

## L. KING OF PAIN

### Shakespeare, Perceval en Thieme

Johan THIELEMANS

#### De blindheid van de machthebber

Toen Shakespeare voor de stof van *King Lear* koos, zette hij zijn bespiegelingen over de effecten van de macht verder. Tot dan toe had hij zowel in zijn koningsstukken, als in zijn Romeinse stukken vooral aandacht besteed aan de voorwaarden om tot een rechtvaardige maatschappij te komen. Als een belangrijke reden voor het ontstaan van chaos en vernietiging verwees hij naar het woord 'ambitie'. Was het zelfs Hamlet niet, die in zijn confrontatie met Ophelia het woord 'ambitious' gebruikte toen hij haar wilde wijzen op al zijn negatieve kanten?

Met *Lear* ging hij een volledig andere kant op. Het onderzoek bleef de macht gelden, maar nu ging Shakespeare uit van een vorst bij wie elke vorm van ambitie afwezig was. Daar waar het opgeven van de kroon zo pijnlijk was geweest voor Richard II, voerde hij hier een personage ten tonele dat bij de aanvang van het stuk meteen afstand deed van zijn rechtmatige macht. De vraag is dan of dit de weg is naar een maatschappij in harmonie. Het klinkend antwoord van Shakespeare was: neen. These en antithese: ze leidden beide naar dezelfde afgrond. Het tegenvoorbeeld ontlokte hem de meest pessimistische conclusie in zijn oeuvre.

In *King Lear* werd de discussie echter gevoerd zowel op het publieke domein als in de persoonlijke sfeer. Lear was een koning die meende dat hij wist hoe de wereld in elkaar zat. Hij geloofde dat hij geliefd werd door zijn familieleden. Hij had nooit het onderscheid gemaakt tussen liefde die formeel en gegeven is, daar ze samenhangt met de functie die een persoon bekleedt (vader of koning zijn), en de andere, pure, eerlijke liefde die geen gewin opbrengt en uitsluitend de persoon geldt. Functie en mens, dat onderscheid had Lear nooit begrepen. Hij was ziende blind, de verblindende die zo menig machthebber tekent.

Toen hij tot het besef kwam dat hij zich in de mensen om zich heen vergist had, stortte zijn wereld in elkaar. Zijn geest verloor elke controle op zijn omgeving en Lear vluchtte in de waanzin. Dat hij gek werd, was tenslotte zijn eigen schuld. De tragische vergissing leidde tot een tragische val.

In Shakespeares stukken komt de held op dat punt van totale ontredde- ring tot een dieper inzicht. Wat is de mens?, klinkt het dan. Wat is de zin van het leven? Het is slechts een vertelling van een idioot, laat Shakespeare Macbeth zeggen, zonder enige betekenis. In *Lear* laat Shakespeare twee oude mannen, getekend, verwond en uitgestoten, op het strand van Dover tegen elkaar stamelen. Hier weerklinken de woorden van Lear: "Zien wij het licht dan krijten we om onze aankomst op dit grote speeltoneel van narren" (Vertaling Burgersdijk). Het uitzichtloze van deze dialoog werd door Jan Kott in *Shakespeare, our Contemporary* gelijk gesteld met de wanhopige visie op het leven die Beckett in de jaren vijftig van de vorige eeuw verwoord had.

### **Vaders, moeders en kinderen: een vloek?**

Dat Luk Perceval in zijn werk een even wanhopige kijk op het leven vertolkt, maakt hem tot een uitstekende kandidaat om Shakespeares tekst aan te pakken. Dat Perceval nooit start vanuit een positie van slaafse trouw, is al lang gemeengoed. Het culturele argument (wij moeten de klassieke teksten levend houden door ze regelmatig op te voeren) heeft voor hem nooit gegolden. Perceval maakt theater vanuit de nood om aan zijn medemensen iets voor te houden. De drijfveer om voorstellingen te maken ontstaat uit de overtuiging dat zijn visie op de mens en de maatschappij te weinig gedeeld wordt. In die zin wil hij betogen, voorlichten, anderen deelachtig maken aan zijn diepste gedachte.

