

LARS NOREN:
SCHRIFTUUR ALS ZELFBEVRIJDING UIT DE WAANZIN?
 Over Orestes, de held op de sofa en het voortdurende Nachtwaken (*)

Freddy DECREUS

"...Dat we ronddwalen in een groot en gewelddadig web van woorden en gedragingen, die ik gewoon niet begrijp en waartegen ik me verdedig en die niet van onszelf zijn, niet van mij in ieder geval"

Lars Norén

1. Over Norén en zijn werk

Dat Lars Norén (geboren in 1944 te Stockholm) fundamenteel valt onder de categorie van wat Freud de neurotici noemt zal wel niemand verbazen die iets van Noréns werken gelezen heeft. Kunst is bij hem inderdaad een voortdurende therapeutische behoefte, een innerlijke drang om zichzelf gezond te schrijven, een dwangidee om de verstoorde realiteit te corrigeren d.m.v. het fictionele vormgeven in drama en theater. In tal van interviews geeft hij daarenboven te kennen dat hij telkens opnieuw *moet* beginnen, omdat na een aantal bladzijden de karakters zelf het werk in eigen handen nemen (1).

In zijn vroegste oeuvre dat bestond uit poëzie en romans (cfr. *Stupor*, *Encyklopedi* en *Schizz*) domineerde volgens Magnus Florin "een ik-loze en onpersoonlijke poëzie, waarin de schrijver als subject afwezig lijkt, weggesneden". Norén wilde een taal schrijven die volledig op zichzelf stond en waarin hij zichzelf niet hoefde te situeren, een waar katatoon proces. Bekend uit die periode is zijn bundel gedichten *Seringen*, *Sneeuw* (1963). In de jaren '70 wordt de ik-loosheid dan geleidelijk als een probleem aangevoeld en duikt het separatie-proces op met zijn dubbele en tegenstrijdige opgave tot de binding die tegelijk scheiding is, tot de "double-bind" van beweringen die elkaar onderling uitsluiten (2). Hierover handelen de bundels *Muurlood*, *Order* en *De onvoltooide ster*, alsook menige aantekening in zijn dagboek (3).

In 1973, na een periode van diepe persoonlijke onrust na de dood van zijn moeder en zijn opname in het krankzinnigengesticht, schrijft hij zijn eerste toneelstuk

De Vorstenlikker dat handelt over de integriteit van de kunstenaar. Deze creatie in het Stockholms Dramaten verwekte zoveel herrie, tot grote krantenkoppen toe, dat hij totaal ontmoedigd raakte; roddelaar nummer één was Per Olaf Enquist die zelfs eiste dat de subsidie aan het theater zou onttrokken worden (wel bood hij later zijn excuses aan!).

Het is enkel te danken aan Karst Woudstra dat Norén nog ooit toneelstukken zou schrijven. Woudstra legde *De Vorstenlikker* o.a. voor aan Franz Marijnen die het in 1978 in het RO - Theater tijdens het Holland Festival opvoerde. Tijdens die 5 jaar was Norén inactief gebleven, maar van zodra hij het goede nieuws van Woudstra hoorde schreef hij dezelfde nacht nog een soort epiloog op de *Vorstenlikker*. In het laatste decennium raakte Karst Woudstra bij ons enorm bekend niet alleen als vertaler van zes toneelstukken (*De vorstenlikker; De moed om te doden; Een vreselijk geluk; De nacht, de moeder van de dag; Een onderwereldse glimlach; Demonen*, uitg. International Theatre Bookshop, Amsterdam, 1985; Lars Norén, Toneel 1), maar ook als regisseur van *De moed om te doden* (Tielt, Malpertuis, 1986 met Ingrid De Vos als Radka) en van *De nacht, de moeder van de dag* (Publiektheater, Amsterdam, 1983 met Ton Lutz als Martin). In het NTG liep in febr. 1986 nog in zijn vertaling en in een regie van Herman Gilis *Demonen*, in febr. 1987 (gastvoorstelling Brialmonttheater) in zijn vertaling en regie *De moed om te doden*. Ook in *De Gids* verscheen van zijn hand een uitgebreid artikel: "De toneelschrijver Lars Norén. Van De Vorstenlikker tot De nacht, de moeder van de dag" (148, 1985, 1, p. 68-74).

In 1983 volgde Noréns officiële bekroning in Zweden door het verwerven van de titel "Toneelschrijver van het Jaar" en in 1984 kwam hier nog de Zweedse Prijs voor de Theaterkritiek bij. Zijn stukken worden de laatste jaren niet enkel meer in de Scandinavische landen gespeeld, maar veroveren stormenderhand de rest van Europa (4).

2. Interpretatieniveau's

Zoals bij elk literair werk die naam waardig laat dit oeuvre een aantal interpretatieniveau's toe. Een *letterlijke* interpretatie van dit soort werk voert echter niet ver. Zoals dit het geval is met veel postmoderne literatuur is ook Noréns oeuvre eigenlijk voer voor een elite-publiek. Al wie komt of niet opstapt na het eerste uur mag hierbij gerekend worden; ook voor Norén geldt het motto dat in sommige Duitse schouwburgen hangt:

"Gott, schütze unser Theater und dieses Haus,
vor Thomas Bernard und Botho Strauss!"

Wie blijft zitten dreigt echter zeer diep geraakt te worden. Het verhaal raakt stilaan bekend dat de protagonist van de eerste opvoering uit *De Vorstenlikker* (1973) gedurende twee jaar niet meer in staat was nog een rol te spelen. Wie Noréns werk aanvoelt, het dus niet oppervlakkig en letterlijk interpreteert, of niet op zoek is naar actie, ontspanning en een prachtige plot, is gedoemd onder de indruk te komen. Niet alleen "de acteurs moeten door het vuur heen" (5), ook het publiek.

Een *historische* interpretatie zou kunnen blijven vasthaken in de betekenis die het kristendom, het lutheranisme en de Bijbel kunnen evoceren. Noréns moeder was afkomstig uit een domineesfamilie, zijn vader wilde dominee worden en in *De nacht, de moeder van de dag* gebruikt de vaderfiguur (Martin) de huwelijksced van zijn vrouw als chantagemiddel om bij hem te blijven (p. 241: "daar voor dat kruis"). In vele stukken komen Bijbelse namen voor (Ariël, Andreas, Anna, ...) en duiven (van Pinksteren?); *Demonen* werd reeds uitgelegd als een geschiedenis over de H. Franciscus, Katherina van Siëna, de H. Thomas en de Madonna (6). Naast een duidelijke beïnvloeding door Pinter, Albee en Strindberg zijn ook sporen van lectuur merkbaar van b.v. Dietrich Bonhoeffer, de theoloog die Auschwitz meemaakte en het kristendom van zijn antropomorfe en asymbolische elementen wilde zuiveren (cfr. *De Vorstenlikker*: "Van God geen spoor. Ook van zijn hemel niet. In de lucht alleen gloeiende kogels. GERMANICUM is niet goed. Het is Gods anus", p. 52. Zie ook zijn gedichten Order II, 1978).

