

DE ACHTERKANT VAN DE BEHEERSING HET THEATER VAN JAN LAUWERS

Christoph DE BOECK

Met het theater onderhoudt plastisch kunstenaar en theatermaker Jan Lauwers al jaren een haat-liefderelatie. Het is dezelfde dubbelzinnigheid die zo ontregelend werkt in zijn produkties. Als Lauwers een stelling opbouwt, is hij al druk bezig met die aan de andere zijde weer af te breken. Spreekt hij over leven, dan zijn daar onlosmakelijk mee verbonden: dood en vernieling. Door zijn theaterwerk en zijn beschouwingen heen stoten we dan ook op heel wat tegenstellingen en tegenstrijdigheden, paradoxen die gevolgd kunnen worden vanaf de stichting van het Epigonen-theater zlv in 1979 tot de Needcompany vandaag.

Theater zonder theater¹

Voor Lauwers is theater een pervers medium. Het ontbreekt het toneel *an sich* immers aan autonomie en zuiverheid, in tegenstelling tot *pure* kunstakten als bijvoorbeeld beeldhouwkunst of muziek. Want een regisseur heeft nood aan andere disciplines als de muzikale of plastische kunsten om geluid en decor te integreren in zijn voorstelling. Je hoort dan ook de gemengde gevoelens waarmee Jan Lauwers, opgeleid als beeldend kunstenaar, over theater spreekt:

Theater ligt in het verlengde van de beeldende kunst, maar de schilderkunst bevindt zich volgens mij op oneindig veel hoger niveau. Theater is een pervers medium, het dwingt je tot concessies die je als schilder nooit zou doen. Daar staat tegenover dat een schilder geconfronteerd wordt met de eenzaamheid van zijn atelier, terwijl een theatermaker het voorrecht heeft met andere mensen te werken.²

Volgens Lauwers leer je onnoemelijk veel in de samenwerking met anderen, maar zelfdertijd kalf je jezelf af en moet je voortdurend compromissen sluiten. Dit sociale dilemma speelde hem waarschijnlijk het meeste parten in het collectiviteitsconcept van het Epigonentheater zlv. De theatermaker heeft dan ook getracht uit deze impasse te geraken door een beslissende positie in te nemen als groepsleider van de Needcompany. Maar in 1990 kampt Lauwers nog steeds met deze problematiek:

De acteurs vragen soms: ik kan dat zo doen, ik kan dat zo zeggen of zo... En dan denk ik: daar heb je als acteur toch alle vrijheid in. En langs de andere

kant wil ik absoluut niet dat ze doen wat ze willen doen.³

In de voorstelling *Invictos* worden deze conflicten treffend verbeeld. Op bepaalde momenten verliezen de acteurs hun greep op het personage en spelen ze zichzelf. Uit de manklopende communicatie en alle misverstanden vanden vloeiend dan vurige ruzies voort, zowel tussen de mensen die het stuk maken als onder de protagonisten van het verhaal.

Het is trouwens de positie van de theatermaker in het algemeen die zo paradoxaal van aard is. Er is tegelijkertijd sprake van een surplus aan en een verlies van identiteit: de grotere rijkdom aan ervaringen wordt afgewogen tegen de frustratie die dat voor het ego met zich brengt. Hij ervaart met andere woorden een kloof in zichzelf die een vaste identiteit onmogelijk maakt. Zo'n kern ontbreekt het theatermedium zelf evenzeer. Deze kunst is immers *pervers* in letterlijke zin, namelijk *ont-aard*. Door zijn fundamentele gespletenheid mist het theater een substantiële aard of identiteit, maar dat maakt de discipline net zo interessant en veelzijdig. Zo komen in het oeuvre van Jan Lauwers ons confrontaties onder ogen tussen dans, video, muziek, beeldhouwkunst en andere disciplines. Dat wil zeggen dat zowel het medium als de makers per definitie onderworpen zijn aan een gelijkaardige tegenstrijdigheid. Elke regisseur krijgt te maken met een eindeloze reeks verschillen in mensen en materialen waarmee hij samen dient te werken.

De vernieuwingen van de jaren tachtig kunnen gedeeltelijk verklaard worden vanuit het conglomeraat dat een toneelvoorstelling is: theatermakers zijn steeds dieper op zoek gegaan naar het wezenlijke van het theater en hebben uiteindelijk ontdekt dat een wezen ontbreekt. Daardoor deconstrueert theater zichzelf: het bestaat en het bestaat niet. Het avantgarde-theater van de hele generatie tachtig heeft trouwens nadrukkelijk aangetoond dat het eenheidsconcept in theater niet te handhaven is. Het toneel is bij Fabre, Decorte, De Keersmaeker en co. door de confrontatie van diverse media en het verbrokkelen van verhalen en betekenis-eenheden grondig gedecentreerd. Maar niet alleen de heterogeniteit van het medium draagt bij tot de (on)eigenheid van het theater, ook de vluchtigheid van elke toneelopvoering. Het momentane podiumgebeuren doemt op en verdwijnt weer. Theater zonder theater.

