

Peter Sellars blijft verbazen

# Vier vragen voor De Koopman van Venetië

*Peter Sellars slaagt erin om met deze 'komedie' van Shakespeare iets te zeggen over de onlusten in Los Angeles.  
Een enthousiaste Johan Thielemans licht toe.*

Peter Sellars is in Brussel geen onbekende. Gerard Mortier bracht hem in de jaren tachtig naar de Munt, waar Sellars zijn veramerikaniseerde versie van de Griekse tragedie Ajax liet zien. Later kwamen de enscoveringen van de opera's *Julius Caesar* (Haendel) en *The Death of Klinghoffer* (Adams). Toen Gerard Mortier directeur van het festival van Salzburg werd, maakte hij Sellars tot één van zijn vaste medewerkers en liet hij hem in dat conservatieve bastion twintigste eeuwse opera's regisseren.

Wie de laatste jaren met Sellars sprak, kreeg vaak te horen dat hij eraan twijfelde of opera wel het meest geschikte medium voor hem was. Eén van de bezwaren tegen het genre was, volgens Sellars, de al te hoge kostprijs. Vitaal politiek theater kon alleen maar door de prijs van de spektakels te drukken: weg met de ingewikkelde decors en de mooie kostuums. Het naakte plateau, kwalitatief hoge acteursprestaties, een belangrijke tekst: dat waren de basisvoorwaarden om een theater te maken dat voor de hedendaagse mens relevant kon zijn.

Vanuit die inzichten heeft hij thans voor het Goodman Theatre in Chicago *De Koopman van Venetië* gemaakt. Helemaal eenvoudig en goedkoop heeft Sellars het niet weten te houden, want hij heeft een beroep gedaan op een ingewikkelde video-apparatuur, wat de aanmaakprijs van de vertoning wel fors de hoogte zal ingejaagd hebben. Zijn 'arm' theater is dus niet zo 'arm' als de theorie laat vermoeden. Maar de toevoeging van de video,

overweldigend aanwezig in deze opvoering, is verre van een luxe. Een technisch snufje dat modieus hedendaags oogt. Neen, de video-schermen laten Sellars toe volledig nieuwe principes te exploreren in verband met de intimiteit tussen acteurs en publiek en met de bevrijde kijkrichting van de toeschouwer.

Op één punt heeft hij wel volledig woord gehouden: zijn theater is duidelijk politiek. Op de kwaliteit van het acteren valt niets aan te merken, dat is zowat over de hele lijn verbluffend. Amerikaans theater op zijn best. Daarbij gaat het om een belangrijke tekst van Shakespeare. Elke opvoering van een Shakespeare-tekst moet, wil ze enige zeggingskracht hebben, een antwoord bieden op een reeks vragen. Doet ze dat niet dan krijg je de fletse, ondermaatse opvoering die in de maand november door Lidwien Roothaan in de Brusselse KVS geserveerd werd. Doet ze dat wel, dan sta je oog in oog met een grote theaterervaring. Dat laatste was bij Peter Sellars onmiskenbaar het geval.

Het lijkt ons nuttig om de vragen netjes op een rij te zetten en een na een de voorgestelde antwoorden te onderzoeken.

## 1. Met welk probleem kampt *The Merchant of Venice*?

Shakespeare heeft in de figuur van de jood Shylock een rol geschreven, die binnen de patronen van het anti-semitisme valt. Shylock wordt in de tekst een aantal malen als de handlanger van de duivel genoemd. Als zijn dochter Jessica zich laat schaken door een jonge christen, dan is

dat een triomf, want Jessica stemt uit liefde toe in een bekering. Niet alleen de liefde triomfeert, maar ook een ziel is gered. Als we Shylock als vader in het zand zien bijten, worden we geacht om dat op raciale en religieuze gronden toe te juichen. Shylock zelf sluit een contract af, waarbij hij van een christen geen rente maar wel een pond vlees eist. Als hij uiteindelijk om de uitvoering vraagt, wordt hij op een listige manier bedrogen. Ook dat bedrog wordt ons voorgesteld als een overwinning op een onmens. Het anti-semitisme bij Shakespeare heeft vooral na de Tweede Wereldoorlog een onverteerbare kleur gekregen. Waarom willen zoveel regisseurs, vaak van joodse afkomst, dit stuk vandaag de dag nog spelen? Het lijkt wel te maken te hebben met de mythe Shakespeare, de grote, humanistische schrijver die een ereplaats verdient op de canon van de Westerse toneelliteratuur. Elke opvoering van *De Koopman* is een pleidooi voor Shakespeare.