Een andere historisch situeerbare interpretatie, de *psychoanalytische* levert wel een coherente en in het oog springende verklaringwijze op, maar er dient tevens aan toegevoegd dat in de tekst zelf de methode als dusdanig in het nauw gedreven wordt. Vooral in *Nachtwake* wordt zij ondergraven. John zelf is een psychoanalyticus die - althans volgens zijn vrouw - dringend bij zijn collega's in behandeling dient te gaan; zijzelf is daar reeds zeven jaar mee bezig. In *Een vreselijk geluk* wordt de spot gedreven met Tessa, die zeven keer in de week bij haar analyticus ligt en dit nog zeven jaar moet volhouden; ook Eduard is hier al zeven jaar aan toe. Hoewel voor Lacan "la quête de l'homme" zeer ver kan gaan in het onthullen van zichzelf en de Andere en de zoektocht verschillende niveau's kan omvatten om het Gemis, het Verlangen (met de Fallus als symbool) uit te drukken, menen we toch deze psychoanalytische interpretatie te moeten uitbreiden met een *existentieel* interpretatieniveau dat het collectieve karakter van symbolen, ritens, mythes en archetypes benadrukt (Jung, Cassirer, Eliade, Vernant, ...).

We menen dan ook het werk van Norén recht aan te doen door het te situeren tegen een dubbele achtergrond die de wordingsgeschiedenis van de mens als individu (Lacan) koppelt aan deze van de mens als groep (Jung). Beide methodologieën vullen elkaar aan en ontwikkelen een zingeving van de oedipale driehoek,

van een plek waar de existentiële verlangens kunnen gearticuleerd worden, waar men "gehoord" wordt.

3. *Het nachtelijk feest van de demonen*

Centraal in Noréns werk staan de mens, het koppel, de man-vrouw relatie met kind(eren).

Geestelijk onvolgroeid als ze zijn worden ze gekenmerkt door het tegelijk kennen van een behoefte aan afhankelijkheid *en* een huivering hiervoor; tegelijk binden ze zich aan elkaar *en* stoten elkaar af; tegelijk beleven ze een scheiding *en* een aantrekking (7).

Toch staat deze ambivalentie niet in focus als een ziektebeeld. Het gaat Norén integendeel om een zoeken naar middelen om zich hieruit te bevrijden, om alle relaties van afhankelijkheid en verknechting openlijk als dusdanig te tonen en zo de mensen te doen reflecteren op hun menszijn. Op de rugzijde van zijn eerste verzameld werk zegt de auteur: "Ik wil de angst van de mensen niet groter maken, dat is beslist niet waar ik op uit ben. Ik ben pas tevreden als na afloop van de voorstelling iemand zegt: zo kan en mag dat met mij niet verder gaan". "Een voorstelling moet een wonde zijn die geneest".

Zoals dit ook letterlijk in "Nachtwake" het geval is wordt in alle stukken de "nacht" van de menselijke psyche getoond, het moment waarop de "overdag" gecontroleerde demonen loskomen. Het onderdrukte komt tot leven, de grens tussen het bewuste en het onbewuste verschuift, de Anderen verschijnen in al hun kracht en perversiteit als de niet getemde, niet geïnterioriseerde, niet begrepen tegenspelers.

Ceremoniemeesters op dit nachtelijk feest zouden de Ver-beelding, de Taal en de Discours moeten zijn. Regisseur hierbij kan enkel Meester Lacan zelf zijn.

De *Ver-beelding* zou orde moeten scheppen in de relatie tot de werkelijkheid: in de lacaniaanse visie speelt hier de spiegel een grote rol. Bij het tot stand komen van de *imaginaire orde* en de juiste zelfidentificatie is de erkenning van het spiegelbeeld immers van doorslaggevend gewicht. Het inzicht dat dit achtereenvolgens het beeld is van iemand anders, daarna een beeld als dusdanig en ten slotte een beeld van zichzelf vormt het noodzakelijke elan in het identificeren van zichzelf. Zichzelf te lang blijven spiegelen in deze binaire relatie leidt tot een toestand van onevenwicht, daar de Andere niet mee opgenomen wordt. Te lang in jezelf opgesloten blijven mondt uit in narcissisme, te sterk toegeven aan de Andere voert tot



Charlotte na haar eerste poging om John te verleiden, onmiddellijk na de begrafenis (Peter Gorissen en Mieke De Groot, Blauwe Maandag Cie; foto: Bie Peeters).



De twee broers in discussie; Monica mijmert over de verloren jeugd en Charlotte lacht hysterisch (v.l.n.r. Peter Gorissen, Lieneke Le Roux, Maarten Wansink en Mieke De Groot, Blauwe Maandag Cie; foto: Bie Peeters).

aliënatie.

De intrede in het netwerk van de *Taal* betekent de overgang naar de *symbolische orde*. Het subject ontdekt de macht van de naamgeving, exploreert de wereld van voorstellingen, waardoor hij afstand kan nemen van zijn onmiddellijke beleving. De naam "vader" kunnen situeren veronderstelt de erkenning van de plaats van de vader in het totale systeem van representatie (de taal als *langue*), maar ook in de wereld van de verlangens tussen vader, moeder en kind. De naam "vader" wordt derhalve tot symbool; de verlangens om in de plaats van de vader te treden en zelf de ontbrekende *Fallus* te verwerven monden uit in de symbolische castratie, het noodzakelijke doorgangsstadium op de weg naar de zelfidentificatie.

Verlangt in dit stadium de moeder niet naar de vader, en hecht ze zich op overdreven wijze aan het kind, dan krijgt dit een moederbinding, waardoor het zich nooit meer gedreven zal voelen zelf de *Fallus* te verwerven. Cruciaal in de overgang tussen imaginaire en symbolische orde is dus het moment waarop het kind erkent dat de moeder de vader verlangt. Erkent het kind deze "loi paternelle" niet, dan blijft het steken in de imaginaire orde en ontwikkelt zijn seksualiteit zich op onvolwassen wijze. De liefde tussen man en vrouw raakt opgesloten in remmingen, fixaties, sublimaties.

Het *verhaal* (le discours) van de individuele menswording wordt dan opgebouwd door de zeer complexe manier waarop het subject zichzelf gestalte geeft in zijn ontdekkingstocht met en doorheen de Andere. Hij onthult en verhult zich (affirmatie en negatie van zichzelf), beseft de geleidelijke opbouw van zichzelf (identificatie), vervreemdt van zichzelf omdat hij als subject in de taal altijd gedomineerd wordt door het systeem (frustratie) en heeft tegelijk behoefte aan het discours van de anderen om het eigen discours te kunnen construeren (provocatie) (8).

4. De tijd van Adam en deze van de flat

In deze postmoderne tijd is elk verhaal dat troost brengt en een zingeving van het menselijk bestaan probeert te articuleren in mythes al meteen verdacht. Lyotard vertrekt van de radicale epistemologische en ontologische crisis die de laatste decennia van onze cultuur kenmerkt (9) en de mens herleid heeft tot een provisioneel en temporair wezen. De postmoderne mens heeft de totale emancipatie van het Ik gecreëerd en voelt een ondraaglijke last op zijn schouders om dit vrijgevochten individu te motiveren. Hij leeft bewust in volle vrijheid, als een Adam zonder Aards Paradijs die net zoveel appels eet als hij wil.

Deze sterk emancipatorische beweging leidde in onze tijd tot een dito desacralisatie, een existentieel onbehagen en een vervreemding van eigen lichaam en ziel.

Van het Mysterie uit de scheppingsverhalen bleef niets meer over. In de Griekse mythe was sprake van de *Chaos*, die duidelijk anterior was aan de creatie van Ouranos (de hemel, het hemelse, het spirituele), Gaia (de aarde, het aardse, het materiële) én Eros (de kracht die de twee grote principes één kon maken in de mens). Dit mysterieuze voorstadium, waar alles uit vandaan komt, ook de goden, is reeds eeuwen geleden als moeilijkheid weg-gerationaliseerd, geconceptualiseerd.

