

Tot welke theorie ben ik bewerkt? Twee *Alice* - adaptaties voor toneel in/en het *Wonderland*-debat



illustratie van Lewis Carroll (kwartslag gedraaid)
in *Alice's Adventures under Ground* [1864]

Henk van Viegen, UvT
Anr. 354043 / U1248593
masterscriptie Jeugdliteratuur
begeleider: Prof.dr. Helma van Lierop-Debrauwer
tweede lezer: drs. Toin Duijx
augustus 2013

Voorwoord

De start voor de beslissing onderzoek te doen naar het naleven van *Alice in Wonderland* (1865) van Lewis Carroll zal wel liggen in 2010, toen mijn oudste dochter Inger een kaakoperatie moest ondergaan. Ik was haar chauffeur. Het leek haar wel aardig om daarvoor iets leuks te gaan doen, ze had de tentoonstelling *Alice in Wonderland* in Museum Nairac (Barneveld) in gedachte. Een geluksmomentje voor de vader, te vergelijken met dat van de *Alice*-onderzoeker Jan Susina (2010, p. 173-175), als zijn 9-jarige zoon het boek, ook nog eens in de kerstperiode, het zelf voorlezend omarmt. Het tweede al eigenlijk, want ze vond vroeger het boek ook leuk, in tegenstelling tot haar moeder Willy en de jongste dochter Carlien, die met geen mogelijkheid door alle ‘flauwekul’ heenkomen. Kleindochter Rianne is



afb.1 een vitrine van Nairacs *Alice in Wonderland* (2010)

De Nairac-tentoonstelling (afb.1) gaf een fraai beeld van alle mogelijke soorten naleven van een boek: poppetjes, bestek, bordjes en bekers, films, buttons, kleding en natuurlijk edities in vele talen, aantrekkelijk gemaakt door de meest diverse illustratoren. Het leek voor de hand te liggen dat ik me, na de bachelor kunstgeschiedenis, zou richten op de illustraties van *Wonderland*, maar de reprise van de Orkater-voorstelling *Alice in Wonderland* (2012) en de prettige herinnering aan die van het Noord Nederlands Toneel (2010) deden me besluiten deze vorm van naleven van het beroemde boek te bekijken.

Ik dank de mensen van Orkater (in het bijzonder Geert Lageveen, Puck Overman, Katriena Wiersma en Joppe Kos) en van het Noord Nederlands Toneel (in het bijzonder Ko van den Bosch, Margaret Tholen en René de Haan) voor hun gastvrijheid en de verstrekking van materialen als script en dvd's (registraties). Helma van Lierop-Debrauwer bedank ik, niet alleen voor de wijze waarop ze deze scriptie begeleidde, maar ook voor de manier waarop ze ons studenten stimuleerde tijdens deze interessante master. Ik dank Toin Duijx voor de bereidheid tweede lezer van de scriptie te zijn.

Inhoudsopgave

Voorwoord	1
Samenvatting	4
Inleiding	5
1. Wetenschappelijke teksten over en toneeladaptaties van klassiekers	9
2. Uit de interpretatiegeschiedenis van de <i>Alice</i> -boeken	17
2.1. Licht en duister, <i>Alice</i> met en zonder Dodgson	18
2.2. Is <i>Alice in Wonderland</i> een kinderboek?	25
2.3. De moraal van het verhaal	30
3. De adaptaties	36
3.1. Inleiding	37
3.2. <i>Alice in Wonderland</i> op het toneel	43
3.2.1. <i>Alice</i> -voorstellingen en Dodgson	43
3.2.2. <i>Alice</i> -adaptaties voor toneel in Nederland na 1945	45
3.3. Elementen van de analyse	48
3.3.1. “Enige kopiegetrouwheid”	48
3.3.2. Analyseschema	49
3.4. <i>Alice in Wonderland</i> van Orkater, 2010, reprise 2012/3	51
3.4.1. “Enige kopiegetrouwheid”	52
3.4.2. Analyse	53
A Framen	53
B Publiek	58

C Spelers	59
D Beeld	61
E Geluid	63
F Ruiken, proeven, aanraken	63
G De tekens bij elkaar	64
3.4.3. Evaluatie	64
3.5. <i>Alice in Wonderland</i> van het Noord Nederlands Toneel, 2010	69
3.5.1. “Enige kopiegetrouwheid”	70
3.5.2. Analyse	71
A Framen	71
B Publiek	77
C Spelers	78
D Beeld	80
E Geluid	82
F Ruiken, proeven, aanraken	83
G De tekens bij elkaar	83
3.5.3. Evaluatie	84
4. Conclusies en discussie	88
Bijlage <i>Alice in Wonderland</i> samengevat	95
Literatuur	98

..... en begon er in te bladeren, maar twaren
allemaal woorden en geen plaatjes, en ze legde
het weer terug.

(remko kampurt. (1968). *tjeempie! of
liesje in luiletterland; in eigen nieuwe spelling.*
Amsterdam: De Bezige Bij, p.82, twaalfde druk
negentienachtentachtig)

Samenvatting

In 2010 kwamen maar liefst drie *Alice in Wonderlands* uit het professionele circuit in de theaters: een van Orkater, die in 2012 in reprise ging, een van het Noord Nederlands Toneel (NNT) en een van toneelgroep Matzer. Alledrie slaagden ze erin iets origineels te doen met, zoals men zou denken, dit toch zo langzamerhand wel afgegraasde verhaal. Het leek interessant te bekijken of deze voorstellingen, net als een nieuw artikel of een nieuwe studie uit het wetenschappelijke veld, in staat zouden zijn een substantiële bijdrage te leveren aan het *Alice*-debat. Het doet er hierbij niet toe of dramaturgen en/of regisseurs die plek in het debat opzoeken, het gaat om het resultaat. De uitgangstekst *Alice in Wonderland* wordt op allerlei punten bekeken, vooral natuurlijk op de dramatische en dramaturgische mogelijkheden, en als gevolg daarvan aangepakt, geadapteerd. Uit onderzoek blijkt dat de wat meer vrije adaptaties in het algemeen meer opleveren dan de getrouwere, omdat er dan meer zichtbaar wordt: een over het hoofd gezien detail, een diepere laag of een gebrek van het geadapteerde werk.

De voorstellingen van Orkater en het NNT (die van Matzer viel af omdat die niet geregistreerd was) zijn voorbeelden van redelijk vrije (Orkater) en behoorlijk vrije (NNT) adaptaties. Allebei weten ze inderdaad zaken in het zicht te krijgen die in het wetenschappelijke veld wat minder aan de orde komen. Allebei weten ze een oplossing te vinden voor de moeilijkheden die lezers van het boek vaak hebben met het karakter van *Alice* en met het feit dat het boek “nergens naartoe lijkt te gaan”, geen echte spanningsboog heeft. Ze maken dus goed zichtbaar wat het boek *niet* heeft, maar hebben toch ook oog voor de diepere lagen en een enkel, in de wetenschap op een andere manier gevonden, belangrijk motief in het boek.

En dit terwijl het in verschillende opzichten werkelijk totaal andere voorstellingen zijn. Die van Orkater is een heldere, lichte, vriendelijke, muzikale voorstelling voor het hele gezin vanaf zes jaar, die van het NNT een ingewikkelde, duistere, harde, en hier en daar ook muzikale voorstelling voor zestien plus/volwassenen. Dat plaatste ze overigens samen erg mooi in het beeld dat Will Brooker in zijn boek *Alice's adventures: Lewis Carroll in popular culture* (2004) van het naleven van de *Alice*-boeken geeft. Namelijk dat er al lange tijd zonder enig probleem twee naast elkaar en elkaar niet beconcurrerende ‘tradities’ van *Alice in Wonderland* zijn. In de ene is Carroll de schrijver van vrolijke verhalen vol vondsten en nonsens, met Alice Liddell als zijn muze, in de andere de schrijver van donkere verhalen vol onderdrukte en openlijke agressie, met Alice als zijn obsessie.

Inleiding

Een klassieke tekst kan op allerlei manieren voortleven; hoe beroemder het boek hoe gevarieerder dit naleven is. *Alice in Wonderland* (1865) van Lewis Carroll is in Engeland (vooral) en de Verenigde Staten wat je zou kunnen noemen een superklassieker, te vergelijken met de status van *Pinokkio* in Italië. Niet alleen zijn er bewerkingen voor kleuters of juist voor volwassenen, film- en toneeladaptaties, een bibliotheek aan studies, fanfiction, vervolgen en imitaties, er is ook een hele industrie aan afgeleide artikelen als games, speelgoed en kleding. In Nederland ligt de status wat lager, maar in vele hoofden is wel iets van *Alice in Wonderland* te vinden, bij voorbeeld omdat er ooit naar de Disney-film uit 1951 (of een latere, gerestaureerde versie ervan) en/of die uit 2010 gekeken is, of gelezen is in of voorgelezen uit één van de, meestal aangepaste, edities. Soms verwijst een (onder)titel van een boek of een film naar het boek van Lewis Carroll, zoals de film *Ellis in Glamourland*, 2004 of *Liesje in Luilletterland*, zie p. 1¹. Dit voorjaar startte de Fietsersbond een actie met alternatieve routes onder de naam “follow the white rabbit”. Voor wie het herkent.

In dit onderzoek wordt gekeken naar twee vormen van naleven van *Alice in Wonderland*: de wetenschappelijke bestudering ervan en toneeladaptaties.

In 2012 speelde Orkater in de kerstperiode de familievoorstelling *Alice in Wonderland*. Het betrof een reprise van de redelijk succesvolle, maar korte reeks (acht) opvoeringen uit 2010, toen aan het eind van het theaterseizoen. Deze *Alice* bracht de daverende *Alice in Wonderland* voor volwassenen van het Noord Nederlands Toneel (NNT) uit hetzelfde jaar 2010 in herinnering, een totaal andere voorstelling. 2010 was overigens ook het jaar van de nieuwe Disney-adaptatie voor tieners en adolescenten, met Johnny Depp in een van de dragende rollen (als de Gekke Hoedenmaker). En ook van de kerstvoorstelling *Alice* van theater Matzer, van de tentoonstelling *Alice in Wonderland* in museum Nairac in Barneveld, en van een, tamelijk getrouwe, bewerking van de commerciële reus Geronimo Stilton (Nederlandse editie 2012). De Disney-film zou er wel eens voor kunnen zorgen dat een hele generatie meent dat *Alice*, voordat ze terugkeert naar de ‘normale’ wereld, het monster verslaat. De Matzer-productie voerde behalve *Alice* niet één personage uit de boeken van Lewis Carroll op.

2010 was ook het jaar van een uitgebreide studie van Jan Susina, over de plaats van Lewis Carroll in de jeugdliteratuur.

¹ Dit is de manier waarop verwezen wordt naar pagina's binnen deze scriptie.

Het is zomaar een jaar uit de lange *Alice*-geschiedenis. In 2011, 2012 en 2013 ging die verder, met nieuwe studies (onder anderen van Winchester en Peeters) en edities (onder andere Carroll, & Carrer, 2010 en Matsier, 2012), met een musicalversie van K3, nieuwe (donkere) games en met adaptaties van de adaptatie van Ko van den Bosch (bewerker/regisseur van het NNT).

In dit onderzoek worden de voorstellingen van Orkater en het NNT geanalyseerd, met elkaar vergeleken en geplaatst binnen de wetenschappelijke bestudering van *Alice in Wonderland*. Aangezien onder voorstelling hier tekst én uitvoering verstaan wordt, viel de Matzer-voorstelling af, omdat die niet geregistreerd was. De aandacht gaat uit naar de manier waarop gekeken is naar Carrolls tekst en wat er in deze voorstellingen gedaan is met eerdere adaptaties en interpretaties vanuit de wetenschap van leven en werk van Lewis Carroll. Het leek bij voorbeeld tamelijk vanzelfsprekend dat beide voorstellingen zich op de een of andere manier wel zouden bezighouden met de erfenis van Walt Disneys film uit 1951. De producten van Disney zijn alomtegenwoordig op de markt en veel toeschouwers zullen via deze producten hun kennis van *Alice in Wonderland* hebben. Maar waarschijnlijk is er door regisseur, bewerker en/of dramaturg ook gekeken naar en gebruik gemaakt van literatuur over Lewis Carroll en diens reputatie. De onderzoeksvraag luidt dan ook:

Welke bijdrage leveren de familievoorstelling *Alice in Wonderland* van Orkater (2010 / 2012/3) en de volwassenenvoorstelling *Alice in Wonderland* van het Noord Nederlands Toneel (2010) aan de interpretatiegeschiedenis van het boek *Alice in Wonderland* (1865) van Lewis Carroll?

Voor het beantwoorden van deze vraag worden, in hoofdstuk 1, als theoretisch kader, de twee met elkaar te confronteren interpretaties, academisch onderzoek en toneeladaptaties van klassiekers, naast en tegenover elkaar gezet. In hoofdstuk 2 worden enkele grote lijnen uit de interpretatiegeschiedenis besproken. Omdat een familievoorstelling en een voorstelling voor volwassenen geanalyseerd worden, is hierbij veel aandacht voor de vraag of *Alice in Wonderland* nu een boek voor kinderen of voor volwassenen is, of voor allebei. Gekozen is voor het spoor van Will Brooker (2004), die de tegenstelling licht-donker exploreert, de mogelijkheid namelijk het boek te zien als iets lichts of (en tegelijk) als iets duisters, bedreigends, nachtmerrieachtigs. Er zijn allerlei andere ingangen denkbaar, maar deze leek het meest vruchtbaar met het oog op de te analyseren toneeladaptaties. Een bewerker voor toneel kan waarschijnlijk minder met interpretaties als die vanuit de wiskunde, de logica of de

geschiedenis van (de universiteit van) Oxford. Verder wordt en werd de tegenstelling licht / donker vaak gekoppeld aan die tussen kind en volwassene (zie p. 25 e.v.), wat aan de orde komt als de toneelmaker de leeftijd van het beoogde publiek gaat bepalen.

In hoofdstuk 3 draait het om de adaptaties. Eerst wordt een beeld gegeven van het recent gevoerde debat over adaptaties, met ook enige aandacht voor de speciale plek daarin van klassiekers als *Alice in Wonderland*. Na een korte inleiding over Dodgsons betrokkenheid bij het theater en over naoorlogse Nederlandse toneelbewerkingen van de *Alice*-verhalen, volgt een analyse van de twee teksten. Ten slotte zal in het hoofdstuk Conclusies en discussie de precieze bijdrage aan het interpretatiedebat bepaald worden, gevolgd door enkele bedenkingen, en mogelijkheden voor verder onderzoek.

Termen en titels.

In het volgende wordt de term adaptatie (adaptation) gebruikt in de definitie van Van Gorp, Delabastita, & Ghesquière:

Behandeling van een reeds bestaand werk om het voor een specifiek doel geschikt te maken. Vooral gebruikt in de zin van omzetting naar een ander medium, een ander genre of voor een ander, gewoonlijk ruimer of jonger, lezerspubliek. B.v. de bewerkingen van klassieke werken. (2007, p. 21)

In navolging van Linda Hutcheon (2013, p. xv) is gekozen voor de neutrale term geadapteerde tekst voor wat in andere theoretische teksten wel heet: het oorspronkelijke werk, het origineel, de eerste tekst, de bron- of pretekst of de hypotekst. Dit zal voornamelijk in de wat meer theoretische delen het geval zijn, want in de analyse van de toneelbewerkingen kan vaak de aanduiding *Wonderland* volstaan. Voor de maker van een adaptatie wordt, om verwarring met het product te voorkomen, de term bewerker gebruikt.

De werken van Lewis Carroll worden als volgt weergegeven:

<i>Alice's Adventures under Ground</i> [1864]	<i>Underground</i>
<i>Alice's Adventures in Wonderland</i> (1865)	<i>Wonderland</i>
<i>Through the Looking-Glass, and what Alice found there</i> (1872)	<i>Spiegelland</i>

Het model dat gebruikt wordt voor de bespreking van de twee adaptaties is gebaseerd op de indeling van het handboek van Jon Whitmore (1994) over postmodern theater. Voorafgaand

aan de specifieke analyse wordt geïnventariseerd wat de adaptaties gebruikt hebben van *Wonderland*. Om dit laatste controleerbaar te maken, staat in de Bijlage een samenvatting van *Wonderland*.

1. Wetenschappelijke teksten over en toneeladaptaties van klassiekers

“Some [adaptations] take a completely fresh approach that can allow you to recognize qualities and nuances in the original that you had not been aware of before.”

(Edward Wakeling, *Carrollian*, geciteerd door Cooper, 2004, p. 298)



afb.2 Jan Svankmajer, *Alice* (1986), filmstill

In 1988 treedt Lanthers de adaptaties voor toneel van het werk van James Joyce als volgt tegemoet: “....I will regard the adaptations as creative interpretations of Joyce alongside other, critical, interpretations of Joyce’s works.” (p. 11). Ze lijkt zich niet uit te spreken over een verschil in rang of niveau. Een aantrekkelijk uitgangspunt, wat niet betekent dat er niet behoorlijke verschillen zijn tussen de manieren van interpreteren door (wetenschappelijke) onderzoekers en die door bewerkers.

Overeenkomsten

Op het receptiecontinuüm van (literaire) werken dat Hutcheon (2013, p. 171-172) voorstelt, staan zowel toneeladaptaties van als wetenschappelijke teksten over literaire werken (als *Wonderland*), de laatste wel aan één van de uitersten ervan. Aan het andere uiterste staan letterlijke vertalingen (voor zover die mogelijk zijn). Ergens daartussen bevinden zich de toneeladaptaties. Dat ze samen op die brede lijn staan, is goed te verdedigen, want beide genres zijn afhankelijk van de tekst die ze gaan interpreteren. Wat hebben toneeladaptaties en onderzoeksteksten nog meer gemeen?

Ten eerste dat ze allebei de teksten die ze als uitgangspunt nemen een naleven geven, dat ze anders misschien niet gehad zouden hebben. Als (literaire) werken niet bestudeerd of geadapteerd worden, raken ze uit beeld. Over beeld gesproken: in de hedendaagse beeldcultuur zou een boek het zonder film-, televisie- en toneelbewerkingen waarschijnlijk niet redden.

Naast het levend houden van de geadapteerde tekst is een belangrijke overeenkomst dat onderzoek en bewerking zich allebei bezig houden met interpreteren. Net als een studie kan een adaptatie de betekenis van een werk verhelderen of uitbreiden. Zowel een wetenschappelijke studie over als een toneeladaptatie van een klassieker veronderstelt een kritische lezing van de geadapteerde tekst, met als gevolg een soort herschrijving daarvan. Voor de lezer/toeschouwer heeft dat weer tot gevolg dat die die tekst heroverweegt. Na die heroverweging is de geadapteerde tekst nog steeds die tekst maar tegelijk ook niet meer (Fischlin & Fortier, 2000, p. 3-4; Hutcheon, 2013, p. 8).

Hun beider aandacht voor de klassieker betekent ook, dat ze allebei bijdragen aan de canonisering van dat werk (Fischlin & Fortier, 2000, p. 6-7; Joosen, 2011, p. 17; Sanders, 2006, p. 8-9). Dat maakt hun werk in dit geval tot iets wat je conservatief zou kunnen noemen, namelijk aansluiting zoekend bij de traditie, het cultureel erfgoed. Dat geldt in alle gevallen, ook als ze heel kritisch zijn en de status ter discussie stellen, want negatieve aandacht is ook aandacht. Recensies van studies of toneeladaptaties laten dit zien. Bij

voorbeeld irritatie (“uitgekauwde klassieker” (Zuidhof, 2010) of verbazing: “Just when you may have thought that scholars and critics have said all there is to say about Lewis Carroll and the Alice books, along comes Jan Susina's slim but wide-ranging study of Carroll's place in children's literature.” (McGilles, 2011, p. 267). Geregeld gevolgd overigens door bewondering voor het feit dat er tóch weer iets nieuws te ontdekken viel.

Verder lijken de manieren waarop de teksten tot stand komen en hoe erop gereageerd wordt, op elkaar. Je kunt als wetenschapper of regisseur een bepaalde liefde hebben voor een auteur of een werk, en er daarom mee aan de slag gaan, maar je kunt ook een opdracht aannemen om een artikel of een stuk te schrijven en/of te regisseren. Na publicatie of voorstelling kunnen er precies dezelfde reacties optreden, bij voorbeeld woede over een duistere interpretatie (“Dat past niet bij *Wonderland*”) of teleurstelling door juist te weinig aandacht daarvoor.

Een andere overeenkomst is de context waarin beide tegelijkertijd optreden. Dat is de reden waarom Fischlin en Fortier (2000, p. 3) de term adaptatie mede aantrekkelijk vinden: het woord komt van een Latijns woord dat ‘passen in een nieuwe context’ betekent. Zowel wetenschappers als bewerkers zijn een product van hun tijd, waarin andere voorkeuren en aanpakken aan de orde zijn dan daarvoor of daarna. Inzichten veranderen en keren terug. Niet alleen de wetenschappelijke aanpak is tijdgebonden, ook het werk zelf wordt vaak gerecontextualiseerd als gevolg van historische, culturele, politieke en individuele factoren (Fischlin & Fortier, 2000, p. 5, Joosen, 2011, p. 33).

Soms hebben wetenschapper en bewerker overduidelijk hetzelfde idee gehad: een bepaald thema of motief benadrukken, hetzelfde commentaar of dezelfde kritiek. Wie was er het eerst? Was het onafhankelijk van elkaar? Het zou natuurlijk interessant zijn als er een verband aangetoond kon worden, misschien zullen latere onderzoekers, op enige afstand, dat ook gaan doen. Erg belangrijk vindt Joosen (2011, p. 17) deze kwestie niet, het gaat erom te kijken naar het verschillende gebruik dat de bewerkers en de onderzoekers van dat idee maken.

Verschillen

Status en impact van fictionele en wetenschappelijke interpretaties verschillen namelijk behoorlijk, net als de regels van het spel. Bij de eerste gaat het om een literair/artistiek genre, hier reageert primair op primair; de tweede is theoretisch, hier reageert secundair op primair. “Een idee uitgedrukt in literatuur heeft niet dezelfde waarde en impact als hetzelfde idee uitgedrukt in onderzoek” (Joosen, 2011, p. 29). Fictie staat hier tegenover non-fictie. In non-

fictie zijn de verzonnen elementen als het ware bij afspraak duidelijk onderscheiden van de rest van de tekst, bij fictie moet de lezer/toeschouwer maar zien te bepalen wat verzonnen is en wat niet. De auteur van non-fictie wordt ook geacht te staan achter wat zij beweert. Haar verbondenheid met de tekst (Joosen, 2011, p. 30) maakt dat de lezers ervan mogen uitgaan dat ze niet liegt en behoorlijk, objectief en verantwoord onderzoek gedaan heeft. Dat laatste betekent een hele set van ethische regels volgen, zoals niet-plagiëren, geen resultaten verzinnen, anderen juist citeren of parafraseren (Joosen, 2011, p. 32-33). Bij de fictie die een toneeladaptatie is, is de maker zo vrij als een vogel, hij hoeft niet aan waarheidsvinding te doen, zijn ‘ik’ kan heel iemand anders zijn dan hijzelf, er mag misleid, geparodieerd en overdreven worden. Het vrijelijk teksten van anderen incorporeren is geen zonde, net als het belachelijk maken of slechts gedeeltelijk weergeven ervan, een sluitende en / of complete interpretatie leveren mag, maar hoeft niet, net als logisch argumenteren.

Een belangrijke vorm van die vrijheid is een verandering van of toevoeging aan de geadapteerde tekst. Dat kan van alles zijn, verandering van de beginsituatie, het verzinnen van extra personages of het veranderen van de diepte van het karakter van het hoofdpersonage, bij voorbeeld van flat naar round of van lief naar hard. Daarmee ontregel je de ‘horizon of expectation’ van de lezer / toeschouwer waardoor die de mogelijkheid krijgt fris naar het verhaal te kijken dat hij al kende (Joosen, p. 23), een mogelijkheid die uitgesloten is als een adaptatie zo getrouw mogelijk is (dan kun je net zo goed het boek lezen). Je kunt het laatste vergelijken met een artikel dat niets nieuws te melden heeft. In de woorden van een gehard lid van The Lewis Carroll Society (zie ook het motto van dit hoofdstuk):

“Often, I get a better experience from watching looser adaptations of the story than from those that try to follow the book accurately. Svankmajer’s animation and Jonathan Miller’s BBC TV version are particularly good, mainly because they are willing to be free with the adaptation of the story (the plot, dialogue, etc.) for the benefit of capturing the general feel and deeper themes of the book.” (Alan White, Carrollian, geciteerd bij Cooper, 2004, p. 298)

Voor een onderzoeker is die mogelijkheid er eenvoudigweg niet, hij heeft het te doen met de oorspronkelijke vorm van de geadapteerde tekst. Misschien zou je kunnen verdedigen dat de onderzoeker die tekst door de interpretatie verandert, maar dat is dan in abstracte zin, bij voorbeeld als hij er een laag onder ziet of parodie, satire of ironie ‘ontdekt’.

Een regisseur/bewerker van een klassieker hoeft zich ook helemaal niet te bekommeren om wat er allemaal geschreven is over de geadapteerde tekst of de maker ervan.

Zeker voor een regisseur die de autonomie van kunstwerken hoog in zijn vaandel heeft staan, lijkt het aantrekkelijk ook de geadapteerde tekst te benaderen als een autonoom kunstwerk. De aantrekkelijkheid kan ook liggen in de mogelijkheid het werk dan ook geheel vanuit het hart en/of de eigen hebbelikheden te benaderen. Er zijn echter onderzoekers die vinden dat inlezen eigenlijk wel zou moeten, zoals Lanters:

‘ “Vertalers van belletrise dienen zich op de hoogte te stellen van de tekstkritiek en de literaire kritiek die betrekking heeft op het te vertalen werk.” Deze stelling geldt eveneens voor bewerkers van belletrise voor toneel, televisie of film.’ (1988, stelling VI)

Een onderzoeker moet de ‘state of the art’ kennen. Het is een conventie in het wetenschappelijke veld: als je onderzoek naar een werk doet, stel je je op de hoogte van de belangrijkste publicaties daarover, of in elk geval de publicaties die met jouw benadering te maken hebben.

Actief in het debat?

Een volgend verschil ligt dicht bij het vorige. Bij de wetenschapper is duidelijk dat de intentie is, mee te doen in het debat. Het onderzoek wil de interpretatie van een werk verder brengen, aanvullen, wijzigen. Deze wat je zou kunnen noemen theoretische kant van een toneeladaptatie is waarschijnlijk meestal meer impliciet dan expliciet (Fischlin & Fortier, 2000, p. 8). De bewerker heeft allerlei interessants met de geadapteerde tekst gedaan, nieuwe inzichten geleverd, maar zonder de vooraf gevoelde behoefte die in te brengen in het interpretatiedebat.

Maar dat hoeft dus niet. Een bewerker kan een personage best een interpretatie in de mond leggen, of laten reageren op wat er bekend is over de geadapteerde tekst, de auteur daarvan of andere adaptaties. Soms kan de intentie tot meediscussiëren worden achterhaald via parateksten zoals programma’s bij de voorstelling, voorlichtingsmateriaal en interviews. Voor het ‘resultaat’ doet dat er overigens niet heel veel toe, maar bij literatuur/toneel wordt de dialoog met de wetenschap dus meestal pas lezend/kijkend geconstateerd, bij onderzoek direct al schrijvend (Joosen, 2011, p. 17, Lanters, 1988, p. 11). Aan de regisseurs van de hierachter te bespreken adaptaties is expliciet gevraagd naar hun houding ten aanzien van onderzoek naar *Wonderland* en Lewis Carroll bij het schrijven en/of regisseren van hun stukken. Het maakt voor de ‘behandeling’ niet uit: net als bij Fischlin & Fortier (2000, p. 8) worden ze hier gezien als werken die “imply, undertake, or inform criticism and theory.”

Metafictie

Bij onderzoek zal zelden de vraag gesteld worden: “In wat voor onderzoek ben ik terecht gekomen?”, tenzij misschien in een heel postmodern artikel. De onderzoeker reflecteert alleen in theoretische zin, met academische instantie, op zijn plaats in het ‘verhaal’. Een bewerker, of een verteller van een fictieve tekst, kan zijn personage de eigen fictionaliteit laten onthullen, zoals bij voorbeeld *Alice in Wonderland* doet: “Toen ik nog sprookjes las, geloofde ik dat zulke dingen nooit gebeurden, en nu zit ik er middenin! Over mij zou je een boek kunnen schrijven, nou en of!” (Carroll, 2012, p. 35). In beide voorstellingen wordt gereflecteerd op de eigen fictionaliteit, zoals al te zien is aan de motto’s bij de hoofdstukken over de bewerkingen.

Fictieve non-fictie? Goldschmidt.

Overigens zijn er nagenoeg altijd wel voldoende aanwijzingen (uitgever, academische reeks, klassiekenreeks, ondertitels, noten, enz.) voor of we te maken hebben met fictie of non-fictie, maar soms worden lezer en / of wetenschap toch nog verrast. In het Carroll-debat is daarvan een voorbeeld te vinden. In 1933 schreef Anthony Goldschmidt een psychoanalytisch/freudiaanse interpretatie van *Wonderland*, ‘*Alice in Wonderland Psycho Analyzed*’. Meerdere onderzoekers (onder anderen Brooker, 2004, p. xvi-xvii; Leach, 1999, p. 35-36) menen dat het heel aannemelijk is dat het artikel als satire bedoeld is, Hunt weet dat zeker (2011, p. 46). Het was er meteen eentje met een enorme impact want talloze latere artikelen en onderzoekjes hebben er wel wat aan ontleend. Glinz (geciteerd door Joosen, 2011, p. 31) noemt zulke teksten even doeltreffend als eenvoudig “fictieve non-fictieve teksten”.

De tekst van Goldschmidt start met de theorie dat het begin van *Wonderland* een boodschap is vanuit Dodgsons onderbewuste, immers hij vertelde het verhaal spontaan, tijdens het roeien, bijna als een droom. De gebeurtenissen zijn vervolgens tekens en symbolen die je te lijf kunt gaan met behulp van de nieuwe psychoanalytische technieken. Het afdalen in de put/het konijnenhol was uiteraard een geval van penetratie, maar het meest belangrijk was toch wel de keuze die Alice (= Carroll) maakt als ze beneden is in de ruimte met de deuren. Deze deuren (deur en sleutel vertegenwoordigen weer de coïtus) staan natuurlijk voor de vrouwelijke genitaliën. Door niet voor de grote deur, maar voor het kleine deurtje te kiezen (zie afb.3, p. 17), maakt de verteller duidelijk dat Dodgson een pedofiel was. Het gordijntje dat *Alice* wegtrekt, moet gezien worden als het uittrekken van de kleding. Ook in vervolgstukken speelt de seksuele symboliek een grote rol, vooral is dat duidelijk in de groei- en krimpscènes, overduidelijk fallisch te interpreteren. Het artikel verbindt de interpretatie geraffineerd met feiten en aannames uit Dodgsons leven, zoals de exclusieve aandacht voor meisjes (jongens moest hij niet) en periodes van depressie. Dodgson streefde naar seksuele onthouding, maar worstelde met zijn onnatuurlijke

verlangen. Een behandeling door een psychiater zou hem goed gedaan hebben!

Het 'artikel' wint aan wetenschappelijkheid door een voetnoot, verwijzing naar werk van een bekende freudiaan en de mededeling dat de symbolische duiding alleen geldt voor het spontaan vertelde *Underground*, immers de bewerking naar *Wonderland* was een zeer bewuste daad van herschikking, invoegen van raadsels, woordspel, etc.

Maar waarschijnlijk was het dus een leuke oefening in freudiaans interpreteren voor de student Goldschmidt.

Manipulatie

Overigens blijkt het soms lastig voor een onderzoeker om zich helemaal volgens de regels te gedragen. Het kan zijn dat hij het niet voor elkaar krijgt zijn werk helemaal te scheiden van zijn ideologie. Adaptaties en studies kunnen elkaar hier dicht naderen, immers, een studie die bij voorbeeld *Wonderland* graag als een socialistisch werk zou willen zien, kan de interpretatie 'geschikt maken voor', adapteren naar een dergelijke lezing (Fischlin & Fortier, 2000, p. 17). Een onderzoeker die er sterk van overtuigd is dat *Wonderland* tot het domein van de volwassenen behoort, kan proberen aan te tonen dat het feitelijk een als kinderboek vermomd college over logica is of een perfect voorbeeld van een ambivalente tekst (zie p. 27-28). Een feministe kan door haar overtuigingen gestuurd worden om het slot, *Alice* huppelt richting thee en huwelijk, als een krachtige parodie te lezen. Een bewerker hoeft hier geen omwegen of sluiproutes te bewandelen, die toont bij voorbeeld zoals Burton (Disney, 2010) doet in zijn film simpelweg een *Alice* die de man die haar milieu voor haar heeft geselecteerd, weigert. Ook doordat ze onder de grond enigszins verliefd was geworden op de Hoedenmaker, een behoorlijke ingreep, maar dit terzijde.

Een verborgen agenda is bij biografen vaak niet moeilijk aan te tonen, zoals overduidelijke druk van de familie van de beschrevene. Maar ook hier kan de onderzoeker, gestuurd door eigen idealen, de auteur voor zijn ideologische kar spannen. Een biografie is sowieso een genre dat vaak onder vuur ligt op dit punt. Gaten in de tijd worden soms opgevuld met verzonnen elementen, soms zijn de bronnen dubieus en/of moet er gespeculeerd worden omdat het leven van de besproken auteur erg ver terug in de tijd ligt. Het verklaart wellicht waarom de Carollians die Cooper beschrijft (2004, p. 297-299) helemaal niet zo bang zijn voor adaptaties. Die zijn immers overduidelijk fictie, terwijl een biografie vaak onder de vlag van de wetenschap opereert. In het volgende hoofdstuk komen enkele hier gepresenteerde zaken concreet aan de orde.

Kortom, beide manieren van interpretatie, onderzoeksteksten en toneeladaptaties van klassiekers, bewegen zich gezamenlijk op het gebied van het interpreteren en het levend houden van een bepaalde tekst. Soms liggen ze ver uit, maar vaak ook dicht bij elkaar. Voor het sprookjesdebat ziet Joosen een interessante taak weggelegd voor de moderne bewerkingen (en hun illustraties) die “..... truly become part of the intertextual dialogue, talking in different and often more ambivalent voices than the critics but actively and creatively attributing to our understanding and experience of the fairy tale.” (2011, p. 48). Het is aantrekkelijk om voor fairy tale alvast *Wonderland* in te vullen, wat een tweede uitbreiding zou betekenen voor de stelling van Lanfers hierboven: onderzoekers dienen zich op de hoogte te stellen van de resultaten van adaptaties van belletristiek voor toneel, televisie of film.

