

William zesmaal seizoenopener

Een ‘spons’ voor deze tijd

Shakespeare verdwijnt nooit van het toneel, ook dit seizoen niet. Marianne Van Kerkhoven zag zes Shakespeare-voorstellingen. Klaas Tindemans sprak met Karel-“Hamlet”-Vingerhoets en bekeek de *Hamlet* van Gerardjan Rijnders. Patricia Niedzwiecki boog zich met Hugo Claus en Wannes van de Velde over vertaalproblemen.

Vooraf 1

In zijn *Het Kasteel van de kruisende levenspaden* laat de Italiaanse auteur Italo Calvino de leden van een gezelschap, toevallig samengekomen in een kasteel in een bos, elk op hun beurt een verhaal vertellen, niet in woorden, maar aan de hand van tarokkaarten die uitgelegd worden op een tafel. Op het einde van het boek vormen de kaarten een complexe structuur met één leeggebleven vak in het midden. De ingang die men kiest om het middenveld te bereiken, levert telkens een ander verhaal op: dat van Hamlet of Oedipus, van Parcival of Faust, van Koning Lear of Lady Macbeth, van de auteur en zijn personages, van u en ik. Elke kaart, door een toevalligheid op zijn plaats beland, is immers op vele wijzen interpreteerbaar. De tarokstructuur wordt voor Calvino een bemiddelde poging tot antwoord op zijn vragen omtrent het “verhalen vertellen vandaag”.

De structuur van het verhaal en de daarmee verbonden ontwikkeling (opgang, neergang enz.) van personages staan in literatuur, film en theater reeds lang op de helling. Maar zelfs al blijven vele kunstenaars vandaag tóch nog gefascineerd doorwerken aan het vertellen van – soms zeer complex gestructureerde – verhalen, toch worden zij gekonfronteerd met het feit, dat hun voornaamste bezigheid erin bestaat reeds bekende gegevens te herschikken: bouwstenen als vadermoord of verraad in de liefde b.v. – voor het eerst artistiek vorm gegeven in een mythisch verleden – zijn ook vandaag nog geldige verhaalelementen. Het postmodernisme en zijn experimenten met herhaling hebben mee het bewustzijn gevormd, dat het telkens opnieuw gebruiken van dezelfde visuele, verbale e.a. gegevens deze, in wezen, ver-

andert; en ook de toeschouwer ziet de tiende keer iets anders dan wat hij de eerste keer zag. Een verhaal als dat van Hamlet b.v. is cultureel gemeengoede geworden; zoals in dat geestige korte verhaal van A.M.G. Schmidt *Hamlet bij het vleesbraden*, beschikt iedereen in zijn geheugen wel over één of meer van de bouwstenen; men herinnert zich iets over een prins die met de geest van zijn vermoorde vader praat of over een meisje dat gek wordt en in het water eindigt of over het slot van het verhaal waarin alle personages sterven en het spel dus ook niet verder kan. Een wat meer geoefend theaterpubliek reageert op *Hamlet* zoals de operaliefhebber die elke aria van buiten kent. Vandaag *Hamlet* spelen kan dus niet meer als “blank” gegeven; hoe dan ook wordt men geconfronteerd met wat de geschiedenis én de theatermakers én het publiek in de loop van die geschiedenis aan verschuivingen hebben aangebracht aan de oorspronkelijke opzet van de dichter.

Vooraf 2

In zijn *Inleiding tot de kritiek van de politieke economie* (1857) schrijft Marx over Homerus en de epische poëzie. Het is niet zo moeilijk te begrijpen, zegt hij, dat de Griekse kunst verbonden is met bepaalde maatschappelijke ontwikkelingsvormen; veel moeilijker te begrijpen is het feit dat b.v. de *Ilias* ons vandaag nog kunstgenot kan verschaffen en zelfs in zekere mate voor ons fungeert als een onbereikbaar model.

