

Ten Oorlog

Ten Oorlog is een krachttoer. Van auteur Tom Lanoye, van regisseur Luk Perceval, van de acteurs van Blauwe Maandag Compagnie.

Een megaproductie die aan zichzelf ten onder dreigde te gaan. Een media-evenement.

Een scharnier tussen BMC en Het Toneelhuis. Etcetera blikt terug in drie stevige bijdragen.

Een trechter van gruwel en geweld

Luk Van den Dries bespreekt de voorstellingen

Opluchting. Dat was het gevoel waarmee ik opstond na de marathonvoorstelling van *Ten Oorlog*. Eén met een hele zaal die zonder de minste aarzeling, niet afwachtend maar in een vanzelfsprekend gebaar, opveerde om deze gebeurtenis te vieren. Onhandig toch een beetje, want hoelang kan je lang applaudisseren voor wat je als uitzonderlijk ervaart. Een orkaan van handgeklap barst los, krachtig als een kus op een volle mond. Opluchting dan, omdat het eindelijk volbracht is.

Er had zich rond deze productie namelijk een merkwaardige spanning opgehoopt. Te beginnen bij het ambitieuze plan om de hele *Wars of Roses*-cyclus van Shakespeare te brengen, bewerkt weliswaar, maar het blijven toch acht volavondstukken van het label Shakespeare, ongeveer een vijfde van zijn hele oeuvre. Helemaal uniek is dit project niet, ook de English Shakespeare Company deed die hele cyclus, 23 uur toneel, ‘the complete and indispensable Shakespearian event’ (NYT), waarmee ze Europa, Australië en Japan rondtrokken. Maar de Engelsen deden dit in schuifjes, terwijl de BMC het project in één geut zou repeteren, en het pas aan het einde van de rit ook aan het publiek presenteren. Om dit monsterproject voor te bereiden trokken Luk Perceval en zijn ploeg zich in vrijwillige ballingschap terug.

Er deed zich echter tijdens het lange repetitieproces iets merkwaardigs voor. De combinatie van quarantaine, geduld, ambitie en verwachting deed de rust en de open plek die opgezocht werd voor de realisatie van dit project, juist kantelen in zijn tegendeel: er hoopte zich een geweldige spanning op die het project van binnenuit aanvrat. Eind december ontplofte

de stoomketel met het vertrek van een aantal hoofdrolspelers. BMC trilde op zijn vesten, de vertrouwensbreuk sneed diep in eigen vlees, en bijna was het *Ten Oorlog*-project geïmploedeerd, ingestort door eigen gewicht.

Uiteraard sijpelde dit alles snel door naar de pers, parallel met berichtgeving over de strategische schaalvergroting van BMC door een fusie met NTG. Ook in die onderhandelingen liep alles uit de hand, was er sprake van vertrouwensbreuken en onmogelijkheid tot samenwerking. Wat in de geschiedenis van BMC een lange productieve retraite moest worden waarin men zich in alle rust kon uitzetten met Shakespeares *History Plays*, werd een hordeloop, een hellevaart, met gekonkel, kuiperij, verraad en broedermoord. Zelden was de BMC meer in het nieuws dan juist wanneer ze zich terugtrok uit de schijnwerpers. De zorgvuldig georchestreerde mediahype rond de aanmaak van de nieuwe productie, met o.a. speciale katerns in verschillende kranten, werd ongewild ingehaald door de crisisberichtgeving die rond *Ten Oorlog* ontstaan was. BMC heeft eigenlijk drie keer de *History Plays* van Shakespeare beleefd: in zijn creatieproces, in zijn schaalvergroting op de Vlaamse theaterlandkaart en ten slotte in datgene waarvoor het publiek op het einde van die lange marathon overeind veert: *Ten Oorlog*. Met het applaus dat als een windhoos door de zaal beukte, werd niet alleen een opvoering toegejuicht, maar ook de koppigheid en het doorzettingsvermogen van haar makers.

Het beeld van een afgepeigerde, maar stralende groetende cast, uitgezonden op het journaal, vastgelegd op de voorpagina van De Morgen, vatte heel goed de sfeer van opluch-

ting rond de première samen: *Ten Oorlog* was door de mediabelangstelling vooral een evenement geworden. Bij mijn weten is nooit voorheen in de Vlaamse toneelgeschiedenis zoveel media-aandacht gegaan naar de voorbereiding van een productie: cameraploegen stonden aan te schuiven nadat een actrice door een val tijdens een try-out nog de première dreigde te hypothekeren. Die hele hype schoof zich als een scherm voor de productie: er werd namelijk meer geschreven over het bijzondere karakter van dit evenement dan over de inhoud en relevantie van de productie.

Dubbelbeeld

Toch hoeft dit niet principieel negatief uit te vallen. Los van de ontstaansgeschiedenis die als een soort razend meta-stuk het creatieproces geschaduwd heeft, kan je alleen maar blij zijn om het publieke leven dat *Ten Oorlog* gekregen heeft. Het zou eerder vanzelfsprekend moeten zijn dat belangrijke premières voorpagina's halen en journaalitem worden. In de nieuwsgaring die opgeslorpt wordt door zich in de camera's manoeuvrerende politici of de seksuele hypocrisie rond buitengaats presidenten, is de behandeling van belangrijke cultuurmomenten juist op zijn plaats. Niet als evenement op zich, maar als commentaar. Het concentreert aan opgeslorpte werkelijkheid in een toneelstuk is namelijk in staat zeer helder te reflecteren op wat er in een samenleving gaande is. Dat geldt zeker voor *Ten Oorlog*, het stuk over seks en macht. Het behandelt gebeurtenissen uit de 15de eeuw, van de *impeachment*-procedure tegen Richard II in 1398 tot de kroning van Henry VII in 1485, werd door Shakespeare geschreven tussen ca. 1589 en 1599,

en is in de hertaling en bewerking van Lanoye en Perceval een scherpe analyse geworden van onze tijd. De historische afstand van het koningsgedruis uit een ver verleden, gekoppeld aan een zeer hedendaags taaljargon verleent dat dubbelzicht waarmee men zowel ver en dichtbij kan kijken. Dat dubbelbeeld levert hallucinante parallellen op en inzicht in de afgronden van onze o zo democratische instellingen: oorlogen die begonnen worden om de aandacht van interne strubbelingen af te leiden; een kerkelijk systeem verrot tot op het bot door eeuwenlange deelname aan de macht, burgeroorlogen omwille van etnische afkomst, verloedering van ethiek en recht: de 15de eeuw is blijvend actueel. De negen uur *Ten Oorlog* zijn een even grondige als verpletterende dissectie van het parcours van de macht. En de Henry's en Richards, Yorks en Lancasters, slechts toevallige namen en huizen voor wie vandaag met macht verkeert: de Clintons, de Netanahu's, de Hoesseins, maar ten slotte ook u en ik, want macht loert overal, in families, in relaties, in seks, in het eigen hoofd.