2. Uit de interpretatiegeschiedenis van de *Alice*-boeken



afb.3 illustratie van John Tenniel (Carroll, 2012, p. 14)

Kinderen geven hem vaak een minderwaardig gevoel, alsof hij verraad heeft gepleegd door volwassen te worden. (Tommy Wieringa. *Dit zijn de namen* (2012, p. 223))

2.1. Licht en duister, *Alice* met en zonder Dodgson

And what things they see! Far from being lighthearted pieces of harmless nonsense, the “Alice”-books have long been seen by critics as reflecting a tormented soul: they were nightmares where there is no love (there is nog a single kind character in the books) but only madness (“We’re all mad here,” observes the Cheshire Cat, one of the nicer characters); there is aggression, violence, and godlessness. (Hunt, 2011, p. 44)

De *Alice*-boeken interpreteren betekent bij verschillende onderzoekers ze verbinden met de reële Alice Liddell en andere zogenaamde *kindvriendinnen*² in hun relatie met Dodgson/Carroll.

Sinds de jaren dertig van de vorige eeuw lijkt het nauwelijks meer mogelijk *Wonderland* te beoordelen zonder iets te doen met het debat over de dubieuze reputatie van de auteur. Was Dodgson een pedofiel of een volkomen onschuldige, in de eigen kindertijd gestrande kindervriend? Waren de *Alice*-boeken alleen het resultaat van zijn speels-intelligente geest of ook (of vooral) van zijn onderdrukte seksualiteit? Zijn zijn (naakt)foto's van meisjes onder de veertien jaar Victoriaanse eerbetonen aan de kinderlijke onschuld of lustobjecten voor de mannelijke blik, en, als dat laatste het geval lijkt: zijn zijn boeken daarmee onveilig voor kinderen en besmet voor ouders?

Lange tijd was er in dit opzicht geen enkele discussie. In Dodgsons eigen tijd waren er al wel wat roddels en geruchten over zijn relaties met jonge meisjes, maar Carroll zelf, goed in het begrijpen van de markt, had zich succesvol geëtaleerd als hoeder van de Victoriaanse kindcultus, met het kind als puur en onschuldig. Carroll was rond 1890 al een soort patroonheilige van het kind (Gardner, 2009, p. 14; Leach, 1999, p. 16-17). Tegelijkertijd waren er roddels over zijn relaties met oudere meisjes en vrouwen, maar die werden tijdens zijn leven stevig de kop ingedrukt: Carroll hield er simpelweg geen echt sociaal leven buiten zijn kindvriendinnen en zijn werk op na, van een seksleven was al helemaal geen sprake. De mythe werd verstevigd door de snel uitgebrachte biografie van Dodgsons neef Stuart Dodgson Collingwood (1898), vanuit de familie dus.³ Het lijkt wel of Dodgsons leven naast

² ‘Child friends’ is een door Carroll zelf gemunte term. Hij had er, naar het schijnt, ongeveer 250, een ongelofelijke hoeveelheid. De term is iets misleidend, want de leeftijd van de ‘kinderen’ varieerde van zes tot twintig jaar (Matsier, in Carroll, 2011, p. 247).

³ Voor informatie uit en commentaar op de biografieën is gebruik gemaakt van Brooker (2004, p. 1-48) en Leach (1999, p. 15-60).

een beetje lesgeven gevuld was met het onderhouden van relaties met zijn kindvriendinnen (volgens de regels tot uiterlijk veertien jaar) en het voortdurend verhalen vertellen, truukjes doen en goochelen zodra hij maar ergens een voet over de deur zette of een kind ontmoette. De volgende biografie, die van Langford Reed, verscheen pas in 1932. Hierin werd de mythe in stand gehouden; dat lag niet helemaal aan hem, de familie weigerde Reed inzage te geven in de papieren. Het beeld werd ‘verrijkt’ met iets wat het altijd goed doet bij schrijvers die zich achter een pseudoniem lijken te verschuilen: de gespleten persoonlijkheid. Met Dodgson als de droge, verlegen, stotterende wetenschapper en Carroll als het geestige, creatieve genie, elkaar nodig hebbend en in evenwicht houdend. Een restant hiervan is nog te zien bij Peeters (2013, p.16-17): “De reverend Dodgson moest, om Lewis Carroll in toom te houden, een moralist zijn.”

Nieuw: de duistere, donkere kanten

Tot ongeveer begin jaren dertig werden de *Alice*-boeken gezien als gezellige, creatieve, onschuldige nonsens, bedoeld voor kinderen (onder anderen Rackin, 1991, p. 21), maar volwassenen konden ze (of delen ervan) ook waarderen. In deze jaren dertig begon echter ook het tweede ‘discours’: dat van de benadrukking van de duistere en existentiële kanten van de *Alice*-boeken. Een aantal onderzoekers (onder anderen Brooker, 2004, p. xvi-xvii; Hunt, 2011, p. 46; Leach, 1999, p. 35-36) houdt het artikel van Anthony Goldschmidt (zie p. 14-15) daarvoor verantwoordelijk, ‘*Alice in Wonderland Psycho Analyzed*’ (1933).



afb.4 Pat Andrea: *Alice VI*. (2008). In *Alice in Wonderland*. Harderwijk: d’ Jonge Hond, p. 25.⁴

Waarschijnlijk was dat artikel dus een grap, maar snel daarna verschenen gedegen psychoanalytische studies van de *Alice*-boeken. De aanval was geopend op het beeld van Dodgson als de onschuldige kindervriend (vgl. afb.4). Vanaf dat jaar tot ver in de twintigste eeuw hebben psychoanalytici heel wat ‘codes’ gekraakt. En vanaf dat moment tot op de dag van vandaag zijn er twee extreme, zonder problemen naast elkaar bestaande beelden van Carroll: Carroll de kindervriend, wellicht excentriek en gespleten, in de *Alice*-boeken de schrijver van vrolijke nonsens, met Alice Liddell als muze; en Carroll de seksueel gedevieerde, de pedofiel, die deze

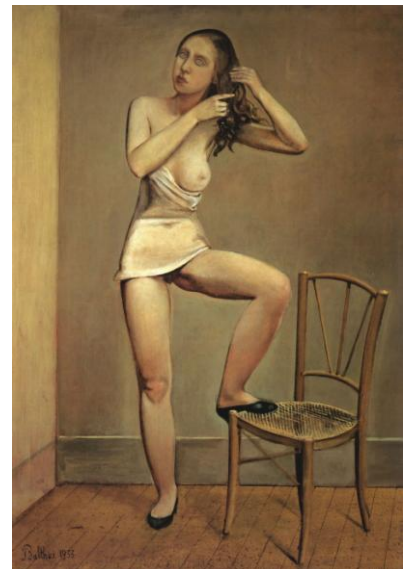
⁴ De Dodo die de prijs overhandigt na de verkiezingsrace, ‘vertegenwoordigt’ Dodgson (die soms stotterde).

abberatie nadrukkelijk onderdrukte, met Alice Liddell als obsessie. Carroll is in deze tweede lijn de schrijver van twee tamelijk duistere verhalen vol onderdrukte en openlijke agressie, ze zijn te lezen als donkere allegorieën (Brooker, 2004, p. xvii). Dat levert aan het ene uiterste vrolijke adaptaties op, bij voorbeeld voor toneel voor het hele gezin in de kerstperiode, en aan het andere duistere films en snoeiharde PC-games.

Ook de minder radicale interpretaties op het punt van de zwaardere elementen van de *Alice*-verhalen gebruiken opvallend vaak biografische gegevens, of ‘gegevens’. Rackin (1991, p. 148-149) bij voorbeeld meent dat Dodgson zichzelf met de Dodo te kijk zet als iemand die niet in staat is zich aan te passen aan de eisen van het moderne, kapitalistische leven, gebonden als hij is aan zijn ouderwetse, klassegebonden identiteit. Ook ziet hij Dodgson als iemand die met Carroll probeerde zijn kindvriendinnen dromend te fixeren.

Aandacht van de surrealisten

In Frankrijk werd in dezelfde jaren dertig de mogelijkheid tot een wat meer duistere lezing van de *Alice*-boeken gestimuleerd door de inlijving van Carroll door de surrealisten (Gaßner 2012, p. 15-18, 82-85.). Vooral de Franse surrealisten en de kunstenaars die zich vanuit het buitenland bij hen voegden, constateerden bij Carroll eenzelfde belangstelling als zij hadden voor het weergeven van de droom waarin tijd en

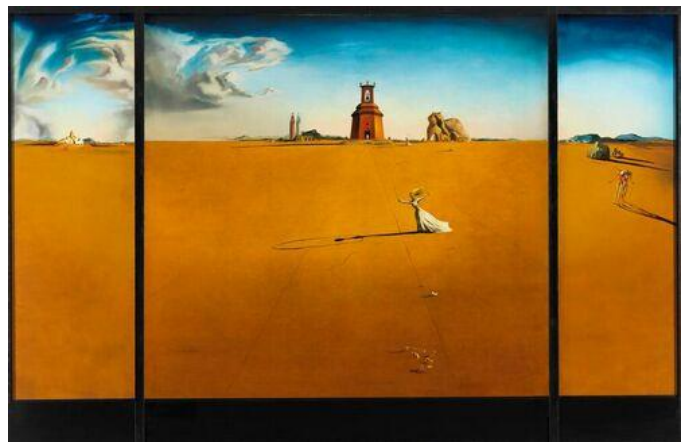
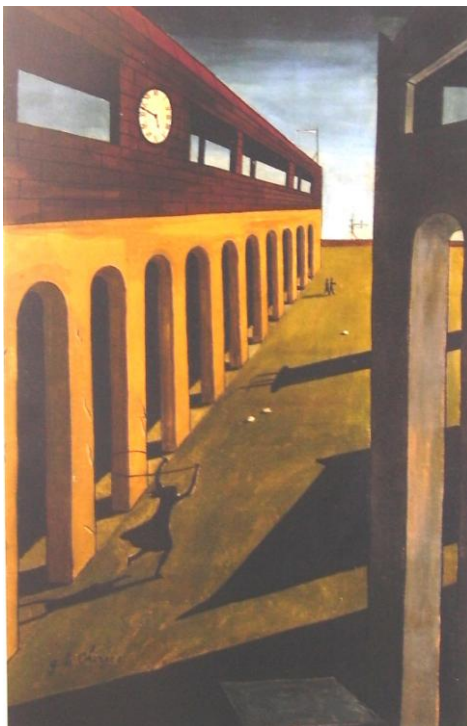


afb.5 Balthus *Alice* (1933). Olieverf op doek, 162x112 cm., Pompidou

ruimte aan andere wetten onderhevig zijn. Maar er waren meer overeenkomsten: de vervreemding, het ongewone gebruik van alledaagse objecten, onverwachte combinaties, de min of meer poëtische confrontatie van dingen die geen zin lijkt op te leveren, allemaal met de duidelijke bedoeling vraagtekens te zetten bij de gewoonheid en de conventies van de realiteit. Verder zagen ze een gedeelde interesse voor de duistere, geheime kanten achter de realiteit en voor metamorfozen. En ze herkenden bij hem de fascinatie voor de *kindvrouw*. Dit ideaaltype lijkt in definitie perfect aan te sluiten bij de theorieën van die biografen die de *Alice*-boeken alleen kunnen interpreteren aan de hand van de symbiose Carroll – *Alice*:

Door haar puurheid, onbevangenheid en naïviteit beschikt zij immers over de capaciteiten om een directe en pure verbintenis aan te gaan met haar eigen onderbewustzijn, dat op zijn beurt de man kan begeleiden in de eigen zoektocht naar zijn onderbewustzijn. Deze muze weerspiegelt een seksuele ambiguïteit, gevangen tussen het kind en de vamp of de verleidster. (Langens, 2009, p.24)

Medium en muze dus, deze mooie jonge kindvrouw, die tegelijkertijd onschuldig en verleidelijk is. Tussen 1933 en 1969 kunnen flink wat *Alice*-kunstwerken aangewezen worden. Balthus vanaf 1933 (hetzelfde jaar als Goldschmidt) met als begin *Alice* (afb.5, p. 20), een aantal van Max Ernst, enkele van Magritte, en, in 1969, twaalf prenten in een teksteditie van *Wonderland* van Salvador Dali (zie afb.8, p. 36). Op elke plaat zien we een touwtjespringende *Alice*, waarmee ze met terugwerkende kracht *Alice* werd in eerder Dali-werk, vanaf 1936 (afb.6), en in de film die Dali met Walt Disney maakte: *Destino* (1946/2003), een film die zich afspeelt voor en rond een driehoekig standbeeld met een figuur en een prominente klok. Het beeld werd ook gebruikt door Oscar Domínguez, ook met de klok (afb.7).



afb.6 Dali *Landschap met touwtjespringend meisje* (1936). Olieverf op doek, 293x280 cm., Boymans, Rotterdam

afb.7 Oscar Dominguez [Giorgio de Chirico?] *Mysterie en melancholie van een straat* (ca.1943). Olieverf op doek, 91x59 cm., Hamburger Kunsthalle.

Nieuwe etiketten

De volgende twee biografen (Florence Becket Lennon, 1947 en Alexander L. Taylor, 1952) deden hun best uit het verwarrende beeld een coherent portret te construeren en de mythe te voorzien van de laatste gebeeldhouwde elementen. De eerste bij voorbeeld door iets te creëren wat wel vaker gezegd wordt van grote schrijvers op het gebied van de jeugdliteratuur, zoals Hans Christiaan Andersen: Dodgson was iemand die weigerde op te groeien. Verder werd het etiket 'excentriek' vervangen door 'hysterisch repressief'. De Peter Pan-analogie werd aangevuld met de stelling dat Dodgson ook echt verliefd was op zijn muze, en haar zelfs een heus huwelijksaanzoek heeft gedaan, waarbij Taylor stelt dat het feit dat de ouder wordende Alice uit beeld verdween de grootste teleurstelling in Dodgsons leven was. Dit beeld van de

‘verloren geliefde’ is tamelijk populair, en leverde ook een strip over onder anderen *Alice* op (*The Lost girls* van Alan Moore en Melinda Gabby, 2006), met een Carroll die zich aan *Alice* vergrijpt. De stap naar “Dodgson als praktiserend pedofiel” wordt in de biografieën niet gezet (Brooker 2004, pp. 1-3; Leach 1999, pp. 38-43). Derek Hudsons biografie (1954, twee jaar na die van Taylor), waarin teruggekeerd wordt naar het beeld van de Victoriaanse kind-heilige, wordt niet erg serieus genomen (maar wel gewaardeerd door de familie). Het beeld van de kind-heilige zal even hardnekkig blijken als dat van de seksueel afwijkende.

Hoewel Dodgsons dagboeken en de brieven al ingezien konden worden, maakte niet één biograaf echt gebruik van dit rijke materiaal, waaruit bij voorbeeld glashelder blijkt dat Dodgson een rijk sociaal leven had, en verschillende relaties onderhield met jonge en volwassen vrouwen, en ook niet te beroerd was plaatjes te verzamelen van volwassen naaktmodellen. Hudson maakt het in dit opzicht het bontst: hij brengt een tweede druk van zijn biografie op de markt (1976), zonder iets aan het door hem gekoesterde beeld te veranderen.

Leach en Brooker constateren dat de biografieën na 1990 geen eensluidende antwoorden over de spannende relatie tussen Carroll en Alice Liddell opleveren. Op basis van inmiddels veel beschikbaar materiaal proberen de meeste biografen een sterk psychologisch/psychiatrisch gekleurd beeld te geven van zijn pogingen zijn liefde voor jonge meisjes of voor dat ene speciale meisje in toom te houden. Morton N. Cohen (1995) en Michael Bakewell (1996) houden de idee van de symbiose Dodgson/Carroll – Alice/*Alice* en de exclusieve aandacht voor jonge meisjes sterk levend. Vooral Bakewell zit nog helemaal in de theorie van Alice Liddell als Dodgsons obsessie. Carroll identificeert zich in zijn ogen volledig met Alice. Het droomkind en de kindvolwassene zijn één: *Alice*. Het lijkt soms verleidelijk het etiket pedofilie te plakken. Cohen houdt de mogelijkheid open dat Dodgson van plan was Alice Liddell een huwelijksaanzoek te doen.

Het biografische deel van de inleiding op een complete *Alice*-editie van Penguin (waarin dus ook *Underground*) van Haughton (Carroll, 1998, p. lx) laat zien hoe hardnekkig een bepaalde beeldvorming kan zijn. Na een analyse van de twee scholen in het denken over de boeken (ze zijn vooral gezellige, speelse, intelligente nonsens en ze zijn tamelijk duister en zitten vol verborgen betekenissen) eindigt hij met te bepalen dat Dodgson in de twee *Alice*-boeken een middel vond om zijn ingewikkelde temperament te exploreren, met de abnormale investering in jonge meisjes, en vraagstukken over betekenis. Zijn perverse verbeelding transformeerde hij volgens Haughton in deze werken.

Karoline Leach (1999) weigert fanatiek het mythespoor te volgen. Ze stelt alles in het werk het verhaal te ontcrachten en van Dodgson een man te maken met volstrekt gewone seksuele wensen, namelijk gericht op vrouwen boven de veertien, in plaats van op de in de mythe gepresenteerde kindvriendinnen, tussen de zeven en veertien jaar. Volgens Leach verstopte Dodgson dit echter achter de mythe van celibataire kindliefde, want dat is wat iedereen van hem verlangde (p. 258). Matsier verwelkomt het boek van Leach, wat al een beetje te zien is aan zijn ondertitel, *Brieven aan kinderen, maar niet alleen* (in deze brieveneditie geeft Matsier bij elke brief de leeftijd van de geadresseerde):

De auteur spant zich in om Carroll een wat gewonere man van vlees en bloed te laten zijn. Een man die de liefde voor volwassen vrouwen – gezien enkele door hem geschreven serieuze liefdesgedichten – toch heus wel gekend heeft.Ook wijst zij erop hoezeer het kleine naakte meisje, gefotografeerd en geschilderd en getekend en geaquarelleerd, algemeen naar de smaak van de victorianen was. Kleine meisjes bevonden zich in hun prilheid bezijden alle seksualiteit. Naar mijn smaak overtuigend laat zij zien dat het beeld van Carroll als iemand die exclusief geïnteresseerd was in meisjes van vier tot tien of twaalf vertekend is. (2011, p. 247; in min of meer dezelfde woorden in Carroll, 2012, p. 244)

Ook de nieuwste Nederlandse publicatie over Carroll omarmt de voorstelling van zaken door Leach (Peeters, 2013, p. 37 en 258), waarin Carroll “zijn oprechte aandacht, tijd en affectie voor kleine meisjes (en jongens) ook als een rookgordijn [gebruikt] om discrete contacten en vriendschappen te kunnen onderhouden met veel oudere meisjes en vrouwen, zowel getrouwd als ongetrouwd.” (p. 37). Peeters is er, in tegenstelling tot Leach, wel van overtuigd, zonder dat te motiveren overigens, dat het allemaal zonder erotiek bleef.

Leach (1999, p. 178) is verder van mening dat het enige echte boek voor Alice Liddell *Underground* is. *Wonderland* is volstrekt gescheiden van de reële Alice, ook die kant van de mythe wil ze graag uit de wereld helpen. Volgens haar was Carroll helemaal niet zo erg geïnteresseerd in de persoon van Alice Liddell, eerder in haar grote zus Ina, haar gouvernante en haar moeder (met wie hij volgens haar zeer waarschijnlijk het bed gedeeld heeft (p. 217)). Bij de interpretatie van *Wonderland* geeft ze, in tegenstelling dus tot vele anderen, nauwelijks plaats aan Alice Liddell. Het boek draait volgens haar veel meer om het thema vrouwelijke dominantie/krachtige verbeelding van vrouwelijkheid, die de persoonlijke obsessies van het moment dat hij de verhalen schreef, reflecteren (p. 178 en 197).

Donker Wonderland

Als de biografieën zich al met een analyse van de *Alice*-boeken bezighouden, dan zie je dat bijna nooit de lichtheid ervan aan de orde komt, Hudson uitgezonderd. Vooral Cohen typeert *Wonderland* in termen die zo de introductie van een *Dark Alice* PC-game zouden kunnen zijn: “These painful and damaging experiences are the price children pay in all societies in all times when passing through the dark corridors of their young lives....” (geciteerd door Brooker, 2004, p. 84).

Deze interpretatie (*Alice* in gevecht met de onbegrijpelijke wreedheden van de volwassen wereld, waarbij ze schade oploopt) is vrij populair, met nadruk dus op de nachtmerrieachtige kant van het verhaal. Brooker (2004, p. 49-75) concludeert het ook na zijn analyse van journalistieke stukken tussen 1990 en 2002: *Alice* heeft vooral volwassen *overtones* en een donker hart. Een mooi voorbeeld is de manier waarop drie recensenten de kerstvoorstelling *Alice in Wonderland* (2001) van de Royal Shakespeare Company beoordelen. Ze zijn teleurgesteld omdat de donkere kant helemaal niet aan de orde komt. Als er geen aandacht is voor die kant, mis je kennelijk iets cruciaals (p. 71-72). Een blik op het internet levert verder (ook) een heleboel donkers op: pedofielsites die verwijzen naar Carroll / *Alice*, (soft)porno, waaronder dysneyparodieën, harde en gewelddadige games.

In het hoofdstuk over de illustraties overigens (p. 105-149) constateert Brooker bij de nieuwe edities van *Wonderland* een totale afwezigheid van de bovengenoemde discussie, met de mogelijkheid van een lichtere lezing van de *Alice*-boeken. Ze lijken allemaal, op grond van de illustraties in elk geval, geschikt voor kinderen. Belangrijk en succesvol is hier vooral de editie, gericht op kinderen, maar met een complete tekst en met prenten van Helen Oxenbury, ook door Brennan (2009, p. 411) als verantwoord en het meest kindvriendelijk beoordeeld. Je ziet er een heel dichtbijge, open, geïnteresseerde, expressieve *Alice*, een *Alice* die Carroll gelet op zijn lofzang op de *Alice* van de toneeladaptatie in ‘*Alice on the stage*’ (1887) erg gewaardeerd zou hebben: “But what I admired most, as realising most nearly my ideal heroine, was her perfect assumption of the high spirits, and readiness to enjoy everything, of a child out for a holiday.” Maar ook hier komt de ‘pedofiele lezing’ even om het hoekje kijken. Eén van de recensenten (geciteerd door Brooker, 2004, p. 116) maakt een insinuerende opmerking op de hier en daar zichtbare onderbroek van *Alice*.⁵ De rest van de recensies verwelkomt het boek als een vrolijk en onschuldig verhaal voor kinderen en hun ouders, waarbij dus elke vorm van ambivalentie over de figuur van de auteur ontbreekt.

⁵ Wellicht dat Oxenbury daarom *Alice* in *Spiegelland* van een zwarte panty voorziet?

Overigens houden de biografen zich niet alleen bezig met Carroll-de-kindvriend. Cohen bij voorbeeld heeft ruime aandacht voor personages en feiten uit het Oxfordse milieu en de tijd van Dodgson die een plek in *Wonderland* zouden hebben gekregen, een gebied waarop Jones & Gladstone (1998) en Gardner (2009) vooral het vizier richten. De laatste grote studie over Carroll, die van Jan Susina (2010), heeft helemaal geen belangstelling voor de Alice/Alice-kwestie en de reputatie van Dodgson in seksueel opzicht, maar bekijkt Carrolls plaats in de kinderliteratuur en de wijze waarop hij zijn werk promootte.

Omdat de lichte en duistere interpretatie van *Wonderland* vaak gekoppeld wordt aan de discussie over of het nu een kinderboek is of vooral een boek voor volwassenen, wordt nu aandacht besteed aan deze discussie.

2.2. Is *Alice's Adventures in Wonderland* een kinderboek?

Voor Susina (2010, p. 175) is *Wonderland* simpelweg een (weliswaar pittig, voor een select kinderpúblik) kinderboek, en dat was het tot de jaren dertig nagenoeg onbetwist. Daarna zijn daar dus vraagtekens bij gezet. Het is ook te zien aan het feit dat *Wonderland* een klassieker is geworden in twee canons: die van de kinder- en die van de volwassenenliteratuur (Hunt, 2011, p. 38, en vele anderen). Het is misschien verleidelijk te stellen: in het ene discours, waarin *Wonderland* vooral vrolijke intelligente nonsens is, kan het boek gezien worden als een kinderboek en in het andere, waarin *Wonderland* allerlei duistere en ingewikkelde kanten heeft, als een boek voor volwassenen. Maar dat is lastig te verdedigen. Immers, hoe licht ook, de parodie, de verwijzingen en de gedichtjes/liedjes zijn vaak behoorlijk lastig te doorgronden voor kinderen, maar ook voor sommige volwassenen. En ook het omgekeerde geldt: niet alle kinderen lopen weg voor de wat meer duistere en harde kanten van het boek.

Falconer (2009, p. 367) laat zien dat al in een van de eerste recensies, in de *London Review*, een criticus het crossover-karakter herkent. Het boek wordt daarin beschreven als zeker ook geschikt voor volwassenen, als die tenminste genoeg wijsheid en sympathie hebben voor gekkigheid en speelse humor. Inmiddels is de juistheid van die gedachte te verdedigen op grond van de receptie: de geschiedenis van het boek toont aan dat een dubbel publiek gerealiseerd is (Beckett, 2011, p. 36).

Volgens Rackin begonnen volwassenen eind jaren 1920, begin 1930 belangstelling te krijgen voor de Alice-boeken. Hij geeft als verklaring dat de kinderen die ervan genoten hadden, merkten dat de boeken hen ook als volwassenen nog steeds fascineerden, dat ze voor

hun gevoel allerlei mededelingen deden over het menselijk bestaan en de maatschappij. En die (nieuw ontdekte) zaken waren niet te begrijpen en te waarderen voor zelfs het meest voorlijke kind, naar zijn idee. Hier lag de start voor de canonisering van de *Alice*-boeken in het volwassenencircuit. De aandacht van de psychoanalytici was een logisch gevolg van de aandacht van volwassenen voor het boek, in intellectuele kringen in de jaren 1930 en 1940 kwam de freudiaanse benadering van kunstwerken in de mode (Rackin, 1991, p. 21). Gardner (2009, p. 8) meent dat de *Alice*-boeken ooit wellicht kinderboeken geweest zijn, maar hij is ervan overtuigd dat de kinderen van tegenwoordig snel van hun stuk worden gebracht door de nachtmerrie-achtige sfeer van *Alice'* dromen. *Wonderland* noemt hij een boek voor 15+ ⁶ en het is alleen dankzij de belangstelling van de volwassenen (en dan wordt hier dus niet bedoeld de belangstelling uit commerciële overwegingen) dat het boek onsterfelijk is.

Voor Carroll was het aanvankelijk in elk geval duidelijk een kinderboek. Hij schreef het voor een speciaal kind. Hij heeft het daarna zijn hele leven cadeau gegeven aan zijn kindvriendinnen. Er is een goedkope editie op de markt gebracht zodat meer kinderen er van konden genieten. Het moest toen snel geproduceerd worden en is in de markt gezet voor de kerstperiode om aan kinderen cadeau gedaan te kunnen worden. Verder stelde Carroll in een briefje aan zijn uitgever een rood omslag voor: dat spreekt kinderen aan (Carroll, 1998, p. xii; Hancher, 1991, p. 190; Hudson, 1976, p. 120). Maar Hancher (p. 195-196) en Haughton (Carroll, 1998, p. xii) geven ook aan dat er vanaf het begin iets van de huidige onstabiele relatie tussen boek en publiek zichtbaar was; in het voorwoord van *The Nursery Alice* (1890) accepteert Carroll op speelse wijze het enthousiasme van de volwassenen.

Lezen kinderen Wonderland graag?

Hancher ziet ook wel andere complicerende elementen. Je moet bij voorbeeld wel iets weten van de werking van parodie, of de geparodieerde verzen kennen, en raad weten met alle filosofische grappen en pittige woordspelingen. Hij deed zelfs een onderzoekje op dit punt: kinderen herinnerden zich *Wonderland* als niet iets heel plezierigs, studenten komen er vaak niet eens doorheen.⁷ Erg belangrijk vindt Hancher de discussie overigens niet (meer), het voortbestaan van *Wonderland* is toch al niet langer meer tekstueel bepaald (p. 202).

⁶ Sigler, 1996, p. 55 en Susina, 2010, p. 65, noteren dat *Wonderland* eerste staat op een poll uit 1898 van beste kinderboeken voor tienjarigen.

⁷ Ghesquiere (2004, p. 61: "Zo beweren boze tongen dat kinderen helemaal niet van Alice in Wonderland houden." en Rackin (1993, p. 107 e.v.) maken statements in die richting. Maartje van de Wetering, die *Alice* speelt in de voorstelling van het NNT, vond *Wonderland* helemaal niks, ook niet in de Disney-versie: een raar meisje, te midden van onaardige wezens (Rottier, 2010, p. 12).

't Is verder in zekere zin ook een raar boek, omdat het geschreven is voor een tienjarige, die de gedrukte versie kreeg toen ze dertien was, maar het gaat over een zevenjarige. De meeste kinderen lezen liever over iemand die wat ouder is. En dan wordt het boek ook nog eens ingeleid met een moeilijk, tamelijk nostalgisch, sentimentaliserend gedicht, met een echt volwassen stem dus.

Wat we echter niet weten is, hoeveel het specifieke kind Alice snapte, of wat haar leeftijdgenoten ermee aankonden. Hunt (2011, p. 38-41), die *Wonderland* als een kinderboek benadert (op overtuigende wijze), wil de kwestie principieel aanpakken: de kinderen lezen dit kinderboek op hun manier, de volwassenen op een andere, maar niet betere. De fout bij de benadering van kinderboeken als *Wonderland* is de gedachte van volwassenen dat ze het recht op de beste interpretatie hebben.

Ambivalentie

Daarmee lijkt hij een belangrijke discussie die op dit punt over *Wonderland* gevoerd is, af te willen sluiten. Die was voor een deel het gevolg van hoofdstuk 2 van Shavits *Poetics of children's literature* (1986): 'The ambivalent status of texts'. Hierin beweert Shavit dat *Wonderland*, net als andere zogenaamde ambivalente teksten, slechts in schijn geadresseerd is aan kinderen; het werkelijke publiek is de volwassene.⁸ Het is vanaf het begin een tekst die daardoor tot beide systemen behoort, en die dus verschillend gelezen en gerealiseerd wordt. Zonder bewerking of andere adaptatie zou het jongere publiek zo'n tekst niet aankunnen, maar de tekst is sowieso pittig. Dat is te zien aan de geannoteerde edities ervan, die geheel gericht zijn op volwassenen. Oftewel, de ambivalente tekst heeft twee impliciete lezers: een pseudo-geadresseerde, een excuus (het kind, de officiële lezer) en de écht geadresseerde, de volwassene. Op de kleine ruimte die Shavit zelf liet (het is niet gezegd dat alle kinderen ongeschikt zijn voor een meer complete realisatie, p. 69-70) zijn latere onderzoekers verder gegaan.

O'Sullivan (2005, p. 16-17) wijst Shavits theorie alleen al om een principiële reden af: ze gaat in feite uit van de intentie van de auteur, en die is niet te achterhalen. Nodelman (2008, p. 15-18) ziet meer in het gebruik van de term *schaduwtekst*. Elk kinderboek heeft een schaduwtekst: er staat meer dan er staat. *Wonderland* is als kinderboek wel een heel sterk voorbeeld van de werking van een schaduwtekst, het sterkst van de zes kinderboeken die hij onderzoekt. Dat betekent niet dat het nu minder een kinderboek is, het laat alleen zien dat er

⁸ Zadwora komt in hetzelfde jaar met deze theorie, alleen noemt zij ambivalente teksten 'duplex fiction'.

kennelijk veel interpretatiemogelijkheden liggen tussen de zogenaamd eenvoudige tekst en de schaduwtekst.

Bovendien betekent het volgens Nodelman (p. 208-210) niet dat de eenvoudige tekst dus voor kinderen is en de moeilijkere voor de volwassenen. Kinderen hebben ook toegang tot specifiek literair of dieper leesplezier, en sommige volwassenen komen niet verder dan de eenvoudige lezing.⁹ Nodelman wil best van ambivalentie spreken, maar dat woord gebruikt hij voor iets veel specifiekers van kinderboeken als *Wonderland*: ze zijn geschreven door volwassenen die kinderen tonen hoe vreemd de volwassenwereld in elkaar zit, hoe ze eraan kunnen ontsnappen én hoe ze zich kunnen aanpassen. Als het kind aan het eind van het verhaal weer veilig thuis is, is er dus tegelijk iets grondig veranderd. In het slot van *Wonderland* is dat geweldig te zien: *Alice* is veilig thuis, ze huppelt uit beeld, vervuld van het avontuurlijke van het niet thuis zijn. De zus haast zich vervolgens het weggeweest zijn te ontkennen (Nodelman, 2008, p. 60 en 80-81).

Vergelijkbare, minder theoretisch gestuurde argumenten zijn te vinden bij de Nederlandse *Alice*-kenner Nicolaas Matsier (2009, p. 60-62). Hij vindt *Wonderland* (nog steeds) een kinderboek, maar dan eentje waarbij volwassenen ook volledig aan hun trekken komen. Belangrijkste voor hem is dat het boek gaat over de kinderlijke verbazing met als kerngebieden voedsel (krijgt altijd veel aandacht in kinderboeken), en daaraan gekoppeld identiteit en opgroeien.

Matsiers *Alice*-vertalingen verschijnen de laatste jaren in twee soorten edities: kloeke, gebonden uitgaves voor volwassenen en edities met kleurrijkere omslagen voor kinderen en volwassenen, waarin de illustraties van Tenniel zijn ingekleurd, wel altijd met de volledige tekst. De edities voor kinderen worden overigens echt ouderwets ingeleid door een stukje voor de volwassen meelezer, met nadruk op de betrouwbaarheid van deze editie: de enige totnutoe die volledig is. Geheel ‘volgens vooroordeel’ gaat er wel eens iets mis met de edities voor kinderen, zoals Carroll, 2000. Op het voorplat schudt *Alice* handjes met Humpty Dumpty, het achterplat geeft wel een scène uit *Wonderland*. De uitgever had waarschijnlijk geen zin of geen geld voor een nieuw omslag, en gebruikte dat van de gekoppelde editie *Wonderland/Spiegelland* uit 1989. Dat deugde toen eigenlijk ook niet helemaal, namelijk met op het voorplat een prent uit *Spiegelland* en op het achterplat eentje uit *Wonderland*.