Dat is ook het geval bij Sellars. In een zeer boeiend gesprek met zijn dramaturg Norman Frisch, opgenomen in het programmaboekje, vertelt Sellars hoe hij bij Shakespeare op zoek ging naar een tekst die hem in staat stelde om over het hedendaagse Amerika een uitspraak te doen. In de commentaren van Sellars verschoont steeds weer de stad Los Angeles. Dat komt omdat Sellars er een paar jaar aan de slag is als organisator van een multicultureel festival. Het doel van deze culturele onderneming is te laten zien dat de rijkdom van de stad bestaat uit de fascinerende mengeling van de meest uiteenlopende culturen. Hier ontmoeten Afrika, Centraal Amerika, Azië en Europa elkaar. In de praktijk levert dat een sterk gesegregerde stad op, en het festival van Sellars wil pogingen ondernemen om de culturele isolatie van al deze groepen te doorbreken.

Deze optimistische instelling heeft een flinke knauw gekregen toen de 'onlusten' uitbraken. De blanken spraken blanke politiemensen vrij van een moord op een zwarte, de beruchte zaak van Rodney King. De zwarte getto's kwamen onmiddellijk in opstand, en richtten hun woede vooral op de Koreaanse winkeliers: plundering en brandstichting waren schering en inslag. Een vreemde kettingreactie. Een sociaal probleem werd doorkruist door raciale spanningen.

Peter Sellars wilde over deze gebeurtenissen een voorstelling maken en kwam

uit bij twee teksten: ofwel *Maat voor Maat*, ofwel *The Merchant of Venice*. Dat het uiteindelijk *The Merchant* is geworden, lijkt aanvankelijk erg vreemd, maar wanneer men nota heeft genomen van al de operaties die Sellars op de tekst heeft uitgevoerd, wordt het duidelijk hoe hij parallellen zag tussen Venetië en Los Angeles. Het stuk van Shakespeare, gebaseerd op verschillende Italiaanse verhalen, stelt verschillende groepen duidelijk tegenover elkaar: de joodse gemeenschap, de wereld van de zakenlui op het Rialto, en de aristocratische villa van Portia. Sellars is in al zijn regies een meesterlijke vertaler van situaties geweest, en ook hier komt hij verrassend uit de hoek. Venetië wordt bij hem Los Angeles (waar er merkwaardig genoeg een wijk is die Venice heet). De verschillende groepen uit Shakespeares stuk zal hij een andere raciale achtergrond geven: voor de zakenlui en eerste kapitalisten kiest hij blanke Amerikanen en Latino's. De aristocratische Portia wordt Aziatisch (in L.A. kan ze Chinees, Japans of Koreaans zijn), wat kan verklaard worden door het feit dat bv. de Koreanen – vrij recente inwijkelingen – zich economisch heel vlug hebben opgewerkt. Daarbij kan het verhaal van de schone Portia die haar hand zal geven aan een jongeling die uit drie kistjes het juiste kiest, doen denken aan een Oosters sprookje. Ook de methode om een echtgenoot te kiezen, buiten de instemming van het meisje om, wijst op gewoontes die niet tot onze cultuur behoren. Het mysterieuze Azië komt hier goed van pas.

