

NTG en De Sluipende Armoede op herkansing

De herwonnen eer van Hugo Claus en Arne Sierens

Theatermakers komen zelden op hun stappen terug, liever wissen zij de sporen uit. In Gent waagden NTG en De Sluipende Armoede zich aan een herziening van recent werk. Even uitzonderlijk als integer, meent Daan Bauwens, en in beide gevallen noteert hij een artistieke meerwaarde.

Het gebeurt zelden dat theatermakers met het hoofd in de nek durven toegeven dat bepaalde projecten niet geslaagd zijn of zelfs ronduit slecht theater opleveren. Tussen pot en pint wil dat nog wel eens lukken, maar er openlijk voor uitkomen, hò maar! Het verdient dus onze bijzondere aandacht dat er in het Gentse twee gezelschappen hun eigen werk onbevredigend vonden en onbevangingen aan een herinterpretatie begonnen: het NTG vond dat *Hamlet*, waarmee het gezelschap naar het theaterfestival van Sitges (Spanje) wou, beter moest en Arne Sierens geloofde zodanig in de mogelijkheden van zijn eigenhandig geschreven en geregisseerde *Rode Oogst* dat de Sluipende Armoede weer aan het werk toog.

Een herinterpretatie — “remake” klinkt zo pejoratief na het falikant afgelopen *Remake-Remodel* van Marc Didden en François Beukelaers — scherpt de verwachtingen aan: zal de tekort geschoten creativiteit vergoed worden of krijgen we een pleister op een houten been? De theatermaker is gedwongen eerlijk werk te leveren want het publiek laat zich geen twee keer bedonderen. De pogingen van NTG en Sluipende Armoede getuigen van hun betrokkenheid bij de theaterarbeid, waarbij de voorstelling slechts het resultaat is van een werkproces dat zich onder de betrokkenen — spelers

en regisseurs — afspeelt. Zo krijg je bij het bekijken van het eindresultaat een dubbele invalshoek: je ziet een “autonome” voorstelling en je volgt het ontstaan van een nieuw concept, de inhoudelijke en stilistische wijzigingen, de manier waarop acteurs zich ontworstelen aan ingespeelde personages. *Rode Oogst* is nu een onderschat werkstuk geworden en *Hamlet* toont het NTG op zoek naar een nieuwe identiteit.

NTG op onderzoek

Het kon niet anders of het NTG had vorig seizoen een kaskraker in huis met de vooropgezette *Hamlet*. Een koldereske regie van Corso, het barokke taalgeweld van Claus én een niet kapot te krijgen drama: hier zou een voorbeeld gesteld, geschiedenis geschreven worden. Bij de uitwerking bleken de ideeën echter zodanig te verschillen dat *Hamlet* een amalgaam werd van wat iedereen aan clichés in huis had. Hugo Van den Berghe bleek de enige die het er met fatsoen vanaf bracht.

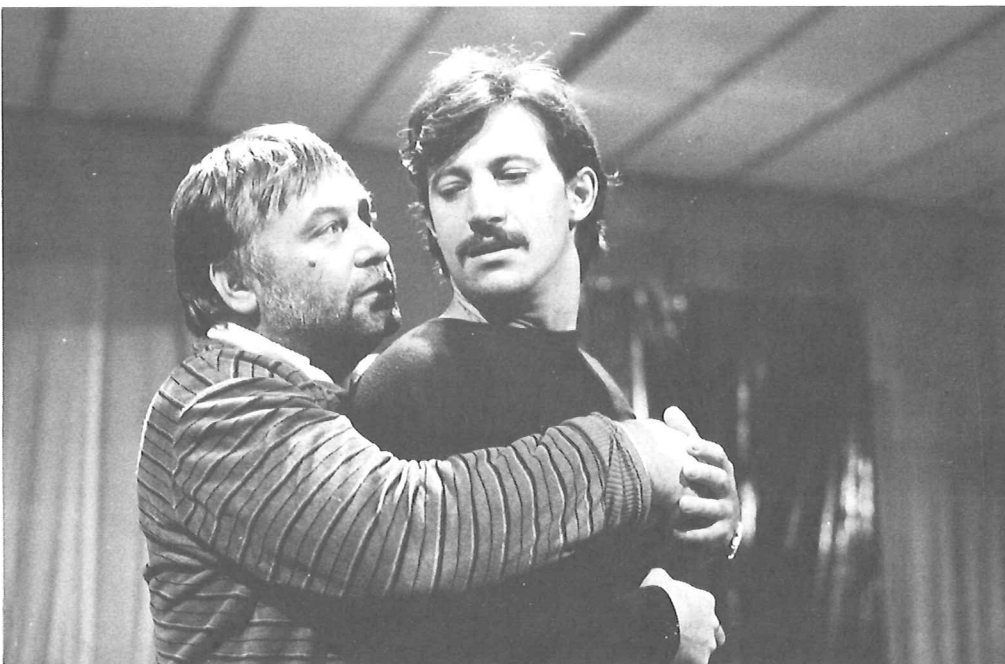
Corso werd wandelen gestuurd en de tandem Walter Moeremans - Frans Redant (*Belgische Cirque Belge*, remember) stak de koppen bij mekaar. En Claus zag dat het goed was. Terecht overigens dat de auteur het niet wou laten bij de aanslag die op