⁹ Falconer (2009, p. 369) bevestigt deze theorie met de reacties op een toneeladaptatie van Pullmanns *Northern Lights*, waar opvallend veel kinderen zich bezig bleken te houden met de laag *onder* het avonturenverhaal.

Edities van klassiekers als Wonderland

Waarmee we bij het volgende argument zijn voor het etiket kinderboek: de edities. Het duurde erg lang voor er in Nederland ¹⁰ een editie meer gericht op volwassenen op de markt kwam: die van Reedijk & Kossmann, 1947 (Matsier, 2009, p. 101). Maar ook deze was op twee belangrijke punten niet volledig: het openingsgedicht ontbrak, evenals het slotstuk met *Alice*' zus. De vertaling kon hierdoor eigenlijk niet meedoen in het debat over de moraal, dat zo essentieel is voor *Wonderland*, zie hieronder, 2.3.¹¹

Maar daarvoor was het helemaal in de lijn van hoe vroeger omgegaan werd met klassieke kinderteksten: een lawine van edities zonder vermelding van de oorspronkelijk auteur, van het jaar van verschijnen, zonder naam van de bewerker/vertaler, zonder naam van de illustrator, ingekort, uitgebreid, de plaatjes lukraak ergens vandaan gehaald en/of zonder goed naar de tekst te kijken geplaatst, zomaar in een verzameling sprookjes gezet, scènes uit *Spiegelland* erdoorheen, etc. Het begon direct al in deze sferen met een Nederlandse editie voor kleine kinderen, nog voor Carroll zelf met zijn *The Nursery Alice* kwam. *Lize's avonturen in 't Wonderland* (ca.1875) verscheen zonder datum, uitgever, naam van Carroll, naam van bewerker; het verhaal werd zwaar ingekort, er kwamen personages bij en er gingen er verloren, parodieën ontbreken. De illustraties zijn ingekleurde tekeningen van Tenniel, die op verschillende plekken niet erg overeenkomen met de tekst. Aan de theetafel zit bij voorbeeld Tenniels Hoedenmaker, maar die blijkt in de tekst vervangen te zijn door mevrouw Haas. Verder zijn er natuurlijk tot de dag van vandaag Disney-versies van de *Alice*-verhalen, ook in allerlei vormen trouwens, van strip en pop-up tot ultrakorte en iets langere versies. Dit (naast de late echte volwasseneneditie) heeft er voor gezorgd dat de *Alice*-boeken in Nederland, nog maar relatief kort ook gezien worden als interessant-op-zichzelf voor volwassenen. Het lijkt erop dat er in Nederland maar betrekkelijk weinig lezers zijn die *Wonderland* beschouwen als een klassieker van het volwassenensysteem. Wel zijn er de laatste dertig jaar altijd complete vertalingen voor kinderen op de markt, zoals die van Matsier, en die van Sofie Engelsman met prenten van Helen Oxenbury

De status in de kinderliteratuur heeft voor een flink deel waarschijnlijk wel met (de film en de bijproducten van) Disney te maken, maar in het theoretische debat vooral met de vermeende afwezigheid van een duidelijke moraal, waarvoor daarom nu enige aandacht.

¹⁰ In Duitsland duurde het nog langer, tot 1963 (O'Sullivan, 2005, p. 96-97). Voor volwassenen ging er volgens O'Sullivan toen een wereld open.

¹¹ De vertaling Reedijk & Kossmann is inmiddels bewerkt tot een complete uitgave (2007).

2.3. De moraal van het verhaal

In de argumentatie bij het vaststellen van de klassieke status van *Wonderland* in de jeugdliteratuur werd traditioneel nagenoeg altijd genoemd *het ontbreken van een moraal*. Een gedachte overigens die door Carroll zelf de wereld in gestuurd was. Zo noemt hij in ‘Alice on the stage’ (Carroll, 1887) de *Alice*-boeken “airy nothings” en in een brief aan Lilia MacDonald, 5-1-1867 (Matsier, 2011, p. 17) schrijft hij: “Het boek heeft een moraal – dus hoef ik nauwelijks te zeggen dat het *niet* van Lewis Carroll is.” Dit werd door onder anderen Gardner, in zijn successievelijke Annotated-Editions, bevestigd (2009, p. 28). Zo’n moraalloos slot was uniek in Carrolls tijd, voor volwassenen interessant en voor kinderen een verademing, was de gedachte. *Wonderland* kan daarmee gezien worden als een keerpunt in de geschiedenis van de jeugdliteratuur. Verder werd het nonsenskarakter van het verhaal sterk benadrukt, met de impliciete mening dat nonsens moraalloos is.

In de nieuwere publicaties over *Wonderland* waarvan er een paar hieronder aan de orde komen, wordt dit beeld genuanceerd.

Het is belangrijk vast te stellen dat het hier ging om de afwezigheid van een bepaald soort moraal, namelijk de didactisch-religieuze, meestal gepresenteerd door de almachtige ik-verteller, waarmee bijna elk kinderboek voor en in de tijd van Carroll eindigde. Zo’n moraal, en ook zo’n presentatie ervan, tref je aan het eind van *Wonderland* inderdaad niet aan, wat niet wil zeggen dat er geen moraal is, en ook niet dat de almachtige verteller ineens verdwenen is.

De meest nuchtere verklaring voor het ontbreken van een didactisch-religieuze les komt van Susina (2010, p. 37): waarom zou Carroll hier gaan zitten moraliseren? De kinderen aan wie het verhaal verteld werd, waren de kinderen van zijn superieur, die hoef je dus zeker niet mee op te voeden in dit opzicht. Tegelijkertijd ziet hij wel een duidelijke andere moraal. Carroll kan het als verteller niet voor elkaar krijgen los te komen van zijn typisch Victoriaanse hogere-middenklasse milieu. Het hele boek is een lofzang op de ideologie daarvan en de regels die daaruit voortvloeien. Het ‘hoogtepunt’ is toch een helder, moralistisch slot: Alice vindt haar voltooiing in het moederschap (ze holt er zelfs naar toe!). Overigens wordt dit slot goed voorbereid, met Alice als moederfiguur bij de verkiezingsrace en als moeder van de baby/het varkentje.

Susina sluit hiermee aan op eerdere verklaringen in die richting, alleen ziet hij, in tegenstelling tot de meeste onderzoekers voor hem, zoals McGilles (1986), en vooral Sigler (1996, p. 58-59), hier geen satire of commentaar op de (Victoriaanse) maatschappij in. Deze

huwelijksmoraal zal in de ogen van Susina door Carroll zelf dan ook niet als moraal gevoeld zijn: dat was voor hem waarschijnlijk volkomen vanzelfsprekend. Carroll parodieert in de ogen van Susina niet het moraliseren in de kinderliteratuur, maar meer de hoeveelheid moraal (met de figuur van de hertogin).

Sprookje(stof)

Het slot, en de lichtheid ervan, is volgens Susina geheel in lijn met het genre waarbinnen *Wonderland* valt, dat van het (Victoriaanse) literaire sprookje, met de vaak bijna vanzelfsprekendheid van een huwelijk.¹² En het past ook binnen een andere traditie waarin hij *Wonderland* plaatst: die van de populaire pantomimes (2010, p. 31 e.v.). Hij wees al in 1993¹³ op de relatie van de *Alice*-boeken met dit genre. Het waren allengs steeds spectaculairdere toneelvoorstellingen, losjes gebaseerd op overal vandaan geplukte sprookjesstof, vol speelse kritiek op bestuurders, koningshuis en politie en justitie, in de tijd van Dodgson altijd voor het hele gezin en succesvol geprogrammeerd in de kerstperiode. Je herkent de pantomimes verder aan het burleske, aan magie en transformaties, er wordt niet te veel aandacht geschonken aan logische plot of karaktertekening, meestal zijn het achter elkaar gezette, min of meer zelfstandige episodes, met ontmoetingen met vreemde en vreemd uitgedoste personages. *Wonderland* is gemakkelijk hiermee te verbinden, en daarmee dus ook met een zekere lichtheid van moraal: kritiek op de machthebbers, het gerecht, de meelopers, het is allemaal bekend werk, bij voorbeeld ook uit de poppenkast. Heel zwaar moet je dit niet duiden. Je ziet het in *Wonderland* ook in andere, typische toneelelementen: een flard dialect, bedienden komisch neerzetten, effecten, allemaal dingen die Dodgson al in het theater gezien had.

Diepe eindes

Hoe dan ook, het eind is multi-interpretabil, zo is wel gebleken, het is één van de kenmerken van klassiekers. Kinderklassiekers vragen om telkens nieuwe interpretaties, en kunnen die ook krijgen doordat ze meestal een nogal open karakter hebben. Het betekent wel dat er bij onderzoekers vaak de bereidheid is meer te zien dan er staat. De nuchtere kijk op het slot van Susina is voor anderen onbespreekbaar, de intelligentie van het boek dwingt ze als het ware

¹² Dat maakt het slot van de Burton-film (Disney, 2010) ook zo aardig. *Alice* weigert zich aan te passen aan de normen van dit milieu (de film handhaaft bovengronds de Victoriaanse wereld), weigert de man die voor haar is uitgezocht, en loopt als zelfstandige vrouw uit beeld. Overigens eindigt de Disney-film uit 1951 ook zonder (verwijzing naar) een huwelijk, Disney had kennelijk geen zin energie aan het visioen van de zus, sowieso aan de zus, te verspillen.

¹³ In een recensie van Lovett (Susina, 1993).

dieper te gaan en bij voorbeeld het slot alleen te kunnen lezen als extra speels, extra zwaar of parodiërend. Nog enkele voorbeelden hiervan.

Een van de aardigste, en al wat oudere, is de verklaring van Blackburn (1986, p. 188): Alice mag zich dan zo dapper te weer stellen, en zich opwerpen als verzetsheldin, maar het slotbeeld dat we van haar krijgen ‘dankzij’ de zus is een soort moeder-de-gans-typje: de ideale moeder, met een kring van kinderen om zich heen. Als dat geen parodie is! Hier wordt de traditionele verteller belachelijk gemaakt. En dat wordt ook goed voorbereid, door te grappen met volwassen instructies (Drink mij, Eet mij) en de moralen van de hertogin.

Blackburn wil ook iets doen aan het imago van Carroll als de eerste parodieerder op dit punt. Browning deed het al in *The Pied Piper of Hamelin* (1842), dat overigens ook geschreven is voor een specifiek kind en een vreemde reis beschrijft. Ook dat boek stelt de stoffige didactiek van de tijd ter discussie en ondermijnt de geruststelling van de alwetende verteller, allebei doen ze dit aan de kaak stellen ook via nonsens. Aan het eind loopt *Alice* bevrijd uit beeld, ze lijkt haar droom direct te vergeten. De zus van *Alice* is volgens hem essentieel in de parodie: zij brengt (als verteller) de droom terug tot simpele proporties, tot die van een soort dagdroompje.

Voor Shavit (1986, p. 83-87) is de manier waarop Carroll de zus inzet eveneens essentieel, maar dan op een ander vlak. Behalve dat het gebruikelijk was in Carrolls tijd dat in sprookjes volstrekt duidelijk werd gemaakt wat de moraal ervan was, moest het ook helder blijven waar de grens lag tussen fantasie en werkelijkheid. In het slot, overigens ook al in het begin, van *Wonderland* is dat volgens Shavit niet het geval. Zij vindt de grenzen tussen (dag)droom van de zus, eigenlijk zijn het er twee, en de werkelijkheid diffuus. Dat was volstrekt uniek.

De bredere moraal

Heel algemeen gesteld: er is consensus in deze zin, dat de boeken gaan over de ervaringen van een kind in de volwassenenwereld. Aan het eind is er een soort van vinden van het zelf, een zeker inzicht (“Jullie zijn alleen maar een stelletje kaarten!”, Carroll, 2012, p. 109). Maar over de zwaarte van de ervaringen van *Alice* verschillen de meningen behoorlijk. Voor de ene onderzoeker blijft het bij een tamelijk lichte of satirische of meer algemene afkraking van de manieren van de volwassenen (zoals in veel interessante kinderboeken); in de ogen van anderen gaat het niet minder dan om de idee dat opgroeien in deze wereld in feite een grote aantasting, zelfs aanranding is.

Opvallend veel onderzoekers zien vrij diepe mededelingen over het bestaan in *Wonderland* (onder anderen Bingham, 1987, p. 122; Dorrestein, 1989, p. 26-27; Gardner 2009, p.14-17). Het beeld dat *Wonderland* schetst is bij hen ongeveer: onzeker lopen wij rond in een maatschappij waarin we moeten leven volgens een plan, maar de regels daarvan zijn onduidelijk en veranderen ook nog eens voortdurend. En boven dit alles hangt het doodsvonnis.

Voor Dorrestein sluit deze visie op *Wonderland* mooi aan op een van de hoofdkenmerken van haar eigen werk in die tijd “De betere kolder drijft dan ook altijd op sombere grondtonen.” (p. 25). Het uiteindelijk lichte van het boek zit volgens Dorrestein in het feit dat *Alice* zich niet laat kisten, en niet kiest voor de slachtofferrol. Dorrestein is dan ook helemaal niet op het spoor van Susina, *Alice* is in haar ogen een ideale heldin voor hedendaagse feministes (p. 32). Het is mogelijk uit die grimmige volwassenenwereld te stappen, waarmee uiteindelijk niet de gedachte aan een nachtmerrie beklijft: het was een (vreemde) droom. Ook Nodelman houdt het, ondanks de hier en daar grimmige aanval op de volwassenenwereld, op entertainment, echt nachtmerrieachtig wordt het volgens hem niet (2008, p. 39-42). Matsier (2009, p. 72-73) wil eveneens niet aan de nachtmerrie, en ook niet aan de existentialistische lading. Zijn invulling van de moraal getuigt daarvan: het boek toont de wederwaardigheden van een welopgevoed meisje, op komische wijze toont Carroll dat ze niets heeft aan die welopgevoedheid.

Reichertz (1997) ziet het boek als uitwerking-met-een-knipoog van het aloude genre van het droomvisioen, waarvan de kenmerken nagenoeg allemaal terug te vinden zijn in *Wonderland* : er is een proloog/inleidend stuk dat de fysieke omstandigheden toont die leiden tot het in slaap vallen; er is een soort mei-setting; de hoofdpersoon ervaart allerlei avonturen, meestal geleid door een gids (menselijk of dierlijk); in de postdroomscène is er sprake van een zekere loutering of een inzicht. Hij ziet *Wonderland* als een parodie, als een geestige reactie ook op de sterk religieus-didactische kenmerken van het genre (p. 64), en ziet dus weinig aanleiding voor een zware moraal.

Happy end

Gaat het hier inderdaad om ironie of parodie? In elk geval huppelt *Alice* vrolijk en tamelijk onaangedaan uit beeld, en de zus mag nog even nagenieten. Je krijgt het gevoel van een happy end. *Alice* is op avontuur geweest, en nu is ze weer thuis, geheel volgens het basisschema van een traditioneel kinderboek en van vele sprookjes (“home – away – home”, zie onder anderen Nodelman, 2008, p. 80). Is ze blij dat ze verlost is van de ‘boze droom’ van de volwassenen-

wereld, dat ze nog kind is, dat ze verder mag met “het spelen van haar kindertijd” (Nodelman 2008, p. 41-42)? Verschillende onderzoekers, zoals deze Nodelman, zijn voorzichtiger in het interpreteren van het slot dan Shavit, Susina en anderen. Maar in de literatuur over *Wonderland* duikt de discussie over de moraal dus altijd op.

Boekenkasten vol

Er zijn natuurlijk allerlei andere manieren om tot de bepaling van een moraal te komen, maar het zou te ver voeren om de boekenkasten te legen waarin alle commentaren uit andere disciplines aan de orde komen: politieke, sociale, wiskundige, filosofische, antroposofische, en allegorische invullingen. Zelfs psychedelische, waarbij de Rups en de paddestoel de hoofdrol spelen; de Rups was eind jaren zestig/begin jaren zeventig van de vorige eeuw erg populair (zie onder anderen Jones & Gladstone, 1998, p. 52 en 76).

Een aardig statement over een deel van dit soort commentaren levert Gardner:

Twee soorten aantekeningen heb ik willen vermijden, niet omdat ze grote moeilijkheden met zich meebrengen maar omdat ze zo makkelijk zijn dat elke slimme lezer ze zelf wel kan bedenken. Ik heb het over allegorische en psychoanalytische analyse. Net als Homerus, de Bijbel, en alle andere grote werken van de fantasie, lenen de Alice-boeken zich met gemak voor elke symbolische interpretatie – politieke, metafysische, of freudiaanse. (2009, p.8) ¹⁴

Gardners analyse is dan ook gericht op de ontrafeling van de curieuze nonsens van *Wonderland* op het punt van de exacte wetenschappen, de taal en de historische elementen. Veel van de grapjes zijn terug te voeren op insidekennis, op Christ Church, en de zusjes Liddell (p. 9), een aanpak die ook in de ogen van Jones & Gladstone (1998) het meest vruchtbaar is. Zij doen dan ook slechts heel voorzichtig wat uitspraken over de moraal (p. 181-182) van *Wonderland*: het bekritiseert de moraal van morele vertellingen uit die tijd (via

¹⁴ Een mooi, contemporair voorbeeld van de hardnekkigheid en het ‘gemak’ van allegorische interpretatie is te vinden in een recente *Happinez*. De auteur decodeert er lustig op los, van de ene discipline in de andere springend ook: ‘ “Dat kan me niet zoveel schelen,” antwoordt Alice. Waarop hij [de Kollumer Kat] zegt: ‘Dan doet het er niet toe welke kant je opgaat.’ Ga waar je wilt, doe wat je wilt, als je maar weet wát je wilt, want dat kan een ander niet voor je bepalen. De Kat onthult aan Alice ook dat iedereen gek is, getikt. ‘Ik ben getikt, jij bent getikt.’ ‘Hoe weet u dat ik getikt ben?’ vraagt Alice en hij antwoordt: ‘Dat moet wel, anders was je hier niet gekomen.’ Ook dat is een spiritueel thema: we leven allemaal in een illusie, in maya, zegt het boeddhisme. De wereld is een spiegelpaleis en we zien overal onszelf, ons eigen belang, in plaats van het grote mysterie van het leven zelf. Zo kun je praktisch op elke bladzijde van Alice in Wonderland hints vinden naar spirituele lessen of symbolen. Sommige ervan zijn christelijk. De duif die denkt dat Alice een slang is, doet denken aan Jezus’ uitspraak dat zijn discipelen zachtmoedig als duiven en alert als slangen moeten zijn. Zelfs de lelijke Hertogin debiteert ook nog wat diepe levenslessen, zoals: het is liefde die de wereld draaiend houdt.’ (Thooft, 2012, p.104-105)

de moralen van de hertogin vooral). Tegelijkertijd is er wel een eigen moraal, namelijk dat we een voorbeeld kunnen nemen aan *Alice*, aan de manier waarop ze standvastig en nieuwsgierig blijft in een wereld die opgetrokken is uit grotesken.

In het volgende hoofdstuk wordt gekeken naar wat er van deze inzichten en interpretaties is meegenomen in twee adaptaties voor toneel. En natuurlijk wordt nagegaan of de bewerkers er wat aan wat konden toevoegen, iets scherper in beeld konden brengen, of iets wilden bekritisieren.

3. De adaptaties

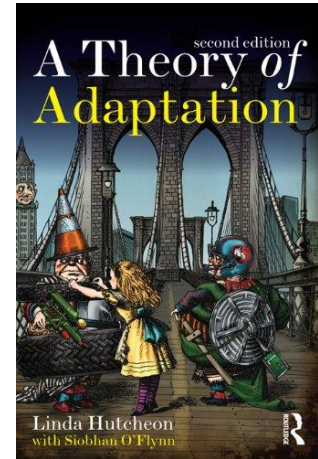


afb.8 Salvador Dali. *Mad Tea Party* (1969), litho uit een *Wonderland*-editie (New York, NY: Maecenas Press/Random)

“Paradijs” is het resultaat van samenwerking tussen de theater-collectieven De Warme Winkel en Dood Paard. Voor hun voorstelling ‘een groenterevue’ bewerkten zij geen boek of film maar een akker in een leegstaand kantoorpand in Utrecht (*Dichtbij*, 7/5/2013).

3.1. Inleiding

De tweede editie van Hutcheons *A theory of adaptation* (2013, afb.9) heeft op het voorplat een afbeelding van Alice, die in de eerste druk (2006) overigens helemaal niet voorkwam. Het is een plaatje uit *Alice for the iPad II* (2011): Alice in New York. Er is in de jaren tussen de twee edities kennelijk te veel gebeurd om het debat over adaptatie op helemaal dezelfde wijze te blijven voeren. Door de enorme veranderingen op het gebied van het omgaan met, gebruiken van en interactief deelnemen aan teksten op het internet is het begrip originaliteit verder onder druk komen te staan.



afb.9 Hutcheon (2013), voorplat

Bij een aanzienlijk deel van nieuwe teksten is het onduidelijk geworden wat nu precies het origineel is: is dat een vaste tekst of meer een verhaalwereld bij voorbeeld. De vraag naar ‘trouw aan het origineel’ werd een stuk ingewikkelder.

Het lijkt erop dat de originaliteitscultus die in de Romantiek ontstond, nu definitief afgeschud wordt, wat de postmodernisten kennelijk niet helemaal gelukt was. Daarvoor, vooral in de Renaissance, was adapteren (*imitatio*), met liefst daarop volgend het overtreffen (*aemulatio*) van de oorspronkelijke tekst, vanzelfsprekend (Hutcheon, 2013, p. 20). Ook de in de Romantiek gewortelde Carroll claimt op verschillende plekken in zijn artikel ‘Alice on the stage’ (Carroll, 1887) de oorspronkelijkheid van zijn kunstenaarschap. Maar hij was echt niet bang van een beetje appropriëren (zie p. 43).

Adaptatie als iets positiefs

2006 was een opvallend jaar wat betreft het theoretiseren over adaptatie. Naast de studie van Linda Hutcheon verscheen er één van Julie Sanders. Kennelijk was er het moment om te komen met een soort overzicht van nieuwe inzichten.

De onderzoeksters zijn het op een aantal punten opvallend eens. In de eerste plaats over het feit dat het afgelopen moet zijn met het behandelen van een adaptatie als minderwaardig, als tweederangs. Vooral bij adaptaties van literaire romans naar film of toneel was er traditioneel de eis van getrouwheid aan het ‘origineel’. Hoe verder daarvanaf de adaptatie was, hoe negatiever het oordeel erover bijna automatisch was. Adaptatie is volgens Hutcheon en Sanders een creatieve en interpretatieve daad, die wel tweede in tijd is, maar dus niet automatisch tweede wat betreft niveau. In de tweede plaats worden in beide boeken de positieve aspecten van adaptaties uitvoerig belicht, met als belangrijkste het levend houden

van of het een naleven geven aan de geadapteerde tekst. Een adaptatie kan een origineel ook verhelderen of de betekenis ervan uitbreiden; de adaptatie is een bevruchting van het origineel. Daarmee maken Hutcheon en Sanders een einde aan de enorme nadruk die er altijd gelegd werd op wat er *verloren* ging bij een adaptatie: het is volstrekt logisch en zelfs noodzakelijk dat er iets verloren gaat, zeker als er van de ene naar de andere medium gegaan wordt, van boek naar film, boek naar toneel of toneel naar musical. Maar er wordt ook veel gewonnen.

Deze overtuigingen komen dus niet uit de lucht vallen, je ziet ze bij voorbeeld al bij Fischlin & Fortier (2000, p. 4) in de typering van adaptaties van Shakespeares stukken. Brooker noemt in zijn inleidende tekst bij de filmadaptaties van *Wonderland* de opvattingen waartegen Sanders en Hutcheon bezwaar aantekenen al ouderwets:

In some chapters [van essays over adaptatie, HvV] an old-fashioned hierarchy seemed to be at work, treating the film adaptations as inherently and inevitably second-rate next to their literary originals, and judging an adaptation as praiseworthy only inasmuch as it matched “faithfully” up to the ideal of the novel – or rather, up to the commentator’s individual notion of what the novel was about. (2004, p. 200)

Hij vindt dat een onvruchtbare aanpak, vooral dus door de individualiteit van het oordeel over getrouwheid. De vele, vaak zogenaamd ontrouwe, adaptaties hebben in zijn ogen enorm bijgedragen aan het debat over en de interpretatie van het boek, waardoor het alleen maar meer levenskracht gekregen heeft en fascinerender geworden is. De aanpak is ook in een ander opzicht onhandig: als een bewerker aan de slag gaat met een boek, doet zij dat uit allerlei overwegingen en dus zal het snijden in en toevoegen aan de geadapteerde tekst telkens anders zijn.

Traditionele bezwaren tegen adaptaties

Tot in de jaren negentig van de vorige eeuw kregen de bezwaren die toneel- of filmadaptaties met zich meebrachten relatief veel aandacht. Originaliteit stond in hoog aanzien, de bewerker had, als een soort herhaler, een lage status, de resultaten (bij voorbeeld een script of een screenplay) werden vaak ook niet gepubliceerd. Een tweede reden voor die status lag in het feit dat een adaptatie in verband gebracht werd met commercie en de onduidelijkheid van het auteurschap, vaak een collectief of achtereenvolgende screenplayschrijvers. Maar hoofddiscussiepunt is steeds geweest trouw aan de geadapteerde tekst. Dit kwam ook doordat de bewerkers geen ‘regels’ hadden voor hun adaptaties, iedereen deed wat-ie wilde: van een

boek alleen een beetje als uitgangspunt nemen, tot een adaptatie die vooral respect moest tonen aan de geadapteerde tekst. En inderdaad, de adaptatie van een roman kan lijden tot reputatieschade van die roman. Niet alleen wordt er vaak flink gesneden in romans, ook werden ze met het oog op de financiën, spektakel, vaart en herkenning aangepakt, waardoor met name de individualiteit en de complexiteit ervan werden aangetast. Wat weer versterkt kon worden door internationale coproducties (Hutcheon 2006, p. 36 en 145 e.v; Reynolds, 1993, p. 7-12). Deze bezwaren wilden nog wel eens aangezet worden met als bewijs dat een aantal zaken nooit echt gerealiseerd kan worden als er sprake is van de overgang van het ene medium naar het andere, zoals van (jeugd)roman naar toneel. De overgang van *vertellen* naar *tonen* zou bij voorbeeld betekenen dat de nadruk zou komen te liggen op de buitenkant van de karakters; intimiteit én afstand, ironie, ambiguïteit, symboliek en beeldspraak zouden er enorm onder lijden. Hutcheon (2006, p. 75) meent dat dit soort bezwaren achterhaald is, vooral sinds op het toneel, dankzij de technische mogelijkheden en vooral het gebruik van muziek, op deze punten heel wat veranderd is.

De angst voor ‘verkrachting van het boek’ kwam en komt vaak van theoretici en critici die zich het recht op de juiste interpretatie toe-eigenen, fans en bewonderaars. Iets hiervan is in onze tijd te zien, de eis van getrouwheid valt weer te constateren bij toneel- of filmadaptaties van de zogenaamde moderne klassiekers als de Harry Potters (Hutcheon, 2013, p. 29 en 123). *Wonderland* echter is in Nederland zo sterk in de sprookjessfeer getrokken dat die eis hier nauwelijks een rol lijkt te spelen. Je ziet het vooral aan de hoeveelheid aangepaste versies zonder de vermelding van Lewis Carroll en aan het opnemen van *Wonderland* in sprookjesbundels en -verzamelingen.

Een zekere kopiegetrouwheid

Hutcheon en Sanders geven de kern van het plezier van adaptaties in nagenoeg dezelfde woorden weer. Het is geen imitatie, replicatie of herhaling maar herhaling/replicatie met verandering/variantie; beiden gebruiken in dit verband de term *palimpsest*: door de adaptatie schemert de geadapteerde tekst, waardoor je de adaptatie ook echt kan ondergaan *als adaptatie*. Een zekere kopiegetrouwheid (Hutcheon, 2013, p. 167) moet er daarom ook wel zijn, anders is dit niet mogelijk. Ook zien beiden een mooie balans tussen conservatisme (een soort veilig kiezen voor een bekende tekst) en vernieuwing (die tekst op allerlei manieren te lijf gaan en dus voor verrassing zorgen). Dit kan natuurlijk alleen als het publiek op de een of andere manier op de hoogte is van de geadapteerde tekst. Kennis ervan en de eigen interpretatie worden dan uitgedaagd en/of verdiept.

Een verschil in benadering tussen Hutcheon en Sanders is dat Hutcheon (2013, p. 171-172) meer denkt in termen van een schaal waarop de dichtbijheid of verafheid van de adaptatie ten opzichte van de geadapteerde tekst weergegeven wordt. Aan het ene uiterste staan dan de nagenoeg getrouwe vertalingen en adaptaties, een eindje meer naar rechts staan de hervertellingen van bekende werken en parodieën, aan het andere uiterste voorgeschiedenissen en vervolgen, en de academische interpretaties en besprekingen van werken (zie p. 10). Sanders maakt een onderscheid tussen adaptatie en appropriatie. Een bewerking van *Romeo en Juliet* als *West Side Story* bij voorbeeld (2006, p. 27-28) noemt zij een appropriatie, op grond van het feit dat de titel niet is overgenomen, de intertekstuele relatie meer ingebed is, en het thema aangepast is, waardoor er als het ware een opnieuw bedenken plaatsvindt, in plaats van een interpretatie. Hutcheon zou hier van adaptatie spreken. De ruimere definiëring van Hutcheon maakt het ook mogelijk de kwestie echt te verbreden tot andere ‘teksten’ als themaparken, games, hoorspelen en installaties. Verder is het boek van Hutcheon wat bruikbaar als handboek, onder andere doordat ze een aantal ogenschijnlijk simpele, maar zeer doeltreffende vragen over adaptatie stelt, namelijk de basisvragen van de journalistiek: wat, wie, waarom, waar, wanneer?

Intentie

Er zijn nog twee andere opvallende elementen in Hutcheons boek. Bij de basisvraag *waarom?* breekt ze een lans voor het gebruik maken van kennis over de *intentie* van de maker(s) van een adaptatie (Hutcheon, 2013, p. 106 e.v.). Het willen achterhalen van de intentie is een tijdje erg uit de mode geweest in de literatuurwetenschap, maar ze meent dat deze “stap terug” (p. 107) noodzakelijk is. Puur economische redenen (naamsbekendheid, het verlopen van het copyright en dergelijke) voor een adaptatie zijn volgens haar nooit het hele verhaal, er zijn nog allerlei andere: politieke, educatieve, ideologische, esthetische en/of persoonlijke. Die intenties zijn relevant voor de interpretatie van het publiek, vooral als het de maker(s) en de spelers kent. Bovendien zijn ze snel bekend, en via parateksten als programmaboekjes, interviews en weblogs ook goed te vinden. Als er niks gezegd mag of kan worden over het creatieve proces, dan is het onmogelijk om de noodzaak van een adaptatie te bepalen. Uiteraard is hier waakzaamheid geboden: wat iemand zegt te doen, is nog geen garantie dat zij dat ook doet, het feitelijke resultaat (de voorstelling) is de basis van de interpretatie.

Auteurschap

Het andere punt dat Hutcheon extra aandacht geeft, is het aspect *auteurschap* (p. 80 e.v.). Bij toneelvoorstellingen is een heel team van regisseur(s), dramaturg(en), spelers, muzikanten, kleders, en decorbouwers aan het werk. Wie is/zijn de feitelijke auteur(s)? Hutcheon (p. 85) meent dat de regisseur (in de meeste gevallen namelijk degene bij wie de beantwoording van de *waarom*-vraag ligt) de belangrijkste auteur is van de adaptatie *als adaptatie*, ook als hij niet de scriptschrijver is. De overige medewerkers kunnen geïnspireerd worden door de geadapteerde tekst, maar hun verantwoordelijkheid ligt toch vooral bij het script, en dat is voor hen dan dus een autonome tekst. Het kan zijn dat dit bij kinderklassiekers wat ingewikkelder ligt, immers ook spelers, decorbouwers en kostuumontwerpers kunnen ‘last hebben’ van bepaalde, vaak vastgezette beelden, zoals die van de Disney-films of de illustraties. Dan hangt het ervan af hoeveel ruimte de regisseur zijn teamleden geeft.

Whitmore (1994, p. 15-20), vanuit de semiotiek veel sterker gericht op het element *betekenis geven*, neemt een postmodern standpunt in en kiest voor de toeschouwer als uiteindelijke, meest dominante auteur. Uiteraard heeft het team van het spelende gezelschap, met de regisseur als eindverantwoordelijke, een sturende rol. In een meer traditionele setting, met een min of meer gesloten, lineaire aanpak, zal er wellicht een zekere overeenstemming bij de toeschouwers kunnen ontstaan; in het postmoderne theater zal de sturing veel opener zijn. Whitmores uitgangspunt heeft een zekere aantrekkelijkheid als het gaat om het ondergaan van adaptaties als adaptaties: elke toeschouwer die bekend is met (een bepaalde vorm van) de geadapteerde tekst heeft daar een unieke herinnering aan.

Klassiekers adapteren

In de jeugdliteratuur is de relatie met adaptatie dieper dan in de ‘gewone’ literatuur (Geerts & Van den Bossche, 2011, p. 3-4). Niet alleen is er heel veel meer geadapteerd, maar er werd (en wordt) ook heel anders mee omgegaan. In traditionele termen: enige eerbied voor of trouw aan de geadapteerde tekst was en is vaak ver te zoeken. Net als sprookjes werden kinderklassiekers als *Wonderland* en *Pinokkio* vogelvrij en kwamen daarmee feitelijk onder de in de vakliteratuur door Aleida Assmann geïntroduceerde term *geschreven orale literatuur* of *schriftelijke folklore* te vallen (Assmann in O’Sullivan, 2006, p. 160-162, en Parlevliet, 2009, p. 36-39). Ze komen in allerlei edities op de markt (van zes tot tweehonderd pagina’s), ze hebben meestal weinig ontzag voor trouw aan bepaalde verhaalelementen, de status is

variabel, de auteur verdwijnt vaak uit beeld.¹⁵ Hoe populair ook, de geadapteerde kinderklassiekers of aanpassingen van volwassenenklassiekers naar de jeugdliteratuur hebben meestal een lage status. Moderne, interessante bewerkers van klassiekers zouden hieronder kunnen lijden. Een speelse oplossing hiervoor, besproken door Geerts/Van den Bossche (2011, p. 10-11), is ontvoogding: de oorspronkelijke auteur wordt nauwelijks vermeld, technieken als interteksten en metanarrativiteit worden ingezet, en zo ontstaat een op zichzelf staand, literair werk. De nieuwe, zelfbewuste bewerker treedt uit de schaduw. Deze oplossing krijgt het etiket speels, omdat het weglaten of minimaliseren van de oorspronkelijke auteur traditioneel gezien werd als teken van inferioriteit van de betreffende editie.