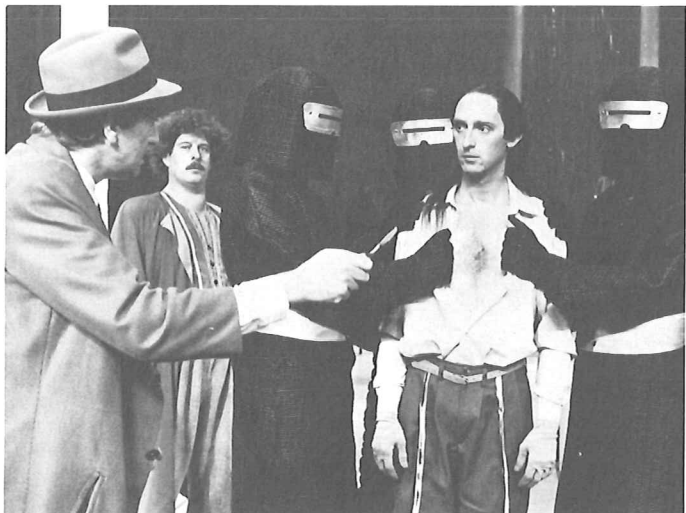
Homeros’ “zuivere betekenis” in de 9de eeuw voor Christus, Shakespeares “reële impact” op zijn tijd, zijn door ons niet te reconstrueren. En ook al waren zij dat, dan nog

kan men vraagtekens plaatsen bij de zin van deze bezigheid.

In zijn *Shakespeare tijdgenoot* noemde Jan Kott *Hamlet* b.v. “een spons” die de hele tegenwoordige tijd a.h.w. in zich opzuigt; hij stelde de hedendaagse theatermaker bovendien voor de plicht dit “aartsstuk” nóg rijker te maken door er precies de gevoeligheid én de onrust van onze tijd in te investeren. Voor de manier waarop deze investering gebeurt, bestaan er geen recepten, alhoewel het wel duidelijk is dat Kott met zijn actualiseringseis niet bedoelt: een Hamlet in bluejeans of een Koning Claudius met een hakenkruis op de borst. Gevoeligheid en onrust laten zich zelden in uiterlijkheden vertalen en kunnen bovendien zowel tot uitdrukking worden gebracht in een minutieus respecteren van Shakespeares tekst als in een verregaande bewerking zoals Jan Decortès *In het Kasteel* of zelfs Müllers *Die Hamletmaschine*; twee voorbeelden waarin het bewustzijn van de vervormingen die *Hamlet* als cultureel erfgoed onderging én het besef dat nieuwe mythen zich kunnen enten op oude teksten, sterk aanwezig is.

Vooraf 3

Hoewel Shakespeare nooit helemaal van de planken verdwijnt, is zijn aanwezigheid in het repertoire van de Vlaamse theaters dit seizoen toch zeer opvallend. In de eerste maanden van het nieuwe theaterjaar (augustus, september, oktober) waren er zes Shakespeare-voorstellingen te zien: driemaal *The Taming of the Shrew*, nl. in de KNS, in Malpertuis (Tielt) en bij het Limburgs Projekt Teater; *The Merchant of Venice* in de KVS; *Richard III* bij het RVT en *Hamlet* in het Raamtheater. En er volgen er nog. Eerder dan een



nauwkeurige beschrijving van de zes voorstellingen – dat zou ons in het beperkte bestek van dit artikel te ver voeren – willen we deze produkties bevragen m.b.t. hun “spons”-functie: waarom spelen deze gezelschappen/groepen vandaag Shakespeare? Op welke manier zijn de teksten van een Elisabethaans auteur voor hen hefboom tot het uitdrukken van wat hen bezighoudt in deze tijd, als mensen én als theatermakers.

Driemaal de feeks

De Feeks botst in haar problematiek (het temmen van een temperamentvolle vrouw tot-de-onderwerping-daarop-volgt) al meteen op tegen het huidige ideeëngoed (en de praktijk?) in verband met de emancipatie van de vrouw. Op zich hoeft dit geen rem te zijn op de actualiseringsmogelijkheid van het stuk: ideologiekritiek is immers een “speelbaar” gegeven. Het Limburgs Projekt Teater, aansluiting zoekend bij de traditie van het vormingstheater, heeft duidelijk last met de “reactionaire” aspecten van Shakespeares inhoud en voegt aan het stuk een aantal kritische, gezongen strofen toe waarin de toeschouwer gewaarschuwd wordt tegen mogelijke indoctrinatie. In de oubollige, sprookjesachtige (?) versie van de KNS wordt een relativerend kader omheen het stuk gebouwd: de zwakke raamvertelling die de oorspronkelijke tekst omgeeft en in de meeste ensceneringen terecht weggeknipt wordt, is hier opnieuw ingevoerd (dan toch een poging tot reconstructie?): het verhaal van het temmen van de feeks Catharina wordt voorgesteld als “niet echt gebeurd”, maar als een opvoering door een reizend theatergezelschap (ook het Limburgs Projekt Teater behoudt een kermistrop-entourage), die door de ketellapper-leegloper Sly

bekeken en beleefd wordt als een vleesgeworden droom, een vermeende realiteit. Maar in hun spel doen de KNS-acteurs in niets aan een rondreizend kermisgezelschap denken en door in het programma-boekje Germaine Greer te citeren wordt het probleem in de voorstelling niet opgelost.

