

JEAN-PIERRE DE DECKER ALS SHAKESPEARE-REGISSEUR

JOZEF DE VOS

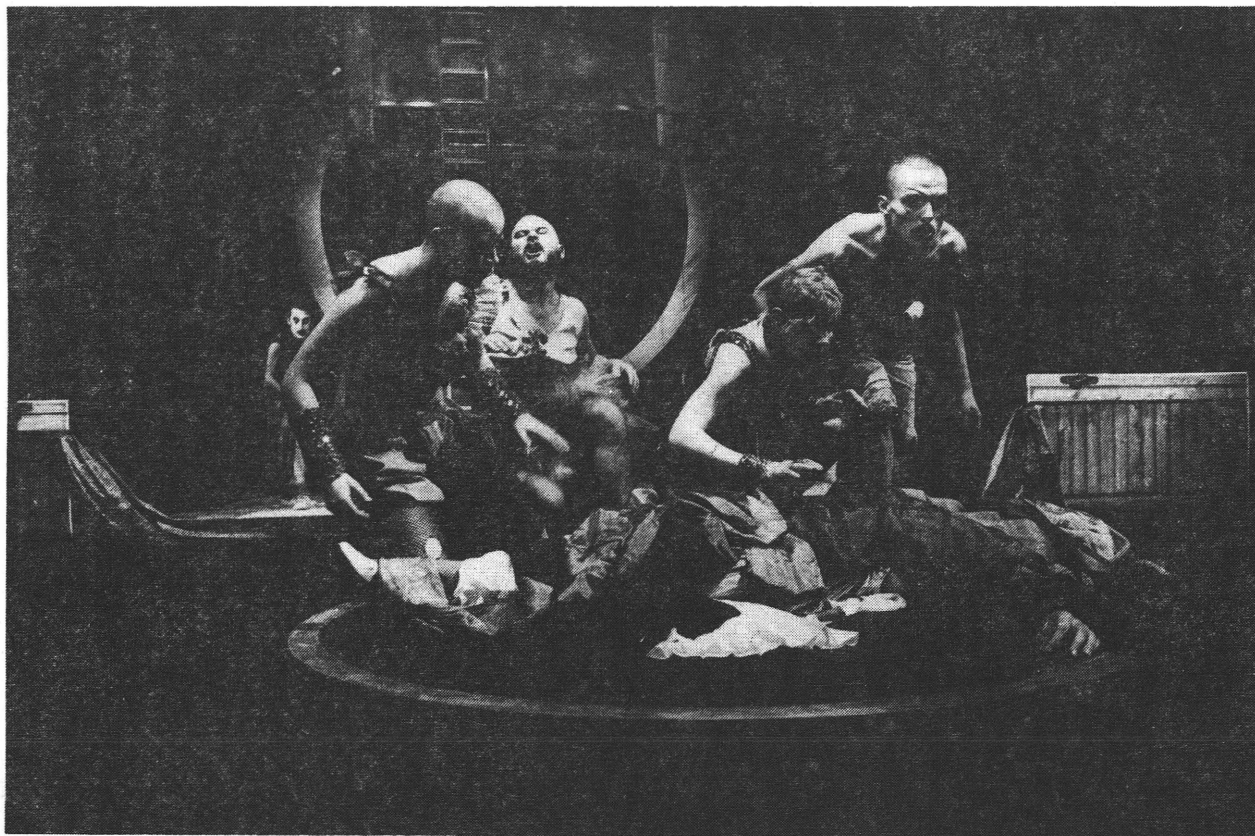
Tot het handjevol waarachtig creatieve regisseurs die in het actuele Vlaamse theater werkzaam zijn, behoort ongetwijfeld Jean-Pierre De Decker. Herhaaldelijk reeds heeft hij door zijn inventieve regieconcepten merkwaardige produkties weten te realiseren. Via een scherpe analyse slaagt hij er in een treffende visuele uitbeelding te geven van de essentie en de sfeer van het drama dat hij monteert. Soms leidt zijn zin voor een puur ruimtelijke theatraliteit wel eens naar een barokke vormgeving, maar zelden vervalt De Decker in een gratuit spel of in functieloos effectbejaag. Ook bij het benaderen van klassieke stukken wordt de persoonlijke interpretatie van deze regisseur duidelijk zichtbaar, maar deze is meestal genuanceerd en boeiend genoeg om niet als een gesimplificeerde versie over te komen.

Reeds drie jaar na elkaar regisseerde De Decker bij het Nederlands Toneel Gent telkens een stuk van Shakespeare. In oktober 1980 enceneerde hij Midzomernachtsdroom; eind 1981 zorgde hij voor een merkwaardige Maat voor Maat-produktie en in mei 1983 besloot het N.T.G. het seizoen met Veel Leven om Niets. In deze bijdrage wil ik deze drie opmerkelijke produkties nader toelichten.

