

“KING LEAR”: EEN KREET VAN WANHOOP

Jozef DE VOS

I. Inleiding

In zijn gedicht “On Sitting Down to Read King Lear Once Again” gaf de Engelse romantische dichter John Keats uitdrukking aan het gevoel van overrompeling, van verteerd worden dat wij ervaren bij het lezen, en meer nog bij het zien van dit stuk. *King Lear* biedt inderdaad een grootse en fundamentele ervaring, waarin gepeild wordt naar het essentiële van menselijke gedragingen en relaties. Een ervaring: terwijl in *Hamlet* de levensvragen letterlijk nog gesteld en overdacht worden, is het in *Lear* vooral de ervaring zelf, waar de hoofdpersonages zich doorheen moeten branden, die dit werk zijn existentiële dimensie geeft. Het lijkt zelfs alsof Shakespeare bewust alle historische of conventionele elementen heeft trachten uit te bannen om het drama een absolute waarde te geven. Opvallend is bijvoorbeeld dat het oude *King Leir*-stuk waarop hij zich baseerde nog een christelijke context heeft die in Shakespeares versie volkomen weggeremd is.

Er gaat van dit stuk zo'n heftige en overrompelende kracht uit dat verscheidene commentatoren uit het verleden oordeelden dat het niet geschikt was voor het toneel. In 1810 verklaarde Charles Lamb dat Shakespeares stuk eigenlijk niet kan gespeeld worden en A.C. Bradley schreef dat *King Lear* “too huge for the theatre” was. Daarbij dacht hij natuurlijk aan het negentiende-eeuwse, realistische theater waarin geen plaats was voor de pure theatraliteit die men in *Lear* aantreft en die ons nu wel erg aanspreekt. Hoe sterk het dramatische vers van dit stuk ook is, *King Lear* spreekt in de eerste plaats tot ons in beelden. De waanzinnige koning met zijn nar en Poor Tom in de storm; de blindmaking van Gloucester; Lear met zijn dode dochter Cordelia in de armen: dit zijn slechts enkele van een reeks pregnante, vooral visueel treffende momenten. Een ander aspect van de bijzondere theatraliteit van het stuk betreft de tot op zekere hoogte chaotische indruk die de actie op de toeschouwers maakt. Wie *King Lear* voor de eerste keer ziet zal bijna zeker enige moeite hebben om de verhaalslijnen precies te volgen. Bradley oordeelde dat de dubbele actie die Shakespeare hier ontwikkelde - parallel met het verhaal van Lear en zijn dochters krijgen we de plot van Gloucester en zijn twee zonen - meer nadelen dan voordelen opleverde. Het aantal belangrijke personages wordt zo groot, hun handelingen worden zo gecompliceerd en de gebeurtenissen stapelen zich dermate op dat dit leidt tot intellectuele verwarring en emotionele vermoeidheid, meende A.C. Bradley.

Bovendien wees deze criticus op een aanzienlijk aantal inconsistenties en onduidelijkheden. Wellicht dragen precies deze bij tot het verbijsterende, chaotische effect van het drama. Want dit stuk gaat over de chaos van onze wereld, precies zoals tal van toneelstukken van hedendaagse auteurs als een Lars Norèn of een Botho Strauss een versplinterd, gefragmenteerd levensbeeld creëren vol onbeantwoorde vragen. Ook voor *Lear* en de dramatische stijl van dit stuk is de vragende vorm erg karakteristiek: "Tell me, my daughters... Which of you shall we say doth love us most?" (I,i,47-50); "Who is it that can tell me who I am?" (I,iv, 227); "Is there any cause in nature that makes these hard hearts?" (III,vi;75-76); en vooral "Why should a dog, a horse, a rat, have life,/ And thou no breath at all?" (V,iii,304-305). Ook het einde van dit stuk is vooral gekenmerkt door een gevoel en een toon van existentiële onzekerheid. In de meeste tragedies is er een terugkeer naar orde en harmonie en een element van hoop. Edgars woorden tot besluit van *Lear* vertolken veeleer een gevoel van machteloosheid.

De structuur van deze tragedie is uniek. Shakespeare wendde de dubbele actie soms aan in zijn komedies, maar nooit op zulk een volgehouden wijze in een tragedie. Door middel van de sub-plot verdiept Shakespeare zijn thematiek. Want de parallellen zijn duidelijk. Zowel *Lear* als Gloucester hebben met de ondankbaarheid van een van hun kinderen af te rekenen en zijn niet in staat het onderscheid te maken tussen loyaleiteit en verraad. Het parallel-verhaal intensifieert en veralgemeent de tragedie. Maar de twee plots vullen elkaar ook aan; op die manier exploreert Shakespeare de thematiek van de relatie en problemen tussen vader en kinderen. Terwijl *Lear*'s verhaal, alleen al omdat hij koning is, een kosmische dimensie krijgt, stelt dat van Gloucester - "the average sensual man" noemt Granville-Barker hem - vooral de menselijke dimensie van de tragedie in het licht. Zowel *Lear* als Gloucester zijn gevoelige persoonlijkheden en beleven heftige emoties; beiden worden het slachtoffer van hun blindheid en hun onvermogen veinzerij van oprechtheid te onderscheiden. Beiden moeten een verschrikkelijke lijdensweg afleggen vooraleer zij tot inzicht kunnen komen. Maar de actie rond Gloucester brengt het drama iets dichter bij ons en versterkt de menselijke, realistische toetsen. Toch is het typisch dat niet alleen *Lear*, maar ook Gloucester sterft aan een teveel aan emotie, in de woorden van Edgar: "twixt two extremes of passion", enerzijds de vreugde omwille van de hereniging met zijn trouwe zoon, anderzijds het verdriet omwille van het hem aangedane onrecht.

