

"KING LEAR" ALS MENSELIJKE KOMEDIE

JOZEF DE VOS

Shakespeares King Lear is zulk een monumentaal en veelomvattend drama dat verscheidene commentatoren, als het ware terugdeinzend voor de grootsheid en de tragische kracht van dit stuk, meenden dat het ongeschikt was voor het theater. Dat was bijvoorbeeld het oordeel van Charles Lamb. Ook A.C. Bradley schreef dat Lear te groots was voor het toneel(1). Het feit dat de bewerking van het stuk door Nahum Tate(1681) tot in de negentiende eeuw kon standhouden is eveneens een indirect bewijs voor zijn ondraaglijk tragische werking. In Tates versie werd immers Lears dood vermeden en werden Cordelia en Edgar met elkaar verenigd in het huwelijk. Grootshheid of monumentaliteit zijn echter heel ver af in de produktie van King Lear door Het Trojaanse Paard in de regie van Jan Decorte(2).

Meer dan Hamlet is King Lear de Shakespeare-tragedie bij uitstek voor onze tijd geworden. De wreedheid, de absurdistische mogelijkheden, het aanwezige gevoelen dat de mens zijn eigen totale ondergang kan bewerken zijn enkele factoren die de hedendaagse affiniteit met dit stuk verklaren. Peter Brooks beroemde produktie met de Royal Shakespeare Company van 1962 is een sleutel-moment in de hedendaagse Lear-interpretatie. Geïnspireerd door Jan Kott stelde hij de zelfmoordpoging van Gloucester te Dover centraal in zijn visie. Deze "Dover cliff scene" werd een grotesk spel over leven en dood. In Brooks regie werd Lear een stuk over het absurde en de wanhoop van het menselijk bestaan, veeleer dan over de uiteindelijke verlossing.

King Lear is essentieel een drama rond de thematiek van "zijn" en "schijn" ; het is een tragedie van de blindheid in letterlijke en figuurlijke betekenis. Lear is niet in staat het verschil te zien tussen zijn veinzende dochters Goneril en Regan enerzijds en de oprechte Cordelia anderzijds. Hij kan conventies en vleierij niet onderscheiden van waarachtige waarden en gevoelens. Evenmin als de oude koning kan Gloucester de huichelarij van Edmund en de oprechte afhankelijkheid van Edgar onderkennen. Hiermee is meteen de nauwe thematische band tussen hoofd- en nevenintrige aangeduid. Beider blindheid betekent het begin van een lange lijdensweg die Lear door de waanzin naar wijsheid voert. Gloucester verliest letterlijk zijn ogen en begint ironisch genoeg pas dan klaar te zien. Naarmate Lears lijdensweg vordert, neemt hij meer afstand van uiterlijkheden en van zichzelf. Een kernmoment in deze evolutie is de storm op de heide waar hij, aan de elementen overgeleverd, zich één gaat voelen met de armsten onder zijn medemensen.

Op zijn weg naar de waanzin wordt Lear begeleid door de Nar("Fool"). Deze vertegenwoordigt een wijsheid die Lear nog moet bereiken. Herhaaldelijk drukt de Nar zijn meester met de neus op de werkelijkheid die deze niet kan of wil zien. In die zin staat hij op één lijn met Cordelia. Het is dan ook betekenisvol om, zoals in Decortes produktie het geval is, deze twee rollen door één actrice te laten vertolken. Ook deze thematiek - 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 moderne literatuur herhaaldelijk de idee op dat de normale toestand vaak op een vals, al te gemakkelijk aangepast ik berust terwijl de psychose daaren-

tegen de waarachtige wereld kan onthullen(3). 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 zullen herkennen. Men heeft King Lear vaak als een ontzettend wrede en pessimistische tragedie beschreven maar men mag niet uit het oog verliezen dat deze fundamentele waarden - liefde, loyautéit, hulpvaardigheid - doorheen het ganse stuk aanwezig blijven in de figuren van Cordelia, Edgar en Gloucester.

