

WEER ZET EEN HEER ZIJN MASKER OP
Zomernacht en Richard Everzwijn : twee recente Shakespeare-
 bewerkingen van Hugo Claus

Paul DEMETS

1. Een eenzame man in het landschap

Ergens anders, waar God het goed zou hebben, en waar de mistral soms de vruchten streelt, en af en toe ook hier, in alweer een andere woonst tussen de mistbanken, bouwt een schrijver aan een ontzagwekkend oeuvre. Hij boetseert, adapteert en epateert als geen ander. In twaalf stijlen en dertien metaforen zet hij het masker dat de mens is op het theater. Van 1985 tot nu, om het over de recentste periode te hebben, werden van zijn hand zeven theaterteksten gepubliceerd. Maar niemand neigt het hoofd voor Hugo Claus, de Meester die de mens wil bevrijden.

Hoe is het mogelijk dat onze meest notoire auteur op het vlak van het theater zo in de verdrukking is geraakt ? Om een mogelijk antwoord op die vraag te vinden, moeten we het huidige theaterlandschap van naderbij bekijken. Vanaf het begin van de jaren tachtig werd het landschap in Vlaanderen hertekend door de oprichting van kunstencentra zoals het Stuc in Leuven, Nieuwpoorttheater in Gent, Limelight in Kortrijk en De Monty in Antwerpen. Bovendien gingen ook de Vooruit in Gent en de Brusselse Beursschouwburg door op de ingeslagen weg, en bleven ze jong, verfrissend theater uit binnen- en buitenland programmeren. Daarnaast ontplooipte Kaaitheater zich in Brussel van organisator van een festival, dat een logboek werd waarop jonge theatermakers positie konden bepalen, tot een centrum waar diezelfde theatermakers een thuishaven hebben gevonden. Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaecker en Jan Lauwers kunnen dankzij Kaaitheater internationale produkties op het getouw zetten. De laatste jaren zien we ook steeds meer hoe de reeds genoemde kunstencentra niet alleen receptief, maar ook produktief gaan werken. Hun positie in het theaterlandschap heeft invloed op hun produkties : er leeft een andere visie wat betreft tekstbenadering en acteerwijze. Theater heeft hier niets meer te maken met afbeelding, lineariteit, afgeronde personages of "het zich goed kunnen inleven in zijn rol". Theater is een open ruimte geworden, waar fragmenten van klassieke teksten en hun traditionele benadering af en toe naar binnen waaien, als achtergrondgeluiden. Het is een werkplaats, zoals de kunstencentra eigenlijk zijn. Het is het oude gebouw dat in de steigers staat, en op die wankelende planken wordt bewogen,

in afwachting van iets nieuws. Alles passeert het aandachtige oog van de theatermakers. In het epicentrum van het produkt dat op de scène te zien is, schuilen tekstfragmenten, discussies over actualiteit, commentaar op de eigen speelwijze en biografie. De acteur is zich bewust van zijn entiteit; een persoon met een paspoort, een personage in zijn tekst, en iemand die bewust met die tekst omgaat. De acteur wordt zijn eigen dramaturg en regisseur. De speeltekst ontstaat ofwel uit een werkproces waarbij de acteurs tekstfragmenten samenbrengen of een integrale tekst grondig onder handen nemen, ofwel uit een zeer nauw verbond tussen de acteurs en de tekstauteur. Als voorbeeld voor het eerste geldt Maatschappij Discordia, voor het tweede zijn dat Jan Fabre en Jan Lauwers. Het valt ook op dat acteurs die in dit milieu actief zijn af en toe zelf tekstauteur worden : Josse De Pauw, Willy Thomas en Jan Decorte bijvoorbeeld.

Dit alles maakt duidelijk dat we niet meer kunnen spreken van een traditioneel rollenpatroon in het theater : regisseur, dramaturg, decorbouwer en acteur zijn verwisselbaar geworden. Hugo Claus is geen deelgenoot van deze manier van werken, omdat hij als auteur hooguit zijn eigen stukken regisseert. Het maakt hem daarom niet minder verdienstelijk, want in feite doet hij op papier, in de beslotenheid van zijn werkkamer, wat door anderen in een collectief gebeurt. Zijn oeuvre is niets anders dan precies dat spel met resten werkelijkheid, tekstmateriaal en autobiografie.

Claus staat dus buiten de kunstcentra, dat is één. Maar dit argument is in feite gemakkelijk te ontcrachten. Kaaitheater brengt dit seizoen immers een stuk van Heiner Müller, en Maatschappij Discordia verwent ons al enkele jaren met Thomas Bernhard. Dergelijke auteurs behoren toch ook niet tot de genoemde kunstcentra, zou men kunnen opwerpen. Inderdaad, maar het valt op dat het hier om buitenlandse auteurs gaat. Ik heb de indruk dat we hier met de typische vadermoord te maken hebben : wie met iets nieuws wil uitpakken, moet met de traditie breken. Claus staat voor de kunstcentra te veraf, en zij knippen de banden met hem door, omdat zij hem vereenzelvigen met een meer traditionele tekst- en acteursregie.

De aandacht voor Claus als theaterauteur blijft beperkt tot een aantal bevriende theatermakers : Hugo Van Den Berghe, nu directeur van het NTG, Jan Decler en Pjeroo Roobjee. Halfweg de jaren tachtig groeide bij dit viertal trouwens de idee om in Gent een nieuw gezelschap op te richten, *Fabula*, en Claus zou het leiderschap daarvan op zich nemen. *Fabula* had een antwoord moeten zijn op het theaterbestel, maar wetten en praktische bezwaren verhinderen de realisatie. De huidige situatie in het NTG is een soort sublimatie : Hugo Van

Den Berghe is, zoals gezegd, directeur, Hugo Claus is de huisauteur, en Pjeroo Roobjee is een duivel-doet-al : hij bewerkt en vertaalt teksten (dit seizoen *Dandin* van Molière), en hij speelde zelfs een klein rolletje in *Bij Jules en Alice* van Tom Lanoye. Jan Declair doet ook zijn deel : hij regisseerde vorig seizoen de jonge acteurs van *Het Gebroed* in Claus' *Zomernacht*. De Fabula-plannen, die altijd wel een fabel zullen blijven, waren overigens niet nieuw. In 1964 stelde Hugo Claus zich kandidaat voor het directeurschap van het NTG, toen ook al uit ongenoegen over het gebrek aan professionalisme in Vlaanderen. Hij wou bepaalde stukken tweemaal laten opvoeren : éénmaal op klassieke wijze, en daarna op een meer experimentele manier, met het mes in de tekst en met soberder middelen. Ook wou hij, zoals Ton Lutz bij de toenmalige Nederlandse Comedie had gedaan, twee verschillende stukken met hetzelfde thema door dezelfde acteurs na elkaar laten spelen. (Een neerslag daarvan vinden we trouwens terug in de plannen die Hugo Van Den Berghe oorspronkelijk had voor de programmatie van dit seizoen. Zo wou hij *Schuld en Boete* bijvoorbeeld koppelen aan een bewerking voor het theater van het boek dat Freddy Horion ooit schreef over de moorden die hij pleegde. Eén en ander bleek echter niet haalbaar in de praktijk). Van de plannen die Claus had, kwam weinig in huis, want hij kreeg niets dan tegenwind.



