

KONING LEAR DOOR HET NEDERLANDS TONEEL GENT :

TRAGEDIE IN EEN SOMBER UNIVERSUM

Jozef DE VOS

Sedert enige jaren heeft regisseur Franz Marijnen zich vooral laten opmerken als een theaterman met een uitgesproken voorliefde voor grootse, vaak zelfs spektakulaire monteringen. Ook de succesrijke produktie van Ionesco's *De Koning Sterft* met het Nederlands Toneel Gent was gekenmerkt door een fel barok gebruik van decor en geluid, maar het geheel van de opvoering getuigde toch van een grote ingetogenheid. Het lijkt wel of deze "inkeer" in Marijnens werk zich doorzet in zijn regie van *Koning Lear*, eveneens bij het N.T.G. (1). Deze produktie valt immers op door haar soberheid en precisie.

In Vlaanderen herinnert men zich vooral de schitterende opvoering van *Koning Lear* door K.N.S.-Antwerpen in de regie van Walter Tillemans, met Luc Philips in de hoofdrol. Deze produktie was ongetwijfeld een hoogtepunt in ons theaterleven, alhoewel ze wel erg getekend was door de toen gangbare interpretatie van Jan Kott en Peter Brook, die het stuk in zekere zin beschouwden als een drama van het absurde (1969). M. Karge en M. Langhoff, die *Lear* in 1979 bij het RO-theater regisseerden, dompelden de tragedie totaal onder in een grand-guignoleske poppenkast. Jan Decortès controversionele produktie van 1983 was zo eigenzinnig dat men ze bijna als een anti-*Lear* zou kunnen bestempelen.

In vergelijking met deze versies treft de N.T.G.-opvoering van Franz Marijnen door haar zuiverheid. Er werd ook nauwelijks in de tekst ingegrepen en de sobere encensering die enkel van grote zwarte doeken gebruik maakte, werd geschraagd door een stevige vertolking.

Shakespeares *King Lear* is een allesomvattende en overweldigende tra-



Koning Lear. De openingsscène (I, 1). Op de voorgrond : Kent (Bob De Moor) en Gloucester (Nolle Versyp). Achteraan : Edmund (Eddy Vereycken). (Foto : Luk Monsaert).

gedie. Terwijl de levensvragen in *Hamlet* letterlijk gesteld worden, is het in *Lear* vooral de ervaring zelf, waar de hoofdpersonages en met hen de toeschouwers zich doorheen moeten branden (2), die dit werk zijn existentiële dimensie geeft. Het lijkt alsof Shakespeare bewust alle historische of conventionele elementen heeft trachten te bannen om het drama een absolute waarde te geven. Opvallend is bijvoorbeeld dat het oude *King Lear*-stuk waarop hij zich baseerde nog een christelijke context heeft, die in Shakespeares versie volkomen weggewerkt is.

Franz Marijnen heeft de totaliteit van het werk willen laten spreken. Dit leidde naar een zeer zuivere opvoering zonder wanklanken. De vertaling van Hugo Claus sluit perfect aan bij deze bedoeling. Zijn krachtige omzetting respecteert volkomen de oorspronkelijke tekst. Claus koos voor proza, maar zijn taal is zo sterk ritmisch dat zij de dramatische kracht van de verzen zeer dicht benadert. De tekst is lichtjes condenserend, soms vereenvoudigend of verklarend, waardoor wel eens iets van de grootsheid van de retoriek verloren gaat. Uitdrukkingen die voor een hedendaags publiek nauwelijks nog betekenis hebben, worden uit de weg gegaan en een zekere wijldropigheid wordt vermeden. Thematisch belangrijke beelden en referenties blijven echter steeds behouden. De grootste kwaliteit van deze vertaling lijkt me de helderheid te zijn. Zonder het complexe netwerk van beelden te schaden, heeft Hugo Claus een vertaling geschreven die voor de hedendaagse acteur en toeschouwer een zekere natuurlijkheid heeft. Dat bleek bijvoorbeeld heel duidelijk uit de grappen en opmerkingen van de Nar, die in vertaling zo vaak de mist ingaan. In deze opvoering vatte de toeschouwer onmiddellijk de sarcastische ondertoon en de onthullende kracht van de taal van de nar. Enkele sporadische onnauwkeurigheden of vrijpostigheden (zoals het nauwelijks in de oorspronkelijke tekst terug te vinden "Ik ga vaak naar haar graf, Regan" in II, 4) werden door de helderheid en souplesse van Claus' proza meer dan ruimschoots gecompenseerd.