zijn werk gepleegd werd en instemde met de revisie.

De nieuwe *Hamlet*-versie keert terug naar het twijfelende individu en heeft de politiestaat als kader laten vallen. Er wordt gewerkt op een intelligente interpretatie van personages en thematiek. Hamlet, in wie vermoorde vader en wrekende zoon werden samengetrokken door bewust geen ontduubeling door te voeren tussen Hamlet en de geest van de overledene, is een rationele denker die leeft in emotionele onzekerheid. Het ene moment bedrijft hij diplomatie met zijn moeder, het volgende moment de liefde. Zijn krankzinnigheid lijkt veel meer een handigheidje op het gepaste moment. Hamlet is nergens heroïsch, hij is geen koningsfiguur. Hij is de integere man die de moord op zijn vader erger vindt dan het verlies van zijn erfrecht.

De personages trekken het gebeuren niet naar zich toe, zijn sterk versoberd tegenover de eerste versie en niet karikaturaal meer. De tekst werd zo naar zijn essentie herleid. Dat was althans de intentie. Want het NTG stelt zelf: “terwijl acteurs aan het uitproberen waren, was het opvallend hoe verraderlijk gauw er in een zwak moment teruggevallen werd op de vroegere interpretatie, ongewild en onbewust.” Wat het NTG nu brengt is een vrij heldere voorstelling waarin de mechanistische toepassing van zowel Corso's realistische enscenering als Claus' plat-Freudiaanse thematiek werd weggezuiverd. In *Hamlet* vechten ethisch denken en politiek handelen. Zo ontstaat er een dualiteit in zijn houding: hij is fervent twijfelaar met bijhorend schuldgevoel en anderzijds is hij een luciede interpretator van het corrupte staatsbestel. In de NTG-voorstelling is er geen sprake meer van een waanzinnige. Met zijn doorzicht tart Hamlet alle medeplichtigen die Claudius, de jongere broer van Hamlets vader, op de troon en in het bed van Gertrud, zijn moeder, hielpen. Vanuit zijn twijfel blijft hij enkel tegenover Claudius zijn waanzin fingeren. Claudius vat dit vrij onschuldig op tot blijkt dat Hamlet zich te ver waagt in zijn uitspraken en staatsgevaarlijk wordt. Op dat ogenblik is Hamlet echter al van onder zijn twijfel uit. Boeiend in de voorstelling is de manier waarop de Freudiaanse thematiek geënt is op de ideële voorstelling van de macht. In Hamlets

Hamlet (NTG)





verhouding met zijn omgeving, maar ook in de motieven van de andere personages, vind je dat terug. Oedipous speelt niet enkel tussen Hamlet, zijn dode vader en zijn moeder, maar ook tussen Ophelia, haar vader Polonius en haar broer Laërtes. Je kan nog verder gaan en Claudius een valse, zwakke vader noemen. Die verschillende betekenislagen werden uit de tekst gepuurd en doordacht in personages gegoten in plaats van hen in een reductionistisch realisme te laten evolueren. Ondanks de helderheid van interpretatie worden hier opnieuw twijfels gecreëerd. Als toeschouwer krijg je meer inzicht in machinaties van macht en mensen, maar alle handelingen en motieven die laveren tussen licht en schaduw, suggereren zonder expliciteit, zetten een denkproces op gang. Als je Hamlet al doorgrondt, blijkt hij nog ondoorgronderlijker te zijn. Tot daar het boeiendste van de tweede *Hamlet*-versie.

