

"SHAKESPEARE REDT ZICHZELF WEL"
Zeven maal Shakespeare 1990-1991

Jozef DE VOS

In de theatergeschiedenis is Shakespeare altijd een uitdaging en toetssteen geweest voor allerlei nieuwe of revolutionaire opvattingen en ideeën. Het is dan ook niet verbazend dat sedert zowat een tiental jaren een opvoeringspraktijk gegroeid is die we als "postmodern" zouden kunnen karakteriseren. Steeds vaker worden we geconfronteerd met produkties waarin de theatermaker(s) duidelijk een kritische dialoog met de tekst aangaan. Wellicht staat Jan Decorte met o.m. zijn tegendraadse interpretatie van *Koning Lear* aan het begin van deze tendens in Vlaanderen. Een opvallend kenmerk van deze produktie was dat de acteurs de tekst voortdurend leken te citeren. De tekst, die overigens opzettelijk al te letterlijk vertaald was, werd dus als tekstmateriaal gepresenteerd. In de uitbeelding van de personages werd duidelijk niet gestreefd naar psychologisch consistent opgebouwde figuren.

Deze kenmerken komen ook steeds terug in latere "postmoderne" Shakespeare-ensceneringen. Vrijwel steeds wordt in dergelijke produkties aangegeven dat men "theater speelt aan de hand van een tekst", veeleer dan dat men enige imitatie van de werkelijkheid nastreeft. Verder is het er de regisseur — een beetje zoals de deconstructionistische criticus — vaak om te doen de in de retoriek van de tekst aanwezige tegenstellingen of tegenstrijdigheden aan de oppervlakte te brengen. In dit perspectief wordt een stuk als *Measure for Measure* dat gekenmerkt wordt door allerlei contradicties en ongerijmdheden erg interessant.

***Measure for Measure* door Maatschappij Discordia.** Regie en vormgeving : Jan Joris Lamers (in Vlaanderen o.m. in Monty, Antwerpen : febr. 1991.

Precies met deze "problem comedy" pakte de Nederlandse groep Maatschappij Discordia, die de "postmoderne" tendens wellicht het duidelijkst vertegenwoordigt, tijdens het afgelopen seizoen uit. Reeds eerder speelde Discordia Shakespeares *Love's Labour's Lost* en *The Tempest* in hun typische, door afstandelijkheid en ironie gekenmerkte stijl die de opvoering iets van een "lezing" geeft. Samen met *Measure for Measure* presenteerde het gezelschap van Jan Joris Lamers op zijn toernee door Vlaanderen ook *Twelfth Night*. Door een

programmawijziging ter elfder ure in het gentse Nieuwpoortteater heb ik deze laatste voorstelling echter niet kunnen zien.

Het decor voor *Measure for Measure* was uiterst schraal. Tegen een kale achtergrond bevonden zich rechts op de scène een tafel, een tweetal stoelen en enkele krukjes. De grote smeedijzeren lichter waarbij Lamers bij wijze van inleiding enige commentaar gaf en een klein barok sierstukje waren wellicht vage reminiscenties aan een historische context. Aan het begin van de voorstelling kondigde Lamers duidelijk aan: "Wij spelen nu *Measure for Measure* van Shakespeare" en bovendien suggereerde hij dat de opvoering in feite een herinnering van onze tijd aan een geschreven tekst uit het verleden uitmaakt. Een grote koffer met allerlei kleren en rommel bleek symbool te staan voor "de draden van het verhaal en de mozaïek van de herinnering".

Als een mozaïek inderdaad werd het stuk dan in een hoog tempo gepresenteerd. Jan Joris Lamers nam, als presentator-regisseur, de brochure in de hand. Zowat alle belangrijke rollen werden gespeeld door twee acteurs, Frieda Pittoors en Titus Muizelaar, die soepel van de ene rol in -of veeleer 'naar' de andere overstapten. Af en toe, na afloop van een bepaalde scène, gingen de spelers naar een tafeltje achteraan om even iets te drinken. Shakespeares tekst, in de vertaling van Hans Andreus, was grotendeels intact. Zelfs de betwiste rede van de Hertog ("He who the sword of Heaven...") was behouden. Het geheel werd echter op een bijzonder onderkoelde, ironiserende wijze gebracht.