Abstract maar concreet

Haast alle creaties van Jan Lauwers bevatten beelden van een ongekende schoonheid, die tegengewerkt worden door scènes van (seksuele) vulgariteit en banaliteit of door trucs die het lijsttoneel en de esthetische ervaring ontluisteren.

Lauwers haat het kunstwerk waar hij aan bouwt en hij steekt zijn produkties dan ook vol met zelfspot, ironie en sarcasme. Hij maakt daarvoor gebruik van de confrontatie tussen harde geometrische vormen en een - storende - luchtige speelsheid. De koele en gestileerde vormgeving van *Julius Caesar* (1990), *Invictos* (1991) en *Orfeo* (1993), de sereniteit van Caesars onbeweeglijke dood of de uitgestreken gezichten van de op één rij gezeten generaals in stervensnood in *Antonius und Cleopatra* (1992): telkens wordt de ernstige sfeer van dood en lijden verbroken door humor en relativerende opmerkingen. Zo gaan in *Julius Caesar* de overleden krijgsheren op schommelpaardjes rijden onder het slaken van woeste cowboykreten. Toneel is maar een spel, ernst komt er niet aan te pas. Deze stellingname wordt nog eens te meer geïllustreerd door de huppelpasjes en de dansjes die de spelers maken als hun personage reeds gestorven is. Lachend wordt dan ook de dood van Portia aan haar man Brutus gemeld - beiden schateren het haast uit - en met veel jolijt worden de rouwbetuigingen in ontvangst genomen. Al dat plezier vormt een schril contrast met de rechte lijn waarop de spelers op dat ogenblik staan, als bij het condoleren van een familie.

In de schouwburgen waar de Needcompany speelt, hangt dikwijls een plagerige sfeer. Tekenend hiervoor is de Spanjaard die als eerste opkomt in *Invictos* en telkens een stukje zingt, daar eensklaps mee ophoudt en dan ondeugend het publiek aanstaart. De acteurs pesten echter niet alleen de toeschouwers maar ook elkaar. Wanneer in *Julius Caesar* Brutus zijn argumentatie tracht op te bouwen, lacht Grace Ellen Barkey hem uit en parodieert ze zijn breedsprakigheid - ook al behoort haar personage dan reeds tot het rijk der doden.

Dat spelelement ontardt meer dan eens in een onbedwingbare chaos, een uitbarsting van geweld die uitgespeeld wordt tegen de geometrie van de stukken. Drie paren brengen bijvoorbeeld een symmetrisch georchestreerde uitbeelding van een kus in *Need to know* (1987), een voorstelling die uitdraait op onbeheerste seksuele uitpattingen. Zo'n orgiescène troffen we ook reeds aan in *De Struiskogel* (1982). Een voorstelling als *Incident* (1985) bestaat dan weer slechts bij gratie van botsingen en verwarring, als was het de tot theater gestolde chaos van elke dag. Tijdens de eerste bedrijven van *Julius Caesar* valt een sterk meetkundig bepaalde opstelling van de spelers op die de spanning tussen de verschillende karakters onderstreept: een driehoeksvorm met Caesar, Brutus en Cassius. Naar het einde toe loopt die beregelde encenering echter uit de hand. Het geweld escaleert, de oorlog woedt en iedereen begint door elkaar heen te praten en te lopen. Onverstaanbare discussies laaien op, overstemd door het lawaai van ontsnappend heliumgas. Alles wordt gehuld in een dichte mist waarin niemand zijn weg nog terugvindt, de paardjes zijn aan het schommelen gezet en elke rol gaat aan het wankelen.



"Julius Caesar" door Needcompany.

De gespletenheid in de theatrale taal van Jan Lauwers (orde versus wanorde) correspondeert met de tegenstelling tussen het abstracte en het concrete. Volgens de regisseur ontmoet je in zijn voorstellingen personen die zich "in de *extreme, fysieke* situaties van liefde en dood"⁴ bevinden. De termen *extreem* en *fysiek* verwijzen naar het aardse leven dat we dagelijks meemaken, de concrete dingen en problemen waartegen we strijd moeten leveren. Dat is de materiële werkelijkheid, die in een abstracte kunstvorm nooit direct gepresenteerd kan worden. Jan Lauwers:

De onmogelijkheid om dingen te tonen en die toch tonen: die contradictie maakt theater zo interessant. Om dat te doen, zoek je toenadering tot abstracties: door het abstraheren van een aantal gegevens, verhef je ze tot iets dat niet meer alledaags is. Naast die abstractie staat het concrete van het verhaal dat je vertelt: ik probeer met dit stuk [*Julius Caesar*, CDB] het concrete en het abstracte zo nauwkeurig mogelijk in elkaar te laten overvloeien [...]⁵.