Als men zijn producties overschouwt, wordt het duidelijk dat hij het liefst het licht laat schijnen over het fenomeen familie. Hij behandelt dit fenomeen niet in algemene termen van 'wat is de zegen en de vloek van het concept familie?'. Hij keert steeds weer tot een zelfde constellatie met een specifieke rolverdeling binnen deze groep. Hij stelt een zwakke vader tegenover een dominerende moeder. Zij vernietigt haar man. Deze strijd blijft niet zonder gevolgen, want de belangrijkste slachtoffers zijn de kinderen. Een familie die uit deze relaties is opgebouwd, is een infernale machine, die ongeluk braakt. Dat thema heeft hij aangesneden in *Vader*, naar het stuk van Strindberg. Natuurlijk werd hij door deze tekst aangetrokken, daar Strindberg hem de problematiek leverde, waarmee hij zelf worstelt. Op het einde van deze voorstelling bleef de vader (Jacob Becks) alleen op de scène achter, helemaal naakt, op weg naar een krankzinnigengesticht, psychologisch totaal afgemaakt door zijn echtgenote.

Het thema keerde weer in O'Neill van Lars Norén. De Zweedse auteur had zijn stuk gemodelleerd op *A Long Day's Journey into Night*. Daar had Eugene O'Neill zijn eigen jeugd in beeld gebracht. Als je even de vraag stelt waarom

Perceval niet het oorspronkelijke model had aangepakt, gezien naar vorm, esthetiek en inhoud Norén in de traditie van zijn Amerikaans voorbeeld schreef, valt daar makkelijk op te antwoorden. In de tragische familie die O'Neill beschreef was het de vader die verantwoordelijk was voor de ondergang van de moeder. Bij Norén ging het er net anders aan toe. Daar beschreef hij de situatie van het huwelijk van O'Neill, tijdens de periode dat de schrijver hulpeloos was, omdat hij aan de ziekte van Parkinson leed. Hij was dus fysiek reeds de zwakke pater familias. Hij stond tegenover Carlotta, een dominerende, en dus verwoestende vrouw. Meteen hebben we de basisstructuur die Perceval fascineert. Voeg daarbij dat Norén toonde hoezeer de kinderen onder deze situatie leden, onder meer omdat ze bij hun ouders geen enkele steun konden vinden, en het plaatje is compleet. Het beeld van de machteloze O'Neill (Peter van den Begin) onder de leeslamp is één van de sterke beelden uit het werk van Perceval.

Een stap verder en het blijkt dat de *Oresteia* een klassieke tekst is die het pad van Perceval moest kruisen. Maar de Griekse tragedie had te veel ballast en daarom vroeg hij een drastische bewerking aan schrijver en dichter Peter Verhelst. Het werd *Aars!* Van het oorspronkelijk gegeven bleef er uiteindelijk zo weinig over, dat het bijna zinloos was om naar de tragedie van Aeschylus te verwijzen. De basisstructuur van de ramp-familie werd er echter dubbel en dik in de verf gezet, met een sterke klemtoon op de verwoestende rol van seksuele drift die alle leden aantastte. Door dit nieuwe element is de familie-machine niet alleen destructief, ze is ook ongezond. Al enkele jaren cirkelt Perceval rond het fenomeen van incest, waarbij dit zowel als decadentie (*Voor het Pensioen* van Bernhardt), als vloek (*Aars!*) of als foutgelopen affectie (*Asem*) opduikt.

Het gaat dus duidelijk over de familie als schandaal.

### **Ruïnes van *King Lear***

Veel van deze algemene problematiek leidt dan bijna logischerwijs naar sommige aspecten van *King Lear*. In deze bewerking (een samenwerking van Luk Perceval, Peter Perceval en Klaus Reichert) blijven sommige elementen intact: de verhouding met de dochters wordt bewaard, omdat de 'mishandeling' van de vader voldoende hedendaagse realiteitswaarde heeft. Dit deel van de polyfonische plot van Shakespeare vormt de ruggengraat van dit zo goed als nieuwe stuk. Zo vangt *L. King of Pain*<sup>1</sup> aan met de verdeling van het 'koninkrijk', maakt Lear het te bont bij zijn eerste dochter, wordt hij bij de tweede aan de deur gezet, en stapt hij de heide op in regen en wind. Na de definitieve breuk met zijn dochters, verschijnt tenslotte Cordelia, en vindt hij (net voor hij sterft?) toch vrede en rust.

