

IN DE BAN VAN DE BARD

VIJFMAAL SHAKESPEARE OP HET VLAAMSE TONEEL

Jozef DE VOS

Shakespeare blijft een uitdaging voor de hedendaagse theatermakers. De confrontatie met een oeuvre dat niet alleen een ontzettend rijke menselijke thematiek bevat, maar bovendien boordevol theatrale mogelijkheden zit, inspireert immers niet zelden tot een sterke creativiteit. Gedurende een tweetal seizoenen waren in Vlaanderen slechts enkele zeer kleinschalige opvoeringen (Hotello door Controverse) of produkties die veeleer gemaakt werden naar aanleiding van een stuk van Shakespeare (Jan Decortes In het kasteel, vrij naar Hamlet) te zien.

Dit jaar echter lijkt het Vlaamse theater opnieuw in de ban van de Bard te leven. Richard III¹ in het Antwerps, De getemde Feeks met franskiljonse personages, Hamlet met een gitaarspelende held, enz. : het kan blijkbaar allemaal. Deze verscheidenheid in benaderingswijzen is tekenend voor de eigenzinnigheid van de theatermakers, maar illustreert tevens de rijkdom en de theatraliteit van Shakespeares teksten, die vaak tegen de grilligste ingrepen bestand zijn. Soms ook winnen zij bij een geïnspireerde opknopbeurt van de hand van de regisseur. Daarmee is meteen gezegd dat men eigenlijk geen normen kan opstellen voor wat al dan niet geoorloofd is bij het omzetten van Shakespeares drama's in hedendaagse voorstellingen.

Het is trouwens kenmerkend voor een groot toneelstuk dat het een bijna oneindig aantal alternatieve opvoeringen moge-

lijk maakt. De aard van het "allografische" werk -het kunstwerk dat zijn realisatie pas vindt in een uitvoering- impliceert dat aan de theaterkunstenaars een belangrijke taak is voorbehouden. Daarom is het mijns inziens ook niet eenvoudig om uit te maken welke variaties voortvloeien uit het kunstwerk zelf en welke door een regisseur of acteur aan het stuk opgedrongen worden. In zijn recent boek Subsequent Performances neemt de Engelse essayist en regisseur Jonathan Miller een genuanceerd standpunt in. Het "afterlife" van een stuk is een natuurlijk evolutieproces tijdens hetwelk betekenissen en klemtonen die voorheen niet zichtbaar waren zich kunnen ontwikkelen, maar dit betekent niet dat de regisseur om het even wat in de tekst mag projecteren. Gezond verstand en literaire gevoeligheid, zo stelt Miller, moeten verhinderen dat de acteur of regisseur interpretaties of versies van het stuk introduceert die fundamenteel strijdig zijn met "the range of meanings understood as constitutive of the play's genre"².

In feite gaat elke generatie, maar ook ieder individueel regisseur of acteur telkens opnieuw de confrontatie met Shakespeares teksten aan. Precies het samenvloeien van de Elizabethaanse en de hedendaagse sensibiliteit maakt duidelijk over welk universeel inzicht Shakespeare beschikte.

In grote trekken zouden we drie categorieën van benaderingswijzen kunnen onderscheiden³. Men kan trachten zo nauwkeurig mogelijk de oorspronkelijke, Elizabethaanse versie van Shakespeares teksten te reconstrueren. Dit werd onder meer geprobeerd door William Poel (1852-1934), die in 1881 Hamlet opvoerde, gebaseerd op de eerste quarto-uitgave. Mede door zijn experimenten zag men in dat het negentiende-eeuwse, vaak spectaculaire kader al te eng was voor Shakespeares werk. Het ligt echter voor de hand dat een volledige reconstructie onmogelijk is, al was het maar omwille van het

feit dat men met hedendaagse toeschouwers te maken heeft.

Zinvoller, zowel voor de theatermakers als voor het publiek, is het wellicht om aan de toneelstukken vorm te geven vanuit de eigen sensibiliteit en visie. De theaterkunstenaar moet met andere woorden een persoonlijke "taal" vinden wat decor, kostumering, enz. betreft, die beantwoordt aan zijn interpretatie van het stuk. De actie kan gesitueerd worden in een Elizabethaanse context, in een lege ruimte of in één van de vele tussenvormen. Ook de gebruikte vertaling is hierbij van grote betekenis.