Om die mechanismen van de macht te demonstren, leveren de *History Plays* van Shakespeare uitgelezen materiaal. In een tijdsperiode van tachtig jaar klieven zwaarden de hoofden af van vijf koningen, worden nog eens talloze kroonpretendenten gespietst, en hakken legers verzameld door broers en neven op elkaar in tijdens bloedige veldslagen. Shakespeare heeft weinig verzonnen van het gruwelkabinet dat hij tentoon stelt: hij verandert sommige data, peutert wat aan de chronologie, klontert sommige historische personages samen, zodat het allemaal beter past in zijn dramatisch gevoel voor ritme en actie. Natuurlijk is zijn historisch zicht op de gebeurtenissen niet neutraal. Het is zelfs grondig vertekend door zijn gebruik van de historische kronieken van Holinshed en Hall die hij af en toe zelfs letterlijk kopieert. Heel die geschiedschrijverij was een nauwelijks verdeckte legitimering van het nieuwe bewind van de Tudors, opgezet en betaald door het nieuwe koningshuis. In deze versie van de feiten was die lange slachtpartij tussen de huizen van York en Lancaster uiteindelijk één grote wraak van God op de onwetelijke en godslasterlijke afzetting van Richard II, de laatste gezalfde koning. Het was een soort etterbuil die moest genezen, een bloedzonde die in een dodenmis bezworen moest worden. Pas met het aantreden van de nieuwe Tudor-dynastie (de rest van de familie was praktisch uitgemoord) kon de wraak van God gesust worden en waren wettelijkheid en orde weer hersteld. Om een en ander feitelijk te bezegelen, trouwde de nieuwe Tudorkoning Henry VII met een telg uit de York-clan (in-

cest binnen adellijke families was toen heel gewoon, alsook de gefabriceerde huwelijken om een strijd te verzoenen). De rivaliserende milities konden nu eindelijk hun bloedbevleete zwaarden opbergen voor een schoon wit huwelijk. Dat Queen Elizabeth, de regerende vorstin ten tijde van Shakespeare, een kleindochter was van deze nieuwe Tudor-koning betekent extra roedelopen voor de auteur om binnen de krijtlijnen van de officiële geschiedenisversie te blijven. En dan nog zullen sommige scènes gecensureerd worden tot na de dood van de koningin.

Kingsize serie

Was Shakespeare dan een hofdichter die met zijn toneeltjes naar de gunsten dong van het koningshuis? Voor een stuk was dat onvermijdelijk. Belangrijker was dat hij het publiek op de been kreeg voor wat in die tijd toch een commercieel zeer risicovolle onderneming was. Dat verklaart beter zijn keuze, helemaal aan het begin van zijn toneelcarrière, voor de vorm van de *History Play*. Koningssoaps verkochten toen al als zoete broodjes, het publiek was verlekkerd op die heroïsche verhalen van de Engelse kroon. Shakespeare profiteerde van het commercieel succes van dit genre om dé *kingsize serial* te maken: een cyclus van acht toneelstukken. Op het einde van *Hendrik IV* geilt hij het publiek al op om reikhalzend uit te zien naar het vervolg: 'Nog één woord, ik bid u. Als u nog niet zat bent van vet vlees, zal onze onderdanige schrijver de geschiedenis laten vervolgen met Sir John erin, en u vrolijk maken met Katharina van Frankrijk; daarin zal, voor zover ik weet, Falstaff doodgaan van het zweten, tenzij uw harde opinie hem al van kant gemaakt heeft (...). Mijn tong is moe, en aangezien mijn benen het ook zijn, zal ik u goede nacht wensen. En zo kniel ik voor u neer, maar in waarheid, om te bidden voor de koningin.' (vertaling W. Courteaux). Met een belofte van koninklijk bloed, vrouwelijk vlees en een vettige volksfiguur probeert Shakespeare het publiek te lijmen voor een nieuwe aflevering. Want de concurrentie was moordend en de serie een goede vorm van klantenbinding.

Maar de keuze voor de historische vorm was natuurlijk nog meer dan een goede commerciële truc van het toneelbedrijf waarvoor Shakespeare werkte. Met de *History*-reeks kon hij een verledenslijn uitzetten, een soort wordingsgeschiedenis van Engeland. Niet in nationalistische zin – slechts een oppervlakkige lezing laat dat toe – maar als mensgeschiedenis, dus ethisch, humaan, spiritueel. De lotgevallen van de opeenvolgende koningen en de terreur van elkaar bekampende clans, zijn

voor Shakespeare het goudbrokaten omhulsel om het te hebben over de perversie van de ziel, de nacht van de eenzaamheid, de orkaan van driften en frustraties die tussen de levenden raast en hen zat maakt van verlangen. Achter het strijdgewoel, het wapengekletter en doodsgereutel strooit Shakespeare inzichten als deze: 'Zo speel ik veel personen in mijn eentje,/ En geen voelt zich voldaan noch recht gedaan./ Maar wat het is dat ik ook ben: noch ik/ Noch enig mens die mens is en niets meer,/ Kan ooit tevreden zijn met iets, totdat/ Hij vrede neemt met dit: de mens is niets.' (vertaling, ook van de volgende citaten: Tom Lanoye)

Inzicht komt natuurlijk altijd aan de late kant bij Shakespeare en zo verzuipen nog veel koningen in bloed, geil van macht en hongerig naar vlees. In elk stuk zwiert hij je rond in dat bloedpanorama, steeds verder, steeds dieper tot je haast in walg wegzakt. Daar wil Shakespeare, samen met zijn bewerkers Perceval en Lanoye, je hebben: tot je oren in braaksel en drek, smekend naar zuivering.

