizoen. Op deze en andere opvoeringen onder regie van Grossman is in Praag altijd een enorme toeloop, waardoor het grote moeite kost kaartjes te bemachtigen.

Grossman gebruikte Molière's tekst als uitgangspunt voor wat men haast wel een nieuw toneelstuk zou kunnen noemen: het is Grossmans variatie op Molière's thema. Ten eerste werd de structuur van Molière's stuk danig aangepast om het een grotere eenheid en dynamiek te verlenen. De oorspronkelijke vijf bedrijven zijn teruggebracht tot twee 'delen'. Het tweede deel kent een heel ander slot dan bij Molière, hetgeen samenhangt met de nieuwe, moderne interpretatie van de regisseur-dramaturg, die het oorspronkelijke zedendrama een existentialistische wending gaf, waarbij geen hiernamaals als beloning wordt aangeboden, maar het leven in het hier en nu dient te worden 'gestreden'. Daartoe moest de bekende slotscène wijken, waarin de Commandeur Don Juan in zijn graftombe meeneemt, waar de laatste door een verzenkend vuur wordt verteerd. Don Juan moet op aarde sterven, en de manier waarop blijft bewust in het onzekere.

Een andere aanpassing – minder ingrijpend, maar zeker het vermelden waard – is de simplificatie en 'tsjechificatie' van de eigennamen, waardoor deze als het ware hun tijd-, stand- en plaatsgebondenheid voor het Tsjechische publiek enigszins verliezen en

herkenbaarder worden. De adellijke figuren moeten het zonder 'Don' of 'Dona' stellen, waardoor de strikte zeventiende-eeuwse sociale verschillen worden weggenomen en de algemeen menselijke kwaliteiten van de personages naar voren kunnen treden. Zo krijgen we te maken met Juan, Elvira, Carlos en Alonso en Luis, terwijl de volkse typen Tsjechische namen dragen als Klára (Charlotte), Filip (Pierrot), Markéta (Mathurine) en Sganarell(-e) voor het gehoor onveranderd blijft; de schuldeiser Dimanche is vertaald als Nedela (Tsjechisch voor zondag). Bij het toneelbeeld is eveneens gestreefd naar abstrahering en veralgemenisering van de oorspronkelijk exotische setting. De verschillende lokaties op Sicilië (reis) moet de toeschouwer maar naar believen zelf invullen; Grossman ging het eerder om het symboliseren van het reizen (jacht-vlucht) en de obstakels die men onderweg (in het leven) ontmoet en die door Juan en Sganarell zonder problemen worden genomen, dit in tegenstelling tot de anderen. Dit centrale duo lijkt overigens ook anders geïnterpreteerd dan bij Molière, waar Don Juan de cynicus-vrouwjager voorstelt die God noch gebod erkent en Sganarell zijn goedmoedige dienaar is, die zich veel minder libertijns gedraagt dan zijn meester. Bij Grossman zijn beiden veeleer maatjes van elkaar, waarbij Juan een vermoeide en verveelde indruk maakt: hij heeft de wereld (vrouwen) ervaren en als resultaat niets dan leegte om zich heen ontdekt, een totaal ontbreken van waarden, terwijl zijn maatje zich veel pragmatischer opstelt en voordeel uit die situatie wil halen. Als Juan dood is, verzucht hij dan ook iets in de trant van: 'Nu heeft iedereen genoegdoening behalve ik, waar is mijn loon?' Muziek speelt een belangrijke rol bij het dynamiseren van het stuk en dat niet alleen dankzij de ondersteuning van Orffs *Carmina burana*, die door haar thema en middeleeuws-klassieke associatie het algemene, tijd- en ruimteloze aspect versterkt; ook het wisselende speltempo op het toneel heeft iets weg van de verschillende delen van een muziekwerk. Zo lijkt het begin op het verwarrende stemmen van de instrumenten vlak voor het concert: Sganarell komt op en toont Elvira's dienaar het decor en de zaal; dan volgt de bekende snuiftabakscène, die hier weer symbolisch wordt uitgebeeld (snuiftabak als opium van het volk); daarna wordt er zo'n goddelijk snuifje genomen, wat leidt tot een bevrijdende nies, als een soort opmaat voordat de 'heidense' Orff oorverdovend invalt... Het eerste deel voltrekt zich dan als een ritardando, maar na de pauze wordt het tempo duidelijk opgevoerd en raakt de loop der gebeurtenissen in een duizelingwekkende stroomversnelling.