De cast van *Thyestes* (Toneel Vandaag) voor het Théâtre de l'Odeon : Alex van Royen (l.), Hugo Claus (m.) en Ton Lutz (r.). (Foto : archief Documentatiecentrum)

Toch maken zijn ideeën iets los : Alex van Royen raakte door zijn samenwerking met Claus in *Thyestes* zo overtuigd van diens kwaliteiten en vernieuwende ideeën, dat hij hem er via Carlos Tindemans, op dat moment de meest gezaghebbende theatercriticus, toe bracht om een manifest uit te werken. Het verscheen in april 1968, onder de titel *T 68 of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland*. In datzelfde jaar verscheen trouwens een gelijkaardig essay van Claus onder de titel *Het auteurstheater (Plan voor een Amsterdams Toneelgezelschap)*, maar dat had, zoals de titel duidelijk maakt, betrekking op de Nederlandse theatersituatie.

Over T 68 schreef Carlos Tindemans : "Alex van Royen kon en wou niet dulden dat wat hij tijdens het repetitieproces van *Thyestes* aan onvermoede prikkels en theatrale vernieuwing had opgestoken, meteen zou worden weggewist uit een altijd al te kortstondig acteursgeheugen. Er moest iets gebeuren.(...) Ik kan echt niet genoeg beklemtonen dat hij de enige aanstichter van T 68 is geweest; Hugo en ik hebben daar krachtig aan meegeholpen. Hugo was zijn verongelijking bij de aanstelling van de directeur van het NTG in 1965 nog lang niet kwijt en rook zijn kans om artistieke weerwraak te nemen. Van bij de aanvang heeft hij zich zonder enige terughoudendheid ingespannen om ideeën te ventileren, een schema op te zetten, om zich heen te kijken, vers terug uit Cuba als hij was, naar wat en hoe en met wie. Geleidelijk trok Leo zich in de achtergrond terug. Het vervolg is thans geschiedenis". Dit getuigenis bewijst nog maar eens dat Claus zich geen moeite heeft bespaard om zich in het debat te mengen, en het toont aan dat hij niet alleen de personages in zijn stukken voor hun vrijheid laat vechten, maar ook in het heilige huisje van de tradities met veel genoeg dynamiet heeft gelegd. En zoveel is duidelijk : wanneer we naar zijn produktiviteit vanaf 1985 kijken, zien we dat Claus zich nog steeds niet onbetuigd laat. In 1991 werden twee bewerkingen van hem opgevoerd, en één stuk gepubliceerd. Aan die bewerkingen en de ensceneringen ervan willen we hier aandacht besteden.

2. Richard III en A Midsummer Night's Dream : de macht en de verbeelding, de verbeelding aan de macht

Claus en Shakespeare : het huwelijk is ons niet onbekend. Waarom die liefde waardoor Claus al vanaf het begin door gebeten is ? Misschien zegt de mening van Ton Lutz — over Claus' belangstelling voor de pre-Elizabethanen weliswaar — daar veel, zoniet alles over : "Hugo vertaalde ook de pre-Elizabethanen, en dat heeft te maken met zijn hang naar het wrede, het gemene,

het sensuele, het gedegenereerde van die perioden die worden beschreven tussen twee culturen in. Dat intrigeert hem, en ook de vraag waarom die zaken terzijde worden geschoven. Die stukken zijn in de eerste plaats rijk aan taal, en voor de acteur komt het erop aan dat over te brengen wat de man zeggen wil : "de wereld is rot, de wereld deugt niet"; je kan dat in één zin zeggen of in drieduizend verzen laten zien (...). Ik denk dat je als kind van je tijd er niet aan toekomt dat je zulke dingen zoekt en vindt; en Hugo, die sneller leest dan "God kan schrijven", om met Vestdijk te spreken, neemt zoveel tot zich in zo'n ijzingswekkend tempo, dat hij uit vele perioden dat tot zich nam wat ook al in hem zat, en dat als hij zo'n stuk bewerkt, naar voren brengt als iets van hemzelf. Ook zit er onvermijdelijk bij hem, dat voel ik aan mezelf ook, iets in van het primaire engagement dat we overhielden uit de jaren vijftig en zestig".

Zo is het, maar er is meer. Claus heeft ongetwijfeld ook bewondering voor de werkwijze van Shakespeare, die net zoals hij een masker was en zijn materiaal niet alleen putte uit de werkelijkheid en de geschiedenis, maar ook uit teksten van voorgangers, en ze lardeert met trivialiteiten. Zoals Shakespeare parafraseerde, maakt hij een heel cultuurgoed tot het zijne. Net zoals de vroege Shakespeare put hij zich ook niet uit in karakterstudies, maar tekent hij contouren. Claus streeft naar een theater als autonome kunstuiting. Dat heeft ook met zijn achtergrond te maken : zijn Vlaamse context waarin hij steeds voor zijn vrijheid heeft moeten vechten, en het feit dat hij, als jonge wolf in Parijs, Artaud in een café zag zitten kort voordat die stierf, en dat Artaud zo'n indruk op hem maakte dat hij zijn theoretisch werk ging lezen en er nooit meer los van raakte. Vandaar zijn streven naar een theater dat theatraal, dat wil zeggen visueel en lijfelijk moet zijn. Claus wil het theater van zijn eigen mogelijkheden gebruik laten maken : hij wil directheid op de scène, en naar het publiek toe. Hij schrijft theater om uit "de privéstolp" te geraken en met anderen (het publiek bijvoorbeeld) in contact te treden via kunst, mythe en geschiedenis. Tegelijk weet Claus dat deze pogingen niet haalbaar zijn. Woorden verliezen altijd waarde wanneer ze van eigenaar veranderen, ze schampen op de toehoorder af. Maar Claus probeert dat op te lossen : hij maakt zijn boodschappen compact, hij combineert herkenbare registers, verbindt ze tot leidmotief, en vermengt ze met het cultuurgoed waar men generatie na generatie op bouwt. Hij speelt daarmee. Ik geloof niet dat men het in zijn oeuvre voortdurend opduikende Oedipusmotief op een andere manier kan interpreteren. Claus is zich te bewust van de thematiek, en hij maakt hem bijvoorbeeld ook zo duidelijk in zijn novelle *De Zwaardvis* (1989), dat je blind moet zijn om in de val van een speurtocht naar Freudiaanse invloeden te trappen. Claus speelt daar trouwens zelf mee in *De Zwaardvis*. De novelle die hij voor de Nederlandse boekenweek van 1989