Het transcenderen van de concrete realiteit in schoonheid en meetkundige figuren, in gestileerde vormen en abstracte tekens - én in theater -, moet echter

uitlopen op een failliet. Dat wil Lauwers demonstreren in zijn werk en daarom wordt de vooropgestelde geometrische lijn van een voorstelling bruusk geknakt. Het lijkt wel of de alledaagse en onesthetische, tot vuil gedegradeerde realiteit wraak neemt door een portie chaos te injecteren in het kunstwerk dat vervolgens op hol slaat. Zo komen we terecht bij een tweede voorname paradox: fictie en realiteit, vormgeving en materie, orde en wanorde zijn in een theaterproductie in elkaar vervlochten. Hoezeer fictie, vorm en orde hun antagonisten ook trachten te bedekken, het werkelijke blijft doorsijpelen en barst tenslotte uit.

Vertellen zonder verhaal

Abstracties dienen de mens om onze concrete wereld met zijn stortvloed van betekenissen te verdelen in herkenbare categorieën. Op dezelfde manier wil Lauwers een verhaal vertellen om die wanordelijkheid te duiden. Hij streeft naar helderheid en zet een theatrale constructie op waaruit zijn bekommernis om het vormelijke aspect blijkt. In een gesprek met Marianne Van Kerkhoven en Sigrid Bousset praat hij over het vertellen als "een soort zekerheid in de vorm"⁶. Telkens weer moet hij echter vaststellen dat die afgelijnde vormelijkheid opengebroken wordt door elementen die indruisen tegen principes van chronologie, continuïteit of lineariteit. Het verhaal dat hij wil vertellen, wordt bestookt door de fragmenten van de wereld en die van het medium zelf. De chronologische tijd maakt overigens deel uit van het grote menselijke project om via de *logos* en de rationaliteit de wereld te beheersen. Theater is daar om de chaos van de actuele realiteit te demonstreren die de mens steeds tracht weg te mathematiseren. Zoals theater er volgens Artaud in de eerste plaats is om ons te leren dat de hemel nog altijd op ons hoofd kan vallen. Nogmaals Jan Lauwers aan het woord:

De mensen hebben terug nood aan vastere waarden. Ik wil zelf ook duidelijkere werken maken, een hand geven aan het publiek. En toch maak ik de verhalen fragmentarisch; ik splits ze op en maai het gras onder de voeten van de toeschouwers een beetje weg. Ik wil een zekere duidelijkheid hebben in wat er gezegd wordt, zodat al de rest het onduidelijk maakt.⁷

Die "rest" produceert zo'n ondoorzichtige uitzaaiing van betekenissen dat een duidelijke verhaallijn helemaal onmogelijk wordt. De meerduidigheid schort het antwoord dat Lauwers zoekt, voor onbepaalde tijd op; in zijn ontdekkingstocht naar nieuwe gegevens volgt op iedere vraag weer een andere vraag in plaats van een antwoord. Zo gaat de verteller in *Schade/SCHADE* (1992) op zoek naar de geschiedenis van zijn leven. Hij haalt jeugdherinneringen op maar stoot daarbij onvermijdelijk op verbanden met latere gebeurtenissen, zoals ook trauma's uit zijn kindertijd

doorwerken in volwassen relatieproblemen. Brokken uit verschillende periodes van zijn leven komen voor een ogenblik samen in het concentratiepunt van zijn verhaal, zodat de continuïteit van zijn project stukgeslagen wordt: hij springt van de hak op de tak bij het vertellen. Het netwerk van vertakkingen van gegevens en betekenissen is niet te overzien.

In *Julius Caesar* ontspint zich eveneens een verhaal. De vertelster (Hendrien Adams) geeft regieaanwijzingen en helpt zo het publiek met het begrijpen van de verhaallijn. Zij zet de mensen op het juiste pad en grenst de interpretatiemogelijkheden af. Wanneer ze echter de dodelijke slachtoffers aankondigt, ontstaat er opschudding. Sommige spelers weigeren te sterven en ventileren hun onvrede in luidruchtige discussies en meningen die botsen met de beslissende opvattingen van verteller, regisseur en auteur. Dit driemanschap kan de touwtjes niet langer in handen houden en moet met lede ogen toezien hoe de door hen opgestelde podiumwetten van deze microcosmos geschonden worden door muiterij en anarchie. Het eenheidsstreven van de kunstenaar wordt gedwarsboomd door de aanwezigheid van andere elementen, mensen die elk hun eigen wil en persoonlijkheid bezitten en niet zomaar weggecijferd kunnen worden door een autoriteit als een regisseur of een Julius Caesar.

Toeval is ook zo'n realiteitsaspect dat de menselijke wil meermaals in de weg staat. De wereld bestaat voor een groot deel uit louter toeval. Het is de menselijke ratio die causale verbindingen legt en een continuüm bouwt, de dingen worden in een keurslijf van oorzaak en gevolg geduwd. Lauwers beweert dat hij een toevalsfactor gebruikt in zijn voorstellingen om een vlakke herhaling van elke speelavond te vermijden. Reproductiviteit is immers een kenmerk van theater dat dit medium in discrediet brengt, omdat het zich daardoor op een lager niveau bevindt dan bijvoorbeeld een sculptuur, die niet gereproduceerd kan worden. Dat is dan ook "het mooie van theater, dat het altijd een beetje mislukt" ⁸.

