

**OOK HAMLET KAN MAT ZIJN
BEDENKINGEN BIJ ENKELE RECENTE
HAMLET-ENSCÈNERINGEN (1)**

Maarten VAN STEENBERGEN

Elke literaire tekst bevat een aantal 'open plekken', in de receptie-esthetica spreekt men van 'Unbestimmtheitsstellen' en 'leerstellen'. De tekst is eigenlijk een schema met heel wat onbepaaldheden die door de lezer moeten worden ingevuld. Het is precies die activiteit die de aandacht van de lezer stimuleert. Wat gebeurt er nu als een tekst wordt opgevoerd in het theater? Enerzijds kunnen veel van die onbepaaldheden door de scènische concretisering worden ingevuld, anderzijds kan een opvoering nog heel wat onbepaaldheden bijcreëren en dat niet alleen door delen van de tekst te wijzigen of weg te laten. Het decor, de belichting, de karakterisering van de personages en natuurlijk de specifieke regie van bepaalde scènes kunnen een nieuwe sfeer of een andere ideologische richting of interpretatie aan de tekst geven. Een voorstelling kan echter ook het tegenovergestelde bewerkstelligen door onbepaaldheden bewust tot ambiguïteiten te maken en de essentiële twee- of meerduidigheid ervan op de voorgrond te plaatsen. Het is deze dynamiek die de voorstelling boeiend maakt en de aandacht van de kijker gaande houdt, tenminste als die in zijn invullingsproces niet zodanig in de war wordt gebracht dat hij alle grond onder de voeten verliest en wezenloos naar het spektakel zit te staren. Dat leidt niet eens tot woede of opstandigheid, maar tot desinteresse en in slaap vallen.

Wie een klassieker op het podium brengt, wordt in dit licht bovendien geconfronteerd met de opvoeringsgeschiedenis die elke klassieker met zich draagt. Veel theaterliefhebbers hebben verscheidene opvoeringen van het stuk meegemaakt en hebben voor zichzelf een referentiekader opgebouwd waarmee ze de opvoering willens nillens zullen vergelijken. Meer dan bij om het even welke andere voorstelling gaat die kijker op zoek naar de concretisering van bepaalde onbepaaldheden - hij kent de tekst immers vrij goed, net als de invullingen van vorige opvoeringen. Een theaterliefhebber is dus des te meer verrast wanneer hij met nieuwe onduidelijkheden of nieuwe invullingen wordt geconfronteerd die hij in vorige voorstellingen niet had opgemerkt.

Persoonlijk kijk ik bij iedere voorstelling van *King Lear* bijvoorbeeld uit naar de manier waarop het personage van de nar getekend wordt en of men een hint geeft waarom hij in de laatste twee acts niet meer op het podium verschijnt. Mooi was de

interpretatie van Freek de Jonge in de *King Lear* die Franz Marijnen in november in de K.V.S. regisseerde. Het motief doorheen zijn acteerprestatie was zijn veel te grote narrepet die hij onder geen beding wil achterlaten, zelfs niet als Goneril er met haar kont op gaat zitten. Net voor hij de laatste keer afgaat, gooit hij echter zijn pet naar de vermomde Kent alsof hij wil zeggen dat de tijd voor grapjes, zelfs al zijn ze cynisch, voorbij is. Jammer genoeg was de rest van de voorstelling een kopie van de *Lear* die Marijnen in 1986 in het N.T.G. bracht. Voor mij een echte ontgoocheling.

Het brengen van een klassiek stuk houdt dus ook risico's in: als een nieuwe opvoering minder aanspreekt, zijn we gauw geneigd om wat nostalgisch terug te denken aan vorige voorstellingen. We worden immers niet meer overweldigd door de inherente kracht van het stuk: de intrige, de grappen, de poëzie, we hebben het allemaal al eens gezien en gehoord. Het opvoeren van zo een stuk biedt echter ook mooie kansen: wanneer er een nieuw licht op de voorstelling wordt geworpen, wanneer er naar een nieuwe karakterisering van de personages wordt gezocht, wanneer nieuwe vragen worden gesteld, die allemaal nieuwe 'Unbestimmtheiten' of zelfs ambiguïteiten creëren, dan is de kijker weer geboeid. Meer nog: we raken opnieuw in de ban van een stuk dat ons reeds zovele malen verrast heeft, wat de uniekheid en de kracht ervan nog maar eens bevestigt en ervoor zal zorgen dat we de volgende keer weer zullen gaan kijken.