Het overweldigende succes van de voorstelling vond ook zijn weerslag in de Tsjechische pers. Hieronder volgen enkele fragmenten uit recensies van vooraanstaande Tsjechische toneelcritici.

‘De dramaturgische bewerking van Grossman verandert Molière’s Don Juan in een merkwaardige, destructieve held van onze tijd. De regisseur dringt met enkele grove penseelstreken door tot de kern van de problematiek, legt de centrale zenuw bloot van de personages en de dramatische lijn. De tekst is sterk bekort, de replieken zijn vaak verplaatst en worden dan anderen in de mond gelegd. Het hoofddaccent rust op het tweetal Juan en Sganarell, waarbij we het idee krijgen dat het hier om twee Juans gaat. Beiden zijn rijzig, aantrekkelijk en intellectueel ingesteld. Beiden zijn ook cynisch. Juan gelooft echter niet in waarden, omdat hij ze nergens aantreft, Sganarell niet omdat hij ze niet nodig heeft.

In deze encensering is de Commandeur (of, liever, diens tot leven komende standbeeld) niet de representant van de hemel of hel: die bestaan hier niet. Evenmin als zijn existentialistische nakomelingen gelooft Juan niet in God of in een transcendentiaal principe, hij is niet bang voor de hemel of hel, en als hij dat misschien toch weleens is, dan overwint hij die angst met zijn rationalisme (“twee en twee is vier, en vier en vier acht”). De toeschouwers zullen ook vergeefs wachten op de laatste fatale zin van de Commandeur, waarmee hij Juan in de graftombe noodt (“Geef mij je hand”). De draad van Juans leven wordt hier doorgesneden door de dolk van Sganarell. Dit gebeurt in een gestileerde warboel, waardoor niet duidelijk wordt of het inderdaad om een moord of misschien wel zelfmoord gaat, of toch louter toeval: een absurd en ridicuul doorknippen van een “overbodig” leven. Wie overblijft is Sganarell met al zijn trivialiteit en cynisme. Is hij soms Juans troonopvolger?’ (Vera Ptácková)

‘Juan heeft in deze uitvoering heel wat aan speelse losbandigheid, sensueel raffinement en banale onbezonnenheid moeten inboeten. Hij is eerder een rationeel scepticus, voor wie het leven geen nieuwe geheimen meer in petto heeft en die er *au fond* vanuit gaat dat dit leven zijn waarde grotendeels heeft verloren. Deze Juan sloopt hier echter niet het toch al behoorlijk aangetaste bouwwerk van uitgewerkte en geveinsde normen, maar ervaart alleen het principiële ontbreken van die normen.

Die verloochening, die hij zelf tijdens zijn leven heeft ondervonden, wrijft hij de wereld onder de neus; hij provoceert en verzet zich tegen haar en wacht op het moment dat er

iemand op zal staan en “halt” roept of dat de wereld zelf de spiegel aan diggelen gooit die haar door deze rebel wordt voorgehouden. Juan demoraliseert zijn omgeving dan ook niet met zijn destructieve kracht, maar legt onbarmhartig de oppervlakkigheid en onverschilligheid erin bloot, die de ware bron van het maatschappelijke kwaad vormen. Van hetzelfde deeg is trouwens Sganarell, ook al is hij maar een afschaduw van zijn meester en eerder diens pseudo-intellectuele karikatuur. Hij leert en probeert iets over te nemen van Juans reflecterende houding, maar produceert alleen nietszeggende kletspraat. Hij mist de soevereiniteit van zijn meester en begrijpt vaak niet de ware bedoeling van diens handelen. Hij komt dan niet verder dan een soort aangeleerde levenshouding, waar hij slecht mee uit de voeten kan. Wanneer hij aan het einde klaagt dat iedereen het zijne heeft gekregen, maar dat hijzelf de enige is die “zonder loon” gebleven is, heeft hij niet door dat juist dat zijn verdienste is. Met Grossmans *Don Juan* hebben we een encensering die niet alleen een meesterstuk op zich is, maar die tegelijk een evenement vormt dat door het existentialistisch thema, dat twintig jaar op het Tsjechische toneel heeft moeten ontbreken, zelfs uitstijgt boven de context van het Tsjechische theater.’ (V. Königsmark)