De meest verbluffende keuze geldt Shylock: Sellars heeft hier voor de schitterende zwarte acteur Paul Taylor gekozen. Twee bedenkingen verklaren deze beslissing. De eerste reden is extern: in het verleden hebben grote, zwarte acteurs de rol van Shylock gespeeld, in zogenaamde 'kleurenblinde' opvoeringen. Daar de zwarte acteurs vandaag de dag nog altijd te weinig kansen krijgen om in klassieke teksten uit te blinken, is het, van de kant van Sellars, een politieke daad om voor deze rol een kleurling te kiezen. De tweede reden heeft met gevoelsgebieden van de tekst zelf te maken: net zoals de jood in het Europa van de Renaissance wordt de zwarte in het Amerika van vandaag gediscrimineerd. Een blanke die zich tot een zwarte moet wenden om geld te lenen, ervaart dit als een even grote vernedering als dat voor Antonio in Venetië was, toen hij Shylock moest gaan opzoeken. De ne-

geracteur draagt zijn droeve geschiedenis onvermijdelijk met zich mee, en de gespannen verhouding van haat uit de tekst heeft een verschroeiende hedendaagse kracht. De verhouding tussen Shylock en Antonio krijgt er vanzelf een pak rauwe emotie bij, een ongezellige herkenbaarheid, een stuk gevaar en een deel waarheid. Voor een Amerikaan komt er nog een ironische dimensie bij: er zijn veel Amerikaanse negers die vandaag zelf door een anti-semitische houding getekend worden. Hun gediscrimineerd-zijn leidt niet automatisch tot een algemene solidariteit van de misprezenen. Daarnaast klinken sommige uitspraken in de tekst van Shakespeare erg actueel: als Paul Taylor het als Shylock over 'my nation' heeft, dan klinkt op de achtergrond het concept 'Black Nation' mee en is er als het ware een kortsluiting tussen de originele tekst en de hedendaagse toestand. Door de keuze voor de zwarte acteur kan Sellars alle vervelende tics van het jood-zijn weglaten, tics die de rol anecdotisch maken en hem beladen met vele reminiscenties uit een verscheurde geschiedenis. In de plaats komt er het bredere probleem van het racisme, wat ook het centrale probleem van Amerika is. Meteen wordt duidelijk waarom Sellars meende dat vooral *The Merchant of Venice* zich leende om iets wezenlijks te zeggen over Los Angeles, een stad in nood.

## 2. Moeten we niet schrappen?

Er zijn in dit stuk twee intriges die voor het grootste deel van de tijd parallel lopen. In Venetië gaat het over zakendoen en levert Shakespeare een accuraat portret van het beginnende kapitalisme. De toon ervan is eerst zakelijk en daarna ronduit dramatisch. Daarnaast is er een amoureuze intrige, waar de toon vaak badinerend en ironisch is. Dit verklaart waarom dit stuk in de verzamelde werken (de *Folio* uit 1623) onder de komedies staat gerangschikt. Merkwaardig genoeg komt de dramatische climax van de confrontatie tussen Antonio en Shylock op het einde van het vierde bedrijf: daar weet Antonio zijn leven te redden en moet Shylock verslagen en bedrogen afdruipe. Maar dan voegt Shakespeare er nog een bedrijf aan toe, waar we ons, volgens de komedietraditie, moeten buigen over de amoureuze perikelen van twee pasgetrouwde koppels. In de opvoeringstraditie wordt dit bedrijf als een poëtische, speelse anticlimax gespeeld. In dat geval lijkt het

bedrijf overbodig en banaal. Toen ik enkele weken geleden met Franz Marijnen sprak over zijn geruchtmakende opvoering van *De Koopman*, die hij een tiental jaar geleden in Rotterdam maakte, zei hij dat hij principieel nooit in stukken schrapt, op één uitzondering na. Het laatste bedrijf van *De Koopman* werd bij hem zo goed als weggelaten, omdat, volgens Marijnen, alles redundant is.

Peter Sellars gaat noch met de traditie, noch met Marijnen akkoord. Vooral eer we daar op ingaan is het interessant om aan te stippen hoe hij met een tekst van Shakespeare omgaat. Bij een eerste lectuur streept hij aan wat hij weerbarstig of oninteressant vindt. Daarna zal hij deze passages niet schrappen, maar ze precies met een bijzondere zorg omringen, of zelfs tot de centrale scènes van zijn lezing maken.

Hieruit spreekt opnieuw Sellars respect voor Shakespeare, want hij gaat er van uit dat deze schrijver van een dieper inzicht in het theater en de mens getuigt dan een regisseur, hoe geniaal ook.

Als we deze stelling van Sellars kennen, weten we reeds dat hij zich met veel ijver over dat zogenaamde redundante vijfde bedrijf zal buigen.