Niet alleen de dubbele plot is uniek, ook de opbouw van het drama zelf is bijzonder merkwaardig. Want de expositie, de ontwikkeling en een eerste climax zijn meteen samengebald in de openingsscène. Er volgen natuurlijk nog een aantal hoogtepunten, maar eigenlijk zou men de rest van het stuk kunnen beschouwen als

de afwikkeling van de crisis die zich in de aanvangsmomenten reeds in alle scherpste stelt. Men heeft de openingsepisode soms beschouwd als een te onwaarschijnlijk gebeuren. Dit is ook zo als men ze bekijkt vanuit een eng realistisch oogpunt. Er gaat echter een uitzonderlijke theatrale en poëtische kracht van uit; ze is een ouverture waarin al de thema's, karakters en spanningsvelden die wezenlijk zijn voor deze tragedie, reeds voelbaar worden. Het belangrijkste conflict is natuurlijk dat tussen Lear en Cordelia, die op een verschrikkelijke manier verstoten wordt. De rol van Goneril en Regan, en zelfs hun onderlinge rivaliteit, worden eveneens duidelijk. Maar ook Kent, die Lear in scherpe bewoordingen op zijn blindheid wijst - een kernthema in de tragedie - positioneert zich reeds in de configuratie van karakters. Bovendien illustreert de totaliteit van de ceremonie van machtsoverdracht en verdeling van het rijk, die volledig ontspoot, hoe orde plots omslaat in chaos, op het persoonlijke - immers Lear ontmantelt ook zijn eigen individualiteit -, het familiale en het politieke niveau. Vooral door middel van het beeld van de storm zal de chaos zelfs kosmische dimensies aannemen.



*Koning Lear door K.V.S.-Brussel & Het Nationale Toneel
Peter Blok als Edgar - Arme Tom en André van den Heuvel als Lear
(Foto: Leo van Velzen)*

Illustreert de openingsscène dus het contrast tussen orde en chaos, dan geeft ze tevens krachtig uitdrukking aan de thematiek van zijn en schijn: Lear is een tragedie van blindheid in de letterlijke en figuurlijke betekenis. Lear kan conventies en vleierij niet onderscheiden van waarachtige gevoelens en waarden. Evenmin kan Gloucester de huichelarij van Edmund en de oprechte aanhankelijkheid van Edgar onderkennen. In een lang proces zal Lear de wereld van schijn en uiterlijkheden moeten leren doorgronden en achter zich laten. Vandaar de theatrale akt van het zich ontkleden. Dat is de ultieme manier om zich van alle schijn van macht of belangrĳheid te ontdoen. Wanneer Lear, door zijn dochters verstoten en dwalend op de heide, terwijl de storm raast, de naakte Edgar ontmoet, herkent hij in hem "the thing itself; unaccommodated man" en aldus ook zichzelf.

In *King Lear* - meer nog dan in andere Shakespeare- stukken - zijn er een aantal sleutelwoorden die steeds weer als muzikale motieven, blijven opklinken doorheen het drama. Een ervan is "nature" en zijn afgeleiden "natural", "unnatural". Dit zijn algemene begrippen, die uiteenlopende opvattingen over de mens en de ethiek kunnen uitdrukken en aldus een complexe betekenis krijgen. In de eerste scène reeds, nadat Lear Cordelia heeft verstoten en haar " a wretch whom Nature is ashamed/ Almost t' acknowledge hers" (I,i,212-213) genoemd heeft, oppert Frankrijk: "...Sure her offense/ Must be of such unnatural degree/ That monsters it" (I,i,217-18).

Hier - in combinatie met "monster" suggereert "unnatural" iets wat in strijd is met, wat ingaat tegen de natuurlijke gang van zaken en ordening. De ironie is dat het niet Cordelia is, maar Lear die, met het verstoten van zijn geliefde dochter en het verdelen van zijn rijk, een onnatuurlijke daad heeft gesteld.

Wanneer in de volgende scène Edmund de Natuur aanroept als zijn godin bedoelt hij een totaal andere Natuur dan Frankrijk. Hier gaat het om een animale natuur. Edmund verwerpt "custom": de gewoonte, de beschaving. Zijn natuur is er een die beheerst wordt door de strijd voor overleven, "the survival of the fittest".

De verschillende interpretaties van het concept Natuur kunnen in verband gebracht worden met twee fundamenteel tegenovergestelde filosofieën die volgens John F. Danby in Shakespeares stuk geïncorporeerd zijn. Nu heb ik zelf gesteld dat *Lear* in de eerste plaats een ervaring is en zeker geen filosofisch traktaat. Maar Danby's associatie van Lear, Cordelia, Edgar en Gloucester met de ideeën van Bacon en Hooker enerzijds en van Edmund, Goneril en Regan met Thomas Hobbes anderzijds, is wel verhelderend. Voor de eerste groep is de Natuur door God geordend en welwillend. De Rede is inherent aan de Natuur, waarvan de menselijke gebruiken een uitvloeisel zijn. In deze levensopvatting behoort bijvoorbeeld dank-

baarheid tegenover de ouders tot de natuur der dingen. Daartegenover echter staan Edmund, Goneril en Regan. Edmund is de "New Man", hij kondigt de filosofie van Thomas Hobbes aan. Zijn Natuur bevat geen "menselijke" waarden evenmin als de normen die Rede genoemd worden. Het is een mechanisch systeem van oorzaak en gevolg, waaraan de menselijke geest superieur is. De mens zelf wordt in de allereerste plaats door macht gedreven. Dit, samen met wedijver en vrees voor de andere, ligt aan de basis van alle conflicten.