Het is precies die laatst genoemde dynamiek die in de Hamlet-enscènering van het Zuidelijk Toneel in een regie van Ivo van Hove ontbrak. Ik twijfel er niet aan dat Van Hove, dramaturg Klaas Tindemans, scenograaf Jan Versweyveld en hoofdacteur Sleghers goed over dit stuk hebben nagedacht. Integendeel, Van Hove heeft bewezen dat hij steeds zeer doordacht, vaak 'verdicht' - maar ook ietwat afstandelijk - theater maakt dat allesbehalve eenduidig is en dat nooit een interpretatie aan de kijker opdringt. Het feit dat Van Hove ook in deze Hamlet de hele tekst laat spelen is daar een duidelijk teken van. Je zult geen interpretaties kunnen afleiden uit teksttoevoegingen of weglatingen. En toch heeft deze opvoering mij niet kunnen bekoren. Er wordt te veel en tegelijkertijd te weinig gezegd.

Bekijken we bijvoorbeeld het decor. Jan Versweyveld ontwierp een eenvoudig kanteel met een trap die naar de top ervan voert. Het knappe aan dit decorstuk is dat het kan uitschuiven in verscheidene delen. Zo schuift het voor het eerst uiteen wanneer de geest opdoemt - geschraagd door onheilspellende muziek - een aardig effect. Later in de voorstelling schuift het in verscheidene delen uiteen. Intriganten kunnen zich erachter schuil houden en plotseling ervan achter tevoorschijn komen. Theaterteknisch is dat handig: er zit vaart in de voorstelling omdat je geen tijd verliest met de personages telkens weer te laten op- en afgaan. Ook de belichting in



*Hamlet door Het Zuidelijk Toneel,
Bart Slegers als Hamlet en Viviane de Muynck als Gertrude (Foto Keoon)*



Hamlet/Maschine door het Deutsche Theater (Foto: W. Theile)

de voorstelling is mooi vooral wanneer ze door de openingen valt die in de muren zitten of tijdens de scène waarin het dek van Fortinbras' schip wordt gesuggereerd door het witte licht. Het is allemaal mooi en handig, maar daar blijft het bij. De scènevorm noch het decor dagen uit of voegen iets toe aan het verrassende van de voorstelling, ze zeggen te weinig.

In 1989 zag ik een *Hamlet*-voorstelling van de Rus Joeri Ljoebimov. Over de hele breedte van de scène hing een reusachtig ruw geweven gordijn dat ook een handig instrument was om de actie te structureren - personages konden erachter staan luistervinken, het kon de scène in twee verdelen, het draaiende doek bracht vaart in de voorstelling - maar het doek werd tevens een meerduidig symbool voor het bedreigende, het staatsapparaat, het goddelijke ook. Aan het einde van de voorstelling wordt Claudius door het doek naar het getrokken zwaard van Hamlet gedreven. Vaak stonden er personages achter het doek te luistervinken zonder dat je daar als publiek erg in had. Kortom dit decorelement werkte verrassend, en het droeg bij tot de betekenisgeving van de voorstelling.(2)

Ik denk ook terug aan de encènèring van de Pool Andrzej Wajda. In zijn encènèring van 1989 was het scènebeeld zo opgebouwd dat het publiek in een kleine zaal naast het podium zat terwijl de echte theaterzaal eigenlijk leeg was. Het publiek zat dus in de coulissen. Het zag in de eerste plaats de acteur Hamlet - overigens gespeeld door een vrouw - die voor haar schminktabel zat en zowel scènes op het toneel speelde als in de coulissen. Dat is natuurlijk een heel duidelijke invalshoek, maar ze geeft het stuk wel een zeer eigen karakter en werpt een heel eigen licht op verschillende passages.

In mei 1993 was in Antwerpen de encènèring *Hamlet/Maschine* van Heiner Müller te zien. Deze lange voorstelling die tegelijkertijd een encènèring van Shakespeares *Hamlet* en een opvoering van Müllers eigen *Hamletmaschine* was, bestond uit vier delen die elk een eigen karakter kregen door het zeer verschillende scènebeeld. Decor moet niet altijd voor bepaalde metaforen staan, het kan de scènes ook gewoon in een specifieke sfeer plaatsen.