Fraaigedraaid

In het stuk zitten namelijk ook nog wat uitstapjes naar het theater zelf, en deze zijn minder gelukkig in beeld gebracht. Hamlet laat de toneelspelers de moord op zijn vader voorspelen. Ze doen dat in de trant van het negentiende eeuwse burgerlijk drama, een bedompt Biedermeier-tafereel. Daar gaat ook nog wat badineren over het 'theaterspel' aan vooraf. Dit spel-in-het-spel heeft niet de intelligentie van de rest van het stuk. Het berust te veel op vondsten. En die zijn wel meer te vinden in de voorstelling. Zo bijvoorbeeld een verrassend, maar louter esthetiserend beeld van Hamlet in een strandstoel 'to be or not to be' citerend. De muziek in het stuk is soms persiflerend gekozen, maar komt goedkoop aan. Af en toe wordt dit grappig, maar *Hamlet* in deze versie is niet grappig, nergens. Als het op acteren aankomt, maak je een ongelijke voorstelling mee. Het NTG-gezelschap wordt hier geconfronteerd met een tekstinterpretatief acteren en heeft dat nog niet helemaal onder de knie. Herhaaldelijk zie je acteurs/actrices terugvallen in het ouwe vertrouwde psychologiseren. Het stuk verloopt in een eenvoudig decor: zwarte doeken kunnen naar believen opengeschoven worden. Maar er wordt te veel belang gehecht aan het telkens wisselend gebruik van de ruimte. Men wil af van het anekdotische decor, maar men poogt halsstarrig decorwisselingen in te bouwen. In deze *Hamlet* is dat nodig noch betekenisvol.

Staat daar dan nog Hugo Claus achter de coulissen. Soms val je voor zijn fraaigedraaide, potige taal, zijn dooraderde pathetiek, al kan de man nog amper verrassen. Te veel vergaloppeert de schrijver zich met rollende tong, vergrijpt zich aan de

smakelijke alliteratie, het onomatopée, dat het niet meer mooi is. Al zullen anderen het daarom net wél mooi vinden.

De balans blijft echter overslaan ten goede. Het NTG heeft met deze *Hamlet* meer gedaan dan een tweede versie gemaakt. Er werd van de gelegenheid gebruik gemaakt om aan theateronderzoek te doen, mét het eigen gezelschap, beperkingen daarvan inclusief. Er beweegt weer wat aan, zou Freek de Jonge zeggen.

De eenzaamheid van een Einzelgänger

En dan is er Arne Sierens die nu wel voorgoed van zijn Jan Decortesyndroom genezen lijkt. *Rode Oogst* vertoont een zo eigen stijl dat je er de onvolkomenheden bij pakt en hoopt dat hierop zal doorgewerkt worden. Sierens wijkt in zijn vormgeving af van andere 'vernieuwers' in de Vlaamse theaterwereld. Zijn eclectisme en een kenmerkend eigenzinnig tempo leiden deze keer tot een interessant theatergegeven.

Sierens schreef *Rode Oogst* als een allegorisch stuk vol archetypische verwijzingen. Alles draait rond 'macht' in zijn maatschappelijke betekenis en als determinerende factor bij menselijke interactie. De machthebber is een ongenaakbaar man, een absolute heerser die zelfs geen troonopvolger wil hebben, maar de macht wil meenemen in het graf. Hij haalt zich daarmee de haat van zijn vrouw op de hals die seksueel gefrustreerd geraakt. Wel heeft hij een bijzondere (incestueuze?) relatie met zijn waanzinnige zuster. Ze geeft af en toe blijk van inzicht in de situatie door de oppositionele krachten voor aap te zetten. Die oppositionele krachten zijn een legerofficier en een minister met als handlanger een bankier. De vrouw van de machthebber wil langs de officier haar man treffen. De machthebber die weet heeft van het gekonkel achter zijn rug, ontsnapt aan elke aanslag om tenslotte zelfmoord te plegen. De machtsstrijd die dan uitbreekt kost de samenzweersers het leven. Het volk danst de dodendans op de macht die zichzelf vernietigt. Daarnaast ontwikkelt zich een drama dat drijft op onderbewuste en instinctieve gronden.



Rode oogst (De Sluipende Armoede) —
Foto's Michiel
Hendryckx

De auteur hanteert de verheven taal van klassieke koningsdrama's, hier en daar geïroniseerd. De dialogen zijn gecomprimeerd en Sierens geeft blijk van een sterk poëtisch vermogen. Slechts twee voorbeeldjes. Bij de aanvang van het stuk vertelt de machthebber aan zijn minister:

*Gisternacht, bij het betreden van de zaal,
struikel ik BAM over deze stapel boeken
met mijn kop tegen de vloer.
Het was alsof een bliksem insloeg
die de wereld zo fel verlichtte.
De anders zo schichtige dieren van de nacht*

