

SHAKESPEARE EN SPEKTAKEL

Jozef DE VOS

Shakespeares stukken bezitten een ontzettende theatrale kracht. Deze grote effectiviteit berust op de vele spelmogelijkheden die in de tekst ingebouwd zijn, op de muzikaliteit van de taal en op de sterke en subtiële karaktertekening. Shakespeare bouwt het spel dus grotendeels op, vertrouwend op de acteur. Het Elizabethaanse theater maakte overigens nauwelijks gebruik van een decor. Men moet dus bij het monteren van een Shakespeare-stuk voorzichtig omspringen met de uiterlijke aankleding. Nog meer behoedzaamheid is geboden bij het aanwenden van spektakelelementen. De twee recente Shakespeare-producties in Vlaanderen — *Midzomernachtsdroom* door K.N.S.-Antwerpen¹ en *Macbeth*, een co-productie van Malpertuis en Theater Zonder Toegevoegd Zout² — ontspoorden in meer of mindere mate door een teveel aan spektakel. De mooie opvoering van *Midzomernachtsdroom*, geregisseerd door de Engelse Pip Broughton, verstarde af en toe door een steriele decoratie terwijl *Macbeth*, geregisseerd door Eddy Vereycken, ten onder ging aan een overvloed van uitwendige expressiviteit.

Midzomernachtsdroom is altijd een aantrekkelijk stuk geweest voor theaterlui. Of het al dan niet een gelegenheidswerk is dat geschreven werd om een aristocratisch huwelijk op te luisteren, is niet met zekerheid te zeggen. Wel is het duidelijk dat Shakespeare hier allerlei elementen aanwendde die eigen zijn aan de "masque", een genre dat in hof- en adellijke kringen veel succes kende. De in het stuk opgeroepen droomsfeer evenals het gebruik van elfen, tovermiddelen en gedaanteverwisselingen vormen voor de regisseur overigens een uitnodiging tot het creëren van enig spectaculair of theatraal vertoon.

Dit aspect tezamen met de wonderlijk harmonische combinatie die Shakespeare maakte van totaal verschillende sferen — het hof rond Theseus, de geliefden, de elfenwereld, de ambachtslui — draagt beslist bij tot de grote bekoorlijkheid van het stuk in het theater. Meer dan andere Shakespeareaanse komedies biedt *Midzomernachtsdroom* dus gelegenheid tot spektakel, muziek en komische nummertjes. Dit alles leidt natuurlijk makkelijk de aandacht af van het wezenlijke in het stuk. Deze hang naar het spectaculaire was misschien wel het duidelijkst aanwezig in de beroemde productie van Beerbohm Tree, waarin zelfs echte konijnen in het bos aanwezig waren.

Het gezelschap van K.N.S.-Antwerpen heeft ongetwijfeld een fraaie productie gerealiseerd die de toeschouwers geboeid kon houden. Toch dient er onmiddellijk aan toegevoegd dat ook hier het decoratieve aspect niet altijd geïntegreerd was in het geheel.

Regisseur Pip Broughton was vertrokken van een duidelijke idee. Het stuk wordt hier opgevat als de droom van de Indische knaap voor wie Oberon en Titania ruzie maken. Bij het begin van de voorstelling komt het jongetje op met een toverbol in de handen. Langzaam plaatst hij de bol op de grond en legt zich dan te slapen. De eerste scène die daarop volgt wordt dan geplaatst in een soort kader dat uit een grote sterrenhemel is uitgesneden. Daardoor wordt meteen het droomkarakter van het geheel onderstreept. Dat wordt nog versterkt door het heel kleine deurtje achteraan waardoor de personages kunnen verdwijnen. Aan het slot van deze scène neemt de jongen de bol weer op, waarna de toneelspelers-ambachtslui opkomen. Deze "omkadering" wordt systematisch doorgetrokken want aan het eind van het stuk zal Puck zijn epiloog zeggen, zittend op het jongetje, dat weer vooraan ligt.