schreef, handelt namelijk over de sullige Willy Goossens, een onderwijzer die zich wil bewijzen door een declamatorium te schrijven. Zijn vrouw begrijpt er niet veel van, maar Willy Goossens is een schrijver die heeft nagedacht : "Hij legde haar, af en toe voorlezend uit een Prismapocket, de diepe bedoelingen uit, de verwijzingen, de citaten, de structuur". Dit zegt genoeg over Claus' vrijblijvende relatie met wat aan kritiek omtrent zijn werk gepleegd wordt. Vegetatiemythes, de theorieën van Freud en Frazer, de mythologie of het surrealisme : Claus neemt het allemaal op, bewerkt en verwerkt het allemaal bewust, en laat dat ook zien. Ook op die manier vindt Claus in Shakespeare ongetwijfeld een bondgenoot. Shakespeare verbergt ook nergens dat hij zich inspireert op reeds bestaande Engelse stukken, en ze stoffeert met Bijbelmotieven of het theater van Plautus, Terentius en Seneca.

Ook thematisch en qua vormgeving zijn Claus en Shakespeare met elkaar verbonden. Qua vormgeving krijgen we een steeds wisselend verwerkelijsings-procédé, maar telkens draagt deze onbestendigheid eenzelfde uitgangspunt dat thematisch gevarieerd wordt : het verscheurde ik van de mens, bij gebrek aan communicatie tussen mensen, maar vooral tussen mannen en vrouwen. Iedereen blijft zoeken naar waarheid en vrijheid, maar die ligt niet zomaar te grabbel. Ik heb de indruk dat dit ook de reden is waarom Claus zijn personages niet zozeer psychologiseert, maar eerder contouren tekent : niet alleen in hun aarzelingen tegenover elkaar in dialogische stiltes, maar ook in heel hun aanwezigheid op de scène ligt Claus' scepticisme omtrent een onwankelbare waarheid. De mens is verminkt, zoals dat heet. Het mannelijke en het vrouwelijke zijn in onevenwicht door allerlei maatschappelijke invloeden die zich bewust of onbewust doen gelden. Het mannelijke en het vrouwelijke zijn gebonden aan bepaalde clichés, die zowel bij Shakespeare als bij Claus problematisch zijn. Mannen horen dapper te zijn, sterk, assertief, autoritair en belust op macht. Mannelijkheid staat gelijk met het overheersen van de natuur, en moet het individu in stand houden. Vrouwelijkheid vormt een bedreiging door haar afwijzen van de rationaliteit, de overgave aan de natuur en aan de sterfelijkheid. Genot, en dan vooral het seksuele, vormt een gevaar voor het mannelijk principe, dat altijd gericht is op het transcendente. Maar het vrouwelijke hoeft niet altijd zo negatief te zijn. Vrouwelijkheid staat door haar vermogen tot controle en transcendentie ook synoniem voor beschaving, als draagster van cultuur en als morele toetssteen. Bij Claus is dat heel duidelijk : de vrouw wordt vaak extreem voorgesteld, als hoer of als heilige. Op die manier kunnen mannen en vrouwen niet los van elkaar gezien worden : het vrouwelijke heeft geen autonomie, omdat het het mannelijke nodig heeft voor het voortbestaan, en het mannelijke wordt

door het genotswezen (hoer) of het transcendente (heilige) afgeremd in zijn streven naar controle en macht.

Richard III (Heer Everzwijn) en *A Midsummernight's Dream (Zomernacht)* zijn stukken die deze problematiek bijzonder goed illustreren. *Richard III* kunnen we simplificerend associëren met het mannelijke principe (macht). *A Midsummernight's Dream* met het vrouwelijke (verbeelding). We zullen in onze bespreking van Claus' bewerkingen dan ook de nadruk leggen op deze thematiek.

3. Ooit was alles oorspronkelijk : Richard Everzwijn en Zomernacht van Hugo Claus

Zijn *Richard Everzwijn* en *Zomernacht* stukken van Hugo Claus ? Het is de eeuwige vraag naar de grens tussen een vertaling en een bewerking, en tegelijk naar het probleem of je je bij een theaterstuk, dat toch een hedendaags publiek moet kunnen aanspreken, kan beperken tot een stijl waarbij men het origineel zo dicht mogelijk tracht te benaderen. Claus formuleert zelf een antwoord in een interview dat Paul Claes met hem had : "Er is een vorm van entropie in de taal en in de gevoeligheid van een auteur tegenover zijn wereld, die maakt dat er afvalstoffen zijn. Een vertaler moet de afvalstoffen kunnen scheiden van de essentiële dingen. Misschien zijn wat wij nu als afvalstoffen beschouwen de essentialia voor de mensen die ons over vijftig jaar zullen wijzen op andere mogelijke vertalingen. Maar dat is precies het boeiende. Een archeologische benadering heeft alleen maar zin voor mensen in musea en universiteiten en laboratoria, die daarover gebogen het gevoel hebben dat zij in die tijd datzelfde beleven. Dat heeft geen enkele zin. Het is alsof je zou zeggen : we gaan opnieuw Racine, Shakespeare of Sophocles spelen zoals in hun tijd. Om te beginnen kun je dat niet meer nagaan en ten tweede is de tijd niet dezelfde : de mensen in de zaal zitten daar niet met pruiken en slobkousen, ze gedragen zich anders." Claus maakt dus een zeer duidelijke keuze : je bent het aan je tijd en aan je hedendaagse publiek verplicht gegevens te hertalen, en te sleutelen aan de motor van het drama tot het hier en nu op de scène werkt.

We zien echter gradaties in Claus' manier van bewerken : er zijn stukken die Claus helemaal opnieuw *maakt*, en er zijn er waar hij de inhoud, de thema's, intriges, personages en conflicten zo goed als volledig bewaart. Ik heb de indruk dat hij de stukken het meest bewerkt die het verst van ons afliggen : de antieken, en de stukken van de pre-Elizabethanen. Bij die bewerkingen valt vooral zijn fascinatie voor het kwaad op. Een recent voorbeeld daarvan is *Gilles en de nacht*



Herman Coessens in *Richard Everzwijn*. (Foto : Luk Monsaert)

uit 1989, weliswaar een stuk van zijn handen, en geen bewerking. De klassieke tragedies vertaalde hij soms via bewerkingen van Seneca, zoals dat het geval was met *Phaedra* en *Thyestes*, die het demonische karakter van de personages die deze stukken bevolken, onderstreepte. Seneca geldt dan weer als schoolvoorbeeld voor de pre-Elizabethanen, en daarmee is de cirkel rond.