Scènebeschrijving Don Juan

Scène 1

De bediende van Elvira is nieuwsgierig en vraagt waarom Juan zijn vrouw heeft verlaten. Sganarell, de bediende van Juan, legt hem uit dat Juan van alle vrouwen houdt en met alle vrouwen zou kunnen trouwen.

Scène 2

Juan bereidt een snood plan voor. Zijn oog is op een nieuw meisje gevallen. Verandering is alles. De rest is verveling, slaap en sterven. Sganarell verwijt hem dat hij de eeuwige wet van God veracht. Juan gaat naar de stad waar hij een half jaar geleden een commandeur heeft gedood.

Scène 3

Elvira wil weten waarom Juan haar verlaten heeft. Juan 'verdedigt' zich door hun huwelijk overspel te noemen. Hij verzoekt Elvira om terug naar het klooster te gaan waaruit hij haar ontvoerd heeft. Elvira doet de gelofte zich te wreken.

Scène 4

Juan heeft een plan om een nieuw meisje te versieren. Dat zij op een ander verliefd is, maakt het voor hem alleen maar opwindender. Sganarell poogt de persoonlijkheid van Juan te doorgronden.

Scène 5

Klara, een dorpsmeisje, wil van haar geliefde weten wat er die ochtend op zee gebeurd is. Filip straalt van vreugde, omdat hij Juan en Sganarell uit een omgeslagen boot heeft gered. Hij betreurt het alleen dat Klara niet genoeg van hem houdt.

Scène 6

Juan en Sganarell maken Klara het hof. Juan belooft met haar te trouwen. Filip protesteert maar krijgt een pak slaag. Klara verheugt zich op haar toekomst op het kasteel.

Scène 7

Marketa verschijnt, aan wie Juan ook een huwelijksbelofte heeft gedaan. Juan is de situatie meester. Hij wordt echter achtervolgd door de broers van Elvira en moet in vermomming vluchten.

Scène 8

Juan en Sganarell zijn vermomd als rondtrekkende grafdelvers. Sganarell daagt Juan uit om eerlijk te zijn. Waarin gelooft Juan? Sganarell is ervan overtuigd dat de wereld een doel en reden heeft waaraan de mens ondergeschikt is. Juan gelooft dat twee en twee vier is, maar zegt dat hij tijdens het tellen in de war geraakt is.

Scène 9

Een kluizenaar wijst Juan de weg naar de stad en vraagt een aalmoes. Hij zegt voor Juan te zullen bidden. Juan is geïnteresseerd maar belooft de kluizenaar een grote som gelds wanneer hij zal vloeken. De kluizenaar is standvastig en weigert, toch neemt hij het geld aan.

Scène 10

Juan heeft het leven gered van een onbekende edelman die door rovers werd overvallen. Het is Carlos, de broer van Elvira en een van Juans achtervolgers. Hij wijdt Juan in de aristocratische wet in die eist Elvira met bloed te wreken. Hij herkent Juan niet. Deze belooft hem dat Juan bij het duel zal verschijnen om zijn aristocratische plicht te vervullen.

Scène 11

De tweede broer van Elvira verschijnt. Hij herkent Juan en wil hem doden. De geredde broer verhindert dit, maar geraakt daardoor in tweestrijd. Hij is immers voor zijn leven dank verschuldigd aan iemand die hij eigenlijk zou moeten doden. Carlos lost de situatie op door het duel uit te stellen. 'Ik zou niet willen aandrigen, heren,' zegt Juan, 'maar ik verzoek jullie om tot een afspraak te komen.'