Toeval is echter niet altijd toevallig. Het bekende voorbeeld van de lichtspot die naar beneden dondert in *Julius Caesar*, wordt namelijk elke avond herhaald en is dus geënceneerd, waardoor het voorval niet meer als toevallig kan doorgaan. De tekst speelt er overigens op in: er is sprake van "een ongedeedd man", een zinspeling op Cassius/Roofthoofd die net aan het gevaar ontsnapt is. Lauwers laat zijn publiek - dat normalerwijze het stuk slechts één keer bekijkt - dus in het ongewisse. Niemand kan met zekerheid zeggen of er nu opzet in het spel was of niet. Dezelfde verwarring kan gevoeld worden wanneer in de tekst geschreven staat dat het dondert en je op de scène een acteur in de coulissen ziet verdwijnen met het geluid van een dichtslaande deur. Wordt er een donderslag verklankt of slaat toevallig ergens een deur dicht?

De werkelijkheid op de planken

Jan Lauwers herinnert er ons voortdurend aan dat achter de illusie op het toneel slechts de realiteit schuilt die de theaterbezoekers na afloop van de opvoering weer onder ogen moeten nemen. Met een transparante speelstijl demonstreren de acteurs hun personages in plaats van zich in hun rol in te leven. We zien dus mensen op de bühne, geen helden. Met hun lijfelijke aanwezigheid op de scène, ook al zijn ze niet aan de beurt, benadrukken de spelers de fictionaliteit van hun handelingen. De kunstmatigheid van het medium wordt beklemtoond door een verwijzing naar de repetities in *Need to know*: de scène waarin tijdens een wild feestje een glas wordt stukgesmeten, wordt tweemaal na elkaar gespeeld. Evenals het glas spat ook de toneellijst in scherven uiteen.

Door de ernst van het acteren te laten varen tonen de makers van de Needcompany het spel dat theater uiteindelijk maar is. Wanneer bijvoorbeeld in *Julius Caesar* Cassius mededeelt dat Cicero een Griekse uitspraak deed, vraagt iemand wat hij dan wel te zeggen had; Dirk Roofthoof (die Cassius speelt) antwoordt met de grap: "k Weet niet, ik versta geen Grieks". Een andere keer staat een acteur in zichzelf te lachen als de anderen kwaad spreken over zijn personage. Ze lachen trouwens voortdurend om hun eigen spel: zo spot Roofthoof/Cassius met zijn eigen tenten die in brand staan ("goed dat ik er niet in zit").

Gelach is sowieso een subversief element, het blaast de ernst op van een (theater)ritueel. Niet toevallig werd door strenge kerkvaders de lach verbannen uit het vrome leven. De rebellerende kracht van een lach klinkt ook nu nog door in de kunsten. Lachen houdt een relativering van het zelf in, als menselijk subject én als kunstenaar. De conventionele structuren van het theater worden haast geridiculiseerd door de lach. In dat opzicht staat hij op dezelfde hoogte als wat we eerder het concrete noemden, het materiële dat de eenvormigheid van de abstractie aan scherven slaat.

Ook ironie werkt ondermijnend. De ironische dictie van de acteurs verraadt een afstandelijke houding ten opzichte van de tekst die ze brengen en tegenover de theaterkunst op zich. Ze haspelen hun tekst af en spreken emotioneel geladen zinnen losjes uit zonder een spier te vertrekken. De woorden gaan zelfs sneller dan de gedachten. Ironie impliceert trouwens gespletenheid en dus afstand tegenover jezelf of de rol die je speelt. Een esthetisch voorbeeld van ironie vinden we in een sterk beeld uit *Julius Caesar*: met een domme grijns heen en weer wiegend op hun schommelpaardjes zien de krijgsheren hun eigen machismo ondergraven.

Het gebruik van een verteller - zowel in *Julius Caesar* als in *Invictos* - draagt evenzeer bij tot de ontmaskering van het toneelspel. Maar hier weet de vertelster het zelf ook niet zo goed, zij is geen alwetende instantie meer. Op een bepaald moment vraagt zij Caesar wat die van plan is in een volgende scène: "Caesar, wat ga jij nu doen?". Deze Hendrien Adams springt soms heel abrupt over van het ene naar het andere personage. Zij kan even snel in de huid van Caesars vrouw kruipen als een waarzegger spelen of zelfs als sprekende klok fungeren. Deze rolverdeling binnen de grenzen van één acteur problematiseert in hoge mate het concept identiteit, alsook de begrippen personage en acteur.

