

SHAKESPEARE ALS MEDESPELER. DE GESCHIEDENIS VOLGENS TOM LANOYE EN LUK PERCEVAL.

Jürgen PIETERS

“De afgrond van de geschiedenis is groot genoeg voor iedereen.”

Paul Valéry

“Longing on a large scale is what makes history.”

Don DeLillo

“That’s the way that the world goes round/ You’re up one day, and the next you’re down.”

John Prine

1.

We schrijven december 1997. Het traditionele eindejaarsoverzicht van het BRTN-nieuwsprogramma *Panorama* eindigde dit keer met een korte sequentie uit *Ten Oorlog*, de lang verwachte, op voorhand reeds door velen bejubelde, maar achteraf al bij al maar weinig becommentarieerde bewerking van Shakespeares koningsdrama's door de Blauwe Maandag Compagnie, *courtesy of* Tom Lanoye en Luk Perceval. Behalve een korte herinnering aan het overlijden van Herman De Coninck, James Stewart en Georg Solti, was dit het enige culturele item in een nauwelijks één-uur-durende round-up van een jaar dat, als we de nieuwsmakers mochten geloven, weinig artistieke hoogtepunten kende.

Dat was overigens niet de enige reden waarom we 1997 maar beter snel konden vergeten. Volgens de redactie van *Panorama* verdiende dit door de Heer weinig gezegende jaar het de geschiedenis in te gaan als “het jaar van het afscheid”. Afscheid van wie? Van De Coninck, Stewart en Solti dus, maar ook van Jacques Cousteau, van Georges Marchais, van Deng Xiao Ping, van de Franse chanteuse Barbara, van Laura Nyro en van Robert Vandeputte. Dat in december niemand zich nog herinnerde dat ook die laatsten gestorven waren - erger nog: wie sommigen van hen *bij leven* waren - heeft zonder twijfel voor een stuk te maken met het drievoudige afscheid dat alles overschaduwde wat er dit jaar gebeurde: het afscheid van moeder Teresa, het afscheid van prinses Diana, het afscheid van Gianni Versace.

2.

Was het een daad van symboliek om het nieuwsoverzicht van het afgelopen jaar te beëindigen met een fragment uit *Ten Oorlog* (meer bepaald met de monoloog waarin Henry V zijn mannen aanspoort bij de belegering van Harfleur)? 1997 was naar men zegt ook het jaar waarin we afscheid moesten nemen van de Blauwe Maandag Compagnie, die volgend seizoen onder de naam Het Toneelhuis een fusie aangaat met KNS-Antwerpen. Wie in de finale van dit nieuwsoverzicht een symbolische geste wou zien, moest dus niet eens ver gaan zoeken. Maar misschien kunnen we de nieuwsredactie van de BRTN maar beter niet onderschatten en was er nog op een ander, dieperliggend niveau symboliek in het spel.

Was 1997 immers ook niet een beetje het jaar van het afscheid van het theater *an sich*? In maart van vorig jaar publiceerde Rudi Laermans in het podiumkunsten-tijdschrift *Etcetera* een belangrijke - maar opnieuw: weinig becommentarieerde - tekst, waarin hij stelde dat de kunst, en dus ook het theater, zich aan het einde van de twintigste eeuw maar beter eens en voor altijd van de illusie onttreedt dat ze hedendaags kon zijn. Een paar maanden later verscheen in hetzelfde blad een reactie op Laermans' tekst van de schrijvershand van Eric De Kuyper. "So what?", repliceerde De Kuyper. Laat theater maar anti-actueel zijn, ik hou daar wel van. Veel meer valt hier niet over te zeggen dan dat het zinloos is de discussie op een dergelijke manier te voeren. Maar als De Kuyper op zoek was gegaan naar Laermans' definitie van het 'hedendaagse' - meer nog: indien hij er de slottekst van diens recent verschenen opstellenbundel *Schimmenspel* ("essays over de hedendaagse onwerkelijkheid") naast had gelezen - dan had hij misschien ingezien dat Laermans' tekst niet ging waarover hij op het eerste gezicht leek te gaan. Dan had hij zich misschien ook de primaire vragen gesteld die in dit soort debatten blijkbaar met steeds minder gêne worden vermeden: "wat is dat, 'actueel'? wat is dat, 'theater'? wat is dat, 'houden van'?" So what. 1997 was in elk geval het jaar van het afscheid van het debat.

3.

Dat laatste is meteen ook de teneur van een lang stuk dat Frank Albers naar aanleiding van *Ten Oorlog* in *De Morgen* publiceerde. Als we Albers mogen geloven, dan hebben we in 1997 ook afscheid moeten nemen van de theaterkritiek. Ook al vormde zijn tekst een welkome uitzondering op de bijzonder kritiekloze manier waarop *Ten Oorlog* werd ontvangen (de meeste Vlaamse journalisten waren behoorlijk enthousiast, maar leken niet goed te weten waarom) toch hinkte hij ontegensprekelijk op twee benen. Enerzijds bevatte Albers' betoog nogal wat teleurstelling over de eigenlijke voorstellingen van de koningsdrama's: die beantwoordden zijns inziens niet aan wat het in allerlei krantenbijlagen op voorhand uit

de doeken gedane project van bewerker en regisseur had doen verhoppen. Anderzijds klonk er in zijn tekst verwondering door over de kritische ontvangst die *Ten Oorlog* in de Vlaamse pers te beurt was gevallen. Vanuit cultuursociologisch standpunt was die receptie volgens Albers een gebeurtenis van formaat. De collectieve euforie was niet alleen onbeargumenteerd, zo schrijft hij, ze leek bovendien meer voort te komen uit de behoefte van media en publiek aan een groots theaterevenement dan uit de onbevooroordeelde perceptie van een kunstwerk.