Tot de derde categorie behoren produkties waarbij het nauwelijks de bedoeling is het oorspronkelijke stuk, hetzij naar de letter of de geest, te respecteren. Shakespeare geldt enkel nog als uitgangspunt. De creaties variëren van erg persoonlijke adaptaties, die toch een zekere interpretatie reveleren, tot zelfstandige, dikwijls op improvisatie gebaseerde werkstukken, waarin de Shakespeareaanse aanleiding soms nog moeilijk herkenbaar is.

Hoe algemeen bovenstaande indeling ook is, toch is het niet mogelijk de grenzen scherp af te bakenen. Sommige verregaande adaptaties dragen er in hun eigenzinnigheid en beperktheid toe bij ons inzicht in Shakespeares stuk te vergroten (bv. Measure for Measure door Camera Obscura, regie F. Marijnen ; Hotello door Controverse, regie L. De Bruycker).

In de theaterpraktijk en -kritiek kan men enkel volgend algemeen criterium vooropstellen : Is een bepaalde produktie een zinvolle en artistiek verantwoorde gebeurtenis die de toeschouwers aanspreekt ? Dat zal zelden het geval zijn met voorstellingen uit de eerste groep, die gemakkelijk in een soort museumtheater vervallen. Bij de tweede en vooral de derde categorie dreigt het gevaar dat men de adaptatie, de

modernisering, ja zelfs extravagantie als een waarde op zichzelf gaat beschouwen, waardoor de produktie aan goedkope effecten ten onder gaat.

Hamlet

(Raamteater, Antwerpen ; première : 19 september 1986)

Hoe zagen de recente Vlaamse Shakespeare-opvoeringen er nu uit ? Kleinere gezelschappen doen vaak een beroep op een tekst waarin het aantal personages beperkt wordt en die de basis vormt voor een "kleinschalige" produktie. Zo opende het Raamteater zijn nieuwe zaal in de De Vrièrestraat te Antwerpen met een bewerking van Hamlet door Pavel Kohout, in een vertaling van Hugo Claus. Kohout maakte het stuk speelklaar voor een groep van een achttal acteurs. De oorspronkelijke tragedie werd een beetje compacter, maar niets wezenlijks ging verloren.

De bekende monoloog "to be or not to be" werd als een soort leidmotief gebruikt. Voor regisseur Walter Tillemans draaide de hele voorstelling rond deze cruciale vraag, die geïnterpreteerd werd als een probleem van authenticiteit en integriteit. De opkomende acteurs debiteerden de beroemde passage als een soort proloog. In het derde bedrijf bracht Hamlet de verzen niet als een alleenspraak, doch richtte ze rechtstreeks tot Ophelia. Dit was knap gevonden want in de daaropvolgende scène liet Ophelia zich door Polonius als lokaas gebruiken, waardoor ze in Hamlets ogen volledig haar persoonlijke integriteit kwijtraakte. Aan het einde van de voorstelling zong de voltallige acteursgroep "to be or not to be" als een strijdlied in koor.

Dit beeld, en het vocale geweld dat ermee gepaard ging, herinnerden aan het vormingstheater uit de jaren zestig. Het contrast met de slotwoorden van Hamlet "de rest is zwijgen"



'Hamlet' in het Raamteater.

v.l.n.r.: Karel Vingerhoets (Hamlet), Jean Verbert (Horatio), Julienne De Bruyn (Gertrude), Roger Van Kerpel (Claudius), Bert André (grafdelver), in het graf: Eric Kerremans (Laertes)

was al te opvallend. De stilte en de sereniteit waarnaar de prins en de hele tragedie evolueren, werden op die manier wel erg veel geweld aangedaan. Ook de woorden "readiness is all", hier weergegeven als "klaar staan", impliceerden niet de geestelijke bereidheid en de rijpheid die de mens toelaten zich met zijn plaats in het universum en met de dood te verzoenen, maar wezen veeleer op een paraatheid tot actie.