Het meest courante en hippe beeld om over de mens in de postmoderne tijd te spreken is dan ook dit van de *vreemdeling*, de dwalende. Diende eertijds de mythe van de Minotaurus nog om aan te geven hoe de mens als jonge held de ongekende mysteries van het labrynt kon tarten (de Minotaurus als half mens / half dier), plaaveide men de Romaanse kerken met labrynten om de mens als raadsel voor zichzelf en in functie van God voor te stellen, dan loopt deze nu verloren in de lege labrynten van Borges, in de hinkelparadijzen van Cortázar (10).

Norén is in zoverre een kind van de postmoderne tijd dat hij een zeer scherp bewustzijn heeft van de mythische dieptestructuur van vele van onze "verhalen". In de inleiding die Karst Woudstra gaf aan de acteurs in de K.V.S. voor "Nachtwake" typeerde hij dit inzicht als volgt: "Norén wil geen verhalen brengen, omdat hij gelooft dat het niet goed is dat de mensen zouden aannemen dat de wereld uit geschiedenissen met een begin en een einde bestaat. Hierdoor zet je hen op een verkeerd spoor, want je leert ze denken dat alles uiteindelijk een einde heeft".

Tegelijkertijd echter gebruikt Norén in geheel zijn oeuvre (toneelwerken, poëzie, romans) een aantal beelden en symbolen die reeds dezelfde oriënterende functie hadden in de geesten van onze voorouders. De mensen komen bij hem slechts de kamer uit na een lange confrontatie met zichzelf en door zichzelf, gedoemd als ze zijn zich ofwel te verlossen, ofwel ten onder te gaan. Dit schouwspel roept bij hem een "archaisch gevoel" los, "een gevoel van rite", dat "te maken heeft met het klassieke drama tussen mensen, de oorspronkelijke vragen". Het naamgeven zelf heeft daarom zo'n groot belang: "Dat is ritueel, mystiek. Dat is bijna alles (...) Ik heb het liefst dat het namen zijn met een bepaalde symbolische en rationeel onwerkelijke klank" (11).

Typisch is verder de algemene vormgeving in zijn stukken: de mens, als *vreemde* voor zichzelf, sluit zich op in zichzelf en in de gesloten ruimte van zijn flat. De protagonist figureert daarom ook vaak als *kelner* in een hotel, de plaats van maximale vervreemding tussen mensen die komen en gaan en elkaar niets te zeggen hebben. Het herinnert merkwaardigerwijze aan de films van Bergman (o.a. *Schaamte*, *Persona*, *Het uur van de wolf*) die als micro-universum voor dezelfde existentiële problematiek de gesloten ruimte van het geïsoleerde eiland kozen.

Rond de flat, als centraal symbool van vervreemding, draaien heel wat andere beelden die complementaire of positionele rollen vervullen.

Voortdurend laat zich vooreerst de *drang tot evasie* opmerken, een machteloze verwijzing naar exotische en vaak Mediterrane kleur en warmte. In *Een vreselijk geluk* spreken Erik en Helen voortdurend over hun Griekenlandreis. Op de receptie brengt hij Griekse sigaretten, Griekse thijmhoning, Italiaans ijs en Joegoslavische meloenen mee. Met de Kerst (sacraal moment, ook vóór het Kristendom) wil hij naar Rome. In *Demonen* begint het vijfde toneel met Katarina's vaststelling "Alles is blijkbaar Made in Italy tegenwoordig. Schoenen van Gucci, Italiaanse after-shave. Je sigaretten". Ze haalt haar eerste reis naar Rome op en noemt ze haar "Italiaanse neurose". De muziek is "Italiaanse klassieke muziek" (p. 371). In *Een onderwereldse glimlach* domineren de klanken van de *Don Giovanni* (p. 304). Elaine's minnaar heet daar Paolo, zij wil naar Rome, vraagt Eduard haar "die plaat te kopen van Gianni Nannini en Italiaanse sigaretten" (p. 297).

Reeds in Noréns *Nacht van de filosofie* stond de "cel" als voorloper van de flat centraal. In dit werk werd beschreven "hoe in een langdurig verhoor en door een langdurig verblijf in een cel de identiteit van de hoofdpersoon vrijwel volledig vernietigd werd (12).

Het middel dat de evasie van binnen naar buiten tegenwerkt is het raam en voortdurend wordt dit in zijn oeuvre gethematiseerd. In *De moed om te doden* vraagt de vader onafgebroken aan de zoon het raam te openen (b.v. p. 125). *De nacht, moeder van de dag* begint en eindigt met referenties naar het raam, en dit is ook het geval met *Demonen*. De oeroude symboliek van de duif, bode en bringer van spiritueel leven, sluit hier bij aan, vaak in combinatie met de witte kleur: het eerste toneel van *Demonen* vangt aan met de volgende toneelaanwijzingen: "(Het toneel is donker. Muziek. Licht. Ze ligt op haar knieën met een hand uitgestoken, alsof ze een onzichtbare vogel aan het voeren was.... Ze heeft een witte badjas aan, in dezelfde kleur als de duif die je nu plotseling voor haar op de grond ziet. Ze lokt de duif naar zich toe. Voorzichtig loopt ze naar het open raam en laat hem naar buiten)". Hieraan beantwoordt de allerlaatste toneelaanwijzing in het laatste toneel: (De witte duif vliegt door het open raam naar binnen en verdwijnt in de rook van de kaarsen).

De afgeslotenheid van de flat wordt verder uitgewerkt door het beeld van de gordijnen en dit van de matten. Onmiddellijk na haar terugkomst uit het gekkenhuis merkt Julia b.v. de nieuwe gordijnen op (p. 294). In een interview zegt Norén zelf dat matten voor hem iets heel speciaals zijn: "Ik ben gedwongen aan te nemen dat er een archetypische relatie bestaat. Het kan de eerste mat zijn die mijn ouders

kochten, waarop gemorst werd, die oud werd" (p. 28).

De isolatie in de flat wordt verder geplaatst tegenover de existentiële symboliek van het huis, van een *thuis*, als plaats van de noodzakelijke nestwarmte: Helena, net terug uit het gekkenhuis, verklaart plots "Ik heb een gevoel alsof ik naar huis zou willen gaan", waarop Eduard verbaasd opmerkt "Je bent toch thuis". Als annexen van de woonkamer in de flat fungeren de *keuken* en de *badkamer*. De keuken blijkt bij uitstek die plaats te zijn waar scherven gemaakt worden, waar het versplinteringsproces op zijn scherpst staat; nooit wordt eraan gedacht dat de keuken dient om *le cru in le cuit* om te zetten en dus de nutritieve code existentiële zin te geven. De badkamer is de plaats waar zich de *spiegel* bevindt (negatief), maar ook het *water* (positief). Zeer zelden spelen zich hier hoopvolle handelingen in af. Toch wordt hier in *Een vreselijk geluk* Tessa tijdelijk bevrijd en gelouterd, want na het nemen van een bad is ze blij, ze danst en praat (pas dan) over het krijgen van een kind. Tegenover de levensbrengende waarde van het water staat Norén aarzelend: "Water is iets dat ik niet heb. En altijd nodig. In de vorm van regen... Ik heb alle andere elementen, maar geen water. Ik heb aarde, vuur en lucht. Het deksel van de kist openmaken om te ontdekken dat ze vol water staat. De urn open te maken om te ontdekken dat ze vol is met je eigen water" (13).