Het resultaat van het hele concept was een vaak eentonig reciteren van de tekst, waardoor de rijke thematiek van het stuk — de macht en het machtsmisbruik; het acteren of het rollenspel; de genade als aanvulling van de gerechtigheid; begrip en vergiffenis — slechts oppervlakkig tot uitdrukking kwam. Ook de spanning en bewogenheid die de twee gesprekken waarin Isabella bij Angelo voor het leven van haar broer pleit, kenmerken, gingen in grote mate verloren. In het eerste onderhoud werd de rol van Lucio die op de achtergrond aanwezig blijft en Isabella aanspoort, verdeeld tussen de twee hoofdrolspelers. Voor de toeschouwer die Shakespeares stuk niet zo meteen in het geheugen had, was dit een onmogelijk te ontwarren klus. Tijdens de tweede confrontatie richtten Angelo en Isabella zich beiden tot het publiek. Isabella bleef uiterst kalm en beheerst en glimlachte alleen maar cynisch en ging ten slotte een drankje nuttigen.

Dat was overigens de toonaard van de ganse opvoering. Zelfs de passage waarin de ter dood veroordeelde Claudio zijn doodsangst uitdrukt, werd op een sterk onderkoelde wijze gebracht. En Isabella's furieuze reactie wanneer bleek

dat Claudio haar toch wil overtuigen haar kuisheid te offeren in ruil voor zijn leven, had een komisch effect op de toeschouwers.



"Julius Caesar" door Needcompany (foto : Mark Bisaerts)

Deze vreemde, bittere komedie van Shakespeare zit natuurlijk vol ironie en eigenaardige wendingen, zodat de Discordia-benadering ook een aantal mooie momenten opleverde. Zo leek het gesprek waarin de Hertog aan Isabella zijn plan voor de "bed trick" uiteenzet een gemoedelijk babbeltje waarbij beiden een ingehouden lach moeilijk konden onderdrukken. Iets van dezelfde ironische verstandhouding tussen de Hertog en Isabella domineerde de tegen een ijtempo afgehandelde slotscène waarin de Hertog een aantal huwelijken regelt en zijn oordelen uitspreekt. Tot besluit zoende de Hertog ook al de anderen, aldus het hele publieke vertoon ironizerend.

Julius Caesar door Needcompany. Regie : Jan Lauwers (première : Brussel, 27 sept. 1990; in Nieuwpoortteater Gent : 16 okt. 1990).

Een tweede produktie die men als uitgesproken "postmodern" kan beschouwen is *Julius Caesar* door de Needcompany. Deze voorstelling werd alom geprezen omwille van haar mooie vormgeving. Dit wekt geen verwondering als men weet dat regisseur Jan Lauwers in de eerste plaats plastisch kunstenaar is. Het eenvoudige en toch indrukwekkende decor was inderdaad de belangrijkste verdienste van deze produktie. In een prachtige marmeren vloer waren hier en daar witte vogels en helemaal vooraan een ster gezandstraald. Achteraan stonden enkele lage banken. Indien het marmer nog een associatie met Italië of de Oudheid kan oproepen, dan was de ster een universeel symbool van macht. De tragedie werd dus — o.m. ook door de zwarte, veeleer moderne, neutrale kostumering — buiten elke historische context — geplaatst. Ook hier werd het stuk duidelijk als tekst gepresenteerd. Een van de acteurs die zelfs van een microfoon gebruik maakte, fungeerde een beetje als Brechtiaans verteller, die door de vele schrappingen in de tekst, ook af en toe enige toelichting bij de actie moest geven. Want Shakespeares stuk werd hier wel erg drastisch uitgebeeld of... verschaald.