Karel Vingerhoets' Hamlet was een cynische, krachtdadige en agressieve jongeman. Toch raakte hij door de gebeurtenissen overweldigd, zodat hij opvallend neurasthenisch leek. Dit uitte zich in een af en toe onduidelijke zeggingswijze. Tevens werd gesuggereerd dat Hamlet zich identificeerde met de rol van zijn vader. Terwijl hij zich tijdens de Freudiaans geïnterpreteerde "slaapkamerscène" op zijn moeder wierp, hoorde men het zware hijgen van de geest. Deze Hamlet benadrukte bovendien het artistieke aspect van zijn persoonlijkheid. Zichzelf begeleidend op de elektrische gitaar -een instrument dat geschikt is voor het opwekken van agressieve klanken- gaf Karel Vingerhoets aan sommige monologen de melodie en het karakter van een blues. Hier, evenals in de duetjes met Horatio, die door Jean Verbert als een vrolijke, slungelachtige student (met petje) werd voorgesteld, leidde dit vaak tot vervlakking en onverstaanbaarheid. A'leen Cooreman stelde Ophelia voor als een tenger, uiterst kwetsbaar meisje, dat niet opgewassen bleek tegen de hardheid van het bestaan. Bert André was een lichtjes karikatuurale Polonius en een voortreffelijke grafdelver.

Alle acteurs waren constant op de scène aanwezig. Dit verleende het gebeuren een zekere intimiteit en droeg bij tot het vervloeien van de grenzen tussen spel en werkelijkheid. Het laatste kwam zeer sterk tot uiting toen Hamlet zelf even meespeelde in het "stuk in het stuk" dat de moord

op zijn vader weerspiegelt en resulteert in de ontmaskering van Claudius.

Het decor bestond uit een tiental donkere doodskisten, die bij de aanvang rechtop stonden. Hiermee konden de acteurs in een ommezien de troon, het podium voor de toneelspelers, het bed van de koningin, enz. bouwen. De twee mooie smeedijzeren galerijen van het nieuwe theater verleidden Tillemans tot enkele geslaagde spectaculaire effecten. Hamlet volgde de geest tot op de hoogste galerij en viel dan, letterlijk en figuurlijk, in een onbekende, duistere afgrond. De dood van de waanzinnig geworden Ophelia werd door een gelijkaardige "val" uitgebeeld.

Van deze produktie gingen een zekere vitaliteit en frisheid uit. Het aanwenden van soms vrij gemakkelijke middelen en het gemis aan diepgang van sommige vertolkingen hadden niettemin tot gevolg dat het geheel wat oppervlakkig bleef.

De getemde Feeks

(Malpertuis, Tielt ; première : 12 september 1986)

Een erg ingrijpende bewerking van The Taming of the Shrew (die volgens mij de geest van Shakespeares farce nochtans respecteerde) werd met veel succes gespeeld door Teater Malpertuis uit Tielt. Deze bijzonder originele produktie zou wel eens de belangrijkste Shakespeare-opvoering van de laatste jaren in Vlaanderen kunnen zijn. De jonge regisseur Dirk Tanghe transposeerde het stuk helemaal naar een hedendaags, herkenbaar milieu. De prachtige setting droeg in hoge mate bij tot de heel eigen sfeer die deze creatie kenmerkte. Het theater (inclusief de foyer) was namelijk herchapen in een totaal hagelwitte ruimte met kristallen luchtertjes. In dit sober, maar toch chic salon hing boven

de centrale schoorsteenmantel een grote spiegel die in dit spel van schone schijn veelvuldig zou worden gebruikt.

De thematiek van de schijnwaarden werd inderdaad door Dirk Tanghe sterk beklemtoond. Baptista, zijn dochter Bianca en de twee kandidaten voor haar hand en haar geld behoorden allen tot een uitgesproken snobistisch milieu. Zij waren uitgedost in witte pakken en spraken Nederlands met een Frans(kiljons) accent. Het laatste kan een goedkoop effect lijken, maar paste volkomen in het geschetste kader. In dit wereldje sprong Katharina (Gert Portael) met haar wild kapsel en losse jurk duidelijk uit de band. Toen Petruccio (Wim Danckaert), gekleed in een keurig, ietwat donkerder kostuum, uit het publiek opstond, merkte men gauw dat ook hij uit een ander hout gesneden was dan de gemaniëerde heren Gremio en Hortensio.