Nog een reden voor de lage status van het adapteren van kinderklassiekers is het feit dat klassiekers bewerken beschouwd wordt als een conservatieve daad, omdat aansluiting gezocht wordt bij de traditie, bij het cultureel erfgoed, en omdat daaruit een gerichtheid zou blijken op populariteit, nostalgie en sentiment (en soms ook op een bepaalde ideologie). Dat beeld kan versterkt worden als bij voorbeeld een adaptatie voor musical of ander toneel in de periode rond kerst wordt gepland, als voorstelling voor het hele gezin: de ouders of verzorgers die het boek ooit gelezen hebben (of denken dat ze het gelezen hebben) nemen de kinderen mee. Verder bestendigen adaptaties die klassieke status dus ook, waardoor de canon onbeweeglijk lijkt.

Adaptatie van een adaptatie

Een complicerende, maar voor het debat wel heel interessante kwestie, is het feit dat adaptaties vaak adaptaties zijn van adaptaties, of erop reageren dan wel erdoor geïnspireerd zijn, zodat die adaptatie verdiept wordt, of aangevallen. In enkele gevallen is een adaptatie beroemder dan de geadapteerde tekst, vooral als Disney zich ermee bemoeit heeft. Bij sommige kinderklassiekers, bij *Wonderland* en *Pinokkio* zelfs nogal sterk, is inmiddels onduidelijk geworden of de kennis erover komt van het boek of een van de vaak vergaande adaptaties ervan, of van een game, een film of een pretpark. De industrie eromheen neemt het als het ware over van de tekst (Hancher, 1991, p. 200; Lefebvre, 2013, p. 2; Susina, 2010, p. 68-69). Is een adaptatie gepubliceerd, dan kan die vervolgens weer geadapteerd worden, zoals eindeloos gebeurd is bij de Disney-adaptatie en bij voorbeeld ook al heel snel met de tekst van Ko van den Bosch (NNT).

¹⁵ Het lijkt er wel op dat Carroll in Engeland in de jeugdliteratuur wel veel meer in beeld is dan in Nederland.

Carroll vond zichzelf niet geschikt als bewerker van de *Alice*-verhalen naar toneel, wel adapteerde hij *Wonderland* tot *The Nursery Alice*, een editie voor kinderen onder de vijf jaar. Verschillende onderzoekers hebben erop gewezen dat Carroll waarschijnlijk wel appropriateerde. Naar eigen zeggen deed hij dat niet, of in elk geval niet bewust, zoals hij aangeeft in 'Alice on the stage': "...the writer of the stories thus adapted, and the originator (as I believe, for at least I have not consciously borrowed them)..." (Carroll, 1887). Hij heeft zeer waarschijnlijk behoorlijk geplukt uit de nursery rhymes. Ook heeft hij een en ander opgepikt uit de pantomimes, zoals de episodische structuur / het springen van scène naar scène, transformaties en ontmoetingen met vreemde personages (Susina, 2010, p. 31 e.v.). Verder lijkt hij goed gekeken te hebben naar Robert Brownings *The Pied Piper of Hamelin* (1842), de suggestie van een wonderlijk land, het onderuit halen van volwassenenmanieren, een vragen oproepend slot en wellicht de nonsens-aanpak (Blackburn, 1986); naar *The Water-Babies* (1863) van Charles L. Kingsley (transformatie, onder(water)wereld, meer van tranen (Hudson, 1976, p. 128; Susina, 2010, p. 30). Wellicht is hij ook geïnspireerd door de nonsensverzen van Edward Lear (Hudson, 1976, p. 128). Dit om aan te geven dat het beeld van Carroll als volstrekt uniek en origineel auteur een gevolg is van dezelfde originaliteitscultus als waarmee dit hoofdstuk begon.

3.2. *Alice* op het toneel

3.2.1. *Alice*-voorstellingen en Dodgson

Dodgson was een fervent theaterganger. Vooral tijdens vakanties ging hij er graag heen, vaak nam hij zijn kindvriendinnen mee, hij hielp zelfs mee sommigen van hen aan het theater te krijgen (Lovett, 1990, p. 12). Toen de *Alice*-boeken alsmear populairder werden, wilde hij ze graag in het theater brengen. Dodgson vond zichzelf niet geschikt een encenering te leiden, maar net als bij het regelen van de illustraties, wilde hij zich wel overal mee bemoeien. Hij dacht aan een voorstelling in termen van een pantomime, min of meer de standaard voor kinderverhalen in zijn tijd. Eerst waren er wat amateuropvoeringen, waaronder eentje in huiselijke kring van de Mad Tea-Party, in 1874. Als een encenering in het professionele circuit uiteindelijk in zicht is, adviseert een vriend, Fitzgerald, hem alle rollen te laten spelen door kinderen, maar Dodgson ziet meer in een mengeling van kinderen en volwassenen. Deze discussie herhaalt zich tussen Dodgson en Henry Savile Clarke, scenarist en regisseur van de eerste professionele uitvoering in 1886. Dodgson weet hem ervan te overtuigen dat een paar

volwassenen erbij het niveau zeker zal verhogen (Lovett, 1990, p. 38). De voorstelling in twee Acts (globaal: voor de pauze *Wonderland*, erna *Spiegelland*) speelt in de kerstperiode in het Prince of Wales Theatre in Londen en is een groot succes, ondanks het feit dat ze liefst drie uur duurt (Lovett, 1990, p. 60).

De critici waren in het algemeen lovend, er was ook geen twijfel over of het leuk was voor kinderen. Eén recensent geeft aan dat volwassenen er zeker ook van kunnen genieten. Twee andere recensenten mopperen echter over de lange duur en de flauwekul, en adviseren vaders en ooms de kinderen af te leveren, even te kijken en 'm dan te smeren, om pas terug te keren als Tweedle Dee en Dom aan de orde zijn. Beter voor volwassenen is het zich te beperken tot het boek:

It is all very well for anyone, say over thirty, to take up the book, look at Mr. Tenniel's wonderfully fancy pictures, and to select here and there some nonsensical prose and funny verse. But to sit out nearly three hours of inconsequent dialogue and utterly idiotic songs, given with only one rest of ten minutes between two Acts....." (geciteerd door Lovett, 1990, p. 62)

Dodgson heeft uitvoerig gereageerd op de succesvolle encensering in het artikel 'Alice on the stage' (Carroll, 1887). Hierin staan een paar aardige typeringen van personages, vooral van *Alice*, het Konijn en de Koningin, die opgepikt zijn door latere regisseurs:

Alice

But what I admired most, as realising most nearly my ideal heroine, was her perfect assumption of the high spirits, and readiness to enjoy everything, of a child out for a holiday. I doubt if any grown actress, however experienced, could have worn this air so perfectly; (Carroll, 1887)

Het Witte Konijn

Was he framed on the 'Alice' lines, or meant as a contrast? As a contrast, distinctly. For her 'youth', 'audacity', 'vigour', and 'swift directness of purpose', read 'elderly', 'timid', 'feeble', and 'nervously shilly-shallying', and you will get something of what I meant him to be. I think the White Rabbit should wear spectacles. I am sure his voice should quaver, and his knees quiver, and his whole air suggest a total inability to say 'Bo' to a goose! (Carroll, 1887)

De Koningin

And for distinguishing traits, I pictured to myself the Queen of Hearts as a sort of embodiment of ungovernable passion--a blind and aimless Fury. (Carroll, 1887)

Daarna is *Alice* in Engeland (en de VS) eigenlijk niet meer van het toneel weg te slaan, Lovett geeft een enorme lijst opvoeringen, voor zowel kinderen als volwassenen (1990, p. 106-157).

De vraag waarom de *Alice*-boeken eigenlijk zo populair zijn bij dramaturgen, beantwoordt Lovett (1990, p. 104-105) niet helemaal bevredigend. Juist omdat ze zo niet-dramatisch van opbouw zijn, zouden ze volgens hem een uitdaging vormen. Misschien vindt hij deze paradox verleidelijk. Voor hetzelfde geld kun je (met Susina, 2010, p. 31) stellen dat ze al bijna toneelteksten zijn, met de zeer bruikbare dialogen en een structuur die bijna geplukt lijkt van populaire theatervormen als pantomime en harlekinade, springend van scène naar scène. Valkuil is wel dat een bewerker geen raad weet met het episodische karakter van de tekst en zich helemaal richt op spektakel, fantastische kostuums en veel muziek en dans om de overgangen op te vullen. Het andere uiterste: braaf de tekst reproduceren, vindt Susina ook zwak (Susina, 2010, p. 165).

3.2.2. *Alice*-adaptaties voor toneel in Nederland na 1945

Voor zover te controleren was, was er in Nederland lange tijd geen *Alice*-adaptatie voor volwassenen. *Wonderland* heeft waarschijnlijk meegedraaid in het circuit van het sprookjestheater¹⁶, dat een oude traditie voortzette: een sprookje spelen rond de kerst, met een piepklein verhaaltje dat uitgebreid werd met spektakel, uitbundige kostuums en muziek. In Engeland bestond deze traditie al langer. Na de Tweede Wereldoorlog verdween het sprookjestheater naar de marge van het amateurtoneel. Dit soort theater kreeg vooral eind jaren zestig en in de jaren zeventig, je zou bijna zeggen: uiteraard, een slechte naam. De nadruk lag op vormingstheater en op politiek theater (Van den Hoven, 2012, p. 11-12). Sowieso werd een kinderboek, een klassiek verhaal of een sprookje als uitgangspunt nemen als niet erg wenselijk ervaren. Kinderboekenschrijvers als Paul Biegel en Karel Eijkman vinden het respectievelijk “tweederangs” of “eigenlijk een zwaktebod” (Hazebos, 1994, p. 104). Begin jaren tachtig is er weer aandacht voor het sprookje en (andere) klassieke teksten, maar het mag nog niet ‘gewoon’, traditioneel. Het moet een beetje anders, gekker of experimenteler. Klassiekers of sprookjes worden inhoudelijk en artistiek herschreven, regelmatig met het oog op een volwassen publiek, zoals *Sneeuwwitje* van theatergroep Carrousel (Van den Hoven, 2011, p. 12-13).

¹⁶ In 2013 nog plaatst Meder (p. 105) *Wonderland* in de categorie sprookjes, zij het dat het strikt genomen begonnen is als boek.

Wat betreft *Alice* ¹⁷: in 1953 was er een bewerking voor jeugdtheater, in 1958 voor dans (van Scapino), in de jaren zestig en zeventig zijn er geen opvoeringen in het officiële circuit. In 1982, geheel volgens het beeld van Van den Hoven (2011), komt het RO Theater met een zeer vrije, duistere, experimentele, wellicht poëtische bewerking van Friso Haverkamp, een voorstelling voor volwassenen, waarin *Wonderland* en *Spiegelland* ruimhartig door elkaar gegooid zijn. Eind jaren tachtig, begin negentig komt er weer ruimte voor de traditionelere aanpak, zoals die van het Zuidelijk Toneel: *Alice Alice*, 1990. Deze voorstelling is zo getrouw wat betreft de tekst, dat Matsier (1999, p. 101-103) deze onderbrengt in zijn hoofdstukje De Hemel, een bewijs van het belang dat hij hecht aan het respect voor de geadapteerde tekst (in zijn *Hel* (p. 97-98) zitten alle ‘ontrouwe’ vertalingen en bewerkingen van *Wonderland*). Ook de aankleding verwijst naar *Wonderland*: basis zijn de tekeningen van Tenniel. Spannend theater werd het (mede daardoor) niet, een mooie illustratie bij de opmerkingen van Susina over valkuilen (zie p. 45) en de conclusie die Lanthers trekt (naar aanleiding van de adaptaties van Joyce):

Those plays whose adapters are concerned first and foremost with making good theatre, and are not afraid to deviate from the source text whenever this is in the interest of the play, are on the whole more succesful as independant theatre than those whose adapters adept a more reverent approach (Lanthers, 1988, p. 224)

Eind jaren negentig, begin 2000 (als sprookjes weer volop gespeeld worden, ook in het professionele circuit), zijn er maar liefst drie Toneelschuur-Producties van *Wonderland*, twee onder regie van Rienks Swarte, de eerste in 1998 voor volwassenen, de tweede (met overigens maar heel kleine aanpassingen en nagenoeg dezelfde cast), in 2001, voor iedereen vanaf acht jaar. Beide voorstellingen, met veel aandacht voor de vormgeving, waren echte pleidooien voor de fantasie. De derde, ook uit 2001, is in zekere zin de meest bijzondere, die kreeg ook een titel waarin een mededeling gedaan werd over het publiek: *Alice in Wonderland/Niet voor kinderen*. Een frisse, ruige voorstelling door Studio Y met veel (pop)muziek, met *Alice* als puber, die zeer geschikt bleek voor adolescenten. In de voorstellingen die niet voor kinderen gemaakt zijn, wordt vaak een plaats ingeruimd voor de persoon van Carroll, bij Studio Y bij voorbeeld speelt hij, op zich goed goed te verantwoorden, de Dodo en de Nepschildpad. Daarna waren er nog een adaptatie voor De Nederlandse Opera (2001) en een musical voor de

¹⁷ Bron: database van het (voormalige) Theater Instituut Nederland (nu te benaderen via de catalogus van de Universiteit van Amsterdam) en de Theaterencyclopedie (<http://www.theaterencyclopedie.nl/>).

jeugd van Opus One (2004), en gebruikte Gajes de tekst voor straattheater(festivals)(2005-2008).

Behalve het NNT en Orakter speelde Matzer in 2010 een *Alice in Wonderland*, geheel volgens een bepaalde traditie als kerstfamilievoorstelling. De tekst van Rob de Graef biedt geen ruimte aan de meeste *Alice*-personages, maar is een soort dagdroom van een door haar moeder nogal op de huid gezeten meisje dat bezocht wordt door fantasiefiguren. Ondanks overname van de titel is het zeer de vraag of Sanders (2006) deze bewerking nog bij adaptatie zou onderbrengen, waarschijnlijk komt zelfs appropriatie niet eens in aanmerking.

3.3. Elementen van de analyse

3.3.1. “Enige kopiegetrouwheid”

For an adaptation to be experienced *as an adaptation*, recognition of the story has to be possible: some copying-fidelity is needed, in fact, precisely because of the changes across media and contexts.
(Hutcheon, 2013, p. 167)

Aan de formulering van Hutcheon is te zien dat een heel scherpe afbakening op dit punt niet te bereiken valt. Het verklaart dat een getrouwheidsaanhanger als Nicolaas Matsier kan concluderen dat de NNT-adaptatie interessant en inventief was maar niets met het boek te maken had, nou ja, misschien 5% (Ko van den Bosch, modering medeling, 19 maart 2013). 5% valt nog wel onder “enige kopiegetrouwheid”, het ligt ook een beetje aan de klemtonen, maar het is wel erg weinig voor het opwekken van Hutcheons adaptatie-ervaring. Het verklaart ook dat recensenten van de Orkater-voorstelling stellen dat er wel heel veel gesneuveld is. Op beide ‘aanvallen’ zal bij de analyses kort teruggekomen worden, ook om ze te nuanceren, maar ze maken wel duidelijk dat erg objectieve wetenschappelijke uitspraken over getrouwheid waarschijnlijk niet gedaan kunnen worden. Weliswaar laat de tekst van bewerkingen zich heel precies vergelijken met de geadapteerde tekst, maar bij een opvoering ligt dat al wat ingewikkelder. Verder kan een bewerker heel veel elementen, personages of situaties overgenomen, maar er van alles bij of door geplaatst hebben. Hoe dan ook, deze kwestie hoeft hier niet opgelost te worden, de focus ligt op de bijdrage van de voorstellingen aan het naleven van *Wonderland*.

Zijn bepaalde *Wonderland*-elementen en –personages als het ware noodzakelijk om een adaptatie als adaptatie te kunnen beschouwen? Een goed uitgangspunt is hier het overzichtje van Sigler (geciteerd door Brooker, p. 152), die dat maakte met het oog op *Alice*-imitaties. De hoofdpersoon is beleefd, welbespraakt, en assertief. Er is een duidelijke overgang van de ‘echte’, wakkere wereld naar een fantasie-, droomwereld. Er zijn snelle veranderingen van identiteit, verschijnen en plaats. Er is een episodische structuur, gecentreerd rond ontmoetingen met niet-menselijke fantasiekarakters en/of karakters uit kinderversjes. Er is nonsens en -logica, rijmpjes worden opgenomen en geparodieerd. Er is een terugkeer naar de ‘echte’ wereld. Brooker constateert na zijn analyse van zes *Alice*-films dat de Gekke-Theevisite het meest iconisch is, met op de tweede plaats de Rechtszitting. Wat betreft de personages: het Witte Konijn, de Rups, Cheshire Kat en de Koningin lijken niet

gemist te kunnen worden. De Hertogin wil nog wel eens ontbreken. Dat kan een gevolg zijn van de Disney-adaptatie, maar ook van de behoefte het aantal personages in te perken. Het laatste is bij toneeladaptaties nog wel eens het geval, bij voorbeeld op grond van overzichtelijkheid.

Verder kunnen de adaptaties eigenlijk niet zonder de Eet en Drink Mij-teksten en de even beroemde kreten “curiouser and curiouser” (“vreemderder en vreemderder”) en “keep your temper” (vertalingen als “maak je niet druk/dik”, “blijf jezelf”, “verveel je”).

3.3.2. Analyseschema.

In het zoektochtje naar een bruikbaar handboek voor de analyse van de voorstellingen kwam een al wat ouder werk, Jon Whitmores *Directing postmodern theater* (1994), als meest handig te voorschijn. Het is een handboek vanuit de semiotiek, dat de ogenschijnlijk bekende elementen van een voorstelling als publiek, beeld en geluid nauwkeurig presenteert en ontleedt, zonder in theoretische uitweidingen te ‘vervallen’. Verder heeft Whitmore aandacht voor de verschillen tussen postmodernistische en traditionele benaderingen, waarmee verschillende soorten voorstellingen gedekt zouden zijn. Whitmores boek houdt zich niet bezig met adaptatie, maar de punten die Hutcheon aan de orde stelt via de vragen wat, wie, waarom, waar, wanneer?, bleken gemakkelijk onder te brengen in de onderdelen framen en publieks- en spelerssystemen. Dat Hutcheon deze vragen stelt vanuit adaptatieperspectief en ze bij Whitmore van algemene aard zijn, leverde eigenlijk geen verschillen op.

Bij de bespreking van de twee adaptaties zal geanalyseerd worden op basis van de indeling van Whitmores handboek. De terminologie is licht aangepast. In plaats van de wellicht wel juistere termen als visuele systemen of geluidssystemen, worden hier eenvoudige vertalingen daarvan gebruikt, beeld en geluid.

Het element ‘trouw aan de geadapteerde tekst’ kan met het schema niet bepaald worden, dus beginnen de besprekingen met het hoofdstukje “Enige kopiegetrouwheid.” Het schema wordt niet ingezet voor een complete analyse, maar alleen gebruikt voor de elementen die te maken (kunnen) hebben met de interpretatiegeschiedenis.

Analyseschema (op basis van Whitmore (1994))

A *Framen*

Op allerlei manieren worden ‘horizon of expectation’ en mogelijke interpretatie beïnvloed en gestuurd door: publiciteit (website, presenteren van (ster)spelers, affiche, interviews, zinnen uit recensies, tekstboek, programma, persmateriaal, materiaal van de educatieve dienst), de missie van het gezelschap, kennis over (de reputatie van) het gezelschap, de reputatie van de regisseur, een aanduiding van de doelgroep, de speelperiode, de prijs van een kaartje, inleiding en nagesprek en recensies.

Bestudering van dit framen maakt het ook mogelijk onderscheid te maken tussen tekst(boek) en opvoering.

B *Publiek*

Hier wordt gekeken naar zaken als de voorbereiding van het publiek (bij voorbeeld op school), naar de prijs van een kaartje, de samenstelling van het publiek, de bereidheid tot interactie of communicatie door de speler(s) met het publiek, het direct spreken tot of juist negeren van het publiek, het zich mengen met en/of het toneel op vragen van het publiek.

C *Spelers*

Spelen kinderen en/of volwassenen? Wordt gebruik gemaakt van bekendheid van de spelers, hun charisma? Is er de mogelijkheid tot identificatie, hoe wordt de stem ingezet? Zijn er niet-menselijke personages (als poppen of marionetten). Is er onverwachte deelname van personages, bij voorbeeld muzikanten? Is het spel naturel? Is er veel lijfelijkheid, veel of weinig emotie, gebaar, beweging? Wat is de rol van make-up en haarstijl?

D *Beeld*

Hier wordt gekeken naar betekenisgeving door middel van ruimte, decor, kostuums, props en licht.

E *Geluid*

Hier wordt gekeken naar betekenisgeving door middel van geluiden, (plaats)effecten, vervorming, muziek. Is die muziek framend, begeleidend/contrasterend, onderstrepd, emotionerend, karakterbepalend, historiserend?

F *Ruiken, proeven, aanraken*

Is er betekenisgeving door het inzetten van ruiken en aanraken door het publiek van spelers. Door het verspreiden van geuren, bij voorbeeld van bloemen of voedsel, voor de typering van een omgeving.

G *De tekens bij elkaar*

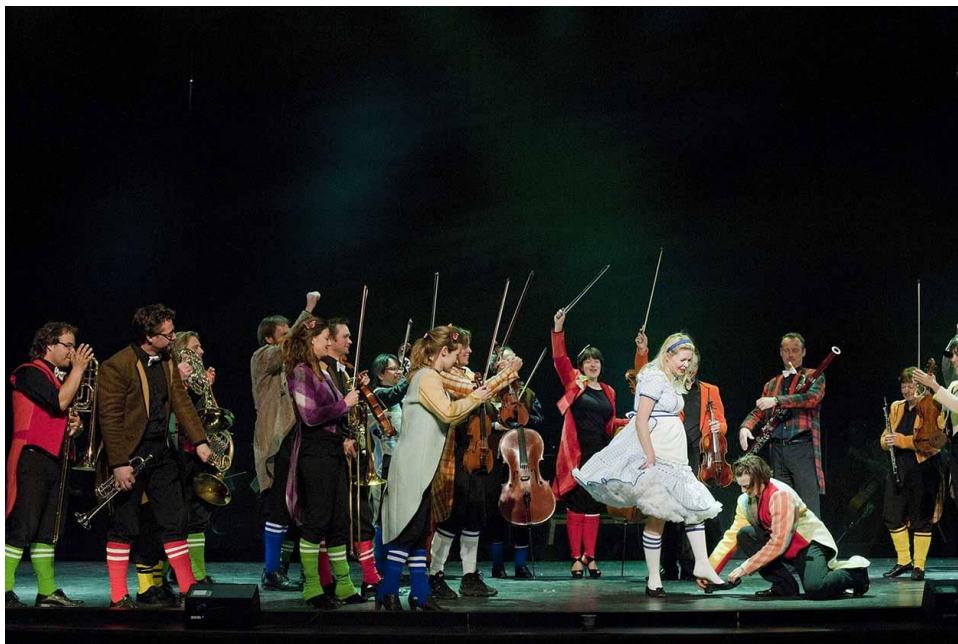
Wat maakt de toeschouwer ervan? Ontstaat een coherent beeld? Van welk soort theater is hier sprake en wat betekent dat voor de vrijheid van interpretatie, is die meer open of meer gesloten? Kan het auteurschap bepaald worden?

3.4. *Alice in Wonderland* van Orkater, 2010, reprise 2012/3

Vroeger dacht ik: leuk een sprookje, maar nu.....

(*Alice*, script, p.32)

Alice in Wonderland. Bewerking en regie: Geert Lageveen, Leopold Witte; muziek: live gespeeld door Holland Symfonia onder leiding van Henric Schaefer; muzikaal advies: Jan Pieter Koch; vormgeving en kostuums: Dieuweke van Reij; lichtontwerp: Stefan Dijkman; spelers: Tjitske Reidinga, Geert Lageveen, Leopold Witte (2010), Porgy Franssen (2012/3), Bart Rijnink (2012/3), Erik van der Horst (2012/3), Remco Sietsema (2010) en leden van het orkest. Amsterdam: Orkater, mei 2010, reprise december 2012/januari 2013.



afb.10 Alice krijgt de prijs van de 'dodo', deze keer haar schoen © Orkater/Ben van Duin

3.4.1. “Enige kopiegetrouwheid”

Het stuk begint met een mededeling van de actrice Tjitske Reidinga dat ze zo een meisje (Alice Liddell) gaat spelen van zeven jaar vijf maanden en vier dagen, dus dat het publiek wel een beetje z’n fantasie moet gebruiken. Als verteller gaat ze terug naar “die zomerdag” toen *Alice* zich verveelde, en als vanzelf gaat ze verder als *ik*. Dan volgen enkele breed uitgewerkte scènes uit *Wonderland*: de val in het konijnenhol, de constatering van het vreemde (wie ben ik geworden: Ada, Anita?, Drink mij en het koekje), de verkiezingsrace (een wedstrijd muziek maken, zonder het meer van tranen), de ontmoeting met de Rups, een getikte theevisite, de ontmoeting met de Kat. De laatste twee scènes komen in omgekeerde volgorde, omdat de hertoginnenkeuken en de croquetmatch gesneuveld zijn. Ook weg blijft het gesprek met Nepschildpad en Griffioen over school. *Alice* moet zichzelf wel even scherp toespreken, maar dan vindt ze de weg naar de Koningin, waar de Rechtszaak plaatsvindt. Die draait niet om gestolen taartjes, maar om het “kneitervals” zingen door de Hoedenmaker. Alice neemt het voor hem op en komt zelf met haar hoofd op het hakblok te liggen. Ineens klinkt haar stem bloedstollend mooi en hoog, wat haar redding is. *Alice* is terug waar ze was in het begin, wellicht nadat ze even geslapen had (“Of misschien had ze gewoon geslapen en werd ze gewoon wakker. Kan ook.” (script, p. 42). In de Epiloog mijmert de actrice/verteller over een mogelijke moraal, het wordt de moraal der moralen van de Hertogin. Ze huppelt vrolijk, en zingend (hoewel ze dat niet kan!), weg. Kinderen mogen het toneel op om met de spelers te dansen. De lijn in het verhaal is aangepast op het meedoen van de muzikanten, het Wonderland is nu feitelijk Muziekland, waar het bloedlink is (kneiter)vals te zingen, het kan je zomaar je kop kosten.

Je zou kunnen zeggen dat de voorstelling bestaat uit het redelijk getrouw weergeven van een aantal beroemde scènes uit *Wonderland*. Er zijn hier en daar teksten, geen personages, toegevoegd uit *Spiegelland* en er zijn composities uit verschillende tijden opgenomen, waaronder liedjes voor de Rups en de Cheshire Kat, hier Kazige Kat geheten.



afb.11 flyer 2012/3

3.4.2. Analyse

A Framen

Op programma (afb.13) en affiche en in het script¹⁸ komt de naam van Carroll niet voor. Op de site en op de flyer van 2010 (niet op die van 2012/3, afb.11, p. 52) staat die wel: “Naar het wereldberoemde kinderboek *Alice in Wonderland*, vrij bewerkt door het succesvolle schrijversduo Geert Lageveen en Leopold Witte.” Het tekstboek zegt op de titelpagina simpelweg: *Alice in Wonderland*, geschreven door Geert Lageveen en Leopold Witte. Het affiche (met dezelfde foto als op de flyer, van Katinka Kijgsmann) toont één van de bekendste elementen uit *Wonderland*: het groeien van *Alice* en laat zien dat muziek een belangrijke rol zal spelen. Het programma geeft vooral een opsomming van alle medewerkers. De illustraties verwijzen naar een belangrijke scène (onder de grond in de ruimte met kasten, deuren en een tafel). We zien *Alice* twee maal afgebeeld, een keer voor- en een keer achterop, zoals op een ingekleurde Tenniel-prent: *Alice* onder de boom met Cheshire Cat (afb.12). Over de intenties van de makers spreken programma, site en flyer niet.



afb.12 *Alice* en Cheshire Cat (Carroll, 2000, achterflap)



afb.13 voorkant programma Orkater/HS

Voor de jongste doelgroep, basisschool, groep 5/8, is een *lespakket* met docentenhandleiding gemaakt. Hierin staan inlevings-, voorbereidings- en verwerkingsopdrachten als: Hoe ziet jouw fantasiewereld eruit? Schrijf of teken je eigen Alice-verhaal. Welke muziek zou je erbij willen maken (“orkest van fantasiegeluiden”)? Als materiaal zijn er onder andere een *Alice*-button en een kleurplaat bijgevoegd. Verder was er de mogelijkheid een workshop te volgen waar je dingen kon leren als geluiden dirigeren of transformeren (al spelend veranderen naar een personage of schakelen tussen emoties). Alles heel sterk gericht dus op het aspect

¹⁸ Onuitgegeven, Orkater stuurde de laatste versie, van 8 november 2012.

fantasie. Hetzelfde geldt voor de presentatie van het hoofdpersonage: “Ze is dus een grote vrouw maar speelt een klein meisje. Gelukkig mag dat omdat ze leeft in een wereld waarin alles kan.”, waarop de voorstelling in de Proloog aansluit.

De website helpt bij het interpreteren van *Wonderland* als Muziekland: “Ze valt in een gat en komt in een wonderlijke muzikale wereld terecht. Als je hier vals zingt, gaat je hoofd eraf. Tenminste, dat beweert de koningin. Maar Alice laat zich niet gek maken. Hoezeer iedereen dat ook probeert.”

Kennis over het gezelschap en de bewerkers

Het stuk past uitstekend binnen de doelstellingen van Orkater: een Amsterdams muziektheatergezelschap dat voorstellingen maakt voor een breed publiek (Krans, 2005, p. 72-73; www.orkater.nl). Per voorstelling of project zoeken vaste medewerkers, hier dus Leopold Witte en Geert Lageveen (allebei sinds 2000 lid van Orkaters artistieke kern), verschillende acteurs en componisten om mee samen te werken. De twee werken al lange tijd samen, apart zijn ze regelmatig te zien in andere projecten, bij voorbeeld (televisie)films. De nadruk ligt eigenlijk altijd op de mogelijkheid tot theatrale samenwerking, een echt inhoudelijke motivering, die eigen zou zijn aan het gezelschap, ontbreekt feitelijk. Iets hiervan is terug te zien in de kanttekeningen van het Fonds voor de Podiumkunsten (dat verder tamelijk positief is over het gezelschap), in het commentaar bij de beoordeling van de subsidieaanvraag:

De kritische kanttekeningen van de commissie spitsen zich vooral toe op de zeggingskracht van producties. Orkater maakt de thema's, de uitgangspunten van de voorstellingen op zich helder zichtbaar, of het nu eigen teksten betreft of klassieken. De commissie mist daarin echter vaak een spannende of eigenzinnige visie van de maker. Interpretaties blijven vrij dicht bij de tekst of gekende gezichtspunten op onderwerpen. [...] Ook in andere voorstellingen, zoals 'De meisjes van Mussolini' en 'Kamp Holland', mist de commissie een aansprekende uitwerking van de maatschappelijke of persoonlijke thema's die de producties meer zeggingskracht kunnen geven. (http://www.fondspodiumkunsten.nl/toekenningen/meerjarige_activiteitsubsidies_2013-2016/theater/orkater_theater/)

Intentie

Voor Orkater lijkt het er vooral om te gaan muziek te integreren om “de theatraliteit van een stuk te verhogen en de sfeer en het theatergevoel te versterken” (Van den Hoorn, 2010). Je zou kunnen zeggen: het stuk doet er als het ware niet heel erg toe, en is er niet eerst, hoewel Witte en Leopold volgens de interviewer *Wonderland* al wel enige tijd in het hoofd hadden.

Dit laatste blijkt bij navraag (Geert Lageveen, mondelinge mededeling, 4 juli 2013) niet heel erg te kloppen: het idee voor een *Alice* kwam eerder bij Jan Pieter Koch van Holland Symfonia vandaan. Bij Koch (muzikaal adviseur van de *Alice*-voorstelling) zie je de pragmatische instelling ook. Hij zocht aanvankelijk vooral gewoon een geschikt onderwerp voor een samenwerkingsproject met Orkater, waarin speels kennisgemaakt kan worden met klassieke muziek(instrumenten) en in de gesprekken met Witte en Leopold kwam *Alice in Wonderland* er uit (Lips, 2010, Kamp, 2010). Allen zien de voorstelling als een poging klassieke muziek meer te integreren in de beeldcultuur waarin we tegenwoordig leven. De klassieker wordt ingezet als hulpmiddel.

De keuze voor *Alice* was dus artistiek en educatief gestuurd (de mogelijkheden die het stuk aan theatermakers biedt, kennismaking met klassieke muziek(instrumenten), maar zeker ook economisch: volle zalen trekken met een voorstelling voor een breed publiek, in de reprise welbewust gepland in de kerstvakantie. *Alice in Wonderland* is bekend, en er hoeven geen auteursrechten meer betaald te worden, deze zaken hebben allebei meegespeeld (Geert Lageveen, mondelinge mededeling, 4 juli 2013). Een persoonlijke betrokkenheid lijkt er niet te zijn, en ook niet de wens het stuk in te zetten om er een maatschappelijk statement mee te maken (een bevestiging van de typering door het Fonds voor de Podiumkunsten, zie p. 54). Het lijkt erop dat *Wonderland* mede aantrekkelijk is door het gegeven dat het verhaal nergens opvoedkundig is, maar een pleidooi voor de fantasie (afgeleid uit Lips, 2010).

In de interviews (Van den Hoorn, 2010, Kamps, Lips (2010), Lodewijkx (2013)¹⁹, laten de makers doorschemeren dat er een *lichte* voorstelling, voor ouders én kinderen, verwacht mag worden, de nadruk zal liggen op de wonderlijke wereld en het “geestige wanhoopsgevoel”. Koch, Witte en Leopold dragen de consensus uit: een meisje kijkt voor het eerst echt naar de volwassenenwereld en ziet hoe absurd die is. Met de nadruk op het zoeken naar, en gedeeltelijk ook vinden, van een zekere identiteit. Dat laatste vinden Witte en Leopold inhoudelijk het interessantst, de vraag naar “Wie ben ik?”