In zijn verscheidenheid is Midzomernachtsdroom een zeer aantrekkelijk en dankbaar stuk. Toch staat een hedendaags regisseur hier voor uitdagende moeilijkheden. Ten eerste moet hij de eenheid van het geheel kunnen bewaren. Shakespeare combineerde in deze comedie immers drie totaal verschillende werelden met elkaar. Er is het hof rond Theseus, er zijn de elfen en er zijn ten slotte de ambachtslui. Een der wonderen

van Midzomernachtsdroom is dat deze drie sferen volkomen harmonisch in elkaar vloeien. Ten tweede is er de levensgrote vraag hoe hij de fantastische elfenwereld een eigentijdse gestalte zal geven. Zeer lang heeft de theatertraditie gewild dat hier een romantisch, feeëriek beeld, vaak beheerst door een betoverend licht en opgesmukt met ballet en met de muziek van Mendelssohn werd opgeroepen. De hedendaagse regisseur moet hiervoor een geldig equivalent kunnen scheppen. Van historische betekenis is de beroemde produktie van Peter Brook (Royal Shakespeare Company, 1970), die het traditionele romantische landschap verving door een grote witte doos, waarin de magie werd weergegeven door circus- en acrobatie-technieken. Het concept van Peter Brook heeft zich zo dwingend opgelegd dat eenieder die vandaag Midzomernachtsdroom op het toneel brengt, er niet omheen kan. Het heeft enerzijds bepaalde verworvenheden -de definitieve breuk met het romantische kader, het gebruik van de magie van het theater- meegebracht en geldt anderzijds als een model waartegen een creatief regisseur zich af tracht te zetten. Dat was ook de positie van De Decker, die voor een inventieve, hedendaagse montering van het stuk zorgde. Het uitbundig spel gaf de opvoering een feestelijk karakter. Ook De Decker trachtte de magie te vertalen in puur theatrale vormen, vaak ontleend aan circus en acrobatie. Dit betekent echter niet dat deze produktie zomaar een navolging van Brook was. Zij werd integendeel gekenmerkt door een verfrissende creativiteit.

In zo'n hedendaagse benadering van Midzomernachtsdroom is Puck noodzakelijkerwijze een sleutelfiguur. Hij immers is het die alles ensceneert, hij belichaamt de magie van het theater. Terecht werd hij dus voorgesteld als een soort clown. Vooral zijn kostuum, met zeer wijde pijpen herinnerde aan een traditionele August. Overigens speelde Walter Moeremans de rol van Puck als een uiterst beweeglijk duiveltje die er heimelijk genoeg in scheidte aan de touwtjes te kunnen trekken. Soms verscheen hij zwevend aan een koord (als hij in 40 minuten rond de wereld reist), één keer zelfs op rolschaatsen.



Midzomernachtsdroom (foto Luc Monsaert)

In het decor van Andrei Ivaneanu werd gebruik gemaakt van een aantal kisten van waaruit alles en iedereen - Puck, de elfen - te voorschijn kon komen. Op het einde werden de kisten samengeschoven om het toneel te vormen voor de opvoering van Pyramus en Thisbe.

De elfen werden voorgesteld als lichtjes boosaardige, een beetje animale wezens, kortom eerder een soort kwelgeesten van wie een speelse anarchie uitging. De totnogtoe reeds aangestipte elementen van deze produktie droegen duidelijk bij tot het maximaal uitspelen van de in het stuk aanwezige theatraliteit. In de beleving van deze theatraliteit voelde de regisseur zich niet gebonden aan een of andere periode. Er werd ook gebruik gemaakt van de meest uiteenlopende kostuums.

De voorstelling van de elfen als kwelgeesten en de karakterisering van Puck als een duivelse harlekijn wijzen op een ander aspect van deze produktie. Het kwaadaardige karakter van de droom werd hier beslist niet uit de weg gegaan. Wanneer Hermia en Helena ruzie maakten in III,ii, gingen zij elkaar als razende kattinnen te lijf.

Het verband tussen de werkelijkheid en de droom werd consequent doorgetrokken. Het ganse stuk werd met andere woorden als de verborgen wensdroom van de verschillende personages gezien. Zo werden - zoals trouwens gebruikelijk geworden is - de rollen van Hippolyta-Titania (Lea Thijs), Theseus-Oberon (Arnold Willems) en Philostrates-Puck gedoubleerd. In hun nachtelijke fantasieën breekt dan een verdrongen erotiek door, waar zij zelf, eens de dag weer aangebroken, met schroom of afkeer zelfs, op terugkijken.

De hele setting van deze produktie was erg adequaat. Centraal stond een soort witte kooi, waarin zich bij de aanvang alleen Hippolyta bevond. Zoals Oberon zelf zegt, heeft hij haar immers "met het zwaard veroverd". Aan het einde nam Theseus bij haar plaats in deze kubus. Zo werd nog de indruk

versterkt dat de droom zelf ook de fantasie weerspiegelt van Theseus die, eens hij deze duistere ervaringen verwerkt heeft, in de huwelijksboot kan stappen. De kooi suggereerde verder ook de beperktheid van het gewone, aan normen en regels gebonden bestaan. Precies uit dit gewone leven breken de personages gedurende één nacht los. Dan werd de kooi in de hoogte gebracht tot binnen een grote maancirkel die de scène beheerste. Dit voortdurend aanwezig beeld van de maan was volkomen verantwoord. Herhaaldelijk immers wordt in de tekst naar de maan verwezen als embleem van onstandvastigheid, irrationaliteit en van het vrouwelijke. Wanneer men daar bovendien nog een ladder aan toevoegde, die de verbinding tussen aarde en elfenwereld aanduidde, dan werd ook de sexuele betekenis van deze symbolen duidelijk.