Ook bij de ruzie tussen Titania en Oberon die volgt op Pucks verhaal hieromtrent in het begin van het tweede bedrijf is de Indische jongen aanwezig. Wanneer Titania argumenteert dat zij hem terwille van zijn gestorven moeder bij zich wil houden, omhelst zij hem in een beschermende, prachtig gestileerde houding die aan de Art nouveau herinnert.

Het is opvallend in deze produktie dat de verschillende sferen duidelijk van elkaar gescheiden blijven. Zo worden de rollen van Hippolyta-Titania en Theseus-Oberon niet gedoubleerd, iets wat in het hedendaags theater zeer gebruikelijk geworden is. Overigens wordt er een heel sterk contrast gecreëerd tussen de reële wereld van Athene en de droomwereld. De openingsscène wordt gekenmerkt door een ernstige toon en door zeer strakke lijnen. Op de grote, nogal kale scène waar alleen achteraan rechts een piano staat, blijven de personages ver van elkaar verwijderd. Ook de kostuums zien er streng uit. Egeus draagt een negentiende-eeuwse slippersjas; Theseus is getooid in een wit, maar militair pak. Hippolyta die eigenlijk gevangen genomen werd of althans "met het zwaard veroverd" werd, draagt een sombere jurk.

De uitbeelding van de droomwereld sluit aan bij de romantische traditie. Hier was geen sprake van een kwade droom met boosaardige wezens, integendeel. Van bij de aanvang wordt de romantische sfeer al opgeroepen door de ranke bomen die links en rechts van de middenscène staan en door het optreden van de Indische knaap. Puck tovert a.h.w. het mooie en feeëriek verlichte elfenbos te voorschijn. Dit, zoals de andere magische momenten, gaat gepaard met de heerlijke muziek van Mendelssohn. Titania en Oberon zijn gekleed in glinsterende gewaden.

Niet minder dan zestien elfen van Oberon vormen een levend choreografisch decor dat geleid wordt door Aimé de Lignière. Deze choreografie is al te statisch. Vaak staan de elfen zelfs als beelden op sokkels. Hun minimale bewegingen suggereren soms wel een magische kracht, maar over het algemeen vormen zij slechts mooie plaatjes.

De figuur van Puck, die zowat als metteur-en-scène kan beschouwd worden, maakt de overgang naar de droomwereld heel duidelijk. Guy van Sande, die de rol speelt, kleedt zich uit om, op een slipje na vrijwel naakt, zijn taak te vervullen. Hij brengt een erg atletische uitbeelding van Puck. Vooral zijn grote beweeglijkheid is opvallend. Deze opvatting sluit niet uit dat hij ook een beetje een kwelgeest is, maar het speelse element is toch dominerend. Nergens wordt trouwens het naargeestige van de dromen onderstreept — behalve misschien in Hermia's verhaal van haar droom waarin zij door een slang wordt aangevallen. Katelijne Verbeke brengt hier echte angst en verschrikking tot uitdrukking.