Ze stellen dat ze “alles wat los en vast is” gelezen hebben over Carroll. Dat bleek neer te komen (Geert Lageveen, mondelinge mededeling, 4 juli 2013) op de geannoteerde editie van Matsier/Gardner (Carroll, 2009), waarin inderdaad heel veel los en vast staat, over logica, wiskunde, elementen uit het Oxfordse milieu waarvan Carroll gebruik maakte, informatie over de geparodieerde gedichten, etc. Maar in een voorstelling kun je niet veel met weetjes als dat een Hoedenmaker werkte met voor de geestelijke gezondheid bedreigend

¹⁹ De laatste is de recensent van *Metro*, die, wonder boven wonder, Evert Lodewijkx heet, de naam van het personage dat Leopold Witte speelt in *Gooische vrouwen*....

materiaal. Bruikbaar was vooral de informatie over de zogenaamd reële Alice, Alice Liddell, dat het boek afweek van de kinderboeken uit die tijd doordat het nergens een moraal heeft ²⁰ en dat iedereen er wel iets uit kan halen, omdat het multi-interpretabel is en tijdloos van humor. En verder was er wel iets te vinden over de interpretaties vanuit verschillende disciplines. Opmerkingen over de dubieuze reputatie van Dodgson maken ze in de interviews niet, ook niet over de mogelijkheid van een duistere lezing.

Ze zijn zeker niet bewust op zoek gegaan met deze voorstelling naar een plek in het interpretatiedebat (Geert Lageveen, mondelinge mededeling, 4 juli 2013).

Selectie

Wat betreft de soort adaptatie waarschuwen de makers het publiek (Van den Hoorn, 2010, Lodewijkx, 2013): een complete *Wonderland* is niet te verwachten, omdat dat onmogelijk is. Dat hele taalbouwwerk van spitsvondige dialogen en taalgeintjes en de ideeënrijkdom ervan zijn niet om te zetten naar ruim een uur toneel. Veel van de complexiteit van het werk is dus verloren gegaan, een bekend fenomeen bij adaptaties (zie Hutcheon, 2013, p. 36). De keuze voor een familievoorstelling brengt namelijk noodzakelijk inkorten met zich mee, er is een limiet aan het uithoudingsvermogen van kinderen. Voor verschillende toeschouwers zijn dus bekende of geliefde scènes gesneuveld. Welke dat zijn, en hoeveel, ligt aan de bekendheid met en de appreciatie van *Wonderland*.

Bij het selecteren van de scènes is niet alleen rekening gehouden met de mogelijkheid er muziek bij te kunnen zetten, maar ook met de volgorde ervan. Witte en Lageveen merkten bij het voorlezen dat de kinderen het verhaal in de oorspronkelijke vorm niet aankonden. Dat kwam door de moeilijkheidsgraad, maar ook door het ontbreken van een echte spanningsboog. Die spanningsboog hebben ze dus dan maar zelf aangebracht. Er zit nu een duidelijke lijn in (zie vooral p. 60-63), wat overigens niet betekent dat er niet naar de geest van Carroll geadapted is. Zoals door verschillende onderzoekers opgemerkt: de adaptaties die durven af te wijken zijn meestal niet de slechtste (zie p. 12, 38 en 46).

Vrije interpretatie

De recensies zijn op dit punt eensgezind. Opvallend vaak maken de recensenten een opmerking over de manier waarop de adaptatie gedaan is. Bijna iedereen noemt die heel vrij, waarbij toch recht gedaan wordt aan het verhaal (vooral Akveld, 2010) en aan Carroll.

²⁰ Voor nuancerings hiervan: zie 2.3.

Geconstateerd wordt dat er veel ruimte is voor muziek en spektakel, geschikt voor kinderen en hun begeleiders, ook in tekstueel opzicht is er voldoende te halen.

Slechts één criticus, Jacques d'Ancona (2010), schrijft over de duistere interpretatie van *Wonderland*: “.... dat Lewis Carroll zijn boek *Alice in Wonderland* heeft uitgeschreven in een bijna lugubere sfeer van onachterhaalbare vervreemding.” En ook slechts eentje (Embrechts, 2010) verwijst naar de kwestie van de matige appreciatie door kinderen (maar ook door volwassenen), omdat het een lastig boek is. De rest (De Vries, 2010, Takken, 2010, Schouten 2010, Zuidhof, 2010) heeft het over een kinderboek of een kinderverhaal(tje). Zuidhof en Twaalfhoven maken een opmerking over de keus voor zo’n traditioneel, erg vaak opgevoerde tekst, Zuidhof in eerste instantie vrij negatief. Beiden zoeken wel vriendelijk naar een rechtvaardiging. Voor Zuidhof zit die in de theatrale mogelijkheden van het verhaal, Twaalfhoven motiveert het door te wijzen op het unieke landschap dat gecreëerd wordt: dat van een heel orkest. Beide rechtvaardigingen zijn niet specifiek voor *Wonderland*, voor andere verhalen zou je dezelfde argumenten kunnen aanvoeren, bij voorbeeld voor *Pinokkio*.

Er is alles bij elkaar niet heel veel materiaal voor een toeschouwer om zich mee voor te bereiden (er was ook geen tekstboek), maar het levert wel een tamelijk helder beeld op: het gaat om een, in elk geval naar de mening van de makers, intelligente verbeelding van een kinderboek, met veel spektakel en muziek, interessant voor kinderen en hun ouders en hun grootouders, waarschijnlijk minder interessant voor pubers en adolescenten. Een lichte voorstelling, die wat betreft interpretatie niet heel ingewikkeld zal zijn.

Interteksten: Spiegelland en Disney

Er is vrijelijk geput uit het vervolg *Spiegelland*, wat het stuk in de traditie van het omgaan met klassiekers plaatst. Alleen teksten zijn ontleend, geen personages. De koningin bij voorbeeld versterkt de opmerking van de Hoedenmaker in *Wonderland* dat ze wat aan haar haar moet doen (Carroll, 2012, p. 61, script, p. 18) met gelijk maar een oplossing voor haar hele gezicht uit *Spiegelland* (Carroll, 2012, p. 190, script, p. 35: “Plak je mond op je voorhoofd en laat daar je haar uitkomen. Dat zou je gezicht iets karakteristieks geven.”). Hetzelfde geldt voor de opmerking over de naam *Alice*, die zinnig neemt ze over van Humpty Dumpty, Wiggel Waggel bij Matsier (Carroll, 2012, p. 180, script, p. 35): “Wat een stomme naam, zeg!” : “Met een achterlijke naam”. In de theevisite is het gesprek over verjaardagen uit *Spiegelland* opgenomen (Carroll, 2012, p. 183-184, script, p. 21-22). Hiervoor zou Disney verantwoordelijk kunnen zijn, alleen heeft die het over *onjaardagen*. Het opnemen van deze

verjaardagsdiscussie is zeer functioneel, omdat iedereen in het publiek, ook een kind van zes, daar wat mee kan.

Verder is er aan de theetafel de discussie uit *Spiegelland* over het al dan niet bestaan uitsluitend in de droom van een ander (Carroll, 2012, p. 162-163, script, p. 24). Volgens de Maartse Haas en de Dolle Hoedenmaker zal Alice uitdoven als een nachtkaaars (een verbinding met dezelfde tekst uit het begin van het verhaal) als de Zevenslaper ophoudt met over haar te dromen. In *Spiegelland* is het de Rode Koning die zit te slapen. Fiedeldij en Fiedeldop proberen Alice uit te leggen dat zij alleen maar een van de dingen in zijn droom is en dat ze van dat gehuil echt niet echter wordt. Verder zijn er incidenteel nog wat zinnetjes, zoals (Alice:) “....maar ik ben de weg kwijt.” (Kazige Kat 2:) “Was die weg dan van jou?” (script, p. 28), weggehaald bij Carroll, 2012, p. 138). Ook de idiote raadsels die de koningin Alice opgeeft en het verwijt aan haar dat ze “een kind zonder bedoeling is” komen uit *Spiegelland* (Carroll, 2012, p. 218-219, script, p. 40). Al deze ingrepen maken de tekst hechter.

Disney

Disney (de film uit 1951/2011) is vooral terug te vinden in beeldverwijzingen (zie p. 61-62). Je herkent hem ook aan het vieren van de verjaardag van de koningin en wellicht ook in de keuze van het wegsnijden van bepaalde scènes, namelijk die met de Hertogin en die met Nepschildpad en Griffioen. Toeschouwers die alleen de Disney-adaptatie(s) kennen, zullen deze scènes (dus) niet missen. Ook het slot doet aan Disney denken: Alice die wegholt en enige tijd achtervolgd wordt; er komt niets van boven om de droom te beëindigen, zoals bij Carroll.

B Publiek

De voorstelling was geafficheerd als familievoorstelling voor 6+, waarbij het inderdaad de bedoeling was dat er voor iedereen voldoende te halen zou zijn:

Voor ouders én kinderen. Dat is onze intentie. De voorstelling gaat niet alleen over kinderen, maar ook over volwassenen. Kinderen snappen meer dan je denkt, zeker zo’n boek als ‘Alice in Wonderland’ kunnen ze associatief wel begrijpen. Dus we gaan niet op onze knieën om specifiek iets voor kinderen te maken. Bovendien komen de kinderen met hun ouders en grootouders naar de zalen. (Witte in Van Hoorn, 2010)

De actrice die *Alice* speelt, spreekt het publiek in de Proloog en de Epiloog toe, in het begin vertelt ze dat ze zo meteen een bepaalde rol gaat spelen, in het slot kijkt ze, weer als actrice, terug op het verhaal. De scènes waarin *Alice* zichzelf toespreekt, worden dichtbij gehaald: vòòr op het toneel.

De kinderen worden aan het eind het toneel op gevraagd, om mee te dansen met de acteurs, wat het toch al duidelijke happy end versterkt, en het familiegevoel, en de kleintjes de gelegenheid geeft hun angst voor de koningin en de beul kwijt te raken. Dit slot versterkt de functie van de Epiloog van de actrice: de terugkeer naar de gewone werkelijkheid. Er is al met al een duidelijke afbakening tussen de ‘gewone’ werkelijkheid en de werkelijkheid van de fantasie.

De volwassenen (en vast ook genoeg kinderen) worden bediend met allerlei nieuw woordspel (*Alice*: “Als ik maar niet steeds verander, weet je wel.” Rups: “Weet ik niet.” (script, p. 16); *Alice*: “Sta ik hier terecht?” Koningin: “En volkomen terecht.” (script, p. 40) en geintjes als iemand *Anita* noemen. Die moet haar domheid ook nog eens bewijzen door blond met een ‘d’ te willen schrijven (script, p. 36), terwijl iedereen in de buurt van de Koningin weet dat dit met een ‘t’ is (de t-kwestie speelt in *Wonderland* tussen Koning en Hoedenmaker tijdens de rechtszaak, Carroll, 2012, p. 100). De opa’s en oma’s worden via de Rups extra bediend met het oproepen van de sixties, en met Koot en Bie (de Rups spreekt een tekst uit het lied *Zoek jezelf*, nog een intertekst) en de parodie op Marilyn Monroes *Happy Birthday* (de Koningin zingt liefjes *Happy Birthday to me*).

C Spelers

Er is geen discussie geweest over of de rol van *Alice* gespeeld zou worden door een kind of een volwassene. Gezocht is naar een volwassen actrice die in staat is gebleken een kind neer te zetten zonder in een bepaald toontje te vervallen, zonder (hinderlijke) poging dus de stem kinderlijk(er) te maken. De regisseurs kwamen uit bij Tjiske Reidinga, die dat blijkt te kunnen, bij voorbeeld in haar rol als het opgefokte en soms ook lieve *Prinsesje Petronella* in het televisieprogramma *Het Klokhuis*. En die bovendien bekend is daardoor, bij kinderen en meekijkende ouders, bij volwassenen waarschijnlijk nog meer door haar rol in *Gooische Vrouwen* (tv-serie en film).

Leopold Witte (de Koningin) is waarschijnlijk het meest bekend door zijn optredens in de televisieseries *Gooische vrouwen* en *Dr. Deen* (het laatste gold nog niet in 2010). Sinds 2004 is hij verbonden aan het populaire improvisatieprogramma op televisie *De vloer op*.

Het gebruik maken van deze celebrity's onderstreept dat ook economische redenen in de opvoering een rol spelen.

De voordelen van een volwassen actrice voor de rol van *Alice* zijn evident. Er zijn minder praktische problemen, gevolg van de wet op de kinderarbeid, waardoor je gedwongen bent een aantal kinderen van een zeker niveau op te roepen. In de groei- en krimpscènes wordt wel een kind ingezet, maar dat hoeft niet te spreken en feitelijk niet te acteren. Verder versterkt een volwassen actrice de intellectuele betrokkenheid van een flink deel van het publiek, net als de oproep tot het actiever inzetten van de fantasie bij het kijken naar het toneelstuk dat doet; het veronderstelt immers 'uitstel van ongeloof' (zie onder anderen Reynolds, 2006, p. 202-203). De Proloog van Orkator verwijst letterlijk naar de discussie op dit punt: (*Alice, tot de zaal*)

"Dan speel ik Alice. Straks. Alice Liddell. Zeven jaar oud. Hallo. Je moet misschien een beetje je fantasie gebruiken. Het is ook best raar, ik bedoel, ik ben zelf nogal oud en lang en een beetje... dik [in 2010 was Reidinga hoogzwanger!, HvV]. Maar ik doe straks alsof ik Alice ben toen ze zeven jaar vijf maanden en vier dagen oud was. Het verhaal is namelijk min of meer echt gebeurd en op die zomerdag...." (script, p. 2)

Een volwassen actrice in een opvoering op basis van het kinderboek *Wonderland* versterkt ook (de discussie over) de ambivalentie van de kinderliteratuur (zie p. 27-28).

De makers hebben de volwassen actrice ook gebruikt om het probleem van de verteller op te lossen. Gelukkig is er niet het zwaktebod van een voice-over: de actrice neemt gewoon zelf het heft in handen en verandert in de Proloog simpelweg van verteller naar het personage *Alice* en in de Epiloog van *Alice* naar de actrice.

Alice komt in vier gedaantes voor: de volwassen actrice, de kleine pop (in de poppenkast), het meisje (samen met de volwassen *Alice* in de groei- en krimpscènes) en als reusachtige, op orkaankracht zingende verschijning tijdens de rechtszitting. De laatste vorm verwijst naar het boven alle anderen uitgroeien van *Alice* in *Wonderland* tijdens het proces. De Koningin is niet 'volgens de wens' van Carroll. Ze is niet de volmaakt opgefokte, blinde furie, maar juist een ijzig, sarcastisch personage, volkomen zeker van haar macht, waarbij *Alice* door haar gezien wordt als bedreiging. In de finale draait het helemaal om hun machtsstrijd. Door de Koningin het proces te laten leiden en haar heel scherp tegenover *Alice* te plaatsen, worden twee belangrijke zaken bereikt. In de eerste plaats is een flink deel van de impact van het croquet spel nu toch vertegenwoordigd: de enorme dominantie van de

Koningin, die trouwens daar ook al een keer flink tegengesproken wordt door *Alice*. Verder kan de Koningin nu veel meer de slechterik, de echte tegenstrever van de heldin worden, zoals in sprookjes en spannende kinderboeken, wat zeer ten goede komt aan de spanningsboog. Uiterlijk lijkt ze vooral op de mannelijke Disney-queen, soms ook in motoriek. Het Konijn is wel helemaal geworteld in de Carroll-traditie, hij is een en al gejaagdheid en gestress. De Rups is geheel getrokken in de sfeer van de gezellige variant van de sixties/begin seventies van de vorige eeuw (hasjpijpje, hai, weetjewel, ‘zoek jezelf’, en dergelijke). De voorstelling is redelijk uniek (het is al wel vaker gedaan dat muzikanten meeacteren) in die zin dat er sprake is van een heel orkest dat op het toneel staat en rollen op zich neemt.

D Beeld

Decor

Een poppenkast wordt ingezet om de val van *Alice* te helpen verbeelden. Na de val bestaat het decor uit kasten met lades en deuren die de ruimte van *Alice* beperken. Door te spelen met deze objecten (schuiven en dicht en open doen) en een tweede *Alice* (een meisje) in te zetten worden groeien en krimpen verbeeld. Voor de theevisitatie wordt een enorme theetafel opgezet en aangekleed. Als *Alice* het deurtje door is, betreedt ze de ruimte van de koningin: een compleet orkest, met bos en alle wegen.

Disney zie je terug bij het lied van de Kazige Kat (afb.14), blacklights zorgen ervoor dat



afb.14 Orkater, © Orkater/Ben van Duin
Alice en Kazige Kat(ten)



afb.15 Disney (1951/2010), filmstill

Tulgey Wood (uit de Disney-film) opgeroepen wordt (afb.15).

Kleding

De kleding verwijst zowel naar Disney als naar Tenniel en andere illustratoren. De Hoedenmaker (zie op afb.16, p. 62) heeft ruitmotieven in de kleding (Tenniel), maar heeft meer hoeden op. Volgens Geert Lageveen (mondelinge mededeling, 4 juli 2013) een vondst

van de kledingontwerpster, maar ook al te zien bij verschillende andere *Wonderland*-illustratoren, onder anderen Anthony Browne, Blanche McManus en Helen Oxenbury. Wat niet betekent dat ze niet ook zelf hierop gekomen kan zijn, de stapeling is te motiveren met



afb.16 Alice en Koningin

© Orkater/Ben van Duin



afb.17 Disney Alice en Koningin (filmstill)

het antwoord van de Hoedenmaker tijdens de Rechtszaak dat de hoed niet van hem is, hij verkoopt ze. Op het programma was, zoals gezegd, al iets van Tenniel te zien: het is *Alice* zoals Tenniel haar tekende onder de boom met de Kazige Kat (zie afb.13, p. 53), die overigens hier bestaat uit meerdere katten, allemaal opgetrokken uit losse onderdelen (ogen, grijns). *Alice* is gekleed volgens Tenniel, met de gestreepte kousen en de haarband uit *Spiegelland*. De lichtblauwe jurk die ze in de latere ingekleurde tekeningen kreeg, is bij Disney helderblauw geworden. Het Witte Konijn heeft Disneys helderrode jasje (zie op afb.16) en ook de kleding van de Koningin lijkt vooral op die van Disney (afb.16 en 17). In het slot speelt de dirigent (die immers al wat hoger staat) de rol van de Koning, door een hartenmantel aan te trekken en een kroon op z'n hoofd te zetten (maar de Koningin leidt het proces). Alle muzikanten hebben tijdloze, kleurrijke fantasiekleding gekregen (afb.10, p. 51), waarmee het landschap duidelijk getypeerd wordt: het is een fantasielandschap.

In het algemeen geeft de kleding de voorstelling iets traditioneels/tijdloos. Er is ruimte voor enige herkenning van de illustratiegeschiedenis, van Disney en (dus) voor enige nostalgie; een flink deel van de toeschouwers zal een vertrouwd gevoel gekregen hebben.

Props

De richtingbordjes in het bos, als *Alice* de Koningin gaat zoeken, zijn gehaald bij Disney: “hierheen”, “Voor deze kant die kant op”, “Dit is echt de weg naar de koningin”. De laatste tekst is niet van Disney, maar van Orkater. Het horloge van de Hoedenmaker is een echte Disney-wekker, met duidelijk zichtbaar: 4 uur. De vingerhoed die *Alice* als prijs krijgt na de

‘verkiezingsrace’, hier een muziekwedstrijd, is vervangen door haar eigen schoen. Dat levert een extra komisch moment op: de ‘dodo’ ruikt er even aan.

E Geluid

Het belang van de muziek is overduidelijk. Eén van de bedoelingen van de voorstelling was kinderen kennis te laten maken met klassieke muziek (instrumenten), maar ook met andere, minder gemakkelijke muziek. In dit stuk lijkt de muziek geregeld gekozen om “het absurde, dramatische of angstaanjagende van de scène uit te drukken” (Koch, in Kamp, 2010), en daarmee ook iets van de binnenkant van de personages. De muziek bij het personage van de Rups past bij de sfeer van vaagheid en drugs, tikje eind jaren zestig, met een vage Beatles-tekst: “De dwaas in de kast”. Er is onrustige muziek om de onrust van het Witte Konijn en de scènes met de kasten te onderstrepen en angstaanjagende muziek als *Alice* met haar hoofd op het hakblok ligt. Dit soort begeleidende muziek maakt de verteller, die in Carrolls tekst noodzakelijk lijkt om de gevoelens van *Alice* aan te geven, overbodig. De liedjes zijn voor kinderen net zo moeilijk als de ingewikkelde gedichten en liedjes uit *Wonderland*. Dat geldt voor de Beatles-song, maar ook voor het lied van de Kazige Kat: “Dichtgevroren vijver”, een lied van Alex van Warmerdam, uit de Orkater-stal.

Leidend element is het al dan niet zuiver zingen. Vals zingen betekent in Muziekland een tijdsraf en je kop eraf (in *Wonderland* had de Hoedenmaker die (dreigende) straf ook gekregen, maar het proces draait om gestolen taartjes). Het bezoek van *Alice* is dus feitelijk een manier om het belachelijke daarvan aan te tonen. Evengoed wordt *Alice* wel gered door een bloedzuiver, heel hoog gezongen ‘Twinkeltwink’, maar in het slot loopt ze huppelend en (vals) zingend weg.

Carrolls hoofdstuktitel ‘Een getikte theevisite’ wordt hier versterkt met het letterlijk op de muziek meetikken van de Hoedenmaker en de Maartse Haas op de theekopjes, een extra woordgrap.

F Ruiken, proeven, aanraken

Nauwelijks van toepassing. Er worden geen geuren verspreid, wel mogen de kinderen aan het eind van de voorstelling het toneel op om met de acteurs/muzikanten te dansen.

G De tekens bij elkaar

De website noemt bij de makers alleen de twee regisseurs/bewerkers, Geert Lageveen en Leopold Witte. Op het programma wordt artistiek coördinator en muzikaal adviseur, Jan Pieter Koch, wel vermeld. Het auteurschap kan voor het grootste deel wel bij hen neergelegd worden, uitgangspunt is hun tekst en voor een flink deel ook hun muziekk keuze. Verder was het hun taak als regisseur om de vormgeefster/kleedster uit te dagen, en het was hun idee om de muzikanten *op* het toneel te hebben, en ze te laten meespelen.

Er was bij niemand een persoonlijke aanleiding om voor *Alice in Wonderland* te kiezen, maar dat verhaal moest dienen om een zo breed mogelijke theaterervaring te bewerkstelligen. Hierbij zijn alle systemen begeleidend ingezet: de fantasie wordt geprikkeld, er is zo weinig mogelijk ontregeling, de muziek is begeleidend of de bedoelde sfeer oproepend. De tekst is zo samengesteld dat de gebeurtenissen elkaar bijna steeds logisch opvolgen; er is een echte lijn aangebracht, met een flinke climax en een happy end. Er is van alles aan gedaan om een sfeer te kweken die recht doet aan het fantastische en sprookjesachtige van *Wonderland*, ook in decor en kleding. De kans is vrij groot dat een flink deel van de toeschouwers ongeveer hetzelfde beeld van de voorstelling heeft, en weinig behoefte zal hebben aan een stevige discussie over de interpretatie van het geheel. Er is volop ruimte voor nostalgie.

Bij elkaar genoeg reden om de voorstelling het etiket ‘traditioneel’ te geven: lineair, gesloten, logisch, verhaal-georiënteerd (Whitmore (1994, p. 3-4 en 206).

3.4.3. Evaluatie

Hoe past de voorstelling in het debat over hoe *Wonderland* geïnterpreteerd zou moeten of kunnen worden?

De voorstelling staat in de traditie van een interpretatie die uitgaat van het lichte karakter van *Wonderland*. Er is geen spoor van de interpretatie van *Wonderland* als een verhaal met duistere kanten of van een verhaal dat gezien moet worden in het licht van de ingewikkelde relatie Dodgson-Alice Liddell/kindvriendinnen. Noch in de parateksten noch in de voorstelling zelf zijn aanwijzingen voor een dergelijke interpretatie te vinden. Opvallend is dat er, terwijl de auteur nagenoeg geheel uit beeld is, wel gekozen is voor het expliciet noemen van Alice Liddell als hoofdpersoon. Volgens Lageveen (mondelijke mededeling, 4 juli, 2013) moet hier niets dieps achter gezocht worden, het is gewoon een geintje. Het is wel handig bij het zichzelf toespreken van *Alice*, een achternaam daarbij is krachtiger. Verder

versterkt het de werkelijkheidsfictie uit de Proloog, waarin de actrice stelt dat het verhaal min of meer echt gebeurd is.

Kennis over de interpretatie van *Wonderland* is te zien aan de manier waarop de adaptatie de discussie over de moraal opgenomen heeft. Die kennis wordt heel treffend gebruikt in de Epiloog, waarin de vertelster haar best doet een moraal te vinden, en dan komt met de onmogelijke, ultieme Hertoginnenmoraal (zie Bijlage, p. 97). Hiermee is de Hertogin dus toch in zekere zin aanwezig, en krijgt het zoeken naar moraal dezelfde sarcastische / ironische behandeling als in *Wonderland*.

Hoewel de makers het boek prijzen om zijn gebrek aan logica en prettige absurditeit, hebben ze een aantal lege plekken ingevuld. Belangrijkste is wel het motief van *Alice*, als dappere heldin in een avonturenboek, naar de koningin te gaan om daar de belachelijkheid van de straf voor de Hoedenmaker aan de kaak te stellen en zo de orde van de tijd te herstellen. Dit wordt bovendien verbonden met *Alice*'(zelf)bewustzijn (script, p. 25): "Ik ben echt. En ik ga de koningin opzoeken en de klok een slinger geven." De voorstelling handhaaft het basisschema van *Wonderland* dat kenmerkend is voor het traditionele kinderboek, veel sprookjes en klassiekers: "home – away – home" (zie p. 33), maar laat *Alice* zich dus ontwikkelen tot actievare heldin. Hierdoor wordt het episodische karakter van *Wonderland* verminderd, wat de voorstelling behoedt voor de valkuil waarvoor Susina (2010, p. 165) waarschuwt, namelijk als die zich te veel richt op spektakel, fantastische kostuums en veel muziek en dans om de overgangen op te vullen. Een enkele recensent (Schouten, 2010) noemt dat nog wel als (licht) bezwaar.

Bij de Rups is aardig gebruik gemaakt van de psychedelische interpretatie van *Wonderland*, die vooral in de jaren zestig en begin jaren zeventig van de vorige eeuw populair was. Dodgson kende een aantal mensen, onder wie zijn pre-rafaelitische vrienden en zijn fotografieleraar Oscar Rejlander, die opium en laudanum gebruikten, van wie sommigen op medische gronden. Of hij zelf 'meedeed', is niet vastgesteld. De Rups is in elk geval een gebruiker, hij zit 'dan ook' op een paddestoel (Jones & Gladstone, 1998, p. 52 en 76). Drugs behoren ook in deze voorstelling tot de props. Het levert een mooie variant op van vertalingen van de beroemde zin "Keep your temper", namelijk: "Relax" (script, p. 15), een gave zin tussen het "Hai", "Zoek jezelf zuster", "weet je wel" en "het leven is verrukkelijk" (een verwijzing naar het roemruchte boek van Remco Campert uit 1961, *Het leven is verrukkulluk*). De zin uit *Zoek jezelf* van Koot en Bie (1975) "zoek jezelf zusters, vind jezelf, wees en blijf alleen jezelf" sluit ook aan bij één van de intenties van de makers: laten zien hoe *Alice* de identiteitsvragen stelt.

Er is geen poging gedaan *Wonderland* te actualiseren, ook niet in politieke of morele zin. Wel zie je kleine grapjes richting eigen tijd als de vertaling van de naam Ada (eigenlijk is Mabel de dommerik in *Wonderland*) naar *Anita*, het in Nederland erkende domme, enigszins ordinaire blondje, meestal optrekkend met haar *Sjonnie*.

Het kiezen voor Muziekland kan goed gemotiveerd worden uit de geadapteerde tekst: de tijd van de Hoedenmaker was stil gezet, omdat hij vals gezongen had (Carroll, 2012, p. 64-65). Bij *Alice* begint het bij het enigszins benepen (uit angst) zingen van een krokodillenliedje, waarna de verkiezingsrace volgt: om wie het beste speelt. Ervoor krijgt ze van nogal wat muzikanten te horen dat ze “kneitervals” zong, wat niet zonder risico is in dit rijk. De Hoedenmaker is voor vals zingen gestraft met het stilzetten van zijn tijd. Aan het eind verbaast ze alles en iedereen met een bloedzuiver, hoog en hard gezongen ‘Twinkeltwinkel’. Een belangrijk motief in de voorstelling is de strijd tussen *Alice* en de Koningin. *Alice* verschijnt aan het hof/in de rechtszaal om de maatregelen van de Koningin aan de kaak te stellen, er ontstaat echt iets als strijd om de macht tussen de twee vrouwen. De voorstelling sluit daarmee aan bij de interpretatie van Karoline Leach (1999, p. 178 en 197) dat het in *Wonderland* vooral draait om vrouwelijke dominantie en krachtige vrouwbeelden.

Vooraf een kinderboek

De bewerking is een mooi voorbeeld van dat teksten voor kinderen in het algemeen vrijer geadapteerd worden dan die van volwassenen. *Wonderland* mag dan een hoge literaire en culturele status hebben, er werd en wordt tamelijk vrij mee omgegaan. Voor Lageveen (mondelijke mededeling, 4 juli 2013) was dit geen enkel probleem: de tekst vrij is van copyright, je kunt er je gang mee gaan. Het mooist zie je dat aan de vrijheid die bewerkers nemen om *Wonderland* te beschouwen als een soort eenheid met *Spiegelland*. Ook hier is dat wel het geval, maar het wordt zeer ingenieus gedaan, met zelfs hier en daar een versterking van de taalrijkdom (en zonder vermenging van personages en thematiek). Reynolds (2006, p. 195-196) verklaart het mede uit het feit dat de principes van zorgvuldig adapteren nu eenmaal moeten wijken voor het goede gevoel dat het publiek moet krijgen door de voorstelling, waarmee dus erg de nadruk ligt op het *wanneer* van de voorstelling. De tweede reeks *Alice*-voorstellingen van Orkater was heel bewust gepland in de periode van de kerstvakantie, waarmee die helemaal in de traditie getrokken werd: een voorstelling die optimistisch is, met een lichte, positieve moraal en een stevig happy end. Het is liefst een kinderklassieker, zodat de ouders, gevoed door herinnering, kennis of ‘kennis’ van de geadapteerde tekst en/of nostalgie hun kinderen meenemen naar het theater (“voor het hele gezin”). Voor de Britse

context voegt ze toe dat er aansluiting gezocht wordt met de traditie van de pantomime, wat betekent: veel humor, bekende spelers, muziek en effecten. De Orkater-voorstelling past naadloos in dit beeld. Evengoed was de voorstelling in mei 2010 ook succesvol.

De keus voor een publiek van 6+ betekent een relatief korte duur van ongeveer een uur, en dus inkorten. De scène met de Hertogin zal voor een deel van het wetende publiek niet gemist worden, namelijk dat deel dat *Wonderland* alleen kent van de Disney-versie. De weggeknippte episode met het croquetspel is niet alleen lastig uit te beelden, maar het is er ook eentje met nauwelijks enige betekenis voor de voortgang van het verhaal, er is eerder sprake van vertraging. De animators van Disney konden hier natuurlijk wel enorm uitpakken. Maar, zoals gezegd, de ‘geest’ van de croquetsscène is er wel degelijk: de dominantie van de Koningin. Ter wille van het jonge publiek zijn verwijzingen naar school(vakken) heel algemeen en herkenbaar gehouden: een paar Europese hoofdsteden en optelsommen; Nepschildpad en Griffioen met hun herinneringen aan de schooltijd, en hun moeilijke lied, sneuvelden als gevolg hiervan, net als bij Disney trouwens.

De moraal, als je daar al van kan spreken, is heel licht. *Alice* is een echt voorbeeld van nieuwsgierigheid en standvastigheid, van: laat je niet kisten! (“Ik kan ook niet zingen, maar ik doe het lekker toch!”, Epiloog, script, p. 42), een lichte, positieve en nauwelijks opvallende moraal, bekend van eindjes van veel kinderboeken met min of meer rebelse types, die niet van plan zijn zich al te veel gelegen te laten liggen aan de domme regels en gewoontes en machtsposities van volwassenen. De voorstelling sluit in dit opzicht dus heel goed aan bij de idee dat *Wonderland* feitelijk moraalloos was, met de onaangedaanheid van *Alice*, die, net als haar oerversie, het beeld uithuppelt. Deze strakke lijn maakt de voorstelling tot een voorbeeld van de verbeelding van een klassiek kinderboek tot een traditioneel theaterstuk, zonder ontregelingen op het punt van decor, kleding en muziek, alles is gericht op de voortgang van het verhaal.

Alice in Wonderland is een adaptatie waar behoorlijk veel “een zekere kopiegetrouwheid” in zit. Met een nieuwsgierige *Alice*, die zich op dezelfde momenten als in *Wonderland* verzet tegen het belachelijke van bepaalde regels en tegen de Koningin.

In genre sluit de voorstelling opvallend goed aan bij dat van de Engelse pantomimes. Een goede keus dus voor theatermakers die vooral op zoek zijn naar de theatrale mogelijkheden van een tekst. De voorstelling staat ook in de traditie van het sprookjestoneel, en in die van opvoeringen zoals die van Rieks Swarte.