In Dirk Tanghes bewerking werd Shakespeares stuk tot de essentiële lijnen van het verhaal gereduceerd. Het voorspel viel weg. Zowel de handeling rond Bianca en haar vrijers als het eigenlijke "temmen" van Katharina door Petruccio werden fel vereenvoudigd. De hele geschiedenis van de vermomde leraars van Bianca en zelfs haar heimelijk huwelijk met een derde partij werden achterwege gelaten. Aan het slot namen Gremio en Hortensio -hier nog steeds rivalen voor de hand van Bianca- het in een weddenschap over de gehoorzaamheid van de vrouw op tegen Petruccio.

Zonder in details te treden, wil ik nog enkele verschuivingen vermelden die de aard van Tanghes adaptatie verduidelijken. Het verhaal van de kleurrijke huwelijksplechtigheid tussen Katharina en Petruccio werd niet door Gremio gedaan; Biondello, die in deze versie ook een dienaar van Petruccio was, las over het gebeuren in een brief van Curtio. De kleermaker verscheen niet ten tonele, maar werd vervangen



'De getemde Feeks' in Teater Malpertuis: Gert Portael als Katharina.

door Petruchio's stem "off-stage". Toen hij in de kamer terugkwam sprak hij voor de grap nog even met de stem van de kleermaker. Dit soort wijzigingen had vooral met de praktische "organisatie" van de tekst te maken. Van meer dan technisch belang was het feit dat Katharina's beroemde en beruchte slotmonoloog in de rol van Petruchio werd geïncorporeerd. Daardoor kwam deze beschrijving van de taak van de vrouw vooral over als indoctrinatie vanwege Petruchio.

Het resultaat van dit alles was geen goedkoop afkooksel van Shakespeares komedie. Integendeel : Dirk Tanghe creëerde een heel sobere voorstelling, zonder capriolen, waardoor hij bepaalde klemtonen scherp kon leggen. Zo was Petruchio uiterlijk onbewogen ; de enkele momenten van brutaal optreden leken dan ook des te harder. Zelden zag ik een Petruchio die Katharina wreder en vernederender behandelde. In de eerste confrontatie doorbrak hij heel verrassend zijn waardig gedrag door zich met een karpersprong op haar te gooien, haar in een ijzersterke greep gekneld te houden en de mond te snoeren tot hij haar zijn plan om haar spoedig te huwen had opgelegd. De op zichzelf al grove woorden die Petruchio uitspreekt als hij onmiddellijk na de plechtigheid met zijn vrouw wil vertrekken

- I will be master of what is mine own.
 She is my goods, my chattels, she is my house,
 My household stuff, my field, my barn,
 My horse, my ox, my ass, my any thing,
 And here she stands. -

werden door Wim Danckaert op een opvallend ruwe wijze gezegd. Toen hij haar later een tijdlang alle voedsel weigerde, was dit geen spelletje zoals het vaak lijkt, maar een echte vernedering. Katharina's klacht dat zelfs de bedelaars die bij haar vader aanklopten beter behandeld werden (IV,3), was volkomen terecht. Bij het uiten van deze zielige woorden stond ze geheel alleen op de scène.

Herhaaldelijk slaagde de regisseur erin de tekst te ver-

talen en samen te ballen in theatraal gestileerde momenten. De gebruikte muziek -Rossini's Barbier van Sevilla- was een belangrijk sfeerbepalend element. Men kreeg aldus de indruk dat de hele voorstelling verliep op een gestroomlijnde manier, volgens bepaalde patronen die soms op significante wijze werden doorbroken. Twee bijzonder treffende voorbeelden van dergelijke theatrale stilizing moeten hier worden vermeld. De discussie tussen Katharina en Petruchio over de al dan niet geslaagde jurk liep uit op een simpel wellenietes getier, dat in één beweging overvloedde in het naar elkaar toekaatsen van de woorden "zon" en "maan". Dit spervuur van woord en tegenwoord werd dan besloten met de krachtige en vlugge beweging waarmee Petruchio zijn "Kat" over de schouder gooide om naar het huis van haar vader te gaan.