In *King Lear* wordt de Natuur en de natuurlijke orde op alle mogelijke niveaus geschokt. In de letterlijke zin gebeurt dit in de storm, die echter tegelijk een symbool wordt voor deze verstoring in de samenleving, in de geest van Lear en in de relaties tussen de personages. Vrijwel alle relaties in dit stuk worden grondig verstoord en zelfs geperverteerd. In de eerste plaats is er het conflict tussen ouder en kinderen, dat tot op zekere hoogte een universele ervaring is. "Ein alter Mann ist stets ein König Lear" schreef Goethe reeds in een van zijn gedichten, omdat de oudere het vaak moeilijk heeft om de jongere zijn eigen leven te gunnen en omdat er altijd wel een generatieconflict is. Voor het kind zelf wordt de beschermende vaderfiguur misschien onvermijdelijk op een bepaald ogenblik de hinderlijke dominerende tiran. Deze normale spanning tussen oud en jong die Shakespeare hier exploreert - want Lear met zijn irrationele beslissingen en met zijn luidruchtige bende gaat niet vrijuit - overschrijdt in het stuk de grenzen van het natuurlijke. De verstoting van Cordelia, het complot van de dochters tegen hun vader, maar ook Lears vervloeking van Goneril, waarna hij de goden vraagt haar onvruchtbaar te maken, zijn ijzingwekkende elementen in deze onnatuurlijke keten. Niet alleen de relaties tussen ouder en kinderen, maar ook tussen broers onderling, zussen onderling en die tussen man en vrouw nemen hier onnatuurlijke, wrede of perverse vormen aan. Albany vat een en ander treffend samen wanneer hij zich uiteindelijk van Goneril verwijdt: "Humanity must perforce prey on itself/ Like monsters of the deep." (IV,2,143)

Een der dominerende motieven in deze tragedie is dat van zien en blindheid. Allerlei beelden en verwijzingen die daarmee verband houden weven a.h.w. een draad die dit toch wel overdonderende en verwarrende stuk grotere samenhang verlenen. Helemaal in het begin reeds roept de door trots en eigenwaan verblinde Lear tot Kent: "Out of my sight!", waarop Kent repliceert: "See better, Lear, and let me still remain/ The true blank of thine eye". Er is ook, het ganse stuk door, bij Lear een aanhoudende klemtoon op duisternis, waardoor het effect van de beelden nog versterkt wordt.

Wanneer, na de schok van de liefdeloze bejegening door Goneril, die Lear moet incasseren, hij voor het eerst aan zijn eigen persoonlijkheid begint te twijfelen, zegt Lear:

Does any here know me? This is not Lear
 Does Lear walk thus, speak thus? Where are his eyes?
 Either his notions weaken, his discernings
 Are lethargied-

(I, 4, 222-225)

Lears woorden hier zijn bijna het equivalent van die van Gloucester die vlak na zijn blindmaking constateert: "I stumbled when I saw" (I, 1, 19). Dit citaat brengt ons dan bij Gloucester voor wie de metafoor van de blindheid ook een letterlijke realiteit wordt in de gruwelijke blindmaking. Deze scène is geen gezochte sensatie. Ze illustreert de extreme wreedheid van dit overigens erg fysische stuk en ze sluit bovendien aan bij het thematisch netwerk van beelden. Gloucesters tragisch tekort is zijn gebrek aan inzicht, zijn onvermogen het wezenlijke te zien.

Meer nog dan de blindheid is het de waanzin die letterlijk en figuurlijk centraal staat in dit stuk. De desintegratie van zijn persoonlijkheid en het onbegrip bij zoveel kwaad doen Lear kantelen in een toestand, die bijdraagt tot en symbool staat voor de ultieme chaos, voor de breuk in de natuur. Maar tevens wordt de waanzin het louterende vagevuur waar Lear doorheen moet. Want het is paradoxalerwijze pas in de waanzin dat Lear wijsheid en inzicht verwerft. De waanzin opent nieuwe perspectieven voor hem. Overgeleverd aan de elementen realiseert hij zich dat hij als koning te weinig aandacht had voor de armen en verschoppelingen en pleit hij voor een rechtvaardiger verdeling van de rijkdom. Een gelijkaardig besef wordt ook door Gloucester tot uitdrukking gebracht wanneer hij zijn beurs aan Arme Tom geeft, waardoor de impact van deze idee nog versterkt wordt.

Lear wordt zich bewust van zijn eigen nietigheid en dit inspireert hem tot solidariteit met de verschoppelingen van deze wereld. Wanneer hij de nar naar de schuilplaats leidt, toont Lear zijn medemenselijkheid. De trotse heerser van de aanvangsscènes is nu een mens geworden.

Een andere preoccupatie van Lear in zijn waanzin is de valse schijn van de macht en van de zogenaamde rechtvaardigheid. De hypocrisie en de willekeur van de macht worden hem nu duidelijk. Heeft ook Lear zelf zijn gezag niet afgestaan samen met de uiterlijke tekenen ervan? "Reason in madness" is Edgars commentaar bij de speech waarin Lear de uiterlijke schijn van de autoriteit doorprikt.