Wat dat laatste betreft, heeft Albers op zijn minst een *beetje* het gelijk aan zijn kant. Gilletjes en kreetjes waren er in overvloed, maar op echt kritische beschouwingen bleef het lang wachten. De productie werd als fenomeen beschreven - zoveel miljoen, zoveel acteurs, zoveel maanden repeteren, zoveel uur kijken en zoveel broodjes gezond tijdens de zoveel pauzes - haar feitelijkheid werd gerapporteerd, maar ze gold niet langer als voorwerp van echte reflectie. Journalistiek en nauwelijks veredeld kunsttoerisme, dat wel, maar kritiek, ho maar! Het is inderdaad opvallend. Alleen, wie de cultuurbijlagen in kranten en weekbladen de voorbije jaren een beetje heeft gevolgd, weet dat het verschijnsel dat Albers hier aanklaagt, verre van nieuw is. Recensies zijn al langer dan vandaag schaamteloos banale verslagjes van een avondje uit, geleuter aan de zijlijn van jongens en meisjes die weinig of niks te melden hebben en wier enige handigheid zich situeert in het herschrijven van persmappen (en dan nog). Bovendien beperkt het probleem zich niet, zoals Albers lijkt te suggereren, tot het theater. Zijn conclusie inzake de schrijnende afwezigheid van kritiek gaat op voor het hele kunstgebeuren, de letteren voorop. (Het was dan ook ironisch om zien dat Albers' aanklacht verscheen in een boekenbijlage die in 1997 elke week weer voor het merendeel vol stond met kneuterige leesrapportjes van zo mogelijk nog kneuteriger boekjes.)

4.

Dat het jaar van het afscheid tegelijk ook het jaar van de eeuwige wederkeer was, daarover zal wie een beetje Nietzscheaanse neigingen heeft, zich niet echt verbazen. Mobutu die terugkeert als Kabila. Fabrieken die sluiten om duizend kilometer verder in oostelijke richting opnieuw open te gaan. Mensen die doodgaan. Vrouwen die ons ontroeren. Mannen die onoirbare dingen doen. Kinderen die eerst liefde en dan geweld opwekken. Politici die zich laten omkopen. Is het ooit anders geweest? Gezien het voorgaande hoeft het niet echt te verbazen dat het drievoudige afscheid van moeder Teresa, van prinses Diana en van Gianni Versace meteen de opvallende terugkeer inluidde van een aantal stereotiepen waarvan achteraf enkel kan blijken dat ze nooit echt waren weggeweest: de vrouw als ingoed wezen, de vrouw als zuiverste der mensensoorten, de vrouw als schoonste parel aan Gods kroon. "Kwam niet, indien hij ons verleiden wou, / De duivel tot ons als een mooie vrouw?",

soundmixt Tom Lanoye in *Ten Oorlog Shakespeare* na. Als we dan al van één ding afscheid namen in 1997, dan was het wel van het feminisme.

5.

Ook het vermeende afscheid van de Blauwe Maandag Compagnie bleek een terugkeer van formaat in zich te sluiten: de terugkeer namelijk van 'het project Perceval' zoals dat een aantal jaar geleden in een aantal opvallende producties (*All for Love, O'Neill, Joko, ...*) zijn voorlopig definitieve vorm had gekregen. De voorbije paar jaar was dat project binnen het gezelschap enigszins naar de achtergrond verdwenen ten voordele van een ander project, dat van Stany Crets (*Vrijen met dieren, Faeces*). Diens visie op het theater vertoonde op bepaalde punten weliswaar een aantal interessante overeenkomsten met de kunst-ideologie van Perceval, maar toch kon men vermoeden dat de twee ooit zouden botsen. Dat dat laatste gebeurde tijdens de voorbereidingen voor *Ten Oorlog*, waaruit Crets zich met een aantal anderen terugtrok, blijft voorlopig een onbewezen hypothese.

Feit is dat het uiteindelijke resultaat van dit monsterproject onmiskenbaar de stempel van Perceval draagt: een theater dat zich met minimale, maar een maximaal effect bereikende, 'externe' middelen (licht, decor, muziek, ...) volledig ten dienste van de tekst en de acteur plaatst. Een theater dat de artistieke, tijdelijke roes uiteindelijk niet om zichzelf nastreeft, maar zich een hoger, permanenter doel stelt. Een theater dat - zoals Perceval het zelf al schreef in zijn inleiding tot Benno Barnards bewerking van Drydens *All for Love* - "niet zozeer [gaat] om in tijd en ruimte plaatsbare historische personages, die zich in een samenhangende handeling psychologisch verantwoord gedragen, maar om 'eeuwige waarden'." "De universele zoektocht naar de zingeving van 'het leven'", dat waren de nogal dure woorden waarmee Perceval zijn theaterdroom typeerde. De minuscule aanhalingstekens deden overigens niets af aan de *sérieux* waarmee hij zijn project ook toen al liet uitvoeren. In *All for Love* had Perceval het naar eigen zeggen niet over singuliere, unieke individuen, maar over mythische figuren, over jungiaanse archetypen, over een ritueel dat "voorbijgaat aan de geschiedenis" en dat "toont hoe de mens - gekweld door zijn demonen - op zoek is naar rust, harmonie en evenwicht. Een zoektocht naar de verlossing."

In *Ten Oorlog* zijn de aanhalingstekens verdwenen, evenals de namen van Jung en Freud. De terugkeer na het afscheid betekent een versterking van wat voorafgaat. Harold Bloom wist het al: *Shakespeare* heeft de teksten van Freud geschreven, niet de Weense zielenknijper die we al een eeuw lang met de geboorte van de menselijke psyche associëren.

6.

