

**TEN OORLOG:  
SHAKESPEARES 'HISTORY PLAYS'  
ALS 'GROOT VERHAAL'**

Jozef DE VOS

Op 22 november 1997 ging in Gent *Ten Oorlog*<sup>1</sup> van de Blauwe Maandag Compagnie in première. Het betekende het hoogtepunt van een gewaagde en grootse onderneming: de opvoering van Shakespeares twee tetralogieën van 'history plays' in een marathonvoorstelling van een ganse dag. Gedurende bijna twee jaar had regisseur Luk Perceval met een hardnekkig doorzettingsvermogen aan het project gewerkt, samen met de acteurs - van wie er verscheidene wegvielen en vervangen moesten worden - en met vertaler/bewerker Tom Lanoye, vooraleer zij hun titanenwerk beloond zagen.

Het naoorlogse Engeland kende reeds verscheidene opvoeringen van de 'history plays' die als cycli werden opgevat, waaronder als meest memorabele *The Wars of the Roses* (1963) van Peter Hall en John Barton en, recenter, *The Plantagenets* (1988-1990) van Adrian Noble, beide producties door de Royal Shakespeare Company. Bij mijn weten had geen enkele regisseur het echter reeds aangedurfd alle acht stukken in een historisch chronologische volgorde, van *Richard II* tot *Richard III*, in één volledige dag op de scène te brengen.

Dit unieke en enigszins megalomane project, aldus Perceval in verscheidene interviews, kreeg gestalte bij de idee *Richard III* op te voeren, met de uiterst veelzijdige Jan Declair in de hoofdrol. Om het handelingsverloop en de personages - zoals bijvoorbeeld koningin Margaret - volledig te doorgronden, achtte de regisseur zich genoodzaakt de hele cyclus op te voeren. Tom Lanoye aanvaardde de uitdaging een geschikte bewerking te schrijven en was in samenwerking met Perceval en de acteurs nauw betrokken bij het ganse creatieproces. Het mag duidelijk zijn dat Perceval, naarmate hij de 'history plays' begon te doorgronden, steeds meer gefascineerd raakte door het materiaal, niet zozeer voor het licht dat het op *Richard III* wierp, maar veel meer voor de mogelijkheden die het schiep om een bijna op zichzelf staand mythisch verhaal te creëren.

De structuur en de religieus gekleurde titels van de drie delen, die *Ten Oorlog* omvat, suggereren reeds deze mythische dimensie. Deel I, *In de naam van de vader en de zoon* bestaat uit *Richard II*, *Henry IV* en *Henry V*<sup>2</sup>. 1 & 2 *Henry VI* worden

vervat in deel II, *Zie de dienstmaagd des Heren*, terwijl deel III, *En verlos ons van het kwade*, 3 *Henry VI* met *Richard III* verbindt. Het concept zelf, waarin de twee tetralogieën worden omgevormd en herleid tot een trilogie, is een merkwaardig verschijnsel in een tijd waarin de idee dat deze stukken een cyclus vormen steeds vaker ter discussie wordt gesteld. We weten dat Shakespeare de stukken niet chronologisch volgens de verschillende koningschappen schreef. Belangrijker echter is het besef dat zij onderling sterk verschillen in dramatische structuur en thema's. Michael Hattaway opperde recent nog dat we de stukken moeten zien als "essays on groups of particular themes"<sup>3</sup>. Perceval lijkt hier in te gaan tegen de fragmentatie van de postmoderne cultuur, door Shakespeares 'history plays' tot een 'groot verhaal' te herwerken.

Twee duidelijk herkenbare ontwikkelingen lijken de ruggengraat van Perceval en Lanoyes bewerking te vormen. Zij tekenen een (pseudo-)historische tijdslijn gaande van de Middeleeuwen tot heden, terwijl tegelijkertijd verscheidene persoonlijke thema's worden geïncorporeerd. Het historische verloop fungeert als een geraamte voor en is vervlochten met de ontwikkeling van de persoonlijke thema's. Laten we eerst ingaan op het historische aspect.

