

BOEKBESPREKINGEN

“HOW CAN WE KNOW THE DANCER FROM THE DANCE?”

Christel Stalpaert, Frederik Le Roy & Sigrid Bousset (eds.), *No Beauty For Me There Where Human Life Is Rare. On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany*, Ghent / Amsterdam: Academia Press & International Theatre and Film Books, 2007, 389 p. (ISBN: 978-90-382-1057-5 / 978-90-6403-714-6)

Achter de titel ‘No beauty for me there where human life is rare’ schuilt een leuze, houding en metafoor voor zowel deze publicatie als voor het theaterwerk van Jan Lauwers met *Needcompany*. Deze uitspraak gaat in tegen de gemeenplaats dat creativiteit gedijt in afzondering. Uit de inhoudstafel blijkt dat elke bijdrage bouwt op één of meerdere producties, die op hun beurt behandeld worden door verschillende auteurs. Eerder dan een uniforme aanpak hebben de redacteurs ervoor gekozen het boek te structureren naar analogie met “the company’s own paratactic theatre aesthetics” (16). Zo zorgen vijf thematische ‘clusters’ dat onderlinge verbanden vrijblijvend tot stand komen terwijl een aantal terugkerende basisprincipes deze interpretaties gaandeweg verfijnt.

In het eerste luik, ‘Histories’, vertrekt Jean-Marc Adolphes artikel van een uitspraak van Jan Lauwers over de feitelijke machteloosheid van theater tegenover de wervende kracht van televisie. Deze boutade wordt echter onmiddellijk genuanceerd. Het uitgesproken ritmische karakter van *Needcompany*-producties dwingt namelijk de toeschouwer een stroom van zintuiglijke impulsen actief te interpreteren. De fragmentarische structuur van de presentatie maakt daarenboven dat de hybride dimensie van theater als het ware in de waarneming wordt vloeit. Op die manier is Lauwers’ werk met *Needcompany* volgens Adolphe een ‘artist’s theatre’ dat weigert oplossingen te suggereren, maar de nadruk legt op “the patient sowing of trouble” (51). Luk van den Dries contextualiseert deze verschuiving van referentialiteit naar performativiteit als een uitloper van de historische avant-garde en haar trans-theatrale integratie van andere media. Dit staat hem toe Adolphes concept van ritmische dwang te verfijnen tot ‘zintuiglijke massage door intermediale simultaneïteit’. Van den Dries besluit dan ook dat “[d]estruction and beauty are often concurrent in Lauwers’ oeuvre” (63) omdat schoonheid precies ontstaat uit de spanning tussen verschijning, waarneming en verdwijning. Zoals Martin Harris’ bespreking van *Isabella’s Room* (2004) toont, impliceert de dominante positie van de dood in Lauwers’ werk dus een feitelijke *Bejahung* van het leven en de vluchtigheid door vrije associatie als contrast met

verstarde denkbeelden. Harris stelt daarbij twee pertinente vragen: “Does ‘Needcompany’ satisfy, or articulate, a need? Do they or we know how to distinguish satisfaction from articulation?” (88). Omdat het verwoorden van een antwoord echter reeds een compromis inhoudt, is het eerder de textuur van de boodschap die de interpretatie stuurt. Nicolas Truong, op zijn beurt, illustreert dat in een culturele context waarin na Lyotard causale vertellingen een ontologische naïviteit vormen, *Isabella’s Room* en *The Lobster Shop* (2006) wijzen op het gebrek aan een leefbaar alternatief. Beide werken draaien rond verlies en rouw, wat volgens hem ironisch genoeg vooral de naïviteit van nihilistische veralgemeningen impliceert. Want zelfs al is elke narratieve constructie weerloos tegenover de dood, het is tegelijk een middel om zin te geven aan de absurditeit. Analoot met deze stelling kent het theoretische terreinwerk van ‘Histories’ daarom ook een logische uitloper in het tweede thematische gedeelte: ‘Stories’.