Het bewerken van bestaande stukken van voorgangers, en het gebruik van elementen uit de geschiedenis : Shakespeare deed het ook al, net zoals de auteurs die hem inspireerden de mosterd ook al bij de anderen, de Bijbel of de Grieken en de Romeinen (Plautus en Terentius als geestelijke vaders van de komedie, Seneca van de tragedie) gingen halen. Zo was Shakespeare voor het historisch kroniekstuk schatplichtig aan zijn tijdgenoot Christopher Marlowe. Maar hij voegt aan dat procédé zijn ongelooflijk beeldend vermogen, zinsritme, en taalgymnastiek toe, waarbij hij het triviale door het verhevende mengt, en daardoor een waaier aan betekenismogelijkheden laat ontstaan.

4. Richard III : Shakespearetekst, bewerking, opvoering

4.1. Richard III als Shakespearetekst

Richard III vormt het sluitstuk van de tetralogie, waarin het driedelige *Henry VI* voorafgaat aan *Richard III*. De *Henry VI*-stukken behoren tot de eerste die Shakespeare schreef, en vormen zijn eerste pogingen om eens iets anders te doen dan komedies te schrijven. De drie *Henry VI*-stukken verschillen weliswaar qua opzet van *Richard III*, omdat er in die stukken niet echt sprake is van een held die alles domineert. Het lijkt er echter sterk op dat Shakespeare in zijn beginperiode vooral vanuit een centraal idee heeft willen werken. Als dat zo is, dan staat het probleem van de legitimiteit van macht zeker centraal in de tetralogie. Cruciaal is de kwestie omtrent het verwerven van een machtspositie : wie eerlijk is, komt pas aan de macht omdat anderen hem (of haar) daar willen, zoniet slaat die positie snel om in willekeur, omdat men die onrechtmatig afgedwongen positie steeds wil legitimeren.

Richard III, de sympathieke schurk, roept heel deze problematiek op. Hij staat volledig in de context van wat voorafging. Hoewel het stuk *Richard III* op zich kan beschouwd worden, is een groot aantal van zijn handelingen toch te verklaren door wat zich in de *Henry VI* - stukken voltrok : het opzij zetten van de protector, de Suffolksintrige, het einde van Winchester, de moord op de jonge Rutland, Margarets sadistische triomf over York en de vergelding daarvoor door de zonen van York, en het optreden van Richard die in de gemoederen al flink vuurtje begint te stoken.

Terwijl we de *Henry VI* - stukken als gedramatiseerde geschiedschrijving zouden kunnen omschrijven, waarbij de personages soms eerder figuranten lijken, gaat in *Richard III* alle aandacht naar de hoofdfiguur. Richard III krijgt, in tegenstelling tot Henry VI, alle touwtjes in handen.

Richard III is een interessant personage om op het theater te zetten, omdat hij zich vanaf het begin als acteur laat zien. Hij staat pas op de scène, of hij voert al een monoloog die eigenlijk een dialoog met het publiek is. Daardoor krijg je als toeschouwer meteen ook het gevoel dat je in de hele zaak die zich voor je afspeelt niet onverschillig kan blijven. Je krijgt van Richard immers zaken te horen die niet voor anderen bestemd zijn, en hij maakt je zo medeplichtig dat je door de komische aspecten van zijn wreedaardige handigheid ingepalmd wordt. Nochtans staat hij vanaf het begin op de scène als een gewetenloos iemand die moord als een koud kunstje beschouwt. Hij is acteur

en spelleider in één adem : hij voert zelf uit, of zet intriges op tussen anderen. Hii maakt van het hof een stinkende pot van geruchten en roddels, waardoor niemand nog iemand anders vertrouwt. Koning Edward wordt daardoor zover gebracht, dat hij gelooft dat zijn broer Clarence zijn gevaarlijkste tegenstander is, en Clarence zelf gelooft tot het bittere einde dat de klik rond de koningin hem heeft zwartgemaakt. Richard probeert zijn wandaden voortdurend te legaliseren. Hij is een kwaadaardig regisseur, maar hij probeert zijn spel steeds te verantwoorden. Zo komt Clarence door een echte volmacht om het leven, en na Hastings' dood ligt een aanklacht tegen hem te wachten die voor zijn dood werd uitgevaardigd. Richard gaat het verst in zijn duivels bedrog wanneer hij Anne, de weduwe van de op zijn initiatief vermoorde prins Edward opvrijt. Hoewel Anne weet hoe gevaarlijk hij is, laat ze zich toch door hem vermurwen. Het geeft Richard een niet meer kapot te krijgen gevoel van eigenwaarde, en wij krijgen de indruk dat hij alles en iedereen aankan, zodat de verleidingsscène door het hele stuk als een echo blijft resoneren.

Infeite is er maar één figuur die tegen Richard op kan : Margaret ("O tiger's heart wrapp'd in a woman's hide !" *Henry VI*, 3rd part, I, 4, 137), de dochter van Clarence die volledig geïsoleerd is, maar precies daardoor voor Richard niet wil buigen. Historisch gezien bevond zij zich aan het Franse hof, maar Shakespeare plaatst haar aan het Engelse, als tegengewicht voor Richard. Tegelijk functioneert ze in het stuk ook als een soort onheilsgodin : ze is zich goed bewust van de slechte afloop, en als ze opduikt brengt ze telkens een onrustbarende boodschap. Het is opvallend hoe rustig Richard blijft bij al die aantijgingen, een soort *hybris* etalerend die we ook kennen van de antieke helden. Maar hoe hoogmoedig Richard hier ook doet, hij zal het onderspit moeten delven. Richards houding tegenover Margaret heeft in bredere zin ook te maken met zijn algemene houding tegenover vrouwen. In het derde deel van *Henry VI* kwalificeert hij ze al als "breeder" : "Nay, bear three daughters ... You love the breeder better than the male" *Henry VI*, 3d part, II, 1, 41-42) Richard kijkt neer op vrouwen. Hij wil ze weliswaar bezitten, maar Moeder Natuur is bij hem niet zo gul geweest : hij heeft een lamme arm en een bochel. Die fysieke tekorten isoleren en frustreren hem, maar zijn ook de motor van zijn machtswellust. Wanneer Richard Anne Neville weet te veroveren, heeft hij ook voornamelijk het gevoel een overwinning behaald te hebben : "Was ever woman in this humor woo'd/Was ever woman in this humor won ?" (*Richard III*, I, 2, 227-228). Hij verovert haar niet alleen omdat hij daar praktisch voordeel uit kan halen, maar ook omdat het hem zelfbevestiging kan schenken, en zijn meest kwetsbare plek (namelijk zijn lelijkheid) camoufleert.

