

## "THE TIME IS OUT OF JOINT"

Joeri Ljoebimov regisseert *Hamlet* bij het Leicester Haymarket Theatre(1)

Maarten VAN STEENBERGEN

### Ljoebimov en Perestroika

In het april-nummer van *Theater Heute* (1989) zegt Nina Agisheva, cultuurcritica van de *Pravda* :

" Auch wir in der Sowjetunion befinden uns plötzlich wie die übrige Welt, in einer Phase der Postmoderne, wo der Eklektizismus regiert. Das ist für viele unserer Künstler eben befreiend wie verwirrend. Aber es ist die grosse Chance. Und zugleich vermissen wir bei dieser Neuorientierung einen Regisseur wie Ljubimov, der im Ausland lebt, einen Schauspieler wie Wyssotzki, der tot ist. Jetzt müssen Jüngere kommen, und das braucht seine Zeit". (2)

Nauwelijks enkele maanden later, de dag na de première van zijn *Hamlet*-regie voor het Haymarket Theatre uit Leicester (14 september 1989) keert de Russische regisseur Joeri Ljoebimov op 72-jarige leeftijd terug naar zijn "Taganka Theater" in Moskou. Daar zal zijn invloed voor de vele jonge theatergroepen zeker van grote betekenis zijn. Het theater is een van de hoekstenen waarop Gorbatsjovs Perestroika steunt. Zo worden er honderden theaterstudio's opgericht en verschijnen er nu b.v. ook diepgaande artikels in de *Pravda* over een Pirandello-enscènering van Vassiljev, die vroeger zeker als puur formalisme zou zijn afgedaan.

Dat Ljoebimov vandaag zo een grote invloed heeft, hoeft ons niet te verwonderen. Van 1964 tot 1983 leidde hij immer zijn eigen vermaarde "Taganka Theater". Slaviste Carolina De Maegd schrijft daarover :

Ten tijde van het stagnerend Breznjevtijdperk was de schouwburg "na Tanganke" in Moskou "als een eilandje van Perestroika" vrijwel het enige avant-garde theater, waar vormvernieuwingen werden toegelaten. In het kleine, oude gebouw werden onder leiding van de baanbrekende regisseur Joeri Ljoebimov een hele reeks ophefmakende toneelvoorstellingen gegeven. Maar weinigen wisten toen welk een verbeterd strijd Ljoebimov bij elk nieuw toneelstuk moest voeren tegen de cultuurbureaucraten, die telkens ermee dreigden de schouwburg te sluiten. Wat andere, minder energieke en vitale figuren zou hebben ten gronde gericht, bleek voor de temperamentvolle Ljoebimov een bron van bestendige inspiratie. "De strijd van het individu tegen de macht" was vaak het conflict in zijn toneelbewerkingen, waarin politieke insinuaties gehuld werden, nu eens in een

dramatisch geladen sfeer, dan weer in een grotesk-komische-ironische vorm.(3)

Naar aanleiding van zijn "Schuld en boete", die hij in 1983 in London regisseerde, uitte Ljoebimov in een interview met *The Times* zijn bezwaren tegen het Russische systeem. Provocerende uitspraken als "most of the officials who run the theatre simply have to be replaced by more humane and educated people" zorgden ervoor dat men hem in 1984 zijn Russische staatsburgerschap ontnam. Sindsdien regisseerde hij opera's en theaterstukken in verschillende landen. In de herfst van 1987 zocht een Engels gezelschap, het Leicester Haymarket Theatre, hem aan om een *Hamlet* op de planken te brengen. De produktie, die 340.000 £ zou kosten, ging eind 1989 in Engeland in première en toert in 1990 de hele wereld rond.

### Geen *Hamlet* zonder Hamlet

Ljoebimov die *Hamlet* regisseert, is geen toevallige gebeurtenis. In 1971 bracht hij immers een versie van Shakespeares beroemde toneelwerk op de planken die behoort tot de memorabele momenten uit de theatergeschiedenis.



