

## SHAKESPEARE ALS DANSPARTNER

### De Shakespeare-boom tijdens het voorbije jeugdtheaterseizoen

Els VAN STEENBERGHE

Twee *Othello*-bewerkingen<sup>1</sup> en een bewerking van *Romeo en Julia*<sup>2</sup> en van *King Lear*<sup>3</sup> ontketenden een heuse Shakespeare-boom binnen het Vlaamse jeugdtheater. De inzet van deze tekst is trachten aan te tonen hoe deze 'honger' naar Shakespeare de exponent is van een paradoxale eigenheid van het jeugdtheater binnen onze complexe samenleving.

#### Identiteitsproblemen?

De term 'jeugdtheaterlandschap' wordt momenteel op vrij gemengde gevoels onthaald. De voorstellingen voor jongeren en kinderen worden bijgevolg heel vaak aangekondigd als voorstellingen voor iedereen vanaf een vooropgestelde leeftijd. Dergelijke formuleringen weerspiegelen de ijver van deze theaterkunstenaars om te benadrukken dat hun creaties niet uitsluitend voor jongere, niet-volwassen toeschouwers bestemd zijn. De persoonlijke motivatie om theater voor kinderen en jongeren te maken, wordt eerder vanuit de eigen artistiekeit verwoord, dan vanuit de vermeende eigenheid van het uitverkoren publiek. Dit accentueert het streven naar publieksverruiming<sup>4</sup> en bijgevolg naar erkenning binnen het gehele (lees: volwassenen) theaterlandschap. Deze ambitie wordt echter regelmatig op veel tegenkating en bedenkelijke blikken onthaald. Die achterdocht, geworteld in de (bevooroordeelde) perceptie van de voorstellingen, bevestigt de paradox waardoor de gehele jeugdtheaterscène beheerst wordt.

Want ondanks de motivatie om voorstellingen voor iedereen te maken, hengen de producties allereerst naar de gunst van de jonge toeschouwers. Deze jongere doelgroep bezit een ander, jonger levensperspectief dat ook andere verwachtingen binnen de theatermuren creëert. Theatervoorstellingen spelen juist (gedeeltelijk) op deze verwachtingen in door een geïncorporeerde herkenbaarheid en toegankelijkheid. Een eigenschap die men onder de noemer 'helderheid' kan vatten. Het is dit streven naar helderheid in vorm en inhoud dat voor jeugdtheatermakers onvoorwaardelijk centraal staat in hun creaties. Door de aanwezigheid van deze helderheidsfilter in hun eigen artistieke taal, door hun voorkeur voor puurheid, hebben ze blijkbaar een troef in handen om een jonger publiek aan te spreken. De helderheidsfilter wordt dus niet direct bewust gehanteerd. Dit stre-

ven naar helderheid is vaak een niet te verwaarlozen aspect van het creatieproces. Hierin schuilt het gevaar voor te sterke simplificatie van het theatergebeuren. Dit is een valstrik waaraan men niet altijd weet te ontsnappen, waardoor de achterdocht gevoed wordt.

### Shakespeare als danspartner

In deze ontsnappingsdans aan al te simplificerende creaties lijkt Shakespeare een gedroomde danspartner. Zowel de thematische als de talige rijkdom van zijn theaterteksten kunnen een stevige basis vormen voor een jeugdtheatervoorstelling die succesvol poogt te balanceren op het fluïde randje tussen helderheid en complexiteit, narratieve chronologie en abstractie, taalvirtuositeit en taalzuiverheid, volwassen en jeugdige kijkers.

Verskillende artistieke strategieën vullen dit balanceren telkens anders in. De vier Shakespeare-ensceneringen die hier in de kijker staan, illustreren dit. Het descriptief en reflectief rondstruinen<sup>5</sup> doorheen deze producties zal als een bevestiging van de paradox binnen het jeugdtheater gelden: het kiezen voor Shakespeare ontkent én bekrachtigt de afzonderlijke identiteit van het jeugdtheater. Deze tekst behelst dus de ontmaskering van Shakespeare als verraderlijke danspartner van het jeugdtheater.<sup>6</sup>

### Tweetaktdrijfveer

Door hun universele draagwijdte bezitten Shakespeares teksten een blijvende actualiteit. Ondanks hun uitgekiende thematische specificiteit, nodigen de teksten (door hun rijk dramaturgisch weefsel) uit tot een sterk persoonlijke en contemporain gekleurde interpretatie. De drijfveer van theatermakers om werk van de Engelse grootmeester te ensceneren, is daarom vaak tweeledig. Niet zelden treft men bij Shakespeare namelijk een intrigerende dramaturgische uitwerking aan van een welbepaalde persoonlijke fascinatie voor, een verbondenheid met een thema, een gevoel of onderwerp, zoals de vernietigende kracht van liefde, de dodelijke jaloersheid of de monsterachtige macht. De hier besproken voorstellingen ontsproten eveneens aan een dubbele drijfveer waarin artistieke fascinatie hand in hand gaat met persoonlijke geraaktheid.

Het verlangen van Ignace Cornelissen<sup>7</sup> om een van jaloezie doordrenkte kindervoorstelling te maken, deed hem belanden bij de meest vermaarde dramatisering van deze eigenschap, Shakespeares *Othello*. Dimitri Leue<sup>8</sup> bewerkte hetzelfde stuk tot *Azen* maar ging niet zozeer uit van een thematische dan wel van zijn

artistieke wens om *Othello* te enceneren. De schijnbare ambitie van Leue om het menselijk liefdesleven in een persoonlijke 'theaterencyclopedie' te vatten, is hier uiteraard onlosmakelijk mee verstrengeld. Jo Roets<sup>9</sup> keuze stamt eveneens uit een pure bewondering voor de theatertekst *King Lear*. Roets besteedde de bewerking van het stuk uit aan auteur Bart Moeyaert waardoor de oorspronkelijke fascinatie omgezet werd in opmerkelijk literaire creativiteit en inventiviteit. Roets' fascinatie wakkerde Moeyaerts' geestdrift tot bewerking aan. Piet Arfeuille<sup>10</sup>, tenslotte, kwam bij Shakespeare terecht in zijn zoektocht naar een thematisch goedzittend stuk voor beginnende, gedreven acteurs. *Romeo en Julia* bleken het uitstekend te kunnen vinden met het verse speeltaalant.

