

Tweemaal Shakespeare: Othello en Koning Lear

Beelden worden zelfstandig

De reeks Shakespeare-ensceneringen in Vlaanderen dit seizoen was niet afgelopen met de zes die in het vorige nummer van *Etcetera* werden besproken. Marianne Van Kerkhoven zag sindsdien nog *Othello* bij de Blauwe Maandag Compagnie en *Koning Lear* bij het NTG.

Zoals reeds aangegeven in het vorige *Etcetera*-nummer zijn er in dit seizoen in het Vlaams theater heel wat Shakespeare-voorstellingen te zien. Zes daarvan werden vorige keer besproken. Sindsdien gingen er nog twee in première: *Othello* van De Blauwe Maandag Compagnie en *Koning Lear* in het N.T.G. Als theatervoorstelling, als te bekijken object zijn beide een stuk interessanter dan de voorgaande. Toch willen we ook deze twee produkties bevragen m.b.t. hun verankering in de problematiek van deze tijd én in wat er op dit moment in het theater gaande is. De vraag rijst meteen of een op het eerste gezicht – esthetisch gezien – boeiender object ook resulteert uit een intensere maatschappelijke en artistieke betrokkenheid. Laten we deze vraag konfronteren met enkele facetten van de beide voorstellingen.

Originele tekst of bewerking

Wat hun aanpak van Shakespeare betreft, hebben de regisseurs Perceval-Joosten voor *Othello* en Franz Marijnen voor *Koning Lear* naar zeer uiteenlopende oplossingen gegrepen. De *Othello* van Blauwe Maandag is een verregaande bewerking van het stuk, waarbij het werk van vertaler Johan Van Assche door de acteurs in een repetitieproces van vijf maanden op basis van improvisaties werd “aangetast”. Franz Marijnen besloot om het materiaal van Shakespeare in zijn globaliteit op de scène te brengen, geruggesteund door een zeer mooie Hugo Claus-vertaling.