Joeri Ljoebimov

Gedurende 10 jaar speelde dichter-zanger Vladimir Vysotski, steracteur van het Tanganka Theater, de hoofdrol in die produktie. Over Vysotski zegt Ljoebimov : "He was a marvellous poet. This was at a time of very strict censorship. It was also when the first tape-recorders came out, and his songs were being copied by everyone. At that time he was a national hero — he would say all the things people were afraid to say". (4)

De eerste Hamlet-produktie, die niet zonder de gebruikelijke tegenkantingen tot stand kwam, stond als bijna vanzelfsprekend in het teken van de sociale situatie in zijn land. "The main things that interested me about the play back then were Hamlet's opposition to the banal things of life. I was intrigued by his independence of thought, his search for things that have not been found by other people. He was the first member of the intelligentsia in Denmark".(5) Toen Vysotski stierf in 1980 stopte Ljoebimov de voorstellingenreeks onmiddellijk : geen *Hamlet* zonder Hamlet was zijn motivering, die perfect aansloot bij het politieke aspect dat de hele voorstelling doordrong.

Hamlet heeft vele grote Russische regisseurs gefascineerd en Ljoebimov haalt graag het grafscript aan dat Meyerhold voor zichzelf bedacht : "Here lies a director who had a dream of directing *Hamlet*". Ook bij Ljoebimov zelf ligt het stuk zeer gevoelig, al was het maar omdat ook hij werd "verbannen, in de kleren die ik nu draag, zonder iets. Verbannen naar London, zoals Hamlet..." (6)

### Hamlet anno '89

In talrijke interviews liet Ljoebimov echter duidelijk blijken dat hij het stuk door de jaren heen vooral als een religieus toneelstuk was gaan zien. De essentie van het stuk is de moeilijkheid die wij ondervinden om het leven te leven zonder geloof. "Wij lijden allemaal onder het gebrek aan spiritualiteit van de wereld waarin we leven. Voor mij is dat een catastrofe die vergelijkbaar is met een natuurramp als die in Armenië. Sorry dat ik een dergelijk pompeus woord als spiritualiteit gebruik, maar ik denk dat ik wel eens gelijk zou kunnen hebben". (7) Elders formuleert hij het als volgt : "*Hamlet* can be seen as a very contemporary play. It seems to me that the only thing that can save our society is faith. We are on the brink of apocalypse, and this is what *Hamlet* is about". (8) Of zoals Shakespeare het formuleerde : "The time is out of joint" (1.5.189).(9)

### Een gordijn als metafoor

In beide *Hamlet*-produkties is het centrale, alles verbindende element een groot gordijn van 9 meter bij 5, geweven uit dikke, bruine, wollen draden. Samen met scenograaf David Borowsky zocht Ljoebimov naar "a key to unlock the play. I knew if I constructed palaces and throne rooms it would

become traditional in the worst sense of the word. I find it frightfully foolish to copy nature or objects. I prefer metaphors and images. I looked for a long time for what could make the play work dynamically".(10) Dat dat gordijn het stuk een grote dynamiek bezorgt, staat ontegensprekelijk vast. Het zwiept van achteren naar voren, van links naar rechts, het draait rond zijn as of verdeelt de scène diagonaal in twee; zelden zagen we een decorelement dat zo dominant was in een theatervoorstelling, maar evenmin was een scenografisch element zo multifunctioneel en veelvuldig. De Franse theaterwetenschapper Pavis heeft een aantal interessante bedenkingen bij Ljoebimovs vondst; in zijn *Dictionnaire du Théâtre* schrijft hij onder het sublemma "Polymorphie de l'objet : Artificialisation/matérialisation" (11) :

A cause de ce circuit de sens, l'objet fonctionne comme signifié, c'est-à-dire que sa matérialité (son signifiant) et son identité (son référent) deviennent inutiles et s'intègrent au processus global de la symbolisation. Tout objet mis en scène subit cet effet d'artificialisation/abstraction (de sémiotisation), ce qui n'est pas sans le couper du monde réel et l'intellectualiser. C'est surtout le cas des objets symboliques non utilitaires qui désignent leur référent de façon abstraite, voire mythique (symboles religieux et idéalisation de la réalité).

Mais la tendance inverse — celle de l'objet-matériau, intraduisible en catégories abstraites — est également présente dans la mise en scène actuelle. Le décor choisit un ou deux matériaux de base : bois, cuir, métal, tapisserie (Cf. *Hamlet* mis en scène par LIOUBIMOV) selon l'atmosphère matérielle de la pièce et la tonalité de base du jeu. Ces matériaux sont à peine travaillés ("rough look") et ne renvoient à chacun signifié ferme, ils agissent comme matière première dont il faut extraire un sens selon la situation scénique. L'objet-matériau tout comme l'objet-"gadget" ne figure pas une réalité imitée; ils existent comme des corps autonomes et participent à l'action plus qu'à la caractérisation. L'objet est élevé au statut de *plastique mobile*, jouant pour et avec la scène, produisant, grâce à sa dimension poétique, théâtrale et ludique, une myriade d'associations mentales chez le spectateur.