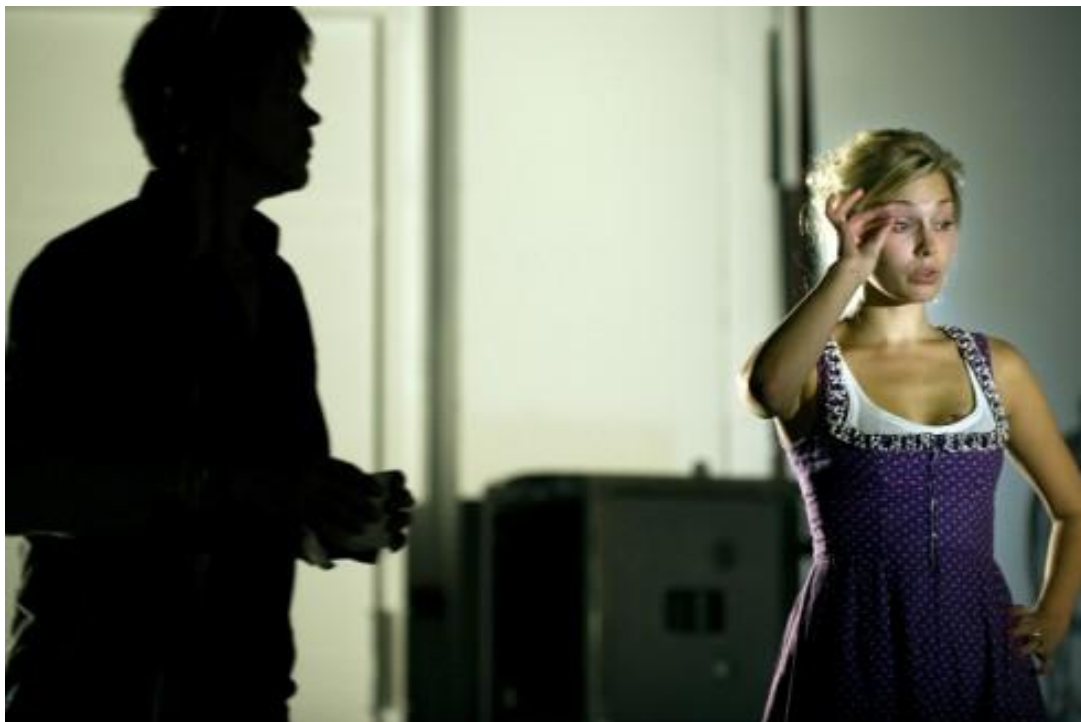
De voorstelling is er al met al een die een pleidooi houdt voor *Wonderland* als kinderboek. Voor kinderen én volwassenen is hier, net als in het boek, van alles te halen, voor iedereen op zijn of haar eigen niveau, niet per se leeftijdbepaald.

3.5. *Alice in Wonderland* van het Noord Nederlands Toneel 2010

Wat is dit godverdomme voor bewerking?

(Cheshire Kat, tekstboek, p. 37)

Lewis Carroll/Ko van den Bosch. *Alice in Wonderland*. Vertaling: Nicolaas Matsier; regie: Ko van den Bosch; toneelbeeld: André Joosten, Christien Wijnholds; composities: Michel Banabila, Pere Ubu; kostuums: Johanna Trudinski; lichtontwerp: Ko van den Bosch; geluid: Jannes Noorman; spelers: Maartje van de Wetering, Klára Alexová, Judith de Joode, Wil van de Meer, Malou Gorter, Rory de Groot, Joris Smit. Groningen: Noord Nederlands Toneel, herfst/winter 2010.



afb.18 repetitiefoto. Rechts: Maartje van de Wetering (*Alice*), links het silhouet van regisseur Ko van den Bosch

© NNT/Reyer Boxem

3.5.1. “Enige kopiegetrouwheid”

De voorstelling begint met *Alice* die, met springtouw (dat later net zo makkelijk een strop wordt en daarna het touw dat de letters *Alice in wonderland* te voorschijn trekt) en hinkelend, een deel van het openingsgedicht uit *Wonderland* opzegt. Van de zus geen spoor. Daarna verschijnen vooral de bekende *Wonderland*-figuren: het Witte Konijn, de Rups, Cheshire Kat en Hartenkoningin, maar niet precies in de volgorde van het boek. Het aantal acteurs is beperkt gehouden, waardoor de meeste dubbelrollen hebben: het Witte Konijn is ook Vader, Zevenslaper, en in zekere zin Hertogin; de Hartenkoningin is ook Moeder; de Rups eveneens Cheshire Kat en Rechter; de Dolle Hoedenmaker ook Aandachttrekker (naast vader en moeder een nieuw personage, dat op verzoek van de regisseur aandacht trekt). *Alice* wordt na haar val wakker in een kelder, waar blijkt dat haar vader haar daar opgesloten heeft, ze wordt er ook door hem misbruikt. Aan het eind wordt ze wakker uit haar droom (nachtmerrie), in de zogenaamd gewone wereld, die erg lijkt op die in de droom, nog wel in de kelder. Vader spreekt de moraal der moralen van de hertogin uit. *Alice* stapt zelfbewust, maar verwond, uit de voor haar niet te accepteren wereld, verwoordt haar verkregen inzichten en de moraal van het verhaal. In *Wonderland* was de moraal afwezig, althans in beperkte zin, maar hier dus niet.

Veel uit de geadapteerde tekst is overgenomen. Er is de val (met de mooie vooruitwijzing: “Waarom valt al dat eten met me mee?”). Er zijn de beroemde teksten Drink mij en Eet mij, het idee van *Alice* dat ze kan uitgaan als een kaars, het telescoopgevoel, lengte- en breedtegraad, het naar het middelpunt van de aarde lijken te gaan, de antipathieën aan de andere kant van de wereld, het zichzelf toespreken, de identiteitsvragen (met Mabel en Ada), het niet kunnen vertrouwen op haar kennis, de teksten “vreemderder en vreemderder” en “maak je niet dik” en de gesprekken met de Duif (hier Moeder), de Rups, Cheshire Kat en de Dolle Hoedenmaker en enkele gerechtsteksten. Ook dreigt *Alice* te verdrinken in het meer van tranen, zij het op een later moment dan in het boek. De schoollessen worden hier doorgenomen met Cheshire Kat, die in dit opzicht een helper is. *Alice* leert bij voorbeeld van hem het ‘kromponeren’ en ‘verhufteren’. Van de tea-party zijn alleen twee personen overgebleven. De Dolle Hoedenmaker komt op met zweefhoed en aangeplakt servies en het Witte Konijn speelt even de rol van de Zevenslaper, met het verhaal over de drie zusjes in de put (die hier alledrie *Alice* heten, zoals ook *Alice* in deze voorstelling voorkomt als *Alice I*, *II* en *III*).

Wat de tekst wel flink verwijderd van *Wonderland* is het feit dat die rijkelijk is aangevuld met allerlei commentaar op de huidige maatschappij, en die wordt ook nog eens zo gepresenteerd dat niet heel scherp valt te bepalen welk personage die maatschappij nu vooral aanvalt/parodieert of verdedigt. De teksten uit *Wonderland* zijn daar als het ware tussen gemonteerd (of andersom). Verder is de verdeling over de drie *Alicen* niet de hele tijd helder. Er is een I (de hoofdpersoon, die bijna alle tekst heeft, die zich ontwikkelt), een II (de jonge) en III (de oudere), maar aan hun teksten valt dat onderscheid niet af te lezen.

Ko van den Bosch kent zelf “5% herkenbaarheid” toe aan zijn bewerking. Het lijkt erop dat hij zich hier laat leiden door Nicolaas Matsier ²¹, erkend voorstander van het getrouwheidsideaal. Matsier noemde de adaptatie “grappig, vindingrijk, enz., maar niets met het boek te maken hebbend, hoogstens 5%” (Van den Bosch, mondelinge mededeling, 19 maart 2013).

3.5.2. Analyse

A Framen

Tekstboek

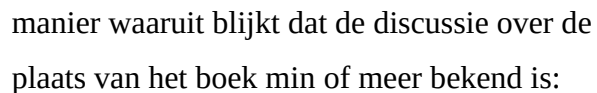
Het tekstboek, *Alice in wond wond wonderland* (Van den Bosch, 2010, primair; hierna genoemd: tekstboek) is goed te gebruiken als blauwdruk van de voorstelling: het is de tekst zoals die ontstond tijdens de repetities en uiteindelijk gespeeld werd. Er zijn minimale verschillen met de voorstelling. De (enige) tekst van Alice III (p. 24-26) wordt uitgesproken door de Aandachttrekker.

Op omslag en titelpagina ontbreekt de naam van Carroll, die wordt alleen even genoemd, op p. 54, als auteur bij de credits van de voorstelling; Van den Bosch heet daar de bewerker. *Alice in wond wond wonderland* wordt hiermee gepresenteerd als een autonoom, literair werk, met een iets andere titel dus dan de voorstelling. Op programma (afb.19, p. 72) en affiche (afb.20, p. 74) staat *Alice in Wonderland*; aan het begin van de voorstelling trekt Alice aan een touwtje de titel *Alice in wond erland* te voorschijn. De boektitel is dubbelzinnig. De nadruk op *wond* (sterk aspect van de moraal) wordt versterkt, maar op de manier van een gezellig kinderliedje, zoals “in een groen groen groen groen knollenknollenland” (op het programma is al wel de iets minder speelse constructie ‘wond, wond, wonderland’ te vinden).

²¹ In een dubbelinterview voor de Groningse zondagmiddagsalon van het CBK Groningen, 19 september 2010, niet gearchiveerd.

Ik voer eens op de Chimpansee
en de Piemelvis zwom mee

Op het programma (afb.19) krijgt *Alice in Wonderland* een opvallende ondertitel: *een bizar sprookje*, verderop heet het ‘een grimmig sprookje’. Carrolls boek wordt getypeerd op een



De formulering past bij de traditionele tegenstelling, die terecht ter discussie is gesteld

Het beeld van Alice in Wonderland als kinderverhaal klopt helemaal niet. Het is een nachtmerrie en beslist geen fijne droom! (Rottier, 2010, p. 6)²²

²² Maar het is ook mogelijk dat hij hier bedoelt dat het etiket dat op het kinderverhaal *Wonderland* geplakt wordt, niet klopt.

waarin ze ook nog eens door haar vader (die haar op een bepaalde leeftijd probeert te fixeren) misbruikt wordt. Terwijl ze verandert van meisje naar jonge vrouw, houdt ze vast aan de wereld buiten de nachtmerrie; dankzij haar fantasie en haar nieuwsgierigheid overleeft ze. Ook de website wijst op het positieve slot: *Alice* weigert mee te gaan in de waanzin en stapt de frisse lucht in.

Ko van den Bosch verbindt de situatie in Wonderland op het programma en in de tekst (één keer letterlijk, tekstboek, p. 38) met de op dat moment actuele Fritzl-affaire.²³ Dit niet alleen dus door de incest van de vader, maar ook doordat Van den Bosch de maatschappelijke situatie in Nederland ziet als incestueus. In zijn ogen worden we gegijzeld door angst- en haatpredikers die ons daarmee engburgerlijke overregulering door de strot willen duwen. Kunst, idealisme en nieuwsgierigheid leggen het loodje.

Een zwaar, en behoorlijk moralistisch statement als inleiding op het stuk. De manier waarop Ko van den Bosch zijn stuk naar eigen zeggen wil inzetten, past volledig bij de missie van NNT:

Het NNT wil de tijd twee uur stilzetten om tijd te nemen voor de wezenlijkste vragen van ons bestaan: wat doe je hier op deze planeet en wat heb je veranderd als je ervan afgaat. De functie van theater is: vertrouwen geven. Met vertrouwen in de kracht en flexibiliteit van je eigen cultuur kijken naar de schaduwkanten en absurde weeffouten ervan. (<http://www.nnt.nl/gezelschap-nnt/nnt-missie#all>)

Die sterke maatschappelijke noodzaak moet dus ook terug te vinden zijn in repertoiretooneel, waaraan een gesubsidieerd gezelschap moet bijdragen.

Het portret dat het programma geeft van Lewis Carroll is een tikje achterhaald, het is vooral gebaseerd op de eerste twee biografieën. Carroll is er de timide verschijning, die zich met moeite handhaaft onder volwassenen, maar bij zijn kindvriendinnetjes tot leven komt. Maar die relatie Dodgson/Alice Liddell wordt wel voorzichtig ter discussie gesteld: hij zou in onze tijd veel uit te leggen hebben, en in zijn eigen tijd werd er door de ouders van Alice ingegrepen. Het programma geeft hier vooral de mogelijkheden, de lezer mag kiezen: was hij een ‘apostel van de pedofilie’ of de ‘verlegen wetenschapper die diep in zichzelf een andere wereld, die van de ongebreidelde fantasie, wist aan te boren.’

Bij de credits wordt aangegeven dat de vertaling van Nicolaas Matsier gebruikt is.

²³ De gruwelijke geschiedenis van een Oostenrijkse man die zijn dochter jarenlang opsloot in een kelder onder zijn huis en kinderen bij haar verwekte.

Een eerste verwijzing naar Disney kán gezien worden op de voorkant van het programma: een foto van een wekker, met daarop de figuur van Mickey Mouse (zie afb.19, p. 72).

In de *Informatiemap* (Rottier, 2010, p. 1) wordt het opnieuw duidelijk gezegd: de bedoeling van het team is met het stuk een politiek en maatschappelijk statement te maken. In voorzichtige termen wordt een verbinding gelegd met de biografie van Dodgson. Het zou kunnen zijn dat de reële Alice voor hem niet alleen maar naïef en onschuldig was, maar ook verleidelijk. De *Alice* van de voorstelling gebruikt daarom haar vrouw-zijn én haar onschuld tegenover de vader, maar ook tegenover het publiek.

Het affiche (afb.20) heeft een grote foto met nogal prominent een man en (aan zijn hand) een kind. Er was een strookje bijgeplakt met de tekst ‘niet voor kinderen’.

Zowel programma als *Informatiemap* geeft een beeld van enkele interpretaties die *Wonderland* heeft opgeleverd, wat naast informatie verschaffen natuurlijk ook een manier is om aan te geven dat het werk kennelijk een open karakter heeft, en wellicht dat de voorstelling meedoet aan het onderzoek naar de betekenis ervan.

afb.20 affiche



Kennis over de regisseur/bewerker

Op het programma staat een introductie: “Zijn werk als toneelschrijver kenmerkt zich door humor, door absurde, vervreemdende poëzie, door vervormde uitdrukkingen en verhaspelde zinnen”.

Een nogal korte, maar kennelijk geauthoriseerde typering van Ko van den Bosch, voor de ‘wetenden’ onder de toeschouwers bekend als de voormalig artistiek leider van het roemruchte theatercollectief Alex d’Electrique (1980-2008). Aanvankelijk lag daarin evenveel nadruk op de tekst, die vooral meerduidig moest zijn en diende te ontregelen, als op allerlei beeldende en theatrale middelen: fysiek geweld, rauwe speelstijl, opvallende decorstukken, stevige (pop)muziek, acts met (leger)voertuigen en cirkel- en kettingzagen. Een van de etiketten die in de recensies op Alex d’Electrique geplakt worden, is ‘het rauw-fysieke kettingzaagtheater’ (Stuivenberg, 2010). De boodschap was tamelijk verborgen, onder het uitgangspunt dat de werkelijkheid absurd, meerduidig, onlogisch en nauwelijks kenbaar is. Er was geen behoefte aan lineaire, psychologiserende verhalen; surrealisme, fragmentatie en discontinuïteit waren de norm. Naar identificatie of emotionele verbondenheid met een of meer personages werd niet gezocht. De stukken (bijna altijd geschreven door Ko van den

Bosch) werden opgezet als moderne beeldende-kunstwerken, de toeschouwer kon er zijn eigen, unieke interpretatie aan verlenen. Maar een moralistische lading was er altijd, zij het dat die dus niet steeds eenduidig was. Gaandeweg werd een en ander een kunstje, maar de groep vernieuwde zich, in de jaren negentig, onder andere door vaak voor repertoire te kiezen, dat dan wel zeer eigenzinnig werd aangepakt. Het maatschappelijk engagement werd sterker, maar bleef een tikje onduidelijk. De teksten kregen veel meer nadruk, waarbij Van den Bosch wel eens het verwijt kreeg dat hij elke tekst verbouwde tot eenzelfde soort vage mix van verwijzingen naar de hele westerse filosofie en literatuur, popmuziek en taal van de straat, gepresenteerd in een anti-intellectuele speelstijl. In de latere teksten van Van den Bosch komt steeds sterker de nadruk te liggen op de afstomping van de mens in de consumptiemaatschappij, waarin voor idealisme en creativiteit geen plaats is (Kempers, 2001, p. 17-81, Rottier, 2010, p. 2-4).

In 2009 gaat Ko van den Bosch ‘gratis’ mee naar Groningen met zijn vrouw Ola Mafaalani, die artistiek directeur werd van het NNT. Na een paar kleine-zaalproducties krijgt hij de opdracht voor een regie in de grote zaal.

Mensen in de zaal die Alex d’Electric/Van den Bosch kennen, zullen veel herkennen. De lappen tekst vol woordspelingen, verwijzingen naar andere teksten, kritiek op de consumptiemaatschappij, de confrontatie met de donkere kanten van de mens, de afwezigheid van gepsychologiseer, de enorme marionetten die naar beneden komen, de niet-lineaire aanpak. In de woorden van Hanny Alkema (2010), recensente van *Trouw*: “Een sprookjesachtige bewerking van ‘Alice in Wonderland’ is van een rauwe theatermaker als Ko van den Bosch niet te verwachten.” Heel veel concessies heeft Van den Bosch zo op het oog niet gedaan.

Het verdere waarom

De aanleiding was voor een deel economisch gestuurd: het ging om een grote-zaalproductie, en dan is *Alice in Wonderland* een goede titel. Die titel zat al jaren in Van den Bosch’ hoofd, namelijk na het zien van Svankmajers film *Alice* (1986), een tamelijk onheilspellende, duistere, surrealistische interpretatie van het verhaal, die perfect past bij zijn eigen aandacht voor de duistere, destructieve kant van de mens en zijn belangstelling voor het surrealisme (Van den Bosch, mondelinge mededeling, 19 maart 2013, en Weblog, 8 juni 2010). Er zijn natuurlijk allerlei andere aantrekkelijke kanten aan *Wonderland* voor een regisseur als Ko van den Bosch, zoals op te maken valt uit zijn portret hierboven, bij voorbeeld de ontsporende logica ervan. Maar het belangrijkste lijkt het feit dat het *Alice*-personage het krampachtige

van de wereld van de volwassenen zo mooi laat zien (Rottier, 2010, p. 4-5). De woede die Van den Bosch heeft over de situatie in Nederland, kon hij perfect kwijt met *Wonderland* als uitgangspunt. Een en ander werd versterkt door het schrijven aan de voorstelling voorafgaand aan *Alice in Wonderland, Low Yo-Yo- Stuff*, waarvan de taal en de stijl (“rauw, absurd, poëtisch en verborgen tussen de kronkels: de waarheid”, Ko van den Bosch, Weblog, 1 mei 2010) ook precies geschikt leken voor *Alice in Wonderland*.

Hommage en het levend willen houden van dit specifieke klassieke materiaal lijken geen rol gespeeld te hebben als motief voor het maken van deze voorstelling.

Van den Bosch heeft met dit stuk niet bewust een plek gezocht in het interpretatie-debat, in elk geval zeker niet toen hij het stuk schreef. Hij heeft zich minimaal ingelezen (een beetje Matsier, mondelinge mededeling, 19 maart 2013), en liet het verder over aan de dramaturg om zich te bemoeien met de interpretatiegeschiedenis en de auteur van *Wonderland*. Het liefst treedt hij, als autonoom (beeldend) kunstenaar, een werk als een autonoom product tegemoet. Uiteindelijk ontkwam hij er niet aan om zich, in interviews en op het programma, toch een beetje uit te spreken. En de reputatie van Carroll was uiteraard bekend genoeg.

Interteksten: Svankmajer en Disney

Svankmajers film *Alice* was voor Ko van den Bosch naar eigen zeggen een belangrijke bron van inspiratie. Er zijn (dan ook) enkele opvallende overeenkomsten. Svankmajer begint met het aan de orde stellen van het publiek, in de start: “now you will see a film. Made for children. Perhaps!” *Alice* neemt vanaf het begin de rol van verteller op zich, de tweede openingsscène (eerst is er een enigszins los gepresenteerde scène met *Alice* en de zus) laat zien dat *Alice* het wonderland voor zichzelf creëert (je zou kunnen zeggen: net als *Alice* bij Van den Bosch in de kelder). Het Witte konijn en zijn helpers bij Svankmajer onderstrepen het sadisme en het geweld dat in het origineel zit, er is al met al veel nadruk op de nachtmerrieachtige aspecten van *Wonderland*. Het is niet verrassend dat ook Svankmajer, lid van de Tsjechische surrealistten, expliciet verwijst naar Dali (naast Bunuel en Magritte). Svankmajer voelt de behoefte het werk te definiëren als iets dat *niet* Disney is. Hij beschouwt Disney als een gevaar, iemand die er zeer ten onrechte vanuit gaat dat er zoiets bestaat als speciale kunst voor kinderen. Het resultaat is dat volwassenen er het kind mee temmen, ze slepen het mee in massacultuur, waarna meer gelaagde kunst lastiger wordt, en dom televisieconsumentisme voor de hand gaat liggen (uit een interview, geciteerd door Brooker, p. 216). Deze visie op Disney is Van den Bosch uit het hart gegrepen. Hij besteedt in de

voorstelling, tijdens het proces, even cynisch aandacht aan Disney. Hier en daar lijkt Van den Bosch met props te verwijzen naar Svankmajer, zoals de schaar (zie afb.2, p. 9) en (de knop van) de lade van het bureautje/kastje. Verder heeft het Witte Konijn bij beiden meerdere rollen.

Er zijn geen elementen uit *Spiegelland* gebruikt, of het laatste hoofdstuk van Van den Bosch, *Wakker* (tekstboek, p. 48), moet gezien worden als een verwijzing. Het is de titel van hoofdstuk 11 van *Spiegelland* (Carroll, 2012, p. 233).

Recensies

De recensies (allemaal uit 2010, het jaartal wordt hieronder niet steeds herhaald) zijn geschreven door de toneelrecensenten die zich bezig houden met het volwassenencircuit. Als een behoorlijke groep toeschouwers zich voorbereid heeft met een recensie, dan levert dat al aardig wat verschil in verwachting op. Een paar critici zijn tamelijk knorrig over de enorme lappen, vaak ondoorzichtige tekst (De Jong, Visscher, Weijers) of zuchten bij de zware lading en/of moraal (Stuivenberg, Visscher) of over gebrek aan visueel interessante vondsten (De Jong). Maar er is ook bewondering voor de gedrevenheid van Van den Bosch (Alkema, Weijers), voor juist de afwezigheid van pamflettisme (Alkema) en juist de aantrekkelijke visuele prikkels (Weijers, Henkel). Allemaal geven ze aan dat het gaat om de verbeelding van een nachtmerrie. Niemand maakt zich druk over hoe *Wonderland* geadapteerd is, Visscher en Freriks noemen het wel. Visscher: “Ko van den Bosch liet van het oorspronkelijke verhaal van Lewis Carroll, dat ‘kinderboek voor volwassenen’, nog maar weinig heel en een kinderverhaal is het al helemaal niet geworden”, maar hij verbindt daar geen oordeel aan, net als Freriks, die zo te zien het oorspronkelijke verhaal licht vond: “De oorspronkelijke vertelling raakt op de achtergrond; daarvoor in de plaats komt een duister, soms inktzwart griezelverhaal.”

Er is dus voor de geïnteresseerde een flinke hoeveelheid materiaal dat kan helpen bij de interpretatie of die stuurt. Het zal duidelijk zijn dat maar een flard door de meeste bezoekers voor de voorstelling daarvan gebruikt is (snel even een stukje van het programma, eventueel een recensie). Maar ook bij een gedegen voorbereiding zal een flink deel van de teksten uitgesproken in de voorstelling een enigszins hermetisch karakter houden.

B Publiek

De voorstellingen werden niet gepland in een periode waarin een specifiek publiek te

verwachten valt, zoals rond kerst en oud en nieuw. Het betrof een grote-zaalproductie in zoals dat heet het gewone publiektheater, zonder concessies en heel duidelijk niet gericht op een jong publiek: een avondvoorstelling van twee uur. De voorstelling, die tijdens de toernee niet heel veel publiek trok, werd redelijk bezocht door middelbare-scholieren, die, zoals bleek tijdens een avond in Utrecht behoorlijk geconcentreerd waren, maar duidelijk opveerden tijdens de energieke songs van het *Alice*-personage. Als ze dat al verwachtten (ze zullen wel enigszins voorbereid zijn): het zal duidelijk zijn dat deze scholieren niet het boek gelezen hebben als ze deze voorstelling hebben gezien. Een flink deel van het publiek zal alleen ‘gewapend’ zijn met kennis van de Disney-adaptatie uit 1951/2011 en/of die van de toen recente tweede Disney-adaptatie voor 10+ (2010).

Er werd welwillend gereageerd op de interactie met en plaats gemaakt voor het personage van het Witte Konijn, dat aanvankelijk in de zaal wil plaatsnemen met grote leunstoel en schemerlamp. De gezelligheid van het personage (met geintjes richting subsidiegevers en klassiek toneel (“Shakespeare is mijn lievelingsstuk van Hamlet”)) verdween echter snel toen het eenmaal zijn plaats op het toneel had ingenomen. In het slot krijgt het personage, dan als Vader, iets van de lach van het begin terug, als het zogenaamd probeert het volkslied te zingen. Ontregelend allemaal, zeker als op dat moment *Alice* bloedserieus, en geëmotioneerd, haar nieuw verworven inzichten en de moraal aan het uitspreken is.

Zowel in het begin als aan het eind spreekt *Alice* het publiek toe. In beide gevallen nogal direct, met nadruk op het verschil tussen haarzelf en de zaal: “Maar om dat te zien zou u mee moeten vallen. En daar kan ik niet op rekenen, dat u mee valt. Misschien valt u wel tegen en klaagt u, tijdens het tegenvallen, dat het een janboel wordt en een chaos.”, en “Ik heb begrepen dat u een goede avond wilt hebben. Misschien wil ik zelf wel een goede avond, maar dat begrijp ik nog niet.” (tekstboek resp. p. 13 en 51). Je zou *Alice* in de begin- en eindscène tegelijk kunnen zien als de verteller, die in het slot ook nog eens de moraal levert.

C Spelers

Er is geen discussie geweest over of *Alice* gespeeld zou worden door een kind of een volwassene. Gekozen is voor een jongvolwassene (dit geldt ook voor *Alice II* en *III*). De drie *Alicen* worden als volgt gemotiveerd: *Alice* is het hoofdpersonage dat een ontwikkeling doormaakt van kind naar jongvolwassene. *Alice III*, geïntroduceerd achter een kinderwagen, is de oudere *Alice*, zij heeft een zwijgende rol, vaak als ondersteunster van *Alice*. *Alice II* is de

jonge *Alice*, die nog verkracht mag worden (vader vindt het pas op verkrachting lijken als *Alice* vrouw wordt (tekstboek, p. 50-51). Ze krijgt een truitje opgedrongen met daarop, als cynische aanvulling op de Eet en Drink Mij-teksten, de tekst ‘Satisfy me’.

Dat het er drie zijn is wellicht mede te danken aan het getal van de zusjes Liddell, maar zeker ook aan het verhaal van de drie zusjes van de put, dat hier beschouwd kan worden als een korte samenvatting van het hele stuk maar dan zonder het lichtpuntje, dat de voorstelling aan het eind nog wel heeft. In de put is het allemaal uitzichtsloos, hetzelfde en vervuld van angst voor het onbekende. Het verhaal van de put gaat over de dood, constateert *Alice* (tekstboek, p. 42).

Van den Bosch heeft van *Alice* een echt volledig karakter gemaakt. Ze heeft de beroemd geworden openheid en nieuwsgierigheid, maar maakt ook een duidelijke groei door en kan zich volledig laten gaan in verdriet en vreugde en uitgelatenheid, zoals te ervaren valt bij de songs. *Alice* zet zowel haar onschuld als haar verleidelijkheid in tegenover een personage als Cheshire Kat en tegenover het publiek. Die verleidelijkheid gebruikt ze op het eind ook tegenover de vader, en dan heel cynisch: “Vind jij mij een lekker wijf?!”), waarmee hij uiteraard geen raad weet, hij had immers geprobeerd haar te fixeren als meisje. Het geeft ook aan dat *Alice* iets opgestoken heeft van de lessen van Cheshire Kat, in dit geval van het vak ‘verhufteren’. *Alice* lijkt het enige personage met wie de toeschouwer zich kan identificeren. De voorstelling doet zelfs een duidelijke oproep tot emotionele en intellectuele verbondenheid met dit personage, iets wat in het eerdere werk van Van den Bosch eigenlijk niet voorkomt.

De teksten van Alice II wijken overigens niet af van die van de andere personages, en de tekst van Alice III werd uitgesproken door de Aandachttrekker. Deze ontregelende rollenwisseling (Alice II en III zijn verder ook veel bezig met niet erg precies te duiden bewegingen) wordt versterkt door de vermenging bij de andere personages. De rol van het Witte Konijn loopt over in die van Vader, wat vooral gemotiveerd wordt met het element *tijd* (de Vader probeert (tevergeefs) in de kelder de tijd stil te zetten, een motief dat in *Wonderland* en wellicht in de relatie van Dodgson en zijn kindvriendinnen, een belangrijke rol speelt). Een Vader brengt min of meer logisch een Moeder mee, die, heel creatief, de teksten van de Duif uit *Wonderland* kreeg, en die daarna naadloos kan overgaan in Hartenkoningin: gestuurd door dezelfde woede over het krijgen van en sowieso het bestaan van een meisje. Moeder/Hartenkoning is voortdurend volmaakt opgefokt, zoals door Carroll gewenst. In de loop van het stuk weet *Alice* zich onder de druk van de Moeder (die gepresenteerd wordt in de ruimte boven haar, zie afb.21, p. 81) uit te werken. Je zou kunnen

zeggen dat Leach hier op haar wenken bediend wordt, namelijk dat hier haar interpretatie bevestigd wordt dat het in *Wonderland* sterk draait om krachtige vrouwenfiguren en hun willen domineren. Het Witte Konijn is, geheel naar Carrolls idee, gestrest en gejaagd. Cheshire Kat, in het boek nog een relatief positief karakter, is ook een personage dat ontregelend werkt. In de scène rond het leren van de ‘schoolvakken’ zijn hij en *Alice* tamelijk vriendschappelijk samen aan het oefenen, bij voorbeeld op het woord ‘tuig’, maar in de verkrachtingsscène ziet hij er meer uit als partner-in-crime van de Vader (tekstboek, p. 27-28). Een enkele keer is het inzetten van de stem begeleidend, bij voorbeeld in vertraagd en bijna kotsend uitgesproken teksten over gemene en walgelijke zaken (tekstboek, p. 15). Plekken waar de lach gehaald zou kunnen worden, zoals een samenspraak tussen de Aandachttrekker en Cheshire Kat en de rechtszitting, worden zo gespeeld dat er juist weinig te lachen valt. De teksten van de personen tijdens het gerecht worden door elkaar heen geschreeuwd, zodat van alle woordspelingen en absurditeiten (“Ik voel weer een moraal te binnen schieten”, het Witte Konijn lost een schot, tekstboek, p. 45) weinig overblijft.

D Beeld

Kleding

Er zijn geen verwijzingen naar de Victoriaanse negentiende eeuw, en ook niet naar de bekende illustratoren. Duidelijk is gekozen voor enkel verwijzingen naar de eigen tijd. De jurk van *Alice* is meisjesachtig én verleidelijk, perfect passend bij het kindvrouwbeeld van de surrealisten (zie p. 20-21). De rode schoenen die *Alice* in het slotstuk aantrekt zijn door nagenoeg alle recensenten ‘opgepikt’, als signaal dat ze de overstap naar de volwassenenwereld maakt. Van de kleedster had deze wisseling van schoeisel niet hoeven, maar de regisseur had het graag zo (Rottier, 2010, p. 25), waarschijnlijk om (ook) aan te geven dat er weer een nieuwe rol voor haar klaarligt.

Het Witte Konijn heeft niet de bekende twee oren, maar een wat viezige witte panty met twee slierten dus, voor de kledingontwerpster een “rare associatie met nare sekspraktijken” oproepend (Rottier, 2010, p. 24). De Rups verschijnt totaal verloederd, in een cocon van plastic, en al bijna ‘dood’ (hij wordt straks een vlinder), een logische plek is de kelder hier; hij geeft zijn raad pas als hij vlinder is geworden en er aanmerkelijk frisser bijloopt. In zijn eerste scène zou je de rook die om hem kringelt, een herkenningspunt kunnen noemen. Er zijn geen verwijzingen naar de Rups als vertegenwoordiger van de drugscene. Cheshire Kat heeft een knuffelkatje, in de kleuren van die van Disney (zie op afb.21, p. 81),

om z'n kop en nek, uitgerekend tijdens de scène die de verkrachting beschrijft. Daarna draagt hij even een (kapotte) paraplu met daarop een afbeelding van Disneys Cheshire Kat. Moeder (gekleed in hedendaags zwartwit mantelpak) wordt Koningin door een grote sigaret in de hand te nemen. De Rechter wordt Rechter door een lange witte bef uit te rollen. Ook bij de Dolle Hoedenmaker is er een klein herkenningsteken: een vlinderhoed aan een draad en een aangeplakt servies. Het zal duidelijk zijn: hier is geen enkele plaats voor nostalgie.

Ruimte

Het is vanaf het begin tamelijk onduidelijk in welke ruimtes de spelers zich bevinden. In elk geval op het toneel, waar *Alice* meedeelt dat de toekomst kan neerdalen op het podium, “wij hoeven het alleen nog maar te bedenken.... Of te vrezen.” (tekstboek, p. 9). Maar het Witte Konijn komt uit de kleedkamer. Volgens hem is het in de gewone wereld heel normaal om uit de kleedkamer te komen; de gewone wereld en het toneel lijken samen te vallen. De Aandachttrekker wil dan weer niet vertellen of hij ook uit de kleedkamer komt....

Na de start met de klok is gekozen voor een centraal punt: *Alice*' kamer (afb.21), die al vrij



afb.21 de kamer van *Alice*, met de Moeder, *Alice*, *Alice III*, de Vader en Cheshire Kat © NNT/Reyer Boxem

snel, tijdens de val (duidelijk van hoger in een huis naar een kelder) namelijk, wordt opgebouwd. Aangezien alle andere figuren daar in en uit kunnen lopen, met of zonder *Alice*, zou je ze kunnen beschouwen als figuren die *Alice* nadat ze gevallen is, fantaseert. Dan wordt ze wakker in de kelder, maar na de Rechtszitting

wordt ze weer wakker, nog steeds in de kelder; wel zijn dan de fantasiefiguren weg en is *Alice* alleen met de Vader. De verwarring is groot en tijdens de voorstelling was het onmogelijk je een precies beeld van (de functies van) de ruimtes te maken.