De voorstelling eindigde met een passende, feilloos uitgevoerde en innemende finale. Steeds op de tonen van Rossini werd een lange, heftige woordenwisseling tussen Bianca en haar vrijers en vervolgens tussen de twee mannen onderling gemimeerd. Hun getwist liep zo hoog op dat uiteindelijk hun laatste laagje valse voornaamheid afviel. Ze gingen elkaar te lijf en er sneuvelden zelfs enkele glazen. Dit zijn slechts een paar opvallende voorbeelden, maar eigenlijk was alles in deze produktie aldus perfect georkestreerd en getimed zodat het geheel iets van een ballet kreeg.

Het kader was sober en treffend. Ook de gehanteerde rekwisieten waren eenvoudig en tegelijk veelbetekenend. De opvoering begon met de scène waarin Katharina haar zus Bianca nogal hardhandig aanpakte en zelfs enkele vogelpikpijl-tjes in haar richting gooide. Even later werd Baptista haar mikpunt. Toen Petruchio voor het eerst met haar zou worden geconfronteerd, had ook hij alvast een pijltje klaar ("He kills her in her own humour").

Nooit verviel de stijl in slapstick. De acteurs, die zich uiterst vlot bewogen, waren daartoe te beheerst. De personages hadden wel iets karikaturaals -de franskiljons, het poppetje Bianca, Baptista met een kort paardestaartje- maar waren terzelfdertijd subtiel en menselijk. Het resultaat van dit alles was dat deze Feeks een bijzonder prettige en uitzonderlijk spirituele voorstelling werd.

De Feeks wordt getemd

(K.N.S.-Antwerpen ; première : 27 september 1986)

Ook de Koninklijke Nederlandse Schouwburg Antwerpen zette het seizoen in met een groots opgevatte, spectaculaire enscenering van The Taming of the Shrew in een regie van Karl Vibach. De versies van de K.N.S. en van Malpertuis waren elkaars tegendeel. Vibach koos voor een tekstgetrouwe, erg "traditionele" opvoering, waarvoor gebruik werd gemaakt van de vertaling van Willy Courteaux.

Met behulp van decor en kostuums werd een Italiaans renaissancekader opgeroepen. Op het prachtig uitgebouwde toneel zag men links opzij de herberg waarin de dronken Sluw aanbelandde en rechts een orkestje dat voor aangepaste muziek zorgde. De scène zelf toonde aanvankelijk een getekend straatbeeld dat vervolgens plaats maakte voor een in drie dimensies opgetrokken renaissancistisch stadsbeeld. Dank zij de draaischijf in de Antwerpse Stadsschouwburg kon dit in de loop der voorstelling makkelijk vervangen worden door een interieur of een landschap. Overigens heeft de regie zich voor de speelstijl door de commedia dell'arte laten inspireren, wat het duidelijkst bleek in de rollen van de knechten.

Het voorspel werd niet alleen behouden, maar tevens aangevuld met de onderbrekingen die Sluw tijdens de opvoering maakte en met zijn afrondende commentaar, ontleend aan het

anonieme The Taming of a Shrew. Karl Vibach presenteerde het ganse stuk aldus als de (wens)droom van Sluw.

Herbert Flack speelde Petruchio met de nodige gusto en zwier, ofschoon hij wel enige subtiliteit miste. Vooral misplaatst waren de momenten waarop hij briepte als een hond. Peggy De Landtsheer als Kate werd helemaal niet het type van het onderdanige vrouwtje, maar suggereerde heel goed dat naarmate het temmen vorderde, zij eigenlijk de touwtjes in handen kreeg, of toch op zijn minst als een gelijkwaardige partner tegenover Petruchio kwam te staan.

In enkele cruciale spelmomenten slaagden beide hoofdvertolkers er trouwens treffend in hun gelijkgestemdheid in beeld te brengen. Toen Kate Petruchio bijvoorbeeld vroeg toch voor het huwelijksfeest te blijven en zich liet vallen, reikte hij haar onmiddellijk een helpende hand. Ze dacht een ogenblik dat haar man zou toegeven en hun handen klaptten eendrachtig in elkaar. En als Katharina op het einde van haar slotmonoloog de daad bij het woord voegde en haar hand onder de voet van Petruchio wou plaatsen, voorkwam Herbert Flack dit gebaar en kuste haar.