In zijn produktie van Torquato Tasso legde Jan Decorte een bevreemdende, ontluisterende, soms ironiserende stijl aan het stuk op die echter een nauwkeurige analyse bleek te vertolken(4). Ook in de opvoering van King Lear wordt in sterke mate tegen de tekst gespeeld. Vaak reciteren of declameren de acteurs. De emotionaliteit en de mogelijke pathetiek worden ondergraven door de woorden te laten afdreunen of ze te laten opbotsen tegen een toneelmatige alledaagsheid die de produktie beheerst. Het resultaat - hoewel op sommige momenten lachwekkend - is een uiterst kille en cynische versie van Shakespeares tragedie. Daartoe draagt in hoge mate ook Decortes eigengereide vertaling bij. Dit is een zo letterlijk mogelijke omzetting van de oorspronkelijke tekst, zo letterlijk zelfs dat het resultaat meer dan eens foutief en vaak potsierlijk klinkt.

Decor en kostuums markeren de ijzige sfeer die de produktie kenmerkt. Van bij het begin kijkt het publiek op een wit doek waarin twee openingen die zo groot zijn als een gewone deur. Boven die openingen brandt een blauwig neonbuisje. Uiterst links staat één en eerder naar rechts twee lelijke simili-leren zetels. De toeschouwer weet onmiddellijk dat de ene zetel voor Cordelia bestemd is. Voor de eerste scène verschijnen Gloucester



King Lear door Het Trojaanse Paard (foto : Herman Sorgeloos).

en Edmund in hedendaags maar nogal slordig uitziend burgerpak en Kent in een soort gala-militair uniform. Dit drietal lijkt de wacht op te trekken vooraleer Lear en zijn gevolg zal verschijnen. Zij maken een praatje, roken, kijken op het polshorloge. Dit duurt net zo lang tot ook het publiek ongeduldig wordt. Zo is de sfeer onmiddellijk alledaags en van onze tijd. Toch weet Decorte tegelijkertijd een aantal vervreemdende trekjes en de toeschouwer alert makende tekens in te bouwen. In de kostumering komt een voorkeur voor hedendaagse, maar toch enigszins ouderwetse pakken en jurken tot uiting. Terwijl Cordelia een kroontje draagt zijn de hoofden van Goneril en Regan getooid met een soort voelhorentjes.

In het tweede deel (vanaf Act IV) wordt het decor enigszins opengetrokken. Links is er nu een schuine witte wand aangebracht waarop een klein, golvend motiefje. Misschien suggereert dit vaag de aanwezigheid van de zee. In elk geval wordt het enge decor van het eerste deel hierdoor wijds(er). Enerzijds sluit dit aan bij de ruimere, kosmische dimensie die het stuk hier krijgt maar anderzijds botst het met de schraalheid van de personages en hun zeggingswijze die consistent volgehouden wordt. Twee lichtbakken gericht op deze "zee" beklemtonen de wijdse indruk die in contrast staat met de achterwand die nu volledig zwart is.

Pathetiek en de aan de tragedie inherente gevoelens van angst en medelijden worden volstrekt geweerd in deze produktie. Indien, zoals Northrop Frye beweerde, de "ironic mode" (5) karakteristiek is voor de moderne tijd, dan is Decortes Lear een extreem moderne versie. De fundamenteel ironische houding blijkt natuurlijk het sterkst in een aantal momenten die traditioneel met hevige emotionaliteit geladen zijn. In scène IV, vii, waarin Lear en Cordelia voor het eerst weer verenigd

zijn, wordt Lear in een hospitaalstoel op de planken gereden. Moeizaam en nadat hij eerst meende een geest te zien, herkent Lear zijn dochter. Op deze ogenblikken laat Decorte zijn Lear herhaaldelijk gapen. Dit heeft een onthutsend ontluisterende werking maar tegelijkertijd is het wel "echt". Even "echt", en dan toch ontroerend is Cordelia's huilbui onmiddellijk nadat Lear van de scène werd weggeleid.