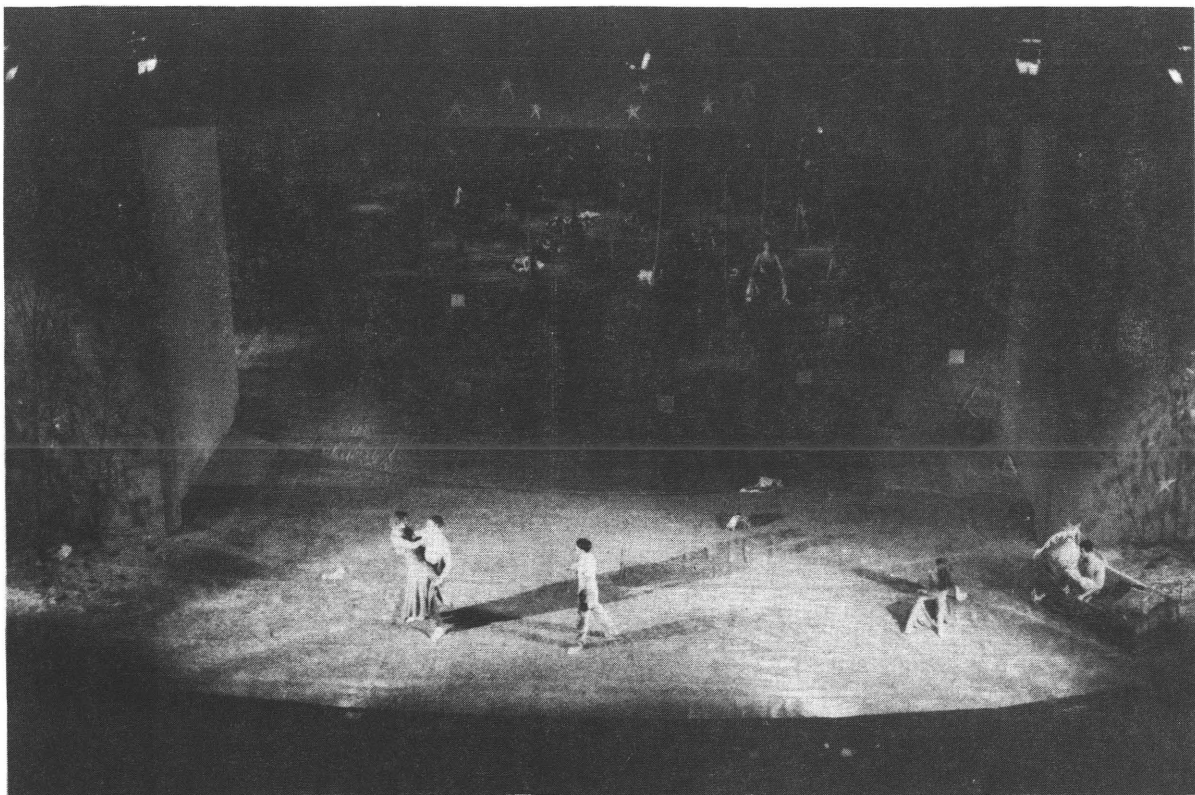
De Puck-vertolking van Guy van Sande is de duidelijkste uiting van het erg fysieke acteren dat in deze productie blijkbaar wordt nagestreefd. Dat levert grote intensiteit op, vooral in de scènes met de vier verliefden. Terwijl Hermia en Helena in III, 2 ruzie maken, vechten Demetrius en Lysander achteraan op de scène een robbertje uit. Er wordt verder meer dan eens geschopt, aan elkaar gesleurd en tegen elkaar opgebokst. De jonge acteurs spelen fris en spontaan. Het ontwaken van Lysander (Bert Cosemans) die prompt verliefd wordt op Helena is ontwapenend. Helena (Hilde Heijnen) en Hermia (Katelijne Verbeke) zijn opvallend speels en waarachtig. Vooral Hilde Heijnen schept zichtbaar plezier in het verwarrende spel.

Het fysische element in de productie suggereert iets van de animale impulsen die in de droom onthuld worden. Bij Oberon (Herbert Flack), die enkele malen het hoofd schudt als een paard en op een bepaald ogenblik zelfs enkele rondjes over de scène draaft, wordt dit echter potsierlijk.

Deze productie toont duidelijk de bewegingslijn van de actie die zich verplaatst van het hof naar het magische woud en dan terugkeert naar de "normale" wereld. In de fantastische tussenfase worden de personages gelouterd en mentaal verrijkt. De slotscènes brengen ons dus terug naar het rationele Athene, dat door twee kleine zuiltjes gesuggereerd wordt. De drie paren zijn in het wit gekleed en even weerklinkt de huwelijksmars van Mendelssohn. Het plechtstatige van de muziek slaat dan echter om in de uitgelaten tonen van "Get me to the church" uit *My Fair Lady*.

Een interessante klemtoon die Pip Broughton of acteur Frank Aendenboom weet aan te brengen is het feit dat Egeus een dissonant blijft in de herwonnen vreugde en harmonie. Even nog komt hij verstoord op de scène om dan zwijgend weer te verdwijnen: ook in deze komedie kan de verzoening niet algemeen zijn.