“Het is niet het letterlijke verleden dat ons beheerst, [h]et zijn beelden van het verleden.” Met die zin opent *In de burcht van Blauwbaard*, de “aantekeningen voor een herdefiniëring van het begrip cultuur” die George Steiner schreef in antwoord op T.S. Eliots *Notes Towards the Definition of Culture*. Zijn tekst gaat als volgt verder: “Beelden en symbolische constructies van het verleden zijn bijna als genetische informatie in ons bewustzijn ingeprent. Ieder nieuw tijdperk in de geschiedenis weerspiegelt zich in het beeld en de actieve mythologie van zijn eigen verleden, of van een verleden dat aan andere culturen ontleend is. Het toetst zijn gevoel van identiteit, achteruitgang of nieuwe verworvenheden, aan dat verleden.”

Het werk van twintigste-eeuwse filosofen en geschiedtheoretici als Walter Benjamin, Hans-Georg Gadamer, Michel Foucault, Hayden White en, bij ons, Frank Ankersmit heeft de meesten ervan kunnen overtuigen dat Steiner het bij het rechte eind heeft: de geschiedenis komt inderdaad niet tot ons in de vorm van onveranderlijke feiten en vastliggende gegevens, zoals sommigen niettemin nog steeds durven aannemen, maar in de vorm van beelden. Al deze beelden kunnen op verschillende manieren worden geïnterpreteerd en bijgevolg ook in verschillende en vaak onderling conflicterende (re)constructies van dat verleden ingezet.

Het werk van Shakespeare heeft in het verleden niet alleen gefungeerd als generator van veel van die beelden die we hebben ontwikkeld om wat meer orde te brengen in de chaos van de ons omringende werkelijkheid, de figuur van de Bard is zelf ook een van die beelden geworden. Deze eeuw alleen al hebben we meer Shakespeares gehad dan ons lief is: een marxistische en dus ook een post-marxistische, een humanistische en dus ook een neo-humanistische, een christelijke en dus ook een atheïstische, een feministische en dus ook een antifeministische, een Shakespeare van Bertolt Brecht en, wie weet, een Shakespeare van Luk Perceval.

De tientallen nieuwe studies die er maandelijks over Shakespeares teksten verschijnen, doen vermoeden dat de lijst verre van voltooid is. Hoewel ook in de wetenschap geldt dat overdaad schaadt, toch heeft de massale Shakespeare-boom van het voorbije decennium tot één belangrijk inzicht geleid: dat de teksten van Shakespeare, die hun eeuwigheidswaarde te danken hebben aan hun tijdelijke canonieke status, niet verheven zijn boven de geschiedenis, maar dat de steeds wisselende invulling die ze krijgen, afhankelijk is van historische factoren. Dat elke tijd zijn eigen Shakespeare heeft, is dan ook een *understatement* van formaat: elke tijd heeft verschillende Shakespeares. Wie de voorbije jaren af en toe ter schouwburg trok, heeft dat aan den lijve kunnen ondervinden: de Shakespeare van Franz Marijnen is niet die van Perceval en Lanoye, en zeker niet die van Jan Decorte of van

de mensen van Dood Paard.

7.

Maar er is nog een andere manier om Shakespeares verhouding tot de geschiedenis te bekijken. De vraag is dan niet zozeer naar de positie van Shakespeare in de geschiedenis, maar naar de positie van de geschiedenis in Shakespeare. Het zal wellicht niemand verbazen dat ook op die vraag de meest uiteenlopende antwoorden mogelijk zijn. Zoals Shakespeares werk op een mysterieuze manier de meeste van zijn interpretaties in zich lijkt te dragen - denk aan de woorden van Goethe die ook in het tekstboek van *Ten Oorlog* worden aangehaald: "Shakespeare ist für aufkeimende Talente gefährlich zu lesen; er nötigt sie, ihn zu reproduzieren, und sie bilden sich ein, sich selbst zu reproduzieren" -, zo bevat het ook verschillende antwoorden op de vraag wat we precies bedoelen wanneer we begrippen als 'geschiedenis' en 'verleden' in de mond nemen. In wat volgt concentreer ik me op twee van de antwoorden die Shakespeares werk op die vraag geeft, twee resoluut tegengestelde antwoorden overigens. Ik doe dat aan de hand van twee passages uit de 'history plays', de stukken die bij uitstek duidelijk maken dat voor Shakespeare, zoals de Nederlandse historicus Pieter Geyl ooit schreef, de geschiedenis veel betekend heeft. (En dat laatste kan wat Geyl betreft zowel letterlijk als figuurlijk genomen worden.)

8.

De eerste passage komt uit het eerste deel van *Henry the Sixth*, meer bepaald uit de tweede scène van het tweede bedrijf. Daarin spreekt Talbot, een soldaat-edelman, bij de belegering van de stad Orléans, waarin zijn strijdmakker de hertog van Salisbury werd gedood, de volgende woorden. (Ik citeer uit Shakespeare, omdat de passage bij Lanoye sterk gereduceerd is, een andere plaats heeft gekregen en gezegd wordt door een ander personage.)

Bring forth the body of old Salisbury,
 And here advance it in the market-place,
 The middle centre of this cursed town.
 Now have I paid my vow unto his soul;
 For every drop of blood was drawn from him
 There hath at least five Frenchmen died to-night.
 And that hereafter ages may behold
 What ruin happen'd in revenge of him,
 Within their chiefest temple I'll erect
 A tomb wherein his corpse shall be interr'd:
 Upon the which, that every one may read,

Shall be engrav'd the sack of Orléans,
 The treacherous manner of his mournful death,
 And what a terror he had been to France.