Het verhaal van *Othello* is bij een breder publiek wellicht bekender

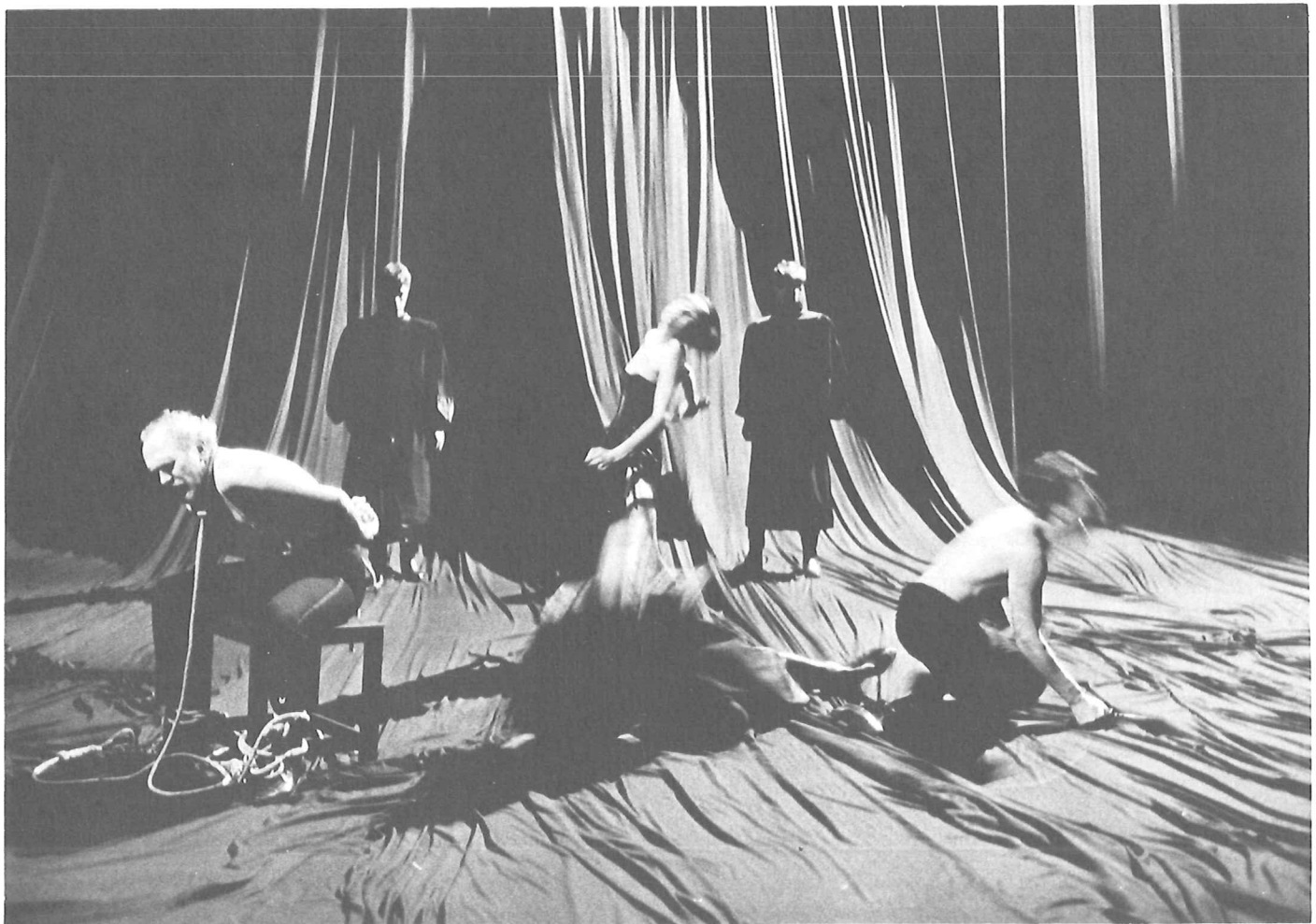
dan dat van *Koning Lear*; het bevat bovendien een aantal stramien (het drama van de jaloezie, de tegenstelling tussen de witte Desdemona en de zwarte Othello, de donkere nachtelijke sfeer e.a.) die zich makkelijker tot een melodramatische, “populaire” interpretatie lenen. Het *King Lear*-verhaal behoort minder tot het onmiddellijk herkenbare publieke domein, op het sprookjesachtige begingeven na (“Er was eens een koning die, oud geworden, zijn rijk onder zijn drie dochters wilde verdelen”). Maar sterker nog dan bij *Hamlet*, wordt men bij elke *Lear*-opvoering telkens weer opnieuw getroffen door de kracht en de verwoording van de aangesneden thema’s, door de complexiteit van de dramatische verhaallijnen, door de werkelijke en die werkelijkheid vër overstijgende intensiteit van de personages. Zoals

de storm door Lears hoofd raast, zo raast dit stuk door de botten van de toeschouwer.

De werkmethode waarvoor Blauwe Maandag koos, heeft niet altijd op gelukkige wijze op het her-vertellen van de stof ingewerkt. De vrije improvisaties van de acteurs op situaties, thema’s en personages van het stuk resulteerde in een onevenwichtige bouw van de voorstelling, in een niet altijd logisch gearticuleerde relatie tussen de personages en vooral in essentiële weglatingen in de stof en haar uitwerking. Het eerste deel drijft dan ook op spel-“uitweidingen” (cf. de nummertjes van Iago) terwijl men in het tweede deel – om toch aan de dramatische ontknopning toe te geraken – het stuk op een drafje afhandelt. Vooral Shakespeares diverse taalniveaus kregen het binnen deze werkwijze te verduren of werden zelfs geheel geamputeerd. Een voorbeeld: In het begin van het tweede bedrijf geeft de Iago bij Shakespeare t.o. Desdemona en Emilia enkele staaltjes van zijn taalvaardigheid ten beste in een reeks zelfgemaakte rijmen over het wezen van de vrouw (een prefiguratie van zijn verbale “insijpelings”tactiek t.o. van Othello én een filosofische blauwdruk van zijn misprijzen voor de vrouw). In de Blauwe Maandag-versie wordt het “eerste bedrijf” (het deel van het stuk dat zich in Venetië afspeelt) afgesloten met een nummer van Iago-Warre Borgmans over de “Tuttertrien van de Tutterclub”, “de stomme lulman” enz.: zijn steeds herhaalde Spielerei met enkele zelfgevonden “schuttingswoorden” fungeert hier als equivalent voor de spitse en dubbelzinnige poëzie die Shakespeares Iago bedrijft. Hoe virtuoos Borgmans die ook speelt, het basismateriaal lijkt “armoedig”



Warre Borgmans als Iago in “Othello” – Foto Keon



en gemakkelijk, gericht op een snel effect bij het publiek.