In *Julius Caesar* valt wat nog overblijft van de grens tussen acteur en rol soms helemaal weg. Een mannelijke en een vrouwelijke speler staan dan wat te flirten en te babbelen alsof ze op de receptie van de première beland zijn. Dit procédé wordt tot het uiterste gedreven in *Invictos*:

Je ziet hoe zes mensen een voorstelling kapot spelen. De voorstelling gaat over de onmogelijkheid om die voorstelling te spelen, omdat één van de mensen in de groep, de schrijver, niet meer wil schrijven, in dit geval niet meer wil spelen.⁹

Het is haast geen theater meer dat hier opgevoerd wordt, maar een stukje werkelijkheid. Omdat een deel van de dagelijkse chaos, spanningen en emoties ten tonele wordt gebracht, is een rechtlijnige voorstelling zonder bokkesprongen onmogelijk. Het fysieke geweld in de produkties van Jan Lauwers metaforiseert als het ware de conflictueuze relaties tussen de individuen van de spelers. Lauwers verlangt immers steeds te werken met sterke, authentieke persoonlijkheden. En aangezien het scherm tussen mens en personage haast volledig opgehaald is in *Invictos*, zijn de woedeuitvallen van ondermeer de Spaanse furie Charo Peinado niet uit de lucht. De afkomst uit verschillende culturen bemoeilijkt de communicatie trouwens eens te meer. Verteller Dirk Roofthoofd moet fungeren als vertaler en dat maakt het in duidelijke bewoordingen uiteenzetten van een verhaal er natuurlijk niet eenvoudiger op. De samenhang wordt helemaal uiteengehaald wanneer 'schrijver' Tom Jansen weigert nog mee te spelen en zo de verhaallijn afbreekt - in het verhaal stopt hij dan ook met schrijven. Het is weer de realiteit die binnensluip in het artistieke proces en die het kunstwerk onmogelijk maakt.

Noodzaak en zuiverheid

Toch blijft Jan Lauwers streven naar zuiverheid in zijn kunst. Tegen de verwoestende stroom fragmenten in zoekt hij naar een kunst-matige synthese die de

aardse ellende overstijgt. Zuiverheid ontstaat volgens Lauwers wanneer een moment of een kunstwerk zijn eigen noodzakelijkheid creëert.¹⁰ Bij deze vage definitie voegt hij de voorbeelden van Mil Seghers die stilstaand Caesars dood speelt en van het kleine meisje dat in *Ca va* (1989) langzaam een appel eet terwijl ze de zaal instaat. Lauwers' omschrijving is van toepassing op de autonomie van het scènebeeld, een theatrale geste die versteend is tot een beeldhouwwerk. Voor een ogenblik is de perversie opgeheven en kent het medium geen behoefte aan hulpdisciplines: de scène straalt het zuivere en homogene uit van een sculptuur. Het beeld heeft enkel zichzelf nodig, het draagt zijn eigen noodzaak in zich. Lang kan zoveel moois echter niet blijven duren.

Aan die zogenaamde zuiverheid beantwoordt immers de abstractie van de vormgeving. Dat wil zeggen dat de concrete leefwereld die orde ook weer zal verstoren. Zo gebeurde het wel eens dat het kind in *Ca va* zich tamelijk verward gedroeg op het podium en dan de hele voorstelling op sleeptouw nam. De stoorzender bij uitstek is natuurlijk het publiek. Bij de drie minuten durende, muisstille dood van Julius Caesar is er altijd wel iemand die zijn lach niet kan onderdrukken zodat de opgeroepen spanning pijnlijk afknapt. Opnieuw een ontvucherende mislukking van de poging tot vormtranscendentie.

De ultieme spelbreker in het verhaal van Jan Lauwers is de dood. De artistieke leider argumenteert in *Theaterschrift nr. 3* dat samen met noodzaak alle verlangens uit de wereld is weggekijnd. Hij besluit met de bedenking dat "het verlangen naar het begrip 'dood' de enige noodzaak wordt". Dood is tenslotte de laatste en enige noodzaak in deze wereld, aangezien elk levend organisme op aarde vroeg of laat onder de graszoden verdwijnt. Daarom speelt de dood de hoofdrol in stukken van Epigonentheater zlv of Needcompany, daarom schrijft Jan Lauwers over dood en misschien schreef Erwin Jans daarom reeds een artikel over dood in de voorstellingen van Needcompany.¹¹

De productie *Ca va* laat zien hoe het menselijke subject als een kind een heilzamere staat probeert te bereiken door zelfmoord te plegen en zich zo poogt te onttrekken aan de vergankelijkheid. Zuiverheid en schoonheid vind je niet op onze aardkloot, dus zoeken we ze maar in de hemel waar ons het eeuwige leven beloofd is. Het meisje krijgt dan ook een paar engelenvleugels aangemeten, toonbeeld van de aan elke materie ontstegen geestelijkheid. De vleugeltjes worden haar echter al gauw weer ontnomen en in de plaats daarvan zakt er een halfverteerde vogel naar beneden. Sterfelijkheid en ontbinding halen het op het utopische waanbeeld dat de romantische mens op de dood projecteert.