In het eerste deel was de sfeer die van de expressionistische film uit de jaren dertig. De grauweheid van Denemarken werd gesuggereerd, waar geen staatsorde meer heerst en tegelijkertijd de twijfel, de somberheid van Hamlet zelf uiteraard. Je keek naar het sombere grijze geheel door een rafijn gaas. Door een luidspreker die een beetje op een guillotines leek, klonk het officiële radiobericht van Stalins dood - was Hamlets vader dan misschien ook niet zo een voorbeeldig heerser? De geest was zo de hele voorstelling door prominent aanwezig. De rail waar de

luidspreker aan vast gemaakt was, liep bovendien tot boven de hoofden van het publiek. Water drupte onophoudelijk naar beneden in een kleine poel. Als Hamlet zijn beroemde speech brengt, ligt hij languit in het water. Op de videoschermen enkel sneeuw.

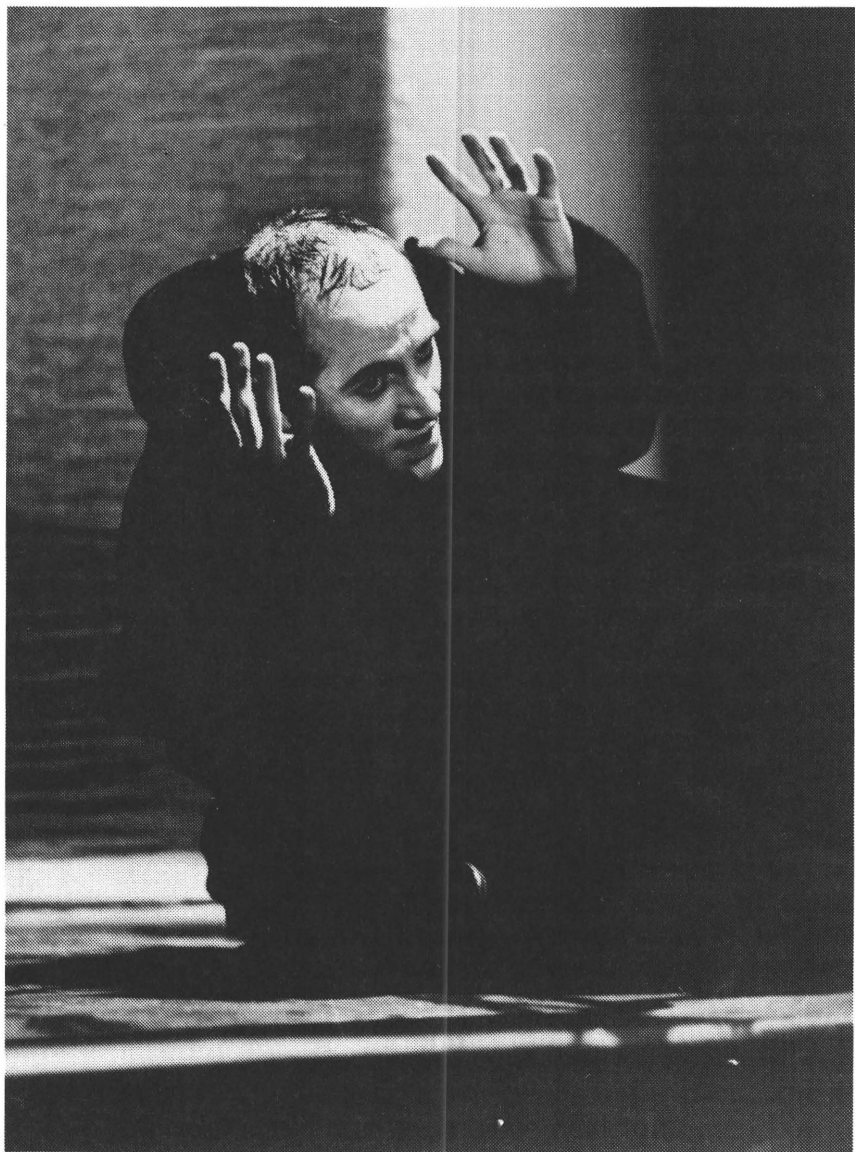
In het tweede, zeer kleurrijke deel was de hele achterscène gevuld door een kleurig barokschilderij. Er speelde walsmuziek. Het is het deel van het theater, van het rollenspel dat iedereen opvoert. Claudius zet trouwens iedereen maskers op, onmiddellijk na de opvoering van 'The murder of Gonzago'. Waarschijnlijk heeft hij allang begrepen welk spelletje iedereen speelt.