Marijnens poging om naar de kern van *Koning Lear* te peilen, resulteerde in versobering en verinnerlijking. Deze benadering blijkt bijzonder adequaat voor een stuk dat wellicht in de eerste plaats moet worden opgevat als een drama over de mens die het universum probeert te begrijpen. Zoals in *Oedipus*, *Faust* of *Elckerlijc* tracht de held de onrechtvaardigheden van de goden en de onmenselijkheid van de mens zelf te doorgronden.



De blindmaking (III, 7). V.l.n.r. Gloucester (Nolle Versyp), Regan (Elsemieke Scholte), Cornwall (Ronnie Commissaris). Op de achtergrond : de dienaars van Gloucester (Foto : Luk Monsaert).

Vaak onderneemt hij een soort reis of zoektocht die uiteindelijk leidt tot verlossing of zelfkennis. Het centrale personage in dit soort drama is een zondaar die een denker wordt. Indien we *Koning Lear* aldus bekijken, dan wordt de innerlijke handeling veel belangrijker dan de familiale of de politieke intrige (3). In Marijnens produktie leek de hele encenering, waarvoor het decor ontworpen was door Jean-Marie Fiévez, op deze innerlijke ontwikkeling afgestemd. Er werd gespeeld op een naakte, hellende plankenvloer. De gehele scène werd gedomineerd door reusachtige zwarte doeken, die zodanig konden worden gedrapeerd en belicht, dat bepaalde locaties konden worden opgeroepen. Enkele malen, zoals in IV, 4 toen Cordelia opnieuw ten tonele verscheen, werd aldus een legertent gesuggereerd, maar meestal vormden de doeken een abstracte ruimte, waarin slechts van enkele schaarse zetstukken gebruik werd gemaakt. Het aanwenden van een hel, wit licht (Steve Kemp) op de in het zwart gehulde scène, droeg bij tot het creëren van een volstrekt "theatrum mundi".

Ook de kostuums, ontworpen door Jean-Marie en Claude Fiévez, waren volkomen tijdeloos. Zij hadden alleen een representatieve, karakteriserende functie. De symbolische waarde van de kleuren was daarbij opvallend. Ontzettend veel personages droegen zwarte kledij, die dan scherp contrasteerde met het gebroken wit van Kent (in de ceremoniële openingsscène), Lear en later in het stuk van Cordelia. Het leek alsof deze personages het licht in dit duister universum belichaamden.

Door aldus alle anecdotisme in de encenering te vermijden, heeft Franz Marijn *Koning Lear* in al zijn absoluteid kunnen tonen. De produktie concentreerde zich op de menselijke en de intermenselijke tragedie. Het persoonlijke drama verdrong bijna volledig de publieke of politieke sfeer van het stuk. In dit koningsdrama droeg het hoofdpersonage geen kroon. Ook de eerste scène, die toch in sterke mate een publiek ceremonieel is, was hier allereerst een familiebijeenkomst waarin de onderlinge relaties reeds scherp getekend werden.

De verinnerlijking van de ganse tragedie bleek voornamelijk uit de wijze waarop de storm geëvoceerd werd. Heel even, nog voor het onweer losbarstte, liet Marijn een onheilspellend geluid horen, maar verder verliep de storm in volledige stilte. Over de ganse scène wolften de zwarte

doeken voortdurend op en neer tot dan plots, vlak voor Lears "Brul, loei je darmen uit ! Spuw, vuur ! Guts, regen !" onder de doeken de drie silhouetten van de dochters zichtbaar werden. Zij hernamen een aantal frasen uit voorafgaande scènes, voornamelijk uit het begin van het stuk, die als het ware nazinderden in Lears hoofd. Zo werd de storm zelf vooral of bijna uitsluitend de innerlijke storm van Lear, ontketend door zijn dochters. Naar het einde van deze scène toe werd de stilte onderbroken door een akelig, heksachtig gelach, waarna de drie figuren verdwenen. Op die manier bood de storm enerzijds een treffende prelude tot Lears waanzin en ineenstorting. Anderzijds werd dit centrale symbool, dat ook de breuk in de natuur voorstelt, wel wat eenzijdig op de hoofdfiguur betrokken. Deze scènes moeten Lears tragedie immers juist verruimen tot de verstoorde orde in het ganse universum.

Door de bijna totale afwezigheid van geluidseffecten in de voorstelling werd het ene ogenblik waarop Shakespeare muziek laat weerklinken — wanneer Lear in IV, 7 op een rolstoel wordt binnengebracht en Cordelia bij hem knielt — des te treffender. Marijnen gebruikte een kort stukje uit Opus 100 van Schubert. Hoe pijnlijk de hereniging ook is, toch suggereerde de muziek onontkoombaar één moment van perfecte harmonie tussen vader en dochter.