Het resultaat was dat de toeschouwer getroffen werd door een aantal fraaie beelden. Julius Caesar — gespeeld door een rijzige Mil Seghers — die voor hij naar de Senaat vertrok, minutenlang van op een verhoogje, roerloos de zaal instarde en de dood in de ogen keek, was een suggestief moment. En aan het slot van de voorstelling zag men alle personages, die in de loop van het stuk de dood gevonden hadden, speels en kinderlijk gelukkig op hobbelpaardjes zitten. Het hele menselijke bedrijf werd op die manier gerelativeerd. Dit mooie slotbeeld vatte tevens de hele sfeer van de produktie samen.

Afgezien van deze visueel treffende vondsten, moest men constateren dat de voorstelling inhoudelijk erg dunnetjes bleek te zijn. De thematiek van het subtiële politieke machtspeel, van de menselijke verhoudingen en conflicten (Brutus en Cassius; Brutus en zijn vrouw Portia; Caesar en Antonius), van ijdelheid en idealisme : dit alles was nog wel herkenbaar, maar kreeg nauwelijks enig reliëf in deze modieuze encensering.

Het wordt mijns inziens duidelijk dat dergelijke voorstellingen vaak gebruikmaken van een hedendaags ogende verpakking en verder een aantal concepten hanteren die intussen voorspelbare clichés geworden zijn : de tekst als citaat en de daarmee samengaande ironisering; de acteurs wisselen van

personage waardoor ook het psychologisch uitgewerkt personage tussen aanhalingstekens geplaatst wordt.

Richard II, Henry IV & Henry V door Martin Hanson Theaterproducties. Concept & regie : Adrian Brine; regie *Henry V* : Titus Tiel Groenestege. Premières Stadsschouwburg Amsterdam : 5 sept. 1990; 27 nov. 1990; 2 maart 1991; in KNS-Antwerpen : 10 sept. 1990; 3 dec. 1990; 11 maart 1991; in Stadsschouwburg Brugge; 15 okt. 1990; 12 febr. 1991, 2 april 1991.

Een veeleer traditionele encenering die al te weinig aandacht gekregen heeft is de ambitieuze (vrije) produktie van Shakespeares tetralogie bestaande uit *Richard II*, de twee delen van *Hendrik IV* en *Hendrik V*. Het concept voor dit grootse project was van regisseur Adrian Brine. Producent was Martin Hanson die ook nog eens voor elke rol een privé sponsor wist aan te trekken. Behalve *Richard II* worden deze historische stukken zelden bij ons opgevoerd zodat het initiatief des te interessanter was. In Vlaanderen kon men de drie produkties slechts zien in KNS-Antwerpen, de Stadsschouwburg te Brugge en het Cultureel Centrum te Hasselt.

Belangrijk in het concept van Adrian Brine is dat de vier stukken als een samenhangend geheel beschouwd worden. Hij wil de drama's in hun onderling verband tonen : "De eerste koning is almachtig maar verspeelt de kroon en wordt vermoord; de tweede begint als balling maar over zijn regering ligt de vloek van de dode Richard; de derde rijpt tot koning maar verliest de strijd tegen het machtige Franse leger. Adrian Brine laat zien dat macht mensen meedogenloos maakt". (Kester Freriks in *Cultureel Supplement NRC Handelsblad*, 31 aug. 1990).

Verder trachtte Brine voor dit project "een jong, explosief, vitaal en krachtig gezelschap" (id) samen te stellen. Dit suggereert al dat de regisseur het niet zocht in vooraf bepaalde concepten over de te spelen stukken. Wel stuurde hij aan op helderheid, eenvoud en strakheid. In plaats van te illustreren door middel van foto's zoals actualiserende regisseurs vaak doen, wil hij "een röntgenfoto maken" zodat onder de historische aankleding de menselijke natuur zichtbaar wordt. (cf. *Elseviers*, 25 aug. 1990).