De mens slaagt er dus maar niet in het fragmentaire van de concrete realiteit te transcenderen. De tekst van Canetti die in *Ca va* wordt voorgelezen, vertelt over drie basishoudingen van de mens. De staande mens maakt de meest onafhankelijke indruk, de zittende oefent een zeker gezag uit en de liggende is zo goed als weerloos. Uit de vleugels van het meisje en uit de pogingen van andere personages om zich aan de zwaartekracht te onttrekken, blijkt dat zij verlangen naar een vierde houding: de zwevende of vliegende mens. In de producties van Jan Lauwers zijn het echter niet de personages die van de grond komen maar de objecten. De in het rond zwaaiende boksak in *Incident* bijvoorbeeld of de ballon in *Julius Caesar*.

Doodsdrift

Jan Lauwers beweert dat de dood niet te tonen is in het theater. Hij heeft gelijk als hij daarmee het vormgeven aan afwezigheid bedoelt, maar eigenlijk is de dood in al zijn voorstellingen constant tegenwoordig. Zo breekt de dood - in zekere zin een aanwezigheid van afwezigheid - het verhaal op in *Invictos*, gedemonteerde handelingssequenties sturen de chronologie in de war bij Epigonen. De dood verschijnt dan als metafoor voor het gebrek aan een substantiële kern: net als het theatermedium zelf is een opvoering van Lauwers gecomponeerd uit een heterogene veelheid van materialen en betekenissen, zoals ook de wereld uit een onoverzichtelijke massa splinters bestaat. De ontbindende krachten van de dood staan model voor de subversieve elementen die de ordelijkheid altijd weer overhoop gooien in een kunstwerk.

Volgens Erwin Jans¹² poogt het subject met zijn vertellen de dood steeds uit te stellen, het praat zijn tijd vol en hoeft zolang niet te denken aan de stilte, de leegte, de afwezigheid. De protagonist in *Schade/SCHADE* zegt letterlijk: "Door te praten en te schrijven probeer ik de dood uit het vizier te bannen". Het verhaal loopt echter altijd opnieuw vast en het zwijgen wordt in deze voorstelling uitgebeeld door een enorme houten tong die de verteller de mond snoert en de woordenvloed stopt. In een gelijkaardige vertelpoging tracht kunst de versplintering van onze realiteit te boven te komen in een esthetische abstrahering, maar zij wordt hierin gestuit door destructieve doodsdriften die de wereld en onze concepten verscheuren.

De achterkant van de beheersing

Doodsdriften situeren zich in het onderbewustzijn, dat deel van het menselijke systeem dat voornamelijk seksuele instincten herbergt. Naar deze plek worden verlangens en gegevens verdrongen die het menselijke bewustzijn vijandig zijn. Deze subversieve elementen verstoren de vrede van het systeem en daarom wordt

het heterogene onderdrukt door de tirannie van het Überich. Het onderbewuste werkte stimulerend in de creaties van het Epigonentheater zlv omdat daar het associatieprocédé de voorstelling bepaalde. De theatergroep kreeg een aantal thema's aangereikt en zette zich vervolgens aan een discussie. Via associaties werden plastische beelden opgeroepen en gemonteerd tot een collage.

In alle produkties van Jan Lauwers keert het onderbewuste terug, vaak in de gedaante van controleverlies, machtsgevoelens en seksualiteit. Tijdens de gesticuleerde uitbeelding van een kus in *Need to know* tasten de mannen driftig onder de rok van de vrouw. In hetzelfde stuk verschijnen heren van aanzien onberispelijk gekleed en beheerst op het televisiescherm - alsof elke emotie geëlimineerd is -, maar volgens de commentatrice spelen zich onder tafel allerlei vulgariteiten af tussen de hooggeplaatste personaliteiten. Terwijl alle personages in *Invictos* een Hitleriaanse groet brengen, grijpen ze tegelijkertijd naar hun kruis in een stuip trekking die aan de danspassen van Michael Jackson doet denken. Achter het masker van de steriele autoriteit krioelt het dus van agressieve en primitieve drijfveren. In dat kader valt ook de uitzinnige dansbeweging van Octavianus in *Antonius und Cleopatra* te interpreteren: de overwinnaar spuwt zijn agressie uit op een loeiharde *housebeat*, trekt dan zijn das recht en verlaat beheerst de scène. En in *Julius Caesar* vindt de rebellie letterlijk achter de rug plaats van de Romeinse leider. Het overmoedige zelfvertrouwen van de patriarch wordt slechts even ondermijnd door een kwade droom, niet toevallig één van de kanalen waarlangs het onderbewuste komt bovendrijven. Achter het kitscherige burgergordijn in *Ca va* en *Incident* worden dan weer dood (de katafalk in *Ca va*), tumult en incidenten verstoppt.