Indien één beeld uit King Lear zich onuitwisbaar grift in het geheugen van elke toeschouwer die ooit een opvoering van deze tragedie zag dan is het wel het verschijnen van de oude, gebroken man met zijn dode dochter in de armen. Voor velen overschrijdt de dood van Cordelia de grenzen van het draaglijke. Het is dan ook dit element dat de commentatoren soms naar een pessimistische, zoniet nihilistische interpretatie van het stuk leidt. Eén criticus beschreef deze scène niet ten onrechte als een omgekeerde pieta. Decorte volgt hier echter niet de traditionele toneelaanwijzing. Hij laat Lear een rolstoel voortduwen waarop het lijk van Cordelia. De heroïsche kracht die Lear in deze laatste scène herwint wordt aldus vrijwel teniet gedaan terwijl de pathetiek die van het beeld uitgaat tot menselijke proporties beperkt wordt.

De stormscènes zijn bijzonder typisch voor de stijl en sfeer van deze Lear. Het is duidelijk dat - zoals vaak bij Shakespeare - de uiterlijke storm correspondeert met de innerlijke storm die in Lear woedt. In deze momenten wordt aldus de band gelegd tussen Lear, de mensengemeenschap en het universum. Men begrijpt dat de moderne regisseur zich liever niet overlevert aan uiterlijk vertoon. De tekst zelf en de fysieke aanwezigheid van de acteurs moeten hier voor zich spreken. Ook Walter Tillemans in zijn productie in

K.N.S.-Antwerpen(1969)plaatste deze scène tegen een naakte, van alle natuur ontdane achtergrond, waarin de personages doelloos rondtolden. Zij leken wel op drift geslagen astronauten te zijn. Bij Decorte echter zijn de uiterst schaarse middelen bewust zo gekozen dat de kosmische dimensie wel moet verloren gaan. De hele duur van de storm draaien drie op een rijtje geplaatste spotjes, een zeer kleine ruimte omschrijvend. Verder strooit de nar confetti uit over het hoofd van de razende Lear. Even later zal Oswald met een stofzuiger het toneel weer schoonmaken.

Een laatste scène die ik hier even wil aanhalen omdat zij duidelijk Decortes visie illustreert en die overigens haar effect niet mist is de bekende "Dover cliff scene". Ik vermeldde reeds eerder de interpretatie ervan door Jan Kott en Peter Brook. Gloucester wil zelfmoord plegen door van de rots te springen. Zijn zoon Edgar doet zijn blinde vader geloven dat hij zich inderdaad op de rotswand bevindt. Zo creëert hij voor Gloucester de illusie dat zijn zelfmoord door de goden verijdeld wordt. Enigszins in navolging van Kott en Brook liet ook Walter Tillemans vooral het absurde en het groteske van de hele situatie goed uitkomen. Gloucester springt in het ijle maar valt tenslotte neer op een lege theaterscène. Jan Decorte zet nog een stap verder in het ontmaskeren van de illusie. Hij laat Gloucester zich minuten lang - zo lijkt het althans voor de toeschouwer - voorbereiden om te springen : hij buigt lichtjes door de knieën, zwaait met de armen om dan ten slotte plat achterover - bewusteloos? - te vallen. Zo wordt Gloucester en de toeschouwer ook de allerlaatste illusie ontnomen.

Het ontluisterend effect dat uit de hele aankleding en uit de vertaling resulteert zet zich het duidelijkst door in de figuur van Lear, gespeeld door Dirk Van Dijck.

Van bij het begin reeds heeft deze Lear alle illusies verloren. Als Cordelia weigert zijn ceremonieel spelletje mee te spelen, maakt hij zich nauwelijks kwaad. Voortdurend lijkt hij zijn tekst te reciteren. In I, iv, de scène met Goneril waarin hij steeds verder de waanzin wordt ingedreven ("Does any here know me? This is not Lear : / Does Lear walk thus? speak thus? ..."), spreekt hij in een erg ironische toon en wanneer hij zijn dochters vervloekt en de wens uitspreekt dat ze onvruchtbaar zouden zijn, staat hij op een stoel en declameert deze passage. Als hij na een korte exit terug op de scène verschijnt (I, iv, 290) droogt hij zijn tranen met een zakdoek. Deze Lear speelt eerder zijn verontwaardiging dan dat hij in zijn diepste wezen getroffen is.