Franz Marijnen koos voor de lange en niet eenvoudige weg van een integrale versie; de duur van de voorstelling, het geduld van het publiek verwacht, wordt tot een van haar belangrijkste kwaliteiten. Maar in zijn duur komt deze *Lear* te zeer over als een egale stroom van verhaalelementen waarin contrasten en accenten schijnen weggeveegd; de heterogeniteit in de beelden en in het spel van de acteurs maakt niet duidelijk waarover deze *Lear* nu eigenlijk wil gaan: over de onomkeerbare gang van de geschiedenis, over het meedogenloze spel van politiek en macht, over het oudworden en de waanzin, over de absurditeit van het bestaan, over een man die zijn dochters verliest enz. Men krijgt het gevoel van een aarzeling, een overweldigd zijn door de onmiskenbare moderniteit van dit stuk, maar een aarzeling die zich zelf niet overwint in precieze keuzen. De beelden gaan dan ook een eigen leven leiden en maken zich los van een mogelijke maatschappelijke verankering.

Ook de "cultuurkritiek", beoogd met *Othello* – zoals deze verwoord is door Luk Perceval in het programmaboekje – wordt in de voorstelling weinig zichtbaar. De Staatszaken – cf. de scène met de heen- en weergedragen papieren van de oor-

logsadministratiemachine – worden letterlijk snél afgehandeld en zijn ook in de verdere afwikkeling van het verhaal weggesneden. De *Lear*-voorstelling van haar kant wordt heen en weer geslingerd tussen het individuele, het politieke en het existentiële niveau van de thematiek, maar komt hierin niet tot rust, blijft haar rode draad tot het einde toe zoeken.

Liefhebben en doodgaan

In beide stukken woedt heel wat geweld, zowel in de liefde als in het sterven; geweld is een vandaag bijzonder beladen thema: het gegeven bij uitstek dus om de gevoeligheden van deze tijd door de versluisende woorden van een oud stuk zichtbaar te maken?

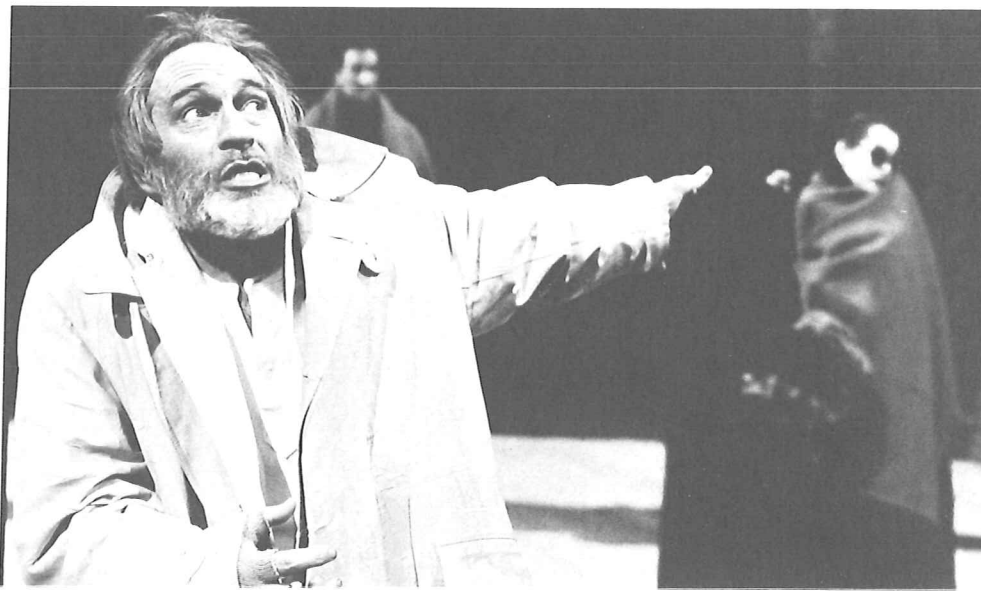
Wat het tekenen van een algemene sfeer voor dit geweld betreft, zit de *Othello*-voorstelling heel juist; vnl. dank zij de nauwelijks opklarende duisternis die belichter Steve Kemp suggereert én dank zij het vervreemdende piano- (en later accordeon-)spel van free-jazz muzikant Fred Van Hove wordt een gevoel van onbehagen, zwolheid en dreiging geschapen waarin elk moment geweld kan losbranden. De agressiviteit binnen de liefdesrelatie