Het is opvallend in de Perceval/Lanoye-versie dat, hoewel zij tot een hoogst persoonlijke en radicale interpretatie zijn gekomen, zij in het eerste stuk van de cyclus toch Shakespeares tekst vrij nauwgezet volgen. Uiteraard is *Richard II* een sterk ritueel en poëtisch stuk. Lanoye brengt dat over met een lichtjes archaisch Nederlands, af en toe met Franse zinnen afgewisseld. De acteurs, van wie de meeste met bloot bovenlijf rokken droegen, legden een trage en bijna ceremoniële acteerstijl aan de dag. Zo werd een vaag, mythisch verleden opgeroepen, dat aan het hoofse milieu van de Middeleeuwen doet denken. Richard, met wie de opvoering wordt ingeluid, terwijl hij plechtig de kroon omhoog houdt en zegt: "Au nom de Dieu... Du Roi... De la Patrie," wordt later vernederd en uiteindelijk vergiftigd in deze versie. Zowel in *Ten Oorlog* als in de traditionele interpretatie van Shakespeares 'history plays' betekent de moord op Richard II een vloek op het Engelse koningshuis, een erfzonde. Deze rituele, maar reeds vrij decadente wereld rondom Richard die Perceval en Lanoye beschrijven, spat zelfs nog voor het einde van het eerste deel van de trilogie uit elkaar. De groteske elementen die al waarneembaar waren in *Richard II* drukken steeds meer hun stempel op de versie van *Henry IV* en *Henry V*. Vooral dit laatste stuk is tot een burlesk poppenspel herleid.

In het tweede deel van de trilogie, door de bewerker kenschetsend *Margaretha di Napoli* genoemd, dragen de personages donkere kostuums met witte kragen. Lanoye gaat nu over op een vrij modern taalgebruik, hoewel zijn overdaad aan



*Ten Oorlog: Jan Declair als bisschop Winchester; Peter Seynaeve als kroonprins Hendrik, Els Dottermans als Leonora en Vic De Wachter als Hugo Gloster (Foto: C.M. Ryckeboer)*



*Ten Oorlog: Ariane Van Vliet als de engel in Margareta di Napoli (Foto: C.M. Ryckeboer)*

stortvloeden van scheldwoorden (b.v. Talbot die, vooraleer op het einde van I,2 te sterven, Jeanne d'Arc uitscheldt) in geen enkele periode reeds geëvenaard is. Waar vrouwen zo goed als afwezig waren in de patriarchale maatschappij van deel I, krijgen zij in deel II centrale rollen. Niet enkel de leidinggevende koningin Margaretha maar ook Jeanne d'Arc en tot op zekere hoogte Eleanor kunnen worden beschouwd als ondermijnende figuren van de geschiedenis<sup>4</sup>. Nu deze vrouwen hun plaats op het politieke toneel veroveren, barst de strijd tussen de seksen los.

Het derde deel brengt het publiek enigszins verrassend in de eigentijdse samenleving, gekenmerkt door brutaliteit en cynisme. De York-broers worden duidelijk als maffiosi naar voren gebracht, die zo uit een Tarantino-film lijken te zijn gegrepen. Lanoyes archaïsche taal uit het openingsstuk heeft nu plaats geruimd voor een potpourri van hedendaags Nederlands en Amerikaanse hiphop. Enkele scenografische elementen in dit deel van de trilogie roepen ook de link op tussen de gedegeneerde maatschappij en de alomtegenwoordigheid van de moderne media.