(*Henry VI*, II, 2, 4-17)

De historiografische opvatting die uit deze passage spreekt, en vooral dan uit het zevende vers, is die van de kroniekschrijvers waarop Shakespeare zich bij het schrijven van zijn koningsdrama's baseerde. De meeste van die kronieken - die van Holinshed en Hall zijn de belangrijkste - huldigen een cyclische, openlijk moralistische visie op de geschiedenis. Zestiende-eeuwse historici streefden bij hun onderzoek van het verleden niet zozeer naar panoramische volledigheid als wel naar het ontwerpen van een portret waarin lessen werden gegeven en waaruit bijgevolg ook lessen konden worden *getrokken*. In dergelijke portretten herhaalde de geschiedenis zich op basis van welbepaalde goddelijke wetten. Die zorgden ervoor dat het ene gebeuren causaal en logisch uit het andere voortvloeide. Juist omdat ze zich herhaalde was de geschiedenis ook instructief: wie de geschiedenis kende, kende namelijk ook de toekomst.

Dat een dergelijke opvatting een belangrijke rol speelt in de 'history plays' - misschien wel de belangrijkste rol voor Shakespeares tijdgenoten - blijkt onder meer uit de volgende passage die voorkomt in de eerste scène van het vierde bedrijf van *Richard II*. In die scène waarschuwt bisschop Carlisle, één van Richards vleiers, voor de rampzalige gevolgen die de nakende kroning van Henry Bolingbroke zal hebben op het heil van de natie. In de bewerking van Lanoye en Perceval klinkt die passage als volgt:

Als gij hem kroont, kan ik reeds nu voorspellen:
 Het bloed van vele landgenoten zal,
 Van lentebloesem, druif tot winterstok,
 De oogst met rood en dood besmeuren en
 Besmetten en doen rotten en doen gisten,
 Gelijk de modder die hem mesten moet.
 Ik zie: haat, gruwel, chaos, anarchie -
 De moeder aller oorlogen. Of beter:
 Een averechtse moeder, die niet baart,
 Alleen nog maar vernielt, verwoest, vermaalt.
 Bloed tegen bloed, broer tegen broer, de zoon
 Wordt man door het vermoorden van zijn vader...
 Als 't ene huis het ander huis bestrijdt,
 Wordt dat de meest catastrofale scheuring



Ten Oorlog: Lucas Van den Eynde als Edwaar The King en Els Ingeborg Smits als Elisabeth (Foto: C.M. Ryckeboer)

die de vervloekte aarde ooit aanschouwde;
 Bevecht, voorkomt het: laat het niet zo zijn
 Of kind en kleinkind zien in u hun pijn.

(*Ten Oorlog*, I, pp. 57-58)

Deze passage geeft meteen een idee van de impact die deze stukken op Shakespeares tijdgenoten moeten hebben gehad. De historische boodschap die ze bevat, houdt ironisch genoeg meer verband met het heden dan met het verleden. De les die deze woorden de toeschouwers namelijk proberen in te prenten, wil dat de oorlog waaraan de bisschop refereert, ook in het heden onder geen beding nieuwe kinderen baart. De tijd van Shakespeare is de tijd van de zogenaamde 'Tudor Myth': de vreedzame heerschappij van het huis van Tudor, begonnen onder Henry VII en culminerend in de heerschappij van Henry VIII en van Elizabeth, stelde een eind aan 'de moeder aller oorlogen', de bloederige Rozenoorlog waarvan Shakespeare in deze koningsdrama's in het spoor van Hall en Holinshed de geschiedenis op de planken brengt. De heerschappij van het huis van Tudor is een periode van welvaart en orde na de eeuw van chaos waarin de huizen van Lancaster en York elkaar voortdurend naar het leven stonden. Het is een periode waarin de Engelse natie, zeker na de glorieuze overwinning op de Spaanse Armada in 1585, economisch en politiek tot een ongekende bloei komt.

Dit soort historiografie is dus evenzeer finalistisch als cyclisch: het is een vorm van geschiedschrijving die geschreven wordt in functie van het glorieuze einddoel dat het verleden moet bereiken. Niet alleen dat, de historische praktijk is hier expliciet gericht op de bevestiging van de bestaande orde, die een goddelijk gegeven is en die dus met alle middelen in stand moet worden gehouden. (In dat opzicht is het overigens niet oninteressant om erop te wijzen dat de herhaalde klemtoon op het feit dat het een misdadige zonde was om de koning, de rechtstreekse afgezant van God, af te zetten, ook zijn functie had in het bestrijden van diegenen onder Shakespeares tijdgenoten die hun twijfels hadden bij de opportuniteit om het land te laten leiden door een vrouw.)

9.

Vanuit voorgaande opvatting kan de 'tomb' die in de scène met Talbot aan de orde wordt gesteld - het graf van de hertog van Salisbury geldt als icoon van de grootsheid van de Engelse natie - evenzeer worden gezien als een metafoor voor Shakespeares werk. Ook diens teksten stellen het dode lichaam van het verleden ter instructie van eenieder tentoon. Op die manier kan dat dode verleden immers in het heden doorleven en een rol van belang blijven spelen.

In het tweede antwoord dat Shakespeares werk op de vraag naar het wezen en de functie van geschiedenis en verleden geeft, komt de dood *ook* om de hoek kijken, maar dan wel op een andere manier. De passage die ik wil aanhalen ter illustratie van deze tweede historiografische opvatting komt voor in het tweede bedrijf van *Richard II*. In de tweede scène aldaar spreekt Bushy, "servant to King Richard", bij het vertrek van zijn heer en meester naar Ierland de volgende woorden van troost tot de koningin, die alleen in droefenis achterblijft:

Each substance of a grief hath twenty shadows,
Which show like grief itself, but are not so.
For sorrow's eye, glazed with blinding tears,
Divides one thing entire to many objects;
Like perspectives, which rightly gaz'd upon
Show nothing but confusion; ey'd awry
Distinguish form: so your sweet majesty,
Looking awry upon your lord's departure,
Finds shapes of grief more than himself to wail;
Which, look'd on as it is, is nought but shadows
Of what it is not. (...)