Boerenwijsheid

Die cyclische herhaling van ontarding heeft bijna mythische allure. Je zou de cyclus van de *History Plays* kunnen lezen als een zingingsverhaal langs negatieve weg. Doorheen de modder van schuld en zonde op zoek naar zuiverheid en zin. De koningssoap wordt dan allengs een episch gedicht over het bestaan van het kwaad, de ethiek van de macht, de (on)zin van het lijden. In die lectuur krijgen de *History Plays* meer iets van een groot verhaal als verklarmythe voor het wezen van de mens, dan van de *Histoire Illustrée* waarvoor ze vaak gehouden worden. Zo geïnterpreteerd zijn de *History Plays* dan vergelijkbaar met b.v. de *Oresteia*-cyclus van Aischylos of de *Mahabharata* bewerkt door Peter Brook. Juist die grote verhalen van mythische proportie vormen de stof waarmee de kunstenaar vandaag zijn eigen leegte en twijfel als mens, als mensgemeenschap dicht. Niet in de beslotenheid en veiligheid van een alles verklarende mythe waaraan je je kan troosten, maar in de kapotte spiegels, de valklemmen, de verroeste prikkeldraad tussen het gras, waaraan je je pijnlijk verwondt. Het Grote Verhaal van de *History Plays* is dan niet langer een waarschuwing tegen de zonde, of een vrijbrief voor het gezag van de nieuwe Tudor-koning, maar een kleine venijnige vishaak, behendig geworpen door de geoefende pols van Shakespeare, recht in de tong van Dehaene en Co. Aan die vislijn hangt Shakespeare de vuile was: en zie, die is rood en bruin van in de Middeleeuwen tot vandaag. Die draad voert ons terug naar het Ancien Régime en ver daarvoor waar we met

schrik onze voorvaderen te keer zien gaan met veel te scherpe zwaarden en we inzien: wij zijn het zelve die zo doen.

Lanoye en Perceval werpen hun vislijntje nog verder uit. De Engelse geschiedenisles interesseert hen maar matig. *The Wars of the Roses* (naar de witte en de rode roos in de wapenschilden van de twee bekvechtende families) vormt niet het embleem van dit stuk. 'Naar Shakespeare' vermeldt de titel, en die 'naar' moeten we begrijpen als een vrijgeleide voor een verregaande inkrimping en hertaling van het historisch materiaal. Zoals ook Shakespeare deed met de loop van de gebeurtenissen waarin hij grondig hakte en wiede, zo tuinieren ook Lanoye en Perceval er nogal vrolijk op los. Met de boerenwijsheid 'wieden en delven belooft zich zelve' gaan ze Shakespeares eeuwige jachtvelden te lijf. Wat ze na die grondverplaatsing overhouden is niet meer Shakespeare en toch zeer gelijk. Het is het geraamte van de *History Plays*, begraven in Belgische grond, gezegend door een Vlaamse pastoor die met zijn ene hand in het kruis van een nieuwe koorknaap graait en onderwij voorleest uit de passus van de zondeval.

Herverkaveling

Intact blijft Shakespeares rechte lijn van de gezalfde koning Richard II tot de gebochelde monsterking Richard III. Het is een extaselij waarin de eerste opstand tegen een koning en het eerst vergoten koningsbloed in crescendo opgedraaid wordt tot een fontein van bloed, een orgie van gruweldaden. Lanoye maakt het allemaal wel veel explicieter en directer waardoor de spiraalgang minder waggelt maar bangelijk rechtop de eigen diepte induikt, maar toch blijft het de ondergangslijn die ook Shakespeare aangaf. Veel ingrijpender zijn de themaclusters die binnen het drieluik afgebakend worden en het geheel in een bijbels licht zetten. In het eerste deel van de trilogie *In de naam van de vader en de zoon*, worden ineens al vier *History Plays* verwerkt (*Richard II*, de twee delen van *Hendrik IV*, *Hendrik V*); het middenpaneel *Zie de dienstmaagd des heren* is een bewerking van twee delen van *Hendrik VI*; het sluitstuk van de trilogie *En verlos ons van het kwade* omvat het laatste deel van *Hendrik VI* en *Richard III*. Met deze herverkaveling van de acht oorspronkelijke stukken tot een thematisch aaneengebonden drieluik maakt Perceval zijn dramaturgische lijn meteen duidelijk: het machtsconflict tussen twee Engelse families wordt op een universeel, mythisch niveau geplaatst: het conflict tussen vader en zoon, de verhouding tussen man en vrouw, het bestaan van het kwaad.

Om die thema's scherp te krijgen, wordt

nogal wat opgeofferd van de tekst, worden sommige scènes herschikt en personages en actielijnen aangepast. Thematische coherentie, speelbaarheid en duidelijkheid vormden daarbij de criteria en het resultaat is ook navolgend: waar Shakespeare soms loodzwaar van de ene veldslag in de andere tuimelt, neveninziges opstapelt en een heel voetvolk op de been houdt, schiet Lanoye rechter op doel af, dartaelt wat langer bij passages waar hij vrij spel krijgt, om ten slotte, als het kwaad begint te stinken, heel traag in die beerput af te dalen. De bewerking is eigenlijk een nieuw stuk geworden, nog zeer Shakespeariaans, maar door de compilatie, herschikking, vertaling, voegt ze nieuwe thema's toe of maakt die althans explicieter dan Shakespeare bedoeld heeft. Daar kan je alleen maar gelukkig om zijn, want zo worden een aantal bijna onspeelbare stukken opnieuw voor de scène toegankelijk.