Maar binnen dit schema worden allerlei variaties op het Shakespeare-stuk aangebracht. De originele tekst fungeert als een soort palimpsest. Hij is aanwezig, soms direct, soms als een schaduw, en soms als een intrigerende afwezigheid. Maar Perceval zelf heeft de stof als een materie beschouwd en ermee een eigen verhaal gemaakt.

Daarom zijn de afwijkingen en vertekeningen interessanter, omdat daar de nieuwe betekenis zichtbaar wordt.

### **Vader in nood**

De eerste ingreep plaatst L. in de tegenwoordige tijd. Het toneelbeeld, één van de betere van Katrin Brack, bestaat uit een imposante, hyperrealistische lindeboom, zoals hij kan staan op het binnenplein van zovele zorginstellingen. Het hyperrealisme krijgt onmiddellijk een symbolische duiding, omdat de boom volledig ontworteld is. De boom is L., dat wordt vlug duidelijk, en hij moet een indrukwekkende man geweest zijn.

L. is nu een patiënt. Hij is een oudere man die op de platte realistische laag van de voorstelling aan Alzheimer lijdt. Hiermee blijft Perceval trouw aan de waanzin van Lear, maar heeft hij er de teneur van veranderd. Al verliest deze L. ook de controle over zijn omgeving en zijn eigen leven, dan komt het probleem hier van buitenaf. Binnen deze ziekte lijdt hij aan een hallucinatie: zoals vroeger in zovele moppen en stripverhalen de uitspraak 'Ik ben Napoleon' voldoende was om iemand als waanzinnig te tekenen, zo schiet door het hoofd van L. de overtuiging dat hij King Lear is. Zo wordt een schildering van de moeilijkheden van een patiënt op allerlei manieren in verband gebracht met de tekst van Shakespeare. Zou L. een 'geval' zijn en blijven, dan ware deze bewerking oninteressant en zeer kwetsbaar, want dan zou een consequente ontleding van het ziektebeeld zonder enige twijfel veel gaten zichtbaar maken. De concrete pathologie moet hier wijken voor een poëtische reflectie.

### **Shakespeare als hallucinatie**

De bewerkers gaan van de premisse uit dat L. zijn omgeving dwingt om in zijn spel de verschillende rollen te vervullen. Het moet gezegd dat ze soms twijfelen tussen twee mogelijkheden: ofwel doet iedereen mee in een soort rollenspel (een therapie? Of de enige mogelijkheid om L. voor agressieve impulsen te behoeven?), ofwel is alles een zinsbegoocheling van L. waarbij hij de realiteit niet altijd kan uitsluiten. Maar zowel de hallucinatie als de werkelijkheid doen pijn.



**L. King of Pain** (Foto: Phile Deprez)

De zieke L. staat tegenover zijn familie. Zijn bondgenoten zijn medepatiënten. Het eerste beeld toont duidelijk dat er twee kampen zijn. De medestanders rond L. worden verbonden met de honderd ridders uit het toneelstuk. King Lear wilde met hen een maand bij elk van zijn dochters doorbrengen. Maar de honderd ridders, zonder enige taak om handen, zetten vlug de boel op stelten. Het omver gooien van de tafel door Paul Scofield als Lear en het afbreken van het meubilair door de ridders is één van de iconoscènes uit de klassieke mise-en-scène van Peter Brook (1962, verfilmd in 1971). Op een speelse manier recreëert Perceval (onbewust?) dezelfde sfeer, en zelfs hetzelfde radicale gebaar van Paul Scofield, wanneer Thomas Thieme een plank op de grond laat donderen. De nieuwe situatie, die de bewerkers hebben bedacht, levert een aantal sterke scènes op: bij de aanvang zit iedereen gespannen te wachten op een reactie van L., terwijl Mong (Wim Opbrouck) en Edgard (Jan Bijvoet) op een klein orgeltje de sfeer proberen op te fleuren met bekende liedjes, waarbij *When I'm Sixty Four* van de Beatles wel een erg ironische lading krijgt. Zij zijn ook seksueel geobsedeerd en graaien naar elk kruis dat in hun buurt komt, maar doen dat met de stoute ogen van een puber. Later wanneer L. in woede uitbarst over het gedrag van zijn dochters, sluit