Het valt op hoe vaak Richard zijn machtswellust tracht te legitimeren door God en de hemel er bij te slepen. Zo repliceert Richard op Anne's verwijt dat hij de goedgehartige Henry vermoord heeft met "The better for the King of Heaven that hath him !" (*Richard III*, i, 2, 105). Anderzijds wordt Richard heel vaak geassocieerd met de duivel. Het plaatst de handeling niet alleen in een sacrale sfeer, maar maakt ze ook absolutistisch : het ultieme staat op het spel, je kunt niet zomaar om wat er gezegd wordt heen. Dit moet Claus er ongetwijfeld toe aangezet hebben om *Richard III* te gaan bewerken.

Het stuk wordt ook verabsoluteerd door de clanvorming : men is voor of tegen Richard, en er is niets daartussen.

Richard zorgt er op een zeer handige manier voor dat men zijn kant kiest, door zoveel mogelijk personen medeplichtig te maken. Dat is bijvoorbeeld het geval met Clarence, zelf slachtoffer, en Brakenbury, die ook van geen kleintje vervaard zijn. Zo dwingt Clarence de moordenaars (I, 4) door er de hemel bij te halen, en Brakenbury gaat ervan uit dat het gehoorzamen aan de bevelen ook het goed functioneren van het moordsysteem inhoudt. Uiteindelijk is er niemand aan het hof die zich om iemand anders bekommert. Edward doet al net als zijn broer een beroep op God om zijn handelen te rechtvaardigen. Edward, Clarence en Richard jagen zodanig het bloed onder elkaars nagels dat het woord "broer", in dit stuk opvallend vaak gebruikt, wel een totaal andere lading krijgt dan we gewoon zijn.

Iedereen wil ook zijn eigen voordeel halen. Zo denkt Hastings dat hij best een tijdje met Richard meeheult, om dan eieren voor zijn geld te kiezen, maar dat loopt verkeerd af. Zijn cynisme, zoals bijvoorbeeld in IV, 2, 60 "Well, Catesby, ere a fortnight make me older,/I'll send some packing that yet think not on't", wordt tragisch, omdat het lot zich even later tegen hem keert. Buckingham speelt het spelletje van Gloster aanvankelijk handig mee, maar hij moet zwaar boeten voor zijn tegenover koning Edward gezworen meened ("God punish me/With hate in those where I expect most love" II, 1, 34). Richard beschuldigt hem op een al even cynische manier van de moord op de jonge prinses : "O Buckingham, now do I play the touch,/To try if thou be current gold indeed" (IV, 2, 8).

Uit dit alles blijkt wat voor een onmenselijke figuur Richard is. Heel aandoenlijk is dan ook de monoloog die Richard houdt wanneer hij ontwaakt uit een kwalijke droom in de nacht die aan de slag van Bosworth voorafgaat. De man die alles onder controle lijkt te hebben, wordt hier plots onzeker, heeft



Richard Everzwijn bij het N.T.G. (Foto : Luk Monsaert)

tegenstrijdige gedachten, en hij wordt zowaar door zijn geweten geplaagd : "I shall despair. There is no creature loves me; /And if I die, no soul shall pity me :/Nay, wherefore should they, since that I myself/Find in myself no pity to myself ?" (V, 3, 200-203).

Door zelfs zijn medestanders uit te schakelen is Richard zo goed als helemaal alleen komen te staan. De veldslag bewijst echter dat Richard niet zomaar kapituleert : hij doodt vijf Richmonds en hij probeert nog een zesde slachtoffer te maken. Zijn noodkreet "A horse ! a horse ! my kingdom for a horse !" (V,4,7,13) herinnert dan op een pijnlijke manier aan zijn uitroep nadat hij Anna heeft veroverd "My dukedom to a beggarly denier,/I do mistake my person all this while" (I, 2, 252).

4.2. Richard Everzwijn

Hugo Claus bewerkte *Richard Everzwijn* in opdracht van het NTG, dat tijdens het seizoen 1990-1991 zijn 25-jarige bestaan vierde. De titel alleen al

toont aan dat Claus zich een grote vrijheid toemeet. Een vertaler interpreteert weliswaar, maar tracht doorgaans toch het origineel zo dicht mogelijk te benaderen. Claus interpreteert ook, maar maakt de oorspronkelijke tekst tot de zijne. Dat everzwijn in de titel doet in de eerste plaats denken aan zijn in 1970 gepubliceerde dichtbundel *Heer Everzwijn*. De bundel opent met een gedicht dat een soort levensbeschrijving is van Jan III. Daarin wordt hij herhaaldelijk beschreven als een everzwijn: "Gered en geremd door Waalse en Vlaamse charters/toen hij zeventien was en wilde regeren/(zijn stekels groeien, de huid verdikt,/de haren splitsen, ontsteken,/hij schoort zich met opgerichte pennen,/de kleien ever !)". En wat verderop in het gedicht: "Jan ontwikkelt dan schilden en antennes,/wordt Heer Everzwijn./(herkenbaar) (Geen heer of mens, maar embleem)". Hoe komt Claus van Jan III bij Richard III? Zijn gedicht gaat over Jan III, hertog van Brabant van 1312 tot 1355. En toch heeft die Jan III met Richard III te maken: Margaretha, dochter van Jan III huwde Lodewijk van Male, graaf van Vlaanderen. Zijn dochter trouwde met de Bourgondische hertog Filips de Stoute. Zijn zoon, Jan Zonder Vrees, was de vader van Filips de Goede, die vader werd van Karel de Stoute, en die trouwde in 1468 met, jawel, de zus van Richard III, Margaretha van York. Dat is de biografische band. Maar het belangrijkste zijn natuurlijk de andere overeenkomsten: zowel Jan III als Richard III waren machtswellustelingen die van niets vies waren om hun doel te bereiken, beiden waren vrouwenlopers, en beiden waren gedreven door hun frustraties.

