

toestaan en vlugger tot typeringen leiden. Een superieure ironie kenmerkte terecht het spel van Mefistofeles. Toch kon van Ron Cornet misschien wat meer diabolische speelsheid en energie verwacht worden. Hij hoefde niet meteen de geest in Walt Disney's Aladdin te overtroeven, maar wat meer soepelheid en vooral theatraliteit in het aanprijzen van zijn waar en uitvoeren van zijn meesters wil hadden geen kwaad gedaan. Mefistofeles is tenslotte impresario en ceremoniemeester, regisseur van de spektakels waarmee Faustus en de andere toeschouwers-in-het-stuk verstrooid worden, verblind voor de ware toedracht der zaken: het spel op leven en dood dat hier gespeeld wordt.

Magische cirkel

Het scènebeeld - dat herinnerde aan Derek Jarman's filmdecor voor Edward II (ca. 1592), ook van Marlowe - werd beheerst door een massieve, rood-beige, gebogen muur, die vooraan links begon en achteraan rechts eindigde. In die kwartcirkel werden onzichtbare deuren verwerkt, die in de loop van de voorstelling verrassend opendraaiden, eerst twee, om Goed en Kwaad te laten afgaan, dan zeven (met bijhorende vensters), om de zuilengang van het Vaticaan op het Sint-Pietersplein te evoceren. Evenmin als het cirkelmotief was het aantal toevallig, gezien het belang van de getallensymboliek in de Bijbel, alchemie en astrologie (de 7 hoofdzonden, de 7 beweegbare sferen, 4 elementen, enz.). Aan de rechterkant van het podium hernam de muur nog even, op dezelfde hoogte maar ietwat vooruitgeschoven en met dit keer een onzichtbare dubbele deur. Deuren en muuropening leverden voldoende mogelijkheden voor een gevarieerd spel in de toch wel beperkte ruimte van het Fakkeltheater. Daarenboven situeerde het decor Faustus' wonderbaarlijke wedervaren binnen een magische cirkel die, wanneer gesloten, eveneens het publiek omvatte. "L'enfer, c'est nous." Faustus' duivelse aspiratie en onmogelijke verlangen zijn tenslotte een verheviging van onze diepere wensdromen.

Indien de produktie erin slaagde een ruimtelijk gevoel te creëren was dat ook te danken aan de suggestieve belichting en klankband. Zoals in Ludovic Van Craens soms bevreemdende lichtregie de bespikkelde vloer (a.h.w. "drip painted")

het uitzicht van een sterrenhemel kreeg, toefde Faustus in hogere regionen, verwisselden hemel en aarde van plaats door zijn rebellie. Niet toevallig oogde de belichting ook mooi omdat de magiër en zijn fans zich laten (ver)leiden door hersenschimmen: niet Alexander de Grote zelf kon hij ten tonele voeren maar zijn verschijning, Helena van Troje was maar een reflectie in Faustus' zilveren heupfles, Keizer Karel zag zijn wens vervuld in het wateroppervlak van een glazen kom.

Ieder zal wel zijn eigen opvatting hebben over wat nu hemelse muziek zou moeten zijn, maar de originele klankband van Bo Verspaendonck en Koen Brandt (The Chain Gang), met een iele sopraan wanneer Faustus de Hemel aanschouwt, klonk etherisch genoeg, misschien wat ambient, wat New Age-achtig, de muziek der sferen indachtig waarin men volgens de toenmalige astrologische kennis geloofde. Het periodieke klokgelui herinnerde Faustus aan zijn steeds sneller naderende einde. De 24 jaren dat zijn contract met de Duivel loopt, lijken in het zicht van de verdoemenis inderdaad op een schamele 24 uren. Eén van de herschreven komische intermezzi (de oorspronkelijke waren waarschijnlijk niet van Marlowe) bestond uit een resem Christus-moppen die de atheïstische en blasfemische inslag van Faustus' kennis en machthonger in de verf zetten. Ze werden razendsnel in het Antwerps gedebiteerd door Mark Tijsmans en Ann Hendriks als levensechte poppen uit één of andere toverklok. Voor de niet-Antwerpenaar was het zelfs even onduidelijk of het klokgelui - gezien de nabijheid van de kathedraal - van binnen of buiten kwam. Zoals met de cirkelvormige muur op de scène versmolten fictie en werkelijkheid, verleden en heden. Dit laatste gebeurde ook door de moderne kostuums en de ene, Marcel Breuer-achtige stoel in de overigens, kale ruimte. (Geen katholieke monnikspij dus voor de Duivel.)

Gedol

Met hetzelfde gemak waarmee Faustus op bovennatuurlijke wijze door tijd en ruimte vloog - onder het vervaarlijk gewapper van een vaandel - bewogen tekst en produktie zich doorheen de theatergeschiedenis. Op het moment dat Marlowe zich aan het schrijven zette was Faustus al een eeuw oud en de man

waarop hij zich baseerde een samenraapsel van historische en mythische figuren, wier verhaal te boek was gesteld in het Duits en het Engels. Na Marlowe bleef Faustus uiteraard kunstenaars boeien, van Lessing tot Goethe, Heine tot Grabbe, Thomas Mann, Busoni en Gounod. Structureel en thematisch is het vroeg-Renaissance stuk nog sterk schatplichtig aan de traditie. Faustus mag dan al een toonbeeld zijn van de nieuwe mens, de ambitieuze, vrijdenkende individualist, de strijd die Goed en Kwaad over zijn ziel voeren hoort thuis in de middeleeuwse moraliteit en Mefistofeles' vertoningen zijn een mengeling van komische tussenspelen, maskerades, pantomimes, sotternieën en drôlerieën. (Omdat Marlowe niet geloofde in bezweringen rekent Jan Kott zelfs de ondertekening van het pakt met de Duivel onder de diableries.) Voor Faustus' overmoed gebruikten de Griekse tragedieschrijvers het woord "hubris" en tragisch is wellicht Faustus', althans in Marlowes versie, wanhopige einde. (Dezelfde Kott beschouwt de mengeling van klassieke, middeleeuwse en Elizabethaanse vormen als een theateraal voorbeeld van de dialogiciteit of meerstemmigheid die Bakhtin voor de roman reserveert.)

De regie van Robert Sian spiegelde zich aan deze voor- en nageschiedenis. De toewijzing van de dubbelrollen aan slechts twee spelers onderstreepte de manicheïstische polariteit van de moraliteit en de verborgen ruimte achter de dubbele deur was vergelijkbaar met de centrale insprong van renaissance-scènes, die vaak met een gordijn werd afgesloten. De commedia dell'arte invloed in het gedol met de paus herinnerde aan de grote populariteit die de Faust-legende genoot tijdens de zeventiende eeuw. De kostuums en stoel sloegen, zoals gezegd, de brug met het heden en beklemtoonden de blijvende relevantie van het stuk. Deze weliswaar zuinig aangebrachte historisering vormde een metatheatrale aanvulling bij het centrale thema: de spanning tussen menselijke en bovenmenselijk tijd, eindigheid en eeuwigheid.

Johan Callens