De productie van *Macbeth* die Eddy Vereycken voor 'Teater Malpertuis' en 'Teater zonder toegevoegd Zout' regisseerde, wordt allereerst gekenmerkt door een zeer origineel gebruik van de ruimte. Zowel in Sint-Niklaas als in Ruiselede, waar de voorstellingen afwisselend gegeven werden, werd gespeeld



Midzomernachtsdroom door KNS-Antwerpen (Foto : Marleen Peters)

in een reusachtig, leegstaand magazijn. De keuze om dit "lege universum" als setting aan te wenden voor deze tragedie van het kwaad hangt samen met een tweede kenmerk van deze produktie dat misschien wel typisch is voor Eddy Vereycken als regisseur. Net zoals in *Driekoningenavond* (N.T.G., 1989) demonstreert hij een neiging tot 'theatraliteit' in de zin van het gebruik van allerlei, vaak niet samenhangende, middelen en effecten. Theater is inderdaad in eerste instantie een visuele kunst. Voorwaarde tot een effectief gebruik van visuele elementen is echter dat deze elementen in harmonie met en niet ten koste van de tekst worden ingeschakeld. Dit geldt des te meer voor een poëtisch geladen en gebalde tekst als Shakespeares *Macbeth*.

Zoals gezegd laat Vereycken het drama spelen in een reusachtige opslagruimte. Een centraal speelveld wordt afgebakend door een met steenblokken omlijnde cirkel. Dit doet denken aan een rituele plaats in een pre-kristelijke sfeer. Bij het begin verspreiden de personages zich over de grote ruimte, waardoor zij al meteen tot dwergen herleid worden. Opvallend is het geluidsdecor. Men hoort een obsederend getokkel dat bloeddruppels kan suggereren, en dan weer het lawaai van vliegtuigen; kortom: een dreigende sfeer wordt treffend opgeroepen.

Aanvankelijk lijken dus de voorwaarden gecreëerd om deze compacte tragedie in al haar intensiteit te vertolken. De spanning gaat echter vlug verloren in deze produktie, voornamelijk omdat de regisseur geen maat weet te houden in het zoeken naar effecten. Voortdurend roept hij een theatraliteit op die los van de tekst staat en zodoende niet aanspreekt of zelfs grotesk wordt. Reeds in het begin is dit het geval als Macbeth en Banquo zich op weg begeven naar de koning. Dit gaat gepaard met gejoel en geroep. Ook later in het stuk worden Duncan en zijn gevolg voorgesteld als een oprukkende bende, die meer doet denken aan uitgelaten kinderen die krijgertje spelen.

Ook de karakters worden door deze aanpak ééndimensionaal en vaak zelfs gereduceerd tot marionetten. Dit is ook duidelijk Vereyckens bewuste keuze maar het resultaat is dat de tragedie al vlug verschraalt tot een reeks plaatjes uit een strip-album. Dat de rode verf of ketch-up dan ook in grote hoeveelheden op de vermoorde personages neerkwakt is wellicht alleen maar consequent.

De groteske interpretatie valt meteen op bij de figuur van Macbeth zoals die vertolkt wordt door Marc Verstraete. Ik geef hier een drietal voorbeelden. In de bekende monoloog "Was het gedaan,..." komt hij op, gekleed als een music-hall artiest. Hij brult de tekst als een mislukte crooner. Wanneer Macbeth later in het stuk de heksen opnieuw gaat raadplegen verschijnt hij als een padvinder met een alpenhoedje en roept hij de heksen al jodelend. De wanhopig-cynische verzen die beginnen met "To-morrow, and to-morrow and to-morrow..." waaruit blijkt dat de in het kwaad verstrikte Macbeth het bestaan alleen nog maar als absurd kan ervaren, worden door Verstraete met de micro

in de hand gedebiteerd.

De hele voorstelling suggereert trouwens een Macbeth die niet volwassen geworden is. Allicht heeft dit iets te maken met zijn relatie met Lady Macbeth, maar dit wordt niet verduidelijkt. In de discussie die aan de moord op Duncan voorafgaat, slaat zij hem op zijn bloot achterwerk. Ook het slot illustreert in zekere zin de onvolwassenheid van Macbeth. Terwijl zijn Lady krankzinnig wordt — een episode die erg vlug afgehaspeld wordt — komt Macbeth op met een ziekenhuisbed dat hij zelf voortrolt. Nadat hij het bed in de centrale cirkel geplaatst heeft, gaat hij er in liggen. Het oprukken van de Engelse soldaten en het verschijnen van het woud van Birnam, worden op die manier als een boze kinderdroom gepresenteerd. Uiteindelijk wordt Macbeth door Macduff met een mitraillease neergemaaid.