Centraal in de leefruimte van de flat staat in een aantal stukken de *urn* met de asse van de afgestorven vader of moeder. Ook het opzuigen van het stof en het vaak gebruiken van de stofzuiger sluiten hier bij aan. Daar de vervreemde mens alle banden met de transcendentie heeft afgesneden, weet hij uiteraard geen weg meer met deze laatste overblijfselen van zijn aards bestaan. Het *rouwproces* zelf kan hij niet meer situeren, want de *dood* kan hij niet meer betekenen. Daarom kan b.v. Elaine zeggen: "Door te rouwen probeer je niet te hoeven begrijpen dat dat echt zo is" (p. 317).

Enkel in een flits en zeer sporadisch worden nog de paradijselijke toestanden terug opgeroepen die getuigen van eenheid en harmonie, van warmte en zomer, van vegetatie en volheid. Toen nog speelde de liefde bemiddelaar tussen man en vrouw, herkenden beiden elkaar als noodzakelijke complementen. Typisch voor de erkenning van het verloren paradijs is de integratie van en de nood aan de Andere: in *Een onderwereldse glimlach* is het de vreemde vrouw, die met Helena in het gekkenhuis vertoefde, die haar tot troost de borst toereikte, beelden die zo weggelopen lijken uit Bergmans *Cries and Whispers* waar de minst door de zielekanker aangetaste vrouw, de dienstmeid Anna, haar meesteres in de dood kan begeleiden en de borst aanreikt. Tweemaal een verrassend beeld van een Piëta, een beeld met dezelfde symbolische waarde bij Lacan en bij Jung.

5. Over Orestes, de held op de sofa

In de Oresteia, Aeschylus' enige volledige trilogie, wordt in het eerste stuk Agamemnon gedood door zijn vrouw Clytaemnestra en haar minnaar Aegisthus; het tweede deel ziet hoe de zoon, Orestes, zijn moeder vermoordt; het derde deel eindigt met de zuivering van Orestes door de godin Athena. De Wraakgodinnen die hem achtervolgden, de Erinyen, worden hierdoor tot Eumeniden, tot "Welwillenden". In de versie van Norén (alsook in zijn vroege poëzie uit de jaren '70) dient dit wraakverhaal vooral om de separatie tegenover de moeder en de oorsprong weer te geven. Was Apollo in de versie van Aeschylus de grote orakelgod uit de tempel van Delphi die Orestes beschermde tegen de Wraakgodinnen, dan is hij nu een soort psycho-analyticus geworden die hem als enig antwoord kan influisteren dat het antwoord in hemzelf ligt. "Orestes' dialoog met de Godheid krijgt de vorm van de dialoog tussen de geanalyseerde en de analyticus als de plaatsvervangende Andere" schrijft Magnus Florin in zijn introductie tot Noréns werk (p. 11). Anders dan zijn zuster Electra wil Orestes zich boven de separatie-moeilijkheden plaatsen, boven de plek waar tegelijk een aantrekking en een afstoting van kracht zijn (de "double-bind").

Wanneer Orestes op zijn moeder toeloopt, wil hij niet in haar armen ontvangen worden. Als zij haar blik op hem richt, roept hij: "Kijk me niet aan!", en als zij het woord tot hem richt, roept hij: "Niet die stem! / Niet die stem! / Die herinner ik me! / Je kwaad begrijp ik en vrees ik niet / Maar als je je barmhartig voordoet / word ik bang / en zie ik geen / einde". Daarom is het ook typisch dat "Elektra zich na de moord op Clytaemnestra en Aegisthus bezeert aan de scherven van de glazen tempelmuren die zij in haar zuiveringsdrift heeft stukgeslagen" en dat op dit moment precies Orestes de stem hoort van Apollo. Hierdoor bewijst hij dat hij de ambivalente krachten getranscendeerd heeft en een positie bereikt heeft "van waaruit hij zichzelf in al zijn broosheid en mogelijkheden kan waarnemen" (p. 12). De taal die het niet verlorene individu het sterkst kenmerkt is daarom de perfect symmetrische taal, de ringcompositie van identisch herhaalde zinnen ("Waar ligt Griekenland"? / "Tegenover Griekenland?"). Deze mogelijkheid zich zo doorheen de taal te bewegen mondt uiteindelijk uit in het scheppen van een aantal imaginaire werelden, wisselende identiteiten, overlevingsstrategieën (14) waar je ongeschonden je toevlucht kan toe nemen. Orestes stelt in de mythologie de laatste generatie voor uit de funeste stamboom van de Tantaliden (→ Pelops, Atreus, Agamemnon, die misdaad met misdaad vergolden). Psychoanalytisch wordt hier de vraag gesteld naar de zin van de fout, naar het louteringsproces dat generaties kan duren. Apollo speelt hier duidelijk de rol van de analyticus die de plaats inneemt van de niet erkende Andere en daardoor de mogelijkheid aanbiedt om terug te keren naar de oorsprong. Zeer betekenisvol is dan ook in de laatste scènes het gehuil van een klein

kind dat de regressie naar de steeds miskende oorsprong evoceert (15). Apollo is bij Aeschylus de god van de mythische zelfkennis ("Ken uzelf" als centraal adagium te Delfi), hij is het die Orestes verdedigde tegen de achtervolgingswaan van de Erinyen door hem naar zijn zuster Pallas Athena te sturen. Deze liet de twee partijen hun zaak bepleiten, riep de burgers van Athene uit de Areopag samen om te oordelen, maar diende uiteindelijk, wegens staking der stemmen, zelf te beslissen. De fout werd aldus openlijk kenbaar gemaakt en ten volle geassumeerd; een speciaal hiervoor samengeroepen gerechtshof, een levend tribunaal, oordeelde, niet de blinde gerechtigheid uit de oude mythe. De bloedwraak hield op, eerder liefde en medelijden (de Eumeniden) waren beslissend dan de aloude drang der vergelding (de Erinyen).

Om de Griekse mythe goed te begrijpen is het nodig te gedenken dat Delfi het geestelijk centrum werd, omdat o.a. hier de *omphalos* (navel) bewaard werd uit de oorsprongsgeschiedenis der goden. Deze navel was de steen die Kronos verslonden had in de waan dat het zijn laatstgeboren zoon Zeus was; enkel wanneer Kronos (de biologische Tijd) de opgegeten kinderen van Gaia, de Aarde, moest uitspuwen en Zeus (de spirituele God die de bliksem hanteert, als symbool van geestelijke verlichting) zijn gezag vestigde, kon de evolutie in het godsbeeld toelaten dat de mens geschapen werd (Prometheus boetseerde hem uit klei, Pallas Athena blies hem haar goddelijke adem in).

In de Oresteia zendt Apollo, bewaker van de tempel van Delfi, waar herdacht wordt hoe aan de goddelijke uitmoording (drie generaties; Ouranos, Kronos, Zeus) een einde kwam, Orestes naar Athena, het cultuurcentrum door mensenhanden gemaakt, waar zijn goddelijke zuster Athena het oeroude probleem van de bloedwraak (DE fout) die generaties lang van vader op zoon doorgeschoven wordt, voorlegt aan het oordeel van DE mens. De Erinyen vervloeken na Athena's vrijspraak de Atheense burgers, maar worden daarna *verzoend* door Athena's belofte voortaan voor hen een cultus in te stellen, m.a.w. een plek te creëren waar herdacht kan worden hoe de schuld en de wraak symbolisch kunnen geassumeerd worden en ten goede aangewend.