Het eerste stuk uit de cyclus, *Richard II*, dramatiseert vooral de machtsstrijd tussen Richard II en Bolingbroke, de latere Hendrik IV die van hem de scepter overneemt. Dit stuk drijft vooral op de kracht van de twee hoofdpersonages. Het geheel is gekenmerkt door een sterk lyrisch-ceremoniële sfeer die nauw

verbonden is met het karakter van Richard zelf. Zijn persoonlijkheid is immers lyrisch en bespiegelend ingesteld. Tegenover hem staat de efficiënte, zakelijke politicus Bolingbroke.

Een hedendaags publiek zal wellicht niet erg veel belangstelling meer opbrengen voor het probleem van het goddelijke koningschap. Maar Richards persoonlijke tragedie en Bolingbrokes sukses, die de moderne toeschouwer wel degelijk aanspreken, zijn ten nauwste verbonden met het koningschap. Richard verschijnt als een zwak vorst die zich zienderogen alle macht laat ontglippen, maar bezeten blijft door de idee van zijn goddelijk koningschap. Nadat hij door Bolingbroke is afgezet, leert Richard op pijnlijke wijze inzien dat de koningskroon slechts een "holle kroon" is, waarin "de dood zijn hof houdt".

Adrian Brine en zijn team realiseerden een schitterende voorstelling van *Richard II*. Er werd gespeeld op een eenvoudig, lichtjes hellend rond plateau. Links en rechts kon eventueel een klein platform gebruikt worden, b.v. wanneer Richard op de kantelen van Flint Castle verschijnt en Bolingbroke hem verzoekt naar beneden te komen. In dit decor werd een zuinig gebruik gemaakt van zetstukken zodat een vlug, efficiënt verloop van de actie mogelijk werd om het ritme van zo'n historisch stuk tot zijn recht te laten komen.

In de tekst, helder maar niet simplificerend vertaald door Dolf Verspoor, werd lichtjes gesnoeid. Opvallend was het gebruik van een "commentator"-figuur of "chorus" die een aantal rolletjes combineerde : dat was praktisch en efficiënt. Gekleed in een onopvallend maar hedendaags pak, vormde hij een brug tussen de toeschouwers en het historische stuk. Het inschakelen van deze figuur paste ook goed in dit bij uitstek rituele drama. Hij werd a.h.w. een ceremoniemeester die ook de rol van de tuinman op zich kon nemen. Deze figuur zette de opvoering ook in. Gehurkt op een klein platform rechts bracht hij, de koningskroon in de hand, de bekende speech over de "hollow crown" bij wijze van proloog. Zo was meteen de centrale thematiek aangegeven.

De produktie werd gedragen door sterke, precieze vertolkingen van de twee tegenspelers. Gijs Scholten van Aschat als Richard was vooral de poseur en cynicus. Het tweegevecht b.v. was voor hem duidelijk een leuk spelletje. Bij zijn oom John of Gaunt speelde Richard nonchalant met een tennisballetje. Overigens was deze confrontatie een schitterend gespeelde scène, waarbij Gaunt de koning betekenisvol op zijn stoel — zijn sterfbed — deed vallen, waar hij dan even als een verbijsterde hansworst bleef liggen. Deze Richard was een figuur met grillen

maar die vooral in het tweede gedeelte van het drama waarin zijn "passie" getoond wordt, toch een diepe menselijkheid tot uitdrukking bracht.

Henry Bolingbroke werd op geïnspireerde en interessante wijze vertolkt door Pierre Bokma. Hij was niet alleen de koele, nuchtere tegenspeler van Richard maar toonde ook grote onzekerheid, vooral vanaf het ogenblik dat hij de kroon letterlijk in handen nam. De scène van de machtsoverdracht — of usurpatie ? — werd overigens heel fijntjes gespeeld zodat het subtiële spel — geeft Richard de kroon of neemt Henry ze af ? — goed gesuggereerd werd.