De speciaal voor deze produktie gecomponeerde muziek van Herman Streulens was volkomen functioneel. Bij het begin van de opvoering weerklonk een soort kakafonie van alle thema's die verder in het stuk voorkwamen: een aankondiging als het ware van de chaos die geleidelijk naar harmonie zou evolueren. Vaak zorgden fluit, slaginstrumenten en sax voor nachtelijke, angstaanjagende geluiden die er op wezen dat deze droom niet zo maar een zoet fantasietje was. Het geheel van deze voortreffelijke produktie maakte de indruk van een speelse, maar perfect gecontroleerde anarchie.

De produktie van Maat voor Maat begon met een Brechtiaanse toets. Zaal en scène waren in hetzelfde felle, witte neonlicht gehuld. De acteurs kwamen op in hun alledaagse kledij en pakten dan elk een koffer op waarin hun theaterkostuum zat. Daarna gingen zij achteraan op een rij zitten. De speler die Lucio zou vertolken (Mark Willems) klapte in de handen om te kennen te geven dat het spel nu kon beginnen. Op die manier beklemtoonde De Decker ook hier reeds onmiddellijk de in Maat voor Maat ingebouwde theatraliteit. De Hertog immers die zich zogezegd terugtrekt uit het in chaos verkerende Wenen, maar achter de schermen aan de touwtjes trekt en in feite de hele

plot van het stuk uitwerkt, is een soort regisseur. Bovendien spelen eigenlijk alle karakters een rol of zetten een masker op. De Hertog doet dit zelfs letterlijk door zich te vermommen als monnik. Hiermee raken we reeds een der hoofdthema's van Maat voor Maat: de immense kloof tussen schijn en werkelijkheid. Bij De Decker werd deze thematiek direct vastgehaakt aan zijn sterk politieke visie op het stuk waarin de Hertog een geslepen politicus is die het erop aanlegt Angelo, aan wie hij tijdelijk de macht overdraagt, uit te schakelen. Via de Brechtiaanse inleiding werd aldus de hele theatervoorstelling een symbool voor het hypocriete spel van macht en moraal dat in dit stuk opgevoerd wordt. Deze kernthematiek werd treffend en consequent gevisualiseerd door gebruik te maken van gewaden en mantels als tekens van schijn, een beeld dat trouwens herhaaldelijk in Shakespeares tekst voorkomt. Gedurende een groot gedeelte van het stuk hing een reusachtig rood staatsie- of rechterskleed als een vogelverschrikker in het midden van het toneel.

Maar, zoals ik al aanstipte, begon het spelen met mantels reeds wanneer de acteurs opkwamen in hun repetitiekledij. De Hertog kreeg als eerste een donkere jas omgelegd door Lucio. De "volmacht" die Angelo in de eerste scène ter hand gesteld wordt door Hertog Vincentio was hier een goudkleurige koffer, waaruit Angelo dan een rode mantel te voorschijn haalde die hij meteen aantrok. Het was weer Lucio die, nadat hij Isabella het nieuws over de aanhouding van haar broer gebracht had, haar het novicekapje opzette waarmee zij bij Angelo zou gaan smeken. In de volgende scène die begint met Angelo's woorden "Wij mogen van de wet geen stropop maken" verscheen Herman Coessens die de rol van Angelo vertolkte, van achter het centraal hangende, reusachtige staatsiekleed. Tekenend was ook het feit dat Lucio onmiddellijk na het eerste gesprek tussen Angelo en Isabella, de mantel van Angelo's schouder afnam. De machthebber die zopas zijn eigen driften ervaren had, stond dan als het ware "ontkleed" op de scène, klaar voor de monoloog waarin hij zijn ware aard onderzoekt. Coessens hield

zelfs de handen in de broekzakken. Ongeveer halfweg deze alleen-spraak verborg hij zich bijna opnieuw achter het grote staatsiekleed, dat aan het eind op hem neerviel. Angelo was dan letterlijk verstrikt in zijn eigen kluwen van macht en schijn. Tijdens de kort daarna volgende monoloog spreidde Angelo het gevallen kleed uit en trachtte het schijnbaar op orde te leggen. Met het kleed zelf in de hand kregen de woorden "O rang, o aanzien, / Hoe dikwijls dwing je met je ijdel kleed / Ontzag af bij de dwazen, en misleid je zelfs de wijzen met je valse schijn!" een bijzonder scherpe en ironische betekenis. wanneer op het einde van de tweede smeekscène Angelo Isabella vastgreep en haar op de grond duwde leek het bijna of hij haar verkrachtte. Dit gebeurde eveneens op de uitgespreide rechters-toga die Isabella aan het eind van de scène aan het publiek toonde. Men ziet hoe hier een maximaal theatraal gebruik gemaakt werd van een symbool dat telkens perfect in het acteren geïntegreerd werd.