Deze uitvalsbasis licht een wezenlijk tipje van de sluier, van de beweegredenen van 'jeugdtheatermakers', op. Met Shakespeare trekt men tezelfdertijd de kaart van de liefde en de wreedheid, de warmte en de kilte, leven en dood. Het kiezen voor *Othello*, *King Lear* en *Romeo en Julia* weerspiegelt een wereld- én kindbeeld. Deze teksten bezitten een intrinsieke donkergekleurde boodschap over het menselijk bestaan, over het gevoelswezen. Hiermee bezitten ze de weerklank van de hedendaagse postmoderne tijden waarin optimisme geen gerechtvaardigde levensattitude meer is zolang deze niet omkaderd wordt door pessimistisch



*Othello* door Het Gevolg (Foto: Koen Broos)

gekleurde, kritische of zelfs cynische relativeringzin. Bovendien blijkt uit deze selectie de niet-neerbuigende houding tegenover kinderen en jongeren. Men beschouwt hen steeds vaker als volwaardige individuen die evengoed de essentie van het bestaan erkennen, niettegenstaande ze minder levenservaring hebben. Het is dit 'gemis' dat hen vaak intenser, meer onverdroten doet leven. Ze storten zich gretig in het leven of wenden zich er verbitterd van af. Het is ook dit 'tekort' dat makers aan het denken, schaven, puzzelen en interpreteren zet.<sup>11</sup> Interpretatie, thematische selectie en afbakening geven ook ruimte om bepaalde problemen te omzeilen, ontkennen, achterwege te laten.

Uit de volgende besprekingen zal daarenboven blijken dat deze makers niet om een zweempje hoop heen kunnen. Niettegenstaande dit als een persoonlijke voorkeur, een optimistische levenswandel, kan worden bestempeld, schemert er tegelijk een soort 'verantwoordelijkheidsgevoel' tegenover hun publiek door. Onder de soms wrange, menselijke boodschap wordt steeds met inhoudelijke en/of vormelijke knepen een flinke sprank onblusbare hoop verwerkt. Dit betekent eigenlijk dat humor als de *conditio sine qua non*, de bliksemafleider, van zowat elke jeugdtheatervoorstelling geldt. Zowel de speelstijl, de muziek als de scenografie zijn vaak verluchtigd met (grappige) elementen die als flinke (soms al te overweldigende en verdrukkende) tegenhangers van de brok (bittere) ernst fungeren. Zo koppelt men pessimisme aan optimisme. Het is de veruiterlijking van de paradox waarmee het jeugdtheater heftig worstelt. Een worsteling die zich naar verschillende niveaus vertaalt en aan de hand van de vier casestudies zal worden belicht. Het confronteren van de dramaturgische hoofdkenmerken binnen de verschillende bewerkingen wordt gevolgd door een blik op de verscheiden regie- en scenografische keuzes die de bewijsvoering zal versterken.

### **Taalspitten/tuinieren in de taal**

Het taalidoom van de bewerkers aast telkens weer op een vertrouwelijke, toegankelijke en herkenbare relatie met het publiek. Terwijl *Azen*, *Ongelikt* en *Romeo en Julia* de aandacht van wriemelende tieners en pubers wilden vangen, dong *Othello* naar de attentie van achtjarigen. Dit kwartet wordt door tweeledigheid gemarkeerd. Een binair voorkomen veroorzaakt door diverse dramaturgische invalshoeken. Terwijl *Azen* en *Ongelikt* veeleer Shakespeares toon en woorden in hun werk verweven, getuigen *Othello* en *Romeo en Julia* van een andere invalshoek. In de plaats van de literaire kracht van de taal te benadrukken, werd de tekst vooral tot een accurate ondersteuning van het spel geboetseerd. Vanuit het thema werd een verhaal gedistilleerd waarbij Shakespeares versie veeleer als leidraad, dan als bron van woorden en dialogen werd gebruikt. Daardoor biedt de lectuur

van deze laatste teksten een volstrekt andere leeservaring. Het tekstmateriaal is vooral de stille getuige van de voorstelling. Dit in tegenstelling tot de eerste twee teksten, die een meer uitgesproken autonome literaire capaciteit in zich dragen. Dit verschil zal zich gedurende de verdere analyse handhaven en duidelijk meebouwen aan de bekrachtiging van voornoemde paradox.

*Azen* van Dimitri Leue is doordrenkt van Leues persoonlijke taal- en schrijfstijl. Een voorkeur voor woordgrappen werd door Leue gecombineerd met een herinnering aan de Shakespeareaanse brontekst door (onder meer) bepaalde rijmvormen aan bepaalde karakters te linken. Leue laat Jago constant in ritmische elfvoetige verzen spreken. Desdemona legt hij een taal van drievetige verzen in de mond. Emilia spreekt (als enige en geheel volgens de karaktertekening van dit personage) normaal terwijl Othello een bijzonder barokke spreektrant bezit. Het volgende voorbeeld illustreert niet alleen deze taaltypering maar tevens de assimilatie van Shakespeares taal in Leues schriftuur.

*Othello:* Deze snotvod, Jago bevat toverfors. Eén of ander sybille heeft er welgeteld vierhonderdrieënzestig jaar over gedaan om deze snotvod te stikken. Uit louter dauwdraden bestaat deze zakdoek. Gecomprimeerde dauwdraden. Ragfijn, stadiger dan het groeien van de bergen, attentiever dan het drinken van een giraf, aan elkaar gestikt! Met de klemmende toon op gestikt. Wat dat ga ik bij haar ook doen, haar laten stikken. Morgenvroeg in de dauw. En zij zal jammeren en spijteren en huilieren en weneren, als een snotvod.<sup>12</sup>

Dit taalconcept verleent de gehele tekst een stevig, haast muzikaal, ritme. Dit ritme wordt geïntensifieerd en benadrukt door Leues woordspielereien waarvoor hij in de oorspronkelijke tekst aan het shoppen sloeg. Hij gebruikte verschillende woorden en uitdrukkingen (zoals de gammele hengst Othello, de horens van Jago, het dier met de dubbele rug, de hond in Jago enzovoort ...) als ingrediënten om zijn eigenste 'tekstrecept naar *Othello*' te creëren.