(*Richard II*, II, 2, 14-24)

Het is een bijzonder complexe passage, waarin Bushy, ietwat simplistisch uitgedrukt, de koningin diets tracht te maken dat ze niets hoeft te vrezen: niets is immers wat het lijkt. De ironie van deze scène schuilt niet alleen in de woorden van Bushy, maar ook in het feit dat de koningin op dat moment al voorvoelt wat er te gebeuren staat. En inderdaad, onmiddellijk nadat Bushy het voorgaande heeft uitgesproken, komt een andere dienaar aankondigen dat Henry Bolingbroke tegen de goddelijke wil van de koning in uit zijn verbanning is teruggekeerd. Op dat ogenblik weet de koningin al dat dat het einde betekent van haar Richard en dat de nieuwe koning naar de naam van Hendrik zal luisteren.

Op die manier gelezen bevestigt deze scène tegelijk ook de vorige geschiedsopvatting: de geschiedenis herhaalt zich en is voorspelbaar. Belangrijker is evenwel het gegeven dat Bushy's *woorden* een andere kijk op de historische werkelijkheid in zich dragen, een visie die we met een letterlijke verwijzing naar deze passage 'perspectivistisch' kunnen noemen. Een dergelijke opvatting ligt voor ons ongetwijfeld meer voor de hand dan de vorige. Ik heb in het begin van deze uiteenzetting al de namen van Foucault, White en Ankersmit laten vallen. Als geen ander hebben zij ons aangetoond dat onze versies van het verleden niet samenvallen met "hoe het in werkelijkheid was" (om de bekende woorden van de Pruisische historicus Leopold

von Ranke te gebruiken), maar dat de geschiedenis een (doorgaans verhalende) constructie in het heden is die mee bepaald wordt door het perspectief van diegene die naar het verleden kijkt. Het beeld van het verleden verandert dus naargelang van het perspectief vanwaaruit je het bekijkt en naar gelang van de intentie en de intensiteit waarmee je dat doet.

Uit de manier waarop ik de vorige geschiedsopvatting uiteenzette, is gebleken dat die bedenking ook opgaat voor de moralistisch-finalistische historiografie van de zestiende-eeuwse kroniekers. Toch betekent dat niet dat er geen fundamentele verschillen bestaan met de perspectivistische visie. In de vorige opvatting, zo hebben we kunnen zien, valt de klemtoon onvermijdelijk op de grote lijn van de geschiedenis, de lijn die volgens een goddelijke, strikt-causale logica van het verleden naar het heden loopt en waaraan de hele werkelijkheid - die van het heden evenzeer als die van het verleden - zich conformeert. De perspectivist daarentegen zal erop wijzen dat een dergelijke visie noodzakelijkerwijze een groot deel van de geschiedenis uitsluit: wat niet in het kader past, valt weg. Bovendien, zo merken de perspectivisten op, is het causale denken van de finalistische opvatting fundamenteel onhistorisch: het principe van de causaliteit dat eruit spreekt, bestaat namelijk enkel bij de gratie van het heden en heeft in wezen niks met het verleden vandoen. De perspectivist vertrekt in zijn zoektocht naar het verleden weliswaar ook vanuit het heden, maar hij zal dat ironisch genoeg met meer respect voor de eigenheid van het verleden doen. Met het oog op een grondige revisie van de gangbare beelden van de geschiedenis zal hij wijzen op het bestaan van die historische details - gebeurtenissen, figuren, ideeën, teksten - die het eenduidige beeld van het finalistische model verstoren en de causale nexus ervan doorbreken.

10.

Bushy's woorden wijzen echter ook nog op een tweede punt van verschil met de finalistische geschiedschrijving, een dat evenzeer met de totalitaire pretenties van het teleologische denken te maken heeft als het vorige. Dat Shakespeare het perspectivistische denken in deze scène in verband brengt met verdriet, afscheid en rouw, is wellicht geen toeval. De perspectivist weet dat het onmogelijk is om in rechtstreeks contact te komen met het verleden, en wel om twee redenen: het verleden zal per definitie altijd afwezig zijn en bovendien is ook de blik van diegene die contact zoekt met dat verleden, beperkt, sterfelijk en gedoemd om zelf al snel geschiedenis te worden. Enige bescheidenheid is dus geboden.

Het lijkt op het eerste gezicht misschien wat verregaand om een dergelijke, al bij al toch vrij complexe, geschiedopvatting zomaar af te leiden uit die paar verzen van Bushy die ik zo-even aanhaalde. Wanneer we er echter met de gerenommeerde

negentiende-eeuwse Shakespeareaan E.K. Chambers van uitgaan dat Shakespeare deze passage mogelijk schreef met Hans Holbeins bekende portret van Jean de Dinteville en Georges de Selve in gedachten (*De Gezanten*, National Gallery, Londen), dan wordt een en ander al aannemelijker. Het schilderij beeldt twee probleemloos te identificeren historische figuren af in een kader dat door Holbein, met de hem typerende, meticuleuze aandacht voor het detail, door en door realistisch is gemaakt. Dinteville en Selve bevinden zich in een waar uitstalraam van voorwerpen (een luit, een kompas, een astrolabium, een wereldbol, een psalmenboek), die alle te samen het grote verhaal van de Renaissance oproepen: de opkomst van de 'exacte' wetenschappen, de tijd van de grote ontdekkingsreizen, de groei van religieuze en esthetische doctrines, kortom, het "ontwaken van de geest" (Burckhardt). Er is echter één detail op het schilderij dat niet in dat bekende beeld van de Renaissance past, en dat is de vlek die zich aan de voeten van Dinteville bevindt en het grote verhaal dat dit schilderij wil vertellen, als het ware doorkruist. Vanuit het reguliere perspectief vanwaaruit een schilderij als dat van Holbein moet worden bekeken - in vooraanzicht en vanop een welbepaalde afstand - is de vlek inderdaad een vlek. Maar wie zich de moeite getroost om links van het schilderij te gaan staan, met de neus als het ware tegen de benedenhoek van het kader gedrukt, zal zien dat de vlek een ware en pijnlijke realiteit in zich draagt: de realiteit van een anamorfotisch doodshoofd.