We zullen trachten aan te tonen op welke manieren dat object in de voorstelling werkt en welke er de consequenties van zijn.

In het homogeen vaal-bruin doek zit een groot aantal weefpatronen. Precies omdat we niet door verschillende kleuren worden afgeleid, komen die verschillende tekeningen goed tot uiting en suggereren ze heel wat beelden. "I think this is what the director wants : to leave an interpretation to the audience" zegt Colin Watson, die met de vervaardiging van het doek werd belast. Voor ons leek het erop alsof het doek reeds ontelbare malen was hersteld, m.a.w. : alle pogingen om bressen in het systeem te slaan worden onmiddellijk in de kiem gesmoord.

Vinden we verder in de voorstelling nog elementen die die fatalistische kijk bevestigen? In de eerste plaats dragen de personages allemaal zware wollen truien of jurken. Het systeem kleeft aan hun lijf en houdt hen gevangen. Als Hamlet aan Guildenstern vraagt of hij een blokfluit kan bespelen en Guildenstern verbaasd antwoordt: "But these [de gaatjes van de blokfluit] cannot I command to any utterance of harmony. I have not the skill". (3.2.3278) (12) laat Shakespeare Hamlet zeggen: "'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me you cannot play upon me". (3.2.334-6) Ljoebimov voegt er echter nog het volgende aan toe: Hamlet haalt de blokfluit uit elkaar en zegt tegen Rosencrantz: "return it to the player". Rosencrantz neemt de twee stukken aan, plaatst het mondstuk opnieuw op de fluit en speelt er, alvorens het aan de muzikant terug te geven, heel laconiek een deuntje op.



Ophelia (zeer mooi vertolkt door Veronica Smart) klampt zich wanhopig vast aan het zware gordijn.

Toch is dit ruw geweven gordijn niet waterdicht. Door kleine gaten en spleten blinken de ogen van ontelbare spionnen en afluisteraars. Dit aspect komt ook in Shakespeares *Hamlet* aan bod — Claudius en Polonius luisteren het gesprek tussen Hamlet en Ophelia af (3.1) en Polonius luistert het gesprek tussen Hamlet en diens moeder af (3.4) — maar Ljoebimov versterkt die thematiek zeer duidelijk. Zo voegt hij veel dingen toe : terwijl Laertes afscheid neemt van Ophelia (1.3) komt zijn vader, Polonius, gewoon binnen. Laertes : "I stay too long - But there my father comes". (1.3.52) Bij Ljoebimov heft Laertes gewoon het gordijn op en blijkt Polonius te staan luistervinken; ook wij, toeschouwers, zijn verrast. Wanneer Gertrude in 4.5 geconfronteerd wordt met Ophelia, die door de dood van haar vader waanzinnig is van verdriet, gaat Ophelia achter het doek en tikt met haar hand door het gordijn op Gertrudes hoofd. De koningin gilt ijselijk. Als Laertes toestemt in Claudius' plan om zijn degen in vergif te dopen, wordt hij als het ware door het gordijn gepakt; ook wij komen niet te weten wie achter het gordijn stond, zodat het gordijn opnieuw als "corps autonome" gaat werken. Het geheel wordt nog cynischer — eerder dan ironisch (13) — wanneer ons duidelijk wordt gemaakt dat de personages vaak wéten dat ze worden afgeluisterd. Zo stampet Hamlet, tijdens zijn gesprek met Ophelia (3.1), Polonius en Claudius door het gordijn in de onderbuik. Dat kunnen wij als publiek heel goed zien, omdat het gordijn eens te meer om zijn as is gedraaid en wij nu kijken naar de luistervinken — die van pijn ineenkrimpen — terwijl Hamlet en Ophelia zich achter het doek bevinden.