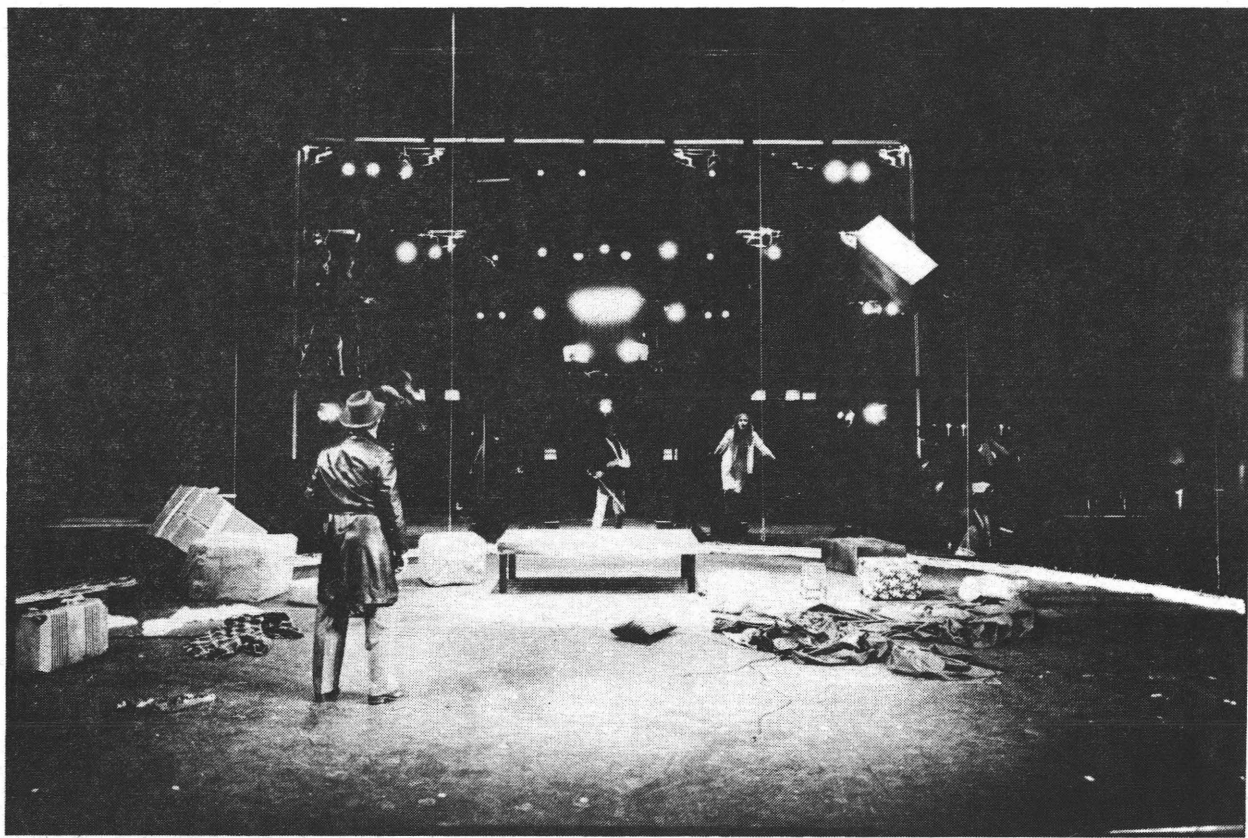
Deze N.T.G.-produktie legde de klemtoon op de politieke aspecten van Measure for Measure. Reeds bij het begin zag men dat Escalus (Arnold Willems) verontrust was omdat Angelo en niet hijzelf tot regent werd aangesteld. Hertog Vicentio was een politiek meester die zich op sluwe wijze onttreed van een gevaarlijk concurrent en zijn eigen positie wist te versterken. Het is de verdienste van Bob van der Veken die deze rol speelde, dat de Hertog toch geen eenzijdige figuur werd. Hij was gewiekst maar leek tevens een welwillend man. De slotepisode was echter ondubbelzinnig. Hoog verheven op een stelling die volledig door zijn mantel omspannen werd, sprak hij zijn oordelen uit en vroeg hij Isabella ten huwelijk. Isabella, die reeds eerder zelf haar novicenkleed had afgelegd verdween traag binnen de stelling: het leek wel of zij gelaten een gevangenis inging.

Bij zijn terugkeer in de stad nodigt de Hertog eerst Angelo uit om hem de hand te reiken en vervolgens vraagt hij ook Escalus om aan zijn zijde voor het volk te verschijnen

(V, i, 14 ff). De Decker maakte van dit moment een geladen politiek beeld. De drie acteurs met de Hertog in het midden gaven elkaar de hand en hieven de armen in de hoogte. Als zegevierende politici stonden zij op een loopbrug die tussen het publiek gebouwd was. Daarop flitsten de felle neonlichten weer aan als aankondiging van de op handen zijnde ontmaskering.

In de cynische interpretatie van Jean-Pierre De Decker waren de huwelijken die aan het slot door toedoen van de Hertog afgesloten worden geen happy-end maar veeleer slim bedachte straffen. Iedereen moest immers trouwen met iemand van wie hij niet houdt. Hoewel deze visie - en dit acht ik een verdienste - niet nadrukkelijk werd opgelegd, waren er een aantal bewust ingebouwde details die in die richting wezen. Zo werd Julia (Chris Thys) voorgesteld als een onaantrekkelijk, sullig meisje voor wie Claudio nauwelijks enig gevoel of begrip kon opbrengen. In de slotscène kwam hij samen met Bernardino op, beiden dronken en flarden lallend uit "Mein' Mutter war ein' Wienerin". Wanneer hij Julia zag en de situatie goed tot hem doordrong, werd hij er helemaal stil van. Ook de groteske uitbeelding van het huwelijk van Angelo kon in het licht van deze interpretatie gezien worden. Haastig en opdringerig nam Mariana Angelo bij de arm en vlug werd het paar door de weer op een rijtje staande overige acteurs voorzien van een parasolletje en een reiskoffer waarop "just married".