'Free Shakespeare. Jail Scholars,' roept Marowitz in zijn boek *Recycling Shakespeare*, waarin hij voorbeelden geeft van hoe je Shakespeare opnieuw bruikbaar maakt met behulp van de collageestijl. Lanoye en Perceval opteerd voor deze zeer on-Engelse brutale overval op dat gesacraliseerde oeuvre en dat levert als geheel een prachtige nieuwe tekst op: eigentijds, scherp, radicaal, poëtisch. Ondanks de slijpschijf is het een veellagig en complex werk gebleven: het is tegelijk een onderzoek van taal, van de structuur van macht en politiek, van de rol van de familie, van het wezen van de seksualiteit. De meerwaarde van deze bewerking valt te situeren in de samenwerking van regisseur en auteur, waardoor het traject van tekst naar voorstelling bijzonder klaar de eigen opties toont. Het is een absolute meerwaarde die zich ook al bewezen heeft in de samenwerking van b.v. Ariane Mnouchkine en Helene Cixous, of van Peter Sellars en Robert Auletta.

Kijk naar mij, pa

In het eerste deel van de trilogie staat de verhouding tussen vader en zoon centraal. Twee vader-zoonbeelden lopen in elkaar over. De 'scène primitive' van de psychoanalyse bestaat erin dat de zoon in opstand komt tegen de wet, gesymboliseerd door de vaderfiguur. Zijn opstand is een voorwaarde tot zelfbepaling en emancipatie. De mystieke traditie gaat eerder uit van een verbond tussen de vader en de zoon: in het katholicisme vertegenwoordigt de opstanding van de zoon de ultieme incarnatie van het goddelijk principe. Deze twee vader-zoonbeelden spelen een cruciale rol in het eerste deel van *Ten Oorlog*. *Richaar Deuzième* toont een gezalfde vorst, hem kan niets gebeuren omdat God hem zelve uitverkoren heeft als zijn plaatsvervanger.

Koning Richaar vat dat op als een boterbriefje dat hem toelaat zijn decadente huisfeestjes met de schatkist te betalen, en wanneer die leeg is Engeland te verpachten of ineens alle bezittingen van zijn oom aan te slaan. Hij regeert als een zonnevorst: hautain, vol wind, verwaand als een opgeblazen pad. Hij is blind voor de consequenties van zijn daden, zijn moorden, zijn verbanningen die hij uitspreekt alsof hij de nationale tombola beheert. Want hij weet zich beschermd door zijn hooggeboren vader: 'Het zilte nat van zeven woeste zeeën/ Wast niet de olie der gezalfden weg,/ Geen asem van een sterveling onttrout/ De uitverkoren substituuft van God./ Voor elke ploert, door Bolingbroke betaald om/ Met roestig zwaard zijn gouden kroon te schaden,/ Houdt God een glorierijke engel klaar./ Voor mij, Richaar.'

Wanneer aan het eind de verbannen Bolingbroke naar feodaal recht zijn erfstuk komt opeisen en maar ineens, hij was toch al goed op dreef, de kroon meepikt, splijt voor Richard de hemel open. In een aan de Apocalyps ontleende prachtige beeldspraak voorspelt hij het einde der tijden. De afzetting van en moord op de gezalfde koning is de oerzonde die de mensheid in schuld moet uitzweten. Het is de Kaïnsdaad waarmee de mens zich tegen de vader verheft.

In *Hendrik IV*, door Lanoye heftig gecondenseerd, staat de oedipale vadermoord centraal. Het is het conflict dat elke zoon herkent: kijk naar mij, pa, en pak mij zoals ik ben. Henkske, de oudste zoon en erfgenaam van de nieuwe koning Hendrik IV (Vic De Wachter) beantwoordt langs geen kanten aan het beeld van de kroonpretendent dat zijn vader koestert. Liever dan een held te zijn op het slagveld of braaf lintjes door te knippen bij een nieuwe expositie, hangt Henkske rond in kroegen en bordelen in gezelschap van Falstaff, zijn zeer dubieuze vriend. Lanoye en Perceval doen hier een paar straffe dingen met het origineel: ze laten al die lange kroegenscènes weg, alle dubbelzinnige allusies en stomme grappen worden geschrapt om recht voor zijn raap Falstaff als nicherige operadiva op te voeren in een persiflage van Gezelles kinkelende waterding: 'Gij stijft lijk een paal in het water staat/ Gij stijft en gij spuit en 't is weg/ Geen Christen verstaat, waar dat toch op slaat/ Och stijveke, zeg het mij, zeg!'

De Falstaff van Wim Opbroeck, die voordien al op weergalozige wijze de zonnekoning speelde, is als een incestueuze moeder voor Henkske, gespeeld door de kleine acteur Jacob Beks. Hij wiegt en troost hem, en spreekt hem moed in. De 'scène primitive' is hier compleet, van de moederbinding tot de vadermoord: de poëzie van de moeder tegen de wet van de vader.



Baguettegevecht

Ingenieus is ook de manier waarop de bewerkers het vader-zoonconflict op de spits drijven. Waar Hendrik IV zich bij Shakespeare met zijn zoon verzoent nadat deze zich op het slagveld onderscheiden heeft en zijn vader gered, blijft de Hendrik IV van Vic De Wachter op zijn zoon kankeren: 'Heb niet het lef ook maar één moment/ Te hopen op een vorm van compliment.' Het levert een geweldige scène op, tegelijk hilarisch en gruwelijk herkenbaar. Pas wanneer Henkske genoeg krijgt van zijn patriarchale pa en eindelijk in opstand komt, wordt hij door de vader erkend. Consequent zal Henkske zijn vader dan ook versmachten en in eenzelfde beweging, want hij incarneert nu zelf als nieuwe koning de macht, Falstaff verbannen.