In al deze voorbeelden vind je de tegenstelling tussen ratio, geestelijkheid en beheersing enerzijds en irrationaliteit, lichamelijke en instinctiviteit anderzijds. De donkere kanten van de menselijke psyche worden altijd angstvallig verborgen gehouden achter het nette gordijntje. Jan Lauwers toont echter hoe de seksuele driften steeds weer ergens opduiken. De mens stelt alles in het werk om het concrete, het aardse, het lichamelijke te ontwijken en dat merkt ook Canetti op:

Een van de meest angstaanjagende verschijnselen in de geschiedenis van de menselijke geest is het ontwijken van het concrete. Er bestaat een opvallende neiging om het eerst af te gaan op wat het verste weg ligt en aan alles voorbij te zien waar wij in onze directe omgeving voortdurend op stuiten.¹³

Daarom wordt in de voorstellingen van Lauwers een antigif geïnjecteerd: een stuk actuele realiteit, een authentieke persoonlijkheid, kortom de concrete "situatie van het overleven"¹⁴.

In verband hiermee krijgt ook de tegenstelling tussen aristotelisme en epicurisme een plaats bij Lauwers. Eenheid (van plaats, tijd en handeling) tegenover verbrokkeling. Ernst en ascese tegenover genot en de lach. In het programmaboekje van *Need to know* wordt Shakespeare een epicurist genoemd en op één lijn gezet met de volgelingen van Epicurus die gemarteld en gedood zijn omwille van hun overtuigingen. Het epicurisme wordt hier voorgesteld als een subversief principe dat rebelleert tegen de sociale orde en repressieve (overheids)machten. De leer van deze Griekse wijsgeer bezingt onze concrete leefwereld en kan dan ook in het reine komen met de onvermijdelijke fragmentatie van dat wereldbeeld.

Jan Lauwers levert in zijn werk kritiek op de 'need to know', de kennisdorst, een eeuwig menselijk verlangen. Iedereen is op zoek naar weten, naar informatie die ons in staat stelt het leven beter te beheersen. We zoeken met andere woorden naar macht om vat op de dingen te krijgen en in die zin streeft elke mens een autoriteitspositie na. Macht om te overleven, die vind je door wetenschap te vergaren, dus door onderzoek. Kunst is zo'n onderzoek, dat evenwel nooit nauwkeurige resultaten boekt en meer vragen oproept dan antwoorden.



*"The Snakesong Trilogy" van Jan Lauwers door Needcompany.
(foto: Mark Devos)*

Storende elementen die de klaarheid van een homogeen geheel opschorten door in het verhaal in te breken en het te versplinteren, worden in *Julius Caesar* gemetaforiseerd door de vrouw. Lauwers vindt "de rol van de vrouw fundamenteel". Portia is "iemand die niet wil meespelen en daardoor stoort"¹⁵, zoals Tom Jansen dat doet in *Invictos*. Zij herhaalt haar monoloog tegen de muren en haalt zo de anderen uit hun concentratie terwijl die hun argumenten trachten uiteen te zetten. Zij is het ook die de heliumtank bedient en door middel van het ontsnappende gas haar medespelers onverstaanbaar maakt. Hetzelfde effect bereikt ze door een ballon te laten ontploffen. De gewichtige gebaren van de mannen ridiculiseert ze door hen achter hun rug te imiteren.

Belangrijk is tevens de seksualiteit die aan het vrouwelijke gekoppeld wordt. Portia draagt een uiterst korte, sexy jurk en toont het publiek haar slipje wanneer ze als dode het toneel afgaat. Ook die seksualiteit is een subversief element. Het leidt de mannen af van hun complot en het carrièrepad. Werk en vrouwen dienen zorgvuldig gescheiden gehouden te worden. De - zeg maar mannelijke, patriarchale - macht die zich een rechte weg baant doorheen de wereld, stuit dus op obstakels. Deze belemmeringen behelzen in de stukken van Lauwers meestal oprechte emoties zoals liefde en vriendschap. In een encensering als *Julius Caesar* blijkt maar al te goed hoe vrienden en geliefden in hun confrontatie met macht uit de weg geruimd worden. Zij vormen een hindernis voor de mannelijke rede die alleen maar vooruit wil en compromissen verwerpt.

Ook voorwerpen houden de mens af van zijn rationele queeste. Bij Epigonen-theater zlv en Needcompany lijkt het object soms wel aan de macht te zijn in plaats van het subject. In *Incident* maait een gevaarlijk in het rond zwaaiende zandzak de acteurs weg als ze niet op hun tellen passen. Om het ding te ontlopen moeten ze als opgejaagde dieren rondjes blijven rennen op de scène. De rollen zijn omgedraaid: de bokser oefent zijn geweld niet langer uit op de zak, maar het voorwerp slaat de mensen knock-out. Eenzelfde effect wordt bereikt in *Need to know* met een kroonluchter die onheilspellend heen en weer slingert, en dat in een stuk over precies macht, over de heerschappij van twee machthebbers over een uitgestrekt rijk. Antonius en Cleopatra gaan trouwens hun ondergang tegemoet door van elkaar te houden, door hun concrete liefde.