Richard III is inderdaad, zoals het gedicht van Claus zegt, "een embleem" als personage bij Shakespeare. Er is in dit stuk niet echt sprake van psychologisering. Ook bij Claus is dat het geval: de wreedaardigheid lijkt vooral een morbied spelletje van een kwelgeest die de anderen het bloed onder de nagels jaagt. Claus legt de nadruk op het kwaad, getuige daarvan zijn *Gilles*, over Gilles de Rais, maarschalk van Frankrijk, en zijn Seneca-bewerkingen van *Phaedra* en *Thyestes*. Hij wijst daarmee op de schaduwzijde van de mens, en toont hem in al zijn kleinheid, hoe groot hij ook (koning of keizer) mag zijn.

Er zijn drie redenen om Claus' tekst een bewerking te noemen, eerder dan een vertaling. En de vraag rijst zelfs of de tekst door zijn karakteristieke toon en door zijn herstructurering niet eerder aan Claus is gaan toebehoren. Eerst en vooral, en meest opvallend, is het taalgebruik. Claus hanteert een voor hem zeer karakteristieke syntaxis en woordenschat. Het heeft geen enkele zin die geografisch te willen plaatsen, want Claus heeft, ondanks het onmiskenbaar Vlaamse idioom in de setting van zijn romans en heel wat van zijn theaterstukken, zich in zijn teksten toch ook steeds willen onttrekken aan het zuiver

herkenbare en situeerbare. Ook op dit niveau is Claus een meester in het maskeren. Zijn taal is onmiskenbaar Vlaams, maar er zitten zowel Westvlaamse (Kortrijkse) als Oostvlaamse (Gentse) invloeden in. Het maakt zijn taal bont en barok, en laat hem toe gebruik te maken van de klankkleur die in de dialectwoorden zit. Claus stopt zijn teksten vol met soms opzettelijk opvallende en dan weer subtiele binnenrijmen, stafrijmen, assonanties en aconsonanties. Zijn taal krijgt er op de lippen van de personages een zekere retoriek door, en benadert de verfijnde ruwheid van Shakespeares taal. Ik heb trouwens de indruk dat Claus bij zijn Shakespearebewerkingen, en dus ook hier, eerst en vooral aandacht heeft voor de melodie. Hij is er zich goed van bewust dat de tekst moet leven op de scène, dat wat de acteurs zeggen begrijpbaar moet zijn, maar dat ze ook laten zien dat ze *spelen* in de ruimte tussen de tekst en hun personage. Niemand bezit immers zo'n rijmende taal in een dagelijks gesprek, neem ik aan. De klankwaarde primeert in Claus' theatertaal duidelijk op de betekenis.

Dat neemt niet weg dat Claus ook interpreteert. Er zijn twee interpretaties die in het oog springen, ik stip ze hier even aan. Op het einde van het eerste toneel zegt Richard tot het publiek: "Vergeet het. Ik heb een ander plan, maar dat/zal ik niet aan uw neus hangen./En mijn paard mag niet op hol slaan./de mooie merrie van mijn dromen." Claus maakt hiermee een allusie op de uitspraak die Richard in de Shakespearetekst op het einde van het stuk doet: "My kingdom for a horse!". Het is tevens een psycho-analytisch grapje dat de kwaadaardige fantasmen van Richard relateert. Richard wordt er ook onbeholpener door, want de witte merrie staat in de psycho-analyse voor de moederfiguur.

Heel opvallend ook is de "heropstanding" van Richard nadat hij werd geveld. Richmond en Stanley kraaien te vroeg victorie: "Richmond: 'God zij gedankt. De bloedhond is dood.' Stanley: 'Bravo, Richmond! Hier, de kroon die ik van de kop van het verdoemde everzwijn heb gerukt,/Zij is voor u.'" (...) Richard: 'En gij gelooft dat?!' Richard wordt daardoor de verpersoonlijking van het onsterfelijke kwaad, maar Claus relateert hier ook de gruwel op een grandioze manier. Het hele stuk, met de tragische toon inclusief, wordt hier als spel geponeerd. Het lijkt wel een spelletje uit de kindertijd: wie neergeschoten werd, liep even later weer springlevend rond. Bovendien krijgen we hierdoor een soort theater in het theater, waarbij het masker van Richard, namelijk de rol die hij op twee niveaus speelt, duidelijk wordt getoond.

Claus heeft ook structurele veranderingen aangebracht door een aantal nevenpersonages te schrappen en door er enkele, waarover bij Shakespeare wel

iets wordt gezegd maar die niet in de handeling betrokken worden, toe te voegen. Claus geeft het stuk daarmee het karakter van een nachtmerrie. Heel veel lijkt zich in het hoofd van Richard af te spelen en in de steeds weer terugkerende stukken waarin hij zich alleen tot het publiek richt, wordt het duidelijk hoezeer hij het gebeuren dirigeert. Hij geeft vorm aan zijn fantasieën, als een volleerd acteur. Zo wordt het verhaal als het ware door hem ter plekke verzonnen.

4.3. De NTG-enscenering

In het derde en vierde nummer van dit tijdschrift, jaargang 1991, verschenen al recensies van *Richard Everzwijn* door Jozef De Vos en Alain Pringels. Ik verwijs daar graag even naar, omdat ik me hier zal beperken tot een aantal toevoegingen.

Eddy Vereycken liet zich voor zijn regie duidelijk door David Lynch inspireren. Er zijn verschillende parallellen : de kleur en de muziek hebben een speciale tekenfunctie. In zijn film *Blue Velvet* gebruikt Lynch het nachtelijke blauw om een verstikkende, erotisch-gewelddadige sfeer te creëren. De kleur is zo prominent dat zij bijna drager wordt van de handeling. Hij gebruikt in zijn films muziek van onder andere Elvis Presley, Chris Isaak, Roy Orbison of Angelo Badalamenti : pathetische, tragische muziek die vaak een dreigende ondertoon heeft. Zowel *Blue Velvet*, *Wild at Heart* als *Twin Peaks* hebben overigens een soort varieté-karakter dat als een laagje slagroom boven de tragiek ligt. Af en toe smelt dat bovenlaagje even weg door gruwelijke scènes : in *Blue Velvet* wordt bij het begin van de film een oor gevonden, in *Wild at Heart* wordt bij een bankoverval een hoofd afgeschoten, en in de eerste aflevering van *Twin Peaks* wordt Laura Palmer als een zo aantrekkelijke dode voorgesteld dat je er verliefd op zou worden.

Al deze elementen worden door Vereycken gebruikt. In de beginscène al : Carla Hogewijs die in een vlamvend rood kleed een sensueel jazzy nummer brengt, Richard die daarna opkomt in een grijs pak en rood hemd, als een maffiabaas of een varieté-artiest. Een aantal scènes ademen volledig de sfeer van een Lynch-film uit door hun mengeling van wreedheid en sensualiteit, of door het schokeffect dat ze teweegbrengen. Zo neemt Richard Anne op de doodskist, geeft hij haar dodelijke bonbons, en speelt hij met Buckingham een partijtje voetbal met Hastings' hoofd. Ook het luik waarin de doden verdwijnen of waaruit plots personages verschijnen, kan hierbij gerekend worden, net zoals het kreupele handje dat Richard net even afwijkend van de doorsnee buurman maakt.