Blindheid en waanzin zijn twee centrale thema's in *Koning Lear*. Evenmin als de koning het verschil tussen zijn veinzende dochters en de oprechte Cordelia kan zien, is Gloucester in staat de schijnheiligheid van zijn bastaardzoon Edmond en de trouw van zijn zoon Edgar te herkennen. Ironisch genoeg zal Gloucester letterlijk de ogen verliezen vooraleer klaar te zien in de situatie. Zo ook moet Lear de weg doorheen de waanzin gaan om wijsheid te verwerven. Op subtiele wijze wist Marijnen de aandacht voor deze thema's aan te scherpen. Toen Gloucester bij de aanvang van het stuk het toneel betrad, leek hij heel zelfverzekerd. Uitvoerig maakte hij zijn brilleglazen schoon. In de daaropvolgende scène installeerde hij een telescoop om naar de sterren te kijken. Ook Regan droeg vaak een bril, maar wel een met donkere glazen, waarachter zij haar ware persoonlijkheid kon verbergen. Bij de verdeling van het rijk scheen Lear dit te beseffen, want terwijl Regan aan het woord was, nam hij haar bril af en zette hem zelf op. In dit detail lag de ambigüiteit van Lears handelwijze besloten. Het was

alsof hij zichzelf afsloot voor de waarheid. Ook later in II, 4, toen Lear zijn heil zocht bij Regan, nam hij haar donkere bril af vooraleer haar te omhelzen.

De metafoor van de blindheid wordt in gruwelijke werkelijkheid omgezet in de scène waarin Gloucesters ogen worden uitgerukt. Op deze episode, waarop Marijnen zijn persoonlijke stempel drukte, kom ik nog terug in verband met de karakterisering van Regan. Nadien zag men de blinde Gloucester voortstompelen, vaak zelfs kruipen over de scène.

Is de blindheid van Gloucester schokkend, dan is de waanzin van Lear overweldigend. Zij representeert immers niet alleen de fysieke en mentale ineenstorting van de koning, maar zij symboliseert tevens de breuk in de natuurlijke orde van het universum. Shakespeare gaf het thema nog meer diepgang door naast de waanzin van de koning, de voorgewende gekheid van Edgar en de professionele zotheid van de Nar te plaatsen. In geen ander stuk van Shakespeare is de rol van de Nar zo cruciaal als in *Koning Lear*. Vanaf het begin van het stuk vertegenwoordigt hij een heldere kijk, die contrasteert met Lears gebrek aan inzicht. De Nar confronteert Lear met de waarheid en doet hem beseffen dat hij zelf verantwoordelijk is voor de chaos in zijn familie en in zijn rijk. Vermits de hedendaagse toeschouwer helemaal geen voeling meer heeft met de traditionele "Fool", staat de regisseur voor het probleem dat hij een geschikt concept moet vinden om deze figuur, die eigenlijk los van het verhaal staat, zijn revelerende functie te kunnen laten vervullen. Walter Moeremans' vertolking zat volkomen juist. Uitgedost met een hoge hoed en een zwart pakje leek hij een ouder wordende music-hall artiest. Misschien heeft ook het beeld van de altijd wat melancholieke Charlie Chaplin bijgedragen tot het concept van de rol. In elk geval was hij een heel "bittere nar" zoals Lear zelf zegt. Zonder de nodige speelsheid en geestigheid op te geven, liet hij Lear en het publiek scherp aanvoelen waarover hij het had. Bij zijn eerste optreden in I, 4 legde hij een erg sarcastische klemtoon op het woord "vadertje" als hij tot zijn meester sprak. ("Hoe is het, *vadertje* ? Ik wou dat ik twee mutsen en twee dochters had."). En nadat hij een schuin nummertje boven op de tafel had opgevoerd (bij : "En de dames dan ! Dat ik alleen de nar uithang, daar worden zij narrig van."), riep hij bitter-vertoornd en verwijtend tot Lear : "Vanaf de dag dat je van je dochters je moeders hebt gemaakt, vadertje...".



