

Baguettegevecht

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

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

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

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

Blijde boodschap

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

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

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

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

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

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

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