Bij Malpertuis heeft regisseur Dirk Tanghe zich in zijn verregaande bewerking van het stuk niet gestoord aan het anti-emancipatoire karakter van de inhoud; het accent ligt bij hem op de tegenstelling in de milieus: dat van Bianca en nasleep enerzijds, dat van Petruchio-Catharina anderzijds. Ook in de Limburgse voorstelling is dit accent aanwezig, maar ondanks (of door?) het gebruik van maskers komt het niet uit de verf. Door zijn Catharina op het einde nog steeds te tonen als een sterke, harde vrouw, die niet met zich laat sullen en in haar liefde slechts zó ver gaat als zij zelf wil, omzeilt Tanghe meteen de kwalijke smaak die vandaag verbonden zou kunnen zijn met uitlatingen als degene die Shakespeare aan het slot zijn feeks in de mond legt: “thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, thy head, thy sovereign...”

De KNS-voorstelling van Karl Vebach gaat voorbij aan wat er zich sinds Shakespeares tijd aan maatschappelijke veranderingen met betrekking tot de positie van de vrouw heeft voorgedaan. Het Limburgs Projekt Teater onderkent de discrepantie tussen het theatrale en het maatschappelijke gegeven maar weet deze niet echt in de voorstelling te integreren; bij Malpertuis wordt de tegenstelling terzijde geschoven en wordt in de voorstelling plaats gemaakt voor andere accenten.

Maar niet alleen de maatschappelijke, ook de theatrale werkelijkheid is veranderd sinds Shakespeares tijd. Op het niveau van theatrale geloof-

waardigheid schiet de KNS-voorstelling op onverantwoorde wijze te kort. De esthetiek van deze produktie is er een van véle jaren geleden; een toeschouwer van 1986 doe je niet meer geloven dat een kartonnen fontein van steen is; daarvoor heeft die té veel televisie of film gezien. Theater is een spelen met illusie en werkelijkheid, maar het spel van de acteurs situeert zich hier in een risicoloos “pretenderen”; het aandeel van de werkelijkheid, het investeren van *zich zelf* is bij hen afwezig.

Dat engagement is er wel in het Limburgs Projekt Teater, dat als enige gesubsidieerde Limburgse groep, op eigen terrein heel wat taken te vervullen heeft. De theatrale grammatica en woordenschat van regisseur Zdeněk Krauss (een in 1968 naar het Westen uitgeweken Tsjech) verwijst geheel naar die van het vormingstheater van het begin van de jaren 70, met een vage knipoog naar de commedia dell'arte. Hanteert hij deze, in de theatergeschiedenis voorbijgestreefde, sjablonen als ontwikkelingskansen voor zijn acteurs die nog naar een professioneel niveau moeten toegroeien? Of als een middel om de belangstelling te wekken van een vaak minder gevormd publiek? (Ik zag een schoolvoorstelling van deze produktie). Met enthousiasme en energie wordt hier alleszins over vele mankementen heen gespeeld.

De Feeks van Malpertuis is theatraal gezien een consequente en verzorgde voorstelling, alhoewel Dirk Tanghes interpretatie eigenlijk enkel in de eerste helft van het spektakel stand houdt. De situering van het stuk in een actuele tijd en milieu is af en toe wat dun (cfr. het Franse accent van Bianca en consoorten waarmee het “betere” milieu getekend wordt). Maar de voorstelling is vooral erg inhalig t.o.v. het publiek. Letterlijk: de publieksruimte is deel van het decor nl. één groot

Annick Segal,
Franck Van Erven
e.a. – *De getemde feeks* (Limburgs Projekt Teater)
Foto Cor Hageman

Johannes Pauwels,
Sjarel Branckaerts
en Peter Rouffaer
– *De Koopman van Venetië* – (KVS)



Peggy De Landsheer en Herbert Flack – De Feeks wordt getemd – (KNS)

wit salon; bij de pauze krijgen de toeschouwers een glas wijn en worden als dusdanig genodigd op Catharina's huwelijksreceptie enz; theatraal reeds gedateerde procédés. En in zijn intenties: een geheel van mooie, makkelijk te consumeren beelden creëren waar het publiek geen enkele moeite mee heeft. Luchtigheid en "easyness" als producten van deze tijd, maar zonder de kritische tegenstem die theater als marginaal medium bijna per definitie vereist.