Het spaarzaam maar efficiënt gebruik van rekwisieten droeg sterk bij tot de intensiteit van het gebeuren. Dezelfde knoestige, kale boom-constructie die achter Gaunt stond bij zijn speech over het teloorgaande koninkrijk kwam als een zeer suggestief element terug in de allegorische tuinscène, waar de tuin duidelijk de staat voorstelt.

Regisseur Adrian Brine legde geen eigen interpretaties op aan Shakespeares stuk. Dat wil echter niet zeggen dat de opvoering een soort "museumtheater" was. De tekst, die wel primeerde, werd in geladen, intens theater omgezet. Ik had het al over het boeiende spel van de twee hoofdacteurs. Maar ook al de andere vertolkingen stonden op een hoog niveau. Ook de voortreffelijke tekstzegging van het ganse team — een aspect dat hedentendage al te vaak verwaarloosd wordt — mag hier speciaal vermeld worden.

Verder werden tal van scènes op geïnspireerde wijze in beeld gebracht. De omgeving van Richard werd als ietwat frivol, speels, decadent zelfs, getekend.

In de laatste scène waarin Richard zich als gevangene alleen bevindt in Pomfret Castle, zagen we op een staandertje een tekening. Blijkbaar was dit een zelfportret van Richard waarop zijn gelaat a.h.w. samenvalt met een doodshoofd. Ongetwijfeld was dit een treffend beeld voor de melancholische, te zeer op zich zelf gerichte koning, die zo dadelijk de dood onder ogen zou zien. De moord zelf werd bijzonder gruwelijk uitgebeeld. Er was echter geen sprake van goedkope effecten. Wel werd aldus een scherp contrast gerealiseerd met het formeel-ritueel gedrag gedurende het grootste gedeelte van het stuk. De wreedheid kwam aldus des te sterker tot uiting.

Na deze voortreffelijke *Richard II* was de produktie van *Hendrik IV*, waarin de twee delen tot één aanvullend stuk waren samengebond, wel wat ontgoochelend.



"Hendrik V" door Martin Hanson Theaterproducties (foto : Patrick G. Meis)

In *Hendrik IV* tekent Shakespeare vooral het liederlijk bestaan van 'Prince Hal' in het gezelschap van Sir John Falstaff en kornuiten. De levenswijze van de jonge prins is een zorg te meer voor de koning wiens regering vooral door rebellie geplaagd wordt. Hal groeit uit tot een plichtsbewust troonsopvolger. Zijn afwijzing van Falstaff na de kroning is ook een symbolisch afstand nemen van zijn eigen losbandig leven.

Hendrik IV werd gespeeld op hetzelfde soepele plateau dat voor *Richard II* gebruikt was. Maar de inspiratie, de alertheid en de homogeniteit van de vorige productie waren hier enigszins zoek. De encensering bleef volkomen bij het voorspelbare. Zo werd de Falstaff-figuur heel stereotiep gespeeld. De taveerne-scènes waren bovendien al te chaotisch.

Een voorbeeld van verlies aan dramatische intensiteit was de "spel in het spel"-scène waarin Falstaff en Hal de ontmoeting tussen de koning en zijn zoon encenseren. Hal kondigt hier reeds zijn latere afwijzing van Falstaff aan. In deze productie had Falstaff echter het toneel al verlaten wanneer de prins de woorden

sprak "I do, I will". Men kan natuurlijk argumenteren dat hier slechts de innerlijke stem van Hal te horen is, maar op die manier ging wel de spanning tussen de twee personages verloren.

Ton Lutz speelde Hendrik IV voortreffelijk als een monarch die getormenteerd wordt door de idee dat hij de kroon op onwettige wijze veroverd had.

Hendrik V — geregisseerd door Titus Tiel Groenestege — bereikte opnieuw een hoger peil. Dit stuk is voor de Engelsen zowat een nationaal epos waarin een ideaal vorst ten tonele gevoerd wordt. Hendrik zelf — als koning, als legeraanvoerder, als mede-strijder, als man die de Franse prinses Catherine het hof maakt — staat hier centraal. Ten opzichte van God stelt hij zich vroom en dienstbaar op — de overwinning van Agincourt schrijft hij aan Gods wil toe —; ten opzichte van zijn manschappen ontplooit hij een merkwaardige solidariteit en zelfs kameraadschap.