Binnen de structuur behield hij gedeeltelijk de indeling in bedrijven maar hij verhevigde het ritme naar de climax aan het einde toe door de taal tot een gebald minimum te beperken. Het belang van taal en tekst staat hier in een piramidale verhouding tot de stijgende actielijn naar de climax. De vernuftige en dynamische structurering van de tekst kan als vergulding van de vrij bittere pil beschouwd worden die Leue zijn publiek voorschotelt. Haast ongemerkt leidt hij het naar het verbluffende en ontvucherende einde waarin Desdemona een leven met Jago pre-

fereert en Othello veracht om zijn moordzucht. Zij zal nooit beseffen dat Jago het kwaad en het bedrog belichaamt. Een vrij somber einde, conform met het huidige leven, aldus Leue<sup>13</sup>, waarin goed en kwaad ook blijven bestaan en samen door de wereld gaan. Een Leueaans einde dus. Het gelach slaat spontaan om in ontzetting. Op die manier stelde Leue de vrolijke noot ten dienste van de pessimistische ondertoon om een uitgebalanceerde voorstelling te verkrijgen, met tal van humoristische injecties zonder echter de bloedernstige teneur te verdrukken, integendeel.

Terwijl Leue koos voor een ingrijpende wijziging van het slot, koos Moeyaert in *Ongelikt* voor een Shakespeareaans slot en een originele opener die tevens de perspectiefwissel in de focus plaatst. Moeyaert creëert een radicaal andere openingsscène door het toevoegen van de beraming van de moord op Kent door de drie zussen. Drie zussen, met elk een uitgesproken karakter, die duidelijk samen één persoonlijkheid vormen:

De dochters spreken me als drie-eenheid aan. Goneril is de zakelijke oudste, zij weet hoe alles moet gaan. Regan kijkt op naar haar oudere zus en kijkt neer op haar jongste zus Cordelia, die lief lijkt, maar niet helemaal deugt. Eigenlijk zijn zij samen één hoofdpersonage. We zien ze op een bepaalde manier evolueren. Goneril kan niet alleen maar slecht zijn. Ze wordt beïnvloed door de twee andere zussen. Cordelia kan niet alleen maar heilig verklaard worden, ook zij wordt beïnvloed door de anderen. Zij werken op elkaar in en worden daardoor één. Dat zie je ook aan de beginbladzijden van het boek: drie foto's van hetzelfde meisje, telkens in een verschillende positie, steeds uitdagender. Dat zijn de drie zussen. De manier waarop ze met elkaar omgaan, het onderlinge machts spel, vind ik mooi. Dat is theater op zich. Er hoeft niet veel meer te gebeuren. Het gaat om macht, om de manier waarop je die kunt verkrijgen.<sup>14</sup>

Bovendien laat hij Nar en Lot hun intrede doen als bodes, voorspellers, dirigenten en ooggetuigen van het gebeuren die alles reeds weten en in licht omfloerste woorden aan het publiek vertellen.

- Lot:* Ze leven nog. Een zwaard van hier tot ginder boven hun hoofd, en stront in hun ogen, maar ze leven nog.
- Nar:* Halleluja. Dat klinkt niet als het slechtste lot, Lot, dat klinkt zelfs als een toekomst.
- Lot:* De een heeft nog een maand.
- Nar:* Oei.



- Lot:* De ander geen dag langer.  
*Nar:* En de jongste?  
*Lot:* Jij bent de zot van dienst. Als ik vertel wat hier in de lucht hangt, stap jij vandaag nog op, want zoveel zwart en dood zul je nog niet vaak bij elkaar hebben gezien. Verzin alvast een mop of drie te veel, want hier in huis is er geen overschot aan dijenkletsers. Ik word al moe als ik bedenk hoe iedereen zich uit gaat sloven voor bezit en macht. Gedoe!  
 Pas op.  
 De ouwe is wakker. Zo meteen waait hij binnen.  
 Wacht: ik verklap al hoe.  
 "Dochters van me!"  
*Lear:* Dochters van me!  
*Lot:* "Papa!"  
*De zussen:* Papa!<sup>15</sup>

Ook Leue voerde een soortgelijke perspectiefwissel in: niet de oudere Othello maar de jonge en rebellerende Jago (gespeeld door Leue himself) kan eerder als hoofdfiguur bestempeld worden<sup>16</sup>. Jonge hoofdpersonages genieten de voorkeur van de meeste jeugdtheatermakers én vormen daarenboven een stevige brug naar hun jong(er) publiek. Hoewel de keuze oorspronkelijk een puur persoonlijke en artistieke is, wordt er steeds verder in de richting van het publiek gedacht. Deze ingreep laat hen toe in één handomdraai spanning en 'begeleiding', degelijk houvast en structuur te creëren.

Moeyaert kloofde het stuk structureel overigens tot op het bot af om zijn tekst, in overeenstemming met de 'ongelike sfeer', erg filmisch, haast staccato, te construeren. Zijn stuk bestaat uit een opeenvolging van korte scènes, shots als het ware. Hij voorzag zijn tekst van een erg autonoom ritme dat niet afhankelijk is van de encenering. Bovendien wendt Moeyaert de ritmiek niet alleen in de structurering vrij letterlijk aan; ook het kernthema vat hij in de 'muzikaal-literaire' vorm van het aftelrijmpje:

- Goneril:* (...) Ons hart is in ons keel gelokt,  
 Onze mond een vuilnisbelt,  
 Zolang ónze adem maar niet stokt,  
 Zijn dagen zijn geteld.<sup>17</sup>

De specifieke smaak van elk kunstenaarsbloed laat zich proeven: Leue denkt en schrijft veeleer in en vanuit concrete beelden aangezien hij er als acteur naar



*Ongelikt - King Lear door Laika en HETPALEIS (Foto: Phile Deprez)*



streeft de taal in levendige beelden, spel, te concretiseren. Moeyaert daarentegen zuivert beelden tot woorden uit en gaat precies op zoek naar een literaire vorm die aanleunt bij de wezenlijke kernidee, het beoogde ritme, zijn concept, zijn geheugenbeelden. De cadans die Leue in zijn tekst legt, zal worden vervolledigd door het spel. Leue beschouwt de tekst voornamelijk als belangrijk werkmateriaal voor de volgende fase. Voor Moeyaert is de tekst echter het onberispelijke eindproduct dat hij vervolgens uit handen zal geven.

Bovenop deze structurele ingrepen straalt uit de woordenschat van beide auteurs de helderheidsfilter door. De onderlinge verschillen accentueren opnieuw de eigenheid van de kunstenaar in Dimitri Leue en Bart Moeyaert. Terwijl Leue, als schrijvend acteur, voornamelijk de voorkeur geeft aan het vatten, het oproepen van (zintuiglijke) beelden met (veel grappige) woordassociaties, gaat Moeyaert, als rasauteur, vooral abstracte beelden genereren, gevoelens verbeelden in een uitgepuurde en directe taal.