De Koopman van Venetië

In het programmaboekje van *De Koopman van Venetië* van de KVS staan een aantal bedenkingen van de regisseur: Senne Rouffaer heeft zoveel vragen met betrekking tot de inhoudelijke coherentie van deze (eerder wrange) komedie van Shakespeare dat hem slechts twee mogelijkheden overblijven: ofwel de opdracht teruggeven, ofwel deze vragen in de voorstelling zelf zichtbaar maken. Hij koos echter voor een derde oplossing, die er geen is: hij ging de keuze uit de weg en zette een routinevoorstelling neer, waarbij zelfs de evidente verschillen in speelstijl van de acteurs niet werden weggewerkt óf van een betekenis werden voorzien. Alleen Johannes Pauwels heeft blijkbaar vragen omtrent zijn Shylock-rol en steekt deze niet weg.

Een opvoering voorafgegaan door een trekking van de Nationale

Loterij (1 oktober), een gezelschap dat in het programmaboekje, in zijn globaliteit, poseert voor de reclame van een computermerk: deze feiten lopen zonder problemen verder in de voorstelling zelf. Portia verloot immers zichzelf; liefde en vriendschap zijn ook voor Shakespeare in dit stuk tot koopwaar herleid; maar de complexiteit die dit thema in de schriftuur verwerft, precies omdat het in zóvele personages gelocaliseerd is, in zó diverse facetten tot uitdrukking wordt gebracht, kreeg nergens haar tegenhanger in de encenering. Deze voorstelling toont de vrouw als koopwaar, de mens als corrupteerbaar object, het menselijk bedrijf als platte commerce, zonder kritiek hierop. De manier waarop de KVS zijn producten verkoopt, bevestigt dat deze oppervlakkigheid niet een geënceneerde maar een échte is, dat ze tot de bloedeigen ideologie van dit theater behoort. De kostuums en het decor liggen in dezelfde lijn: geen kritiek op de wansmaak, maar de cultivering ervan.

Aan het einde van zijn bedenkingen citeert Senne Rouffaer in het programmaboekje een regel uit Macbeth: "Het leven is een grap, verteld door een idioot, zonder enige betekenis". Dit citaat, echter, is onvolledig, de weglating veelbetekend: "it (life) is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing". De KVS-voorstelling toont enkel het zich neerleggen bij leegheid en zinloosheid, zonder sound of fury, zonder het verweer van de mens daartegen, waaruit opnieuw een zin kan ontstaan.

Richard III

Richard III werd voor het RVT "op aanstoken van" regisseur Marc Schillemans door Wannes Van de Velde in het Antwerps vertaald. De bedoeling was, dit eerder moeilijk te volgen stuk voor een populair en hendaags publiek (enkel in Antwerpen dan?) toegankelijker te maken. Eén kwaliteit moet men deze voorstelling zeker toedichten: ze slaagt erin dit ingewikkelde verhaal van moord en doodslag helder te vertellen, wat gezien de complexe intrige, de vele namen erin geciteerd, de talloze personages die erin optreden, niet zo evident is.

De met de vertaling beoogde populariseringsintentie wordt echter in andere facetten van de voorstelling niet consequent doorgevoerd. De diverse moorden die men op de scène ziet gebeuren worden in een erg gestileerde (en gedateerde) vorm gegoten, terwijl men in een populaire versie toch meer ruwheid en realisme verwacht. In de gehanteerde thea-tertaal worden heel wat stijlen (cfr. ook het gebruik van de poppen) door elkaar gebruikt, zonder dat de betekenis hiervan wordt gefundeed.