Deze plot zou het stramien worden dat Norén in vele toneelstukken is blijven uitwerken en variëren en vaak slaagt een personage er inderdaad in een dergelijke plek van de waarheid te construeren en het met kwaad en vervreemding geladen vader- of moederbeeld te deconstrueren. In *De moed om te doden* alsook in *De nacht, de moeder van de dag* komt de vadermoord voor door de zoon en vooral in het laatste stuk lijkt de zoon de plaats van de vader ingenomen te hebben. In *Een vreselijk geluk* hervindt Helen zichzelf, zoals in *Een onderwereldse glimlach* Helena hier een eerste aanzet toe vindt, beiden na een regressie naar de kindertijd. In



In een poging John uit te dagen gaat Charlotte languit voor het gehele gezelschap op de canapé liggen (v.l.n.r. Dirk Buyse, Ingrid De Vos, Ronny Waterschoot, Chris Lomme, K.V.S., foto: Luk Monsaert).

Demonen treedt Frank uit zichzelf na "gekruisigd" te zijn geweest aan de handen en ziet in dat de enige manier om gered te worden (cfr. de witte duif die door het open venster vliegt) erin bestaat dat zijzelf hun problemen moeten oplossen.

Zeer belangrijk hierbij is dat de positieve kracht die de Erinyen tot Eumeniden maakte en uiteindelijk tot de Liefde gerekend kan worden, soms expliciet opduikt om de zelfidentificatie mogelijk te maken. In *Een vreselijk geluk* wordt Helen getroffen door een immens geluksgevoel, ergens heel diep in haar, waardoor ze stukken van zichzelf terugvond die ze na haar kinderjaren was kwijtgeraakt:

"Ik ril van liefde... Ik huiver van liefde. Ik proef alleen maar jou... Ik ben in elkaar gedoken op bed gaan liggen met de telefoon tegen mijn buik om je op te bellen" (p. 190).

De telefoon als kunstmatige navelstreng tot communicatie en de herwonnen foetushouding waardoor contact leggen gemakkelijker wordt: beelden met archetypische kracht die in *Nachtwake* breed uitgesponnen en daarom des te obsederender zullen terugkeren.

6. *Nachtwake*

6.1. Situering

Nachtwake (Nattvarden, 1983, vertaling Karst Woudstra 1987) werd door de Blauwe Maandag Compagnie op 2 december 1987 in première gebracht voor het Nederlandse taalgebied. Regisseur was Guy Joosten. Op 15 januari '88 bracht de K.V.S.-Brussel zijn première ervan in een regie van Jean-Pierre De Decker. De tekst telt 361 bladzijden en werd enkel in Kassel tijdens de première integraal opgevoerd (acht uur); de toeschouwers van deze voorstelling werden na afloop wel uitgenodigd samen met de acteurs op een gemeenschappelijk ontbijt. Beide Vlaamse produkties waren geruime tijd samen in omloop, verschilden wel degelijk erg sterk van elkaar en kregen in de pers erg lovende kritieken.

De situatie in *Nachtwake* vormt een alternatieve opening op *Demonen*: ook toen beleefde men de nacht na het overlijden van de moeder, ook toen stond haar urn centraal en raakte haar as tenslotte in de kamer rondgestrooid. In *Demonen* kwamen de broer en diens echtgenote echter niet opdagen en figureerden de onderburen als alternatief koppel om het gemeenschappelijk dissectieproces inhoud te geven. Door de twee broers nu wel met elkaar te confronteren gaat Norén duidelijk een stap verder en boort rijkere aders aan voor (zelf)vernietiging, namelijk hun beider jeugd en relaties tot de vader en de moeder. John wacht thuis zijn tien

jaar oudere broer Alan op; hun beider huwelijken (resp. met Charlotte en Monica) zijn vastgelopen en een kleine vijf uur theater wordt gevuld met dit ogenschijnlijk klassiek thema.

De tweemaal vier *acteurs* (Dirk Buyse, Ingrid De Vos, Ronny Waterschoot en Chris Lomme in de K.V.S.; Peter Gorissen, Mieke De Grootte, Maarten Wansink en Lieneke Le Roux voor de BMCie als resp. John, Charlotte, Alan en Monica) speelden allen op een zeer hoog niveau en brachten door een verschillend regie-concept een totaal andere voorstelling. Globaal gezien kan men de *speelstijl* van de BMCie misschien als directer, actievoller en sterker op de verbale humor afgestemd beschouwen, terwijl deze uit de K.V.S. intiemmer, beklemmender en ontroender is. Ook het *decor* evoceerde dit verschil: het ontwerp van Niek Kortekaas (BMCie) was rauwer, liet door de trappenconstructie achterin meer loopactie toe, Charlotte verfdde haar aanklacht tegen John op de vuile muren. Het decor van Marc Cnops (K.V.S.) was esthetischer, evoceerde door de lange spiegelscherf de versplinterde personages, liet toe de scène op het einde haast volledig van meubilair te ontruimen waardoor de innerlijke leegheid weer extra benadrukt werd.

De personages

John

Vooreerst is er John, psychoanalyticus (of psychiater?), cynisch, een "ijskoude narcissist", die "ijskoude monsters als vrouwen" wil, "zonder borsten met harde kutten". Hoewel zijn sexuele gedachtenwereld zeer goed gestoffeerd is tot het perverse toe, geeft hij toe dat "het zeer lang geleden is dat hij werkelijk een sexueel verlangen voelde". Wat hem ontbreekt is echt gevoel en nochtans wil hij graag, zoals vroeger in de jaren zestig "gevoelens kunnen tonen". Deze regressie naar zijn jeugd is een voortdurend nostalgisch herdenken van de verloren eenheid, toen hij nog tenorsax speelde *samen met* zijn broer, toen beiden keken naar *East of Eden*. Na enkele uren "nachtwaken" bestempelt hij deze jeugd als een "hallucinatie"; dan wordt ook duidelijk dat zijn problemen gegroeid zijn uit het ontbreken van "la loi paternelle" (vader dronk, moeder bevestigde "la référence au nom-du-père" niet). Hierdoor blijft niet alleen zijn sexueel gedrag tegenover Charlotte onvolwassen (neuken kan hij niet, heeft enkel een "navelstreng" tussen de benen), maar ook zijn relatie tot het kind uit zijn eerste huwelijk (hij stopt het vol eten en vol schaamte durft hij zich niet meer vertonen met haar). Hijzelf is geworden tot "zijn eigen liefdeloze, ijskoude mama" tot wie Monica kan zeggen wanneer hij haar het hof maakt: "John; ga naar huis, naar mama". Zijn mama had volgens hem trouwens "het liefst zijn lul afgesneden, zodat hij niet met papa zou kunnen neuken".

Zijn geestelijke en gevoelsmatige koude ontwikkelt zich verder in een voortdurende drang tot conceptualiseren. Hij haat "omschrijvingen en overbodige toevoegsels", corrigeert Charlottes woordgebruik ("meegevoel is een Germanisme"), speelt woordspelletjes ("blasfemie, Charlotte, is een soort vis") en wanneer hij doorheen het raam kijkt naar de hemel kan hij Cassiopeia enkel *definiëren*. Hij is de manische snelprater die "alles kan verklaren door zijn verstand", maar van wie zijn dochter zegt "bij jou is alles donker, leeg, koud".