Essentieel is dat zowel Moeyaert als Leue vanuit hun taalgevoeligheid het stuk structureel actualiseren door een vinnig ritme te introduceren. Dit kan enerzijds als een uiting van de maatschappelijke dynamiek beschouwd worden. Zij infiltreren het broeierige, chaotische eenentwintigste-eeuwse leven in de dramaturgische structuur. Anderzijds kan deze structurele voorkeur als tegemoetkoming aan het verwende (televisie)oog van het publiek opgevat worden. Hierdoor brengen ze het verhaal dichterbij de toeschouwer toe zonder de historische context te verloochenen noch te accentueren maar eerder een tijdloos cachet te verlenen.

Dit staat haaks op de bewerkingen die de auteurs/regisseurs Cornelissen en Arfeuille afleverden van respectievelijk *Othello* en *Romeo en Julia*. Cornelissen en Arfeuille verwoorden en verbeelden dezelfde hedendaagse eigenheid veeleer letterlijk. Zij plaatsen de verhalen juist in een meer dagdagelijks aandoende context wat tijd en ruimte betreft.

Cornelissen verlucht verbaal en beeldend de Elizabethaanse militaristische en patriarchale tijd met een handvol hedendaagse accenten (de telefoon is reeds uitgevonden, Desdemona en Othello ontmoeten elkaar ook tijdens een avondje disco, paparazzi speuren al ijverig naar nieuwtjes, ...). Hij bekomt zodoende een goed verteerbaar verhaal waarin een uitgekiende dosis aan humor en actie de verhaallijn op een aangename manier naar de uiteindelijke climax stuwt. Deze climax zelf trachtte Cornelissen ook zo warm mogelijk in te duffelen (door Othello zijn Desdemona te laten dood knuffelen):

Hé, waar ben jij? Desdemona, waar ben jij? Kabeljauw, kabel, kabel, kabeljauw. (opent haar ogen) Kan jij nu nog zien? Kan jij mij nog zien. (Pakt haar vast) Kan jij mij nog voelen? Kan jij mij nog ruiken? Of is dat allemaal weg. (Hij duwt de geborduurde zakdoek stevig in de handen van Desdemona) Waar zijn nu alle dingen die jij weet? Alles wat in je hoofd zat, waar is dat nu? Is dat weg? De dingen die je leuk vond? De geuren en kleuren en smaken waar jij van hield, waar zijn die nu? Is dat allemaal weg als je stopt met ademen? Neem je dat allemaal mee naar een andere wereld of hoe zit dat?

(Een ster stijgt langzaam op in de fonkelende sterrenhemel. Fade-out)<sup>18</sup>

Hierdoor trachtte hij zijn ietwat ambigue doelstelling te vervolmaken: een *Othello*-versie met vrij positief getinte teneur afleveren:

Ik vind theater maken voor kinderen een heel moeilijke bezigheid. Ten eerste wil ik me absoluut niet bezig houden met pedagogie, maar anderzijds voel ik me wel verantwoordelijk. Mijn keuze om “*Othello*” te creëren bijvoorbeeld, illustreert dit. Het leek me wel iets om in het thema, de jaloezie, te grasduinen. Toen ik er uiteindelijk aan begon, kon dit stuk eigenlijk niet, vond ik. Ik vond het verhaal te gruwelijk. Maar de mensen uit de sector met wie ik hierover sprak, tilden er niet zo zwaar aan. “Alles kan vandaag!” Toch doe ik aan zelfcensuur. Ik vind het vervelend om mensen, zeker jonge mensen, met een negatief gevoel naar huis te sturen. Daarom pleegt *Othello* geen zelfmoord en knuffelt hij Desdemona dood. Ik zie dit verhaal als een sprookje en binnen die context misstaat zo een einde niet. Ik worstel daar heel erg mee.<sup>19</sup>

Deze ambitie laat hem naar een eenvoudige, sobere, soms grappige, taal grijpen die sterk aanleunt bij een alledaagse spreektrant.

*Othello*: Kabeljauw.

*Desdemona*: Wat zeg je?

*Othello*: Kabeljauw. Kabbel, kabbel, kabeljauw.

*Desdemona*: Zotteke.

*Othello*: Kabeljauw. Dat klinkt als “ik hou van jou”. Maar ik vind het veel gemakkelijker om te zeggen. Kabeljauw. Kabeljauw.

*Desdemona*: Kabeljauw.

(Ze kijken elkaar verliefd aan)

*Othello*: Is het aan nu?<sup>20</sup>

Arfeuille situeert het hele liefdesdrama in de zinderende, sluwe en harde Italiaanse modewereld van de eenentwintigste eeuw. Een ingeslagen richting die de gehanteerde taal kleurt. Arfeuille trekt resoluut de alledaagse kaart met dialectische ondertoon waarbij hij het conflict tussen de Capuletti's en de Montecchi's ook linguïstisch vat door respectievelijk Vlaamse acteurs tegenover Nederlandse acteurs te plaatsen. De volgende fragmenten illustreren dit taalverschil en benadrukken tegelijkertijd Arfeuilles actualiseren, alledaags inkleuren van taal en inhoud. Het onderstaande citaat illustreert de Nederlandse taalkleur van de Montecchi's.

- Romeo:* ik heb ... ik denk da'k naar huis ga.  
*Benvolio:* je zit echt te zeiken man.  
*Romeo:* maar we hebben toch geen haast  
*Benvolio:* we hebben wel haast. Het eten is bijna op.  
*Mercutio:* Ben heeft gelijk. We verliezen tijd.  
*Romeo:* ik zit effe in eu in eu in een feestdipje gewoon. Ik heb geen zin om te zien hoe iedereen loopt te doen dat ze het leuk hebben.  
*Benvolio:* nou dan ga je toch gewoon aan de bar zitten hijsen. Kom je uit je feestdip.<sup>21</sup>

De Vlaamse tongval is duidelijk bij Julia's voedster Angelica te herkennen:

- Angelica:* En nu hé. Nu gade gij es heel goe naar mij luisteren ja? Want ik ken uw soort hé. Al die jonge gasten. Met hun plezierkes. Een schoon grietje zien passeren, efkes een plezierke halen, wat stoefen tegen hun maten en ze dan laten zitten. Ma' 't zal gene waar zijn hé. Ze laten zitten omdat er aan de andere kant van de straat weer een ander grietje loopt (wil tussenkomen) ei! Is 't gedaan ja. Als de grote mensen babbelen, moete gij zwijgen, ja?
- Romeo:* Ja
- Angelica:* want wij vrouwen, wij zijn anders. Mannen da hee geen geduld. Dat is altijd snel en d'rop en d'rover maar wij hebben een beetje cinema nodig. Een beetje gaan eten, een beetje dit, een beetje dat. Een bloemeke. Vrouwen hé. Dat zij aardwezens. Die komen van Venus. Mannen ... Dat zijn raketten. Hoep omhoog. Punt naar beneden. Punt omhoog. Punt naar beneden. Mannen komen van Mars. Wij vrouwen, dat zijn ronde wezens, gelijk de aarde, daar moete in wroeten. Ge moet daarin investeren voor da ge kunt oogsten. Mannen hé dat pakt

zijn valies, da vertrekt, ge zie dat van leven nie meer weer (slaat hem) en daarom is 't heel belangrijk hé ... als ge een keuze maakt hé da ge uw keuze maakt voor de rest van uw leven. Da gaat niet zomaar over één nacht ijs.

*Romeo:* maar maar<sup>22</sup>

Arfeuille en Cornelissen openen met hun creaties een dynamische wereld waarin de toeschouwer zich kan laten meevoeren. Zij beogen in de eerste plaats een vlot spel waarin de woorden de noodzakelijke informatie overbrengen, de actie ondersteunen. Dit vertaalt zich tevens in het behouden van de oorspronkelijke titels, waarmee de makers duidelijk een stelling innemen en de verwachtingen van de toeschouwers reeds dirigeren. De verrassende titels van Leue en Moeyaert duiden op een geheel ander statement waarin beide auteurs zich verder verwijderden van Shakespeare.

Deze dramaturgische verkenning legt twee volstrekt verschillende strategieën bloot die echter eenzelfde doel beogen: de jonge toeschouwer verleiden zich aan de theatrale fictie te laven en over te geven. Dezelfde (autoritaire) ambitie wordt natuurlijk evenzeer gekoesterd door theatermakers voor volwassenen, maar één belangrijk verschil kan niet onopgemerkt blijven: jeugdtheatermakers beogen ook een publiek waartoe ze zelf niet helemaal behoren. Kinderen en jongeren beschikken elk apart en samen over een andere levensblik, levenstred dan mensen die al langer door het leven getekend, verwend, gekweld zijn. Juist door deze onzekerheid inzake de perceptie van jongere mensen én omdat men het risico wil ontlopen dat de toeschouwers zouden afhaken, worden helderheid en luchtigheid op vormelijk en inhoudelijk niveau (soms te) hoog in het vaandel gedragen. Deze vaststelling benadrukt de vermeende paradoxale eigenschap: men wil zich tot elk publiek richten maar moet noodgedwongen rekening houden met de eisen van de prioritaire toeschouwersgroep die men zeker niet wil afschrikken.

### **Gespleten planken**

Deze helderheid vertaalt zich ook in het ensceneren, waarin een scherp ritme evenzeer als prioritair wordt gezien. Blijkbaar streeft men er door middel van vormelijke aanpassingen naar om het kijkgedrag tegemoet te komen en niet uit te dagen.

Het voornoemde verschil in omgang met beeld en taal binnen de vier voorstellingen, uit zich even sterk op de planken.

De scenografische omkadering van *Othello* en *Romeo en Julia* ademt ietwat sterker die aandacht voor het realistische uit. Cornelissen en Arfeuille kozen voor een overzichtelijke scène, onderverdeeld in compacte en duidelijk realistisch herkenbare ruimtes. Leue en Roets bespeelden vooral het centrale voorplan aangezien de tekst een veel zwaardere rol droeg. In *Othello* en *Romeo en Julia* zijn het als het ware de ruimtes die het publiek gidsen. Toeschouwers hoefden enkel te kijken en te kauwen, het interpreteren was reeds gebeurd en kwam tot uiting in het visueel voorgeschotelde geheel. Cornelissen koos, grofweg geschetst, voor een driedeling van zijn ruimte. Deze indeling bezat flexibele capaciteiten om met de ontwikkeling in tijd en ruimte van het verhaal mee te evolueren. Jardin vooraan bevond zich de ontmoetingsplaats en ontblootte zich uiteindelijk een sterrenhemel (door middel van lichtpeertjes), cour vooraan was de vergaderplek gehuisvest onder de vorm van een machtige tafel (die later ook als zeilschip dienst deed). Iets meer naar het achterplan stond, eveneens langs de courkant, de plek waar Othello en Desdemona hun tent voor de (huwelijks)nacht zouden opslaan. Samen met een selectie rekwisieten (borrelglaasjes, sirene, regenkleedij, boterhamdoos, telefoon), die vooral de humor in de voorstelling brachten, vormde de scenografie een aangenaam spelklimaat voor de acteurs en een functioneel informatiekader voor de toeschouwers. Arfeuilles encenering bezat dezelfde eigenschap.

Arfeuilles *Romeo en Julia* beschikte over een nog breder arsenaal aan ruimtes door de veelkantige locatie, een industrieel magazijn in Antwerpen, waar de voorstelling speelde. Dit maakte het mogelijk heuse podia (waarop de rockband voluit kon gaan) aan te rijden, een zware moto de scène op te laten snorren, ganse achterruimtes te creëren, enzovoort. Deze uitwerking ligt volledig in het verlengde van de reeds aangehaalde keuze wat de taal betreft. Arfeuille prefereerde de vlot herkenbare, licht studentikoze kant door dit rauw decor, de smeujge taal en de sterk hedendaagse hertaling van het thema te serveren.

De neuzen van Roets en Leue wijzen in een andere richting. Met een minimum aan imponerende middelen trachtten zij een maximum aan sobere theatraaliteit te bewerkstellingen. Binnen een scenografisch vocabularium laveert men tussen abstractie en uitbeelding met hier slechts een lichte voorkeur voor het laatste. Symbolen lijken net iets klaarder, makkelijker en eenduidiger interpreteerbaar aangebracht te worden. Helder leesbaar voor de toeschouwer zonder te simplificeren te worden.