De corruptie en decadentie hadden in deze produktie gans Wenen overwoekerd. Niet alleen de onderwereld van pooiers en hoeren maar ook - en vooral - de gehele politieke hiërarchie werd als corrupt voorgesteld. In de scène waar de gevangene Claudio werd weggevoerd (I, ii) trachtte Lucio zijn vriend te helpen door de Provost geld in de handen te stoppen. Pompeius - schitterend vertolkt door Roger Bolders - suggereerde zelfs dat ook de wijze en gematigde Escalus niet zonder zwakte was wanneer hij in hun gesprek over de beteugeling van losbandigheid zei dat door de toepassing van de wet Wenen zou ontvolken. Bij de woorden "Als dat gebeurt en u leeft nog,



Maat voor Maat (foto Luc Monsaert)

zeg dan dat Pompeius het u voorspeld heeft" kwam Roger Bolders vertrouwelijk dicht bij Escalus staan en schalks-ironisch legde hij de klemtoon op "en u leeft nog". Maar belangrijker dan deze details is het feit dat ook de Hertog deel had aan het corrupte klimaat. Samenhangend met deze interpretatie van Vincentio was de heel bijzondere manier waarop de regie de figuur van Lucio had uitgewerkt. Bijna voortdurend was Lucio aanwezig op het toneel, soms vooraan zittend op een barkrukje, soms achteraan van op de stellages het gebeuren bekijkend. Ook wanneer de Hertog in het klooster een pij kwam vragen en zijn bedoelingen uiteenzette, was Lucio in de buurt. Daardoor en door de zelfzekere vertolking door Mark Willems, werd gesuggereerd dat Lucio wist wie de monnik was. Deze Lucio was helemaal niet de traditionele grappenmaker of kletser. Hij was integendeel de enige figuur die de waarheid sprak, ook over de Hertog. Het vrij lange gesprek tussen Lucio en de vermomde Hertog in III,ii was dan ook veel meer dan een humoristisch intermezzo; het werd een uiterst gespannen confrontatie die Vincentio zichtbaar irriteerde. Wanneer deze zelf beweerde "Ik heb nooit gehoord dat de afwezige hertog zich met vrouwen afgaf" schoten de hoertjes in een veelbetekende lach. Naar het einde van het gesprek toe zegt Lucio dat hij wenst dat de Hertog terugkeert. In deze produktie nam Lucio de Hertog hierbij vertrouwelijk vast maar sprak op scherpe en nadrukkelijke wijze. En bij zijn afscheidsgroet: "Tot ziens, broeder", plaatste hij het woordje "broeder" duidelijk tussen aanhalingstekens. Ook in de gevangenisscène (IV,iii), wanneer Lucio Isabella, die in de waan verkeert dat haar broer terechtgesteld werd, trachtte te troosten, scheen Lucio niet zozeer tot de monnik maar tot de in monnikenkledij gehulde Hertog te spreken. Het was dan ook niet verwonderlijk dat Lucio in het slottoneel bewust de Hertog ontmaskerde en helemaal niet verbaasd opkeek. In deze produktie kon men zelfs de indruk krijgen dat Lucio vanaf het begin bij het komplot van de Hertog betrokken was.

In een dergelijke politiek geladen interpretatie moet de thematiek van genade en vergeving bijna noodzakelijkerwijze

in de verdrukking komen. In het concept van Jean Pierre De Decker maken de verschillende passages over genade waarschijnlijk zelfs deel uit van het spel van uiterlijke schijn dat zowat alle personages in dit stuk opvoeren. Daarom vind ik het ook jammer dat onder meer Isabella's mooie verzen over de goddelijke verlossing en de menselijke nood aan genade (II,ii, 72ff) geschrapt werden. Enerzijds zou het behoud van deze verzen het concept van de produktie niet geschaad hebben. Anderzijds zou de mogelijkheid tot interpretatie ervan -zowel voor de acteurs als voor de toeschouwers - open gebleven zijn. Ook de rede van de Hertog op het einde van III,ii ("Hij die wil dragen 's hemels zwaard / Zij even vroom als streng van aard") werd weggelaten.

Het wegdrukken of ridiculiseren zelfs van de positieve en religieuze aspecten van het stuk had uiteraard een sterke weerslag op de interpretatie van de figuur van Isabella. In de vertolking van Els Magerman leek zij bijna neurasthenisch te zijn. Zij had duidelijk haar erotische impulsen verdrongen. Reeds in de scène waarin Lucio haar op de hoogte kwam brengen van het lot van Claudio zat zij krampachtig op een kerkstoel gekluisterd. En wanneer zij even later opkwam voor het eerste onderhoud met Angelo, droeg zij dezelfde kerkstoel als een geweer over haar schouder. Tijdens het gesprek zelf verschool zij zich aanvankelijk achter de stoel. Nadat zij uitdrukkelijk op haar knieën om medelijden gevraagd had (II,ii,100) werd zij steeds sterker meegesleept door haar pleidooi: tweemaal plaatste zij op arrogante wijze haar stoel vlak vóór Angelo en ging er dan zelfs rechtop op staan als wou zij Angelo zo verplichten rekening te houden met haar argumenten. Bij de woorden "ik koop u om" viel zij languit neer op de grond om hem ten slotte bijna uitdagend en triomferend te zeggen "Dat God u behoede" (II,ii,157).