Scène 12

Juan en Sganarell zijn op het kerkhof, waar zich een grafmonument voor de Commandeur bevindt. Juan nodigt hem voor een diner uit. Sganarell schrikt als het standbeeld van de Commandeur een teken geeft dat hij de uitnodiging aanneemt, terwijl Juan naar huis gaat omdat 'hier verveling heerst'.

Scène 13

Juan wordt bezocht door een schuldeiser. Juan ontvangt hem als een oude vriend en geeft hem geen kans om iets over de schuld te zeggen. De schuldeiser snapt niet waarom hij nooit over Juans schuld kan beginnen. 'U hoeft het hem niet te zeggen,' antwoordt Sganarell, 'Juan weet alles.'

Scène 14

De vader van Juan, Luis, verschijnt om zijn zoon te verstoten, want het gedrag van Juan is zelfs een liefhebbende vader te veel. Juan bespot zijn vader, die volgens hem beter in het graf zou kunnen gaan liggen.

Scène 15

Elvira verrast Juan. Zij heeft besloten het klooster in te gaan en voor de redding van Juans ziel te ijveren. Juans gevoelens ontwaken en hij verzoekt Elvira om niet weg te gaan.

Scène 16

Luis meent per abuis dat Juan de weg van de bekering gekozen heeft. Juan bevestigt dit en de vader snelt weg om aan iedereen Juans bekering te verkondigen.

Scène 17

Het voorval met de vader is aanleiding voor Juan om een monoloog te houden over het verschijnsel hypocrisie.

Scène 18

De broers van Elvira dagen Juan uit tot een duel. De hypocriete Juan verklaart met veel bravoure

dat God hem heeft verlicht en tot inkeer gebracht. Hij zal zo leven als Elvira in het klooster. 'Logica van de hemel, mijne heren.' Per ongeluk worden beide broers gedood.

Scène 19

Geschrokken door de twee moorden, dwingt Sganarell Juan om zijn levenswandel te wijzigen. Juan wil de naderende Commandeur verwelkomen. Sganarell verhindert dit. Zij botsen. Juan valt dood neer. Sganarell heeft een mes in de hand. Wij kunnen niet zien of het moord of een ongeluk is.

Scène 20

Monoloog van Sganarell bij het lijk van Juan. Juan heeft rust, en alle anderen met hem. Wetten van boven en van beneden; verleide meisjes, onteerde families, vrouwen die hij in ongeluk heeft gestort, razende echtgenoten – iedereen heeft zijn portie gehad. Alleen ik, waar is mijn loon? Ik wil mijn loon. Waar is mijn beloning?

Divadlo Na Zábřadl (Balustrade-theater)

In de luwte van de druk bezochte Karelsbrug en het imposante Klementinum-complex ligt in het hart van de Oude Stad aan een verscholen pleintje het beroemde Praagse Balustrade-theater. Het werd daar gesticht door een groep jonge, enthousiaste toneel- en mimespelers, dichters, schrijvers en componisten in een oud pand uit de vijftiende eeuw. De eerste voorstelling was in december 1958, toen de politieke dooi een einde begon te maken aan het stalinisme. Door de nauwe samenwerking van toneel, zang en mime werd die voorstelling meteen een daverend succes. Vanuit deze eerste grillig gevormde grote groep scheidden zich al spoedig verschillende kleinere af om een zelfstandig theater te beginnen: Jiří Suchý in Semafor en Ivan Vyskocil in Reduta. In het Balustrade-theater bleven toen een toneelgezelschap, dat in de jaren zestig grote successen vierde onder leiding van Jan Grossman, en een wereldberoemd pantomimegezelschap, onder aanvoering van Ladislav Fialka. In de periode-Grossman deed een van de meest intrigerende richtingen op het gebied van het wereldtoneel haar intrede: het absurdisme (Beckett, Ionesco). Grossman vond inspiratie bij Jarry en Kafka, waar hij de wortels van dit levensgevoel ontdekte en in relatie bracht met het totalitarisme uit het recente Tsjechische politieke verleden. Hedendaagse toepassingen van eigen bodem vond hij in toneelstukken van met name Václav Havel, die in deze tijd nauw met dit theater verbonden was, eerst als toneelknecht, later als dramaturg en 'huisschrijver'. Maar ook uit opvoeringen van toneelwerk van Vyskocil, Kundera en Hrabal kon men de absurdistische sfeer, die zo kenmerkend was geworden voor het Balustrade-theater, nog duidelijk proeven. Na de Praagse Lente en het gedwongen vertrek van Grossman maakte het theater enkele jaren een crisis door, die het enigszins overwon