iedereen zich bij hem aan, een plank wordt een stormram, en op de deur van het huis wordt met enorm veel gedruis ingebeukt.

Bij Perceval brengen de patiënten een oncontroleerbaar element binnen. Hun gedragspatroon, nu eens subversief, of onbeschaamd, medelijdend of agressief, ontsnapt aan de sociale controle, belichaamd door de dochters.

### **Het stoute-jongens syndroom**

Bij Shakespeare is dat subversieve element aanwezig bij de nar. Deze vertelt mopjes, verstoort de orde van het gezag en spreekt, vaak langs raadseltjes om, de waarheid. Bij Perceval is de nar een zwijgende figuur geworden. De medepatiënten krijgen zijn rol toebedeeld. Zo zijn Mong en Edgard eindeloze grappenmakers, met grollen ver voorbij de goede smaak. Het zijn stoute jongens die nooit zullen opgroeien. Deze scènes sluiten aan bij de carnavaleske component, die bij zovele Vlaamse theatermakers een erg karakteristiek ingrediënt is.

De mens is een complexe samenstelling van hogere aspiraties en het platte. De banaliteit en het gevaar van de moppen aan de toeg introduceert Perceval steeds als hij een tekst uit de vreemde ombuigt naar een mededeling over Vlaanderen. Hier verkneukelen zich twee patiënten in regelrechte racistische grappen. Het politiek oncorrecte denken krijgt hierdoor een ruime plaats. Het is nooit duidelijk of Perceval door deze uitingen van onbewust en ongecensureerd racisme geschokt wordt - zulke grappenmakers zullen in de kleedkamers ook wel hun gang gaan en geen sociale sanctie krijgen. Maar deze onfrisse kanten van de menselijke ziel worden in het netwerk van houdingen en reacties opgenomen en krijgen een dialectische functie in de spanning tussen hoog en laag.

Het is een thema dat Perceval vaak bezighoudt. Dat was al een locus classicus in zijn versie van *Ivanov*, die hij een tiental jaren gelden voor *Het Nationaal Toneel* in Den Haag maakte. Daar werden er ongegeneerd antisemitische uitspraken gedaan, wat in weldenkend Nederland heftige reacties uitlokte. De mens is niet compleet, lijkt Perceval te zeggen, als je de onbeschaamde, agressieve en afstotelijke kanten van zijn wezen weglaat.

Heel merkwaardig is dat sommige teksten van de nar, waarbij hij wijst op de stomiteit die Lear begaan heeft, nu aan L. zelf gegeven worden (het beeld van de slak met haar huis). Deze L. kan over zichzelf de waarheid zeggen.

## Onzuiverheden

Terwijl Perceval praktisch de hele subplot van Gloucester en zijn zonen verwijderd heeft, heeft hij het toch nodig gevonden om sommige brokstukken te bewaren. Maar elke verwijzing naar dit verhaal (de broer en de bastaard, de scène bij Dover waarbij Gloucester meent dat hij van de klippen springt) maakt het centrale gegeven onzuiver. Men wou dat de bewerkers op die paar punten veel radicaler tewerk waren gegaan. 'Kill your darlings' zegt Peter Brook, en hier zijn er zeker een paar blijven rondslingeren.

## Moeke

Bij Shakespeare draait het rond de moeilijke verhouding van vaders (Lear en Gloucester) met hun kinderen, het weze dochters of zonen. Hoe sterk en precies deze constellatie door Shakespeare ook beschreven werd, voor Perceval ontbrak er toch een belangrijk element. Bij hem borrelde als vanzelf de vraag op waar de moeder in dit weefsel bleef. Eens hij daarop een antwoord had gevonden, kon het verhaal van Lear in zijn eigen universum worden ingepast.