Evolutie

Ondertussen zijn we aanbeland bij iets dat de grenzen van de thematiek overstijgt. Het theater van Jan Lauwers zit immers in elkaar bij gratie van het paradoxale, ook formeel en theoretisch. De figuren op het podium zijn fictieve

personages maar bestaan terzelfdertijd uit vlees en bloed. Alle tegenstellingen die we zijn tegengekomen, kunnen aan die paradox gekoppeld worden. Lauwers bekritiseert het kennisstreven van de Westerling maar blijft zelf verlangen naar een transcendente, zuivere kunst. Abstractie lijkt de realiteit in meetkundige vormen op te kunnen vouwen maar daarachter zitten de splinters van het concrete. Onder de beheersing woelen al dan niet perverse driften. Achter het leven loert de dood. De artistieke leider zelf spreekt, in verband met de weergave van Caesars dood door Mil Seghers, over een beeld dat je vastlegt maar toch laat bewegen.¹⁶ Deze zin is uitstekend van toepassing op de hele theatertaal van Jan Lauwers.

Dat wil niet zeggen dat er niets veranderd is aan zijn werk de voorbije vijftien jaar. Die evolutie strekt zich uit van chaotische, sterk fysiek gerichte en plastische *performances* bij het Epigonentheater naar een steeds meer gestileerde vorm met geometrische structuren en strakkere beelden bij de Needcompany. Het is begonnen zonder enige tekst en bijna geëindigd met haast zuiver teksttheater in "Schade/SCHADE". De klemtonen zijn daarbij verschoven van het collectief naar de regisseur en van acteur naar auteur.

Lauwers heeft zich dus blijkbaar toegewerkt naar een verdieping van zijn problematiek. Aanvankelijk werd het publiek bestookt met een vrij doorzichtige werveling van tekens, maar later zijn die wanorde, mouterij en subversie gaan schuilen onder het oppervlak van een koele vormgeving. Kijk maar naar de moorden in *Julius Caesar*, de dood als zuigend middelpunt en zwart gat in *Schade/SCHADE* en de verterende passie, dood en verscheurdheid onder de rigide structuur van *Orfeo*.

Tot vlak voor de *Snakesong Trilogy* (1994-) leek de chaos weggeëbd uit het werk van Lauwers, maar door de discrepantie tussen vorm en inhoud wordt onderhuids de wrijving onder tegengestelde krachten steeds groter. Alsof de boog van Jan Lauwers alsmar meer gespannen gaat staan.

NOTEN

- ¹ Deze frase heb ik ontleend Pieter T'Jonck in een artikel over Lauwers uit *De Standaard* van 3 juli 1991, hoewel ze daar in een andere context thuishoort.
- ² Dieter Kottman: "Liefdesdialogen geconfronteerd met kille macht", in: *NRC Handelsblad* 22/4/1987.
- ³ Erwin Jans, Luk Van den Dries en Dirk Verstockt: "Theater als een nauw pad: Needcompany speelt Julius Caesar", in: *Etcetera*, jg. 8, nr. 32 (dec. 1990), p. 10.
- ⁴ Marianne van Kerkhoven: "Jan Lauwers over Julius Caesar", in: *Nieuw!Poort*, jg. 6, nr. 24 (15 sept. 1990), p. 7.

- ⁵ idem.
- ⁶ Marianne Van Kerkhoven en Sigrid Bousset: "Met kunst bezig zijn is voor mij een manier van overleven. Een gesprek met Jan Lauwers", in: *Theaterschrift*, nr. 2 (nov. 1991), p. 43.
- ⁷ *ibid.*, p. 43-44.
- ⁸ Erwin Jans, Luk Van den Dries en Dirk Verstockt: "Theater als een nauw pad: Needcompany speelt Julius Caesar", in: *Etcetera*, jg. 8, nr. 32 (dec. 1990), p. 9.
- ⁹ Marianne Van Kerkhoven en Sigrid Bousset: "Met kunst bezig zijn is voor mij een manier van overleven. Een gesprek met Jan Lauwers", in: *Theaterschrift*, nr. 2 (nov. 1991), p. 46.
- ¹⁰ Vergelijk in dit verband ondermeer de stukjes interview in: Wim van Gansbeke: "De dood kan je niet tonen in het theater", in: *De Morgen* van 27 september 1990. Zie ook: Hanny Alkema: "Theater is altijd imperfect", in: *Toneel Theatraal*, jg. 111, nov. 1990, p. 40.
- ¹¹ Erwin Jans: "'Elk mens kan slechts één keer zijn dood betalen'. Twee ensceneringen van Jan Lauwers", in: *Etcetera*, jg. 11, nr. 40 (jan. 1993), p. 18-20.
- ¹² idem.
- ¹³ Dit tekstfragment staat te lezen in een persmap van de Needcompany.
- ¹⁴ idem.
- ¹⁵ Erwin Jans, Luk Van den Dries en Dirk Verstockt: "Theater als een nauw pad: Needcompany speelt Julius Caesar", in: *Etcetera*, jg. 8, nr. 32 (dec. 1990), p. 13.
- ¹⁶ *ibid.*, p. 9.