Edgar (Wim De Wulf) leidt zijn blinde vader Gloucester (Nolle Versyp) naar Dover (IV, 1).
(Foto : Luk Monsaert)

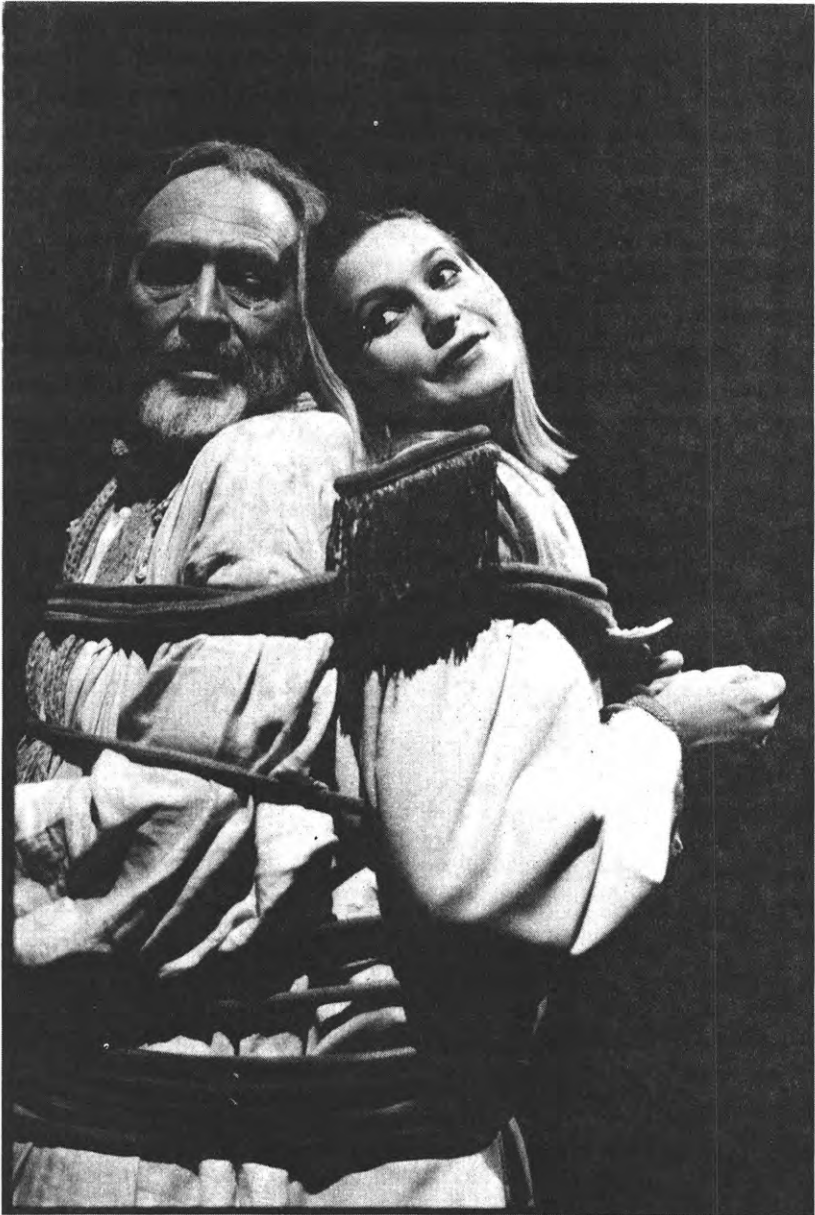
Daarop barstte hij in snikken uit en knielde bij zijn meester neer.

De innige relatie tussen Lear en de Nar werd ook gesuggereerd toen de koning zijn eerste schok, de afwijzing door Goneril, te verwerken kreeg en onmiddellijk zijn spijt uitte over de manier waarop hij Cordelia bejegend had. Op dat ogenblik legde de plots verbijsterde Lear zijn hand op de schouder van de Nar.

Jef Demedts gaf een sterke, overtuigende Lear-interpretatie ten beste. Franz Marijnen vertelde hoe hij tijdens het werkproces voor *De Koning Sterft* herhaaldelijk in Jef Demedts een mogelijke Lear zag. Het lijdt inderdaad geen twijfel dat de acteur via zijn grootse vertolking in Ionesco's stuk naar de hoofdrol uit Shakespeares tragedie toe gegroeid was.

In de openingsscène wist hij Lear schitterend te karakteriseren. Terwijl alle aanwezigen gespannen en zenuwachtig zijn komst afwachtten, verscheen hij plots als een nukkig en vlug geïrriteerd man die lange tijd geen woord sprak. Vooral opvallend was de dualiteit in zijn relatie met Cordelia. Als zij wegliep, ging Lear haar achterna, omhelsde haar fel en innig om haar dan ruw van zich af te stoten. Ook toen zij aan het einde van de scène toch voor haar vader wou neerknielen, gaf hij haar een brutale trap zodat zij tegen de grond smakte. Lears gekwetste eigenliefde vertaalde zich hier in een onthutsende wreedheid.