Op zijn weg naar en doorheen de waanzin wordt Lear vergezeld door de Fool, de nar. Het was wellicht dank zij de aanwezigheid in zijn gezelschap van Robert Armin dat Shakespeare dit merkwaardige theatertype kon creëren dat eveneens een

belangrijke rol speelt in *As You Like It* en *Twelfth Night*. Deze nar was een personage dat humor en satire mocht combineren met soms zeer vrijpostige kritiek. In *Lear* is het de nar, de gek die de koning op zijn verschrikkelijke waanzin wijst. De nar drukt Lear herhaaldelijk met zijn neus op de feiten. "Dost thou call me fool, boy?" vraagt Lear, waarop de nar antwoordt: "All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with" (I, 4, 147-148).

Zoals N. Brooke het stelt is de Nar fundamenteel een "anti-lichaam". Zoals blijkt uit zijn soms nonsensikale, soms spreekwoord-achtige taal staat hij geïsoleerd. Hij lijkt de serieuze thema's van het stuk te parodiëren maar zijn scherts is slechts een sluier voor een grote helderheid.

Er is een interessante connectie in het stuk tussen de Nar en Cordelia. Men heeft geopperd dat in Shakespeares tijd de twee rollen wellicht door dezelfde persoon gespeeld werden. Het is merkwaardig dat de Nar zomaar uit het stuk verdwijnt maar wel ongeveer op het ogenblik dat Cordelia opnieuw ten tonele komt. Lears verwijzing naar Cordelia op het einde van het stuk: "My poor *fool* is hanged", versterkt natuurlijk deze opvatting. Cordelia en de Nar zijn inderdaad met elkaar verbonden in die zin dat zij beiden Lear de waarheid voorhouden. Maar bovendien representeren zij beiden in het donkere universum van deze tragedie een vorm van onschuld, van gekte, als je wil.

De spanning tussen en de ironische omkering van de "normale" wereld en de wereld van de waanzin sluit aan bij een hedendaagse gevoeligheid. Ongetwijfeld onder invloed van de anti-psichiatrie van bijvoorbeeld R.D.Laing duikt in de literatuur herhaaldelijk de idee op dat de normale toestand vaak op een vals, al te gemakkelijk aangepast ik berust terwijl de psychose daarentegen de waarachtige wereld kan onthullen. Ook in *King Lear* is de "normale" wereld van Goneril, Regan, Edmund eigenlijk gek terwijl Lear en zijn gezellen in de waanzin de fundamentele menselijke waarden herkennen.

De wereld van *King Lear* is een verschrikkelijk somber universum. De bijna gratuite dood van Cordelia overschrijdt voor vele toeschouwers de grenzen van het draaglijke. Het is daarom niet zo verwonderlijk dat de bewerking van het stuk door Nahum Tate (1681) tot in de negentiende eeuw kon standhouden op het Engelse toneel. In Tates versie blijft Lear in leven en trouwen Cordelia en Edgar. Op die manier wordt het leven weer in de juiste banen geleid en de toeschouwer gerustgesteld. Die gemoedsrust wordt hem niet gegund bij Shakespeare. Vooral de ontroerende herenigingsscène tussen Lear en Cordelia, hoe pijnlijk ook, brengt hoop: Lear herkent zijn dochter en zij behandelt hem op de meest liefdevolle wijze. Wanneer

Lear zegt dat zij alle reden heeft om hem niet lief te hebben, antwoordt zij simpelweg "No cause, no cause", woorden die een echo zijn van haar "Nothing" in het begin van het stuk. Zoals A. Legatt schrijft is Cordelia's reactie hier bijna even absurd en onredelijk als de wreedheid van haar zusters. Want Cordelia heeft alle reden. Maar met deze woorden doorbreekt zij de cirkel van dienst en beloning, van misdaad en straf; zij doorbreekt de keten van reden en gevolg die in de eerste scène begon. Maar spoedig na deze scène van hoop en troost blijkt dat de Fransen verslagen worden en dat Lear en Cordelia gevangen genomen worden. Ook de hoop dat Cordelia nog kan gered worden door het ultieme berouw van Edmund, wordt brutaal en onmiddellijk verbrijzeld door het verschrikkelijke beeld van de oude, gebroken man met zijn dochter in de armen, een beeld dat door een criticus terecht als een omgekeerde piëta beschreven werd.

Leidt dit alles dan noodzakelijkerwijze tot een negatieve, nihilistische visie op *King Lear*, een stuk dat ooit beschreven werd als "The redemption of King Lear"? Lear begaat een aantal morele fouten, die vooral voortvloeien uit zijn trots en ijdelheid. Maar in de loop van het stuk schudt hij zijn egocentrische visie van zich af: hij leert nederigheid en solidariteit. Ook beseft hij dat wraakgedachten de plaats moeten ruimen voor vergeving. Zo wordt deze Job-figuur gelouterd en het verwondert dan ook niet dat hij aan Gloucester "patience" (pati) aanbeveelt (IV, 6, 179). De hereniging met Cordelia (IV,7) wordt gedomineerd door liefde en vergeving. In de scène, waarin Cordelia door Lear beschreven wordt als "a soul in bliss" en als "a spirit" schemert even de hemelse gelukzaligheid door. In de vorige scène nog had de Edelman naar Cordelia verwezen als "one daughter/ Who redeems nature from the general curse/ Which twain have brought her to". "Twain" zijn natuurlijk Goneril en Regan maar de hele frase is in zulke algemene termen gesteld dat het hier ook gaat over de val van de mensheid veroorzaakt door Adam en Eva. In dat geval wordt Cordelia een Christus-figuur die de mens verlost.