Dat procédé leidt soms tot desambiguering. Wanneer Hamlet in 2.2 tegen Rosencrantz en Guildenstern zegt "for to speak to you like an honest man, I am most dreadfully attended" (2.2.255), steekt hij met zijn vinger door het gordijn in de ogen van een bespieder. Een interpretatie als die van Philip Edwards gaat dan volledig de mist in :

What Hamlet is really thinking about during the long scene 2.2 is impossible to say. Everything he says to Polonius, Rosencrantz and Guildenstern has its irony, and if his hearers do not know when he is being sane and serious, nor do we. When he tells Rosencrantz and Guildenstern that he is "most dreadfully attended" he is not really talking about his servants. He may have the ghost in mind, but chiefly he must mean his own thoughts. (14)

Het gordijn gaat pas volledig een eigen leven leiden, wordt pas echt een "plastique mobile", wanneer het een voorstelling wordt van vage begrippen als "het bedreigende" of "het systeem". Zo zwiept het draaiende doek zowel Hamlet als Ophelia van de scène en wordt Claudius in de slotscène door het doek dat hem in de rug voortduwt, naar het zwaard van Hamlet gedreven. Als het doek dan blijkt te worden voortgeduwd door de goden, Hamlets vader, Polonius, Ophelia, Rosencrantz en Guildenstern, lijkt het wel synoniem te

worden met een hogere (goddelijke ?) macht.

Paradoxaal genoeg is het doek voor vele personages ook een steun, een veiligheid in de rug. Zo vindt de oude, slechtiende Polonius, voortdurend zijn weg door het doek te betasten en klampt Ophelia, uitzinnig van verdriet, er zich wanhopig aan vast. Het zal niet toevallig zijn dat Claudius zich nooit aan het gordijn vastklampt : het doek verbeeldt in zijn geval immers zijn eigen machtssysteem, dat zich te ver heeft gewaagd en dat hem zelf tenonder zal brengen.

Het doek levert echter niet alleen verschillende "associations mentales" op, maar heeft ook heel wat instrumentele functies. Zo maakt het verscheidene scènebeelden mogelijk en kan het de scène ook in twee verdelen, zodat Ljoebimov scènes die bij Shakespeare na elkaar komen, a.h.w. tegelijkertijd kan doen verlopen. Toneel 4.7 tussen Claudius, Laertes en Osric en 5.2 tussen Hamlet en Horatio brengt Ljoebimov op die manier naast elkaar op de planken, tevens een voorbeeld van de ingrepen die de regisseur heeft doorgevoerd op het vlak van de dramatische representatie. Een van de meest pregnante tafereelen die door die functie van het doek werden gerealiseerd, is het moment waarop Claudius tracht te bidden en Hamlet, die zichzelf ervan weerhoudt hem neer te steken (3.3.36-98). Door het doek, dat op dit ogenblik de scène van voren naar achteren verdeelt en dus loodrecht op de zaal staat, kan Ljoebimov Hamlet tot op een halve meter van de geknielde Claudius laten naderen. Niet toevallig is het de geest van Hamlets vader die achteraan op de scène het doek vasthoudt en met een kleine ruk Hamlet van Claudius wegslaat als die toch wil steken. Bij Shakespeare bestaat deze scène uit een monoloog van Claudius, gevolgd door een monoloog van Hamlet. Ljoebimov wil meer vaart en afwisseling in zijn voorstelling en maakt er vier kortere monologen van die elkaar afwisselen.

Dat laatste is trouwens typerend voor het ritme van de voorstelling; het geheel wordt gekenmerkt door vaart en afwisseling : scènes volgen elkaar vlug op, het wervelende gordijn geeft het geheel een bijzonder grote dynamiek en dat alles wordt ondersteund door een zeer fysieke en extroverte manier van acteren. Het levert een ritme op dat — op enkele passages na — weinig discontinu is. De fluksheid van de voorstelling maakt het ook moeilijk de veelgehoorde stelling "Delay is the play" (15) te kunnen ervaren.

### **Obsédé par l'ensemble**

Het gordijn bekleedt in deze voorstelling duidelijk een centrale plaats en is de hoofdfactor voor het creëren van de algemene teneur van het stuk. Toch mogen we de andere elementen van het decor en de semiotische systemen die niet direct op het acteren betrokken zijn, zoals kostumering, belichting, requisieten, geluid en muziek, niet vergeten. Al die elementen worden bij

Ljoebimov zorgvuldig samengesmolten tot een stevig geheel. Hierin volgt Ljoebimov ongetwijfeld zijn grote voorbeeld Meyerhold die stelde dat een regisseur, in tegenstelling tot een acteur, "est obsédé par l'ensemble". (16)