Om het laatste bedrijf op een boeiende manier voor te bereiden, legt Sellars reeds veel eerder een hele reeks accenten. Zo is er de episode waarbij verschillende huwelijkskandidaten bij Portia verschijnen. Ze moeten elk de proef met de drie kistjes afleggen. De eerste kandidaten grijpen naar goud en zilver, en alleen de Venetiaan Bassanio, het gepredetermineerde, blanke lief, weet dat het onmogelijke loden kistje de weg naar zijn geliefde is. De ongelukkige kandidaten zijn de makkelijke prooi van komisch misprijzen. Bij Shakespeare lacht men om de domme Marokkaanse prins die zich door goud laat verblinden. Maar deze lach is verdacht en reactionair, want hij behoort tot de racistische reflex. Stelt de prins zich immers niet voor met de woorden: 'Versmaad mij om mijn kleur niet' (vertaling Burgersdijk). Bij Sellars valt de lach weg, want zijn prins wordt vertolkt door een kleurling. De regie kiest voor de menselijke waardigheid, en de prins is meteen een mens van vlees en bloed, iemand die echt verliefd is. Zijn redenering is plots verbluffend juist, en zijn smart, wanneer hij verliest, pijnlijk echt.

Een tweede ingreep geldt het liefdesverhaal rond Lorenzo en Jessica. Sellars

onderstreept hierbij de materiële aspecten van de verhouding. Als Jessica uit het ouderlijke, joodse huis vlucht, neemt ze veel geld en edelstenen mee. Eens de gelieven bij elkaar zijn, verdwijnt elke zweem van tederheid of hartstocht. Integendeel, Jessica blijkt maar al te graag te stoeien met de knecht Gobbo, zodat een jaloerse, troebele spanning ontstaat die zelfs tot geweld leidt. Het bij uitstek ongelukkige koppel van de voorstelling is wel dat van Jessica en Lorenzo, en de vrouw, zo onderstreept Sellars, is de dominerende persoonlijkheid omdat ze de touwtjes van de geldbeurs tot op het einde in handen heeft. Maar het geld staat elk teder menselijk contact in de weg.

Een derde belangrijke ingreep geldt de verhouding tussen Antonio, de koopman van Venetië, en zijn jonge vriend Bassanio. Welk soort verhouding tussen twee mannen maakt het mogelijk dat één van de twee bereid is om zijn lichaam te offeren zodat de hartewens van de ander in vervulling kan gaan? Voor Sellars kan dat alleen als er sprake is van een homo-erotische band. Hij onderbouwt zijn stelling door vanuit de tekst van Shakespeare een nieuw licht te werpen op Bassanio's motieven om Antonio tijdens zijn proces ter hulp te snellen. Het bericht dat Shylock de uitvoering van zijn contract eist, bereikt Bassanio op zijn huwelijksdag. Hij wil de feestelijkheden onmiddellijk onderbreken, Portia achterlaten en zijn vriend vervoegen. Bij Shakespeare gaat Portia onmiddellijk akkoord en spoort haar nieuwe echtgenoot aan. Bij Sellars speurt Portia dat er meer aan de hand is, en toont ze de eerste sporen van jaloezie. Als ze even later in Venetië verschijnt, vermomd als jurist, en dank zij een sofisme Antonio van het mes van Shylock redt, doet ze dat geplaagd door een innerlijke strijd, want ze redt haar mededinger. Na de rechtspraak stelt ze haar man op de proef: als jurist vraagt ze als beloning om de ring die ze als Portia aan Bassanio gaf. Bassanio staat de ring af, nu tonend dat Antonio hem meer waard is dan zijn vrouw. De triomf van Portia is ook haar nederlaag.