Leue liet grote vrij kale, rechthoekige panelen (die door hun vorm aan speelkaarten refereerden) aanrukken. Deze panelen werden door de acteurs in tal van

opstellingen gerold waardoor ze de ruimte als het ware doorkliefd, in percelen verdeelden en een ingetogen achtergrond voor het hitsige, hete en vooral virtuoze spel vormden. Zowat alle prikkels en informatie werden via taal en spel verleend. De scenografische elementen dienden slechts ter opluistering en verdeling van de ruimte. Hierdoor raakte de muzikale toets (live gebracht door een 'konijnenmuziekbandje') ietwat in de verdrukking ten gunste van het florerende klank- en spelbeeld van de acteurs dat eigenlijk reeds genoeg muzikaliteit en ritme bezat.

Jo Roets stond in een heel andere relatie tot de uiteindelijke voorstelling dan Dimitri Leue. Terwijl Leue zowel de pen hanteerde, een hoofdrol wegkaapte en de voorstelling mee regisseerde, wijdde Roets zich puur aan het regisseren van *Ongelikt*. Deze voorstelling bezit een volstrekt andere balans en teneur die misschien deels door deze positie te verklaren is. Roets koos voor een wat meer uitbeeldende, figuratieve set door centraal op het toneel een enorme eettafel (die, na de verdeling van het rijk, samen met Lears domein, parmantig doormidden kraakt) te plaatsen, bedekt met een tafellaken waarop het te verdelen rijk van King Lear getekend is. Het tafelkleed ondersteunt de gewichtige verdeelscène binnen het stuk, zonder dat de regisseur al te heftig met de spreekwoordelijke wijsvinger zwaait. Nadien dient het gepast ironisch als vloerkleed. Ook de muzikale omranding wortelt meer in een dramaturgische inspiratiebron. De trompettist (dé traditionele exponent van het hofleven) trekt een muzikale lijn doorheen het stuk. De subtiele muzikale begeleiding accentueert de licht cynische en ironische ondertoon die Moeyaert met de personages Lot en Nar in zijn tekst verweefde. Hier verschijnt een essentieel aspect van zowel Roets als Leues regie: het volop tot uiting laten komen van de tekst. Het respect voor de tekst van beide regisseurs uit zich in een sobere maar adequate scenografie. De nauwgezette aandacht die aan de karaktertypische kostumering van elke figuur werd besteed, versterkt dit scenografische aspect alleen maar.

### **Adepten van Nonkel Bob**

De acties, handelingen van de figuren werden overigens zeer transparant geregisseerd door de inbreng van zogeheten 'terzijdes' (Moeyaert geeft hiervoor Nar en Lot aan terwijl het bij Leue Jago zélf is die het publiek zijn plannen toevertrouwt). Deze zijdes reveleren een andere legitieme reden om voor de Britse grootmeester te kiezen. De structuur van diens stukken, waarin bodes en andere informanten een belangrijke structurerende en informerende rol spelen, beantwoordt aan de voorliefde van deze theatermakers voor oerdegelijke structurele, dramaturgische elementen. Deze elementen kunnen het stuk ervan vrijwaren om in onbegrip bij de toeschouwers te verzanden. Het inbrengen van een vertellerfi-



guur is hierbij een graag en vaak succesvol gebruikte dramaturgische zet.

Want niettegenstaande de drempel tot de voornoemde eerder abstraherende scenografie van *Ongelikt* en *Azen* zeer laag te noemen is, leggen deze voorstellingen toch de nadruk op een eerder symboliserende, karaktertypische theatraliteit. Het theatrale wordt erg direct aangewend om de gevoelsmatige thema's (aangereikt door het verhaal) te ontrollen binnen een vrij universeel aandoende encensering. De nadruk ligt met andere woorden hoofdzakelijk op de relaties tussen en de gevoelens van de personages. Eigenlijk is het verhaal 'slechts' een kapstok waaraan de gevoelsproblemen opgehangen worden. De vertelfiguren bekleeden hierin een noodzakelijke functie als gepersonifieerde kapstokken.

Cornelissen en Arfeuille beroepen zich minder expliciet op deze begeleidende (vertellers)figuren. De eigenheid van hun voorstellingen maakt een verteller ook minder onontbeerlijk. De klemtoon wordt eerder op het traditioneel verhalende gelegd, waarbinnen de gevoelens verweven zitten. Veeleer het narratieve en uitbeeldende worden geaccentueerd. De gevoelens worden eerder in acties en concrete beelden vertaald dan door woorden en ingetogen spel. Hier staan de woorden meer ten dienste van het gebeuren, terwijl de taal bij Leue en Moeyaert/Roets een andere, diepere connotatie krijgt.

### **Nood aan teksten**

De vier bewerkers absorbeerden de Shakespeareaanse brontekst om hem op een respectvolle, getransformeerde manier theatraal gestalte te geven. Literaire accenten staan tegenover spelaccenten, realistische ingrepen tegenover meer abstraherende vormen. Allen wilden ze het (jonge) publiek intrigeren, fascineren en hen iets van de menselijke gruwelijkheid en tezelfder tijd schoonheid bijbrengen. Een paradoxale boodschap in een paradoxale kunstvorm, bijgestaan door de meester in het verwerken van paradoxen: Shakespeare.

Deze Shakespeareaanse voorkeur reflecteert daarenboven de honger naar goede theaterteksten, naar repertoirstukken binnen het jeugdtheater én bewijst de wil om het volwassenencircuit uit te proberen en te integreren in de eigen werking. Integreren zonder te versmelten weliswaar. Diffusie zonder in totale vervloeiing op te gaan. Want de (artistieke) persoonlijkheid van een aantal theatermakers, hun geprefereerde vorm van theater(maken), beweegt hen ertoe om hun werk vooral tot een jonger publiek te richten. Hun creaties zijn géén artistieke toegevingen aan leeftijdsgroepen maar veeleer theaterwerk dat vaak aandacht en genot bij jong én oud weet op te roepen. De paradox is dat men blijkbaar de aan-



*Romeo en Julia door HETPALEIS (Foto: Jan Van Deuren)*

dacht van de volwassenen ambieert terwijl deze net niet prioritair zijn voor het bestaan van deze theatervorm. Jeugdtheater is gewoon theater dat zich in de eerste plaats tot jongere mensen richt/kan richten door de specifieke taal waarin de makers zich uitdrukken. Blijkbaar kampt men nog altijd met een negatieve connotatie waar men zich blijft tegen verzetten, ook al brengt dit een dubieuze houding jegens het belangrijkste publiek teweeg.