De epische dimensie die ook in *Richard II* al enigszins ingebouwd was, werd hier consequent aangehouden. Terwijl de Chorus de bekende proloog zei, veranderden de acteurs van kostuum. Terwijl de Engelsen veeleer ruwe, grijze kledij droegen, waren de Fransen met elegante mantels uitgedost.

Ook *Hendrik V* werd gespeeld in een eenvoudig decor, bestaande uit een drietal houten trappen, dat uiterst efficiënt bleek te zijn.

Pierre Bokma bracht een boeiende karakterisering van Hendrik. Hij was niet zozeer de heroïsche koning, maar gaf vooral uitdrukking aan zijn angst en onzekerheid. Zelfs in de rede waarin hij zijn soldaten aanspoort tot de strijd, verraadde hij een gevoel van onrust.

Hendrik V gaat natuurlijk ook over de oorlog. De wreedheid en menselijke ontaarding werden hier niet uit de weg gegaan of opgelost in heroïsche of patriottische gevoelens. Een jonge bewaker, afgeslacht door de Fransen, bleef daarna als constant teken van de oorlogswreedheid, de hele tijd op de scène liggen.

Ik heb de indruk dat het hele project "Shakespeare. Drie koningsdrama's" dat schitterend was ingezet met *Richard II* een beetje geleden heeft onder een tekort aan belangstelling en appreciatie, althans in Vlaanderen. Het is enigszins paradoxaal als men dan constateert dat een mooie maar zeer oppervlakkige *Julius Caesar* b.v. door vele recensenten de hemel werd ingeprezen.



"Richard Everzwijn" door het N.T.G.

***Richard Everzwijn* door het Nederlands Toneel Gent. Regie : Eddy Vereycken (première : 27 april 1991).**

Veel beter bekend bij ons dan de zojuist besproken tetralogie is *Richard III*, niet het minst omdat dit een stuk is met een alles dominerend hoofdpersonage en dat dus uitstekende kansen biedt voor een groot acteur. Het N.T.G. programmeerde *Richard III* in een nieuwe adaptatie van Hugo Claus onder de titel *Richard Everzwijn*. Shakespeares drama is een ietwat melodramatisch, zeer formeel en bij momenten zelfs emblematisch stuk, waarin Richard als een duivels, Machiavellistisch veinzer zich een bloedige weg baant naar de kroon en spoedig daarna verslagen wordt door Richmond, de latere Hendrik VII. Claus zwakte het formele en retorische karakter van de tekst af en hanteerde een direct, vaak zelfs volks taalgebruik. Inhoudelijk spitste hij de aandacht nog meer dan in het oorspronkelijk al het geval is, toe op de figuur van Richard. Van de context waarin hij opereert — het historisch kader en de hele maatschappelijke en zelfs goddelijke tegenbeweging die zich tegen de tiran ontplooit — merken we maar weinig in deze bewerking. Deze leegte trachtte regisseur Eddy Vereycken op te vullen door het aanbrengen van groteske toetsen en interpretaties. Gelukkig is hij daar niet al te ver in gegaan, zodat de opvoering niet echt ontspoorde.

Er werd gekozen voor een sober decor. De scène bestond gewoon uit een hellend vlak waarachter een naakte wand. Links en rechts zaten de acteurs op een rij. Dat suggereerde misschien al iets van de voortdurende strijd tussen verschillende kampen. Centraal in het speelvlak was er een valluik waarin een na een de doden verdwenen, meestal vlug en efficiënt. Het valluik werd ook het graf van de twee prinsjes waarrond de kort na de moord volgende klaagscène dan werd opgebouwd.