De groei van Lears waanzin en het rijpingsproces dat ermee gepaard gaat, werden door Jef Demedts scherp in beeld gebracht. In I, 5, toen hij de draagwijdte van Gonerils optreden begon in te zien en de bedreiging van zijn eigen individualiteit aanvoelde, verstilde hij voor het eerst. Bij "Dit is Lear niet! Loopt Lear zo?..." had enige pauze het schokeffect nog kunnen vergroten. In de scène waarin hij Kent in het blok aantrof, was Demedts razend en bij de woorden "...maar dit hart zal aan honderdduizend flarden barsten vóór ik huil.", verbrokkelde zijn taal inderdaad in haast onverstanebare flarden. Dit was het ogenblik waarop de storm en de waanzin losbarstten en van dan af evolueerde hij duidelijk naar een grotere sereniteit. De belangrijke passage waarin Lear zijn solidariteit met de armsten van deze wereld uitdrukt ("Arme naakte stumperds, waar jullie ook zijn..."), werd zelfs met een zekere ingetogenheid gezegd. In de eigenlijke



Lear (Jef Demedts) en Cordelia (Bien De Moor), gevangen genomen door het Britse leger (V, 3). (Foto : Luk Monsaert)

waaninzscènes zag de toeschouwer dan een opvallend rustige, bijna kinderlijke Lear. In IV, 6 kwam hij opgelopen in een hier en daar bevuild wit kleed, dat gewoon uit een laken geknipt leek. Hij had een klein boogje bij zich en deed alsof hij voortdurend pijltjes afschoot : een uitgelaten, klein kind dat krijgertje aan het spelen was. Bij de woorden "zij kunnen mij niets doen" ("they cannot touch me for coining") greep hij naar het muntstuk op zijn borst alsof hij zelf getroffen was. Nadat de blinde Gloucester zijn stem herkend had, sprong hij juichend op en riep luid : "Ja, een koning van top tot teen". Onmiddellijk daarop zat hij rustig neer met Edgar en Gloucester naast zich : een oude man die zijn levenswijsheid in een babbeltje kwijt wil. Bij "Laat het geneuk toch bloeien" maakte hij met de arm een reusachtige fallus onder zijn wit kleed.

Ontroerend was het ogenblik waarop Lear in een rolstoel — dezelfde als in *De Koning Sterft* — op de scène gebracht werd (IV, 7). Enige steun zoekend, tastte hij moeizaam rond en toen Cordelia zei "neen, u mag niet knielen", barstte hij in een pijnlijk stokkend snikken uit. Bij de woorden "Zijn je tranen nat ?" voelde Demedts even aan Cordelia's wang, een gebaar dat sedert David Garrick tot de theatertraditie behoort. Daarop proefde hij als het ware haar traan door de vinger in de mond te steken. Dit was een pregnant moment dat vooral een hoogtepunt van intimiteit tussen vader en dochter suggereerde.

De nauwe band tussen Lear en Cordelia, die in feite door communicatiestoornissen verbroken wordt, bleek uit verschillende beelden in Marijnens produktie. Ik wees al op de heftige spanning tussen aantrekking en afstoting in de openingsscène. Toen beiden gevangen op het toneel werden gebracht (V, 3), waren zij rug aan rug vastgebonden. Lears gelukzalige woorden : "Kom, we gaan naar de gevangenis. Wij zullen er met zijn tweetjes zingen, als vogels in een kooi." kregen aldus een visuele omzetting en versterking in het directe fysieke contact tussen hem en Cordelia.

Bien De Moor speelde de rol van Cordelia in het begin met een zekere schroom en een tikkeltje nukkigheid, dat wellicht door haar zeer jonge leeftijd en door de verwantschap met haar koppige vader kan worden verklaard. Als enige verscheen zij bij het openingsceremonieel in een korte, blauwe jurk : een onschuldig schoolmeisje dat zich onwennig voelde in een

schijnwereld waarin een cynisch pokerspel werd opgevoerd. Toen zij opnieuw haar intrede in het stuk deed, was zij zelfverzekerd. Geharnast onder een witte mantel deed zij onwillekeurig aan Jeanne d'Arc denken. Franz Marijnen vertelde dat ook een prerafaëlitische associatie heeft bijgedragen tot het beeld van de latere Cordelia. In elk geval kreeg zij hier een bovennatuurlijke betekenis. Bij het weerzien met haar vader (IV, 7) viel zij ontzet neer, maar stond op eigen kracht weer op om hem tegemoet te treden.