toen er in de tweede helft van de jaren zeventig een jonge generatie aantrad, onder leiding van Evald Schorm, die al bekendheid genoot als filmregisseur. Zijn toneeluitvoeringen van *Hamlet*, *De gebroeders Karamazov* en Hrabals *Al te luide eenzaamheid* kregen veel bijval. Een volgende periode van succes tekende zich af aan het einde van de jaren tachtig: Ivan Rajmont bracht een voortreffelijke encensering van Camus' *Caligula* en verder diende zich een nieuwe veelbelovende Tsjechische toneelschrijver aan: Karel Steigerwald, die in zekere zin weer aanknoopte bij de Havel-traditie en zo voor vernieuwing zorgde in het 'officiële' toneel. Bovendien kon in 1989 Jan Grossman weer terugkeren bij het Balustrade-theater. Zijn encenseringen van Molière's *Don Juan* (1989) en Havel's *Largo desolato* (1990) tonen aan dat hij niet op oude roem wil teren, maar duidelijk een nieuwe etappe in zijn ontwikkeling is begonnen.

Jan Grossman

Toen in het midden van de jaren zestig het Praagse Balustrade-theater in Wenen een gastvoorstelling gaf van *Koning Ubu* in de regie van Jan Grossman, maakte een van de Oostenrijkse recensenten de volgende woordspeling: 'Een groot man die Grossman.' Hiermee doelde hij natuurlijk niet alleen op de fysieke grootte van de leider van het kleine Praagse ensemble, maar vooral op zijn geestelijke omvang, want juist de regie van Jarry's toneelstuk bezorgde de groep roem in heel Europa en schaarde Grossman definitief onder de topfiguren van de moderne scenische kunst. Achter de naam van Jan Grossman gaat echter niet alleen een bekend en voortreffelijk regisseur en dramaturg schuil, maar ook een niet minder belangrijk criticus en theoreticus. Zijn belangstelling geldt namelijk niet alleen het theater, maar in minstens even grote mate de literatuur en algemene kunstproblematiek. Daarbij heeft Grossman het vermogen zich niet alleen theoretisch, maar ook praktisch op al die terreinen te bewegen.

Dit moge blijken uit het volgende, vluchtige biografische overzicht.

Hij werd in 1925 in Praag geboren en was tijdens de oorlog lid van enkele illegale kunstgroeperingen. Al op zijn achttiende schreef hij zijn eerste artikelen in vooraanstaande bladen en was hij ook aan enkele als redacteur verbonden. Hij studeerde aan de Karelsuniversiteit te Praag en werd de theoretisch woordvoerder van de 'dynamo-archisten', een literaire groep. Voor het Nationaal Theater werkte hij als assistent-dramaturg, en op de naoorlogse schrijverscongressen viel hij op door zijn concrete voordrachten. Hij was in deze periode tussen 1945-1948 een van de weinigen die toen al krachtig waarschuwden voor het gevaar van ideologisering van de kunst. Maar de aanhangers van de nieuwe machthebbers in 1948 vonden zijn denkbeelden te onaangepast en verwijderden de veelbelovende student van de universiteit. Zodoende behaalde hij zijn doctorstitel pas in 1991. Grossman zag zich na 1948 gedwongen naar het rustiger Brno uit te wijken, waar hij zich kon bezighouden met dramaturgie en regie bij het plaatselijk toneelgezelschap. Toen tegen het einde van de jaren vijftig langzamerhand de politieke dooi intrad, begon hij weer te publiceren. Hij werkte zelfs twee jaar bij de grootste literaire staatuitgeverij in Praag, maar moest daar spoedig weer weg. Opnieuw zocht hij zijn toevlucht bij het toneel. Hij werkte samen met de oprichters van de Laterna magica en in 1962 al kon hij als 'chef' aantreden bij het juist opgerichte Balustrade-theater, dat zich onder zijn leiding spoedig zou ontwikkelen tot een van de belangwekkendste creatieve centra op toneelgebied. Na zes jaar grote artistieke activiteit werd echter daar, toen de zogeheten normalisatie de sporen van de westers georiënteerde Praagse Lente moest uitwissen, het 'tijdperk-Grossman' in het Balustrade-theater afgesloten. Hij mocht nog enige tijd in het buitenland, onder andere in Nederland* werken, tot dat ook dit niet meer werd toegestaan en hij aangewezen was op theatertjes in de provincie