De Antwerpse voorstelling was mooi om naar te kijken : aardige decorplaatjes, badend in zachtblauw en oker, suggereerden het droomkarakter van het opgevoerde spel. Vibachs "veilige" aanpak leverde echter geen verrassingen op. Het "avontuur" dat Dirk Tanghe met Malpertuis aanging daarentegen, resulteerde in een geïnspireerde, geestige en tintelende encenering.

De Koopman van Venetië

(K.V.S.-Brussel ; première : 10 oktober 1986)

Bij de Brusselse Koninklijke Vlaamse Schouwburg zorgde



'De Koopman van Venetië' door K.V.S.-Brussel. Johannes Pauwels (Shylock) en Gilda De Bal (Portia)



'De Koopman van Venetië' door K.V.S.-Brussel. V.l.n.r.: Kateljine Damen (Nerissa), Gilda De Bal (Portia) en Rik Andries (Prins van Marokko).

Senne Rouffaer, die al heel wat voortreffelijke Shakespeare-producties op zijn actief heeft, voor een boeiende opvoering van De Koopman van Venetië. Herhaaldelijk reeds heeft Senne Rouffaer bewezen dat hij Shakespeares teksten kan omzetten in een beeldentaal die de hedendaagse toeschouwer aanspreekt en dat hij erin slaagt bepaalde accenten te leggen die een eigen interpretatie reveleren. Extravagante kunstgrepen of ingrijpende wijzigingen behoren niet tot zijn stijl, maar elke regie wordt wel gedragen door een persoonlijk concept.

In zijn Koopman van Venetië leek het Venetiaanse milieu opvallend lichtzinnig. De gesprekken werden voortdurend in een oppervlakkige, schertsende stijl gevoerd. Alleen de sombere, zwijgzame, ietwat hoogmoedige Antonio stond in contrast met zijn Venetiaanse vrienden. Senne Rouffaer stelde zich in de programmabrochure de vraag of in deze wereld

de rijkdom zo groot geworden (is) dat hij waar-
deloos wordt, dat de leegte voelbaar wordt en
dat de enige vitale motivatie slechts kan ge-
vonden worden in gokken op het hoogste niveau,
op lijf en ziel, op leven en dood .

De oppervlakkige levensstijl werd naar mijn gevoelen wel enigszins kunstmatig gecreëerd. Het hartelijke gelach of de flinke schouderklopjes die steevast elk stukje tekst afronden, evenals de seksuele toespelingen in de gebarentaal deden nogal geforceerd aan.

De "lichtzinnige" sfeer werd doorgetrokken tot in Portia's verblijfplaats. In de eerste scène in Belmont zagen we een dampend bad waarin zij zich allicht uren had liggen koesteren, het gezicht bedekt met een schoonheidsmasker. Haar gezelschapsdame Nerissa zorgde voor een lichaamsmassage. De kistjes waartussen de eerste twee kandidaten die de liefde van Portia wilden winnen een keuze moesten maken, werden voorgesteld als een gouden, zilveren en loden vrouwen-torso. Alleen voor de ware geliefde Bassanio ging het om

kistjes die Portia op haar lichaam droeg. Zij kon het overigens niet laten hem een handje te helpen bij het kiezen.

Tegenover dit prettige, maar holle wereldje stond de vereenzaamde Shylock. Johannes Pauwels, steeds met lichtjes gebogen rug, was een meelijwekkende, ietwat zielige jood. Terwijl alle andere personages modieuze, extravagante pakken droegen, was hij heel alledaags gekleed. Over zijn broek en overhemd met das had hij een doodgewone regenjas geslagen. In zijn vernepenheid maakte deze Shylock indruk. Zeer lang bleef hij uiterst kalm. Pas bij de woorden "om vis te vangen", die zijn wraaklust reveleerden, barstte hij voor het eerst in woede uit. Dit was geen vervaarlijk met een dolk zwaaiende schurk, maar een beklagenswaardig mens die een onooglijk zakmesje klaar hield. Op het ogenblik dat hij wou toeslaan, maar dan te horen kreeg dat hij geen druppel christelijk bloed mocht verspillen, raakte hij totaal overstuur. Met enkele kleine, verwarde gebaren suggereerde Johannes Pauwels zijn onthutsing en verslagenheid. Hij deinsde achteruit en viel weer op zijn stoel. Even later zou Antonio op dezelfde stoel links van de scène plaatsnemen, waardoor de plotse omkering van de rollen werd beklemtoond.