Een opvallend aspect van deze produktie was de schitterende individualisering van Goneril (Magda Cnudde) en Regan (Elsemieke Scholte). Vaak fungeren deze twee als "de slechte dochters" en kan men ze nauwelijks van elkaar onderscheiden. Hier echter was Goneril, die het initiatief neemt om Lear uit te schakelen, de ijzersterke, berekenende vrouw die zich ijskoud opstelt tegenover haar vader en haar echtgenoot. Met een glimlach, niet van wanhoop maar van berusting — zij heeft gegokt en verloren —, verliet zij het toneel om zich van kant te maken.

Een merkwaardig schokeffect bereikte Magda Cnudde in de scène waarin Albanië (Roger Bolders) haar verontwaardigd haar onmenselijk gedrag verwijt. Zoals vaak aanhoorde zij hem met ijzige hooghartigheid. Bijna buiten zichzelf van walging zei Albanië : "Als ik mijn handen hun gang liet gaan, scheurde ik het vel van je gebeente". Daarop rukte ze plots haar bontjas open om in een seksueel uitdagende houding, met een strak om het lichaam zittende jurk, voor hem te poseren. Het felle rood van haar kleed dat plots van onder de jas verscheen, suggereerde bloed maar riep ook een associatie met de duivel op. Deze actie kenmerkte de relatie tussen Goneril en Albanië en verklaarde meteen diens daaropvolgende woorden : "Ik doe het niet. Al ben je een harpij, je lijkt nog altijd op een vrouw."

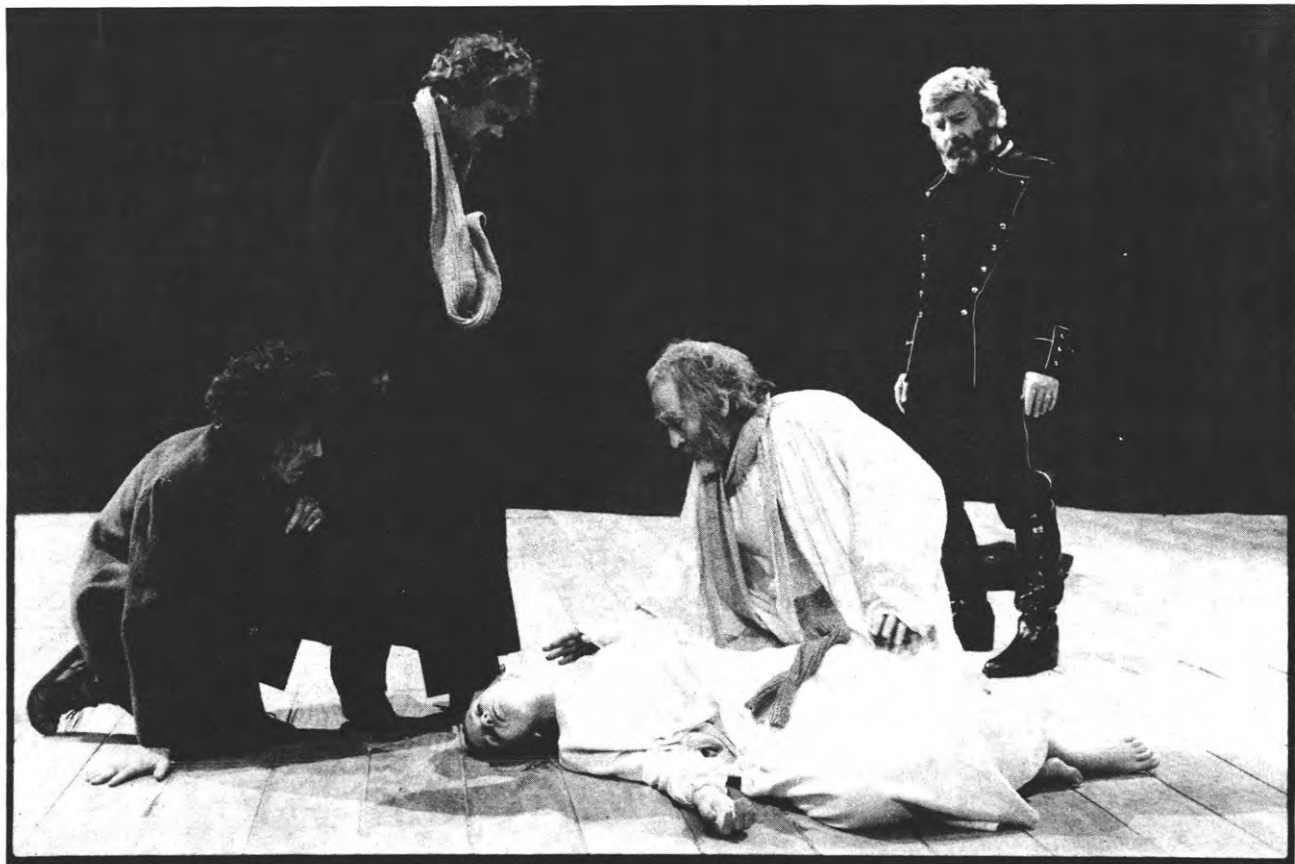
De figuur van Regan was vooral gekenmerkt door een perverse wellust. In dit verband moet vooral de schokkende scène waarin Gloucesters ogen worden uitgestoken, vermeld worden. In deze produktie, die zich overigens onthield van erg sterke accenten, was vooral deze episode door Marijnen persoonlijk gekleurd. De afschuwelijke wreedheid van het gebeuren ging hier gepaard met een bestiaal seksueel spel. Nog vooraleer Gloucester op het toneel gebracht werd, boog Regan voorover en ontblootte haar schouders en rug, waarop Cornwall (Ronnie Commissaris) zijn hemd uit-