Wellicht klinkt deze nogal strak kristelijke interpretatie van het stuk te reductionistisch. Ironisch genoeg is Lears ultieme vreugde - een emotie die hem te veel wordt en waaraan hij bezwijkt - gebaseerd op illusie. Want Lear beeldt zich maar in dat Cordelia nog leeft. Verder zijn de goden of de Goddelijke Voorzienigheid opvallend afwezig. De gebeden van de mensen blijven onbeantwoord. Is dit dan, zoals Jan Kott en in zijn voetspoor Peter Brook suggereerden, een stuk over het absurde, en over de wanhoop van het menselijk bestaan, veeleer dan over de uiteindelijke verlossing? De grenzeloze wreedheid, de grotexse zelfmoordpoging van Gloucester en het ondraaglijke einde van Lear zelf, doen het ons bijna geloven. Men moet echter hopen dat Shakespeares stuk ook de ogen kan doen openen voor de positieve - christelijke - waarden - de liefdadigheid, de vergeving, de nederigheid,

het medelijden - die zich ondanks alles in de duisternis van dit stuk manifesteren in figuren als Cordelia, Kent, de Nar, Edgar en Lear zelf.

Noot

Dit artikel is bedoeld als een algemeen, inleidend essay tot *King Lear*. De tekst vormde de basis van een lezing gehouden in de Bourlaschouwburg te Antwerpen op 22 september 1993. Deze voordracht maakte deel uit van de reeks "Initiatie in de toneelwereld" georganiseerd door de Volksuniversiteit "Maurits Sabbe".

Bibliografie

- Bradley, A. C., *Shakespearean Tragedy*, herdruk Macmillan, papermac P 52, Londen, 1969.
- Brooke, Nicholas, *King Lear*, Studies in English Literature No. 15, Londen, 1963.
- Danby, John F., *Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of "King Lear"*, Londen, 1948, herdruk 1975.
- Granville-Barker, Harley, *Prefaces to Shakespeare*, Vol.1, Londen, 1927.
- Knight, G. Wilson, *The Wheel of Fire*, Londen, 1960.
- Kott, Jan, *Shakespeare Our Contemporary*, translated by Boleslaw Taborski, Londen, 1964.
- Legatt, Alexander, *King Lear*, Harvester New Critical introductions to Shakespeare, New York; Londen, 1988.
- Lerner, Laurence, ed., *Shakespeare's Tragedies*, Penguin, Harmondsworth, 1968.
- Salgado, Gamini, *King Lear's Text and Performance*, Londen, 1984.

II. "Lear" in Brussel (K.V.S.) en Antwerpen (K.N.S./Raamteater)

Meer dan *Hamlet* is *King Lear* de Shakespeare-tragedie bij uitstek die tot onze tijd schijnt te spreken. De wreedheid, de absurdistische mogelijkheden, het gevoelen ook dat de mens zijn eigen totale ondergang kan bewerken zijn enkele factoren die de hedendaagse affiniteit met dit stuk verklaren. Het is dus niet verwonderlijk dat twee van onze belangrijkste regisseurs *Koning Lear* reeds voor de tweede maal in hun loopbaan op de planken brachten.

Franz Marijnen regisseerde het stuk in 1987 bij het Nederlands Toneel Gent (1). Deze versie was onmiskenbaar de basis van de co-productie van K.V.S.- Brussel en Het Nationale Toneel Den Haag die begin van dit seizoen, eerst in Nederland en daarna in Vlaanderen te zien was (2). Ook Walter Tillemans opende het seizoen in K.N.S.-Antwerpen/Raamteater met *Koning Lear* (3). Twee decennia geleden al bracht hij met Luc Philips in de hoofdrol een memorabele opvoering van deze tragedie. Opvallend is dat beide regisseurs in hun recente versie naar een meer "open" interpretatie streefden, die ons misschien ook dichter bij Shakespeares stuk kan brengen. Want *King Lear* is vooral een drama dat -letterlijk- veel vragen oproept: fundamentele levensvragen waarop geen pasklare antwoorden te verzinnen zijn.

Marijnens Gentse versie trof door haar soberheid en verinnerlijking. Zij slaagde erin het werk in zijn totaliteit te doen spreken; het was tevens een zuivere opvoering zonder wanklanken. Er werd ook nauwelijks in de tekst ingegrepen en de sobere enscenering maakte enkel gebruik van zwarte doeken. Deze benadering leek erg 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. E.A.J. Honigmann wees op de gelijkenis met stukken zoals *Faust* en *Elckerlyc* waarin de held een reis of zoektocht onderneemt die uiteindelijk leidt tot zelfkennis of verlossing. Het centrale personage is een zondaar die een denker wordt (4). In Marijnens productie leek de hele enscenering, 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 soms bepaalde locaties suggereerden maar meestal een abstracte ruimte vormden. Het aanwenden van een hel, wit licht op de in het zwart gehulde scène, droeg bij tot het creëren van een volstrekt "theatrum mundi". In de kostumering viel de scherpe zwart-wit tegenstelling op waardoor de karakters een enigszins allegorische kracht kregen.