Els Magerman was een militante en zelfverzekerde Isabella. In het tweede gesprek met Angelo, wanneer deze haar

tracht duidelijk te maken dat hij haar lichaam wil bezitten, stonden beide acteurs in een fel licht vlak bij elkaar. Het was alsof haar koude, uitdagende fierheid hem afschrikte. Daarna knielde Angelo en smeekte bijna om haar liefde. Uiteindelijk greep hij haar vast, duwde haar tegen de grond en wierp zich op haar. Aan het slot lagen beiden op de grote uitgespreide rechterstoga met de rug naar-elkaar toe gekeerd. Het frappante vers waarmee Isabella deze scène besluit, "Dierbaarder dan een broer moest kuisheid zijn", schreef zij met de wijsvinger als een slogan in de lucht. Op die manier drukte zij treffend haar ziekelijke obsessie uit. Zo mogelijk nog fanatieker toonde zij zich in de daarna volgende confrontatie met haar broer. Nadat Claudio haar gesmeekt had hem te redden door haar kuisheid op te offeren, ging zij tegen hem tekeer als een furie en sloeg daarbij haar paternoster, waaraan een zwaar kruis hing, als een zweep tegen de grond.

Van deze Isabella kon men niet verwachten dat zij naar meer menselijkheid zou evolueren. Ook in haar smeekbede tot de Hertog om het leven van Angelo te sparen, bleef zij koel, onbewogen voor zich uit staren. De wereld die zij in de loop van het stuk had leren kennen, kon haar alleen maar bitter stemmen. Op het einde leek zij inderdaad het grootste slachtoffer te zijn. Zelf nam zij haar novicekap af, viel op de grond neer en herhaalde wanhopig de woorden "schijn, schijn!" die zij reeds uitgeroepen had in II,iv nadat Angelo's ware bedoelingen voor haar duidelijk geworden waren.

De Decker is er in geslaagd deze Maat voor Maat een geheel eigen, passende en innemende sfeer te geven. Zeer handig wist hij het vereiste tragikomiſche klimaat op te roepen. Het feit dat de actie in Wenen gesitueerd is was voor hem aanleiding om vooraan links en achteraan rechts op de scène een piano te installeren waarop traditionele Weense deuntjes gespeeld werden. Aansluitend daarbij maakte de regie gebruik van een aantal sterk kabaretſke elementen. Lucio leek waarachtig op een figuur uit een vooroorlogs Berlijns kabaret zoals we

dat kennen uit het werk van Christopher Isherwood. Hij was een wit-gepoederde conferencier met gladgestreken, glimmende haren en een lichtbeige playboy-achtig kostuum. Het geheel van de voorstelling was bovendien gekenmerkt door een sterk ironiserende, soms in het groteske omslaande toonaard. Wanneer Lucio naar het klooster kwam en de zuster mannelijk bezoek aankondigde, veerden plots een aantal nonnetjes op om hem opgewonden wuivend te begroeten. Bij de aanhouding van Vrouw Overgaar (en andere hoeren) liet De Decker een regen van kleren, koffers en allerlei rommel op het toneel neerkomen, dat aldus in een complete chaos herschapen werd. Een andere scène die in een volkomen parodiërende operette-stijl gebracht werd, was de "moated grange scene" waarin de Hertog en Isabella de treurende Mariana komen betrekken in hun plan (IV,i). Mariana zat hier melancholisch te kijken op een schommel. Zes heren kwamen haar langs alle kanten bloemenruikers aanbieden en een serenade brengen. Verder herinner ik nog even aan het karikaturale huwelijk van Angelo en Mariana.

Volkomen passend bij de theatraliteit van Maat voor Maat en bij de idee van het "toneel spelen" of veinzen als thema werd er geacteerd tegen de naakte donkere toneelwand waarop een aantal spots aangebracht waren. Op de achtergrond stonden enkele hoge stellages die voor diverse doeleinden - het suggereren van bordelen, van de gevangenis - aangewend werden. De scène zelf was uitgebreid door een soort loopbrug die vooraan tussen de toeschouwers liep. Zo werd een zeer geschikte plaats gecreëerd voor die momenten in het stuk waarop de personages zich als politici aan het publiek tonen. Een vondst was ook het grote, onderaan schuin afgesneden scherm dat in de donkere gevangenis-scènes een guillotine suggereerde.