Niet zo opvallend, maar onafgebroken aanwezig in het scènebeeld, is een hoop aarde vooraan op het toneel. Die suggereert eerst het graf van de vermoorde koning Hamlet en wordt later het graf van Ophelia. Tijdens de voorstelling valt Hamlet, geduwd door het zwiependende doek, op die hoop aarde en laat Ljoebimov Ophelia tijdens de vierde act met de aarde spelen. Dergelijke vooruitwijzende tekens lijken te wijzen op het onontkoombare lot dat ons te wachten staat en waarnaar een hogere macht ons leidt. Een hogere macht die allesoverheersend is en waarin we moeten durven geloven. Ljoebimov maakt dat op allerlei manieren duidelijk, o.a. door de rode kleurstroken op de achterwand, in de vorm van een kruis, die de aanwezigheid van het hogere, met een duidelijke christelijke dimensie, moeten versterken. Het zwaard dat bij het begin van de voorstelling in de hoop aarde van koning Hamlets graf steekt, heeft uiteraard ook de vorm van een kruis.

Ook de kostumes zijn meer dan eenduidig. Claudius en Gertrude zijn in het wit gekleed als kleur van de koninklijke waardigheid, maar tegelijk ook als contrast met hun schuld. Polonius, Ophelia en Laertes in vaal-bruine kleren en Hamlet in het blauw. Enerzijds worden de verwantschappen duidelijk geschetst, maar anderzijds zijn alle kleren uit wol vervaardigd, wat de personages met elkaar verbindt. Een belangrijk detail is Claudius' hoge kraag die hem a.h.w. verstikt. Opnieuw een mogelijke verwijzing naar de koning die door zijn eigen intriges "de das wordt omgedaan". De geest van koning Hamlet draagt ook een witte, wollen trui, maar zijn kraag komt niet zo hoog.

Wit is ook de kleur van de belichting. Omdat het hel-witte licht vaak door gaten in de scènevloer naar boven schijnt, worden schaduwen gecreëerd die alles zeer onheilspellend maken. De sfeer van expressionistische films uit de jaren twintig is niet veraf. Tijdens Hamlets monoloog "to be or not to be" is de scène echter volledig donker. Het is een moment van hoge intensiteit, stilte, een trager ritme, zoals er in de voorstelling helaas te weinig zijn. Die schaarse momenten zijn dan ook een verademing voor de geconcentreerde toeschouwer.

Waar het gordijn en de belichting het geheel soms overweldigend maken, getuigt de keuze van bepaalde requisieten vaak van een grote eenvoud en subtiliteit. Aan Claudius wordt bij wijze van kroning een dwarsfluit overhandigd. Een dwarsfluit is inderdaad koninklijker dan "a pipe", maar zal Claudius niet beletten iedereen "te bespelen". De parel met het vergif, die voor Hamlets beker bedoeld is, hangt de hele voorstelling aan Claudius' oor. Waarschijnlijk had niemand — en daar hoort ook het publiek bij — dat opgemerkt.



In deze context moeten we zeker de Brechtiaanse elementen in de voorstelling vermelden. Wanneer Polonius in 1.3 zijn zoon nog eens duidelijk maakt hoe hij zich moet gedragen in Frankrijk, knielt Laertes en deze herhaalt de woorden van zijn vader. Daarbij doet hij teken naar de lichttechnicus om een spot op hem te richten. De brief die door Osric aan Hamlet wordt bezorgd en die vertelt welke wapens Laertes verkiest, blijkt het programmaboekje te zijn dat de toeschouwers bij het binnenkomen hebben gekregen.

De muziek heeft in deze opvoering vooral een illustratieve en versterkende functie. Fragmenten op band die vaak doen denken aan filmmuziek, worden afgewisseld met live-uitgevoerde volksmuziek. De muzikanten van het toneelgezelschap dat Hamlet heeft uitgenodigd, spelen zowel voor als achter de scène op trommels, doedelzakken, draaiorgeltjes, enz. Er is dus een voortdurende aanwezigheid van muziek op het toneel die de aandacht van de toeschouwer gaande houdt. Kenmerkend voor de overweldigende sfeer van het geheel is de vervorming van Claudius' stem tijdens zijn toespraken: het onheilspellende wordt er opnieuw door bevorderd. In contrast daarmee — en eigenlijk in contrast met de hele voorstelling — staat het laatste stukje tekst van de voorstelling dat op band is opgenomen. We horen de stem van Hamlet die nu heel nuchter en eenvoudig — en daarom volgens mij veel overtuigender — zegt: "What is a man/ If his chieff good and market of this time/ Be but to sleep and feed? A beast, no more". (4.4.33-5) Een niet onbelangrijke tekstwijziging en regie-ingreep van Ljoebimov.