Op het eerste gezicht kunnen we de functie van deze afbeelding vergelijken met die van elk ander doodshoofd op een traditioneel *vanitas*-schilderij. De aanwezigheid van de dood relativeert de elders op het schilderij gesuggereerde grootsheid van het menselijke vernuft en van het artistieke genie van de maker, die beide tot hun ware proporties worden teruggebracht in het aangezicht van de dood. Bij Holbein lijkt er echter meer aan de hand: niet alleen bevat het schilderij reeds op het gewone kijkplan een aantal reguliere *memento mori* - wie goed toekijkt, ziet dat de luit, symbool bij uitstek van aardse en hemelse harmonie, een gebroken snaar heeft en dat het hoofddekse van Dinteville getooid is met een klein doodshoofdje - bovendien wordt de anamorfotische schedel enkel zichtbaar vanuit een bijzonder perspectief dat de rest van het schilderij al even wazig maakt als de doodshoofdvlak dat is vanuit de normale kijkpositie.

Op die manier bevestigt Holbeins schilderij meteen dat er bij de perspectivistische geschiedschrijving zoveel meer in het spel is dan de voor de hand liggende idee dat het perspectief dat men inneemt op het verleden, een bepalende factor is voor het beeld dat men van dat verleden krijgt. Voor Jean-François Lyotard (in zijn vroege meesterwerk *Discours, Figure*) vormt Holbeins vlek een perfect voorbeeld van de werking van de 'figurale' logica, een logica die Lyotard in zijn latere werken zal

associëren met het sublieme van de kunst. Overgeplaatst naar het domein van de historiografie zouden we kunnen zeggen dat de vlek er voor Lyotard op wijst dat het zoeken naar een antwoord op de vraag naar het 'wat' van de geschiedenis, onvermijdelijk onrecht doet aan het 'dat' van het verleden. Door het verleden in een verklarend keurslijf te drukken, gaan we al snel voorbij aan het eenvoudige gegeven dat er effectief dingen *gebeur(d)en*, los van onze interpretatieve kaders, en dat die gebeurtenissen zich hoedanook verzetten tegen onze uitleggerigheid achteraf.

Voor Jacques Lacan, die Holbeins schilderij becommentarieerde in *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, staat de vlek van het doodshoofd, als plaats die de hongerige blik van de toeschouwer naar zich toezuigt zonder haar ooit te kunnen (willen?) belonen, symbool voor de valstrik waarmee de blik zich te allen tijde geconfronteerd weet. De onoverbrugbare afstand tussen kijker en bekeken is een gegeven dat we niet zomaar kunnen uitschakelen. In *Looking Awry* - het boek ontleent zijn titel inderdaad aan de woorden van Bushy waarvan we vertrokken - vat Slavoj Žižek de analyse van Lacan mooi samen wanneer hij stelt dat de plaats van de vlek in Holbeins portret de plaats is waar het schilderij naar de toeschouwer terugkijkt. Brengen we ook deze redenering over naar het domein van de geschiedschrijving, dan zien we dat de woorden van Žižek oproepen tot een houding tegenover het verleden die dat verleden zoveel mogelijk zichzelf laat zijn, ook al betekent dat dat het verleden op die manier permanent vreemd moet blijven.

11.

Wie denkt dat Žižeks redenering noodzakelijk leidt tot het soort wereldvreemd antiquarisme waardoor nogal wat historische werken gekenmerkt worden, heeft de teneur van zijn betoog niet goed begrepen. Juist in de hoedanigheid van vreemd ('unheimlich') wezen kan het verleden ons troubleren, ons van onszelf vervreemden en aangeven dat misschien ook het heden niet zo vanzelfsprekend is als het lijkt. En dat is uiteindelijk ook de gedachte die Lyotard en Lacan willen beklemtonen: de keuze van een perspectief heeft altijd actuele implicaties op het gebied van de ethiek, de politiek en de esthetica. Ze is zoveel meer dan het willekeurig innemen van een positie in een veld van relatief evenwaardige standpunten. Ze is, ook letterlijk in dit geval, een kwestie van leven en dood.

12.

De vraag die we ons nu moeten stellen, ligt voor de hand: welk van deze visies op de geschiedenis vinden we terug in de bewerking van Perceval en Lanoye? De eerste, de tweede, geen van beide, of allebei? Om een bevredigend antwoord te kunnen geven op die vraag, kijken we eerst even naar een aantal dramaturgische uitspraken die beide bewerkers deden ten tijde van de première van *Ten Oorlog*. We maken

hierbij eveneens gebruik van de synopsis die van de cyclus werd gegeven in het programmaboekje bij de voorstelling. Op basis daarvan zien we al snel dat hun aanpak meer gelijkenissen vertoont met de eerste opvatting - die ik voor het gemak even de geschiedenis van de grote lijn noem - dan met de tweede. In het programmaboekje wordt de reductie die Perceval en Lanoye hebben doorgevoerd van het oorspronkelijke materiaal behalve uit pragmatische, theatertechnische en publieksvriendelijke overwegingen ook verklaard vanuit het feit dat Shakespeares teksten een teveel aan 'anekdotiek' en 'couleur locale' bevatten. In een interview met *Knack* verwoordt Perceval het als volgt: de 'history plays' zijn beladen met "het stof van de Britse geschiedenis".