Marc Verstraete is slechts een grotesk heersertje, veeleer een karikatuur dan wel een interpretatie van het personage. Hetzelfde geldt eigenlijk ook voor Lady Macbeth. Suzanne Saerens speelt de rol in een strak om het lichaam zittende jurk als een harpij.

Hoezeer de figuren inderdaad als marionetten gezien worden blijkt duidelijk uit de scène na de moord waarin Macduff de aanslag bekend maakt en allen als poppen in de cirkel staan. Vóór Macbeth en Lady Macbeth vallen zelfs twee kostuums naar beneden waar zij zich letterlijk achter verschuilen. Dit sluit wel aan bij de beeldspraak van de niet passende kledij die in het stuk vaak terugkomt, maar heeft in de gegeven context alleen maar een simplificerend effect.

Enkele treffende beelden uit deze produktie moeten hier nochtans ook aangestipt worden. In de scène na de koningsmoord staat Lady Macbeth vlak achter haar man terwijl beiden de armen enigszins uitstrekken. Het beeld van de twee paar bebloede handen dat aldus gevormd wordt, illustreert krachtig hun verbondenheid in de schuld. Ook als Macbeth op het einde op het bed ligt en bedreigd wordt door de lange stokken van de Engelsen krijgt de toeschouwer een mooie visualisering van de radeloze tiran die door de omstandigheden volkomen in het nauw gedreven is.

Dit zijn echter slechts enkele losstaande momenten. Het geheel van de voorstelling wordt in zulke mate een vorm van marionettenspel dat de tragedie het publiek onberoerd laat. Alle mogelijke diepere dimensies — de psychologische, de politieke, de religieuze — worden gesmoord in het spektakel, mede omdat de tekst in deze versie in hoge mate verschrompeld is.

Ook de bewust bizarre, gekke kostumering draagt bij tot het marionetachtige effect van de voorstelling. Doorheen het gebeuren dwaalt ook een vreemd heerschap met paraplu. Dergelijke surrealistisch aandoende effecten lijken



"Macbeth" door Theater Malpertuis & Teater Zonder Toegevoegd Zout

vooral de bedoeling te hebben de innerlijke leegte van de produktie te verdoezelen.

Ook het lezen voor de aanvang van de voorstelling van diverse passages over de Nazi-concentratiekampen versterkt op zich de politieke inhoud van het stuk niet, maar is slechts een gemakkelijke, oppervlakkige toevoeging.

Het is enigszins ironisch dat in het programmablaadje de recente studie van Jacques de Visscher, *Het geperverteerde verlangen* (Leuven, Acco, 1989) geciteerd wordt. De Visschers studie beklemtoont precies dat Duncan in het stuk het transcendente principe vertegenwoordigt. De tragedie van Macbeth schuilt voornamelijk in het feit dat zijn verlangen naar de hem transcenderende andere vermengd wordt met de neiging tot het kwaad. In Vereyckens produktie is de metafysische dimensie echter totaal afwezig. Aan het slot wordt trouwens ook het herstel van de orde en de terugkeer naar "the grace of Grace" weggelaten.

Al bij al is deze *Macbeth* vooral als ruimtelijk experiment interessant. Het drama zelf zinkt onherroepelijk weg in de zich opstapelende reeks effecten en bizarre beelden.

NOTEN

- 1) *Midzomernachtsdroom* door K.N.S.-Antwerpen. Regie: Pip Broughton; scenografie: Simon Vincenzi; beweging: Aimé de Lignière; licht: David Lawrence. Première: 7 oktober 1989.
- 2) *Macbeth* door Theater Malpertuis, Tielt en Teater zonder Toegevoegd Zout, St.-Niklaas. Bewerking en regie: Eddy Vereycken. Première: 22 september 1989.