### **A balletic, sculptural expression**

"His idea about acting is a balletic, sculptural expression, and it's a bit like learning a new language", zegt Andrew Jarvis, die in Engeland de rol van Claudius vertolkte. (17) De acteerstijl die Ljoebimov zijn acteurs oplegt, is geen psychologisch realistische manier van spelen waarbij de nadruk zou liggen op een geïnterioriseerde speelstijl. Anderzijds is het zeker ook geen koel, afstandelijk acteren in de stijl van Brecht. Het is een fysieke, extroverte manier van acteren, waarbij de acteur de tekst moet belichamen. Het is een speelstijl die zich voortdurend bewust is van de illusie van de beweging en de expressiviteit en die perfect geïntegreerd is in het ritme van de voorstelling. Het acteren wordt hier duidelijk een systeem tussen de andere scenische systemen. De invloed van Meyerhold is hier opnieuw zeer duidelijk merkbaar.

Meyerhold was ervan overtuigd dat een voorstelling waar alles geabstraheerd en gestileerd werd niet tegenover het realistische theater mocht worden geplaatst: "C'est une erreur d'opposer le théâtre stylisé au théâtre réaliste. Notre formule est: théâtre réaliste stylisé". (18) Onder deze noemer kunnen we ook de Hamlet-productie van Ljoebimov plaatsen.

Wat het acteren betreft, houdt precies een *Hamlet*-opvoering een reëel gevaar in. De twijfel van Hamlet, die een essentieel geïnterioriseerd gegeven is, dreigt helemaal niet tot uiting te komen. Daniel Webb in de rol van Hamlet komt inderdaad nooit twijfelend over, maar walst a.h.w. over zijn eigen gedachten en gevoelens heen. Dat heeft uiteraard ook te maken met het snelle ritme dat bijna onafgebroken de hele voorstelling kenmerkt. Dat geeft de acteur weinig mogelijkheden om de twijfel en het uitstel te belichamen. Ljoebimov laat zo weinig ruimte voor reflexie en introspectie dat men de personages terecht "figures in a landscape" heeft genoemd (19), die weinig individualiteit bezitten.

### On the brink of apocalypse

We haalden reeds aan dat Ljoebimov met deze *Hamlet* een wereld wou tonen aan de rand van de apocalyps, die dringend nood heeft aan meer geloof en spiritualiteit. Anders is de mens alleen maar een beest, zoals het laatste fragment op de band nog eens wil suggereren. Maar welk soort geloof heeft Ljoebimov in zijn *Hamlet*-voorstellingen willen naar voren brengen ? Onze



Clausius en Gertrude kijken toe hoe de toneelspelers voor hen "The Mousetrap" opvoeren.

hypothese is de volgende : de laatste woorden die Ljoebimov Hamlet tegen Horatio laat zeggen zijn : "Remember me". Deze teksttoevoeging van Ljoebimov is binnen de context van *Hamlet* in de eerste plaats een verwijzing naar de laatste woorden van koning Hamlets geest aan Hamlet in 1,5 : "Adieu, adieu, adieu. Remember me". (r.91) Het lijkt een duidelijke oproep aan het adres van Horatio om op zijn beurt Hamlet te wreken, als uiting van een geloof in een hogere macht die ervoor zorgt dat er op deze aarde gerechtigheid geschiedt. We toonden reeds aan hoe Ljoebimov dat heeft trachten duidelijk te maken : zowel de geest van koning Hamlet als de doden duwen en trekken aan het gordijn en sturen op die manier de personages op de scène; symbolen als het kruis op de achtergrond, de kruisvorm van het zwaard en het kraaien van de haan, moeten die thesis bevestigen en er bovendien een christelijke klank aan meegeven. Ljoebimov beweert dan ook : "I think this play is virtually incomprehensible for an atheist. If you have no faith, you understand it like a novel you read in your youth or a Hitchcock movie with ghosts". (20)

Vele critici betwijfelen of die roep tot meer geloof en spiritualiteit werkt in deze voorstelling en of ze overkomt bij het publiek. Men is van mening dat het allemaal veeleer naar spiritualisme dan naar spiritualiteit neigt. Die opmerking is ons inziens zeer terecht. Ze is tegelijkertijd de grootste kritiek op de voorstelling : de interpretatie waarnaar Ljoebimov gestreefd heeft, komt niet over en daarom kan deze opvoering nooit duidelijk maken wat ze wil overbrengen.