Othello-Desdemona kan echter pas haar geloofwaardigheid krijgen, indien ook de erotische aantrekkingskracht tussen hen overtuigend is. Op zich is het niet onjuist om Bianca, de hoer, en Desdemona door dezelfde actrice te laten vertolken, maar Brit Alen schiet in haar spel dusdanig te kort dat zij het hele bouwwerk aan het wankelen brengt: men kan zich moeilijk inbeelden dat zich om h  r het geweld van *Othello*, van het hele drama, zal ontketenen.

Het tonen van het sterven op een scène – vandaag vaak problematisch in het theater – wordt grotendeels uit de weg gegaan; aan het slot wordt *gesuggereerd* dat *Othello* Desdemona in het kussen vermoort; de dood van *Othello* en Emilia wordt helemaal niet getoond; in een soort coda die overvloeit in het groeten wordt de het kwaad belichamende Iago door de andere personages onder de voet gelopen: de wereld neemt wraak op de booswicht? Een positief slot?

In *Koning Lear* gaan verschrikkelijk veel mensen dood, en meestal op gewelddadige wijze. Ook hier primeert een heterogeniteit in de vormgeving: van een grand guignolsterven tot een eenvoudig de ogen sluiten. Een taal om de tragische dood op het theater opnieuw aanvaardbaar te maken blijkt nog niet

Koning Lear – Het monumentale zwarte doek kon allerlei gedaanten aannemen, van vloerkleed tot legertent – Foto Luk Monsaert



Koning Lear (Jef Demedts) en zijn dochter Regan (Elsemieke Scholte)
– Foto Luk Monsaert

gevonden. De liefdesverhoudingen in *King Lear* zijn in se problematisch: binnen het kader van de strijd om politieke macht wordt de liefde tussen man en vrouw per definitie als corrupt getekend; daarnaast is er sprake van trouw – tot in het absurde toe – (Kent, Edgar) en van de hunkering naar genegenheid van een vader t.a.v. zijn drie dochters (Lear) en van een andere vader t.a.v. zijn twee zonen (Gloucester). Daar waar Marijnen erotiek en geweld in een duidelijk beeld met elkaar verbindt, nl. wanneer Cornwall en Regan mekaar bekruipten terwijl ze Gloucesters ogen uitsteken, haalt – door de manier waarop dit werd uitgewerkt – het sensationele de bovenhand. Dat zij hun wulpsse gekronkel nodig hebben om wreedheden te kunnen begaan, zwakt precies hun intenties af. Het beeld van hun klaarkomen in dubbele zin (in sex en sadisme) wordt ervaren als een gratis spel, waar onvoldoende kritiek op het getoonde doorheen priemt.

Twemaal een ruimte

Een van de meest opvallende esthetische facetten van beide voorstellingen, is de ruimte waarin ze zich afspelen. Bij *Othello* gaat het om de afwezigheid van een decor: een zwarte vleugelpiano op de achtergrond, af en toe wat stoelen en een bijzonder suggestieve rood-en-wit belichting bepalen het algemene kader en de sfeer van het stuk. De fascinering van het beginbeeld – een Fassbinderachtig (*Querelle*) plaatje van een matroos (Rodrigo) die in het rode hoerenlicht tegen de piano leunt – blijft de hele eerste scène doorwerken; de oppervlakkige behandeling van de Staatszaken, in het tafereel bij de doge, en de ongehoofwaardige verschijning van Desdemona halen echter de verwarring

stichtende beelden opnieuw naar een “dagelijks” theaterniveau.