Gelijklopend met deze algemene tijdslijn ontwikkelen de auteurs enkele individuele thema's. In het eerste deel neemt het vader-zoon-conflict een centrale plaats in. Dit thema werd ook door Shakespeare op de voorgrond geplaatst: Falstaff en Hotspur fungeren respectievelijk als een tweede vader en een tweede zoon. Een van de meest ironische elementen in *Henry V* is dat net de onwaardige zoon, Hal, de moordenaar is van Percy, de 'ideale' zoon, die de koning een dodelijke wonde toebrengt. Het langgerekte worstelen van twee lichamen - de koning en Hal - die zich aan elkaar blijven vastklampen, brengt de vader-zoon-relatie theatraal sterk tot uitdrukking. Lanoye laat bedrijf III, scène 1 ("How many thousand of my poorest subjects...") onmiddellijk volgen door de episode in bedrijf IV, scène 5, waarin Hal, in de waan dat de koning net gestorven is, de kroon neemt. De tekst, vooral in het antwoord van Hal op het verwijt van de koning dat hij het gemunt heeft op zijn "empty chair... before thy hour be ripe" is dusdanig bewerkt dat Hal, in plaats van zich een gehoorzame en plichtsbewuste zoon te tonen, zijn vader veracht. Ironisch genoeg is dat evenwel de houding die door de koning wordt gewaardeerd. Later wordt hij in Lanoyes tekst door Hal gewurgd. In de opvoering is de dood van de koning echter niet zo eenduidig, omdat hij, vooraleer effectief de geest te geven, brutaal door zijn zoon wordt weggestoten.

Eens hij zich heeft vrijgevochten van zijn vader, ontpopt Hal zich tot een veroveraar. Nadat hij zich onttrokken heeft aan de invloed van La Falstaff - hier een groteske combinatie van het La Mama-type, travestiet en diva - verovert Henry V Frankrijk en de Franse prinses Catherine, die hij tot vrouw neemt. In de opvoering banaliseren Perceval en Lanoye bijna alles van *Henry V* tot een chaotisch poppen-

spel. De vertoning verglijdt volledig in parodie. La Falstaff neemt zijn vrouwelijke attributen af en vangt de proloog aan. Deze verschuiving naar de rol van het Koor lijkt de recuperatie van de ondermijnende krachten voor te stellen die door La Falstaff worden belichaamd.

De slag in Frankrijk vindt plaats in een chaos van omgegooide stoelen en een schommelpaard. De Dauphin draagt een rok terwijl de koning van Frankrijk veel weg heeft van Prins Carnaval. De Slag bij Agincourt verwordt tot een hilarisch stuk boerse humor. Misschien was de bedoeling van dat alles een beeld van de droom of fantasie van een kleine jongen op te hangen. De gruwel en het leed van de oorlog, die bij Shakespeare nog zo frappant op de voorgrond treden, blijven in deze interpretatie echter wel volledig achterwege.

Het tweede deel, *Margaretha di Napoli (1 & 2 Henry VI)*, brengt een vrouw ten tonele die, gekleed als een engel, cello speelt. Het is een verbluffend mooi beeld dat de scènes rond Joan inleidt en begeleidt en die zo als een droom voorstelt. Op die manier wordt de actie in Frankrijk opnieuw herleid tot wat zich afspeelt in het hoofd van Hendrik. Het is in feite Hendrik zelf die in deze scènes de rol van de Dauphin speelt en die tot een gevecht met de Maagd van Orléans wordt uitgedaagd. Dit kan echter wel tot verwarring leiden bij de toeschouwer. Doordat dezelfde actrice (Ariane Van Vliet) zowel de rol van de engel als die van Margaretha voor haar rekening neemt, wordt het echter duidelijk dat Perceval/Lanoye de botsing tussen droom en werkelijkheid in Hendriks ervaring hebben willen dramatiseren. De associatie van Frankrijk met het vrouwelijke strookt ook met de interpretatie van *Henry V*. Het droombeeld van de ideale vrouw van de spiritueel ingestelde Hendrik VI moet spoedig plaatsruimen voor de realiteit van listige vrouwen, zoals Eleonor en Margaretha, die zich met volle overgave in het meedogenloze machtsspel werpen. In de sterke interpretatie van Ariane Van Vliet evolueert Margaretha geleidelijk aan tot een type vrouw dat liefde en seks als wapen gebruikt.