We zullen proberen duidelijk maken waarom we denken dat Ljoebimovs interpretatie niet werkt. Ljoebimovs interpretatie draait — niet toevallig waarschijnlijk — rond de kernvraag die het stuk *Hamlet* ons stelt. Philip Edwards formuleert die vraag als volgt : "We know that Hamlet made a mess of what he was trying to do. The vital question is whether what he was trying to do was a holy work or a work of man's imagination". (21) We moeten ons inderdaad afvragen of Hamlets geloof in wraak en zijn hemelse (?) opdracht wel terecht was. Het standpunt van Edwards in die kwestie luidt als volgt :

The play of *Hamlet* takes place within the possibility that there is a higher court of values than those which operate around us, within the possibility of having some imperfect communication with that court, within the possibility that an act of violence can purify, within the possibility that the words "salvation" and "damnation" have meaning. To say that these possibilities are certainties is to wreck the play as surely as to say they are impossibilities. (22)

Van die "mogelijkheid" tracht Ljoebimov nu juist een zekerheid te maken.

Wie hierin nog verder gaat en uiteindelijk wél beweert dat het allemaal onmogelijkheden zijn, is René Girard in een artikel "Hamlet's dull re-

venge".(23) Daarin poneert hij dat het enkel en alleen de bedoeling van Shakespeare was "to denounce the revenge theatre and all its works with the utmost daring without denying his mass audience the *katharsis* it demands, without depriving himself of the dramatic success which is necessary to his own career as a dramatist. (...) The public wants vicarious victims and the playwright must oblige".(24) Wie volgens Girard echter het minst in "revenge" gelooft is Hamlet zelf : "the revenge seeker will not believe in his own cause unless he believes in the guilt of his intended victim. And the guilt of that intended victim entails in turn the innocence of that victim's victim. If the victim's victim is already a killer and if the revenge seeker reflects a little too much on the circularity of revenge, his faith in vengeance must collapse".(25) Wanneer hij aan zijn moeder de portretjes van zijn vader en van Claudius toont, moet hij in zijn woorden zoveel overtuigingskracht leggen om zijn moeder ervan te overtuigen dat er een verschil is tussen de twee afbeeldingen, dat het duidelijk wordt dat hij er zelf niet in gelooft. Hij zou graag hebben dat zijn moeder zou toegeven en aldus zijn drang naar wraak in gang zou zetten, maar Gertrude ziet helemaal geen verschil. De laatste regels van Hamlets monoloog gericht aan zijn moeder, tonen aan dat Hamlet zich daar ook terdege van bewust is :

Nor sense to ecstasy was ever so thrall'd,  
But it reserved some quantity of choice  
To serve in such a difference.

(3.4.74-6)

Volgens Girard verzet Hamlet zich tegen het blindelings zoeken naar een zondebok. Hamlet begint in te zien dat een maatschappij fundamenteel gebouwd is op het systeem van de zondebok : het is een manier voor de mens om zich tegen zijn uitingen van potentiëel geweld te beschermen. Zodra men zich echter van dat systeem bewust begint te worden, valt het in duigen en blijft men onbeschermd achter. In die situatie bevindt Hamlet zich.

De Bijbel, zegt Girard, is het werk dat ervoor gezorgd heeft dat de "divinization of the scapegoat", waarop al de mythen zijn gebaseerd, is vervangen door "a rehabilitation of the scapegoat". Die nieuwe kijk op het slachtoffer gaat in tegen de krachten die de mythologie structureren. De Bijbel gaat nog verder en maakt de zondebok "omnipotent for peace and reconciliation". Vandaar dat ook Girard de apocalyps als een symbool van een gebrek aan moed en geloof ziet : "Apocalyptic prophecy means no more and no less than a rational anticipation of what men are likely to do to each other if they go on disregarding the warning against revenge in a desacralized and sacrificially unprotected world", (26) maar bij hem betekent geloof het *weigeren* van wraak.