Merkwaardig genoeg werd door de twee regisseurs geen gebruik gemaakt van de ontknoping zoals Norén deze uitschreef voor John. Reeds halfweg het stuk had John verteld dat zijn moeder hem niet had willen aanraken op haar ziekbed en dat vlak voor ze stierf iets bijzonders gebeurd was. Plots zag hij haar "als een heel jong en heel mooi meisje (...) Ze keek me met gelukkige ogen aan (...). Ze lachte naar me (...). Het was net alsof wij... zij en ik... met elkaar naar bed gingen... de liefde bedreven". Zo zag John ook in het finale beeld, wanneer Charlotte hem reeds verlaten had, "zijn moeders naakte, ijsskoude lichaam dat plotseling op de stoelen links ligt". *Regie*: ("Hij loopt ernaar toe, pakt haar hand, ze staat op, nu heeft ze een jurk aan, en als de orkestbegeleiding inzet dansen ze rond in de flat"). Deze hergeboorte valt samen met een ingesproken boodschap op cassette (wel opgevoerd) die Charlotte hem laat horen vlak voor haar afscheid ("The following recordings are all dedicated to my beautiful dearest on his birthday" en die getuigen van haar reeds vooraf gepland besluit hem te verlaten.

Charlotte

Charlotte's grootste probleem is dat zij "zijn mama" niet is; voortdurend wil zij gevoel van hem loskrijgen, zoekt zij contact ("al is het maar als jouw neukmakertje"). Wat John haar verwijt is haar onvolwassenheid en afhankelijkheid, waardoor ze van het ene progressistisch en feministisch programma in het andere terecht komt. Vroeger was zij zeer kunstzinnig begaafd. Nu wil zij ten allen prijze dat John haar nog een vakantie in het Zuiden garandeert. Daar wil zij warm en naakt kunnen rondhollen in de warmte van de zomer. Zij verlangt van hem dan ook: "Jij moet naakt op je rots in zee gaan liggen, zodat je innerlijk, je verlangens over je heen spoelen en je schoon kan wassen, je moet helemaal open zijn, zonder naam". Tegen dit oerbeeld, zo weggelopen uit het archetypische Aards Paradijs, projecteert ze echter dadelijk een ander, dat van de "onderwereld en de grot", waaruit ze John niet kan weghalen. Als verder moment van ontsnapping dient voor haar het water: "midden in de nacht onder de douche gaan staan als ze allemaal slapen, de douche is het hoogtepunt van mijn bestaan geworden". Ook staat ze verrukt over een echt koppel dat ze gezien heeft in de bus en denkt weemoedig aan "een man en een vrouw die het goed hebben samen... die nog steeds bij elkaar zijn ... Die el-

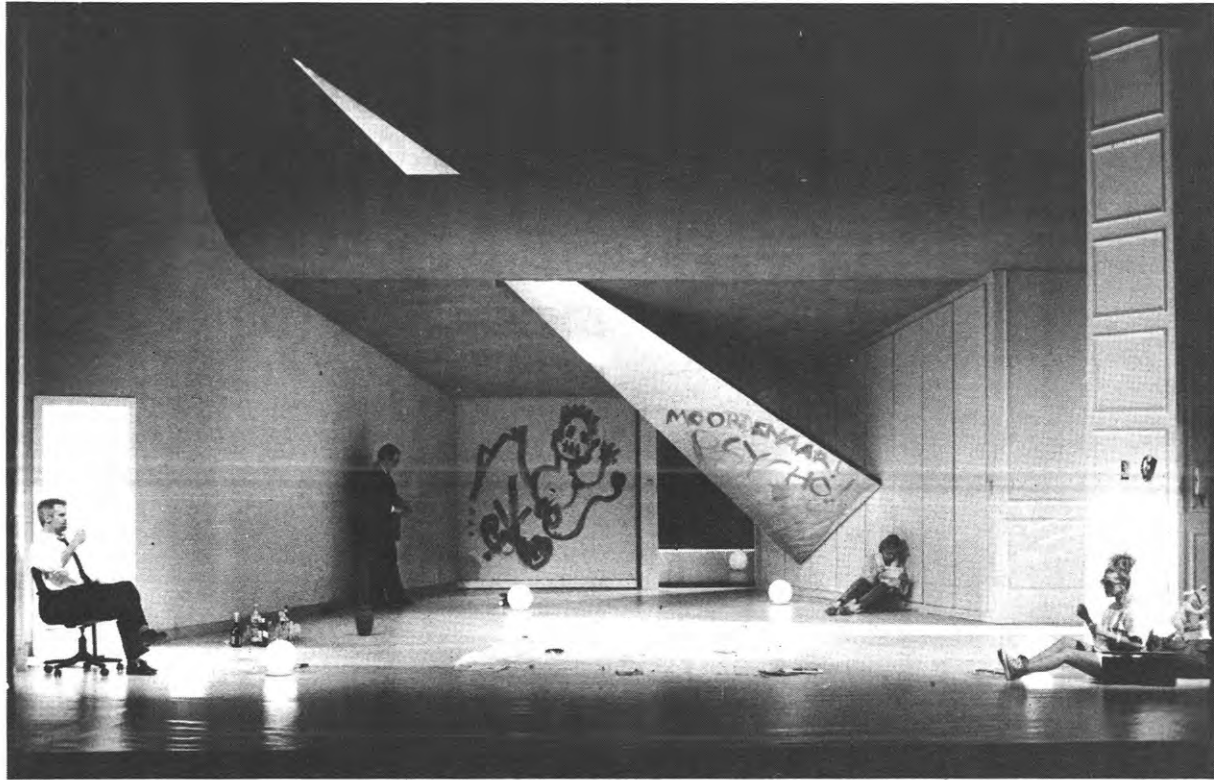
kaar op de een of andere manier liefhebben".

Toch beseft ze dat ze John fundamenteel nodig heeft; kwaad op zichzelf, realiseert ze zich "ik kan niet langer dan een etmaal zonder hem ... Dan moet ik contact met hem hebben ... Al is het alleen maar om tegen hem aan te schreeuwen" (p. 154). Geheel het stuk door schopt ze als een bezetene tegen hem aan, daagt hem uit in de hoop toch ergens nog een gevoelige snaar te treffen. Vooral wanneer ze in de spiegel kijkt en al dromend over haar jeugd een regressie meemaakt, wordt ze tijdelijk rustig, vol verlangen en tederheid (p. 169), streelt haar borsten, denkt terug aan een jeugdreis naar Italië (p. 171) en aan muziek uit de Golden Sixties. Wanneer John suggereert dat zij hun kind tegen hem opzet, komen andere herinneringen boven, vooral aan het andere kind dat ze (vooral hij?) lieten aborteren en waarover ze beloofd hadden niet meer te spreken. Dan wordt John de moordenaar, een "koudbloedige godvergeten moordenaar" (p. 208) en omdat de taal haar ontoereikend toeschijnt om deze gevoelens uit te drukken, schildert ze dit in grote onhandige letters, samen met een beeltenis van John (gewapend met een mes dat foetussen bedreigt) op de muren. Dit vormt dan de aanloop tot de grote vernielsscène uit de keuken (of badkamer), waar glas kapot gegooid wordt en Charlotte de scherven van haar innerlijke versplintering veruitwendigt (p. 223).