Na de moord op York en zijn zoon Rutland verenigen de drie overgebleven broers zich tegen Margaretha. Hier begint Lanoyes derde deel, *En verlos ons van het kwade*. De toeschouwers die totnogtoe de rituele en maniëristische wereld van *Richard II* hebben aanschouwd, de burleske karikatuur in *Henry IV* en *Henry V*, en de verweving van droom en geschiedenis in *Henry VI*, mogen nu een andere verrassing verwerken. Zowel de openingslijnen van Edward ("Bruurs! Who de fok has made a rolling stone/Of Daddy York, onze geliefde pa?") als het macabere scènebeeld kondigen onmiddellijk de hedendaagse maatschappij aan, die elke vorm van menselijkheid verloren heeft. Machtsgeluid en -misbruik determineren alle personages, en in het bijzonder Richard van Gloucester, wiens zelfmoord op het

einde de ultieme zelfvernietiging van deze geperverteerde wereld betekent.

Lanoye en Perceval waren duidelijk niet geïnteresseerd in de historische inhoud van de stukken, wel in het hergebruiken van het aangeboden materiaal voor hun eigen doelstellingen. Het ligt daarom voor de hand dat zij voor een radicale herwerking kozen in plaats van een nieuwe vertaling.

Het opvallendste aspect van deze versie is de taal, die de totale, bijna mythische ontwikkeling weerspiegelt die de auteurs in de tekst wilden leggen. Lanoye maakt doorheen de trilogie handig gebruik van de dramatische kwaliteit en flexibiliteit van de jambische pentameter. Van een archaïsche taal, waaraan een zekere theatraliteit en decadentie worden toegevoegd door het gebruik van Franse zinsneden, gaat hij via een vrij moderne taal in *Margaretha di Napoli*, over tot een verbijsterend crimineel rap-taaltje. Het aantal Engelse woorden vermeerdert zienderogen en lijkt de taal aan te tasten. Deze werkwijze verliest echter al gauw de kracht die in het begin het gewenste schokeffect teweegbrengt en de gepaste cynische stemming oproept. In tegenstelling tot de met mate gebruikte Franse woorden, die de tekst een meerwaarde bezorgen, werkt de overvloed aan Engels op de duur contraproductief. Erger nog is dat zelfs een groot acteur als Jan Declair, in de rol van Richard III, duidelijk worstelt met deze 'Nieuwspraak', en op bepaalde momenten zelfs bijna volledig bezwijkt onder het gewicht ervan.

De grootse omvang van dit project dwingt respect en bewondering af. De over het algemeen sobere maar subtiële scenografie (Katrin Brack) en belichting (Enrico Bagnoli) dragen in aanzienlijke mate bij tot de noodzakelijke samenhang. Het toneel bestaat uit drie grote houten platforms, die aanvankelijk trapsgewijs zijn opgesteld. Het achterste platform kan worden gekanteld tot een verticale wand. Deze flexibele driedelige structuur geeft diepte aan het scènebeeld en weerspiegelt waarschijnlijk ook de driedigheid van de cyclus. In de eenvoudige, lege ruimte die zo wordt gecreëerd, worden in de loop van de opvoering een aantal symbolische voorwerpen gebruikt. In *Richard II* wordt achteraan een kleine schildering getoond, waarop een blauwe hemel met witte wolken te zien is. Een klein krukje of aambeeld vooraan volstaat om de rituele handelingen te beklemtonen. Een harnas links en een kerkstoel rechts zetten de toon voor *Henry IV*. Dit effectvolle gebruik van voorwerpen stemt mooi overeen met de puur theatrale stijl van de opvoering, die het mogelijk maakt dat een veldslag wordt uitgebeeld door het eenvoudigweg inplanten van enkele zwaarden in de houten vloer.

Zowel het concept van een 'groot verhaal' als de scenografie staan borg voor de noodzakelijke samenhang in deze complexe opvoering. Niettemin zijn er toch een



*Ten Oorlog: Ariane Van Vliet als Margareta di Napoli en Peter Seynaeve als Hendrik VI (Foto: C.M. Ryckeboer)*



*Ten Oorlog: Jan Declair als Risjaar, hertog van Gloster en Els Dottermans als Lady Anna (Foto: C.M. Ryckeboer)*

aantal tegenstrijdigheden en is er zelfs een zekere dubbelzinnigheid binnen de trilogie, die tot op bepaalde hoogte de overtuigingskracht van *Ten Oorlog* ondermijnen.