Props

Het horloge van het Witte Konijn is in deze voorstelling vervangen door een grote klok die bij zijn opkomst het toneel op komt rollen. Op hetzelfde moment is het Witte Konijn ook de Vader (“Heb je nog genoeg van alles?”). De klok krijgt een prominente rol, linksvoor. Het

wordt de plek waar Alice II neergelegd wordt, later zit *Alice* er en de slotwoorden worden daar uitgesproken, terwijl de cijfers en wijzers wegvloeien (afb.22). De tijd druipt weg tot een drankje, dat door *Alice* gedronken wordt. Het beeld van *Alice*-met-klok, en daarvoor van *Alice* met springtouw en de armen gespreid, verwijst naar verschillende



afb.22 slotbeeld

© NNT/Reyer Boxem

werken van surrealisten (zie afb.5 (p. 20), 6, 7 (p. 21) en 8 (p. 36), die door hun ‘aanwezigheid’ de voorstelling als het ware omkaderen. Er zijn de bekende *Wonderland*-spullen: (het tafeltje met) de Drink mij-fles, het koekje. Het koekje wordt hier eerst voorgelikt door de Vader, waarna *Alice* het uitspuugt. Uit de fles wordt gedronken, maar hij wordt ook leeggegoten als beeld voor het tranenmeer. Het *deurtje* is de plek waar de wond geslagen wordt, namelijk je moet jezelf een beetje stuk maken om erdoor te kunnen.

Tijdens het proces houdt de Rechter een portret van *Alice* omhoog: “Bent u dat in gelukkiger tijden?” (tekstboek, p. 45) Het blijkt een afbeelding te zijn van de Disney-*Alice*, een duidelijk signaal dat het afgelopen is met de onschuld (en een instemming met Svankmajers afwijzing van de producten van Walt Disney, zie p. 76). Na het “schuldig!” komen enorme marionetten naar beneden, je zou ze kunnen zien als vervangers van de op *Alice* vallende kaarten in *Wonderland*, daarna wordt ze wakker.

E Geluid

Er is eigenlijk geen sprake van realistische geluiden zoals die van een telefoon, een computer of een televisie of een stad. Bijna al het andere geluid dan dat van tekst is muziek. Die is vooral ondersteunend, bij het neerkomen van de marionetten en het geschreeuw van alle personages tijdens de rechtszitting bij voorbeeld zwaar en dreigend. De moeder en het Witte Konijn worden in hun opgefoktheid/nervositeit begeleid door nerveuze, onrustige muziek. Op drie plekken barsten personages uit in een song: de Vader in een arrogante *What more can I say* en *Alice* in uitbundig gepresenteerde songs van Pere Ubu, resp. ‘Misery Goats’²⁴ en ‘Laughing’. Precies op die plekken in het verhaal waar ze - de identiteitsvraag gesteld heeft

²⁴ Op het programma staat vermeld ‘Humor me’, misschien was er aanvankelijk gekozen voor dat nummer.

(tekstboek, p. 32-33), en - het besluit genomen heeft *Wonderland* te verlaten (tekstboek, p. 42-43). Hier is het gelukt een oplossing te vinden, in de act van *vertellen* naar *tonen*, voor het overnemen van een belangrijke rol van de verteller, namelijk het omschrijven van de gevoelens van een personage. Hier is wel sprake van enige ontregeling: de songs passen uitstekend bij wat *Alice* op dat moment voelt, maar dat kom je pas te weten als je die teksten er later rustig bijpakt. Wel voel je als toeschouwer dat *Alice* bezig is met een soort bevrijding, en dat die uitbarsting in een lied daar bijhoort.

F Ruiken, proeven, aanraken

Nauwelijks van toepassing. Er worden geen geuren verspreid, op die van het beetje rook na dat de Rups in zijn cocon heeft. In het begin zal een enkele toeschouwer lichamelijk contact gehad hebben met de acteur die het Witte Konijn speelt.

G De tekens bij elkaar

Het is hierboven duidelijk geworden dat de voorstelling vrij sterk leunt op de mogelijkheden die Ko van den Bosch zag om *zijn* ideeën over de politieke en maatschappelijke stand van zaken van nu kwijt te kunnen, en op zijn waardering voor de Svankmajer-adaptatie. De *Informatiemap* bevestigt, via de interviews met leden van het team, het auteurschap van de regisseur, die ook bewerkster is. Van den Bosch drukte (als zeer ervaren decorbouwer bij Alex d'Electrique) zijn stempel op het decor, en tekende zelf voor het licht. Hij instrueerde de componist (Rottier, 2010, p. 29-30), in de keuze van diens stukken en door de opdracht ruimte te maken voor twee nummers van de door hem zeer gewaardeerde Pere Ubu. Hij gaf de kledingontwerpster aan liever geen verwijzingen naar de Victoriaanse tijd te gebruiken, en ook geen Tenniel (Rottier, 2010, p. 22). Ook wilde hij graag de rode pumps gebruiken als aanwijzing.

In alle hierboven genoemde systemen, op die van het geluid (de muziek) na, is sprake van ongewisheid en ontregeling. Deze regisseur heeft niet de intentie een pasklare voorstelling te leveren, waarbij de betekenissen als het ware klaarliggen voor de meerderheid van de toeschouwers, wat vaak wel het geval is bij wat meer traditionele voorstellingen. Voor zichzelf verklaart Ko van den Bosch dat uit zijn voorland, de beeldende kunst:

Een theatervoorstelling maken is als een schilderij maken. Ik ben meer geïnteresseerd in beelden en teksten die in een soort compositie met en door elkaar staan. Een soort simultane compositie in plaats van dat het in tijd verloopt, dat is mijn hebbelijkheid. En dan hangt het er maar vanaf wat voor een

toeschouwer je bent: als je denkt laat maar komen, als een gebeurtenis, dan dat is de interessantste houding, maar als je alsmäär bezig bent met het verhaaltje volgen, de zin zoeken, dan kom je er niet. Er zijn natuurlijk wel grenzen aan, in de grote zaal moet je de mensen iets meer verleiden het verhaal te volgen, dat wel. De kritiek dat het niet te begrijpen is..., het is wel te begrijpen, maar je moet niet paniekerig vasthouden aan ja maar de anekdote, er zijn best genoeg handvatten om te navigeren. Dat zijn naar mijn idee over het algemeen de beste voorstellingen. (Ko van den Bosch, mondelinge mededeling, 19 maart 2013)

Hiermee komt hij zeer dicht in de buurt van de kenmerken die Whitmore (1994, p. 3-4 en 206) geeft van postmodernistische voorstellingen: niet-lineair, niet-gesloten, ambigu, niet-realistisch, niet-logisch, niet-verhaal-georiënteerd.

Wellicht was het feit dat de voorstelling in de grote zaal speelde, maar niet veel afweek van de gebruikelijke beeldtaal van Van den Bosch (dus) een reden om iets meer aan uitleg te doen, via het programma, en eventueel via de *Informatiemap*. Want behalve dat van de muziek zijn alle systemen zo ingezet dat er meer ontregeld dan verduidelijkt wordt.

3.5.3. Evaluatie

Waarmee we terugkeren naar een vraag, die al speelde in de geschiedenis van Alex d'Electrique, namelijk: schrijft Van den Bosch in feite niet steeds dezelfde tekst? De geadapteerde tekst doet er niet zo veel toe, lijkt het soms, zou het allemaal ook gekund hebben met een tekst als *Pinokkio* of een andere klassieker? Ook het NNT overigens krijgt dit verwijt wel: “Geef ze een titel, het maakt niet uit, ze laten er hooguit 10% van over” (Van den Bosch, mondelinge mededeling, 19 maart 2013). Is het dan nog repertoire? Is de adaptatie dan nog wel te ondergaan *als adaptatie*, en dus als bijdrage aan het interpretatiedebat?

Pinokkio is een geschikt voorbeeld, mede omdat Ko van den Bosch dat boek ook adapteerde voor toneel, maar dan voor kinderen (Van den Bosch, 2012, primair). Ook in dat boek lopen een hoop ‘antipathieën’ en onder dwangmatigheid lijdende volwassenen rond. De tekst kan gemakkelijk duister geïnterpreteerd worden. *Pinokkio* heeft eenzelfde soort nieuwsgierigheid als *Alice*, de structuur is episodisch, er is een parodie op een rechtszitting en ook bij *Pinokkio* is er de (nog meer zelfs dan bij *Alice in Wonderland*) invloedrijke adaptatie van Walt Disney. Van den Bosch laat de Boer in *Pinokkio* eenzelfde soort toespraak houden (p. 62-66) over de stand van zaken in het land als de Aandachttrekker, de Rups, de Vader of Cheshire Kat.

Babbage (2009) schreef een instructief artikel over een theatergezelschap uit Londen, Punchdrunk, dat met eenzelfde soort kritiek te maken kreeg en krijgt als Alex d'Electrique en

het NNT. Ondanks het feit dat de adaptaties (de groep noemt het overigens dramatische interventies of interpretaties) inderdaad wel erg veel op elkaar lijken, ze krijgen allemaal de “geëigende behandeling” (p. 18), pleit Babbage voor een open benadering. Een benadering die vertrekt zonder angst voor het beeld in je hoofd van een bekende tekst, dat je vaak ook *koestert* en die ertegen kan dat er al dan niet iconische teksten en personages sneuvelen. De enige voorwaarde is voor haar dat een adaptatie wel de ‘essentie’ van een geadapteerde tekst behoudt, maar dat is wellicht wat vaag.

Er zit in elk geval veel meer dan alleen de essentie van *Wonderland* in de NNT-voorstelling, zoals uit het hoofdstuk ‘Enige kopiegetrouwheid’ al blijkt. Bij de bekende personages ga je automatisch terug naar hoe ze er bij Tenniel, andere illustratoren en/of Disney uitzien. Er zijn veel teksten uit *Wonderland* opgenomen, zij het dat die staan tussen de nieuwe tekst van Ko van den Bosch, en niet in de volgorde van *Wonderland*.

Verder sluit de voorstelling zich aan bij de consensus over het boek: in *Wonderland* is sprake van een botsing tussen twee zeer verschillende werelden, die van het onbevangen kind met die van vileine, zelfingenomen, inconsequente en onbegrijpelijke volwassenen; aan het eind is er een soort van vinden van het zelf. *Alice* stapte welbewust uit de wereld waarin ze enige tijd vertoefd heeft, zeer blij dat het afgelopen is, want het is een wereld die haar het graf in wil praten. Ze weet dat háár wereld er eentje is waarin behoorlijk veel meer vrijheid en minder krampachtigheid zou moeten heersen. Het slot is dus in dit opzicht happy, net als (waarschijnlijk) in de geadapteerde tekst, maar er zit wel een bitter randje aan.

Door de verbinding met de Fritzl-affaire zullen toeschouwers die bekend zijn met de biografie van Dodgson, de incest in de voorstelling verbinden met diens belangstelling voor jonge meisjes, en binnen de ruimte daarin wellicht met zijn behoefte die meisjes op een bepaalde leeftijd te fixeren. Verder gaat de voorstelling ervanuit dat Alice Liddell haar verleidelijkheid inzette tegenover Dodgson, het personage *Alice* krijgt die verleidelijkheid dus ook. De voorstelling houdt dus de discussie over Dodgsons reputatie levend.

Ook deze *Alice* houdt contact met de wereld buiten haar nachtmerrie/droom en ook deze *Alice* stelt de basisvragen over haar identiteit. Op nagenoeg dezelfde momenten als in *Wonderland* verzet ze zich als het te gek wordt (tegen de Koningin en tijdens de rechtszitting). Ook is *Alice* even nieuwsgierig en open als in de geadapteerde tekst van Carroll, het duidelijkst spreekt ze dit uit tegen het slot:

Kunnen we ook gewoon érgens naar toe, om te kijken wat daar is. Dat zou ik wel willen: een weg uitstippelen en die verlaten. Kijken wat er van je overblijft als je verandert. Een gesprek met iemand voeren en dat begrijpen, hoewel je niet weet waar het gesprek je brengt. (tekstboek, p. 48)

Een pleidooi voor de nieuwsgierigheid. Als dat de basishouding zou zijn van de elkaar vrij latende mensen, dan zou het zeer waarschijnlijk niet nodig zijn om via een wond in Wonderland te komen.

Dit pleidooi betekent dat er sprake is van een tamelijk zware en heldere moraal, dit in tegenstelling tot de lange tijd gekoesterde opvatting dat de geadapteerde tekst *Wonderland* moraaleloos was. Maar de website noemt *Wonderland* dan ook een *confronterend* sprookje voor volwassenen. Deze moraal komt overigens niet heel logisch, of op z'n minst via allerlei kronkels, voort uit de handeling, wat past bij het soort theater waarover we het hier hebben. Het in *Wonderland* eindeloze moraalvinden van de hertogin wordt trouwens wel gebruikt, om het flink belachelijk te maken. Het Witte Konijn voelt een paar keer een moraal te binnen schieten, en hij lost daarbij ook een schot. Aan het eind spreekt de Vader, volmaakt buiten elk verband, de moraal der moralen van de hertogin uit (zie p. 97).

Enkele beroemde zinnen uit *Wonderland*, zoals “Volgens mij schuif ik in elkaar als een telescoop”, “Wat een merkwaardig gevoel” en “Misschien ga ik straks wel uit als een kaars”, worden extra ‘in het zonnetje gezet’ door ze, voordat *Alice* ze uitspreekt, aan te laten kondigen via de Aandachttrekker (tekstboek, p. 22).

Een belangrijke vernieuwing lijkt de verdieping die Ko van den Bosch heeft aangebracht bij het hoofdpersonage. In *Wonderland* verandert *Alice* niet noemenswaardig, en er is in emotioneel en intellectueel opzicht weinig aan haar te beleven, wat dramatisch niet erg interessant is. Beide elementen pakte Van den Bosch aan.

De verbinding met de Fritzl-zaak maakt dat de Ko van den Bosch-*Alice* nogal tijdgebonden is, maar dat kan weer een uitdaging zijn voor de bewerker van deze adaptatie. Het stuk is al toe aan zijn minstens derde adaptatie in een paar jaar, in België één in het professionele circuit (van theater Trac, 2013), in Nederland twee in het amateurcircuit (in Eindhoven, Theater Attika, 2012) en Oosterhout (Openluchttheater, 2013). In de laatste voorstelling was de link met Fritzl verwijderd, maar de incest was steviger ingezet, onder andere door een verkrachting in beeld te brengen.

Voorstelling en tekst van Ko van den Bosch staan stevig in de traditie van de duistere interpretatie van *Wonderland*, waarin de weg naar volwassenheid een diepe, blijvende wond slaat en waarin *Alice* geconfronteerd wordt met horrorachtige, surrealistische personages. Van den Bosch sluit ook aan bij de interesse van de surrealisten voor *Wonderland*, direct (Dali en anderen) en indirect (via Svankmajer), in props, hoofdpersonage (kindvrouw), duistere en verborgen kanten van mens en wereld en de wereld van de droom.

In de discussie *kinderboek of niet* is het vrij lastig deze voorstelling te plaatsen. Programma, *Informatiemap* en site zijn namelijk niet eenduidig. *Alice in Wonderland* wordt op het programma een kinderboek maar tegelijk een confronterend sprookje voor volwassenen genoemd, en door de maker géén kinderboek. Het lijkt er sterk op dat de maker en de schrijvers van het materiaal vinden dat de duistere, en juistere, lezing is weggelegd voor volwassenen en het volwassenenpubliek, dat ingepeperd krijgt dat de droom van *Alice* allesbehalve de fijne droom is van een kinderboek; het is een nachtmerrie.

4. Conclusies en discussie

De makers van de twee hierboven besproken voorstellingen geven openlijk toe *Alice in Wonderland* mede gekozen te hebben doordat het bekend is uit de canon: het is geschikt voor een grote zaal en een breed publiek. Tegenover deze ‘conservatieve daad’ staat de vernieuwende manier waarop ze het verhaal gepresenteerd, en de interpretatie verder gebracht hebben.

Op verschillende plekken in dit onderzoek werd geconstateerd dat van de meer vrije adaptaties in het algemeen het meeste te verwachten valt voor de interpretatie van de klassieker. Bij voorbeeld omdat het ze lukt om nog niet eerder geziene details en nuances van de geadapteerde tekst aan het licht te brengen, of door een diepe(re) laag aan te boren. Beide besproken adaptaties kunnen gezien worden als tamelijk vrij, is ze het gelukt aan de verwachtingen te voldoen?

Het inlezen

De schrijvers/regisseurs van beide voorstellingen waren tijdens het schrijven naar eigen zeggen absoluut niet bezig met het zich (willen) verhouden met wat er geschreven was in het academische veld over *Wonderland*. Er was bij geen van de makers vooraf behoefte iets mee te delen over een bepaalde visie op *Wonderland* of Carroll of iets toe te voegen aan het debat. De reden om voor *Alice in Wonderland* te kiezen was vooral praktisch, economisch gestuurd, gericht op de theatrale mogelijkheden en bij Van den Bosch vanuit een persoonlijke inspiratie (de herinnering aan de film van Svankmajer). Wel hebben ze zich enigermate ingelezen, maar in beide gevallen draaide het toch vooral om de mogelijkheden die de autonome tekst hun bood. Dat wil niet zeggen dat ze hun kennis over *Wonderland* en Carroll/Dodgson niet gebruikt hebben. Het is bij voorbeeld aan beide voorstellingen, vooral die van Orkater, goed te zien dat de kwestie van de moraal interessant gevonden werd.

Samen zijn ze erin geslaagd de twee discoursen zoals beschreven door Brooker (2004) in *Wonderlands* interpretatiegeschiedenis te vertegenwoordigen, allebei in een tamelijk pure vorm. Aan de ene kant zie je Carroll de kindervriend, die misschien wat excentriek en gespleten was, maar in de *Alice*-boeken in elk geval de schrijver van vrolijke verhalen vol nonsens, met Alice Liddell als muze. Aan de andere kant Carroll de seksueel afwijkende, de pedofiel, die deze afwijking nadrukkelijk onderdrukte, met Alice Liddell als obsessie. Hier is Carroll de schrijver van twee tamelijk duistere verhalen vol onderdrukte en openlijke agressie.

Zoals Brooker (zie p. 19-20) laat zien: ze bestaan al tijden zonder enig probleem naast elkaar. In NNT's *Alice in Wonderland* zijn allerlei elementen uit de duistere interpretatie terug te vinden: het surreële, de wond die ontstaat bij het passeren van de grens jeugd-volwassenheid, de horrorachtige en krampachtige elementen van die volwassenenwereld; pas aan het eind van de nachtmerrie is enig licht te bespeuren. Het lijkt erop dat Van den Bosch deze visie op *Wonderland* nagenoeg los van enig wetenschappelijk vertoog ontwikkeld heeft, maar die past dus naadloos in de vrij populaire interpretatie zoals hierboven (p. 24) beschreven: *Alice* in gevecht met de duistere, wrede krachten van de volwassenenwereld, waarbij ze schade oploopt. In die van Orkater is de duistere interpretatie geheel afwezig. Er is geen sprake van verlies van onschuld, je krijgt aan het eind de indruk van de onaangedane (maar wel wijzere) *Alice* uit *Wonderland* volgens de interpretaties die in het slot geen ironie of parodie zien.

Zowel Orkater als het NNT heeft effectief het probleem van de verteller opgelost door *Alice* het heft in eigen hand te laten nemen, in beide gevallen door kort even in de rol van de verteller te kruipen en nagenoeg naadloos over te gaan in de rol. Dat betekent ook dat de zus gesneuveld is, inclusief haar gemijmer over het paradijs dat de jeugd is. Die zus had het al moeilijk. In de eerste Disney-film (1951) bij voorbeeld was ze al vervangen door een chagrijnige gouvernante, in de Burton-film (2010) mag ze alleen nog even heel ironisch, want ze wordt door haar man bedrogen, optreden als propageerster van het huwelijk.

Beide voorstellingen geven duidelijke statements af richting de eerste film van Disney uit 1951. Die uit 2010 zat er kennelijk nog te kort op. Voor het NNT is Disney een eng concern (zie p. 75), in navolging van Svankmajer geeft Van den Bosch op een paar plekken in de voorstelling negatieve signalen af richting Disneys adaptatie. Disneys *Alice* stamt volgens Van den Bosch uit de tijd dat *Wonderland* nog gezien werd als lief kinderboek, maar dat kan nu niet meer. Voor Orkater is Disney noch fout qua interpretatie noch een bedreiging voor de kinderziel, maar simpelweg een bron waaruit geput kan worden. Het is commercieel gezien niet onhandig een paar dingen over te nemen, voor de herkenning, dus zie je in tekst, kleding en decor elementen die bekend zijn uit de film. Het tekent de pragmatische houding van de makers, maar is wellicht ook een eerbetoon.

Beide voorstellingen hebben aardig wat aandacht besteed aan het zingen door *Alice*. Bij Orkater versterkt het de grote lijn: bij de rechtszitting draait het om het vals zingen van de Hoedenmaker en van *Alice* (van gestolen taartjes is geen sprake); bij het NNT is stevig gebroken met de kinderliedjes en –versjes, en barst *Alice* op een paar cruciale momenten uit in rebelse, garage/punkachtige songs.

Hoe verschillend ook, beide stukken leggen, op ongeveer dezelfde wijze een motief bloot, dat door Karoline Leach (1999, p. 178 en 197) beschreven werd: dat van de vrouwelijke dominantie. Bij Orkater gebeurt het door in de slotscène de Koningin centraal te stellen, net zo dominant als in de weggelaten croquetscène en aangevuld met zinnen uit *Spiegelland*, en door de Koning op de achtergrond te houden. Bij NNT door de zinnen van de Duif aan de Koningin/Moeder te geven, waardoor er een oeroud conflict uitgevochten kon worden, dat tussen moeder en dochter. Vermoedelijk gebeurde dat in beide gevallen onafhankelijk van die studie van Leach. Hoe dan ook: beide voorstellingen leveren er als het ware een bewijs van, en vestigen de blik op dit motief dat op deze manier voor menig *Wonderland*-lezer (of -kijker) wellicht nooit erg in beeld is geweest. Meestal is de Koningin een karikatuur, in wier opgefokte dreigementen niemand gelooft, en bijna nooit komen Koningin en *Alice* zo heftig tegenover elkaar te staan.

Beide voorstellingen hebben op zeer originele wijze het stilstaan van de *tijd* onderzocht, en er een oplossing voor gevonden. Beide hoofdpersonen worden hier, in tegenstelling tot de *Alice* van *Wonderland*, actief ingezet. Bij Orkater gaat *Alice* naar het hof om “de tijd een slinger te geven” om zo een eind te maken aan de dwaze situatie waarin het land verkeert. Bij NNT wordt het stilstaan van de tijd toegepast op de eigen tijd. Zekere politici zijn een voorstander van het stoppen van verder kijken (eerder willen ze terug naar de goeie ouwe tijd), en de Vader wil *Alice* fixeren als meisje, maar *Alice* constateert de dood in de pot (put!) is en besluit in actie te komen. De Vader moet vervolgens constateren dat er tijd is binnengedrongen in de kelder, en delft het onderspit.

Een lossere adaptatie laat dus goed zien wat een geadapteerde tekst *niet* heeft, in dit geval een actief hoofdpersonage. *Alice* mag in *Wonderland* dan open, nieuwsgierig en assertief zijn, ze neemt nauwelijks het initiatief. Ze gaat niet naar de rechtszitting om iets tot stand te brengen, ze wordt meegetrokken door de Griffioen naar de rechtszitting omdat er, naar het schijnt, wat te beleven valt. Een echte heldin wordt ze er niet door, zeker niet met ook nog al het vertellerscommentaar over haar. Zowel Orakter als het NNT heeft haar karakter aangepakt. Orkater door haar de heldin van een spannend verhaal te maken; ze heeft een doel, en ze krijgt een echte tegenstreefster, de Koningin. Ze blijft dus wel enigszins een flat character, maar je kunt je nu veel beter met haar *identificeren*. Bij het NNT wordt ze een echt round character. Ook hier neemt ze initiatief, op hetzelfde moment als bij Orkater: voor de rechtszitting, ze geeft zich over aan buien van woede, vrolijkheid en intens verdriet. Ze huilt, niet een meer van tranen, waar niemand om moet huilen, maar echt en barst uit in een lied. En ze verandert.

Dit wordt in beide gevallen ook verbonden met het motief van de identiteit. Bij Orkater weet *Alice* aan het eind een beetje beter wie ze is en heeft ze zelfvertrouwen gekregen. Bij het NNT is ze klaar voor haar nieuwe rol als vrouw. Ze is sterk veranderd, haar onschuld kwijt geraakt en tot bepaalde inzichten gekomen. En ze is zich in toenemende mate bewust van haar *aanwezigheid* (tekstboek p. 33 en daarna). Je zult niet veel *Alicen* tegenkomen met wie het de bedoeling is je emotioneel en intellectueel te verbinden, vooral in de slotstukken wordt dat van de toeschouwer gevraagd. Het belangrijkste is de diepere laag die zichtbaar wordt. De wond die opgelopen is om Wonderland binnen te kunnen: *je moet kennelijk een grens over om ergens te komen*, wat het boek volgens Ko van den Bosch (mondelijke mededeling, 19 maart, 2013) overigens verbindt met *Pinokkio*.

Hiermee samenhangend: *Wonderland* is een boek zonder logische voortgang, met een echte episodenstructuur, en dat is dramatisch niet erg interessant. De regisseurs hebben dus een lijn aangebracht, die bij Orkater tamelijk recht is, en bij het NNT kronkelig en lussend. Maar *Wonderland* is door dat ‘nergens heen gaan’ voor veel kinderen ook niet interessant. Beide voorstellingen maken, met het in beeld brengen van wat *Wonderland* kennelijk niet heeft, goed zichtbaar waarom het voor veel kinderen onaantrekkelijk is en door veel volwassenen een boek voor volwassenen gevonden wordt. En Orkater doet daar ook iets mee. De discussie ‘kinderboek-of-niet’ wordt door de voorstellingen levend gehouden. Orkater houdt een warm pleidooi voor *Wonderland* als kinderboek, het NNT is bij monde van het materiaal aarzelend: kinderboek én grimmig sprookje voor volwassenen, maar de maker noemt het een nachtmerrie voor volwassenen.

Een verdere verbinding tussen de voorstellingen en het *Wonderland*/Carroll-debat is de kwestie van de moraal. Het is opvallend dat de NNT-voorstelling, voor het volwassenencircuit, zo expliciet moralistisch is. Die van Orkater, een uitbeelding van een kinderboek, is uitgesproken niet-moralistisch. Misschien is het een knipoog naar de traditionele kinderliteratuur, maar in elk geval verwijst de Epiloog van de Orakter-voorstelling naar de discussie op het punt van de moraal in *Wonderland*. De actrice, op zoek naar een moraal die er toch zeker moet zijn, spreekt de onbegrijpelijke supermoraal van de Hertogin uit (zie p. 97). Een geraffineerde verbinding van de idiote moraalvinding van de Hertogin met het, volgens oude overlevering, moraallose slot. De supermoraal verschijnt ook in het slot van het NNT-stuk, als de afronding van het ‘te binnen schieten’ van moralen bij het Konijn. De Vader vindt deze zin zijn beste claus, “mijn sterkste regel van dit stuk...”.

Verschil

Van den Bosch is een goed voorbeeld van een autonome reactie op een bekend boek. Het startpunt ligt niet bij wat hij gelezen heeft over Carroll en/of *Wonderland*, maar bij de herinnering aan de duistere *Alice*-film van Svankmajer, die hij *herkende* als iets wat bij hem paste. Die hebbelijkheid van hem, de neiging aandacht te hebben voor de duistere kant van de dingen, stelde hem ook open voor de donkere, zelfs horrorachtige elementen van *Wonderland*, dat in zijn ogen dus niets anders kan zijn dan een nachtmerrie. Om zich bij het nog beter ‘oppikken’ van deze elementen te helpen, las hij zich in (Ko van den Bosch, Weblog, 1 mei, 2010) met teksten van Elfriede Jelinek. Haar taal (erotisch geladen, zwartgallig, surrealistisch, vol woordspelingen) kon hem helpen bij het vinden van het geschikte idioom voor zijn *Alice in Wonderland*. Het gevolg was mede hierdoor wel, dat er complexiteit *toegevoegd* werd aan *Wonderland*, op zich een bijzondere prestatie. De Orkater-schrijvers verminderden de complexiteit juist, en maakten de structuur helderder, ook mede dankzij andere teksten trouwens, namelijk uit *Spiegelland*.

De NNT-voorstelling houdt met het incestverhaal de discussie over de reputatie van Dodgson levend; die van Orkater houdt de biografie weg, maar geeft, speels, het hoofdpersonage de naam Alice Liddell.

De voorstellingen hebben zich dus allerlei soorten vrijheden gepermitteerd, voor een deel te verklaren uit dramaturgische en/of dramatische motieven, met het gevolg dat een en ander zichtbaar werd dat interessant is voor het interpretatiedebat van *Wonderland*. Alles bij elkaar lijkt het materiaal voldoende om, met gebruikmaking van de woorden van Joosen (zie p. 16), een onderdeelje te kunnen zijn van de intertekstuele dialoog tussen bewerkingen en onderzoeksteksten. Inderdaad is de stem van de bewerker anders en ambivalenter (vooral die van Ko van den Bosch) dan die van de wetenschapper, maar een actieve en creatieve bijdrage aan het begrijpen en het ondergaan van *Wonderland* kunnen de twee besproken adaptaties zeker genoemd worden.

Discussie

Nóg een kinderklassieker

Een aardig toeval is het dat Ko van den Bosch in deze zelfde periode die ándere klassieker der klassiekers *Pinokkio* bewerkt heeft, in opdracht, nu voor een familievoorstelling, voor de kerstperiode ook (december 2012/januari 2013). Van den Bosch schreef een bewerking die je

aardig trouw aan Collodi zou kunnen noemen, in elk geval zitten alle highlights van Collodi's boek erin, en hij permitteerde zich maar relatief kleine verbale uitbarstingen over de stand van zaken in de huidige maatschappij. Het verschil zit'm niet alleen in het beoogde publiek, maar ook in het feit dat Van den Bosch hier alleen de tekst geleverd heeft, iemand anders (Colthof) deed de regie, en Rieks Swarte de vormgeving. Toen Van den Bosch het verzoek tot de bewerking kreeg, dacht hij: "Shit, dat had ik zelf moeten doen!" (mondelinge mededeling, 19 maart 2013). Colthof heeft de ingeleverde tekst volledig gerespecteerd, Van den Bosch zou er als regisseur vermoedelijk flink in zijn gaan hakken, schrappen en uitbreiden. In verschillende opzichten zou het interessant zijn de twee voorstellingen naast elkaar te leggen. *Pinokkio* en *Wonderland* hebben in de ogen van Van den Bosch (en anderen) aardig wat gemeen (zie p. 84), maar *Pinokkio* krijgt van hem bij voorbeeld een overweldigend happy end, zo te zien zonder ironie. Wat niet wil zeggen, dat het in zijn eigen regie niet onderweg heel veel rauws en duisters zou hebben meegekregen, en zelfs nu al was er de indruk dat er voor volwassenen meer te halen viel dan voor het jonge publiek. Een vergelijking tussen Van den Bosch' adaptaties van de twee klassiekers en/of een gesprek daarover zou(den) interessant materiaal kunnen opleveren.

Gescheiden circuits

Tamelijk vreemd is het dat niet één recensent beide voorstellingen heeft besproken. Vooral bij de NNT-voorstelling is goed te zien, dat alleen critici uit het volwassenencircuit de voorstelling gerecenseerd hebben, bij de Orakter-voorstelling was de groep misschien iets gemêleerder. *Trouw* bij voorbeeld stuurde Anita Twaalfhoven (recensent jeugdtheater) naar Orkater, en Hanny Alkema (recensent volwassenentoneel) naar het NNT. De meeste grote kranten hebben als beleid de twee gebieden gescheiden te houden, zoals ook te zien is aan het feit dat ze aparte recensenten hebben voor kinderliteratuur. Van Lierop-Debrauwer (2003) constateert het vasthouden aan de gescheiden circuits zelfs als het gaat om een dubbelpublieksauteur als Joke van Leeuwen: slechts in een heel enkel geval stapt een criticus uit zijn of haar hokje. Het is in dit geval extra merkwaardig omdat de voorstellingen zo dicht na elkaar plaatsvonden, dé kans voor verdieping van de kennis over de verschillen tussen theater voor het hele gezin en dat voor volwassenen, op grond namelijk van dezelfde tekst.

Opvallend is ook dat de critici zich niet bezighouden met eerdere opvoeringen van *Alice in Wonderland*. Er wordt soms alleen wat geroepen als: er bestaan al honderden *Alice*-bewerkingen voor toneel, maar concreet wordt het nooit. Het lijkt erop dat dat bij adaptaties van klassiekers uit de volwassenenliteratuur, en zeker bij toneelklassiekers als die van

Shakespeare of Albee, wel gebeurt. Het zou interessant kunnen zijn om te bekijken of dit (inderdaad) komt doordat *Wonderland* in Nederland vooral gezien wordt als een kinderklassieker.

Gek genoeg komt Disney ook nauwelijks aan de orde. Slechts één recensent (Akveld, 2010) vergelijkt de voorstelling met de film van Tim Burton (uit het Disney-concern) die op dat moment in de bioscopen draait. Ze constateert dat Orkater heel wat meer van de taal(grapjes) van Carroll overlaat dan de film. Takken (2010) eindigt zijn recensie met aandacht voor het *Wonderland*-naleven op het toneel en in de film. Hij geeft een korte beschrijving van enkele film-, niet van toneeladaptaties, waaronder die van Disney.

Nog één keer over getrouwheid

Er is hierboven al enkele malen gesuggereerd dat er in Nederland niet veel mensen zijn die *Wonderland* beschouwen als een tekst uit de volwassenencanon. Dit zou onderzocht moeten worden. Veel onderzoek naar *Wonderland* vindt in Nederland overigens niet plaats. Met enige regelmaat publiceren de twee kenners, Matsier (die heel belangrijk is als vertaler, van teksten, brieven en Gardner) en Peeters essays over Lewis Carroll, dat is het wel zo ongeveer.

Matsier is de profeet van de getrouwheid, wat zo langzamerhand een achterhoedegevecht lijkt. Het naleven gebeurt op grotere schaal in wat hij de Hel noemt, die van de ontrouwe edities. Maar een editie op basis van de intelligente toneeltekst van Orakter bij voorbeeld, met de spannende heldin, zou helemaal geen ‘hels’ idee zijn, desnoods met een verantwoording. Het in ere herstellen van de zus zou zelfs kunnen. Bij voorbeeld door een oude truuk van stal te halen, al toegepast in enkele door Matsier verfoeide oude bewerkingen van *Wonderland*: de zus vindt *Alice*’ verhaal zo mooi dat ze er een uitgever voor zoekt, en vindt. Dát is nog eens spannend (je eigen boek!), en meer van deze tijd dan een verzuchting over die heerlijke kindertijd. Een complete editie dient wel steeds beschikbaar te zijn, want er lijkt nog altijd een (weliswaar selecte) groep kinderen te bestaan die ontvankelijk is voor de wereld en de taal van de originele tekst. En die kinderen moeten van Jan Susina, in het Voorwoord al even opgeroepen, het boek hardop lezen, uit een editie met de prenten van Tenniel.