In dit stuk levert de visie op de interpretatie van de hoofdrol zowat de sleutel tot de globale visie op dit werk. Een sterk acterende Rik Hanccké speelt deze Richard niet als een uitzonderlijk monster dat vanuit een individuele kwaadaardigheid de geschiedenis en zijn entourage manipuleert. Zijn Richard is een handige schaker met de hem omringende pionnen, maar een schaker die ook schaaakstuk is en bij een nieuw spel van de geschiedenis van tafel wordt geveegd en door een ander wordt vervangen; niet het individuele drama maar het drama van de macht: na deze Richard zal er een Henry of een Edward komen die geen haar beter zal zijn.

In onze maatschappelijke werkelijkheid valt deze visie samen met het groeiende wantrouwen in de politiek, met de nulgrens van de illusies omtrent een algemene kwalitatieve verbetering van het menselijke lot. Maar deze visie komt slechts tot uiting in enkele facetten van de voorstelling; in vele bijrollen b.v. wordt nog te veel met de thea-tertaal zélf geworsteld om welke visie dan ook zichtbaar te maken. Het besef van de noodzaak van een actuele lezing van het stuk is aanwezig, de aanzetten hiertoe krijgen gestalte in de encenering, maar hun doorwerking blijft (nog) uit door een onvoldoende meesterschap over de theatrale uitdrukkingsmiddelen. Een ge-

zelschap in "overgangsfase": het "oude" RVT speelt het "nieuwe" nog parten.

Hamlet

En ten slotte dan het "aartsstuk" *Hamlet* in de versie waarmee Walter Tillemans en het Nieuw Ensemble Raamtheater hun nieuwe ruimte op 't Zuid in Antwerpen inspeelden. Waar Gerardjan Rijnders in zijn *Hamlet* met zijn *découpage* sleutelt aan de coherentie van het vertellen en rekening houdt met de voorkennis van het publiek, kiest bewerker Kohout in het Raamtheater voor een weliswaar uitgedunde, maar toch "volledige" versie die in de verhaallijn geen gaten laat.

Kohout, "huis"dramaturg van het Raamtheater, karakteriseert deze groep als een "Paralleltheater" dat zich situeert "tussen het verstarde conventionele theater en het op gewin georiënteerde commerciële"; deze zeer juiste definiëring laat zich ook aflezen uit de voorstelling: geen marginale "moeilijke" versie van *Hamlet*, maar een eerder luchtig-onderhoudende, gebracht mét kwaliteit, maar zich in zijn artistiek concept toch richtend op een publiek dat in het theater meer verstrooiing dan verdieping zoekt. Tillemans en Karel Vingerhoets, die de hoofdrol vertolkt, stellen deze *Hamlet* in het teken van de strijd om de eigen integriteit; "in het licht van de uiteindelijke dood" achten zij deze vraag "absurd, zinloos". Deze *Hamlet* is een cynische, negativistische die elke echte gevoeligheid ver van zich afstoot. Om dit voor een verstrooiing zoekend publiek "passabel" te maken, moest er naar een kader gezocht worden: het kader van het spel-in-het-spel, van de relativisering; deze *Hamlet* is wel bitter, maar zijn bitterheid is "gespeeld", het is die van het personage, niet die van de acteur. In het begin betreden de toneelspelers nl. met pak en zak, de zaal en nemen de ruimte in bezit (gezien de nieuwe zaal gebeurt dit dus letterlijk en figuurlijk); de ruimte zelf wordt tot spel, tot spectaculair gadget, als in de loop van het stuk zowel *Hamlet* als – later – (de dode) *Ophelia* aan touwen van de gaanderijen naar beneden zweven.

Deze voorstelling zoekt voortdurend haar evenwicht tussen een onderhoudende toon – gestoffeerd door "ontladingen" zoals het gitaarspel van *Hamlet* en *Horatio* of de actuele verwijzingen (werkloosheid, het popidool Prince, het postmodernisme enz.) – én een meer ernstige vormingsintentie – zoals in