Zo poneert Perceval dat in *L. King of Pain* de moeder net overleden is. Als men dit feit in het perspectief van zijn vorige stukken plaatst, zou men kunnen verwachten dat dit gegeven de draad van het familiedrama oppakt, na de catastrofe. Eens de moeder weg, zou dit kunnen betekenen dat er een bevrijding mogelijk is uit het verstikkende netwerk. Niets is minder waar. De moeder blijft boven de gebeurtenissen zweven, in haar afwezigheid prangend aanwezig. Deze Lear voelt geen last van zijn schouders vallen bij het verdwijnen van zijn echtgenote. Integendeel, hij stoot op een onherstelbaar gemis. Man en vrouw, zo vaak opgevoerd als destructieve partners, hebben elkaar nodig. Het is een verdere uitbreiding van Percevals basisthema en het voegt er nog een extra perverse dimensie aan toe.

L. is een mens in grote nood, al moet je wellicht niet 'mens' maar 'man' zeggen, want de wereld wordt zeker vanuit dat oogpunt bekeken. Wanneer de ziekte hem onmondig, ja bijna stom maakt, dan gaat hij wanhopig met zijn handen schudden om toch maar een klank te kunnen uitstoten, en het enige wat hij dan prevelen kan is 'Moeke'. Als zij zou kunnen weerkeren zou hij zich niet zo hulpeloos voelen. De vrouwen die hem omringen, kunnen deze leemte niet vullen. Nochtans zien we Goneril en Regan in eerste instantie hun best doen. Wanneer L. hen vraagt om hun genegenheid uit te drukken, kiest de oudste voor de schlager 'O, mein Papa'. Maar ondertussen drukt haar lichaamstaal bezorgdheid en zelfs

bemoederen uit. Ook zijn tweede dochter is één en al tederheid. Maar heel vlug slaat het schandaal toe. Hun omhelzing turnt L. onmiddellijk om in handtastelijkheid. Het incestthema van Perceval komt weer bovendrijven, maar de avances van de oude man worden radicaal afgeweerd. De vader wordt op slag een lastige man. L. blijft eenzaam, onbevredigd en wellicht onbegrijpend achter.

Als we op deze lijn zouden verdergaan, dan tekent Perceval een totaal uitzichtloze wereld. Maar dat is uiteindelijk niet zo. Reeds in zijn vroeger werk kon men de contouren van een tegenkracht ontwaren. Jaren geleden heeft Perceval de theorieën van Jung ontdekt en heeft hij in de symboliek die zijn producties doorkruisen inzichten van de psychologische denker gebruikt. In de beschrijving van de rol van de animus en de anima heeft Perceval een sleutel gevonden om de realiteit beter te begrijpen. Emma Jung, de echtgenote van Carl Jung, heeft over het belangrijke begrippenpaar het volgende geschreven: "Bij een man zijn dit vrouwelijke eigenschappen, bij een vrouw mannelijke. Normaal gesproken zijn deze tot op zekere hoogte altijd aanwezig, maar in het functioneren van iemand naar buiten toe krijgen ze vaak geen ruimte, omdat ze zijn of haar uiterlijke aanpassing, of het ideaalbeeld dat hij of van zichzelf heeft, verstoren."<sup>2</sup>

Perceval vond er een verklaring voor het gebrek aan communicatie maar zag ook dat er een mogelijkheid van een utopisch samenzijn werd voorgespiegeld. Hier laat het hem toe om de verhouding tussen de partners in een bredere context te plaatsen. In *L. King of Pain* krijgt hierbij Cordelia een kapitale rol toebedeeld. In grote lijnen bewaart Perceval het oorspronkelijk gegeven: Cordelia wenst L. niet te vleien en haalt zich zo de woede van haar vader op haar hals. Zij verdwijnt dan ook, en blijft lange tijd de afwezige. Merkwaardig is dat de nar, gespeeld met een sobere intensiteit door Stefan Perceval, in deze tussentijd de 'vrouwelijke' verzorgende functies vervult. Zijn aanwezigheid is voor L. een gegeven. Hij lijkt ze niet te merken en aanvaardt ze als vanzelfsprekend. Zo is er de ontroerende scène waar de nar liefdevol L. het hemd van een zieke patiënt helpt aantrekken. Maar net zoals bij Shakespeare zal de nar ook verdwijnen. Maar bij Perceval komt hij afscheid nemen door in L.'s oor een mededeling te doen : wij horen niet wat hij zegt.