Wanneer John haar, zowat een uur later, zover gekregen heeft dat ze hun dochter ("Nike" of de vrede!) door hem vernietigd acht (p. 318) ("Ze is niet langer van mij. Haar moeder doet niet meer mee") gooit Charlotte in een laatste reactie van woede de urn recht in zijn gezicht, mist hem, zodat de muur en de vloer de laatste begraafplaats worden. Pas nu is de moeder definitief dood en dit brengt een aantal merkwaardige veranderingen in Charlotte met zich mee: op zijn aanhoudend gevraag "Wat is een guttaperchastoel" (zeker wel tien keer) kan ze nu wel het begrip *definiëren* (cfr. Johns alleenheerschappij op dit gebied in het begin). Ze bekijkt zichzelf in de spiegel, zet haar hoedje op en draait zich om naar hem alsof ze nu "een klein meisje" (p. 360) was. De regressie slaagt, ze *verlaat* de kamer, Alan roept haar door het (enkel nu) geopende *raam*. Uit het opgezette bandje blijkt dat zij dit afscheid voorbereid heeft; de haar opgedrongen rol van Johns mama heeft ze definitief van zich afgeschud. Dit moment duidt zij aan als "his birthday", een hergeboorte die hem nu moet toelaten voor het eerst zijn moeder te zien als een volwasen, onafhankelijke vrouw die hem een hand geeft (p. 361).

Alan en Monica

Het tweede koppel, Alan en Monica, hebben duidelijk een omkaderende functie, maar zijn toch onmisbaar. Van belang is de gemeenschappelijke jeugd van Alan en John (Caïn en Abel), waarin de 10 jaar oudere Alan verschijnt als degene die al-



Laatste tafereel of de volslagen leegte. De regressie van Charlotte (uiterst rechts) wordt gevisualiseerd door haar tienerkledij die in scherp contrast staat met de mondaine jurk die ze in het begin droeg. (K.V.S., regie Jean-Pierre De Decker, foto: Luk Monsaert).

les eerder en beter kon, hun alcoholistische vader echt gekend heeft, financieel succesvol is en meent daar recht op te hebben. Zijn druk zakenleven heeft hem voor zijn vrouw en kinderen tot een vreemde gemaakt: "En de kinderen kijken je aan en vragen zich af wie je bent en wat je komt doen" (p. 107).

Monica wordt door hem gedomineerd, zij is een frêle vrouw die de verassing een "mooie plechtigheid" vindt, een "moment van menselijke warmte" (waarop John cynisch invalt: "Dat kun je wel zeggen" (p. 100). Het verschil tussen hen beiden is dat Alan met zijn hoofd praat en zij met haar buik (p. 180); zij is het die nu een affaire heeft met Rikard, een tere en zuivere relatie met een jongen van 24 die zelf al een meisje heeft en eigenlijk in het ziekenhuis ligt. Alan kan dit niet aan - hij heeft enkel zo hard gewerkt in functie van zijn vrouw en kinderen (p. 279) - en zoekt desperaat "iemand die me in zijn armen nam en zei: nu mag je slapen, nu mag je 24 uur lang slapen, en ik blijf wakker, ik blijf hier bij je zitten" (p. 353). Wanneer hij hiervoor de borsten van Charlotte zoekt en daarna van haar afrolt, kan hij enkel stamelen: "Ik wilde alleen mama's gezicht aanraken" (p. 357).

7. De versplintering van de tragedie of de tragedie van de versplintering?

7.1. De taal

"Nachtwake" gaat fundamenteel over de tegenstelling licht/duisternis, warmte/koude, volheid/leegte, leven/dood, gevoel/verstand, liefde/haat en de manier waarop deze in het individuele identificatieproces (mis)groeien doorheen de imaginaire en symbolische orde. De meest algemene oppositie die het stuk articuleert is deze tussen *communicatie vs. vervreemding*, of anders gesteld tussen *identiteit vs. versplintering*. De eigenlijke tegenstander van deze vier personages, de taal, voelt aan als een web dat hen verstrikt houdt en waarin ze niet langer veilig zijn. De taal is de plek van de voortdurende diskwalificatie van elkaars spreken, het schouwtoneel waar herdacht wordt dat elke binding ook tegelijk scheiding is.

De macht van het woord is gebroken, en nochtans "was in den beginne enkel het Woord" en door dit woord werden de dingen op afstand gehouden, want ze waren benoemd. Door dit woord construeerde de mens (een model van) de werkelijkheid: hij schiep zich een systeem van regels (la langue) om er zich in thuis te voelen, alsook een discours, een supra-individueel veld van verhalen, verteld en voorgesteld door de Andere (le discours de l'Autre). Van zodra de individuele parole zich niet meer kan inspireren aan de brokstukken van het verhaal van de anderen, wordt dit persoonlijk verhaal een *parole vide* en leidt het finaal tot Waanzin, tot het definitief afzien van de erkenning door de andere, tot de Nachtwake die Lotte meemaakt in Botho Strauss' *Groot en Klein* (tussen "Marokko" en "Tien Kamers").

Ook de manier waarop elk personage geconstitueerd wordt verwijst naar de talloze verhalen die over hem verteld worden: "John" wordt gemaakt in het snijpunt van de verhalen van en over zijn vader, moeder, broer, vrouw, schoonzuster, twee kinderen. Dit geheel van opposities waarin "John" fungeert (als vader tegenover een vrouw, als kind tegenover zijn moeder, ...) vormt *la chaîne des signifiants* die voortdurend een *signifié* poogt vast te leggen (wie ben ik?), maar hier nooit in slaagt. In *Een onderwereldse glimlach* verkiest Edouard zijn gemaskeerde toestand van versplintering te behouden boven een inspanning om doorheen dit masker te willen breken. Het ten allen prijze handhaven van deze valse identiteit doet de taal ontploffen, zoals de eindsequens van dit stuk goed aangeeft.

Edouard: Je hebt me zo gelukkig gemaakt.

Elaine: Vergeef me. Vergeef je me?

Edouard: Nee, dan kan ik niet.

Elaine: Morgen ga ik naar Rome.

(Stoppen en contacten ontploffen met kleine kortsluitinkjes) (p. 332).

Kenmerkt een continu proces van betekenisvergliding reeds elk succesvol spreken volgens Lacan, dan wordt het effectief spreken bij Norén enkel bereikt in momenten van een grote pijn. Toch zijn het enkel deze geprivilegieerde ogenblikken die naar de smalle strook van de Waarheid leiden en de verspreide scherven uit het mislukte totalisatieproces bijeenvegen. Op dat moment stellen de scherven weer de spiegel samen, waarin het verloren gewaand subject zichzelf als opperste rechter dient te erkennen om zo de reddende krachten in zichzelf weer te zoeken.

7.2. De katharsis

De "fout" die John en Charlotte als stel neurotici met zich meesleuren is een kwaad dat minstens drie generaties omvat: de onvolwassen band die John met zijn ouders beleefde is deze die hij doorgeeft aan zijn kind, een dochter die contact schuwt in de opgesloten ruimte van een andere flat en als enig communicatiemiddel een openblijvende telefoonverbinding met de falende vader heeft. Zoals in de Griekse tragedie is het uitboeten van de fout een proces dat zeer veel tijd in beslag neemt. De Zoon in *De moed om te doden* beseft zeer duidelijk waarom zijn afkomst verstoord is, heeft boven alles behoefte aan een zuiverende uitstoting en realiseert die ook (zoals ook Helen in *Een Vreselijk Geluk* (p. 191), David in *De nacht, de moeder van de dag* (p. 272) of Frank in *Demonen* (p. 409).