Precies die strakheid en de allegoriserende tendens werden thans afgezwakt in

de nieuwe versie van K.V.S.-Het Nationale Toneel. Bijna zeven jaar na de N.T.G.-interpretatie waarin hij het stuk tot op het bot analyseerde, lijkt het of Marijnen zijn analyse opnieuw wil inkleuren met nuances, met meer menselijke toetsen. Daarbij werd hij gediend door een sterkere bezetting, vooral in de kleinere rollen. Aansluitend bij deze tendens naar meer nuancering constateren we een minder demonstratief gebruik van bepaalde theatrale middelen.

Zoals in de Gentse produktie werd het scènebeeld voornamelijk bepaald door een schuin oplopend speelvlak met achteraan enkele openingen. Wellicht oordeelde Marijnen dat het manipuleren van de doeken enigszins afleidde van het dramatische gebeuren, want in de nieuwe versie werden zij enkel in de stormscène aangewend.

De storm is altijd een beetje een toetssteen voor een *Lear*-produktie. De uitdaging voor de acteur die *Lear* speelt is dat hij temidden van de losgeslagen natuurelementen toch tegelijkertijd moet tonen dat de storm allereerst in zijn hoofd raast. Marijnen koos duidelijk voor verinnerlijking en slaagde erin een hallucinant beeld te creëren. Op enkele tromslagen na verliep de storm in stilte. De nu roodgekleurde doeken wolkten op en neer tot dan plots vóór Lears "Brul, loei je darmen uit! Spuw, vuur!..." onder de doeken de drie silhouetten van de dochters zichtbaar werden. Zij herhaalden enkele frasen uit voorafgaande scènes die als het ware rondspookten in Lears brein. Bij dit alles liep de Nar (Freek De Jonge) in deze scène onwezenlijk aan een windorgeltje te draaien, zodat het geheel een hallucinant gebeuren werd. Ook hier werd een en ander minder nadrukkelijk gebracht - het akelig, heksachtig lachen van de zusters was er bijvoorbeeld niet meer bij - zodat de storm zelf niet alleen een prelude tot Lears waanzin was maar ook een beeld van de verstoorde orde in het universum.

In de kostumering werd de tendens tot zwart-wit allegoriseren afgezwakt en werden meer hedendaagse lijnen en kleuren ingebracht.

Een van de sterkste interpretatorische ingrepen die onmiskenbaar het stempel van Franz Marijnen droeg in de N.T.G.-produktie was zijn visie op de blindmaking van Gloucester. Het perverse seksuele spel tussen Regan en Cornwall dat met het afschuwelijk wrede gebeuren gespaard ging maakte de scène zo mogelijk nog schokkender. Deze interpretatie sloot aan bij en verklaarde tot op zekere hoogte Lears bijna obsessievolle walging van het seksuele. Het "onnatuurlijk" vertoon benadrukte bovendien het ruimere thema van de breuk in de natuur. Ook in de nieuwe produktie werd de idee behouden maar was de scènische uitwerking minder nadrukkelijk en minder lang gerekt. Overigens kunnen we hier meteen ook aanstippen dat Marijnen in de recente produktie ook de korte dialoog van de dienaren die



*Koning Lear door Koninklijke Vlaamse Schouwburg Brussel &
Het Nationale Toneel, Den Haag
André van den Heuvel als Lear en Hans Croiset als Gloucester
(Foto: Leo van Velzen)*

op de blindmaking volgt, behield. Dit is belangrijk want samen met het verzet van de eerste dienaar die zijn interventie met zijn leven moet betalen, toont hun medeleven dat er in deze duistere wereld ook nog positieve gevoelens bestaan. Deze korte actie en dialoog luidt de tegenbeweging in die in het stuk op gang komt.

Meer nuancerings en minder nadrukkelijkheid bleken ook uit de openingsscène, die bij het N.T.G. zo scherp en trefzeker in beeld gebracht werd dat zij een ware ouverture tot het drama werd, waarin niet alleen de karakters en de thema's werden voorgesteld, maar waarin tevens al de belangrijkste conflicten al voelbaar werden. Dit eenvoudig ceremonieel- er werd slechts gebruik gemaakt van een negental stoelen opgesteld in een halve cirkel- was vooral een besloten familieaangelegenheid. Er werd in het algemeen in de nieuwe produktie minder strak en in een sneller tempo gespeeld. André van den Heuvel als Lear verscheen meteen als een grillig man, die met een bijl enkele planken uit de vloer loskapt en dan een schoendoos bovenhaalde waarin de documenten voor de verdeling van de erfenis zaten. Daarmee werd zowel