Met *Hendrik V* is in *Ten Oorlog* iets vreemds aan de hand. Oorspronkelijk bedoeld als eerste deel van het tweede luik, werd het zeer laat in het repetitieproces, toen de tekstboekjes al gedrukt waren, toch nog aan deel 1 toegevoegd. Het blijft een betwistbare optie. Die twijfel zit in de bewerking van het stuk eigenlijk ingebakken. Even goed kan je van *Hendrik V* zeggen dat het het vrouwelijke in een tot nog toe gesloten mannenwereld introduceert als dat het de patriarchale lijn van het eerste deel verder zet. Dat uiteindelijk gekozen werd om het stuk te integreren in het eerste luik van de trilogie heeft alles te maken met de positie van Falstaff in dit stuk. Waar bij Shakespeare *Hendrik V* een ode is aan het patriottische Engeland dat met een klein leger een gigantische Franse overmacht versloeg, wordt dit in *Ten Oorlog* een tragische burleske. De oorlogvoering is een soort pastiche geworden, een uit de hand gelopen boulevardklucht met een Franse fanfare en een gevecht met baguettes. Heel dat nationalistische verhaal van de grote Engelse koning Hendrik V die Frankrijk als nieuwe provincie inlijft en meteen de Franse prinses als oorlogsschatting meevoert, wordt afgedaan als een grote farcicale revue. Het marsorchester 'Naar Frankrijk' – want een vreemde vijand strijkt de innerlijke verdeeldheid glad – klinkt trouwens dezer dagen verrassend actueel in Clintons voorlopig nog retorische dreiging tegen Irak. Oorlogvoering om de claim van vrouwen de kop in te drukken.

Dit is precies wat *Hendrik V* op de valreep toch nog tragisch maakt. Falstaff speelt hierin eigenlijk de zijgende hoofdrol. Haar verdriet om de brutale afwijzing van Henkske op het moment van zijn kroning, schreeuwt ten hemel. In bittere liefdesverzen spreekt ze van hoogverraad van de man voor wie zij ooit de moeder-minnaar was. Haar klacht geeft deze *Hendrik V*-versie toch nog zin in dat grote ver-

haal van schuld en boete dat in *Ten Oorlog* verteld wordt: juist de onderdrukking van al het vrouwelijke, gesymboliseerd in de travestiet-minnaar-Moeder Maria-figuur Falstaff, leidt tot een verschrikkelijke ophoping van angst. Deze opgekropte angst zal als een boemerang terugkomen in de figuur van Margaretha di Napoli die het tweede deel inluit: het rijk der vrouw.

Blijde boodschap

'Zie de dienstmaagd des Heren. Zo schik ik mij naar het woord van God,' zijn de woorden waarmee Maria de blijde boodschap ontvangt. 'O God, o Heer! U die mij 't leven hebt verleend, verleen/ Mij thans een hart, van dankbaarheid verzadigd!', zo verwelkomt Henry VI zijn beminde-op-bestelling, Margaretha di Napoli (Ariane van Vliet). De vrouw als heilige, als devoot object van hoofse liefde, is echter getransformeerd in dat andere cliché-uiteerste: de hoer van Babylon. Deze Italiaanse schone is niet naar Engeland gekomen om in het heiligenprentje van haar mystiek zwijmelende man te passen. Terwijl koning Hendrik VI (Peter Seynaeve) zijn gebeden prevelt, viert zij de hoogmis met haar minnaar Suffolk. De drift is haar altaar, zij kent alleen het gebod van het vlees. En als haar Suffolk uiteindelijk tot de doden behoort, vindt zij een andere minnaar-in-de-lust. Margaretha incarneert die fascinerende mix van drift en misdaad, seks en geweld, die in de actuele film zo vanzelfsprekend geworden is, bijvoorbeeld in *Wild at Heart* van David Lynch.

In de tijd van Shakespeare en nog lang daarna is zo een ongebreideld lustverlangen van vrouwen per definitie des duivels. Toppunt in zijn oeuvre is wellicht Tamora, de gotische koningin uit *Titus Andronicus*. Zij likt niet alleen het bloed van haar talloze moordpartijen, maar laat zich ook likken door haar zwarte dienaar Aaron, de meester van het kwaad. Nee, Shakespeares vrouwenbeelden zijn weinig flatteus. Sowieso kent hij slechts twee soorten vrouwen, de heilige en de hoer, maar alle twee behandelt hij ze met ongeziene gruwel: Lavinia in *Titus Andronicus* wordt verkracht, handen afgehakt en tong uitgerukt, Desdemona door Othello vermoord, Isabella in *Measure for Measure* gefolterd, anderen tot zelfmoord gedreven. Vernedering zit in de tekst ingebakken.

Dat geldt ook voor de *History Plays*. Vrouwen zijn de inkt waarmee vredesverdragen gesloten worden: zij zijn het pragmatisch sluitstuk van oorlogvoering en worden gekozen als verzoeningsbuit. Het liefdeslied, waarin Shakespeare anders zo bedreven is, komt hier nauwelijks voor, tenzij eventjes tussen Richard II

en zijn beaat bewonderend kindvrouwtje Elisabeth. Vrouwen worden gekocht, verhandeld als politieke marktwaar. Of anders gepakt en gepluimd als een kip zonder kop. Of nog gebrandmerkt als in seks en hekserij bedreven duivelskinderen en op de brandstapel gegooid (Jeanne d'Arc) of aan de schandpaal gebonden (gravin Leonora). *Ten Oorlog* toont alle clichés van vrouwenbeelden. De actrice die de bloedslurpende rol van Margaretha voor haar rekening neemt, is tegelijk ook de cello spelende engel waarvan Hendrik droomt.

De intrede van de vrouw in het middenluik van *Ten Oorlog* is meteen duidelijk. Niet alleen werd de originele titel *Hendrik VI* vervangen door *Margaretha*, de echte motor van dit stuk, van bij het begin wordt ook evident dat de nieuwe koning door vrouwen geleid wordt. De historische koning Hendrik VI was negen maanden toen hij gekroond werd, bij Shakespeare is hij een jaar of tien, in *Ten Oorlog* is hij een kleuter die nog moet leren lezen en schrijven. Het is zijn tante Leonora die hem daarbij helpt, hem ondertussen aan haar boezem drukt en hem bezweert zijn *tanteke* nooit in de steek te zullen laten.