De feitelijke geschiedenis van Engeland was wel het laatste wat Lanoye en Perceval bezighield. Ze hadden er daarom geen moeite mee vele politieke en militaire episodes te schrappen. Veldslagen werden ofwel gewoon weggelaten, ofwel op een ridicule manier naar voren gebracht. Zoals reeds aangestipt is de oorlog van Hendrik V in Frankrijk bijna tot een theatrale klucht herleid. Door voor deze benadering te kiezen - die in deze veeleisende productie weliswaar voor enige komische verademing zorgt - benutten de auteurs toch de mogelijkheid niet om bijvoorbeeld de vernietigende krachten van een bepaald soort jingoïsme en machts-politiek te ontleden. Terwijl *Henry V* volledig uitgehold is, voegen de auteurs een aantal losstaande en daardoor ongegronde elementen toe die tot niets strekken. In het begin van *Henry IV* krijgt de koning een rede over het verval van morele waarden, wat de natie dreigt te destabiliseren. Hier donderde de barse stem van de acteur steeds luider zodat die zich duidelijk tot een fascistisch leider ontpopte. Nog nietszeggender was de verwijzing van Hendrik V naar een pacifistisch symbool van de Vlaamse Beweging ("Alles voor 't vaderland. Het vaderland voor Kristus", deel II, p. 34), als hij zijn leger voor Harfleur toespreekt.

Samenhangend met de burleske uitbeelding van de actie in Frankrijk is de karikaturale voorstelling van Catherine. Als Franse vrouw kan zij de fysieke belichaming van het anders-zijn worden, een dimensie van het personage waaraan de bewerkers losweg voorbijgaan.

In het daaraan voorafgaande stuk echter doen zij alle moeite om een Falstaff-personage op het toneel te zetten dat bijna symbool staat voor dit anders-zijn. Alle 'low life'-scènes die de relatie tussen Falstaff en Hal illustreren zijn verdwenen. Lanoye/Perceval creëren een nieuwe 'La Falstaff', een travestiet die zich ook als vervangmoeder van Prins Hendrik opstelt. Dit cabaretpersonage zet een parodie neer op het Ave Maria en reciteert een obscene versie van Guido Gezelles *'t Schrijverke*. Dit kan voor sommige toeschouwers een grappige verademing betekenen, in wezen misten deze passages de nodige samenhang om doelgericht over te komen. Het probleem hier, alsook elders in de opvoering, is dat de auteurs een cliché gebruiken dat in hun 'groot verhaal' hoort te passen. De mythische dimensie die bepaalde situaties en personages, zoals Falstaff of Richard III, krijgen, komt uiteraard voort uit de kracht en de geldigheid van de dramatische actie zelf. Een buitenproportioneel personage alleen kan dat niet waarmaken. Omdat La Falstaff nauwelijks in een dramatische context of relatie voorkomt, overstijgt hij - of zij - de rol van cabaretier niet.



Totnogtoe werd weinig gezegd over *Richard III*. Het is typisch voor dit project dat precies dat stuk, dat waarschijnlijk het krachtigste en meest dramatische in de twee tetralogieën is, het minst overtuigende in deze opvoering bleek. Dit is gedeeltelijk te wijten aan de moeilijkheden die Jan Declair ondervond bij Lanoyes ingenieuze mengeling van Nederlands en hiphop. Fundamenteeler lijkt mij echter het feit dat *Risjaar Modderfokker den Derde*, zoals het stuk in deze versie heet, Richard eenzijdig als een monster naar voren brengt. Zowel de slinkse politicus als de scherpzinnige acteur vervaagden achter het vrij botte beeld van het Kwaad. De medeplichtigheid van het publiek, waarop de kracht van het stuk voor een groot deel steunt, ontbrak hier. Dit gebrek aan dramatische kwaliteit bleek vooral in de verleidingsscène met Lady Anne, die daarbij door een microfoon sprak.