Na al deze ingrepen zijn we klaar voor het vijfde bedrijf. Sellars gaat uit van de bekende passage: 'In zulk een nacht als dit'. Daarin wandelen twee gelieven in het maanlicht en verwijzen ze naar een aantal bekende liefdesverhalen. Wie goed leest, en dat doet Sellars, merkt dat in die lijst alleen tragische verhalen worden op-

gesomd, een erg vreemde inleiding tot een lichtvoetig besluit van het stuk. Precies dat 'vreemde' wordt bij Sellars met grote radikaliteit uitgewerkt: de koppels, die in een vroeger bedrijf gevormd werden, blijken geen van alle de proef te doorstaan. Lorenzo blijft bij zijn lastige Jessica voor de grote erfenis. Gratiano en Bassanio bewijzen dat hun dure eden van trouw slechts loze woorden waren. En Portia maakt duidelijk dat ze niet langer gesteld is op Antonio. 'Zulk een nacht als dit' blijkt er een te zijn van wanhoop en bitterheid. Het vijfde bedrijf, dat Sellars in grote duisternis laat spelen, is nog donkerder van toon dan de gerechtszaak. Niet de liefdesharmonie, maar een essentieel gebrek aan contact is het dominerend gevoel.

Hier stoten we op de kern van Sellars' lezing. De verliezers bij Shakespeare hebben bij Sellars systematisch kunnen rekenen op begrip en respect. Maar de winnaars uit het stuk – de klasse van de eerste kapitalisten – worden op misprijzen onthaald. Dat kapitalisme, immers, is de triomferende ideologie in het Amerika van vandaag. Het is een systeem dat Sellars radicaal verwerpt, want hij is politiek geschokt door het discours dat nu in Amerika te beluisteren valt. In een gesprek op de Franse televisie had hij het over de opmars van het fascisme in zijn land, en verwees hij expliciet naar de maatregel die onderwijs onthoudt aan kinderen van illegale, Mexicaanse inwijkelingen. De mensen die daarvoor in Californië verantwoordelijk zijn, zijn de broeders en zusters van Antonio en Bassanio.

Hier mengt zich het lezen van Shakespeare met een politieke overtuiging die voortspruit uit verontwaardiging. Gaat men naar de teksten van Shakespeare terug, dan merkt men dat in deze opvoering een diepgaande operatie op de betekenis is gebeurd. Op de vraag 'zegt de tekst dat?' kan het antwoord alleen maar zijn: Sellars laat deze tekst dit zeggen. Het kleine verraad levert plots een aangrijpend, verwarrend en pijnlijk laatste bedrijf op. Plots moet *The Merchant of Venice* tot en met zijn laatste tekst gespeeld worden. Wat een 'komedie' heette, is nu over de hele lijn een tragedie. Zonder hoop verlaat men de zaal. En van één ding is men diep overtuigd: het verkleuren van Venetië tot het Los Angeles van vandaag is op alle punten schitterend gelukt. Tot nu toe heb ik nooit eerder zo-

veel intelligentie bij de intelligente Peter Sellars gemerkt. Zijn confrontatie met Shakespeare doet hem voor goed behoren tot de belangrijke regisseurs van dit ogenblik.

### 3. Hoe gaat Sellars om met de intimiteit van het Elizabethaans theater?

In de studies over het Elizabethaans toneel kan je lezen dat er toen een heel hechte band tussen publiek en podium bestond. Dat kwam vooral door het vooruitgeschoven speelvlak (de 'apron stage'), waardoor de acteurs van drie zijden omringd werden door toeschouwers – en we willen het dan nog niet hebben over het feit dat er op het podium zelf ook nog toeschouwers zaten. Deze intimiteit konden de schrijvers heerlijk uitbuiten tijdens de grote monologen. Deze onmiddellijke relatie met de acteur is verloren gegaan vanaf het ogenblik dat het Italiaanse type van zaal heel West-Europa (Engeland inclusief) veroverde. Een tekst van Shakespeare staat steeds wat onwennig op het lijsttoneel. Met de twintigste eeuw hebben de nieuwe media de acteur nog dichter bij het publiek gebracht dan dat ooit eerder het geval was. Dat heeft tot gevolg dat acteren in de grote zaal haaks komt te staan op de wens van de acteur om met heel veel kleine gelaatsnuances en met een stem op kamervolume een tekst te vertolken. Ook Sellars heeft vroeger dit soort camera-realisme reeds nagestreefd (met spectaculaire gevolgen in zijn regies van de opera's van Mozart). Bij deze Shakespeare is hij echter nog veel verder gegaan dank zij twee technische hulpmiddelen: de microfoon en de videocamera.