### **Shakespeare als coach**

Kiezen voor Shakespeare kan bijgevolg als een stap in de ontwikkeling van het jeugdtheater binnen een hevig bewegende maatschappij gekenmerkt worden: enerzijds een teken aan de wand van de nood aan repertoire en de inspanningen die hiervoor geleverd worden en anderzijds een gevolg van de sterke trend om kinderen en jongeren niet meer in een geïsoleerd jeugdland op te voeden maar hen, weliswaar begeleid, in het centrum van de postmoderne, warrige realiteit te plaatsen. De verschillende keuzes belichten duidelijk de verschillende visies (kindbeelden), de manier waarop men denkt jongeren en kinderen het best te kunnen bijstaan in hun weg naar de volwassenheid, hen iets over de mens en het leven bij te brengen. Deze stelling verraadt een pedagogische instelling die steeds, weliswaar onderhuids, aanwezig blijft binnen dit theater aangezien de doelgroep

waarvoor men zich in de eerste plaats inzet een zich ontwikkelende, ontplooiende doelgroep is. En in die ontplooiing wil men hen sturen, hun werktuigen aanreiken, pogen hen inzichten aan te bieden. Niet door expliciet te onderwijzen maar door hen te tonen hoe de theatermakers de wereld zien en/of wensen. Door hen te prikkelen of een aangenaam, vertrouwd en aangenaam af product voor te schotelen. Dit weerspiegelt een zekere autoritaire houding van de makers hoewel ze er juist naar streven niet autoritair uit de hoek te komen. Ze worden door hun idealen, hun dromen enerzijds en de 'vrij ongeschonden' doelgroep anderzijds vaak uitgesproken verleid tot het aangeven van bepaalde levenswijsheden of vermijden van bepaalde beelden, woorden. Het uitbalanceren, neutraliseren van al te pessimistische voorstellingen bevestigt dit gevoel.

Deze bewerkingen bewijzen dat de oprechte artistieke creativiteit vaak, met het oog op de jonge doelgroep, aan een aantal pragmatische remmingen ten prooi valt. De keuze voor Shakespeare wijst eveneens op dit paradoxaal trekje van het jeugdtheater: men doet ongelooflijk veel moeite om de canon van de meer op volwassenen gerichte werken naar zich toe te halen, te integreren, maar terzelfer tijd transformeert men die werken tot een gewenst helder, herkenbaar niveau. Niet alleen om artistieke redenen maar eveneens omdat het publiek daaraan een behoefte schijnt te hebben. Hierdoor ontkent men in feite wat men beweert: kinderen als gelijkwaardig te behandelen. Misschien is dit wel een noodzakelijk ontkennen aangezien kinderen en jongeren nu eenmaal een andere kijk op het leven hebben. Kinderen en jongeren hebben een ander perceptievermogen, minder levenservaring en een grotere onzekerheid inzake theatrale conventies. Begeleiding en enige sturing zijn daarom wenselijk.

De manier waarop deze begeleiding vorm krijgt, is afhankelijk van de theatrale vertaling van het begrip 'helderheid'. Moet men dit verhalen als makkelijke toegankelijkheid of als toegankelijke begrijpelijkheid? In beide gevallen gaat het om artistieke keuzes. Het erkennen van de paradox en het blijven bestaan van de belichaming ervan in een divers aanbod, in een aanwenden van diverse media, theatertalen en stijlen binnen de voorstellingen, is wellicht de veelzijdigste en meest flexibele houding om een terecht bestaan van het jeugdtheater te garanderen waarin de paden naar het landschap van de volwassenen steeds druk bewandeld worden, zoals in het maatschappelijk leven.

Jeugdtheater is bijgevolg een terecht bestaande theatertak die zijn specificiteit ontleent aan zijn focus: theater maken voor een jonger publiek. Dit vereist vooral een aanwezigheid van herkenbare tekens (theatrale tekens) en emoties. Ook de integratie in het toneelbeeld van aspecten uit de leefwereld en een focus op de

volwassenwording door het opvoeren van jonge hoofdpersonages zijn essentiële aspecten. Bovendien staat het ritme ten dienste van het levensritme van de jongere generatie. Deze accenten maken het jeugdtheater tot wat het is. De theatermakers die zich vertrouwd voelen, verwant met deze accenten, verbeelden deze haast automatisch in hun theatertaal en zullen zich eerder tot jongere toeschouwers wenden, zonder het volwassenen publiek te willen verloochenen. Het lonken naar een volwassen publiek bevestigt ook die paradox in dit landschap: door het enigszins afweren van de term 'jeugdtheater', lijkt men zich als theatermaker pas 'erkend' te voelen wanneer ook de gunst van een volwassen publiek is afgedwongen. Een enigszins onthutsende vaststelling aangezien hun aandacht gefocust is op het prikkelen van jongere mensen.

Naar Shakespeare grijpen belichaamt deze paradox: een auteur voor volwassenen bewerken tot een voorstelling die voor jong en oud een meerwaarde in zich moet dragen. Nochtans bewijzen deze voorstellingen in de eerste plaats dat men zich richt tot de jongeren/kinderen door taal- en themakeuze en uitwerking. Het appreciëren van deze artistieke taal door volwassen toeschouwers heeft dan ook in de eerste plaats te maken met een openheid en smaak jegens deze theatertalen. In die zin kan jeugdtheater gewoon theater genoemd worden. De term 'jeugdtheater' kan als meer dan een overkoepelende naam voor theater gericht tot jongeren beschouwd worden, hij kan worden gezien als de overkoepelende naam voor het werk van een groep theatermakers die een zekere artistieke voorkeur bezitten waardoor ze vooral jongeren aanspreken. Dat er soms toegevingen moeten worden gedaan, is een feit waar men moeite mee blijkt te hebben. Toegeven dat er aan artistieke censuur moet worden gedaan uit een pedagogisch verantwoordelijkheidsgevoel lijkt moeilijker dan een duistere paradox te creëren: men maakt voorstellingen voor jong en oud maar naar de normen en behoeften van jong... Shakespeare wordt als hulp ingezet die tegelijkertijd de paradox bevestigt en ontkracht, de grenzen benadrukt en overstijgt.<sup>23</sup>