In *Hendrik VI* zijn het de vrouwen die uit zijn op machtsverwerving. Zowel Leonora (Els Dottermans) als Margaretha leveren zich over aan de machinaties van de macht, ambitieus, heersziek, complotterend. Enkel strategieën worden aangepast. Het gaat niet langer om de macht van de zonnekoning, niet de retorische macht van Hendrik IV, noch het machismo van de legerkoning Hendrik V. Leonora zet duivelskunst in om haar doel te bereiken, maar wordt in haar complot verstrikt en afgevoerd. De wapens van Margaretha zijn haar lijf, haar lust. Zij speelt de druif die zich volzuigt 'als trossen in de hete zon van 't zuiden'. Zij is de inzet van een weddenschap tussen de rivaliserende benden, maar weet zich behendig met gulle rondingen te voorzien van makke hulp. Ze treft de mannenwereld in hun meest zwakke, stijve plek. Dringt binnen, om haar lusten bot te vieren en zo naar het top punt te gaan van haar macht. Zij speelt de rol van het vrouwelijke archetype, de slang, de verleidster, wetend dat het de enige taal is die haar in deze wereld rest. Margaretha is de wraakgodin van Falstaff. Ze neemt revanche op het hoogverraad. Zij, de hoedster van vruchtbaarheid, de hoeksteen van de familie, slaat om in het tegendeel, ontketent een niets ontziend geweld en hakt eigenhandig op haar vijand graaf York in: 'Die kop af! Spiets hem op het hek van York,/ Dat York zijn stadje York kan overschouwen!'

Lanoye heeft wat dat betreft niets moeten verzinnen. De gruwel is op rekening van

Shakespeare: de vernedering van Leonora, de bespuwing van La Pucelle (Jeanne d'Arc), de drek over Margaretha. Lanoye maakt het alleen veel explicieter, en op dreef als hij altijd is wanneer hij genitaal kan uitpakken, legt hij de nationale held Talbot volgend schimpgedicht in de wakke mond: 'Mijn Vlo, mijn Del, vol pus en puisten,/ Gamel vol drek en drab en sap van druipers,/ Gestampde teef waar iedere soldaat/ Zijn gat aan wreef, zijn stamper, stengel, staaf/ In hing te spuiten, tot u dreef van geil/ En gal en gele etter, spuug en slijm:/ Verrotte, godvergeten gore hoer/ Vol schimmel, schurft, eczeem en sjankerankers,/ Mijn hengst schopt op uw tetten tot uw hart/ Uw kut en kont uitzeikt, uw hersens langs/ Uw bek de rondte inspatten, zijn hoef/ Iedere klodder, elke kwab tot pap/ Verminkt, vermorzeld en vermalen heeft.'

Dat is de oorlogstaal tegen vrouwen. Lees er maar de berichten op na van de Algerijnse moordcommando's, of de massale verkrachtingen en vernederingen in concentratiekampen tijdens de oorlog in Bosnië: vrouwen in de oorlog zijn altijd het mikpunt van seksuele gruwel.

Maar niet alleen het geweld van en op vrouwen is het thema van het middenluik. Ook wil Perceval de clash tonen tussen de seksen, het strijdgewoel van man en vrouw, het defect in het instituut huwelijk. Al van in het prille begin zit het niet goed tussen de mystieke koning en zijn wellustige bruid. Meer en meer zal hij zich terugtrekken in het woord van God, in stilte en gebed, terwijl zij zich overgeeft aan kreten en gefluister. Die twee vinden nooit een taal samen, zoveel is duidelijk. Maar dat geldt ook voor Gloster en Leonora: wat geforceerd (zowel in de tekst als de opvoering) wordt ook hun verhouding ziek gemaakt van onbegrip en haat. 'Wie is besmet met liefde, leeft in pijn' is nog de meest hoopvolle uitlating in heel dit stuk. Want de kanker heeft nu niet alleen de familie aangetast, maar ook haar kernstof: de verbinding van man en vrouw.

Spiraalgang

Zie de dienstmaagd des heren baadt in bloed. Een afgehakt hoofd, druppelend, in een plastic zak meegezeuld, Margaretha die naakt, bloedbesmeurd van alle doden, het kind in haar buik bezweert dat hij zal heersen en in zijn rijk de zon nooit zal ondergaan, het zijn maar enkele van de gruwelbeelden waarmee Perceval zijn geschiedenisboek van de mensheid illustreert. De spiraalgang naar de hel is nu pas goed begonnen. Het derde deel *En verlos ons van het kwade* is een diepe trechter die ons langzaam meezuigt in de krochten van het kwaad. Sinds Dutroux weten we dat het

kwaad geen eigen gezicht heeft: het ziet eruit als u en ik. Het kwaad heeft geen bochel, geen puisten, geen bokkenpoten of zweren, en is niet zwart zoals bij Shakespeare. Het is geen botte ploert. Het kwaad is slim, bij het geniale af, berekenend en sluw. Je herkent het niet, tot je te laat zijn vingers rond je keelt voelt.

Na de bloedige terreur van de Lancasters, nemen we in deel drie onze intrek bij de familie York. Best een vrolijke bende die drie *bruurs*, de kroon is voor hen niet belast met twijfel of schuld, nee het is een feesthoed: wie hem opzet trakteert een *tournée générale*: 'Genoeg gezwoeg, cold sweat and swearing voor den drol: From now on, is het altijd feest en lol.' De King Edward van Lucas Van den Eynde is een plezante gast, zo iemand die in zijn eentje een heel feestje entertaint met vooral platte moppen en veel zelfverzekerde bluf. Als het maar swingt, hé mannekes. Hij is de natuurlijke leider van de York-clan, zijn ego zo groot als zijn seksuele appetijt waarmee hij vrouwen versiert 'for fun and fame and flashy feestjes'. Ze vermaken zich kostelijk, de drie bruurs, gezworenen om wraak te nemen voor de moord op hun vader en broer Rolandke. Ze gedragen zich als een maffiose straatbende die de buurt terroriseert: een grijns op hun smoel en een revolver in hun achterzak. Hun woede is koortsig, wendbaar, watervlug. Ze stomen van hitte om de Lancasters te dumpen. De kroon hebben ze alvast opgezet, het is maar een kwestie van een paar moorden. Die volgen razendsnel, de lijken drijvend in een plas. Alleen Margaretha laten ze lopen: haar lot is gruwelijker levend dan dood. Maar de Godfather Edward, draagt zijn hersens op heuphoogte: hij heeft niet in de gaten dat er nog gegadigden zijn voor zijn gouden hoofdtooi.