Bijlage *Alice in Wonderland* samengevat

(hoofdstuktitels, namen en vertalingen komen uit Matsier, 2012)

Voorafgaand aan het verhaal is er een zeven strofes (elk zes regels) tellend gedicht (*Al in het gouden middaguur...*), waarin de ik-figuur de aanleiding tot het schrijven van het boek vertelt: een roeitochtje waarop hij drie zusjes improviserend vertelde over een reis van een meisje naar Wonderland.

Hoofdstuk 1 Het konijnenhol in

Alice zit zich, loom aan het water, naast haar grote zus, te vervelen. Van de zus valt weinig interessants te verwachten: die leest in een boek zonder plaatjes.... Er loopt een Wit Konijn langs, met een horloge. Uit nieuwsgierigheid loopt Alice achter hem aan, pardoes een hol in. Ze valt eindeloos, langs voorraadplanken ook, ondertussen kan ze denken aan wat ze allemaal aan kennis heeft over lengte- en breedtegraden, en over de andere kant van de wereld. Zonder een schrammetje komt ze tot stilstand in een berg bladeren. In de benedenruimte betreedt ze een gang met allerlei deuren. Op een tafeltje ligt een sleuteltje, dat blijkt te passen op het slot van een klein deurtje achter een gordijn. Achter de deur ligt een prachtige tuin. Kon ze zich maar uitschuiven als een telescoop, dan kon ze wel in de tuin komen! Ze drinkt van een flesje dat er ineens staat, met Drink Mij erop, en wordt kleiner, maar nu kan ze niet meer bij de sleutel. Als ze eet van het koekje (Eet Mij) dat er plotseling ligt, wordt ze heel groot en past ze opnieuw niet door het deurtje.

Hoofdstuk 2 Het tranenmeer

“Vreemderder en vreemderder” is het allemaal, in elk geval moet ze er ook van huilen. Ze spreekt zichzelf streng toe en vraagt zich ook af of ze misschien is veranderd in Ada, of zelfs Mabel (want die is erg dom). De tranen vormen een meer, waarin ze valt als ze weer kleiner wordt. In het water blijken een Muis, een Eend, een Dodo en nog andere dieren te zwemmen.

Hoofdstuk 3 Een verkiezingsrace en een lang verhaal

Op de kant vertelt de Muis een stuk uit de vaderlandse geschiedenis, lekker droog, maar het helpt niet goed tegen droog worden. De Dodo stelt een verkiezingsrace voor. Dat helpt, iedereen wordt droog en wint ook nog eens. Alice geeft op verzoek iedereen een prijs (gelukkig heeft ze toffees bij zich), zelf ontvangt ze plechtig een (haar eigen) vingerhoed.

Hoofdstuk 4 Wie gaat de schoorsteen in?

Alice ziet het Konijn weer, hij stuurt haar naar zijn huis om handschoenen en een waaier te halen. Binnen drinkt Alice opnieuw uit een flesje, en deze keer komt ze echt vast te zitten. Konijn en consorten willen haar eruit zien te krijgen, moet het huis platgebrand worden? Wil, de hagedis, gaat de schoorsteen in, maar Alice schopt hem eruit. Ten slotte gooien ze met steentjes, die veranderen in koekjes. Ze eet ervan, wordt weer klein en ontsnapt.

Hoofdstuk 5 Raad van een rups

Alice heeft een tamelijk ingewikkeld gesprek met een waterpijp rokende Rups op een paddestoel, voornamelijk over identiteit (logisch na al die veranderingen). De Rups geeft haar een belangrijk advies: “Maak je niet dik” [vertaling van “Keep your temper”, een uitdaging voor een vertaler]. Op zijn verzoek zegt ze een versje op, maar er klopt van alles niet. Ze neemt stukjes paddestoel mee om het groter en kleiner worden te kunnen sturen. Eerst wordt ze enorm lang, en door een Duif aangezien voor een slang (maar Alice ziet zichzelf, hoewel aarzelend, nog wel als meisje) die het op haar eieren voorzien heeft. Ze eet zich weer wat normaler.

Hoofdstuk 6 Big en peper

Ze komt bij een huis, dat blijkt te behoren aan de Hertogin, die net door een afgezant van de Koningin uitgenodigd wordt voor een spelletje croquet. In de keuken is het een verschrikkelijke puinhoop, de Kokkin smijt met keukengerei, ook richting een baby, die, als Alice met haar wegwandelt, verandert in een biggetje. Een Kat [bij Matsier Kollumer Kat, bij Orkater Kazige Kat en bij het NNT Cheshire Kat geheten; bij Carroll heet hij Cheshire Cat] die ook in de keuken was, treft ze nu aan in een boom. Hij kan oplossen en verschijnen, zelfs in onderdelen als alleen een grijns. De Kat wijst haar naar een plek waar ze andere gekken kan ontmoeten, zoals de Maartse Haas en de Gekke Hoedenmaker.

Hoofdstuk 7 Een getikte theevisite

In de tuin van de Maartse Haas is een tea-party gaande. Omdat de Hoedenmaker gestraft is voor vals zingen, is het bij hen al enige tijd steeds dezelfde tijd (vier uur). Alice krijgt een raadsel op, dat geen oplossing blijkt te hebben. De ook aanwezige Zevenslaper vertelt een tamelijk bizar verhaal over drie zusjes in een put. Alice verlaat het vreemde gezelschap en ziet in één van de bomen plotseling een deur, ze gaat erdoorheen, komt weer in de ruimte met de deuren uit hoofdstuk 1 en kan nu wel het kleine deurtje door, de mooie tuin in.

Hoofdstuk 8 Het croquetveld van de koningin

Drie speelkaarten/tuinlieden zijn er rozen rood aan het verven (ze hadden per ongeluk witte geplant), anders zal hun hoofd eraf gaan. Een opgefokte Koningin (van de Harten) verschijnt, met allerlei (hoge) gasten en ook het Konijn. Het croquetspel wordt gespeeld met egels als

ballen en flamingo's als stokken, regels zijn er niet echt, de enige regel is feitelijk dat de Koningin moet winnen. Ze is voortdurend boos en beledigd, en roept vooral "Hun/haar/zijn kop eraf." De Kat verschijnt even.

Hoofdstuk 9 Het verhaal van de Nepschildpad

Ineens is daar de Hertogin, ze geeft Alice een arm en legt haar enorme kin op Alice' schouder. De Hertogin is verzot op het debiteren van moralen ("Alles heeft een moraal, als je hem maar weet te vinden"), volgens Alice hoeft er niet altijd een moraal te zijn. De supermoraal van de Hertogin luidt: "Wees wat je wilt lijken", of als je het simpeler geformuleerd wilt zien: "Stel je nooit voor dat je niet anders bent dan het anderen zou kunnen lijken dat wat je was of had kunnen zijn niet anders was dan wat je geweest was hun anders zou hebben geleken". (Matsier, 2012, p.81). De Koningin stuurt de Hertogin van het veld en wijst Alice de weg naar de Griffioen, die haar naar de Nepschildpad kan brengen, kennelijk een belangrijk iemand. Het is een huilebalk, die met Alice een discussie aangaat over schoolvakken, hij had onder andere bewassing, lui zijn, schreeuwen, optillen, afbekken, gemenevuldigen en stelen, en bijbelse en vaderlandse vergetenis.

Hoofdstuk 10 De kreeftenquadrille

Nepschildpad en Griffioen doen een dans voor, er hoort ook een lang lied bij. Als ze horen dat er een rechtszaak gaat beginnen, gaan ze er allemaal snel heen.

Hoofdstuk 11 Wie heeft de taartjes gestolen?

Hartenboer wordt aangeklaagd voor diefstal van taarten, die de Koningin gebakken had. Oude bekenden als Hoedenmaker en Kokkin zijn getuige, maar hun getuigenis levert niet veel op. De Koning is Rechter, ook hij blijkt nu wel iets repressiefs te hebben. Alice vindt zo'n proces wel eens leerzaam.

Hoofdstuk 12 Alice's getuigenis

Alice is net weer groter geworden. Er wordt een brief voorgelezen van een zogenaamde verdachte, het is een duister gedicht. Alice protesteert tegen de gang van zaken, maar terwijl ze dat doet, wordt ze weer kleiner. Alle kaarten keren zich tegen haar.... Alice wordt wakker, er vallen nog wat blaadjes op haar. Ze vertelt haar zus over de vreemde droom. Zus stuurt haar naar de thee, Alice holt uit beeld, en de zus droomt nu zo'n beetje Alice' droom na. Ten slotte ziet ze in een soort visioen Alice als moeder die haar eigen kinderen menig vreemd verhaal vertelt, wellicht wel *dit* verhaal.

Alice bibliografie

Voorstellingen

Orkater 2010 en 2012/3

Alice in Wonderland. Bewerking en regie: Geert Lageveen, Leopold Witte; muziek: live gespeeld door Holland Symfonia onder leiding van Henric Schaefer; muzikaal advies: Jan Pieter Koch; vormgeving en kostuums: Dieuweke van Reij; lichtontwerp: Stefan Dijkman; spelers: Tjitske Reidinga, Geert Lageveen, Leopold Witte (2010), Porgy Franssen (2012/3), Bart Rijnink (2012/3), Erik van der Horst (2012/3), Remco Sietsema (2010) en leden van het orkest. Amsterdam: Orkater, mei 2010, reprise december 2012/januari 2013.

Noord Nederlands Toneel 2010

Lewis Carroll/Ko van den Bosch. (2010). *Alice in Wonderland*. Vertaling: Nicolaas Matsier; regie: Ko van den Bosch; toneelbeeld: André Joosten, Christien Wijnholds; composities: Michel Banabila, Pere Ubu; kostuums: Johanna Trudinski; lichtontwerp: Ko van den Bosch; geluid: Jannes Noorman; spelers: Maartje van de Wetering, Klára Alexová, Judith de Joode, Wil van de Meer, Malou Gorter, Rory de Groot, Joris Smit. Groningen: Noord Nederlands Toneel, herfst/winter 2010.

Teksten

Primair

Edities

Carroll, L. (1998). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the looking-glass and what Alice found there: The centenary edition*. Edited with an introduction and notes by Hugh Haughton. London, England: Penguin.

Carroll, L. (1999). *De avonturen van Alice in Wonderland*. Met illustraties van Helen Oxenbury. Vertaling Sofia Engelsman. Haarlem: Gottmer.

Carroll, L. (2000). *De avonturen van Alice in Wonderland*. Illustraties van Sir John Tenniel. Vertaald door Nicolaas Matsier. Amsterdam: Van Goor.

Carroll, L. (2006). *Alice in Spiegelland*. Met illustraties van Helen Oxenbury. Vertaling Sofia Engelsman. Haarlem: Gottmer.

Carroll, L. (2012). *De avonturen van Alice in Wonderland & Achter de spiegel en wat Alice daar aantrof*. Vertaald en met een nawoord door Nicolaas Matsier. Met illustraties van John Tenniel. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep.

Carroll, L., & Carrer, Ch. (2010). *De wonderlijke droom van Alice*. Wielsbeke: De Eenhoorn. [= vertaling van *The Nursery Alice*]

Overige primaire teksten

Alphenaar, C., & Vermeulen Windsant, P. (vert., bew.). (1990). *Alice Alice: naar Alice in Wonderland van Lewis Carroll*. Eindhoven: Het Zuidelijk Toneel.

Bosch, K. van den. (2010). *Alice in wond wond Wonderland*. Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek.

Bosch, K. van den. (2012). *Pinokkio: ongeschaafd*. Amsterdam: De Nieuwe Toneelbibliotheek.

Carroll. (1982). *Alice*. Vertaling en bewerking: Friso Haverkamp. RO Theater.

Disney, W. (1996). *Alice in Wonderland*. Amsterdam Zuidoost: De Geïllustreerde Pers. [Disney Filmstrip]

Disney, W. (Prod.). (2011). *Alice in Wonderland*. A film by Cetal Geronimi, Wilfred Jackson & Hamilton Luske. [Special edition dvd]. The Walt Disney Company. [Oorspronkelijk 1951]

Disney, W. (Prod.). (2010). *Alice in Wonderland*. A film by Tim Burton. [dvd]. Walt Disney Productions.

Ubu, P. (1998). Laughing. On *The Modern Dance* [cd]. London, England: Cooking Vinyl.

Ubu, P. (1980). Misery Goats. On *The art of Walking* [cd]. London, England: Rough Trade.

Secundair

Akveld, J. (2010, 21 mei). Zonder de hertogin, maar met het konijn: Alice in Wonderland, Orkater & Holland Symfonia. *Het Parool*. Geraadpleegd via <http://www.joukjeakveld.nl/publicaties/parool/item/alice-in-wonderland>

Alkema, H. (2010, 5 oktober). ‘Alice’ is een op de actualiteit gekropen ode aan de fantasie. *Trouw*. Geraadpleegd via http://dashboard.nnt.nl/data/recensie-trouw_4.pdf

d'Ancona, J.J. (2010, 25 mei). Alice komt onstuitbaar en meeslepend uit de kast: Alice in Wonderland. *Dagblad van het Noorden*. Geraadpleegd via http://www.orkater.nl/filerep/File/2010%20Alice%20in%20Wonderland/10_05_25_recensie_Dagbladvanhetnoorden_Aliceinwonderland.pdf

Avery, G. (2006). Lewis Carroll. In J. Zipes (chief Ed.), *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature* (Vol. 1, p. 262-265). Oxford, England: University Press.

Babbage, F. (2009). Heavy bodies, fragile texts: Stage adaptation and the problem of presence. In R. Carroll (Ed.), *Adaptation in contemporary culture: Textual infidelities* (p. 11-22). New York, NY: Continuum.

Beckett, S.L. (2011). Crossover classics: Classics for all ages. In E. Paruolo (Ed.), *Brave New Worlds: Old and New Classics of Children's Literatures* (p. 31-44). Brussel: Lang.

Bingham, J.M. (1987). Lewis Carroll 1832-1898. In J.M. Bingham (Ed.), *Writers for children: Critical studies of major authors since the seventeenth century* (p. 117-126). New York, NY: Charles Scribner's Sons.

Blackburn, W. (1986). “A New Kind of Rule”: The subversive narrator in “Alice's Adventures in Wonderland” and “The Pied Piper of Hamelin”. *Children's Literature in Education*, 17/3, 181-190. doi: 10.1007/BF01141681

Bosch, K. van den. (1 mei 2010). De voorstelling Zina [Web Log post]. Geraadpleegd via http://noordnederlandstoneel.blogspot.nl/2010_05_01_archive.html

Bosch, K. van den. (8 juni 2010). Maandag begonnen [Web Log post]. Geraadpleegd via <http://noordnederlandstoneel.blogspot.nl/2010/06/maandag-begonnen-met-eerste-lezingen.html>

Bosch, K. van den. (21 juni 2010). Presentatie Alice [Web Log post]. Geraadpleegd via <http://noordnederlandstoneel.blogspot.nl/2010/06/presentatie-Alice.html>

Brennan, G. (2009). Alice's Adventures in Wonderland 1865. In J. Eccleshare (Ed.), & Q. Blake (Preface), *1001 Children's books you must read before you grow up* (p. 410-411). London, England: Quintessence.

Brooker, W. (2004). *Alice's adventures: Lewis Carroll in popular culture*. New York, NY/London, England: Continuum.

Buchbinder, D. (2011). From "Wizard" to "Wicked": Adaptation theory and Young Adult fiction. In K. Mallan, & C. Bradford (Eds.), *Contemporary Children's Literature and Film: Engaging with Theory* (p. 127-146). New York, NY: Palgrave/MacMillan.

Carroll, L. (1887). Alice on the stage. *The Theatre*, April. Geraadpleegd via <http://www.alice-in-wonderland.net/books/onstage.html>

Carroll, L. (2011). *Met 4 ¾ kus: Brieven aan kinderen, maar niet alleen*. Gekozen en vertaald door Nicolaas Matsier. Amsterdam: De Bezige Bij.

Carroll, R. (2009). 'Introduction: Textual infidelities.' In R. Carroll (Ed.), *Adaptation in contemporary culture: Textual infidelities* (p. 11-22). New York, NY: Continuum.

Cartmell, D. (2009). Story-telling, stage and screen: Screen classics. In J. Maybin, & N.J. Watson (Eds.), *Children's literature: Approaches and territories* (p. 280-295). Basingstoke, England: Palgrave MacMillan/The Open University.

Chambers, A. (2011). From page to stage: On the adaptation of a novel. In S. Geerts, & S. Van den Bossche (Red.), *Oneindige verhalen: Hoe canonwerken voortleven in de jeugdliteratuur*. (p. 67-74). Gent: Academia Press.

Clark, B. L. (1986). What went wrong with Alice? *Children's Literature Association Quarterly*, 11(1), 29-33. doi: 10.1353/chq.0.0379

Cohen, M.N. (1983/4). The Nursery Alice. *The Lion and the Unicorn*, 7/8, 120-138. doi: 10.1353/uni.0.0181

Dorrestein, R. (1989). *Haar kop eraf!: Alice als hedendaagse heldin voor hedendaagse feministes*. [Amsterdam:] Perdu, 1989.

Eck, M. van. (2010, 6 december). Confronterend sprookje voor volwassenen: Alice gevangen in een absurde en enge wereld. *Brabants Dagblad*. Geraadpleegd via <http://academic.lexisnexis.nl/>

Embrechts, A. (2010, 19 mei). Geschrift theaterstuk over Alice: Alice in Wonderland: Veel te zien en te horen in de chaos. *de Volkskrant*. Geraadpleegd via <http://www.orkater.nl/filerep/File/2010%20Alice%20in%20Wonderland/recensie%20Volkskrant.pdf>

Erenstein, R. (Red.). (1991). *Literatuur geen kinderspel: Beknopte geschiedenis van het jeugdtheater in Nederland*. Amsterdam: NTI/IT&FB.

Falconer, R. (2009). Cross-reading and crossover books. In J. Maybin, & N.J. Watson (Eds.), *Children's literature: Approaches and territories* (p. 366-379). Basingstoke, England: Palgrave MacMillan/The Open University.

Fischlin, D., & Fortier, M. (2000). General Introduction. In D. Fishlin, & M. Fortier (Eds.), *Adaptations of Shakespeare: A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present* (p.1-22). London, England/New York, NY: Routledge.

Freriks, K. (2010, 5 oktober). Wreed wonderland. *NRC*. Geraadpleegd via <http://academic.lexisnexis.nl/>

Freriks, K. (2010, 22 oktober). Alice loopt op hoge hakken door Wonderland. *NRC*.

Geraadpleegd via <http://academic.lexisnexis.nl/>

Gaßner, H, Görgen, A., & Schulz, Ch.B.. (Eds.). (2012). *Alice im Wunderland der Kunst*. Hamburg: Hatje Cantz/Hamburger Kunsthalle.

Gardner, M. (2009). *Aantekeningen bij Alice*. Vertaald door Nicolaas Matsier. Amsterdam: Atheneum/Polak & Van Genneep.

Geerts, S., & Van den Bossche, S. (2011). Oneindige verhalen: Hoe canonwerken voortleven in de jeugdliteratuur. In S. Geerts, & S. van den Bossche (Red.), *Oneindige verhalen: Hoe canonwerken voortleven in de jeugdliteratuur* (p.3-20). Gent: Academia Press.

Ghesquiere, R. (2004). Hoe lang duurt klassiek? In H. van Lierop-Debrauwer, P. Mooren, & H. Bekkering (Red.), *Dat moet je gelezen hebben: Literaire en educatieve canonvorming in de (jeugd)literatuur* (p.55-69). Leidschendam: Biblion.

Goldschmidt, A.M.E. (1971). *Alice in Wonderland Psycho Analyzed*. In R. Phillips (Ed.), *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' Looking-Glasses 1865-1971* (p. 279-282). Illustrations by Sir John Tenniel and Lewis Carroll. New York, NY: The Vanguard Press. [first published 1933]

Gorp, H. van, Delabastita, D., & Ghesquiere, R.; met medewerking van J. Flamend. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Groningen/Houten/Mechelen: Wolters Plantyn.

Greenhalgh, S. (2009). Story-telling, stage and screen: Drama. In J. Maybin, & N.J. Watson (Eds), *Children's literature: Approaches and territories* (p. 267-280). Basingstoke, England: Palgrave MacMillan/The Open University.

Grenby, M.O. (2009). The origins of children's literature. In M.O. Grenby, & A. Immel (Eds.), *The Cambridge companion to children's literature* (p.3-18). Cambridge, England: University Press.

Gubar, M. (2011). *Peter Pan* as children's theater: the issue of audience. In J.L. Mickenberg, & L. Vallone (Eds.), *The Oxford Handbook of children's literature* (p. 475-495). Oxford, England: University Press.

Hancher, M. (1991). Alice's audiences. In J.H. McGavran (Ed.), *Romanticism and children's literature in Nineteenth-Century England* (p.190-207). Athens: University of Georgia Press.

Hazenbos, E. (1994). Literatuur op de planken: Een pleister op de wonde of een aanvulling? *Literatuur zonder leeftijd*, 29, 95-107.

Henkel, K. (2010, 8 oktober). Overweldigende Alice in Wonderland. Geraadpleegd via <http://toneel.blog.nl/gezien/2010/10/08/overweldigende-alice-in-wonderland>

Herfkens, L. (2010, mei). Alice in Wonderland: Orkater & Holland Symfonia. <http://www.theaterjournaal.nl/Artikel.aspx/Alice-in-Wonderland>

Hoorn, A. van. (2010). Leopold Witte en Geert Lageveen over ALICE IN WONDERLAND. *HS-Magazine* nr.6, 6-9. Geraadpleegd via <http://www.orkater.nl/filerep/File/2010%20Alice%20in%20Wonderland/rechtenvrij%20interview%20Leopold%20Witte%20en%20Geert%20Lageveen.doc>

Hoven, P. van den. (2012). Zonder verhaal besta je niet: Over sprookjes en jeugdtheater. *Literatuur zonder leeftijd*, 88, 8-20.

Hudson, D. (1976). *Lewis Carroll: An illustrated biography*. London, England: Constable.

Hunt, C. (2011). The fundamentals of children's literature criticism: *Alice Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. In J.L. Mickenberg, & L. Vallone (Eds.), *The Oxford Handbook of children's literature* (p.35-51). Oxford, England: University Press.

Hunt, P. (2011). British classics on the operating table. In E. Paruolo (Ed.), *Brave New Worlds: Old and New Classics of Children's Literatures* (p.45-53). Brussel: Lang.

- Hutcheon, L., with O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (Rev.ed.). London, England/New York, NY: Routledge.
- Hutcheon, L. (2009). In praise of adaptation. In J. Maybin, & N.J. Watson (Eds.), *Children's literature: Approaches and territories* (p. 333-338). Basingstoke, England: Palgrave MacMillan/The Open University.
- Johnson, E.J. (2009). Chronology. In M.O. Grenby, & A. Immel (Eds.), *The Cambridge companion to children's literature* (p.xvii-xxv). Cambridge, England: University Press.
- Jones, J.E., & Gladstone, J.F. (1998). *The Alice Companion: A guide to Lewis Carroll's Alice books*. Basingstoke/London, England: MacMillan.
- Jong, A. de. (2010, oktober). Een namaak-Ko van den Bosch: 'Alice in Wonderland' door Noord Nederlands Toneel. TM. Geraadpleegd via <http://tmkritieken.wordpress.com/2010/11/02/alice-in-wonderland-door-noord-nederlands-toneel/>
- Joosen, V. (2011). *Critical and creative perspectives on fairy tales: An intertextual dialogue between fairy-tale scholarship and postmodern retellings*. Detroit: Wayne State University Press, p. 1-48.
- Joosen, V., & Vloeberghs, K. (2008). *Uitgelezen jeugdliteratuur: Een ontmoeting met traditie en vernieuwing*. Leuven/Leidschendam: LannooCampus/Biblion.
- Kamp, W. van de. (2010, 12 mei). Op avontuur met 'Alice in Wonderland'. *Haarlems Dagblad*. Geraadpleegd via <http://academic.lexisnexis.nl/>
- Kempers, P. (2001). *'Ik denk, dus ik verwar': 20 jaar Alex d'Electrique, 2000-1980*. Amsterdam: BPC.
- Langens, T. (2009). *Tussen realiteit en fictie: Een vergelijkende studie van de reële levensomstandigheden van vrouwen actief in het surrealisme en de fictieve constructie van vrouwelijkheid in de surrealistische beeldende kunst*. (Masterthesis, Universiteit Gent).

Geraadpleegd via http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/415/015/RUG01-001415015_2010_0001_AC.pdf

Lanters, J. (1988). *Missed understandings: A study of stage adaptations of the works of James Joyce*. Amsterdam: Rodopi (Doctoral dissertation).

Lathey, G.(2006). "What a funny name!": Cultural transition in versions of Erich Kästner's *Emil and the Detetctives*. In F.M. Collins, & J. Ridgman (Eds.), *Turning the page: Children's literature in performance and the media* (p. 115-131). Bern: Peter Lang.

Leach, K. (1999). *In the shadow of the dreamchild: A new understanding of Lewis Carroll*. London/Chester Springs: Peter Owen.

Lierop-Debrauwer, H. van. (2003). De hokjesgeest voorbij: Naar aanleiding van *Vrije vormen* van Joke van Leeuwen. *Literatuur zonder leeftijd*, 60, 32-39. Geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/_lit004200301_01/_lit004200301_01_0005.php

Linders, J. (2000). Lewis Carroll. *Lexicon jeugdliteratuur*, oktober, 1-8.

Lips, P. (2010, 12 mei). 'Alice in Muziekland' een wonderlijk feest. *Haarlems Dagblad*. Geraadpleegd via <http://academic.lexisnexis.nl/>

Lodewijx, E. (2013, 10 januari). Muzikaal theaterfeest voor oor en oog donderdag: Reprise. De succesvolle voorstelling Alice in Wonderland van Orkater en Holland Symfonia keert eenmalig terug in Rotterdam. *Metro*. Geraadpleegd via <http://academic.lexisnexis.nl/>

Lovett, Ch.C. (1990). *Alice on stage: A history of the early theatrical productions of Alice in Wonderland, together with A checklist of dramatic adaptations of Charles Dodgson's works*. Westport/Londen, England: Meckler.

Lucas, A. L. (1997). Introduction / Nations on trial: The cases of *Pinocchio* and *Alice*. In A.L. Lucas, *Gunpowder and sealing-wax: Nationhood in Children's literature* (p. 1-5 / p.49-58). Leicester, England: Troubador.

Mackey, M.(2006). Inhabiting *Anne's* world: The performance of a story space. In F.M. Collins, & J. Ridgman (Eds.), *Turning the page: Children's literature in performance and the media* (p.61-82). Bern: Peter Lang.

Matsier, N. (2009). *Alice in Verbazië*; essays. Amsterdam: De Bezige Bij.

McGillis, R. (2011). Adventures of a children's writer: Lewis Carroll and authorship. *Children's Literature*, 39, 267-271. doi: 10.1353/chl.2011.0007

McGillis, R.F. (1986). "What Is the Fun?" Said Alice. *Children's Literature in Education*, 17 (1), 25-36. doi: 10.1007/BF01126947

Meder, Th. (2013). Roodkapje en Sneeuwwitje als strijdbare meiden: De meest recente sprookjesfilms voor (jong)volwassenen. *Literatuur zonder leeftijd*, 90, 103-127.

Nachtegaal, J. (2010, 25 november). Alice in (Ver)Wonderland. Geraadpleegd via <http://www.cultuurpodium.nl/entry/1140>

Nodelman, P. (2008). *The hidden adult: Defining children's literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

O'Sullivan, E. (2000). *Kinderliterarische Komparistik*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

O'Sullivan, E. (2001). Alice in different Wonderlands: Varying approaches in the German translations of an English children's classic. In M. Meek (Ed.), *Children's literature and national identity* (p.11-21). Stoke on Trent/Sterling: Trentham.

O'Sullivan, E. (2005). *Comparative Children's Literature*. Londen, England/New York, NY: Routledge.

O'Sullivan, E. (2006). Does Pinocchio have an italian passport? What is specially national and what is international about classics of children's literature. In G. Lathey (Ed.), *The Translation of Children's Literature: a reader* (p.146-162). Clevedon: Multilingual Matters.

Parlevliet, S. (2009). *Meesterwerken met ezelsoren: Bewerkingen van literaire klassiekers 1850-1950*. Hilversum: Verloren. Geraadpleegd via <http://irs.ub.rug.nl/ppn/322567998>

Paruolo, E. (2011). Introduction. In E. Paruolo (ed.), *Brave New Worlds: Old and New Classics of Children's Literatures* (p.9-28). Brussel: Lang.

Patten, B.M. (2009). *The logic of Alice: Clear thinking in Wonderland*. Amherst, NY: Prometheus Books.

Peters, H. & Lierop-Debrauwer, H. van. (1998). Volwassen leesplezier in jeugdboeken: Van escape naar goede smaak. *Literatuur zonder leeftijd*, 46, 137-152. Geraadpleegd via http://www.dbnl.org/tekst/_lit004199801_01/_lit004199801_01_0016.php

Preston, M.J. (1988). *Robinson Crusoe, Gulliver's travels, and Alice's Adventures in Wonderland: Wonderful texts. Marvels and Travels, II* (2), 75-85.

Pudney, J. (1976). *Lewis Carroll and his world*. London, England: Thames and Hudson.

Rackin, D. (1991). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: Nonsense, sense, and meanings*. New York, NY: Twayne.

Reichertz, R. (1997). *The making of the Alice books: Lewis Carroll's uses of earlier children's literature*. Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press.

Reid-Walsh, J. (2006). Pantomime. In J. Zipes (chief Ed.), *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature* (Vol. 3, p. 211-213). Oxford, England: University Press.

Reynolds, K. (2006). *His dark materials in performance: Finding a balance between heritage and mass media*. In F.M. Collins, & J. Ridgman (Eds.), *Turning the page: Children's literature in performance and the media* (p.115-131). Bern: Peter Lang.

Reynolds, P. (1993). Introduction. In P. Reynolds (Ed.), *Novel images: Literature in performance* (p.1-16). London, England/New York, NY: Routledge.

Rottier, R. (2010). *Informatiemap bij Alice in Wonderland naar Lewis Carroll, tekst en regie Ko van den Bosch: een voorstelling van het Noord Nederlands Toneel*. Noord Nederlands Toneel. [in deze map wordt Carroll consequent gespeld met één r]

Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. London, England/New York, NY: Routledge.

Satoshi, A. (2008). Regaining Continuity with the Past: Spirited Away and Alice's Adventures in Wonderland. *Bookbird*, vol.46 (1), 23-31. doi: 10.1353/bkb.0.0016

Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. Athens: University of Georgia Press.

Schouten, I. (2010, 19 mei). Alice in Wonderland: Tjitske Reidinga schittert als Alice. *Toneelblog*. Geraadpleegd via <http://toneel.blog.nl/gezien/2010/05/19/tjitske-reidinga-schittert-als-alice#more-1750>

Sigler, C. (1996). Brave New Alice: Anna Matlack Richards' Maternal Wonderland. *Children's literature*, 24, 55-73. doi: 10.1353/chl.0.0372

Soetaert, R. (1994). Wat heet klassiek? Over jeugd en traditie. *Leesgoed*, 21 (5), 137-139.

Stuivenberg, R. (2010, 19 november). Theater tussen popconcert en poetry-trip: Alice in Wonderland – Noord Nederlands Toneel. Geraadpleegd via <http://www.allesoverkunst.nl/2010/11/theater-alice-in-wonderland-noord.html>

Susina, J. (1993). Dramatic Victorians. *Children's Literature*, 21, 197-201. doi: 10.1353/chl.0.0183

Susina, J. (2010). *The place of Lewis Carroll in children's literature*. New York, NY: Routledge.

Takken, W. (2010, 17 mei). Muzikale variant 'Alice in Wonderland': Een bont aangeklede encensering waarbij de orkestleden als figuranten worden ingezet. *NRC*. Geraadpleegd via <http://www.orkater.nl/filerep/File/2010%20Alice%20in%20Wonderland/artikel%20NRC.pdf>

Thooft, L. (2012). Alice in Wonderland: Een sprookje over hemel & aarde. *Happinez*, 10 (7), 100-105.

Twaalfhoven, A. (2010, 19 mei). Kind en kunst: Alice slaat zich dapper door haar muzikale wonderland. *Trouw*. Geraadpleegd via <http://www.orkater.nl/filerep/File/2010%20Alice%20in%20Wonderland/recensie%20Trouw.pdf>

Veraart, K. (2010, 5 oktober). Verslingerd raken aan een volwassen Alice: Maartje van de Wetering vlamt in volwassen theatersprookje. *de Volkskrant*. Geraadpleegd via http://dashboard.nnt.nl/data/recensie_Volkskrant_4.pdf

Visscher, J. (2010, 4 oktober). Een woud van taal: Alice in Wonderland. *Dagblad van het Noorden*. Geraadpleegd via http://dashboard.nnt.nl/data/recensie_DvhN_4.pdf

Vries, S. de. (2013, 11 januari). Alice als best denkbare vorm van decadentie. *Leeuwarder Courant*. Geraadpleegd via <http://academic.lexisnexis.nl/>

Weijers, M. (2010, 8 oktober). Land zonder wonderen: NNT maakt van ‘Alice’ een grimmig sprookje. *de Telegraaf*. Geraadpleegd via http://dashboard.nnt.nl/data/Recensie-de_telegraaf_2.doc

Wilson, A.E. (1934). *Christmas Pantomime: The story of an English institution*. London, England: Allen & Unwin.

Whitmore, J. (1994). *Directing postmodern theater: Shaping signification in performance*. Michigan: The University of Michigan Press.

Zadwora-Fjellerstad, D. (1986). *Alice's Adventures in Wonderland and Gravity's Rainbow: A study in duplex fiction*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Zuidhof, P. (2010, 17 mei). Muziektheater: ‘Alice’ haalt klassiek uit de kast. *Haarlems Dagblad*. Geraadpleegd via <http://www.orkater.nl/filerep/File/2010%20Alice%20in%20Wonderland/recensie%20Haarlems%20Dagblad.pdf>



Melle. (1966). *Alice in Wonderland*. Olieverf op doek, 40x50 cm.
Stedelijk Museum Amsterdam