Hij gaat uit van een lege ruimte, een speelvlak dat langs twee kanten open is en achteraan afgezoomd wordt door een groot, rechthoekig wit doek. Als rekvisieten zijn er een paar tafels en stoelen die op wat toevallig samengeraapt kantoor-meubilair lijken. Abstracter en kouder kan het allemaal niet.

In deze immense ruimte laat hij de acteurs volgens erg klassieke regels evolueren, echt subtiele bewegingen moet men deze keer van Sellars niet verwachten. De acteurs blijven vaak lang op dezelfde plaats staan. Maar de volledige voorstelling wordt ook door een camera geregistreerd, en die beelden komen terecht op de tientallen videoschermen verspreid over de hele zaal.

Het beeldmateriaal op deze schermen is van drieërlei aard: er zijn beelden uit de

straten van Los Angeles (spelende, joe-lende kinderen, auto's die langs de einde-loze straten rijden); er zijn beelden die iets van Shakespeares tekst onderstrepen. Zo begint de voorstelling met beelden van een boeg die door water klieft. Dat is voldoende om Venetië en zijn kanalen op te roepen. Of er is het lang aangehouden shot op de maan tijdens het laatste bedrijf. Daar Sellars dit met een camera op de schouder doet, zal dit beeld lichtjes bewegen. Als je dan achteraan in de zaal zit en op alle schermen de maan ziet dansen, krijg je de vreemde indruk dat het de acteurs zijn die op en neer deinen. Het conventionele beeld dat bij de romantische liefdesnacht hoort, krijgt hierdoor een heel letterlijke invulling. Het hyperrealisme verhindert dat de toeschouwer van het zoete maanlicht genieten kan. Het kille oog van de camera werkt als kritiek op het romantisch cliché. De derde soort aanwending van het beeld geeft aan de volledige vertoning een heel apart karakter. Op het toneel volgt een acteur of een actrice met de camera in de hand de actie. In de zaal zien we op de schermen de close-ups. Het oog van de toeschouwer heeft de vrije keuze: ofwel volgt het de acteurs in levende lijve, ofwel kiest het voor het televisiebeeld. Deze keuze wordt nergens geleid of afgedwongen. Wie dicht bij het toneel zit, zal rechtstreeks van het acteren genieten, wie ver af op de laatste rijen zit, zal veel meer de televisieschermen in het oog houden. Het gevolg hiervan is dat de intimiteit op een wonderlijke manier wordt bewerkstelligd. Er zijn zelfs spelmomenten, waarbij een reactie van de acteur zo klein is, dat alleen het televisiescherm verraadt wat hij of zij op het gelaat laat lezen.

Sellars laat in de loop van de vertoning zien, welke interessante mogelijkheden deze manier van werken biedt. Zo is bij Shakespeare de zevende scène van het tweede bedrijf een kleine conversatie tussen twee Venetianen, een schrijftechnische truuk om het publiek op de hoogte te brengen van het verloop van verschillende gebeurtenissen. Sellars vertaalt dat naar een televisie-programma, waar twee vranke commentatoren met veel leedvermaak de stand van zaken aan het publiek meedelen. Deze 'vondst' is schitterend omdat ze voortkomt uit de stijl van de vertoning zelf. Niet alleen geeft ze aan Shakespeares tekst een verfrissende invalshoek, maar laat ze Sellars toe iets wezenlijks over de Amerikaanse televisie te

vertellen, zonder dat het ook maar één ogenblik geforceerd aandoet.

Hier hoort even een terzijde bij. Dit televisie-citaat lukt Sellars zo volledig omdat hij ook beslist heeft om de rijkdom aan accenten, die de verschillende subculturen in L.A. met zich meebrengen, volledig op te nemen in zijn vertoning. Niemand van de schitterende acteurs probeert een 'Shakespeareaanse' uitspraak te beoefenen. Dan zouden ze aan kleur en authenticiteit inboeten, en zou de vertaling naar L.A. vals klinken. Het wonderlijke is dat Sellars de taal van Shakespeare zo levend, sprankelend en juist laat klinken, alsof iedereen in de straten van L.A. inderdaad zo praat. De natuurlijkheid van de tekst is ronduit verbluffend, en de verbale rijkdom, die een diep kenmerk is van de Amerikaanse cultuur (getuige de rapteksten), doet meer eer aan Shakespeares taalvuurwerk dan een Britse, academische zeggingswijze. Ook hier scoort Sellars een politiek punt, want Shakespeare wordt in de Angelsaksische context bevrijd van de druk van een blanke traditie. Het levende Amerika, dat van de multi-culturaliteit, heeft zich Shakespeare volledig eigen gemaakt. Einde terzijde.

