

De in dit nummer besproken opvoeringen bevestigen het "humanisme" van Shakespeares personages: in Shylock ondervindt het publiek aan den lijve de wreedheid en beperkingen van de mens; Pericles barst in de slotscène los tegen de schrijver (Shakespeare/Gower) die hem teveel onrechtmatig leed aandeed; Richard wil zijn koninkrijk verpatsen tegen zijn hachje; Prospero verzaakt tenslotte aan elke bovennatuurlijke, dus onmenselijke, magische macht. (Dit is ook Derek Jacobi's interpretatie van de rol in de recente Royal Shakespeare Company productie te Stratford, geregisseerd door Ron Daniels.)

Ook de decors (tweemaal zwart en tweemaal wit) kunnen wijzen op het hernieuwde belang van de tekst. Enerzijds besparen de regisseurs hun publiek reeds een gedeeltelijke interpretatie door de neutraliteit ervan. Het moet zelf zijn verbeelding laten werken. In het donker ziet het misschien vreemde gedaantes en schaduwen zoals Richard de geesten van zijn slachtoffers; op de witte wanden kan het zijn beeld van het stuk projecteren. Anderzijds zijn die decors weer niet zò neutraal. Het felle licht op de zilverwitte sets van *Pericles* en *De Koopman* duidt op een ontluistering; de duisternis in *Richard III* en *Romeo en Juliet* heeft daarentegen een melodramatiserend effect. Respect voor de tekst dus, als voornaamste impuls van de verbeelding. Toch wordt er ook gesnoeid, vooral in *Romeo en Juliet*. Marijnen, zoals Johan Thielemans opmerkt, laat de laatste scène van *De Koopman* gewoon weg en vervangt ze door een geslaagde pantomime. Zoals hijzelf ooit zei, voelt hij nog steeds geen nood om schuil te gaan achter de woorden van een auteur (*Dramatisch Akkoord* 1976-'77). Jo Gevers verkort de tekst en introduceert (trouwens minder geslaagde) tableaux vivants. Dit creëert stiltes, pauzes die Richards woorden en het onstuitbare verloop van de geschiedenis extra doen resoneren.

Spanningen

Er bestaan dus andere manieren om een stuk te "vertalen", te actualiseren of levend te maken, dan een letterlijk reproduceren van de tekst. Zdenek Kraus maakt van het monster Caliban een rebel tegen slavernij en kolonialisme en zijn Prospero draagt een confectiepak onder zijn Merlijn-achtige mantel; Marijnen zet Antonio's homosexualiteit dik in de verf (Mnouchkine weerstond de verleiding voor *Richard II*): dit zijn allemaal oppervlakkige vormen van actualiseren, het leggen van nieuwe accenten. Diepgaander zijn vertolkingen van Shakespeare die b.v. ook de Elizabethaanse ruimte recreëren, niet de concrete architectuur van de Globe, maar de relaties en structuren die erin mogelijk waren (zie Monique Nemer



De Koopman van Venetië
(RO Theater)
Foto Leo van Velzen

in *Théâtre Public* 44). Zo ook vertolkingen die vertrekken van de idee die de hedendaagse mens en theatermaker hebben van de Elizabethaanse toneelvormen (zonder te beweren die vormen zoals Shakespeares tijdgenoten te ervaren, wat een illusie is). Mnouchkine deed dit laatste met de Japanse traditie in *Richard II*. Marijnen zet enkele keren een Elizabethaanse "inner stage" op de Italiaanse scène neer en geeft ze een gepaste betekenis: het valse perspectief van Shylocks huis suggereert zijn verkrampte innerlijkheid en Jessica's gevangenschap.

Het zestiende-eeuws spel tussen de "inner stage", "upper stage", en "front stage" creëerde rijke spanningen tussen binnen en buiten, boven en beneden, voor en achter. Deze oppositiesparen zijn geen gratuite structuralistische onderscheidingen en hedendaagse regisseurs maken er nog dankbaar gebruik van. In de mate dat ze gerespecteerd worden, bevestigen ze b.v. Tillyards visie op de Elizabethaanse wereld als een nog sterk middeleeuwse hiërarchie. In de mate dat Shakespeare ze zelf grondig door elkaar gooit — daar dienen zijn talrijke "stormen" voor — dramatiseert hij de verwarring die b.v. volgens Donne de Renaissance bracht. Wanneer dus Antonio in de openingsscène van *De Koopman* van tussen het gordijn op het voorplan stapt, of Jessica de wand van haar kamer openhouwt om met Lorenzo te vluchten, toont Marijnen hoe zij grenzen overschrijden: Antonio door zijn homoseksuele liefde en Jessica door haar liefde voor een niet-Jood.

Psychologisme

Kennis van deze oppositiesparen verheldert ook Kotts opmerking dat *Richard II* en *Richard III* op tegengestelde bewegingen gebaseerd zijn: van de formele achtergrond naar het persoonlijke voorplan en omgekeerd. Deze bewegingen zitten in de tekst en bevatten de sleutel om de ondergang van de twee koningen ruimtelijk te dramatiseren. Mnouchkine koos voor de tegenstelling open/dicht: ze laat Richard sterven in een wit-metalen kooi temidden van het enorme podium. Zo beklemtoont ze hoezeer hij op zichzelf is teruggevallen en van staat (de uitgestrekte scène waarover hij tot voor kort nog kon draven) tot mens (kwetsbaar lichaam) geworden is. In Tiel had Gevers kunnen werken met de tegenstelling boven/beneden. Ik vermoed dat de centrale constructie met aan de ene kant een hellend vlak en aan de andere een trap, verwijst naar de middeleeuwse metafoor voor de geschiedenis: een grote trap van dewelke overmoedige vorsten naar beneden storten (het stuk is trouwens een "de casibus" tragedie). Maar het scènebeeld vertaalt die beweging te weinig. De productie geraakt niet van de grond. Alles blijft hangen in het interieur, de zwarte kast die Mnouchkine vernietigt door in de open ruimte van de Cartoucherie te spelen. Gevers' regie verzandt daardoor in psychologisme, terwijl het Shakespeare precies ging om de essentie van de geschiedenis zoals hij ze zag: het telkens onrechtmatig veroveren van de troon waardoor elke nieuwe vorst vervangen moet worden.