Richard Everzwijn bij het N.T.G. (Foto : Luk Monsaert)

Wat de belichting betreft : soms wordt de eenzaamheid van Richard geaccentueerd door een cirkel wit licht, de achtergrond is vaak nachtblauw als de sfeer dreigend wordt, en wanneer Hastings' hoofd omhooggetrapt wordt, kleurt de achtergrond bloedrood. Kitsch en wreedheid, het masker van de schoonheid. Van de NTG-enscenering onthou ik daarom vooral de dubbelzinnige sfeer die volledig overeenstemt met de Claustekst. De tragiek van het stuk wordt immers door Vereycken ondervangen door een esthetische en groteske benadering.

5. A Midsummer Night's Dream : Shakespearetekst, bewerking, opvoering

5.1. A Midsummer Night's Dream als Shakespearetekst

Als het om een tekst over de liefde gaat, durf ik dit stuk te verkiezen boven Shakespeares eeuwige *Romeo and Juliet*. Ik vind de thematiek veel wendbaarder

en complexer gepresenteerd. In *A Midsummer Night's Dream* wordt immers duidelijk dat liefde vooral met verbeelding te maken heeft. Er wordt aangetoond dat de verbeelding een noodzakelijk, maar gevaarlijk middel is om tegen de realiteit aan te kijken. Een element om zich tussen realiteit en verbeelding te bewegen is dan de transformatie. De macht waarmee Theseus, hertog van Athene, de schone Hippolyta heeft veroverd, slaat om in liefde voor haar; Egeus ziet plots zijn dochter niet graag meer omdat ze niet met de juiste persoon wil trouwen; Helena volgt haar boezemvriendin Hermia naar het bos buiten Athene, in de hoop haar leven weer wat kleur te geven; Oberon tenslotte gebruikt zijn macht om Titania's liefde voor een ezel te doen omslaan. In het einde van het stuk zit dan alles vervat : hemel en aarde, liefde en haat. Het imaginaire idealiseert de liefde echter niet, want ze blijft aards genoeg door de promiscuïteit van de twee verliefde koppels, door de parodiërende opvoering van het liefdesdrama "De jonge Pyramus en zijn geliefde Thysbe", grotesk gemaakt in Titania's liefde voor Bottom en geperverteerd in Oberons knaapjespassie. Omdat liefde creatief is, wordt zij verbonden met de verbeelding; omdat ze zo onberekenbaar is, wordt ze verbonden met de maan, die zelfs mekaars tegengestelde kunnen zijn : "a stepmother checking desire", "cold and fruitless", "chaste and inhibiting". De maan wordt emblematisch voor de menselijke verbeelding, zoals Starveling het formuleert : de maan ligt in de handen van de mens.

De liefde wordt in dit stuk in al haar facetten getoond. Zo is er de volwassen liefde van Theseus en Hippolyta, de verzoening tussen Oberon en Titania en de onbezonnen jeugdige liefde van Lysander, Demetrius, Hermia en Helena. Echte ware liefde wordt als waarde vooral in de eerste scènes geponeerd. Zo vindt Demetrius dat hij in zijn liefde voor Helena zijn ware aard volgt, en Helena is vooral verheugd omdat zij de grote liefde heeft gevonden. Soms lijkt het erop dat de aberraties die zoveel schoonheid komen verstoren, alleen maar dienen om de waarde van de liefde nog meer in de verf te zetten. Zo kunnen we het feit dat Titania en de andere geliefden niet zien wie ze voor zich hebben gemakkelijk verbinden met de typische blindheid door liefde.

In *A Midsummer Night's Dream* wordt trouwens opvallend veel aandacht aan de zintuigen besteed. De zintuigen zijn immers vaak de oorzaak van de misleiding, omdat zij de verbeelding lijken te voeden. De verbeelding als ogen van de ziel : de ene dag vind je een vrouw ravissant, maar ze kan door haar katterigheid in een heks veranderen. En verandering (dat ik als een vrouwelijk principe wil identificeren) is hier het resultaat van de verbeelding. Toch blijft de liefde alles overschaduwen. Er wordt op al dat gewriemel en gescharrel vanuit

een soort panorama neergekeken, een plateau dat letterlijk een spelniveau is en waar de acteurs uiteindelijk op terechtkomen. Theseus en Hippolyta lijken eerst alles te overzien, maar worden dan getuigen van een huiskamerdrama. En die ruzietjes lijken zich afzonderlijk af te spelen, maar ze worden door de intrige verenigd. Op het einde worden de drie duo's in het paleis bijeengebracht. En hoewel we op dat moment nog van twee groepen kunnen spreken (de acteurs en de toeschouwers), worden zij toch allemaal gadegeslagen door de elfjes. Er zijn genoeg parallellen tussen wat de acteurs tonen en de toeschouwers: Theseus' rationaliteit en het liefdesleven van hem, Oberon en Titiana wordt grotesk gemaakt. Maar hoe leuk het blijktbaar is om achter de maskers te kijken, ze dragen blijkt door de kracht van de verbeelding toch ook heel vermakelijk.

5.2. *Zomernacht* van Hugo Claus

De tekst die Claus afleverde is niet zozeer een bewerking, zoals *Richard Everzwijn* dat wel is. Het poëtische taalgebruik, de syntaxis en de woordenschat zijn natuurlijk onmiskenbaar eigen aan Claus, maar ze leunen wel dicht aan bij de brontekst.

Zomernacht is vooral een tekst waaruit de onbevangenheid opklinkt. Je vindt er het levenslustige van veel Clauspersonages in terug, het motief van de liefde die zich altijd maar van één kant laat zien door zich achter maskers te verschuilen. Claus houdt van actrices. "Een vrouw die uit het bed stapt en het gordijn opzijschuift, dat moet Racine zijn", zei hij in een interview. Maar ik denk dat er hem in *A Midsummer Night's Dream* ook nog iets anders fascineert: de zoektocht naar de ideale liefde, een vraag waar niemand een antwoord op weet. Ook de veelzijdigheid van de personages spreekt hem ongetwijfeld aan. De transformaties in het stuk zijn immers meer dan maskeringen, eerder facetten die samensmelten. Zo neemt Theseus' liefde voor Hippolyta niet weg dat hij haar letterlijk heeft veroverd en haar in zijn macht heeft. En er is ook het komische, de harmonie waarnaar de geliefden ondanks hun wispelturigheid streven.