In het derde deel wordt in een vrijwel leeg decor gespeeld. In dit deel wordt de integrale versie van de *Hamletmaschine* gespeeld. Het decor is daar uiteraard de tekst van Shakespeare. Enkel met lichtbundels worden abstracte tekeningen op de scènevloer getekend. De dominante kleuren in dit deel zijn zwart en fel wit.

Deel vier is de scène van de wanhoop: metalen platen suggereren de graven, waarin de personages zichzelf weerspiegeld zien, niet onbelangrijk in Müllers interpretatie. De dominante kleur is geel, een van de meest ambigue kleuren, want tegelijkertijd kleur van de haat en kleur van de zomer, van blijheid en opgewektheid.

Alleen al de grote verscheidenheid aan scènebeelden (en dan hebben we het nog niet gehad over de bijzonder originele doodgraverscène of het moment waarop ronkende bommenwerpers op de achterscène worden geprojecteerd) veroorzaakt een ambiguë sfeer. In welk kader moeten we de voorstelling nu eigenlijk situeren? Of is het bij nader inzien misschien zo dat het scènebeeld ook de evolutie van het stuk volgt? Dergelijke gedachten boeien de toeschouwer tijdens en na de voorstelling.

Wat mij echter in de eerste plaats geboeid heeft in Müllers encensering (naast de confrontatie van het klassieke stuk en de *Hamletmaschine*) is de karakterisering van bepaalde personages en de regie van cruciale scènes die daar onmiddellijk verband mee houden. Wanneer 'The murder of Gonzago' wordt opgevoerd laat Müller de toneelspelers die Hamlet heeft ingehuurd aan de zijkant van het toneel op een vrij statische manier hun tekst zeggen. Alle aandacht van het publiek gaat dus automatisch uit naar Claudius en Gertrude die in het midden van de scène staan en met een ijzige kalmte het stuk aanhoren. Meer dan ooit zit je dus te wachten op hun reactie die normalerwijze moet volgen. Het is dan ook verbazend wanneer na de opvoering van 'the play within the play' Claudius de andere personages een toneelmasker opzet en dan in een radeloze slappe lach uitbarst. Het lijkt wel alsof het personage dat eigenlijk het meest uit zijn lood zou moeten geslagen zijn de anderen voor schut



*Hamlet/Maschine door het Deutsche Theater.
Ulrich Mühe als Hamlet (Foto W. Theile)*

zet. Heeft Claudius dan door dat Hamlet een spelletje speelt met hem? Of is zijn pret slechts schijn?

Helemaal vreemd wordt het wanneer Claudius en Hamlet na de dood van Polonius opkomen met zijn lijk en de twee stukken weer samenstellen als was het een puzzel - terwijl ze dat doen keuvelen ze rustig wat met elkaar - een typerend voorbeeld van de bizarre humor die de voorstelling doorspekt. Om van die humor nog een voorbeeldje te geven: Polonius wordt gedood met een pistoolschot waarop hij doodvalt met de woorden 'exit Polonius' (uit de *Hamletmaschine*).

Even later ben je nog meer verbaasd tijdens de zogenaamde bidscène, het moment in het derde bedrijf waarop Claudius tracht te bidden en waarop Hamlet zich moet inhouden om hem niet neer te steken, een opeenvolging van twee monologen. Bij Ljoebimov kunnen Hamlet en Claudius elkaar tot op een halve meter naderen zonder dat Claudius dat merkt: het doek dat loodrecht op de zaal staat, scheidt hen van elkaar. Achteraan op de scène staat de geest van Hamlets vader die met kleine rukjes aan het doek Hamlet ervan weerhoudt Claudius neer te steken. In de enscènering van Müller zitten Claudius en Hamlet heel gewoontjes naast elkaar terwijl Claudius aan Hamlet heel nuchter uit de doeken doet dat het hem niet lukt om te bidden. Hamlet reageert erop met de geveinsde naïviteit van een Charly Chaplin. (Niet toevallig loopt hij er ook met iets te groot maatpak bij.) Wie het stuk van Shakespeare een beetje kent, weet nu helemaal niet meer waar hij het heeft. Blijkbaar zit Hamlet helemaal niet achter Claudius aan en heeft die laatste helemaal geen schrik van Hamlet. Waar is de logica? Waar wil Müller heen?