Het stuk waarin de onderwereld symbool wordt van de versplintering begint en eindigt met referenties naar Oedipus en evocert door de licht/duisternis symboliek de onmogelijke katharsis van Edouard en Elaine:

cfr. Elaine: "Ik kan niet meer zien. Je hebt een lasvlam op me gericht. Ik word blind. Waar moet ik naar toe? Wat zie je als je blind bent? Hoe is het om te vrijen als je niet kunt zien ... als het donker wordt en donker is overal om me heen? (p. 332)" (eindsequens).

Zo werd ook Andreas in *De Vorstenlikker* blind, hij die zich aan de Vorst leende om de uitroeiing van de Joden te bezingen en een opera voor vier paarden te schrijven (p. 82).

Vanaf *De Vorstenlikker* is er eenheid van plaats, tijd en handeling. Meestal ook een katharsis die appelleert aan een identificatie bij het publiek dat hiervoor 4 à 5 u. overheeft. Een stel theaterconventies die het West-Europese publiek stormenderhand innemen en feitelijk draaien om de Waan die de vervreemde mens niet meer onder controle kan krijgen. Een moderne Orestes dus, achtervolgd door de Erinyen en enkel te genezen op de sofa van zijn analyticus. De versplintering van de tragedie, of net andersom, de tragedie van de versplintering?

NOTEN

- (*) Deze tekst is de herwerkte versie van de voordracht die ik gehouden heb (samen met J. Quackelbeen en K. Woudstra) voor de ploeg van de K.V.S. die *Nachtwake* aan het voorbereiden was. Ik bedank Luc Van den Dries (U.I.A.) die mij uitnodigde op de contrastieve video-analyse in zijn college "Voorstellingsanalyse", waar de twee regisseurs, Jean-Pierre De Decker en Guy Joosten, hun verschillende visie op het stuk toelichtten. Ik onthou mij van een vergelijking tussen de twee versies gezien Luc Van den Dries een bijdrage in die zin zal publiceren in *Etcetera*.
1. Zie Magnus Florin, Het nachtelijk feest. Een interview met Lars Norén, p. 24, in: Lars Norén. *Toneel 1*, vertaald door Karst Woudstra, Amsterdam, 1985. International Theatre Bookshop (alle vertaalde teksten worden hieruit geciteerd).
 2. Over de double-bind: zie Programmbrochure Blauwe Maandag Compagnie (= BMC) bij *Nachtwake*, p. 98-9 alsook het interview van Ingmar Bjorksten met Norén voor Svenska Dagbladet gepubliceerd in de Programmbrochure bij *De moed om te doden*, Theater Malpertuis, p. 8. Zeer verhelderend voor mij was ook de interpretatie hiervan gegeven door J. Quackelbeen.
 3. Een vertaling van enkele gedichten uit *Order II* (1978) verschijnt van de hand van Catharina Verhulst in een volgend nummer van *Yang*.
 4. Voor een overzicht van enkele buitenlandse producties: P. Van der Plank, Statische situaties. Versplinterde persoonlijkheden, in: *Toneel Theatraal* 103, 1982, 9: 18-19 (over *Een vreselijk geluk*, regie: G. Rijnders, Zuidelijk Toneel Globe en *De moed om te do-*

den, regie: T. Klinkenberg, F Act); E. Van Heer, Bergman in Holland. Teater uit Zwen, de blikvanger van het Holland Festival, in: *Knack*, 12 juni 1985, p. 152; E. Törnquist, Skandinavisch Theaterfestival. Een zinvolle manier van presentatie, in: *Toneel Teatraal* 105, 1984, 8: 40-42 (over *De nacht, de moeder van de dag*); H. Bobkova, Publiektheater speelt Norén: beschrijvend zonder perspectief, in: *Toneel Teatraal* 104, 1983, 8: 23-25 (over *De nacht, de moeder van de dag*, regie Karst Woudstra, Publiektheater); P. Simons, Het opengesneden huis, in: *Ons Erfdeel* 26, 1983, 5: 765-766 (Publiektheater, De Nacht).

5. Roger Arteel, De acteurs moeten door het vuur heen, in: *Knack*, januari 1986: 66-67.
6. Hans Oranje, *Demonen*, in: *Toneel Teatraal* 106, 1985, 6: 41. Voor een bespreking van Claus Peymanns versie hiervan in Bochum, 1984, zie: S. Löffler, Gegen den Strich, in: *Theater Heute* 1984, 12: 22-26; voor een vergelijking tussen *Demonen* van Cl. Peymann en T. Klinkenberg, zie Hanny Alkema, *Demonen en Dämonen: verschil tussen tederheid en cynisme*, in: *De Volkskrant*, 24 mei 1985. Ter ondersteuning van H. Oranjes interpretatie verwijzen we nog naar de woorden "spiritueel" (p. 196), het "offer van Abraham" (p. 200), het huwelijk op "Pinksteren" (p. 220), "vergeestelijkt" (p. 217).
7. Zie Magnus Florin. Je moet je leven veranderen. Aantekeningen bij het toneelwerk van Lars Norén, in: Norén, *Toneel 1*, o.c., p. 7-23; Fred Six, Lars Norén op het Vlaamse Toneel, in: *Ons Erfdeel* 1986, 3: 446-447.
8. Cfr. Jacques Lacan, *Ecrits*. Paris, 1966 (met o.a. *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, p. 237-322); Antoine Mooij, *Taal en verlangen. Lacans theorie van de psychoanalyse*, Boom, 1975. Zie ook A. Mooij, *Van psychoanalyse naar anthropologie*, in: *Wijsgerig Perspectief* 16, 1975-76, nr. 5.
9. Jean-François Lyotard. *La condition postmoderne*, Paris, 1979; Ihab Hassan & Sally Hassan (Ed.), *Innovation / Renovation, New Perspectives on the Humanities*, Wisconsin, 1983. Zie ook Jacqueline Nahieu, Norén en Strauss markeren het einde van het "iktijdperk", in: *Ons Erfdeel* 1983, 2: 288-289.
10. Jorge Luis Borges, *De Zahir*, Amsterdam, 1982; Julio Cortázar, *Rayuela: een hinkelspel*, Amsterdam, 1973; zie ook P. Collard, Jorge Luis Borges en/in zijn labyrinten, te verschijnen in *Yang*, 1988.
11. M. Florin, o.c., p. 24-26.
12. Zie K. Woudstra, De toneelschrijver Lars Norén. Van De Vorstenlikker tot De Nacht, de Moeder van de Dag, in: *De Gids* 148, 1985, 1: 69.
13. Magnus Florin, Het nachtelijk feest. Een interview met Lars Norén, in Norén, *Toneel 1*, o.c., p. 24.

14. M. Florin, o.c., p. 16: zo "ontwikkelt Elektra tijdens Orestes' ballingschap duidelijk een overlevingsstrategie door zich zijn aanwezigheid te verbeelden. Als Orestes dan werkelijk terugkeert in Argos en zijn zuster ontmoet, gelooft ze opnieuw dat ze zich hem alleen verbeeldt".
15. Zowel Aegisthus (is al een "labyrint"), het koor van blinden (zijn kwaadaardig, vallen Orestes aan, kwetsen en beroven hem) als het water waarvoor Electra en Orestes zich bevinden na de twee moorden (een diep kanaal met donker, onbeweeglijk water) zijn fundamenteel door de versplintering aangegrepen. Ook na de moord op haar moeder voelt Electra zich bezwaard (er zitten overal scherven in haar lichaam, die Orestes niet kan verwijderen). Apollo verschijnt enkel voor hem en wanneer Orestes moeizaam het orakel kan "omdraaien" verschijnt een grote kamer met een eenzaam kind en weerklinkt geschrei.