deed en zich op haar wierp. Hun lust werd verder aangewakkerd door de blindmaking die Cornwall tijdens hun spel inzette. Nadat Cornwall met een lepel een oog van Gloucester had uitgestoken, reikte hij het naar de mond van Regan, die het weer doorgaf in zijn mond. Cornwall spuwde het dan uit en vertrapte het met een sadistisch genoegen. Regan voerde haar lustbeleving zichtbaar naar een climax bij het doorsteken van de dienaar die tussenbeide gekomen was. Deze invulling van de regie leek mij volkomen verantwoord en in verschillende opzichten verhelderend. De perverse seksualiteit tussen Regan en Cornwall sloot aan bij en verklaarde tot op zekere hoogte Lears bijna obsessievolle walging van het fysieke, die een dominerend motief is in de waanzinsscènes. Dit "onnatuurlijk" vertoon benadrukte bovendien het ruimere thema van de breuk in de natuur. Alle natuurlijke banden in *Koning Lear* — tussen vader en dochters, vader en zonen, zussen onderling, broers onderling en zelfs tussen man en vrouw — zijn verstoord.

Heel subtiel werd de perverse relatie tussen Cornwall en zijn vrouw trouwens voorbereid, want ook toen Kent in het blok geplaatst werd, was er al een lichte suggestie van seksueel genoegen bij hen merkbaar. Het met de mond doorgeven van het oog was overigens een sterke visualisering van beider medeplichtigheid.

Ook later in het stuk trachtte Regan Oswald te verleiden om hem de brief van Cornwall aan Edmund te kunnen ontfutselen. Uitdagend, bijna halfnaakt, lag zij in een door de zwarte doeken gevormde alkoof.

Nolle Versyp was een overtuigende en genuanceerde Gloucester. Hij evolueerde van een nogal opportunistisch ingesteld levensgenieter naar iemand die de moed opricht zijn eigen leven op het spel te zetten. Nochtans leek de hele sub-plot in deze produktie minder sterk uitgewerkt. Eddy Vereycken was een erg gladde Edmund, die zichtbaar in verlegenheid kwam naarmate hij de inzet van de lust en het pokerspel van de twee zusters bleek te zijn. Wim De Wulf, die als Edgar de moeilijke opdracht had een reeks rollen — de gedupeerde zoon, Poor Tom, een boerenpummel, een ridder — te spelen, slaagde vooral in zijn creatie van het beeld van de voorgewende gek.



De slotscène. Lear (Jef Demedts) verkeert een ogenblik in de waan dat Cordelia (Bien De Moor) nog leeft. Edgar (Wim De Wulf), Kent (Bob De Moor) en Albanië (Roger Bolders) kijken toe.
(Foto : Luk Monsaert)

De ganse voorstelling muntte uit door precisie en beheersing. Het hellende speelvlak, dat de acteurs bewust maakte van elke stap die zij zetten, droeg daar allicht toe bij. De trefzekerheid van de produktie wordt nog het best geïllustreerd door de perfect geënsceneerde openingsepisode, waarop ik nog even verder wil ingaan. Marijnen heeft de dramatische kracht van deze scène zodanig aangescherpt, dat ze een werkelijke ouverture tot het stuk werd, waarin niet alleen de karakters en de thema's werden voorgesteld, maar waarin tevens de belangrijkste spanningsvelden voelbaar werden.