Uit wat dan volgt blijkt dat de figuur van de nar in de symbolische laag een rol speelt. Zijn vrouwelijke aspecten volstaan tenslotte niet. Hij moet wijken voor de sterkere en absolute vorm van de anima, want daar verschijnt Cordelia, de goede dochter. De verzoening leidt naar een variatie op het einde van Shakespeares stuk. L. gebruikt weer de woorden van Lear, en vreest dat zijn geliefde dochter gaat sterven. Maar er is geen reden waarom de jonge vrouw op dat ogenblik zou doodgaan. L. legt zich op de grond, neemt zijn dochter in zijn



armen en dwingt haar, liefdevol, op hem te gaan liggen. Hij zingt haar een kinderliedje. 'Langs een beek zingt een nachtegaal,' klinkt het en 'alles is rustig'.

Hij blijft deze tekst herhalen: al zijn woede, zijn frustratie, zijn gevoel van gemis heeft hem verlaten. De bewerking schakelt naar de symbolische laag, want L. en Cordelia zijn de vereniging van animus en anima in een onvermoede harmonie. Op dat ogenblik slaat het licht uit, met luide knal. In het volledige duister blijft de stem van L. hoorbaar, heel stil, bijna prevelend. Maar nu wordt L. niet getroost, maar troost hij moeke, of zijn dochter of zijn anima. Weg elk verhaal, weg elk lijden, weg elk conflict. Een diep ontroerend moment, in al zijn eenvoud. Het geraas en het gebrul (om weer even naar *Macbeth* te verwijzen) zijn verstomd.

Het optimisme heeft natuurlijk zijn bittere kant, want dit geluk beleeft L. wellicht op de drempel of misschien ook pas na zijn dood.

### **De taal, met een niet onbelangrijk terzijde**

*L. King of Pain* gebruikt drie talen door elkaar. Op deze manier sluit de bewerking aan bij het laatste deel van *Ten Oorlog*. Er zijn echter belangrijke verschillen. Tom Lanoye vond het nodig om de wreedheid van de machthebbers een directe herkenbaarheid te geven door het idioom van filmer Tarrantino te gebruiken. Het verschijnen van zoveel Amerikaans Engels had een symbolische betekenis: de brutaliteit van toen werd verlegd naar de oorlogszuchtige leiders van de Verenigde Staten.

De motivatie om in het geval van *L. King of Pain* met talen te spelen ontspruit uit een volledig andere context. Het gaat dan om de specifieke plaats die Perceval in het Europese theaterlandschap inneemt. Aan de ene kant heeft hij het artistiek leiderschap over Het Toneelhuis op zich genomen. Maar tegelijkertijd, in het zog van het ongelooflijk succes van *Schlachten* in Duitsland gaan vele deuren van Duitse theaterhuizen open. Zelfs de operahuizen trekken aan zijn mouw. Aan deze verleiding kan Perceval niet weerstaan. Het creëert natuurlijk problemen bij het eigen gezelschap, omdat periodes van lange afwezigheid, opgevuld met contacten langs de gsm, niet de meest aangewezen methode zijn om een lillende en inspirerende aanwezigheid in het huis te zijn. Nu heeft Perceval dit proberen op te lossen door een internationaal project op te zetten, waarbij zowel het Schauspielhannover als het Schauspielhaus Zürich produceren te samen met Het Toneelhuis. (Omdat ook Brugge 2002 coproducent was, beleefde de productie haar wereldpremière in de prachtig gerestaureerde Brugse stadsschouwburg.) Al

deze partners moesten worden samengebracht, en Perceval vond de magische formule. Het zou een veeltalige bewerking van *King Lear* worden. Deze materiële redenen moesten in de bewerking dan een artistieke invulling krijgen.