Het gebeuren werd zodanig ingekleed en door (onverstaanbare) gezangen omkaderd dat het een beetje op een nachtmerrie ging lijken. De vrouwen vormden hier geen koor meer, zoals dat in sommige scènes bij Shakespeare het geval is, maar waren haast hysterische, harpij-achtige wezens. Maar ook de andere acteurs sprongen in hun zeggings- en speelstijl geregeld uit de band.

Na de terechtstelling van Hastings speelden Richard en Buckingham een partijtje voetbal met het afgehouden hoofd, dat uiteindelijk in de handen van de burgemeester belandde die dan al kotsend de scène verliet.

Dergelijke overdreven, groteske toetsen moesten de verschraalde context en het tekort aan intensiteit enigszins opvangen. Een heel sterk voorbeeld van de suggestieve kracht die de produktie bij momenten bereikte maar dan weer liet wegglijden door deze neiging naar het haast karikaturale, vinden we in de verleidingsscène van Lady Anne. Wanneer Richard haar vroeg zijn ring te aanvaarden, nam zij zijn vinger in de mond om hem los te maken. Dit was een knap gevonden, suggestieve handeling waarvan het effect echter meteen verloren ging omdat men het nodig vond dat Richard haar vlak daarna ook even nam op de lijkist van Hendrik VI.

Een andere goede vondst was het bloedrood gekleurd bonbondoesje dat Richard aan de zieke Koning Edward bezorgde en dat hij later ook aan zijn echtgenote gaf. Opzij van de scène smulde Anne enkele bonbons op waarna Richard haar spoedig in het centrale valluik bij zijn vorige slachtoffers kon voegen.

Ook de slotscènes waren niet onaardig gemonteerd. Zowel links als rechts op de scène viel een staander naar beneden voorzien van een hele reeks micro's. Vooraan stonden twee kleine vlaggetjes met wapenschild. In plaats van een tent had elk van de twee aanvoerders een slaapzak. Hoewel Richmonds redevoeringen bijna volledig wegvielen en zijn rol uiterst beperkt bleef, werd op die manier toch nog iets van het emblematische karakter van het slot behouden. Van Richard verscheen op de achterwand een reusachtig schaduwbeeld en verscheidene malen hoorde men de echo van zijn woorden.

De modern klinkende, ietwat angstaanjagende muziek van Paul Couter droeg bij tot het creëren van de indruk van een nachtmerrie. Dat geldt ook voor de geslaagde mengeling van historische en hedendaagse, fantasierijke kostuums van Marnik Baert.

Herman Coessens, gekleed in een gewoon grijs pak met daaronder een bloedrood hemd en dito zakdoek in het pochetje, mankte een beetje en had zijn "verdorde" hand voortdurend in de zak van zijn jasje. Gelukkig wist hij als alles dominerend personage maat te houden in de tendens naar het groteske. In de tweede verleidingsscène met Koningin Elisabeth bereikte hij een intense overtuigingskracht. Over het algemeen echter kwam het demonische en scherpzinnige karakter van Richard iets te weinig naar voren.

***Driekoningenavond* door het Raamtheater.** Vertaling en regie : Walter Tillemans (première : 17 mei 1991).

De laatste Shakespeare-produktie van het voorbije theaterseizoen waar ik hier even wil op ingaan is de mooie encenering van *Driekoningenavond (Twelfth Night)* door het Nieuw Ensemble Raamteater. Walter Tillemans heeft reeds een rijke ervaring als Shakespeare-regisseur. Vanuit zijn kennis van Brecht heeft hij wellicht de immense soepelheid van het Shakespeareaanse toneel leren appreciëren. Op de Shakespeare-Bühne is er tegelijkertijd plaats voor inbeelding, fantasie en relativering, voor identificatie en het tonen van het spel als louter spel. Tillemans bereikt nu moeiteloos een synthese tussen de twee polen van het theater, tussen het reële en het virtuele.

Driekoningenavond was een vlotte, prettige voorstelling waarvoor Tillemans zelf een nieuwe vertaling schreef die vooral opviel door het frequent gebruik van Franse woorden. Op die manier kon hij via hun taalgebruik makkelijk de aanstellerigheid van figuren als Malvolio of André de Pukkelfacie suggereren.