Een negental eenvoudige stoelen stonden in een halve cirkel vooraan op de scène. De uiterste stoelen, zowel links als rechts, stonden lichtjes afgescheiden. Dit scènebeeld alleen al suggereerde tegelijkertijd het ceremonieel karakter en tevens de beslotenheid van het familiedrama dat zich zou voltrekken. Traagjes liet Marijnen het inleidende gesprek tussen Kent en Gloucester vorderen, tijdens hetwelk deze laatste uitvoerig zijn bril schoonmaakte. Eén voor één betraden dan de dochters, vergezeld van hun echtgenoot, het toneel. Allen waren uitgedost in ceremoniële, zelfs ietwat protserige kledij. Alleen Cordelia, die uiteraard op één van de uiterste stoelen ging zitten, droeg een korte, blauwe jurk. De wijze waarop Goneril en Regan tussen de stoelen doorschoven om hun plaats in te nemen — de ene trots en hautain maar wat moeizaam, de andere met een vanzelfsprekende elegantie — suggereerde van bij het begin reeds strijd en afgunst tussen beiden.

Toen Lear opkwam, ruw en met forse tred, groette hij niemand. Alleen Kent — behalve de koning zelf, de enige in het gezelschap die in het wit gekleed was — werd nadrukkelijk omhelsd. Hij ging zitten op één van de uiterste stoelen van de halve cirkel, een plaats die duidelijk niet voor hem bestemd was. Daardoor kwamen Lear en Cordelia recht tegenover elkaar te zitten. Zo werd de tegenstelling tussen beiden, maar ook de overeenkomst — zij staan enigszins los van het gezelschap en plaatsen zichzelf buiten het ceremonieel — aangeduid.

Lear constateerde dat hij iets miste en ging dus even weg om de schaar te halen waarmee hij de landkaart, die hij uit zijn zak haalde in stukken zou knippen. Ditmaal nam hij dan toch plaats in het midden. Een lange,

streng blik in de richting van Albanië deed hem, niet zonder een wenk van Goneril, verlegen zijn hoed afnemen. In dit langdurig stil spel werden aldus verschillende relaties tussen de karakters gesuggereerd.

Terwijl Regan haar liefdesverklaring aflegde, nam Lear plots haar donkere bril af en zette hem zelf op : een erg ironische verwijzing naar zijn eigen blindheid.

Hoe Lears ambiguïteit in de breuk met Cordelia in deze scène werd uitgebeeld, heb ik eerder al beschreven. Ik wil ten slotte nog vermelden dat Kents tussenkomst zo zeer Lears razernij uitlokte, dat Demedts zich letterlijk op hem wierp. Door al het tumult lagen aan het slot van de scène een vijftal stoelen omver : een symbool als het ware van het hele drama : de orde in familie en samenleving was nu herschape in een chaos. In haar precisie en volledigheid was de beginscène exemplarisch voor de ganse opvoering.

Deze *Koning Lear* was een bijzonder gave interpretatie van het stuk. De tekst zelf, die vrijwel volledig gespeeld werd, kreeg de allereerste aandacht. Alleen de conversatie tussen de dienaren die volgt op de blindmaking van Gloucester werd geschrapt. Deze passage biedt nochtans een niet te verwaarlozen moreel tegengewicht na de demonstratie van beestachtigheid door Cornwall en Regan. Marijnen vertelde dat hij dit stukje enkel wegliet omwille van het tekort aan acteurs. Ook nu reeds moesten sommige acteurs verschillende rollen op zich nemen en waren enkele kleine rolletjes niet zo goed bezet.

In de confrontatie met zulk een groots drama als *Koning Lear* is zelfs het eclatante en barokke talent van Franz Marijnen verstillend en uitgezuiverd. Door de grote concentratie op de tekst, de eenvoud van de enscenering en een trefzekere zin voor het essentiële is deze N.T.G.-productie erin geslaagd Shakespeares tragedie in haar absoluutheid voelbaar en zichtbaar te maken.

NOTEN

1 *KONING LEAR* door het Nederlands Toneel Gent.

Premiere : 31 januari 1987. Regie : Franz Marijnen ; vertaling : Hugo Claus ; decor, kostuums : Jean-Marie en Claude Fiévez ; licht : Steve Kemp.

Ik dank het N.T.G. en regisseur Franz Marijnen die mij en de studenten "Opvoeringsanalyse" (R.U.G.) de gelegenheid boden een repetitie van *Koning Lear* bij te wonen. Op 11 februari hield Franz Marijnen ook een nabespreking aan de R.U.G., waarvoor ik hem eveneens zeer erkentelijk ben.

- 2 Cf. John Keats' sonnet : On Sitting Down to Read *King Lear* Again : "...for once again the fierce dispute, /Betwixt damnation and impassion'd clay/Must I burn through."
- 3 Cf. E.A.J. Honigmann, "The Uniqueness of *King Lear* : Genre and Production Problems", *Shakespeare Jahrbuch West* 1984, pp. 44-61.