Onmiddellijk nadat hij Goneril heeft vervloekt, wendt Lear zich tot Regan, niet in blinde, naïeve doch oprechte hoop zoals men zou verwachten maar alsof hij het met haar op een akkoordje wil gooien : Lear neemt haar bij de schouders en spreekt haar vertrouwelijk toe. Indien deze Lear soms toch boos wordt, dan blijkt eerder een ingehouden woede zoals in de passage beginnende "I prithee, daughter, do not make me mad" (II, iv, 216). Deze koning is een illusieloos, zielig man die nauwelijks in staat is zodanig geschokt te worden dat hij in waanzin zou vervallen. Uit de scène waarin hij opkomt, als een schertskoning getooid met een kroon van wilde bloemen, spreekt dan ook veel meer die zieligheid dan waanzin. Zijn afschuw voor het leven en inzonderheid voor de vrouwen en de vrouwelijke seksualiteit bereikt hier een hoogtepunt. Op dat moment laat Decorte Lear in de linkerhoek van het toneel masturberen. Het kan een schokkend beeld lijken maar het sluit wel aan bij de walging waarvan de tekst doordrongen is. Het geeft ook een particuliere betekenis aan verzen 130-131: "Gloucester: O! let me kiss that hand. / Lear : Let me wipe it first ; it

smells of mortality".

In Decortes aanpak is er nauwelijks plaats voor karakteruitbeelding of - nuancering via de individuele acteursprestaties. De personages lijken wel poppen of schimmen die een verhaal vertellen.

De moderne King Lear - interpretatie valt grosso modo in twee visies uiteen. Aan de ene kant is er de extreme, extravagante lezing van Jan Kott die Shakespeares tragedie met Becketts Endgame vergelijkt. Zich voornamelijk baserend op de "Dover cliff scene" en op de rol van de Nar besluit Kott dat Lear een drama van het absurde is. Hij slaagt er in een heel hoofdstuk aan Lear te wijden zonder ook maar één maal Cordelia te vermelden(6). Lijnrecht tegenover deze nihilistische interpretatie staat de opvatting dat Lear, hoewel in een heidense wereld gesitueerd, fundamenteel christelijke waarden vertolkt. Zonder in extreme stellingen te vervallen verwoordt Kenneth Muir zeer goed dit standpunt :

In a world of lust, cruelty and greed, with extremes of wealth and poverty, man reduced to his essentials needs not wealth, nor power, nor even physical freedom, but rather patience, stoical fortitude, and love ; needs, perhaps, above all, mutual forgiveness, the exchange of charity, and those sacrifices on which the gods, if there are any gods, throw incense(?).

Bijzonder verhelderend voor een genuanceerd inzicht in King Lear is het werk van John F. Danby(8). Hoewel uiteindelijk ook getuigend van een sterk christelijke kijk op het stuk - Cordelia is een mystieke voorstelling van het verlossingsprincipe zelf - toont Danby's studie aan dat Lear twee tegenover elkaar staande filosofieën



King Lear door Het Trojaanse Paard (foto : Herman Sorgeloos).

reflecteert. Lear, Cordelia en Edgar sluiten aan bij de opvattingen van Bacon en Hooker. Zij zien de Natuur als door God geordend en welwillend. De Rede is inherent aan de Natuur, waarvan de menselijke gebruiken een uitvloeisel zijn. In deze levensopvatting behoort bijvoorbeeld dankbaarheid tegenover 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. Voor de moderne (post-Darwin) - toeschouwer is deze opvatting zonet vanzelfsprekend, dan toch "redelijk".