Deze problemen of gebreken waren waarschijnlijk het resultaat van de noodzaak om drastisch te snoeien in de originele teksten: acht stukken kunnen onmogelijk in een trilogie worden gewrongen zonder de prijs daarvoor te betalen. Maar een diepere oorzaak moet worden gezocht bij de tendens tot ondergraving of trivialisering. Hoe sterk ook de rol van Richard II door Wim Opbrouck wordt vertolkt, zelfs hier al kunnen de auteurs niet aan de verleiding weerstaan Richard tot een grillige nicht te maken, wat hem ervan weerhoudt een echt tragisch personage te worden.

De grootste kwaliteit van dit unieke project ligt, volgens mij, in zijn visuele kracht. Laat mij hier een paar momenten aanhalen die uitmunten door hun theatrale kracht. Ik verwees reeds naar de lange worsteling tussen Prins Hal en zijn vader voor diens dood. Het beeld van deze twee lichamen die elkaar ondersteunen en toch ook bevechten was een geslaagde visualisatie van de vader-zoon-relatie.

Even intens en sprekend was de pseudo-kroning van York: een zuiver voorbeeld van 'théâtre de la cruauté'. De foltering door Margaretha van haar gevangene, door hem een zakdoek aan te bieden, die in het bloed van Rutland gedrenkt is, wordt zelfs nog overtroffen in *Ten Oorlog*. De kroon die Margaretha spottend op Yorks hoofd plaatst, is hier een in bloed ondergedompeld doek dat het hoofd van Rutland bevat. Het grootste deel van *Richard III* is herleid tot één eindeloze monoloog door Gloucester. Jan Declair ondergaat deze beproeving terwijl hij aan een klein tafeltje wijn drinkt, raast en vloekt. De tekst vertelt ons dat hij de lijkjes van de twee prinsjes verorbert. Dit beeld visualiseert pijnlijk de volslagen eenzaamheid van Richard. Vooraleer hij dood neervalt, ziet hij de verschijning van Richmond met een kind op zijn schouders. Met dit mooie beeld van hoop sluiten Lanoye en Perceval nog meer bij Shakespeares verlossende slot aan dan zij zelf misschien wel vermoed hadden.

## NOTEN

- <sup>1</sup> *Ten Oorlog* door Tom Lanoye en Luk Perceval, gebaseerd op Shakespeares twee tetralogieën van 'history plays'. Opgevoerd door Blauwe Maandag Compagnie, Gent. Tekst: Tom Lanoye. Regisseur: Luk Perceval. Bewerking: Tom Lanoye en Luk Perceval. Dramaturgie: Luc Joosten en Hans van Dam. Scenografie: Katrin Brack. Belichting: Enrico Bagnoli. Kostuums: Ilse Vandenbussche. Première: Gent, Vooruit, 22 november 1997. De opvoering staat opnieuw op het programma van Het Toneelhuis, Antwerpen, in mei 1999.
- Deze bespreking is een enigszins aangepaste versie van een Engelstalige bijdrage die verschenen is in *Folio*, V (1998), nr. 1.
- <sup>2</sup> In de gepubliceerde tekst is *Henry V* vervat in het tweede deel van de trilogie. In de opvoering echter hebben de auteurs beslist het in deel I op te nemen.
- <sup>3</sup> Michael Hattaway in zijn lezing "Productions of the History Cycles in Post-war England: Achievements and Problematics", Gent, 9 januari 1998 (Colloquium: 'Shakespeare's History Plays Revisited/Shakespeare Schrijft Geschiedenis', Universiteit Gent, 9 januari 1998).
- <sup>4</sup> cf. bijvoorbeeld Phyllis Rackin, "Anti-Historians: Women's Roles in Shakespeare's Histories", in: Sue Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms*, Baltimore, 1990.