De producties van Jan Lauwers en Needcompany zijn zelden gebaseerd op repertoireteksten, met uitzondering van vier Shakespeare-adaptaties (*Julius Caesar* [1990], *Antonius und Cleopatra* [1992], *Needcompany’s Macbeth* [1996] en *Needcompany’s King Lear* [2000]). Deze keuze is geen toeval, want volgens Klaas Tindemans staat bij beide theatermakers “the boundlessness [...] of the imaginary theatrical space” (102) centraal. Zowel Shakespeare als Lauwers belichten het metaforische karakter van de ‘presentatie’ en de oscillerende krachtverhoudingen binnen de ‘vertelling’, wat hen in staat stelt de interpretatie te problematiseren en de aandacht te vestigen op de ideologische dimensie van voorbarige conclusies. Deze redenering wordt naadloos opgevolgd in Christel Stalpaerts bespreking van *Needcompany’s King Lear*, opgebouwd rond Gilles Deleuzes onderscheid tussen kennis en denken. Volgens Deleuze is Waarheid “solely the creation of thought” (op. cit. 120). Hieruit blijkt dat essentialistische redeneringen blind blijven voor het intrinsiek contingente karakter van de sociale realiteit waaruit ze voortkomen. Voorts verwijst Stalpaert naar Derridas argument dat zintuiglijke waarneming tegelijk verlangen en teleurstelling inhoudt, omdat ervaringen onmogelijk exhaustief generationaliseerd kunnen worden. Net omdat het werk van Jan Lauwers zich situeert *tussen* een algehele verwerping van geïnstitutionaliseerde denkkaders en hun blinde toepassing, dringt Stalpaert dan ook aan om positivistische interpretaties te verruimen van ‘to be or not to be’ naar “how to move when everything is moving” (130). Wanneer Primosž Jelenko verderop het woord ‘optimisme’ (159) gebruikt om de meerstemmigheid en versplintering van Needcompany’s theaterwerk te verklaren, vat hij dus eigenlijk de voorgaande hoofdstukken samen. Volgens hem is Lauwers’ performatieve systeem gericht op het weergeven van “the flickering of truth and truths” (161). De structuur van dergelijke *mise-en-scène* belichaamt als dusdanig een vorm van constructieve

weerstand tegen het fatalisme van relativiteit en de dwingelandij van dogmatisme. Jelenko staaft zijn bewering met Roger Callois' *mimicry*-concept, volgens hetgeen "the player must enchant the viewer and at the same time try to dodge any error that would cause the viewer to reject the illusion" (162). Wanneer de toeschouwer vrijblijvend gestimuleerd wordt vertaalt de presentatie zich in 'een veelvoud aan simulacra' die mogelijk leidt tot oververzadiging. Maar indien een simulacrum - in tegenstelling tot Baudrillard's doembeeld - het intentionele product is van een doordachte artistieke constructie gestoeld op differentiatie, kan het verworden tot een stimulus tegen zelf-genoegzaamheid.

Met de stelling dat "Jan Lauwers is a capturer of glances" (207) verbindt Rudi Laermans' bijdrage het tweede met het derde thematische luik, 'Images'. Nadat de vorige hoofdstukken Needcompany's scepsis tegenover *la parole pleine* theoretiseerden, behandelt dit 'cluster' de relatie tussen ideeën en hun semiotische veruitwendiging. Zoals eerder beargumenteerd, is elke veruitwendiging van een concept *de facto* een compromis. Jürgen Pieters herinnert dan ook terecht aan de prangende vraag in de openingsscène van *Snakesong/Le Pouvoir* (1995): "How can we know the dancer from the dance?" (224) Hoe geeft men zin aan een realiteit waarin een welbepaalde differentiatie is ontmaskerd als ideologisch construct? Pieters verwijst hierbij naar *Needcompany's Macbeth* waar Lauwers een amalgaam van alle bijrollen creëert en hun dialogen verspreidt onder de verschillende acteurs, om op die manier kunst voor te stellen als de brug tussen epistemologie en ethiek. Frederik Le Roy, op zijn beurt, maakt een epistemologische analyse van het theatrale beeld in onze overwegend visuele cultuur. Door middel van theoretische verwijzingen naar Pop Art en het werk van Jean Baudrillard concludeert ook hij dat "hyperreality has no 'outside'" (237). Maar in tegenstelling tot de Franse cultuurfilosoof interpreteert Le Roy visuele overwoekering als een bron van creatieve energie, daarbij Jelenkos positivisme gaandeweg verfijnend. De specifieke textuur van Lauwers' theaterwerk en de systematische aanwezigheid van dood en trauma stimuleren cognitieve participatie door middel van 'evocaties' die voortkomen uit de spanning tussen "[the] referential and [the] simulacral" (Foster op. cit. 244). Le Roys redenering toont op die manier dat net het flirten met de grenzen tussen het vertrouwde, het vervreemdende en het traumatische uiteindelijk de toeschouwer bevrijdt uit zijn *selbstverschuldete* onmondigheid.

De titel van het vierde deel, 'Resonances', lijkt opnieuw een logische thematische verschuiving. In plaats van een verdere technische verenging werd echter gekozen voor een ruimere invulling van het begrip. Aansluitend op de laatste essays van 'Images', schetsen enkele nationale en internationale recensies een trefzeker beeld van de niet-academische receptie van Needcompany-producties,