Ongetwijfeld sluit Decortes visie aan bij diegenen die menen dat de menselijke wereld uiteindelijk geregeerd en beheerst wordt door de "New Man". In deze wereld is er geen plaats voor Cordelia's. En toch is het de verdienste van deze produktie dat zij niet vertrekt van dit concept. Het uitgangspunt is niet een bepaalde interpretatie - zoals bij Peter Brook bijvoorbeeld die consequent het berouw van Edmund als een sentimentele toevueving schrapte - maar Shakespeares tekst zelf. Deze tekst wordt bijna volledig gespeeld. Merkwaaardig genoeg echter is de gerechtsscène die Lear in zijn waanzin opvoert, weggelaten. Is het omdat deze scène in de eerste Folio-uitgave niet voorkomt? Decortes respect voor Shakespeares tekst staat echter in schrill contrast met zijn eigen al te letterlijke vertaling. En ook de openheid waarvan Decorte (schijnbaar?) vertrekt is in tegenpraak met de behandeling van de personages-acteurs. Zij zijn slechts instrumenten bij zijn - weliswaar

bijna volledige - lezing van het stuk. Cornwall en Albany worden zelfs door één acteur gespeeld, die dan een bordje op de borst draagt waarop, naargelang van de omstandigheden, ofwel één ofwel beide namen staan.

Zoals in Torquato Tasso laat hij het spel herhaaldelijk en gevaarlijk dicht balanceren op de rand van de parodie en van het groteske. Nu is King Lear precies een stuk waarin het ongerijmde en het groteske maximaal met het tragische verenigd worden(9). Deze groteske elementen ondersteunen trouwens de nihilistische visie op het stuk. Nochtans liet Decorte zoals ik reeds aanstipte de gerechtsscène weg en benutte hij bepaald niet de - groteske - mogelijkheden van de Nar. Deze Nar op rolschaatsen - het waarom hiervan is mij niet duidelijk - blijft op de achtergrond in deze produktie. Anderzijds schakelde hij momenten in - zoals de blinde Gloucester die onmiddellijk nadat zijn ogen werden uitgestoken, een saxofoon in de handen gestopt krijgt en dan plots op de tonen van een oorverdovend luide schlager gemimeerd gaat meespelen - die schokken en vervreemdend werken maar nauwelijks te duiden zijn.

Het bijna systematisch tegen de tekst spelen, het gebruik van een declamerende of citerende toon - of is het slecht acteren? - gaat op de duur cliché-matig werken en keert zich tegen de produktie als geheel.

Als het waar is dat de moderne media de mens ongevoelig maken voor het geweld en het lijden in de wereld, dan was ook Decortes weergave van een veldslag(V, ii) - vervormde filmbeelden zonder geluid - op cynisch verduidelijkte wijze aangepast aan onze wereld. Deze King Lear is inderdaad een Lear van vandaag : kil, ijszig kil zelfs : de kilte van onze tijd.

VOETNOTEN

- (1) A.C. Bradley, Shakespearean Tragedy, Londen, 1906²,
- (2) King Lear in de regie van Jan Decorte is een co-produktie van Het Trojaanse Paard en het Kaaitheater. De première had plaats in de Beursschouwburg te Brussel op 22 april 1983.
- (3) Men denke bijvoorbeeld aan Peter Shaffers Equus.
- (4) Cf. De uitvoerige bespreking van deze produktie door Luc Lamberechts, "Goethe's "Torquato Tasso" en de opvoering door Jan Decorte", Documenta I(1983), 8-40.
- (5) "If inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity the hero belongs to the ironic mode". Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, 1957, pp. 34-35.
- (6) Jan Kott, Shakespeare Our Contemporary, Londen, 1965.
- (7) Kenneth Muir, ed., King Lear, The Arden Shakespeare, Londen, 1957, p. vi.
- (8) John F. Danby, Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of King Lear, Londen, 1948.
- (9) Cf. G. Wilson Knight, "King Lear and the Comedy of the Grotesque", in : The Wheel of Fire, Londen, 1962 (eerste editie 1930).