Edwaar the king is een opstapje naar de monsterkoning Richard III. Hij is het genie van boosaardigheid, lillend van slechtheid. Hij keelt en moordt, zijn tegenstrevers, bruurs en neefjes, kinderen nog. Of zalft en smeekt en roekoet als een duif, als dat beter helpt. Met de ene hand haalt hij de trekker over, met zijn andere vingert hij de vrouw van zijn slachtoffer. Hij is de meester-acteur, de charlatan die sluw geslepen iedereen binnendoet. Hij is het Beest waarvoor de Schone bezwijkt. Shakespeare geeft hem maar één troef: zijn mismaaktheid waardoor hij door iedereen gemeden wordt vanaf zijn geboorte. Bij Lanoye gaat dat zo: 'And this was also written in my stars:/ That I was born, mijn horrelvoet vooruit./ De vroedvrouw kokhalsde, the nuns were crying:/ "Protect us, Lord: een boreling met tanden!"'/ And boy, did I have teeth! And hair! And nails!/ Een everzwijn to be, een weerwolfjong,/ Dat grommen moet, dat grauwen moet en bijten.'

Om zijn monsterachtigheid uitgekotst, zal hij dat gebruiken om medelijden te wekken, of horror te zaaien, naargelang het hem uitkomt. Zijn mismaaktheid, zijn misdadigheid, zijn geniale berekening, maken van hem de meest fascinerende van alle schurken.

Zoals alle voorgaande koningen proeft ook hij maar eventjes van de bloedig bedwongen kroon. De lange in moord verzopen weg naar de troon, knapt op het toppunt af en wordt vergoed met het eigen bloed. Zo walst de machtsprocessie altijd heen en weer en smooit ambitie in de rottenis van het eigen vlees. 'Een wedstrijd in verval is aan de gang./ Mijn land tegen mijn lijf' zegt een personage ergens in de cyclus, en dat geldt voor elk van deze koningen die wormstekig van de macht, ontbinden tot stinkend gas.

Risjaar Modderfokker den derde stikt in *Ten Oorlog* in zijn eigen ontbindingswalm. Luk Perceval plaatst Jan Declair alleen op de scène, gezeten achter een tafeltje waar hij zijn laatste avondmaal verorbert. De miswijn als symbool voor het vergoren en te vergieten bloed. Hij zuipt en zwelgt en boert en vecht voor zijn kroon. Het is een weerzinwekkend en tegelijk treffend beeld: de personificatie van het Kwaad die aan een restauranttafeltje dineert. Het is gruwelijk gewoon, en precies daarom zo verschrikkelijk. Het is Dutroux die naast ons woont en die we elke dag vriendelijk groeten. Zou je een misdadiger herkennen die net iemand in stukken gesneden heeft? Nee dus. Evenmin als je de misdadiger in jezelf herkent.

De bewerking van het origineel is hier opnieuw zeer rigoureuus. Geen veldslagen meer, geen gedoe met wapens of een paard. Het hele gevecht speelt zich in Richards hoofd af: de strijd moet in hem en met hem geleverd worden. Alle tegenstanders, vijanden, spoken van de doden, klonteren zich samen in zijn hersenschors. Hij vecht met zijn eigen verrotting, stikt uiteindelijk in zijn eigen stank in plaats van te sneuvelen op het veld van oneer door het zwaard van de goede(?) koning Richmond.

Ten Oorlog eindigt in een extatisch nulpunt. In een draaikolk die je opzuigt naar het grote niets. De ontkenning van alle humaniteit. Het grote negatieve zingevingsverhaal dat BMC met deze productie vertelt, wentelt zich in een spiraalbeweging af. Ex negativo gaat het uiteindelijk over een gebrek aan verbinding: tussen vaders en zonen, tussen mannen en vrouwen, met jezelf, met het al. *Ten Oorlog* laat de gruwelijke gevolgen daarvan zien in de escalatie van geweld en machtsmisbruik. Het verval is op het einde compleet, met een wereld die doldraait in het eigen hoofd. Alle spanningen van de wereld hebben zich opgehoopt op één punt: de figuur van Risjaar

Modderfokker den Derde. Hij is niet langer de emanatie van het kwaad, maar een product van een ontspoorde samenleving. Wanneer Richmond en zijn mannen vanuit de zaal op de in eigen vet gesmoorde Risjaar afstormen, is meteen het appel op het publiek als deelgenoten in deze modderwereld duidelijk.

't Is goed in 't eigen hart te kijken

Dit onttakelingsproces van mens en wereld, wordt ook gedragen in de taallijn en het scènebeeld. Tom Lanoye heeft in deze bewerking-vertaling zichzelf overtroffen. In de eerste plaats door zijn meesterlijke beheersing van de versvoet die hij het hele stuk volhoudt. Het geeft een sterke vormdwang aan het stuk, tegelijk zeer plastisch in zijn beeldenrijkdom als gestisch door zijn krapheid. Wie van taal houdt, en hoe je met taal muziek kan maken, en hoe je met taal beelden kan scheppen, die vindt eten en drinken in *Richaar Deuzième*, het mooiste uit de hele reeks. Bovendien schreef hij de drie delen telkens in een andere taal-kleur, zo de spiraalbeweging van de dramaturgie parend aan een ander spreekgedrag. Het hof van de zonnekoning klinkt vanzelfsprekend fransig, de klanken zijn krols, de vorm blasé. Dit is een Bourgondische koning die evengoed zich vermeit in gore platheid als in verheven vlucht. De taal gaat beide kanten op: kluchtig refererend aan Alice Nahon (''t Is goed in d'eigen kut te knippen/ nog even voor het slapengaan/ daar ik van dageraad tot avond/ weer met geen hond ben platgegaan') of prachtig metaforisch spelend met de naam Jan Van Gent: 'Mijn naam was zelden zo toepasselijk./ Ik ben gelijk een vogel voor de dood./ Gekortwiekt door gemis en ouderdom/ Heb ik tot nu mijn slapend land bewaakt –/ Dat kostte mij meer haren nog dan veren.(...)/ Ik ben geplukt, gepluimd, ten voeten uit./ Mijn graf wordt straks mijn laatste vogelmuit.'