Bij *King Lear* tekende dezelfde Steve Kemp een zeer witte en toch erg sombere nachtatmosfera, waarvan de bedruktheid doorliep in het decor: een withouten, steil oplopende scène en een monumentaal zwart gordijn, dat allerlei gedaanten kon aannemen, van vloerkleed tot legerent. Het gebruik van het decor echter – nagenoeg bij elke scènewisseling worden de doeken op een andere wijze gedrapeerd – verradt een zenuwachtigheid die de langzaam opgebouwde kwaliteit van een geduldig kijken door de lange duur van de voorstelling deels te niet doet: een nerveuze beeldenmakerij, een dan toch weer tegemoet willen komen aan de honger naar een veelheid van indrukken, daarbij vooral rekenend op het effect van de monumentaliteit?

Het grote krijgt in onze maatschappij vandaag méér aandacht dan het kleine. Omdat er voor het kleine, het subtiele, het bijna onmerkbaar weinig ruimte is, heeft het de neiging te verdwijnen; en ook het grote verliest hierdoor zijn kern, wánt zijn vergelijkingspunt. Wanneer in Tarkovsky's finaal laatste film *Het Offer*, plots van heel dicht bij een kleine maquette wordt getoond van het huis waar het hele gebeuren zich afspeelt, krijg je een schok; een schok aan de hand waarvan de essentie van de maatschappelijke relevantie van zijn artistieke taal zichtbaar wordt. *Othello* zal zonder enige twijfel tot de succesproducties van het seizoen gaan behoren: maar wat is de inhoud van dit succes, m.a.w. waar wil deze *Othello* over gaan? De *Koning Lear*, die binnen het kader van een repertoiretheater, met beperkte speeltijd per productie, minder direct zijn succes zal kunnen meten, zal toch ongetwijfeld bij het talrijk opgekomen publiek een grote indruk

nalaten. Maar wat is de betekenis van die indruk en klopt die met de intenties van de makers?

We kunnen ons niet van het gevoel ontdoen dat in beide producties (cf. b.v. de nummertjes van Iago of het decor in *Koning Lear*) een verzelfstandiging van de beelden optreedt. En is het niet precies een van de taken van het theater om daartegen met alle kracht te reageren, in deze tijd waarin de productie van beelden-zonder-zin of beelden waarvan de zin ons ontgaat of verloren is gegaan, zo'n grote afmetingen aanneemt? Een creatieproces is een wirwar van vormen waarin rode draden al eens verloren gegaan, waarin gestaag dient teruggekoppeld te worden naar “wat men zeggen wou”. We willen hier niet opnieuw de spanning vorm/inhoud invoeren, die na het vormingstheater terecht verdwenen leek. De relatie tussen maatschappelijke werkelijkheid en artistiek product verloopt immers ontzettend indirect: “volgens een zigzagcurve”, zei Friedrich Engels, “geaccidenteerd door toevalligheden”. Geen wetten bepalen die relatie; alleen met veel kritische zin en een hoop gevoeligheid kunnen we iets omtrent hun verhouding ontsluiten. Susan Sontag pleit voor een “erotics of art”: “We must learn to see more, to hear more, to feel more” of om het met Shakespeares *Lear* te zeggen: “We moeten gehoorzamen aan deze treurige, drukkende tijd, zeggen wat we voelen, niet wat wordt verwacht.”

Marianne Van Kerkhoven

OTHELLO

auteur: William Shakespeare;
vertaling: Johan Van Assche;
groep: De Blauwe Maandag Compagnie; regie:
Perceval-Joosten; lichtregie: Steve Kemp; kostumes: Beate Pohl; met:
Dirk Van Dijck, Warre Borgmans, Brit Alen, Veerle Eyckermans, Ludo Busschots, Johan Van Assche, Hans Royaards en Fred Van Hove.

KONING LEAR

auteur: William Shakespeare;
vertaling: Hugo Claus; groep:
N.T.G.; regie: Franz Marijnen;
decor: Jean-Marie Fiévez;
kostuums: Jean-Marie en Claude Fiévez; met: Jef Demedts, Bob De Moor, Nolle Versyp, Eddy Vereycken, Ronnie Commissaris, Roger Bolders, Magda Cnudde, Elsemieke Scholte, Bien de Moor, Cyriel Van Gent, Wim De Wulf, Walter Moeremans, Erik Van Herreweghe e.a.