Willen Lanoye en Perceval dan de 'history plays' zonder de 'history', kan men zich afvragen. Willen ze alle historische pretenties die Shakespeare blijkbaar wel had, overboord gooien? Het antwoord op die laatste vraag moet in ieder geval negatief zijn, maar we kunnen maar beter voorzichtig zijn, willen we de complexiteit van hun visie geen onrecht aandoen. Perceval en Lanoye willen minder geschiedenis, maar ironisch genoeg tegelijk ook meer geschiedenis. In plaats van honderd jaar Rozenoorlog willen ze "een impressie van zeventienhonderd jaar mensdom". Om die paradox op te lossen is het misschien het makkelijkst om te zeggen dat ze gewoon *andere* geschiedenis willen, aangezien de geschiedenis van Shakespeare niet *hun* geschiedenis is. Maar ook dat laatste is niet echt volledig correct. Aan de ene kant worden een aantal van de lokale verwijzingen naar Shakespeares tijd in deze bewerking vervangen door al even lokale verwijzingen van bij ons - naar de IJzertoren; naar Guido Gezelle, Alice Nahon en Paul Snoek; de slag bij Agincourt wordt de Guldensporenslag; de strijd voor de Britse natie en de God die over haar waakt een "Alles voor Vlaanderen en Vlaanderen voor Christus"; enzovoort. Aan de andere kant wordt er ook een deel geschiedenis behouden die *wel* in Shakespeare zit en niet lokaal is: die geschiedenis is universeel en dus ook van ons. Dat dat perfect mogelijk is met Shakespeares werk, is volgens Perceval en Lanoye makkelijk verklaarbaar: onder de stoflaag van de specifieke geschiedenis zit immers, als je maar lang genoeg blaast en poetst, "een algemeen verhaal van oorlog om de macht, gevoerd met de middelen strijd, trouweloosheid en verraad."

Dat de bewerkers opteren voor de grote lijn van de universele geschiedenis, blijkt ook al uit hun keuze om deze acht koningsdrama's alle samen te spelen. Aanvankelijk wou Perceval zich beperken tot *Richard III*, maar bij lectuur van dat stuk kwam hij tot de vaststelling dat een goed begrip ervan eigenlijk enkel mogelijk was met voldoende voorkennis van de zeven andere stukken. Om de *omega* van *Richard III* te begrijpen heb je de *alpha* van *Richard II* nodig. Dat er ook in Shakespeares originelen een dergelijke grote lijn zit, staat buiten kijf. Feit is evenwel dat Perceval

en Lanoye haar nog hebben versterkt. Dat bewijzen niet alleen de drie tussentitels die ze ter structurering van hun marathonversie hebben aangebracht - *In de naam van de vader en de zoon; Zie de dienstmaagd des heren; En verlos ons van het kwade* - maar ook de sterke talige evolutie die de bewerking doormaakt, van een vrij archaïsch, haast Shakespeareaans Nederlands in het eerste deel, naar een hiphop-jungleversie ervan in het derde deel.

We krijgen hier dus eenzelfde finalistische structuur als bij Shakespeare. Alleen, bij Perceval en Lanoye is die structuur veel dwingender: de nevenplots, die in Shakespeares stukken nog enigszins de heterogeniteit van het verleden evocerden, zijn hier resoluut geschrapt. Bovendien betreft het finalistische kader bij Perceval en Lanoye niet de heilsgeschiedenis die de Elizabethanen erin zagen - na de heerschappij van Richard III, zo wisten zij, kwam er beterschap. Voor Lanoye en Perceval is dat nog niet zo zeker. In een gezamenlijk interview doen zij het voorkomen dat Shakespeare in deze stukken steeds verder in de menselijke psyche afdaalt; de vraag op het einde lijkt te zijn of er nog een weg terug is. De zoektocht naar de verlossing waarvan ten tijde van Drydens *All for Love* nog sprake was, lijkt hier wel bijzonder veraf. De destructie van Richard III is immers voor een groot deel pure zelf-destructie.

12.

Indien deze bewerking inderdaad het sterkst aansluit bij wat ik de geschiedenis van de grote lijn heb genoemd, dan krijgen we bij Perceval en Lanoye met andere woorden niet *zomaar* een overname van het moralistisch-finalistische denken van de kronieken waarop Shakespeare zich baseerde. In Shakespeares tijd, ik zei het reeds, haalde het grote verhaal waarvoor de Rozenoorlog stond, zijn legitimatie voor een groot deel uit de politieke actualiteit, de vorming van een politiek-religieus gevoel van eenheid, het bewustzijn van een kersverse natie. Dat Lanoye en Perceval vijf eeuwen later niet meer op eenzelfde manier met een dergelijk gegeven kunnen omgaan, is voor ons al even vanzelfsprekend als de *sérieux* van het patriotisme in *Henry V* dat voor Shakespeares tijdgenoten was.

In deze bewerking krijgen we dan ook een transformatie van het ene grote verhaal dat in Shakespeares stukken zit. Enerzijds blijft het principe van de grote lijn behouden als narratief-structurend element. Anderzijds wordt Shakespeares grote verhaal inhoudelijk gesproken ontdebeld: aan de ene kant vestigen Perceval en Lanoye de aandacht op de religieuze en politiek-nationalistische dimensie; aan de andere kant op het grote verhaal van de universeel-menselijke identiteit. Het eerste wordt tussen ironiserende haakjes geplaatst, het andere - de (ver)wording van *dé Mens*, het conflict tussen Vaders en Zonen, het leven van een Vrouw, alle met hoofdletters - krijgt een weliswaar nog enigszins dubbelzinnige, maar in ieder geval veel ernstiger behandeling.