Hendrik IV houdt van de macht nog enkel de retoriek over. Hij spreekt in rijm, stijfgeklopt door zijn ethische dikdoenerij, zo ontleend aan de redevoeringen van het Vlaams Blok. Een gedroomd doelwit voor Falstaff die dit alles te lijf gaat met een mengsel van vuile praat en verheven Maria-mystiek. Voor het patriotisme van Hendrik V vond Lanoye een pendant in de heroïek van de Vlaamse Leeuw, bombast dat van binnenuit getorpedeerd wordt door het andere uiterste van onze rijke Vlaamse cultuur: het vuilbekkende *Schele Vanderlinden*-lied. En Lanoye weet niet van ophouden: hier en daar strooit hij in het eerste deel met referenties aan andere stukken van Shakespeare (o.a. *Julius Caesar*) zodat de dichter eigenlijk zelf het voorplan haalt.

Het tweede deel is iets kariger en sluit

meer bij een hedendaags woordbeeld aan. Om dan in het derde luik te exploderen: Lanoye creëerde voor dit deel een nieuwe taal, een Nederengels, dat zichzelf kapot maakt. Ik vind dit gebral het best werken in *Edwaar The King*: het klinkt als een soort *gangstarap* met invloeden van Tarantino's *Pulp Fiction*. Die mix van twee talen buit Lanoye uit om nog meer muziek te maken, al klinkt die hier vooral snerpend en schel. Jan Declair doet fascinerende dingen met die taal: in zijn mond wordt het koudvuur dat rillerig doorheen je lichaam sluipt. Nog meer ontaardt de taal zich tot louter kreet, broksgewijze klonters, alleen maar dreigend zonder betekenis. Af en toe komen we in de buurt van Schwabs *Mijn Hondemond*. Wanneer het zich echter als systeem begint te vestigen verliest het totaal zijn werking: daardoor sleept het einde van *Ten Oorlog* wat, ondanks de ongelooflijke, bijna schuimbekende prestatie van Jan Declair. Misschien was nog meer destructie gewenst, een soort stormachtige woorddiarree waarmee een machtsdiscours explodeert. Een storm voor de stilte.

Dieptebeeld

Het scènebeeld (Katrin Brack) is even eenvoudig als doeltreffend. Drie blankhouten vlonders die op mekaar geschraagd een enorme diepte weergeven. Hier en daar worden er elementen toegevoegd (het aambeeld voor het Middeleeuwse begin, de hemel, de vijver, de stoelenberg) maar de grootste indruk is toch de Elizabethaanse kaalheid van dit decor. Het suggereert een dieptebeeld dat in staat is de hele cyclus van macht en ondergang, die lange lijdensweg van de Westerse mens, geduldig te dragen. Ook de kostumering (Ilse Vandebussche) vertaalt die tijdsgelaagdheid in een opstapeling van verschillende epoquetekens om steeds dicht bij de eigen tijd uit te komen op het eind van de voorstelling. Het ondersteunt zoals alles in deze productie vooral de taal en het spel van de acteurs. Dat acteerhalte is vaak indrukwekkend, met uitschietters van Jan Declair en Wim Opbrouck, maar soms ook te mat (b.v. de Hendrik IV van Vic De Wachter). De regisseur Luk Perceval, het brein van deze monsterproductie, de man die er jaren mee bezig geweest is, heeft zich meer en meer onzichtbaar gemaakt. Hier en daar brengt hij nog toetsen aan, zoals b.v. in het traject van de kleur rood (van het menstruatiebloed in *Richard II* tot de fles wijn waaraan Richard III zich bedrinkt), of in de vernauwing waarmee *Ten Oorlog* gradueel tot één punt samenbalt, of in de groteske slapstickscènes, of in de slimme verdeling van de dubbelrollen, maar meer nog dan in zijn vorige werk, legt hij alle gewicht bij de acteurs en coacht hij de

ze nieuwe BMC tot een geweldige theatrale kracht.

Ten Oorlog haalt op die manier zijn belang niet uit een stijlonderzoek, dat is bijwijlen zelfs klassiek. De eigenheid van de productie situeert zich niet in de ontwikkeling van een nieuwe vormtaal, of de ontplooiing van een beeldvermogen. Ook het nochtans bijwijlen briljante acteer niveau maakt deze productie niet apart. *Ten Oorlog* vertegenwoordigt wat dat betreft geen breuk in de Vlaamse theatergeschiedenis. De unieke verdienste ligt in de theatrale verbinding van een machtsdiscours uit de 16de eeuw met onze eigen tijd. De macht wordt blootgelegd in al zijn gekuip en gekonkel, in zijn retoriek en zijn repressiviteit, zijn maffiose terreur, maar ook zijn sluimerstrategieën. En dat holle machtsdiscours van *Hendrik IV* is niet zo verschillend van de hypocrisie van het Europees Joegoslaviëtribunaal dat nu straffe juridische taal laat gelden en zich op 'mensenrechten' beroept, maar te laf was om in te grijpen wanneer het recht van de sterkste telt. Dat verhaal van de macht wordt door Luk Perceval vervlochten met de verwordingsgeschiedenis van de Westerse mens die in een trechter terecht komt van gruwel en geweld. De oorzaken daarvoor zijn enkel bij onszelf te zoeken. Dat verhaal wordt in duidelijke strepen en hallucinante bogen verteld. Het stollingspunt van al die eeuwen, gebracht in 9 uur theatertijd, verknoopte zich in duizend vertakkingen met mijn eigen leven in deze wereld nu. En of dat nu een meesterwerk oplevert of niet doet er eigenlijk niet toe, is zelfs een valse discussie. Falstaff parafraserend: *Ten Oorlog* is best zo, het is al goed genoeg.