(Cheb, Hradec, Králové). Pas in het seizoen 1988-1989 kon hij terugkeren bij 'zijn' Balustrade-theater en vierde er triomfen met zijn *Don Juan*. Grossman kan gelden als een typisch voorbeeld van een Tsjechische intellectueel en kunstenaar die zich weigerde aan te passen en daardoor de meest uiteenlopende werken en levenservaringen heeft opgedaan. Naast periodes van grote drukte kende hij periodes van grote stilte achter het schrijfbureau. Maar of hij nu schreef over zijn Tsjechische collega's Radok en Krejca, of dat hij Havel regisseerde of Brecht, Tsjechov, Kafka of Sophocles, steeds viel hij op door zijn buitengewoon analytische geest, door zijn gevoel voor ironie, absurditeit en door zijn filosofische diepte. Bovendien heeft hij altijd een fijn gevoel gehad voor wat in een bepaalde tijd 'leeft'. Steeds bleef hij daarbij trouw aan dat ene principe: clichés, holle frasen en verstarde begrippen zien te vermijden en in plaats daarvan streven naar kennis van de werkelijke verschijnselen en problemen. Toen hij tegen het einde van de jaren zestig een van zijn vele interviews gaf, klonk er uit zijn mond de wat provocerende zin: 'Zelf vragen stellen en ze niet krijgen, daar draait het om.'

* In 1970 Kafka, Strindberg, Bontempelli en Hasek in Arnhem (Theater), in 1973 Gogol in Amsterdam (Publiekstheater).



de Volkskrant



Colofon

Dit programmaboek is een uitgave van het
Holland Festival.

Telefoon: 31.(0)20.627 65 66

Telefax: 31.(0)20.620 34 59

Adres: Kleine-Gartmanplantsoen 21

NL-1017 RP Amsterdam

Basisontwerp: Pieter Roozen / Mart. Warmerdam

Opmaak: Patrick Hoogenberg

DTP-apparatuur ter beschikking gesteld door

Magister Computer

Druk: Drukkerijen de Bussy Ellerman Harms bv

Scènebeschrijving *De verzoeking*: Kees Mercks.
'Molière – *Don Juan*' is uit het Tsjechisch vertaald
door Kees Mercks.

Scènebeschrijving *Don Juan* is uit het Tsjechisch
vertaald door Hana Bobkova.

De biografieën zijn uit het Tsjechisch vertaald
door Kees Mercks.

Sponsors

Koninklijke PTT Nederland NV (hoofdsponsor)

De Volkskrant bv

Fiat Auto Nederland bv

Dommelsche Bierbrouwerij bv

BV Weekbladpers

Drukkerijen de Bussy Ellerman Harms bv

Andersen Consulting

Subsidiënten

Ministerie van WVC

Ministerie van Economische Zaken

Ministerie van Buitenlandse Zaken

Gemeente Amsterdam

Prins Bernhard Fonds

Stimuleringsfonds Nederlandse Culturele

Omroepproducties