Waarom laat Shakespeare Hamlet dan toch wraak plegen ? Omdat Shakespeare in ieder geval uiterlijk de literaire conventies van zijn tijd moest respecteren. Het publiek krijgt het slachtoffer dat het verwacht. Meer nog, zegt Girard, juist "the silence at the heart of *Hamlet* has become a major reason for the enduring fascination of the play". Juist de afwezigheid van een zaak tegen wraak wordt een krachtige imitatie van onze moderne wereld :

Even at those later stages in our culture when physical revenge and blood feuds completely dissappeared or were limited to such marginal milieus as the underworld, it would seem that no revenge play, not even a play of reluctant revenge, could strike a really deep chord in the modern psyche. In reality the question is never settled and the strange void at the center of *Hamlet* becomes a symbolic expression of the Western modern malaise, no less powerful than the most brilliant attempts to define the problem, such as Dostoevsky's underground revenge. Our "symtoms" always resemble that unnamable paralysis of the will, that ineffable corruption of the spirit that affect not only Hamlet, but the other characters as well. The devious ways of these characters, the bizarre plots they hatch, their passion for watching without being watched, their propensity to voyeurism and spying, the general disease of human relations make a good deal of sense as a description of an undifferentiated no man's land between revenge and no revenge in which we ourselves are still living.(27)

Hoe toepasselijk op Ljoebimovs stuk zijn die laatste regels van Girard. Hij beschrijft precies de situatie waaruit Ljoebimov wou ontsnappen. Alleen lijkt het dat die een verkeerde uitweg heeft gezocht.

#### NOTEN :

- 1) Deze voorstelling was in België te zien in De Singel in Antwerpen van 13 tot 17 februari 1990.
- 2) "Presse Theater Kulturpolitik heute in Moskou : "Vor Gorbatschow haben wir immer nur gegen Schatten gekämpft". Een gesprek van Peter von Becker met Nina Agisheva. *Theater Heute*, 1989, 4, pp. 3-4.
- 3) Carolina De Maegd. "Perestrojka en de kunst" in : *De Russen komen. Een kijk op de hedendaagse Sovjetcultuur*. Kranteboek van De Standaard 1989, pp. 11-2.
- 4) "A Russian approach to prince of plays". Een gesprek van Terry Grimley met Joeri Ljoebimov. *Birmingham Evening Post*, 18 augustus 1989.
- 5) "In religion I am Russian Orthodox... In art, I am a Protestant". Een gesprek van Michael Goldfarb met Joeri Ljoebimov. *The Guardian*.
- 6) Ljoebimov in 1984, naar aanleiding van zijn verbanning uit de USSR.

Programmaboekje van De Singel.

- 7) Michael Billington, theatercriticus van *The Guardian*. Programmaboekje van De Singel.
- 8) "Director of the apocalypse". Een gesprek van William Leith met Joeri Ljoebimov. *The Times*, 26 augustus 1989.
- 9) De tekstuutgave die we gebruikten is "The New Cambridge Shakespeare" ed. by Philip Edwards : *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge University Press, 1985.
- 10) Goldfarb in gesprek met Ljoebimov, o.c.
- 11) Patrice Pavis. *Dictionnaire du théâtre*. Messidor/Éditions Sociales, Paris, 1987, p.266.
- 12) Het muziekinstrument krijgt Hamlet van een van de muzikanten van het toneelspelersgezelschap dat Hamlet heeft uitgenodigd. Ljoebimov laat hen gedurende het hele stuk regelmatig op de scène komen.
- 13) Il alludeer op een zin in het programmaboekje van De Singel : "De dissidentie blijft, maar is speelser geworden, op sommige momenten zelfs ironisch".
- 14) Philip Edwards. "Introduction" in : Philip Edwards (ed.) *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge University Press, 1985 pp. 46-7.
- 15) Peter Davison. *Hamlet. Text and Performance*. Macmillan, 1983, p.34.
- 16) Pavis. o.c., p.82.
- 17) Grimley in gesprek met Ljoebimov, o.c.
- 18) Pavis. o.c., p.318.
- 19) Michael Billington. "A piece of him". *Country Life*, 28 september 1989.
- 20) Goldfarb in gesprek met Ljoebimov, o.c.
- 21) Edwards. o.c., p.60.
- 22) Edwards. o.c., p.60-1.
- 23) René Girard. "Hamlet's Dull Revenge". *Stanford Literature Review*, I(1984), nr.2, pp. 159-200.
- 24) Girard. o.c., p.173.
- 25) Girard. o.c., p.174.
- 26) Girard. o.c., pp. 192-3.