De bewerkers verschenen met de volgende oplossing: een Duitser is ooit naar België verhuisd, en getrouwd met een Vlaamse vrouw (Moeke). Haar kinderen zijn met Franssprekende Belgen getrouwd (een echo van de koning van Frankrijk uit Shakespeares stuk). De smeltkroes van talen komt dus voort uit een banale familiegeschiedenis, waarbij je kan zeggen dat ze raakpunten heeft met zowel het hedendaagse Europa als met het bekende België. Daaruit volgt ook de verklaring dat de dochters hedendaagse namen dragen: Goneril is 'eigenlijk' Caroline, Regan Stephanie, terwijl Cordelia's echte naam Yvon is. Binnen het stuk moeten deze Vlaamse meisjes het zich laten welgevalen dat hun vader hen andere identiteiten opdringt om binnen zijn hallucinaties te functioneren. Over het algemeen zijn deze overzettingen geslaagd, met daarbij bijzonder onvriendelijke schoonzons. Hiermee wordt de familie als ongeluksmachine bij het nageslacht vlug, en sterk getekend. Alleen de figuur van Kent (hier echtgenoot van Cordelia/ Yvon) vindt geen organische plaats in het geheel. Heel deze configuratie hebben de bewerkers in de tekst onderbelicht, en de uitleg staat alleen duidelijk in het programmaboekje.

Al heeft de aanwezigheid van de talen iets minder dwingend, toch zijn de bewerkers erin geslaagd om heel speels met het woordmateriaal om te gaan. De toevallige toedracht waaruit de productie is ontstaan, blijkt tenslotte en gelukkig de hele zaak weinig of niet te hypothekeren.

### **Thieme**

Het succes van deze ingreep ligt in grote mate bij de Duitse acteur die L. vertolkt. Perceval heeft Thomas Thieme vrij toevallig ontmoet, want hij moest in *Schlachten* Jan Declerik vervangen. De samenwerking, die een verbijsterende Richard Motherfucker opleverde, was voor beide partijen zo inspirerend, dat er uitgekeken werd naar een nieuwe mogelijkheid tot samenwerken. Deze heeft zich, dank zij de taalacrobatie, voorgedaan bij *L. King of Pain*. Bij Thieme zijn de overgangen tussen Duits en Nederlands steeds van een poëtische kracht.

Thomas Thieme maakt van deze L. een ongelooflijk indrukwekkende figuur. Men weet niet wat men eerst loven moet. Hij kan agressiviteit uitvergrooten tot op het punt dat de toeschouwer angst krijgt. Maar even sterk is hij wanneer hij zwijgt. Dit is de acteur begenadigd met dat ondefiniceerbare goed : uitstraling. Hij



***L. King of Pain*** (Foto: Phile Deprez)

zit zonder een vin te verroeren, en toch is hij op elk punt aanwezig. Hij heeft een merkwaardige tekstbehandeling: hij kan woorden of zinnen neerzetten in hun absolute volheid, en ze scheiden door stiltes die met de tekst meezinderen. Dit oogt minder virtuoos dan de momenten van woede-uitbarsting, maar ze zijn als parels van verstilde, geconcentreerde energie, die zich in het geheugen branden.

Het hoogtepunt bereikt hij bij de stormscène. Deze wordt volledig innerlijk beleefd: het is de draaikolk van de ziel. Thieme maakt fluitend het geluid van de wind, en nog nooit heeft een windmachine op het toneel een even pakkend effect gehad. Terwijl de woorden van Shakespeare door het gegier tuimelen, grijpt hij een plank vast, en begint ermee op de vloer te slaan. Eerst lijkt het een toneelmoment, waarbij het geluid een belangrijke rol speelt. Maar Thieme gaat met de handeling door tot de plank splijt, in splinters openbarst. Nog steeds gaat het met volle geweld op en neer. De woede, frustratie en de wanhoop drijven hem voort in deze actie, die toont hoeveel energie deze L. in zich heeft. Maar het nutteloze en doelloze van al dit geweld vat in een verbluffend toneelbeeld de wanhoop en de radeloosheid van een mens samen. Eigenlijk, zo zegt deze stormscène, kan hij nog veel, en toch weten we dat hij niets meer kan. Het verschrikkelijke van de aftakeling, en het menselijk, overbodige protest hiertegen worden hier overweldigend uitgedrukt. Thieme, of een acteur met een geheim. Hij zuigt de blik van de toeschouwer naar zich toe. Grenzen lijkt hij niet te kennen, en daarin openbaart zich het genie van de speler.