13.

Dat ik in wat voorafgaat voortdurend de klemtoon heb gelegd op de aanwezigheid en de functie van de ene grote lijn, betekent natuurlijk niet automatisch dat de perspectivistische visie op het verleden zoals ik die heb uiteengezet, in de bewerking van Lanoye en Perceval totaal afwezig is. Alleen, ik heb ze niet gezien. Het dichtst in de buurt van een nuancerend perspectivisme kwamen misschien de paar groteske oorlogsscènes in *Henry V* en *Henry VI*, geheel in de poppenkaststijl van de *grand-guignol* die Stay Crets in het verleden al tot zijn handelsmerk verhief. Maar ook al lijken die paar scènes op het eerste gezicht het grote verhaal van Lanoye en Perceval te kunnen opbreken, de ontregeling is telkens van korte duur. Ze vormen een korte pauze, waarna de mensheid weer in het gareel van zijn zelfvernietiging kan springen.

Zeggen dat dat proces ten gevolge van de universalistische geschiedsopvatting waarvoor Lanoye en Perceval hier kiezen, als onoverkomelijk wordt voorgesteld, klinkt op het eerste gezicht misschien wat overdreven. Toch brengt deze gedachte me opnieuw bij een eerdere opmerking die ik maakte en die toen wellicht enkel plagerig leek, maar allerminst zo bedoeld was. Ik verwijs naar de tegenstelling die ik hoger in dit essay suggereerde tussen de Shakespeare van Brecht en die van Perceval. De tegenstelling is zonder twijfel buiten alle proporties. Niet alleen berust ze op de vergelijking van twee grootheden die hoedanook van een andere orde zijn, de grondgedachte waarop ze zich baseert, is bovendien veel te absoluut. Die grondgedachte betreft de hierboven reeds gesuggereerde tegenstelling tussen wat we een esthetica van de vervreemding kunnen noemen en een esthetica van de herkenning. Maar ook al is deze tegenstelling te absoluut en ook al gaat ze, althans in de manier waarop ik ze hier aan de orde heb gebracht, te sterk uit van de voorkeur voor een van beide paradigma's, toch bevestigt ze mijn vermoeden dat de bewerking van Perceval en Lanoye gekenmerkt wordt door een belangrijke paradox. Door in Shakespeares teksten enkel de bevestiging te lezen van een aantal algemene waarheden over de mens en de loop van de geschiedenis, die beide afzonderlijk en in hun relatie tot elkaar als fundamenteel (her)kenbaar worden voorgesteld - 'zo is het en zo moet het zijn' -, zou het best eens kunnen dat deze manier van theater maken zichzelf bij voorbaat al elk kritisch potentieel ontnemt. "Door de klassieken op de korrel te nemen en ze van het stof te ontdoen, kunnen we hen zowel corrumperen als verlossen", citeren Lanoye en Perceval Camille Paglia ergens.

Uiteindelijk is dat citaat volledig naast de kwestie. De vraag is wat we door het opruimen van al dat stof met *onzelf* doen. En op die vraag - "corrumperen of verlossen?" - biedt *Ten Oorlog* mij alvast geen duidelijk antwoord. Het theater mag dan al een zuiverende functie hebben - en dat heeft het voor Perceval ook - een oplossing voor alle problemen heeft het blijkbaar niet. Zou het kunnen dat de 'history

plays' bij Perceval en Lanoye meer een tragedie zijn dan bij Shakespeare het geval is, of beter: dat ze alle samen de ene tragedie van de ene universele mens moeten uitbeelden? Of bevatten ze voor wie anders kijkt toch een strikter hedendaagse boodschap, die het onverholen universalisme dat de bewerkers in verschillende interviews beklemtoonden, enigszins kan temperen? Misschien is het wel Lanoye en Percevals manier om te zeggen dat het postmoderne cliché dat wil dat de tijd van de grote verhalen voorbij is, dringend moet worden herzien.

De tijd waarin we niet inzagen dat die grote verhalen een ideologische functie en een bepaald politiek doel hadden, de bewerkstelling en bestendiging van bestaande maatschappelijke verhoudingen namelijk, die is inderdaad voorbij. Maar misschien heeft dat inzicht in het functioneren van de ons omringende ideologische kaders ons ook aangetoond dat we dat soort kaders nodig hebben; tenminste: dat we niet *zonder* kunnen. En misschien zijn we met *dat* inzicht ook tot het inzicht gekomen dat we tegen de versplintering en de fragmentatie van het verleden en van het heden die het perspectivisme ons heeft gebracht, maar beter wat weerwerk kunnen bieden. Dat we hoedanook iets nodig hebben waarrond we ons een nieuwe individuele en een collectieve identiteit kunnen vormen. Wie weet, misschien is na het tijdperk van de grote verhalen, wel het tijdperk van de grote figuren in zicht, en is het afscheid van moeder Theresa, van prinses Diana en van Gianni Versace inderdaad niet zo definitief als we dachten. Wat er ook van zij, zolang we beseffen dat Shakespeares teksten ook bij de dwingendheid en de 'natuurlijkheid' van dat soort gedachten voldoende vraagtekens kan plaatsen, is de toekomst van onze geschiedenis niet op voorhand verloren. Van ons kan het natuurlijk niet echt gezegd worden, maar van Shakespeare misschien wel. Waarschijnlijk gaat die nog een hele tijd mee.



Ten Oorlog: Jan Declair als Bisschop Winchester en Lucas Van den Eynde als Suffolk (Foto: C.M. Ryckeboer)