de belerende songs over "zijn en niet-zijn" of in doorzichtig-herkenbare patronen zoals bij die Freudiaanse scène tussen *Hamlet* en zijn moeder: *Hamlet* bekruipt zijn moeder op het bezoedelde echtelijke bed terwijl men op de achtergrond de geest van *Hamlets* vader hoort hijgen. Precies op zulke momenten wordt de afwezigheid van echte gevoelens (sensualiteit, intimiteit, liefde) aangevoeld als een essentieel tekort. (Bij Rijnders is die intense intimiteit er op dat moment wel: een kale ruimte, een lichtkring en twee personages die elkaar *niet* aanraken). Moet de afwezigheid van gevoelens geïnterpreteerd worden als een deel van het concept, nl. dat *Hamlets* cynisme zó ver gaat dat hij daarin ook niet meer gelooft? Maar wat is dan de inhoud van de integriteit die hij zoekt? Hij stoot *Ophelia* in het begin zo eenduidig van zich af, dat men later in zijn liefdesverklaring bij haar graf ook niet meer kan geloven. Op welk van beide momenten is hij dan integer? Of huichelt hij ook? De combinatie van cynisme en onderhoudendheid

werkt in deze *Hamlet* nivellerend. Tillemans ontkracht zijn eigen visie door het spelen voor volle zalen te verkiezen boven de keiharde consequentie van het artistieke concept.

Hamlet raast weliswaar door de voorstelling, maar zijn sound en fury acht hij al bij voorbaat zinloos: ze komt daarom als nutteloos, "gespeeld" over. Wat in de voorstelling ontbreekt is die nuance van de twijfel, die aan de wanhoop een diepere tint kan geven. Want ondanks het feit dat zelfmoord – vooral door de toenemende ontreding bij werklozen – tot eerste doodsoorzaak is geworden in onze maatschappij, lijken de *Hamlets* van vandaag mij reeds "de wanhoop voorbij"; niet het cynisme tekent hen; zij zijn eerder drager van een donkergekleurde hardnekkigheid om te overleven; tégen de absurditeit in en tégen de dood in, die reeds bij leven tracht toe te slaan.

Marianne Van Kerkhoven

De Feeks wordt getemd. auteur: William Shakespeare; vertaling: Willy Courteaux; bewerking: Karl Vibach en Willy Courteaux; groep: KNS; regie: Karl Vibach; decor: Michael Goden; kostuums: Marianne Kühnel; spelers: Peggy De Landtsheer, Herbert Flack e.a. Gezien op 4 oktober in Stadschouwburg, Antwerpen.

De getemde Feeks. auteur: William Shakespeare; adaptatie: Dirk Tanghe; groep: Malpertuis-Tielt; regie: Dirk Tanghe; decoradvies: Nej De Doncker; kostuumadvies: Jeanine Lambrechts; spelers: Gert Portael, Wim Danckaert e.a. Gezien op 3 oktober in Malpertuis, Tielt.

De getemde Feeks. auteur: William Shakespeare; vertaling: Bert Voeten; bewerking: Zdeněk Krauss i.s.m. Franck Van Erven; groep: Limburgs Projekt Teater; decor/kostuums: Herman Van Elteren; muziek: Peter Jonckheer; choreografie: Dolimah Bakker; spelers: Annick Segal, Franck Van Erven e.a. Gezien op 7 oktober in C.C. Overijse (schoolvoorstelling).

De Koopman van Venetië.

auteur: William Shakespeare; vertaling: Bert Voeten; groep: KVS; regie: Senne Rouffaer; decor: Maio Waszenberg; kostuums: Ronald Nupie; spelers: Johannes Pauwels, Gilda De Bal, Peter Rouffaer, Vic De Wachter e.a. Gezien op 1 oktober in KVS, Brussel.

Richard III. auteur: William Shakespeare; vertaling: Wannes Van de Velde; groep: Reizend Volkstheater; regie: Marc Schillemans; scenografie: Jérôme Maeckelbergh; kostuums: Frieda Dauphin; poppen/maskers: Marc Maillard; spelers: Rik Hancaké, Carry Goossens, Bob Snijers, Lee Iliens, Anita Koninckx, Suzanne Juchtmans e.a. Gezien op 15 augustus in Rubenshuis, Antwerpen.

Hamlet. auteur: William Shakespeare; bewerking: Pavel Kohout; vertaling: Hugo Claus; groep: Nieuw Ensemble Raamtheater; regie: Walter Tillemans; kostuums: Bob Verhelst; muziek: Jan Leyers; spelers: Karel Vingerhoets, Bert André, Julienne De Bruyn e.a. Gezien op 19 september in Raamtheater op 't Zuid, Antwerpen.



Gert Portael en Wim Danckaert – *De getemde feeks* – (Teater Malpertuis - Tielt) – Foto Norbert Maes