### Een gebroken spiegel

Wat is uiteindelijk de relatie tussen het stuk van Shakespeare en *L. King of Pain*? De plot van het stuk levert een basisstructuur voor de bewerking. De politieke aspecten van het origineel zijn weggelaten. Maar, en dat is exceptioneel, men ervaart dit niet als gebrek aan respect of het toegeven van onmacht. (Dat was bv. wel het geval bij de *Lear*-versie van Jan Lauwers in het vorige seizoen.) Perceval zoomde in op het lijden van een mens, en liet daarbij zoveel mogelijk het anekdotische weg om te graven naar de essentie. De verloren mens, die bij Shakespeare het slachtoffer was van een sociaal netwerk, wordt hier volledig naar een nieuwe problematiek van de ééntenwintigste eeuw getrokken. De ouderdom en de aftakeling zijn gevolgen van de vooruitgang van de moderne wetenschap. Twee hedendaagse problemen worden hierdoor op de voorgrond gehaald. De relatie tussen ouders en kinderen is in de huidige sociale context gespannen door een nieuw concept van de familie, waarbij oude mensen 'problemen' zijn, en de zorg wordt uitbesteed. Daarnaast zijn ouderdomsziektes het spookbeeld van elk jong leven. Erger dan ooit is er angst voor de overgang van het leven naar de

dood. Op welke manier bereiken we dat verlossend eindpunt? Deze vraag, door zijn ernst, beweegt zich op een existentieel vlak dat volledig aansluit bij de bekommernissen van Shakespeare. Het is dan ook correct om te zeggen dat L. een Lear van deze tijd is, hoezeer hij ook afwijkt van het origineel.

Maar de bewerking functioneert niet alleen op dat puur realistisch vlak. Het heeft ook een poëtische dimensie, precies door de interferentie tussen de oorspronkelijke tekst en de flarden die hier overgebleven zijn. De woorden van Shakespeare zijn als een gebroken spiegel. De citaten en de herschikkingen tillen het gegeven op naar het vlak van theater als kunst. Hierdoor is *L. King of Pain* geen ziektebeeld en geen spelerei rond een oude tekst.

Tenslotte wordt de voorstelling gedragen door een symbolische onderbouw, die vooral in de laatste scène aan de oppervlakte komt. Ze werkt gelukkig niet als de toepassing van een interessante theorie, maar ze creëert een sterke emotie, die weer boven het realistische beeld uitstijgt.

Perceval speelt met al deze niveaus, zodat de drie lagen op elk ogenblik aanwezig zijn, en hij tussen de verschillende niveaus voortdurend schakelen kan. Zo ontstaat een nieuwe tekst, opgebouwd uit brokstukken Shakespeare. Het levert fascinerend, en op verschillende ogenblikken groots theater op. Net zoals de tafelscène van Paul Scofield en Peter Brook een iconische betekenis heeft, zo hebben Perceval en Thieme in de scène van de plank een ogenblik van theaterpoëzie geschapen, die de stormscène van Shakespeare nooit meer dezelfde zal laten zijn, en waartegen latere interpretaties zullen afgewogen worden. Of, met andere woorden, met dat ogenblik van de razende acteur wordt hier theatergeschiedenis geschreven.

## NOTEN

- <sup>1</sup> *L. King of Pain*. Tekst: Peter Perceval, Klaus Reichert, Luk Perceval. Regie: Luk Perceval. Première: 24 april 2002, Stadsschouwburg Brugge.
- <sup>2</sup> Emma Jung, *Animus en anima*, Lemniscaat, 1999, p. 9.