Peter Rouffaers Antonio was een bijzonder koel, afstandelijk, zelfs hooghartig personage. Daardoor kwam het thema van de vriendschap tussen de twee mannen enigszins in de verdrukking. De rol van Portia werd speels en pittig vertolkt door Gilda De Bal.

Het decor van Maio Wassenberg, zo kil als een badkamer, miste integrerende kracht, functionaliteit en sfeer. Vooraan was een groot vlak in blauwe tegels uitgetekend ; achteraan zag men een vreemde compositie van panelen in glas en plastic. Er werd karig omgesprongen met accessoires, die aan een touw konden worden neergelaten, zoals een spiegel voor

Portia en tijdens de slottaferelen een totaal irrelevante zuil.

De scenografie was mijns inziens de manke schakel in deze produktie, die de toeschouwers nochtans wist te boeien, niet het minst door de vertolking van Shylock.

Othello

(Blauwe Maandag Compagnie, Antwerpen ; première : 21 november 1986)

Ten slotte wil ik nog enige aandacht wijden aan de recente produktie van Othello door de Antwerpse Blauwe Maandag Compagnie, een jong gezelschap waarvan Luc Perceval en Guy Joosten de spil vormen. Dit tweetal stond ook in voor de regie van deze merkwaardige, maar toch ietwat geforceerde opvoering.

Het is al vaker bewezen dat het spelen van Shakespeares teksten in een beperkte ruimte, zonder tijds- of plaatsaanduidingen en ontdaan van bijkomstige details, tot verrassende resultaten kan leiden. Vooral een compact en erg poëtisch stuk als Macbeth leent zich gemakkelijk tot zo'n gebalde aanpak. Ook in Othello ontwikkelt de handeling zich rechtlijnig en worden enkele sterke personages diametraal tegenover elkaar geplaatst, zodat een dergelijke benadering veelbelovend kan zijn.

Perceval en Joosten lieten bijna alle verwijzingen naar tijd en plaats achterwege. Het drama speelde zich af in een donkere ruimte, verlicht door een reeks rode of witte lampen. Verder werd gebruik gemaakt van een zestal naast elkaar geplaatste stoelen. In het midden van de scène stond een piano. Met zijn muziek droeg Fred Van Hove bij tot het oproepen van stemmingen en passies. Tijdens het tweede deel,

waarin de beschaving plaats ruimde voor een gedrag bepaald door driften en instincten, werd de piano vervangen door een harmonika. De aankleding vertoonde enkel een aantal referenties naar onze tijd. De mannen droegen gewone, hedendaagse kostuums, de vrouwen nogal opvallende jurken. Een tekenend detail dat Othello van de anderen onderscheidde, was dat hij op blote voeten verscheen.

De hele tragedie werd tot gewone proporties teruggebracht. Johan Van Assche hanteerde in zijn omzetting -men kan hier niet meer van een vertaling spreken- een alledaags taalgebruik. Daardoor alleen al werden de personages erg gewone mensjes. Er was geen spoor meer van het traditionele heroïsme en exotisme in Othello. Ook zijn romantische liefde voor Desdemona ontaardde in fysieke lust. Het gevolg van deze visie was dat het scherpe contrast tussen Othello en Jago en de daarmee samenhangende thematische tegenstelling tussen zijn en schijn waarop het drama toch grotendeels gebouwd is, sterk vervaagde. Wat overbleef was een cynische kijk op het menselijk bedrijf ; de visie van Jago dus, die trouwens de ganse voorstelling overheerste. Op die manier werd het stuk vereenvoudigd tot een drama van de jaloersheid.

In de adaptatie, die zoals vermeld de tekst omzette in een modern, onopvallend idioom, klonk echter bij flarden het Shakespeareaanse, barokke geluid door. Deze juxtapositie kon in de gegeven context alleen maar een ridiculiserend effect hebben. In een aantal scènes ging men trouwens ronduit de parodiërende toer op, waardoor de produktie naar mijn mening ontspoorde. Jago (Warre Borgmans) demonstreerde zijn komisch talent in een nonsensicaal en gratuit revuenummertje. De scène waarin hij het incident met Cassio uitlokte werd daarenboven in een soort cabaretstijl gespeeld.