Een andere schitterende aanwending van de technische middelen mag niet onvermeld blijven. De rechtszaak in het vierde bedrijf wordt geleid door de doge. Het is een kleine rol, die niet meer dan een vijftigtal verzen beslaat. Op een normaal speelveld scheppen de voor de hand liggende plaatsen (met gezicht naar de zaal, of schuin terzijde) een aantal problemen, want het gros van de tekst wordt gesproken door personages die geacht zijn dat alles tot de doge te richten. Sellars draait de zaken radicaal om: hij plaatst de doge midden op het voortoneel met zijn rug naar het publiek. Een camera echter neemt zijn gezicht gedurende het volledige verloop van het proces op in close-up. De acteur moet het 'luisteren' dus constant spelen, en zijn zwijgende maar aandachtige aanwezigheid domineert het geheel. De volledige discussie speelt zich af onder dat toezien oog, en de zwijgende rol krijgt hierdoor een uitzonderlijk gewicht, want gedwongen door de camera moet de acteur een stille intensiteit ten toon spreiden, wil hij geloofwaardig blijven.

Uit deze voorbeelden blijkt voldoende dat Sellars een nieuwe dramatische ruimte ontworpen heeft. Zowel de conventies van het Italiaans, als van het Elizabethaans

toneel worden doorbroken en verrijkt. In deze ene vertoning is niet alles getoond wat het systeem aan mogelijkheden inhoudt. Het is zelfs zo soepel dat het een instrument is dat ook door andere regisseurs gebruikt kan worden. Het lost de spanning op tussen het lijsttoneel en het platte-vloertoneel, tussen de grote zaal en de kleine ruimte.

#### 4. Is *The Merchant of Venice* een komedie gebleven?

Neen. Sellars, zoals zovele van zijn collega's, weigert de toonaard van de komedie, omdat het blijkt dat de komedie te veel teert op reactionaire reflexen. Hij heeft van Shakespeares stuk een bijzonder donkere versie afgeleverd. De sleutel echter heeft hij bij Shakespeare zelf gevonden, want de eerste regel van het stuk luidt: "k Weet waarlijk niet waarom ik zo somber ben", een vreemd begin voor wat een komedie heet te zijn. Een paar keer heeft hij de tekst wel naar zijn hand gezet, en dat zal wel op protest bij zogenaamde puristen stoten (toen hij met deze productie in Londen te gast was, was niet iedereen onverdeeld gelukkig met zijn aanpak). Maar door deze ingreep heeft Sellars iets weten te zeggen over de problemen die hem thans bezighouden. De opvoering toont de mechanismen van het racisme. Ze getuigt ook van een diep pessimisme waar het gaat over menselijke verhoudingen, een thema dat bij Shakespeare aanwezig is, maar hier door de regisseur dubbel en dik in de verf wordt gezet. Zo zegt deze merkwaardige *Merchant of Venice* iets over het door de onlusten getraumatiseerde L.A., en zo hebben de rollen in L.A. een verrassende lezing van *The Merchant* voortgebracht.

Johan Thielemans.

*The Merchant of Venice* (William Shakespeare), een productie van het Goodman Theatre uit Chicago.

Regie: Peter Sellars, dramaturgie: Richard Pettengil; kostuums: Dunya Ramicova; licht: James Ingalls; geluid: Bruce Odland, met Geno Silva (Antonio), John Ortiz (Bassanio), Elaine Tse (Portia), Paul Butler (Shylock), Tyrone Beasley (prins van Marokko), Portia Johnson (Jessica), Del Close (de doge) e.a. Gezien te Bobigny.