Tillemans introduceerde een episch element door een figuur met een commedia dell'arte-maskertje het gebeuren te laten presenteren. Deze bleek dan de functies van Curio, Antonio, de kapitein en de priester te combineren. Via deze figuur versterkte de regisseur zowel het speelse als het theatrale aspect van de voorstelling.

Het decor van Josef Svoboda was bijzonder mooi. Hij maakte eenvoudigweg gebruik van de structuur van het Raamteater die enigszins Elizabethaans aandoet. Deze ruimte was op verschillende niveaus gewoon bezaaid met trosjes witte ballonnetjes. Het effect was niet alleen zeer aardig, maar suggereerde tevens hoezeer de illusies die de verschillende personages koesteren, slechts broze zeepbellen zijn. Verder plaatste hij in het decor nog twee schommels. Dit is zeker niet nieuw en dreigt zelfs een cliché te worden in enceneringen van Shakespeare-komedies. Ze werden echter bijzonder effectvol aangewend. In de scène waarin Viola-Cesario ontvangen wordt door Olivia zaten beide dames geblinddoekt, elk op een schommel. De blindheid, de illusie van de liefde en de emotionele verwarring werden aldus echt voelbaar. Een tweede maal werd de schommel op onweerstaanbare wijze gebruikt. Malvolio, die zich inbeeldt dat Olivia op hem verliefd is, rijst in zijn eigen waangedachten, maar ook letterlijk op de schommel, steeds maar hoger op. Ook het balkon van het Raamteater werd te nutte gemaakt om de locaties van twee huishoudens aan te duiden.



"Driekoningenavond" door Nieuw Ensemble Raamteater

Marc Lauwrijs is een geknipt acteur voor de centrale rol van de nar Feste. Hij had radheid en levenswijsheid te koop. Enige melancholie miste ik wel in zijn vertolking, hoewel het slotlied heel pakkend gebracht werd.

In de scène waarin Feste suggereert dat Olivia, die koppig blijft rouwen om haar broer, eigenlijk de echte gek is, werd de omkering van de rollen tussen meesteres en nar treffend aangescherpt. Olivia werd namelijk begeleid door Malvolio die voortdurend klaagliederen zong. Bij Festes woorden "ik lever het bewijs dat je gek bent" hield hij op met zingen zodat de woorden van de nar plots alle aandacht kregen.

Niet echt storend maar toch overbodig en gratis vond ik dat wanneer Sebastian en de zeeman een afspraak maakten in de herberg, deze laatste duidelijk homoseksuele bedoelingen te kennen gaf.

Tijdens het voorbije seizoen konden we dus alweer met de meest uiteenlopende benaderingen van Shakespeare kennis maken. Interessant is dat een aantal bij ons mindere bekende stukken, zoals de historische drama's, nu ook voor het voetlicht kwamen. Ook bleek duidelijk dat de meest hedendaagse of modieuze produkties niet noodzakelijk ook de boeiendste zijn. Noch het zoeken naar extravagante concepten of beelden, noch het uitgangspunt : "We spelen een spelletje Shakespeare" leveren authentieke interpretaties op. Regisseurs en acteurs moeten vooral vertrouwen hebben in de tekst en de ingebouwde theatraliteit. Of zoals Adrian Brine verklaarde : "Ik ben dus niet zo'n regisseur die zegt we moeten iets met Shakespeare doen, we moeten Shakespeare redden. Dat hoeft niet. Shakespeare redt zichzelf wel. Hij redt ons. Zijn werk is zo rijk, daar moet je niets overheen plakken. Natuurlijk zijn er obscure passages, die we niet kunnen begrijpen, en natuurlijk herhaalt hij zich. Maar je kunt knippen, daar kun je voorzichtig in snoeien, dat doe je met bomen toch ook. Als je de dode takken uit een gezonde boom haalt bloeit hij beter".