Het is logisch dat een dergelijk gereduceerd drama de



'Othello' door Blauwe Maandag Compagnie. V.l.n.r.: Brit Alen (Desdemona), Dirk Van Dijk (Othello), Veerle Eyckermans (Emilia), Warre Borgmans (Jago).

(Foto: Keoon - Antwerpen)

dimensies van de tragedie miste. Op het einde wurgde Othello zijn vrouw als in een lange, pijnlijke worsteling, maar hij sloeg niet de hand aan zichzelf. Evenmin werd Emilia omgebracht door Jago.

Ook de personages waren als gevolg van het regieconcept weinig geprofileerd. Vooral Desdemona en Emilia kregen geen kans hun rol enige diepgang te verlenen. Visuele aardigheidjes, zoals Emilia die met een glas op het hoofd de scène verliet -moest dit haar evenwichtsoefening tussen haar echtgenoot Jago en haar meesteres Desdemona suggereren?- konden daaraan niets veranderen.

Meer nog dan in Shakespeares stuk werd Jago de dominerende figuur. Hij was een superieur "metteur en scène", die tevens nummertjes in het Engels en Frans kon weggeven. In de episode waarin hij Roderigo tegen Cassio opzette en zelf Roderigo een dodelijke steek toebracht, trad hij effectief op als de regisseur die het gebeuren vertelde en ensceneerde.

Othello (Dirk Van Dijck) was een alledaags personage dat toch af en toe brutaal optrad of verviel in dierlijk gehuil. Hij was geen kleurling doch had wel een soort geboortevlek aan één kant van zijn gelaat. Bezeten door jaloezie tastte hij herhaaldelijk naar zijn hoofd en naarmate hij meer en meer overtuigd raakte van Desdemona's ontrouw werd hij kotsmisselijk.

De fascinerende lichtregie van Steve Kemp en de suggestieve muziek compenseerden gedeeltelijk de verschraling van het oorspronkelijke stuk. De omzetting en de ermee gepaard gaande reductie waren zo drastisch, dat deze Othello veeleer als een voorstelling "geïnspireerd op Shakespeare" moet worden beschouwd.

Vijftien jaar geleden was Shakespeare nog het monopolie van de grote gezelschappen. Thans grijpen ook kleinere en experimenteel gerichte groepen steeds meer naar zijn toneelstukken. Dit heeft allicht te maken met de grotere vrijheid en onafhankelijkheid ten opzichte van de tekst die de regisseur in het moderne theater verworven heeft.

De hier besproken opvoeringen illustreren vrij goed het brede gamma van benaderingswijzen. De zeer traditionele Feeks van K.N.S.-Antwerpen stond lijnrecht tegenover de resolute, maar geïnspireerde transpositie van het stuk bij Malpertuis. Eveneens zeer ingrijpend was de adaptatie die Blauwe Maandag op Othello toepaste. Deze tragedie bleek echter veel minder bestand te zijn tegen het geweld van de hedendaagse theatermakers dan een farce als De getemde Feeks. De Hamlet van het Raamteater, waarin de bezinning op de artistieke praktijk zelf een belangrijke plaats innam, ont-snapte niet aan een zekere vervlakking. De Koopman van Venetië door K.V.S.-Brussel, hoewel geen onverdeeld succes, was een typisch voorbeeld van een evenwichtige encenering waarbij precies de grote openheid en flexibiliteit van Shakespeares stukken benut worden om ze in een hedendaagse vorm gestalte te geven.

NOTEN

1. cfr. mijn recensie : "Shakespeare spreekt Antwerps, mor nie goe", in : De Standaard, 23 en 24 augustus 1986. Richard III, een produktie van het Reizend Volksteater, ging in première in het Rubenshuis te Antwerpen op 15 augustus 1986. Marc Schillemans regisseerde en Rik Hancké vertolkte de hoofdrol.
2. Jonathan Miller, Subsequent Performances, London, Faber & Faber, 1986.
3. cfr. Stanley Wells, "Shakespeare's Text on the Modern Stage", in : Shakespeare Jahrbuch West, 1967, pp. 180-181.