Claus heeft geen personages geschrapt of toegevoegd. Ook in de dialogen heeft hij alleen veranderd wat het spreekritme belemmert, maar inhoudelijk heeft hij geen eigen klemtonen gelegd. Het plezier valt meer af te lezen aan zijn plastisch taalgebruik. Ik geef hier graag enkele voorbeelden: "Awake the pert and nimble spirit of mirth" (Act I, r. 13) wordt "Kietel de Kwieke geest van plezier." (p. 7); "Or else you are that shrewd and knavish sprite/Call'd Robin Goodfellow" (Act II, r.33-34) wordt "Zeg, ben jij die kleine deugniet niet/die horzels stopt in de neus van stieren/en eenden kietelt in het riet?" (p. 22). Claus



Zomernacht van Hugo Claus bij 't Gebroed. (Foto : Thassos v.z.w.)

maakt zijn dialogen ook minder pathetisch als het moet. De klachten van Hermia en Lysander [Lys. 'Ay me ! For aught that I could ever read,/Could ever hear by tale or history,/The course of true love never did run smooth;/But either it was different in blood-'/Her. 'O cross ! too high to be enthral'd to low'/Lys. 'Or else misgraffed in respect of years-']

Her. 'O spite ! - too old to be engaged to young.'

Lys. 'Or else it stood upon the choice of friends-'

Her. 'O hell ! - to choose love by another's eyes.'" enz. (Act I, r.136-148)] worden bij Claus eenvoudig samengebond tot : "Maar gaat ware liefde niet altijd op een pad vol doornen ? Er is ofwel verschil in stand of in leeftijd of de ouders worden het niet eens. Altijd wat. En als het de vrijers goed gaat en de keuze is vrij, dan komt daar oorlog en dood en ziekte bij. Ach, geluk is vluchtig als een schaduw, kort als een droom, snel als een bliksemschicht die in de zwarte nacht plots hemel en aarde verlicht en dan weer opgeslokt wordt door de muil van het duister" (p. 11).

Claus behoudt ook het rijm dat de dialogen een speels karakter geeft. "I do wander everywhere/Swifter than the moon's sphere/And I serve the Fairy Queen,/to dew her orbs upon the green." (Act II, r.6-9) wordt berijmd tot "Sneller dan de trage maan/ren ik door een azaleeënlaan, /sneller dan twee en twintig zeeën/dien ik de koningin der feeën" (p. 21). Het rijm relateert hier weer, zoals wel vaker in de recente poëzie van Claus, en doorbreekt de hoogdravendheid. Het is de ironie van de ouder wordende meester die zijn lezer het bos instuurt. "Meent hij dat nu", denk je dan. Misschien is *Zomernacht* daar een antwoord op. Claus voegt immers aan het slot twee kleine zinnestukjes toe, één van de zeldzame keren dat hij dat in deze bewerking doet: "Er is maar één geweld, dat van de liefde. Niets anders telt" (p. 95). Ik meen dat daarin een van de hoofdthema's van de zoektocht die Claus' schrijverschap is, vervat zit. Maar hij maakt natuurlijk weer dankbaar gebruik van Pucks slotmonoloogje om alles te maskeren: "Als wij die schaduwen zijn/u hebben mishaaagd met ons ongerijmd gedoe,/bedenk, en alles is niet te vergeefs,/dat jullie terwijl deze speelse vizioenen verschenen/even gesluimerd hebben/en dat dit zwak verhaal een droom was,/en niets anders./ Vriendelijk publiek, versmaad uw dromen niet" (p. 95).

5.3. De encenering door het Gebroed

Jan Declair enceneerde *Zomernacht* met een jonge groep acteurs. Hij regisseerde hen al bij hun examenproductie in Studio Herman Teirlinck, en werkte met hen verder bij 't *Gebroed*.

Declair laat zijn acteurs met een uitvergroot realisme spelen, en zorgt ervoor dat ze niet in de val van de loutere typering trappen, behalve wanneer dit nodig is, zoals bij de werklui die hun stukje enceneren. De fysiek van de acteurs en de actrices wordt tenvolle benut: Hippolyta (Ann Pira) is met haar lange zwarte haar een fatale verschijning, Hermia (schitterende vertolking door Karlijn Sileghem) en Helena (Tine Van Den Brande) zijn onbezonnen en onweerstaanbaar verliefd. Günther Lesage is een onbeholpen Nico Spoel, en Filip Peeters weet een kwalijke Puck op te roepen.

Een encenering van *A Midsummer Night's Dream* is altijd interessant omdat de communiceerbaarheid van een tekst als inhoud die men wil meedelen hier voor een stuk ook als spel opgevoerd wordt. De acteur heeft zijn tekst, maar vooral zichzelf om mee te werken. Identificatie zou hier alleen tot een potsierlijke situatie leiden. Declair laat zijn acteurs naar het groteske evolueren, weg van een realistische invulling. Dat wordt al duidelijk in de kledij, die hedendaags is, maar soms verruild wordt voor andere kleren. De elfjes zorgen

trouwens voor een sprookjesachtige sfeer. Identificatie van de toeschouwer met het type dat de acteurs neerzetten is daardoor onmogelijk. Ondanks het feit dat de acteurs aan typering doen en dat de regisseur duidelijk interpreteert, wordt datgene wat zich op de scène afspeelt toch uiteindelijk als een spel gepresenteerd.

De scène is een hellend speelvlak dat de zichtbaarheid vergroot en meteen ook het realisme doorbreekt. Over dit vlak hollen en rollen de acteurs, en de achterkant biedt Puck de gelegenheid uit het niets te verschijnen. Ook de belichting doorbreekt het realisme : tijdens de romantische scènes staan er lampjes op het speelvlak, en de lampjes die boven het decor een sterrenhemel suggeren doen denken aan ensceneringen van Vondel. Aan anachronistische attributen ontbreekt het trouwens ook niet : wanneer Titania bij de ezel ligt te slapen, neemt Oberon een foto van hen en laat de historische lijn van het verhaal toch behouden blijven.

Ik denk dat Declair van zijn enscenering vooral heeft willen uitdrukken wat Tom Waits in het slotnummer zingt : "You're innocent when you dream." Je zit de hele tijd verwonderd te kijken naar jeugdige frivoliteit, kalverliefde die ook diepte lijkt te hebben, en het gooit je in de broeierige atmosfeer van een zomeravond, waarbij alles mogelijk lijkt, ook het verstoren van de harmonie. En je bewondert de onschuld van de acteurs daartegenover.