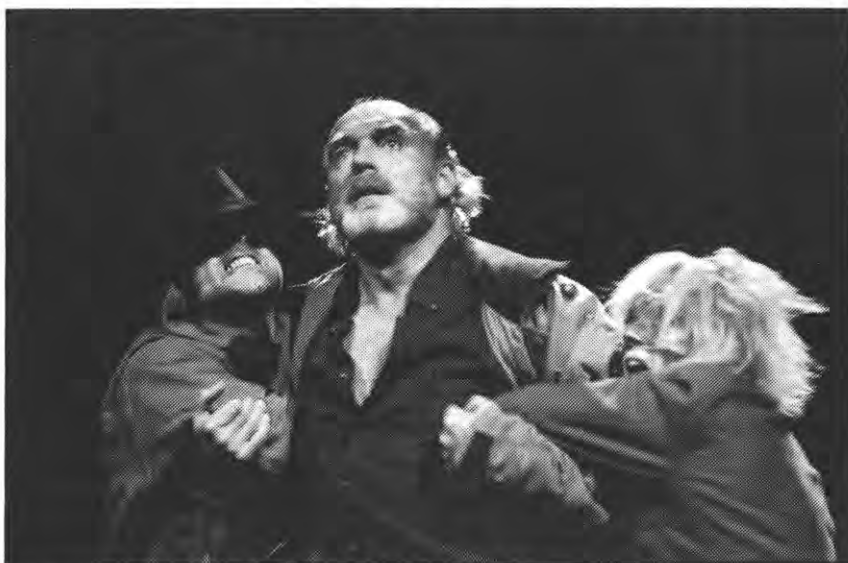
de buitenissigheid als het egocentrisme van Lear reeds aangeduid. Toen Lear zijn dochters vroeg hoeveel zij wel van hem hielden, was Goneril (Joseé Ruiten) eerst even onthutst en sprakeloos. Aangespoord door haar man legde zij echter meteen een welsprekende liefdesverklaring af. Dat deed Regan (Marie-Louise Stheins) op haar beurt duidelijk op een heel geslepen wijze. Bij de woorden "Maar zij is tekort geschoten" wendde zij zich uitdagend tot haar zuster, zodat de rivaliteit tussen beiden hier treffend gereveleerd werd. Toen Lear haar erfdeel bekend maakte, nam hij even het verkeerde papier in de hand, een detail waaruit bleek dat hij de hele charade gepland had. Het slot van deze scène was bijzonder frappant en geladen. In een ultieme poging tot verzoening liep Cordelia (Bien De Moor) naar Lear toe en omarmde hem. Brutaal en schijnbaar gevoelloos duwde hij zijn dochter van zich weg.

André van den Heuvel bracht een interessante en boeiende Lear-vertolking op de planken. In de openingsscène tekende hij een eigengereide, onverzettelijke oude man die lak heeft aan het protocol en die onmiskenbaar despotische trekken heeft. Alleen hij bepaalt de gang van zaken. Een zekere agressiviteit kwam zelfs aan het licht toen hij zijn nar bij de keel greep. Aanvankelijk was deze Lear zeer kalm, rationeel zelfs. "Is hier iemand die mij kent?..." werd rustig- maar niet zonder ironie-uitgesproken terwijl hij nog aan tafel zat. Geleidelijkaan liet Van den Heuvel doorschemeren dat zijn masker van zelfzekerheid een grote ingehouden woede verborg die pas in de stormscènes zou losbarsten. Dat Lear tot inkeer komt bleek uit de bijna ingetogen wijze waarop hij zich richtte tot de "Arme naakte stumperds". En bij de frase: "Ik ben een man tegen wie meer gezondigd is dan hij zelf gezondigd heeft" nam hij een schier profetische houding aan. In de waanzinsscènes die later volgen zagen we niet alleen een berustende maar ook een gelouterde, wijzer geworden Lear.

Het was een schitterende idee om de Nar te laten spelen door Freek de Jonge. Het concept en de concrete invulling van deze rol is een van de moeilijkste uitdagingen voor een hedendaags regisseur. In geen enkel ander stuk van Shakespeare is de rol van de Nar zo cruciaal als in *King Lear*. Vanaf het begin van het stuk vertolkt hij een heldere kijk die contrasteert met Lears blindheid. Hij confronteert de koning met de waarheid en wijst hem in zijn grapjes op zijn enorme dwaasheid. De hedendaagse toeschouwer heeft geen voeling met de traditionele nar, maar zijn rol is zo belangrijk dat de regisseur en de acteur een geldig equivalent moeten vinden. Het inschakelen van een artiest met een persoonlijkheid als Freek de Jonge is een ideale oplossing. Ten eerste is hij als artiest helemaal de "bitter fool" die Lears nar is en ten tweede is hij letterlijk in het toneelgezelschap een vreemde eend in de bijt. Ook de Fool is een geïsoleerde figuur die precies daardoor allerlei kritische opmerkingen mag

plaatsen. Ten derde is hij het type van entertainer dat het hedendaagse publiek wel ligt. Met zijn veel te grote pet, een koffertje en paraplu dwaalde hij als de wijze gek door het stuk. Nog voor de dramatische openingsscène liet hij zich al even zien. Hij blies een papieren zak op en liet hem ontploffen: een parodie op de hele tragedie? In zijn vertolking kon Freek heel scherp uitvaren tegen Lear. De tekst had hij enigszins naar zijn hand gezet zodat hij zich ook enkele hedendaagse toespelingen kon permitteren. Vrijwel alle belangrijke functies van de oorspronkelijke "Fool" werden aldus verenigd in de bovendien sterk persoonlijke figuur van Freek de Jonge.

Had Franz Marijnen duidelijk de neiging om zijn eigen visuele inspiratie en accenten te temperen ten gunste van een bijna serene versie van dit overweldigende stuk, dan is er toch één beeld dat, precies omdat het ingeschakeld was in deze sobere regie en op het juiste moment kwam, een sterke indruk maakte. De laatste maal dat de toeschouwers Gloucester te zien kregen leidde Edgar hem naar het midden van de scène, waar hij geknield en op het gelaat de uitdrukking van een afgrijselijke schreeuw, naar de toeschouwers gekeerd zat. Achteraan verscheen in een klein uitgespaard kader het beeld van een hoop lijken. Het effect van dit tableau was even aangrijpend als van Edward Munchs *De schreeuw*. In zijn samengebalde expressie volstond dit beeld als weergave van de gevechtsscènes en gaf het uitdrukking aan



*Koning Lear door Ensemble KNS-Raamteater, Antwerpen
Herbert Flack als Kent, Frank Aendenboom als Lear en
An Nelissen als de Nar (foto: Herman Selleslags)*

Gloucesters ervaring. Maar bovenal werd het een embleem voor de wanhoopskreet die *Koning Lear* voor Marijnen werd. Is dit tableau een aanwijzing dat zijn interpretatie uiteindelijk naar een negatieve, wanhopige visie overhelt? Dit beeld kwam niet voor in de N.T.G.-versie. Ook kunnen we hier aanstippen dat er bij de hereniging van Lear en Cordelia geen muziek - teken van ultieme harmonie - weerklonk en minder ruimte gelaten werd aan de intimiteit van vader en dochter. Meer dan in de N.T.G.-versie ook bleek bij Lears dood dat het een absurd waanbeeld is - dat Cordelia nog leeft - dat hem teveel werd.