*bleven onberoerd zitten;
tot de bliksem versteende
en het verblindende licht
hen naar hun nesten en holen joeg.
Te laat, helaas, jaja.*

*Die spalt in de kaken van het donker
had hun doen en laten verraden.*

En verder tegen zijn zuster:
*Ik beklag u, onnozele zuster mijn.
Ge zijt mooi en ge zijt lief,
ge zijt jong en ge zijt rijk,
steeds bereid en nooit bezet
als ze lokken naar het bed
hebt g'uw benen al gespreid*

Sierens laat zich daarbij nooit gaan in de schoonheid van de taal. In zijn tekst kan nauwelijks geschraapt worden. De manier waarop hij *Rode*



Oogst in beeld zet, gaat jammer genoeg wat botsen met de opgelegde nadrukkelijke tekstzegging van de acteurs. Het wil trouwens niet alle spelers lukken dit geloofwaardig te doen. In de herwerking hebben de beeldvorming en de suggestieve sfeerschepping danig aan belang gewonnen. *Rode Oogst* is een traaglopende theatrale voorstelling met invloeden van het Japans theater enerzijds en Théâtre du Soleil anderzijds. Sierens maakt daarbij nog uitstapjes naar gezongen fragmenten en rituele dans. Johan De Smet componeerde ondersteunende, essentiële muziek met Brechtiaanse invloeden en repetitieve patronen. De Smet zorgt zo op zijn manier voor een verrassend krachtige inbreng.

Danse macabre

Arne Sierens experimenteert ook met toon en sfeer van het stuk. Het eerste bedrijf verloopt erg verheven, statig; de uitgebreide expositie van de personages. In het tweede bedrijf zie je die personages handelen en het toneel wordt een slapstick-toestand. De machthebber is op inspectietoelt en belandt in een nachtclub. Het toneel is afgesloten en je ziet de samenzweerders stuntelig achter een gordijn verdwijnen, steeds weer gimmicks uitzoekend om de machthebber te benaderen en te vermoorden. Het derde en laatste bedrijf is een rituele (zelf)moord. De acteurs ontmantelen zichzelf, verlaten hun personage dat verder gespeeld wordt door een pop. Het zijn de poppen die elkaar uitmoorden, niet de acteurs. Ze vormen een cirkel waarbinnen een gestileerd gevecht plaatsgrijpt. Geen ridicule zwaardvechters op de scène. Het spel met de zeisen, waarmee de voorstelling begint, wordt tenslotte een danse macabre voor de personages en een overwinningszang van het volk dat de macht in handen krijgt. De zeis van de macht en de dood is ook de zeis van de "rode oogst".

De voor de dramatisering gebruikte middelen scheppen in deze tweede versie geen chaos meer. Op bepaalde momenten worden er heel subtiel allerlei zaken aangereikt en getuigt Sierens van een oorspronkelijke fantasie. Vandaar dat we dit keer een

naar evenwichtigheid strevende voorstelling zien. De professionalisering van de acteursbezetting speelt daar ongetwijfeld een grote rol in. Geen enkel aspect van de voorstelling werd aan het toeval overgelaten. Zo zorgde Erik De Volder bijvoorbeeld voor bijzondere originele poppen. De muziek werd door éénnentwintig muzikanten uitgevoerd en op tape gezet terwijl Johan De Smet tijdens de voorstelling nog voor live uitgevoerde muzikale accentuering zorgt.

Bij de Sluipende Armoede is het geloof in het eigen werk zeer sterk geweest. Dat moet ook wel als je ziet dat er maanden gewerkt werd met slechts een paar voorstellingen in het Shaffy-theater in het vooruitzicht. Sierens toont zich daarbij een Einzelgänger die goed op weg lijkt om een eigen regiestijl te ontwikkelen.

Daan Bauwens

RODE OOGST

auteur en regie: Arne Sierens;
decor en kostuums: Bert Vervaeke; muziek: Johan De Smet; poppen: Erik De Volder; spelers: Dirk Celis, Rita Baert, Monique De Beun, Jan Leroy, Luc De Wit, Suzanne Visser.

HAMLET

bewerking: Hugo Claus; regie: Hugo Claus, Walter Moeremans, Frans Redant; decor: NTG; kostuums: Luk Goedertier; licht: Jan Gheysens; spelers: Hugo Van den Berghe, Chris Boni, Jos Verbist, Els Maegerman, Nolle Versyp, Guido Van den Berghe, Mark Willems, Eddy Spruyt, Dirk Roofthoof, Jappe Claes, Marinelle De Winne, en figuratie.