Naarmate het stuk echter vordert, worden een paar verhoudingen duidelijker. Gertrude die aanvankelijk heel zelfzeker was en Ophelia autoritair beval, mompelt enkel nog wat en loopt voortdurend met het hoofd naar de grond gericht. Het lijkt alsof de andere personages voor haar niet meer bestaan. Ook Claudius wordt steeds onzekerder. Tijdens het laatste deel maakt hij de gekste bokkesprongen en klinkt zijn gelach, dat ook door de luidsprekers weergalmt, steeds ijselijker. Dat hij zichzelf niet meer in de hand heeft, blijkt als hij opeens Ophelia in de rug benadert en vast van plan is haar te wurgen. Net op het moment dat hij zijn handen rond haar keel wil leggen, draait zij zich om en barst in uitbundig lachen uit. De lach verbeeldt op dat moment in de voorstelling voor elke toeschouwer allang geen dolle pret of sarcasme meer. Het is de lach van de totale stuurloosheid, de gekheid, van de complete uitzichtloosheid. Het is de lach van de angst. Niet de angst voor Hamlet of voor iemand anders die hem uit de weg zou kunnen ruimen - misschien zou dat zelfs rust brengen - maar de angst van het individu dat al zijn vijanden reeds uit de weg heeft geruimd en alleen overblijft. 'Wer keinen Feind mehr hat, trifft ihn im Spiegel' zei

Müller in *Theater Heute* naar aanleiding van een gesprek over zijn memoires *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*.⁽³⁾ Het zwartmaken van de DDR was volgens Müller niet alleen deel van het gewone leedvermaak van de anti-communisten, maar was ook een manier om het denkbeeld van een leven zonder vijandbeeld in slaap te sussen. Want wie geen vijand meer heeft, ziet hem in de spiegel en zal met zichzelf moeten afrekenen. Wie dan niet sterk op zijn benen staat zoals Ophelia of Hamlet in deze enscènering, gaat door de knieën.

Deze hele interpretatie is natuurlijk niet los te zien van de hele controverse rond Heiner Müller als voormalig Oostduitser, diens houding ten opzichte van de DDR en de rechtvaardiging van terreur. Maar in ieder geval boeit deze enscènering, stel je je als toeschouwer vragen en ga je nadenken.

En bij Van Hove? Daar brengt Compagnie De Koe ongetwijfeld een aardige vertolking van 'The murder of Gonzago', maar wordt eigenlijk amper geloofwaardig gemotiveerd waarom Claudius in toorn ontsteekt. Bovendien vertolkt Willem Nijholt dat deel van de rol van Claudius zo gechargeerd dat het helemaal niet overtuigend werkt. De rol van Ophelia wordt op zo een stereotiepe manier vertolkt dat haar zogenaamde waanzin bijna lachwekkend overkomt. Het is niet omdat iemand met de armen in alle richtingen zwaait dat ze gek is. Wanneer Hamlet aan het einde van het stuk nog even zwaait naar het publiek is dat flauw en is alle consequentie zoek.

Nergens in het stuk stond Hamlet symbool voor de 'huidige twintigers die botsend hun mening zeggen over alles, maar waarachter toch een uitzichtloosheid schuilt', zoals Ivo van Hove in het programmaboekje beweert. Ook hier is het niet omdat Bart Sleghers alle registers opentrekt dat je automatisch dat effect creëert. Er moet meer gedaan worden met een klassieke tekst, er moet gezocht worden naar nieuwe onbepaaldheden of vraagstellingen en naar nieuwe invullingen. Slechts dan gaat een klassieker weer leven. Slechts dan komt de inherente kracht van een klassieker weer tot leven, slechts dan zal *Hamlet* niet mat zijn, maar beklijven.

Noten

1. Ik liet me vooral inspireren door *Hamlet* van het Zuidelijk Toneel (gezien op 18 oktober in Vooruit te Gent) en *Hamlet/Maschine* in een regie van Heiner Müller (gezien in de KNS te Antwerpen op 25 mei 1993). Verder vergelijk ik met *Hamlet*-enscèneringen van Joeri Ljoebimov (gezien in De Singel op 17 februari 1990) en van Andrzej Wajda (gezien in de Singel op 17 november 1989).
2. Over deze voorstelling schreef ik een artikel in: *Documenta*, 1990,2, 65-78.
3. *Heiner Müller: der Papierkrieger* in: *Theater Heute*, 1992, 7, 1-12.