Walter Tillemans regisseerde *Koning Lear* reeds in de Anwerpse K.N.S. in 1969. Deze productie was een hoogtepunt in het Vlaamse theaterleven. Tillemans beschikte over uitstekende acteurs - Luc Philips als Lear, de gebroeders Declair als Edgar en Edmund - en wist een bepaalde interpretatie, die de klemtoon legde op het absurde en op een gevoel voor ondergang van de mensheid, aan het stuk te geven die aansloeg. Schematiserend kan men stellen dat Tillemans' visie aansloot bij de beroemde productie van Peter Brook (R.S.C., 1962) en bij het hoofdstuk "King Lear or Endgame" in Jan Kotts *Shakespeare our Contemporary*, dat destijds erg in trek was (5).

Het is typisch dat Tillemans nu, bijna een kwart eeuw later, veel minder een interpretatie aan het stuk meegeeft. Hij vertelt dit verschrikkelijke verhaal. Zoals Marijnen lijkt hij terughoudender geworden tgenover deze verbijsterende tragedie.

John Bogaerts ontwierp een decor dat duidelijk een arena opriep. Dat bleek een soepele ruimte te zijn die tegelijkertijd enigszins aan "this great stage of fools" herinnerde. De kostumering was erg uiteenlopend: een weinig significante mengeling van hedendaagse (Edmund in een lederen pak b.v.), militaire en historiserende kostuums.

De rol van Lear werd vertolkt door Frank Aendenboom, een sterk acteur die echter te gemakkelijk in het externe blijft steken. In deze Lear-interpretatie bleef de verinnerlijking grotendeels uit. Aanvankelijk was hij vooral een trotse, zelfverzekerde koning, die denkt dat Cordelia schertst. Na de afwijzing van Goneril nam hij zijn toevlucht tot een superieure ironie, om spoedig te vervallen in de waanzin. Aendenboom was te vaak te luidruchtig, maar wellicht daardoor was zijn interpretatie van "Arme, naakte stumperds..." schitterend. Plots verstilde hij en knielde neer, vooraan op de scène, als in gebed.

Vermits er een duidelijke connectie is tussen de figuren van de Nar en Cordelia is het boeiend om de twee rollen door dezelfde actrice te laten spelen. An Nelissens

Nar was opgevat als een soort August-type dat een zekere melancholie opriep maar niet de snijdende kracht kon opbrengen die van de Nar moet uitgaan.

Indien de stormscènes inderdaad zoals ik al zei i.v.m. Marijnens produktie een toetssteen vormen dan was dit ook hier het geval. Teveel uiterlijke elementen dreigen de innerlijke storm in Lears hoofd te verdringen en dit was onmiskenbaar het geval in de K.N.S.-produktie. Tillemans liet op een bepaald ogenblik twee reusachtige geluidsboxen neerdalen hetgeen enigszins deed denken aan de "thundersheets" die Peter Brook destijds etaleerde. Deze vondst onderstreepte alleen maar wat voor eenieder al duidelijk was, namelijk dat het hier om een theaterstorm ging.

Tillemans liet het stuk spelen in een fel tempo. Dat is volkomen verantwoord, maar in deze opvoering werden vrijwel geen stiltes gebruikt. Pauzes en aarzelingen zijn nochtans essentieel in dit stuk om de emoties te laten doordringen. In de scène waarin Lear voor het eerst Cordelia weer herkent is dit heel sterk het geval.

Mede door dit tekort aan variatie in het tempo en door een aantal eentonige, oppervlakkige vertolkingen werd dit een matte voorstelling, die lang niet de impact kon hebben van Tillemans' encensering van 1969.

Noten

1. Voor een uitvoerige analyse van deze produktie, zie mijn bijdrage: "Koning Lear door het Nederlands Toneel Gent: tragedie in een somber universum", *Documenta V* (1987), nr. 1,5 - 21.
2. *Koning Lear*, co-produktie van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Brussel met Het Nationale Toneel, Den Haag. Regie: Franz Marijnen; vertaling: Hugo Claus; decor: Santiago del Corral; kostuums: Mechtild Schienhorst. Première voor Vlaanderen: 16 november 1993.
3. *Koning Lear*, Ensemble KNS Antwerpen/Raamteater. Regie: Walter Tillemans; vertaling: Hugo Claus; decor en kostuums: John Bogaerts. Première: 18 september 1993, Bourla Schouwburg.
4. E.A.J.Honigmann, "The Uniqueness of *King Lear*: Genre and Production Problems, *Shakespeare Jahrbuch (West)* 1984, 44-61.
5. Voor meer gegevens over deze produktie, zie mijn bijdrage: "Shakespeare in het moderne Zuidnederlandse theater", *Wetenschappelijke Tijdingen XXX* (1971), nr 5, 291-302.