



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 versluiserende 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