daarbij een toetsteen vormend voor de voorgaande conceptuele modellen, alsook voor de bijdrage van Karel Vanhaesebrouck. Hij argumenteert dat visuele simultaneïteit en een gefragmenteerde structuur Lauwers toelaten om voortdurend te spelen met verwachtingspatronen en genreconventies, waardoor “the eternal dichotomy between highbrow and lowbrow [...] implode[s]” (288). Volgens Vanhaesebrouck is *Isabella’s Room* een “major step in Jan Lauwers’ career” (287) omdat het de musical als structurerend principe heeft. Als dusdanig wil het werk minder hermetisch zijn en kan het vrij eenvoudig starre culturele vooroordelen problematiseren. Uiteindelijk blijkt uit zijn structurele analyse dat het musical-genre niet per definitie stabiel is; dat, met andere woorden, genres algemeen - analoog met van den Dries’ trans-theatraliteit - onderhevig zijn aan wederzijdse beïnvloeding. Net omdat het theater grote bewegingsvrijheid toelaat met een minimum aan conventies, suggereert Vanhaesebrouck een Needcompany-productie vanuit toeschouwersperspectief te benaderen als een free jazz-improvisatie: “a musical flow with successive stages of emotionality where everything sometimes comes together, but where one element may equally be moved to the fore” (291). Dankzij het simultane bevestigen en ontcrachten van rituelen, genres en verwachtingen toont Jan Lauwers dat er geen zekerheden zijn buiten de drang van de interpretatie, “to just live and love in the here and now” (292).

Omdat interpretatie een hybride hersemantisering is van impulsen en associaties impliceert zij in principe een verbondenheid met elk afzonderlijk aanknopingspunt. Toegepast betekent dit, parallel met de ‘rolverdeling’ in de inhoudstafel, dat een theaterproductie een bepaald ‘potentieel’ presenteert dat steeds anders geïnterpreteerd wordt, maar dankzij gerichte reflectie tegelijk een tijdelijke gemeenschap tot stand brengt. De titel van het laatste cluster, ‘Communities’ benadrukt dan ook de idealistische dimensie van kunst in het algemeen, en Jan Lauwers’ theaterwerk in het bijzonder. Met name Sigrid Boussets bespreking van *Needlapb* vat Needcompany’s integratie van schijnbaar tegengestelden treffend samen in haar ontleding van de titel: “on the one hand there is the need for the laboratory (lab) – for experimentation, testing, limits, etc. – and on the other there is the desire for a ‘lap’, the need for intimacy and protection” (298). Het besef dat culturele distincties al te vaak arbitraire constructies zijn moet in principe leiden tot een “melancholy world-view” (301), maar wordt ontcracht door een ‘moedige’ energie die vrijkomt uit creatie en interpretatie. Dit laatste thematische luik benadrukt daarmee de specifieke dynamiek die als een rode draad doorheen alle voorgaande besprekingen loopt. Theater, zo stelt Erwin Jans, is tegelijk gemeenschapsstichtend en zelfrelativerend door de spanning tussen de *énoncé* en de *énonciation*, de culturele denotatie en de individuele connotatie: “Theatre needs a ‘community’ to be able to exist, but it must also interrupt and postpone this

‘community’” (315) opdat dit theater niet zou verglijden in zelf-genoegzaamheid. ‘Communities’ zijn daarom zelf steeds vloeiend, maar nooit vrijblijvend. Katrien Vuylsteke-Vanfleiteren citeert uit Jan Lauwers’ nieuwsbrief dat “theatre is a futile thing” (op. cit. 353) omdat het steeds uit de greep blijft van positivistische reducties. Door het gebrek aan concrete toepassingen werkt het daarom al gauw als ‘elitair’. Haar bespreking toont echter op doordachte wijze hoe rekbaar en contradictorisch dergelijke begrippen zijn. Want als Lauwers’ theater ideologische recuperatie bemoeilijkt kan het moeilijk groepsvorming verweten worden. Wordt ‘elitair’ desondanks op de gebruikelijke manier begrepen, dan nog is de pejoratieve bijklank misplaatst omdat, volgens Lauwers, “[i]n a democracy an elite is essential” (op. cit. 354) als kritisch tegengewicht voor de intellectuele entropie van het status quo.

Het theaterwerk van Jan Lauwers en Needcompany *is* politiek, provocerend en ‘elitair’. Met die nuance, echter, dat deze politiek niet politiseert, dat de provocaties polemieken zijn, en dat elitarisme niet wordt verward met wat Sartre ooit “le snobisme de la tolérance” noemde. Een boek over fragmentarisch, polyfoon, intermediaal en trans-theatraal theater dat daarenboven weigert zich een stilistisch en thematisch keurslijf aan te meten werkt evenmin uniformerend. Op geen enkel ogenblik trachten de auteurs een ‘rounded picture’ te schetsen, waardoor vele vragen gesteld worden zonder gemakkelijksoplossingen aan te reiken. Zowel de structuur als het onderwerp van het boek kenmerken zich echter door een sterke theoretische consistentie die tegelijk vrije associaties stimuleert, waardoor beiden zich steeds kunnen blijven heruitvinden. Het antwoord op de vraag “How can we know the dancer from the dance?” is daarom een kwestie van prioriteiten.

Christophe COLLARD