## NOTEN

- 1 – *Azen van Dimitri Leue* door HETPALEIS. Première: 26 maart 2002.
- *Othello* van Ignace Cornelissen door Het Gevolg. Première: 29 september 2002 in De Warande, Turnhout.
- 2 *Romeo en Julia* van Piet Arfeuille door HETPALEIS. Première: 2 mei 2002 in het industrieel magazijn De Roeck, Antwerpen.
- 3 *Ongelikt* van Bart Moeyaert in een coproductie van HETPALEIS - Laika. Regie: Jo Roets. Première: 17 november 2001 in HETPALEIS.
- 4 Men streeft niet naar publieksverandering. Het is vooral een poging tot verbrijzelen van een hol vooroordeel, wortelend in een maatschappij waarin alles versplinterd

raakte, waarin jongeren en kinderen steeds vaker als evenwaardige, autonome individuen worden gezien. In die context lijkt het speciaal bestaan van een theatervorm voor hen vrij contradictoer en wordt daarom vaak als niets meer dan een handig opstapje beschouwd. Deze theatermakers daarentegen vestigen er de aandacht op dat, niettegenstaande ze eveneens de jonge mensen als evenwaardig willen aanzien, deze mensen vaak andere interesses en een andere denkwereld hebben door hun recentere en niet zo grote levenservaring. Daardoor ontstaat de nood aan een theater waarin de accenten eerder op deze interesse- en denksferen liggen zonder daarbij de inbedding in de maatschappelijke, postmoderne en chaotische context te verloochenen. In die context is dan ook de beweging te begrijpen én te legitimeren om aansluiting bij het volwassenentheater te zoeken zonder de eigenheid geheel te verzuimen.

- 5 Er wordt noch een strak dramaturgisch georiënteerde methodologie noch een strak opvoeringsanalytische methodologie gehanteerd. Veeleer werd een methodologisch houvast binnen een filosofisch getint kader aangetroffen: meerbepaald de Deleuziaanse rizoomstructuur waarbij uitgegaan wordt van de hechte verbintenis tussen en beïnvloeding van alle maatschappelijke aspecten. Een maatschappelijk, evenals individueel, leven kan hierbij als een rizomatisch warrig netwerk van wegen, lijnen, vluchtlijnen, gezien worden. Leven is een wandeling langs en een uitstippelen van deze lijnen en kruisingen. Op dezelfde manier wordt hier gepoogd het theaterwetenschappelijk onderzoek te structureren: vanuit een veelheid van lijnen, een bewustzijn van de verwevenheid van het theater binnen de maatschappelijk context, wordt geprobeerd tot een degelijk beargumenteerd onderzoeksresultaat te komen. Want ondanks de multifocaliteit van de analyse ligt er een duidelijk, eenduidig hypothetisch uitgangspunt aan de basis, een soort trajectgids waardoor het onderzoek, de wandeling als het ware, gestuurd wordt.
- 6 Deze tekst beoogt geen volledige vergelijkende analyse van de verschillende bewerkingen tegenover hun originele werken. Wél wordt de analyse aangewend om de bovenstaande doelstelling, het belichten van de vermeende paradoxale identiteit van het jeugdtheater, te bereiken. Diverse, eveneens dringende en boeiende invalshoeken, zoals feminisme, geloof, militaristische inkleuring, ideologische standpunten, discriminatie, machtswellust, ... komen slechts in de marge of tussen de regels aan bod. Want de focus ligt eerder op het achterhalen van de bestaansredenen van deze opvoeringen en niet zozeer op het omschrijven van de manier waarop deze opvoeringen zich tot hun bronmateriaal verhouden.
- 7 Hij is de hekkenopener inzake Shakespearebewerkingen voor kinderen en jongeren met zijn *Wintersprookje* uit 1992 voor zijn huisgezelschap Het Gevolg, waarvan hij de artistieke bezieler is.
- 8 Freelance acteur, auteur en regisseur die vorig en volgend seizoen vooral bij het Antwerpse jeugdtheaterhuis HETPALEIS actief was en is.
- 9 Artistiek leider van het Antwerpse jeugdtheatergezelschap Laika (voorheen Blauw Vier)
- 10 Gastregisseur bij HETPALEIS.
- 11 In beide bewerkingen van *Othello* bijvoorbeeld is het omzeilen van de racistische problematiek kenschetsend voor de afkeer van al te open politieke en pedagogische knip-

- ogen van deze theatermakers. De nadruk ligt duidelijk op de gevoelsmatige en algemeen menselijke problematiek. Onderscheid in ras en klasse wordt niet gemaakt. Een bewijs van progressieve openheid of een bevestigende ontkenning?
- <sup>12</sup> Dimitri Leue, *Azen*, typoscript, s.d., p. 63.  
Naar: William Shakespeare, *Othello*, Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, Klassieke Galerij, nr. 75, 1960, p. 78 (vertaling Willy Courteaux).
- <sup>13</sup> Dimitri Leue in gesprek met ondergetekende in: Els Van Steenberghe, "Azen op het aards paradijs. Shakespeares' 'Othello' wordt de bitterzoete tragedie 'Azen', *Leesidee*, 8 (2002), nr. 3, pp. 121-4.
- <sup>14</sup> Els Van Steenberghe, "Ongelikt en vogelvrij. Bart Moeyaert bewerkt King Lear voor theatergezelschap Laika", *Leesidee*, 7 (2001), nr. 8, pp. 338-41.  
Bart Moeyaert, *Ongelikt*, Amsterdam: Querido, 2001, p. 12.
- <sup>16</sup> Toch streefde hij er als auteur naar vier (cf. de vier azen van het kaartspel ...) evenwaardige karakterlijnen (Othello, Desdemona, Jago en Emilia) te tekenen.
- <sup>17</sup> Moeyaert, *op. cit.*, p. 11.
- <sup>18</sup> Ignace Cornelissen, *Othello*, typoscript, augustus 2001, s.p.
- <sup>19</sup> Els Van Steenberghe, "Theaterportret. Ignace Cornelissen, een speels verteller", *Leesidee*, 7 (2001), nr. 9, pp. 424-427.
- <sup>20</sup> Cornelissen, *op. cit.*
- <sup>21</sup> Piet Arfeuille, *Romeo en Julia*, typoscript, s.d., s.p. Naar: William Shakespeare, *Romeo en Julia*, Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, Klassieke Galerij, nr. 74, 1965, p. 39 (vertaling Willy Courteaux).
- <sup>22</sup> Arfeuille, *op. cit.* Naar: *Romeo en Julia*, p. 62
- <sup>23</sup> Met dank aan prof. dr. Jozef de Vos, Marita Vermeulen, drs. Katrien Vloeberghs.