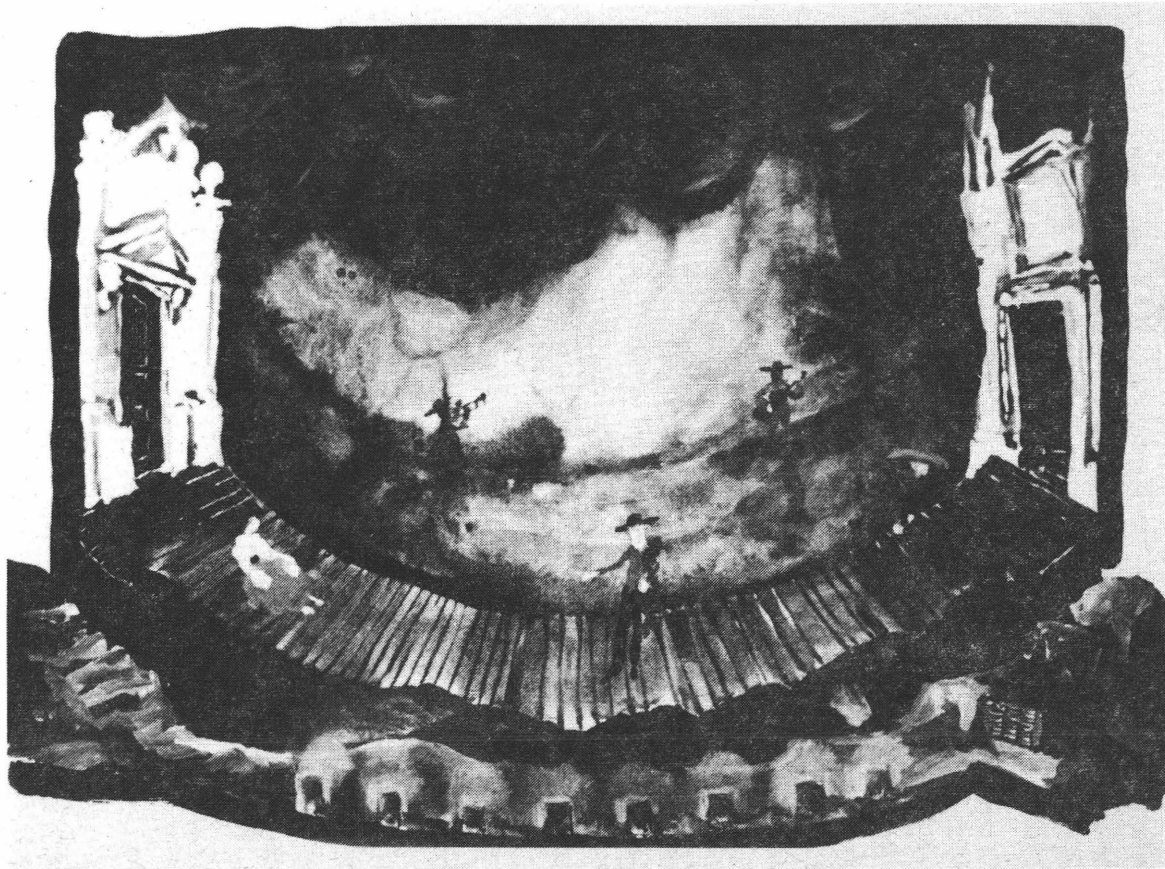
Ongeveer in het midden van de zaal hing boven de hoofden van de toeschouwers een afzichtelijk gedrocht dat de in Wenen heersende vernietigende syphilis moest suggereren maar ook aan folterpraktijken van een dictatoriaal regime kon doen denken. Het was dan ook niet erg functioneel.

De kostumering was zeer verscheiden maar hoofdzakelijk hedendaags. Claudio bijvoorbeeld liep in blue jeans. De Weense raadsheren droegen moderne pakken. Bij de aanhouding van Claudio waren er enkele fotografen present.

Shakespeares Measure for Measure is een moeilijk gripbaar stuk dat zich in zeer verschillende toonaarden ontwikkelt. In de Gentse produktie leek de noodzakelijke eenheid verzekerd door verscheidene factoren. Wellicht droeg de subtiele vertolking van de centrale rol van Vincentio door Bob van der Veken in niet geringe mate bij tot de samenhang van het geheel. Hij was een rustige hertog die af en toe met een komisch knipoogje, zijn eigen rol wist te doorprikken. Vooral echter denk ik dat de juist afgewogen integratie van de kledij-symboliek in het spel, de correct begrepen theatraliteit van het stuk en het vagelijk oproepen van een Weense sfeer deze produktie een eigen cachet gaven. Dit was een bijzonder geïnspireerde en erg dynamische interpretatie van Maat voor Maat.

De Deckers recentste Shakespeare-produktie was Veel Leven om Niets, een komedie die volledig opgebouwd is rond misleiding en bedrog. Niet alleen wordt de jonge Claudio er door de schurk Don John toe gebracht zijn verloofde Hero valselijk van ontrouw te beschuldigen, maar ook het geestige duo Beatrice en Benedict zwichten ten slotte voor elkaar nadat men elk van hen afzonderlijk had doen geloven in de hopeloze verliefdheid van de ander.

De vitaliteit van Much Ado about Nothing berust hoofdzakelijk op de volgehouden taalhumor. Hier stelt zich overigens een probleem voor het hedendaags theater. Deze spitsheid van de tekst overdragen naar een hedendaagse context en naar het Nederlands is een welhaast onmogelijke opgave. De vertaling van Frans Redant lijkt er uit te halen wat mogelijk is door de taalspelletjes en de toespelingen - allusies op hedendaagse reclameslogans bijvoorbeeld - te actualiseren. Jean-Pierre De



Veel leven om niets : decorontwerp

Decker verplaatste het stuk naar Latijns-Amerika. Op die manier had hij alvast troeven in de hand om zwier en kleur te geven aan dit blijspel dat inderdaad tempo en beweeglijkheid vereist. Vanaf het begin bevonden zich een aantal muzikanten op de scène. Fraai uitgedoste dames in hoepeljurken met de waaier in de hand droegen eveneens bij tot de feestelijke sfeer. Er werd in de loop van het stuk gedronken, gesmuld, gemusiceerd en flamenco gedanst. Dit alles speelde zich bovendien af in een erg mooi decor, andermaal ontworpen door Andrei Ivaneanu. Links en rechts zag men een lichtjes hol staande crèmekleurige gevel van een eenvoudig maar aantrekkelijk huisje. De holle lijn van deze geveltjes liep verder in het speelveld zelf dat dus een beetje de vorm van een dal had. Dit decor versterkte de exotisch-romantische sfeer van het geheel maar suggereerde bovendien, door het bolle-spiegel-perspectief, dat het opgevoerde spel er een was waarin de schijn bedroeg. In latere scènes werd het doek in de fond zodanig belicht dat daarachter een rotsachtig relief zichtbaar werd dat ondermeer dienst deed als graftombe voor Hero.

De Decker opteerde zóals hij het zelf zei voor "een regelrechte operette-stijl". De uitdrukking klinkt misschien wel iets overdreven maar een vrolijk-lichtzinnige benadering bleek inderdaad uit de uitbeelding van verschillende episodes en personages. Don Juan (Herman Coessens) bijvoorbeeld was een in het zwart gehulde en met een ooglapje versierde schurk wiens onbehouwen taal af en toe omsloeg in een onverstaanbaar militair geblaat. De huwelijksceremonie, waarvoor een reeks reuzeorgelpijpen in een onregelmatige boog boven de scène waren aangebracht, werd een totale klucht. Jappe Claes was een drukdoende, met armen en benen zwaaiende priester. Even karikaturaal acteerde hij even later in de ondervragingsscène waarin hij de rol van griffier vervulde.

Waren de zopas beschreven scènes overdreven kluchtig dan was het aanrukken van de twee boeven Borachio en Conrado



**Wie verbouwt,
rekent tot op
de centimeter
en... tot op
de frank.**

**Rekenaars zijn
welkom bij de KB.**



KREDIETBANK
Service begint bij het
betere onthaal.

Boekhandel Walry: het is de Drama Bookshop in N.Y. niet. Maar in dit land zitten nergens zoveel theaterboeken. En u kunt er iets vragen. Men weet er wat van theaterliteratuur.



BOEKHANDEL WALRY

Zwijnaardse stwg. 6
9000 Gent
091/22 91 67

met een ladder die zij tegen het venster van Hero zouden plaatsen, wel prettig. Als in een kolderesk tekenfilmpje marcheerden zij over de scène. Even later werden zij, gevangen tussen de trappen van hun ladder, weggevoerd.

Door deze karikaturale benadering gingen een aantal sterk dramatische momenten uit het stuk vrijwel verloren. Hoewel de toeschouwer vooraf weet wat er zal gebeuren moet de kerkscène, waarin de ceremonie brutaal verstoord wordt door een valse beschuldiging, bijna vanzelfsprekend een gespannen sfeer hebben. Als Beatrice aan Benedict vraagt om als bewijs voor zijn liefde tot haar, Claudio te doden, is dat een verrassend en emotioneel moment waarop haar genegenheid voor haar vriendin en haar liefde voor Benedict door haar masker van geestigheid heen breken. In de Gentse produktie verdween dit alles in het overheersend potsierlijk-kluchtig gedoe.

Regisseur De Decker zou echter De Decker niet zijn indien hij aan het slot van het stuk niet een persoonlijke toets had toegevoegd. In volle feestvreugde -want ook hier geldt immers: eind goed, al goed - liet hij een aantal van de orgelpijpen naar het publiek toe kantelen: het werden nu dreigende raketten of bommen. Vliegtuiggeluiden weerklonken en er werd met vlaggen gezwaaid. Don Juan betrad - als leider van een putsch? - het toneel, nam zijn ooglapje weg, en knipoogde tot afscheid naar het publiek. Was ook dit een grapje? Wellicht wel want deze Don Juan was te karikaturaal om een Pinochet te zijn.

Men weet dat Karel I Much Ado in zijn exemplaar van Shakespeares stukken de titel "Benedick and Beatrice" gaf. Zij zijn inderdaad de echte helden uit deze komedie. In de N.T.G.-produktie vertolkten Jef Demedts en Magda Cnudde deze rollen op charmante, innemende wijze en met de nodige zelfironie.

Opvallend bij elk van deze drie produkties is het zoeken naar en het volledig uitspelen van Shakespeares theatraaliteit. De teksten zelf zitten immers boordevol "spel"-elemen-

ten. Vaak realiseren de karakters zichzelf in het spelen van een rol.

Nergens steeft De Decker naar het scheppen van illusie. Het theater als theater, als spel wordt ten volle benut: circusachtige elementen, Puck als clown, Vincentio als een handig acteur en regisseur, acteurs of muzikanten die zelf toekijken op het toneelgebeuren. Op discrete wijze wordt de kloof tussen scène en toeschouwers overbrugd. In Midzomernachtsdroom liepen Puck en de overige acteurs op het einde de zaal in. Dit was geen goedkoop nummertje maar het logisch gevolg van de groei naar harmonie en verstandhouding waaraan het publiek werkelijk deelnam. In Maat voor Maat werd de scène uitgebreid door een loopbrug in de toeschouwersruimte zelf.

De theatraliteit van deze drie stukken en van De Deckers' ensceneringen sluit aan bij de essentiële thematiek van schijn en werkelijkheid. In Midzomernachtsdroom gaat het over de illusie van de liefde en van het theater. Maat voor Maat is één spel van macht en schijn en Veel Leven om Niets is, om het met Dover Wilson te zeggen "an elaborate game of Hide and Seek".

Met deze drie produkties heeft De Decker zich ongetwijfeld geaffirmeerd als een geïnspireerd Shakespeare-regisseur, die ons doet uitkijken naar verdere monteringen van zijn hand.