

AARS!: EEN ONBESCHAAMDE KIJK OP DE POLITIEKE DIMENSIE VAN DE ORESTEIA

Katrien VUYLSTEKE VANFLETEREN

In juni 2000 gaat *Aars!* te Amsterdam in première tijdens het Hollandfestival. Vier jaar na het uitbreken van de zaak Dutroux brengen Peter Verhelst en Luk Perceval - beiden auteurs van de tekst en Perceval regisseur van de voorstelling - een niet verbloemend incestverhaal.¹ Ze tonen een familie waar incest de basis vormt van hun samenleven. Ze ensceneren dit zonder een moreel standpunt in te nemen en zonder dit psychologisch te situeren. Zowel het publiek als de pers reageren fel. Ofwel is men onder de indruk van wat men ziet en hoort en spreekt men vol lof over de voorstelling. Ofwel verfoeit men deze voorstelling en verlaat men zelfs de zaal. Eén ding is duidelijk, de voorstelling laat het publiek niet onge-moeid.

In de ondertitel *Anatomische studie van de Oresteia* verwijzen de auteurs naar de enige nog overgebleven trilogie van Aeschylus. De *Oresteia* die het uitgangspunt vormt van *Aars!*, vertelt de geschiedenis van Orestes, een verhaal vol offers, verraad, wraak en moord. Het vertelt de wreedheden die zich binnen één familie afspelen. De voorgeschiedenis van deze trilogie is de vloek van het huis van Tantalos, een al even vreselijke familiegeschiedenis. Het eerste deel van de trilogie, *Agamemnon*, begint bij de thuiskomt van Agamemnon aan het einde van de Trojaanse oorlog. Bij zijn welkomstmaltijd wordt hij vermoord door zijn vrouw Klytaemnestra en haar minnaar Aigistos. Het tweede stuk, *Dodenoffer*, toont de wraak van Orestes, de zoon van Agamemnon, op zijn moeder Klytaemnestra en haar minnaar Aigistos. Apollo had Orestes de opdracht gegeven. Hij wilde zo de mogelijke wraak, via teistering met ziekte en dood op aarde, door de geest van de vermoorde Agamemnon tegengaan. Alhoewel Orestes deze moedermoord pleegde in opdracht van de god Apollo wordt hij toch achtervolgd door de Erinyen, de vrouwelijke oneraardse Wrekende Geesten. In de hoop te ontsnappen aan zijn achtervolgers, vlucht hij naar Delphi. In het derde stuk *Goede Geesten* achtervolgen de Erinyen Orestes tot in Delphi. In dit laatste deel van de trilogie staat de strijd tussen Apollo en Zeus, en de oeroude vrouwelijke oneraardse godheden centraal. Apollo en Zeus, vertegenwoordigers van de jongere mannelijke goden, willen Orestes vrijpleiten omwille van het absoluut gebod 'wreek uw vader'. De Erinyen willen Orestes straffen omwille van een ander absoluut gebod 'eer uw moeder'. Tijdens de pleidooien van beide partijen, in de

tempel van Athena, komen beide partijen niet tot een overeenkomst. De strijd eindigt wanneer Athene zich uitspreekt ten voordele van Orestes en hem ontslaat van verdere achtervolging. De 'wrekende' partijen brengt ze tot bedaren door hen eigen privileges te geven. Deze tussenkomst symboliseert hoe de staat, in de figuur van Athena, de heersende bloedwraak omzet in een rechtspraak.

Aars! brengt geen encscenering van dit verhaal. De ondertitel *Anatomische studie van de Oresteia* verwijst naar de manier waarop de klassieke tragedies zijn benaderd. De auteurs nemen in deze bewerking het begrip anatomie zeer letterlijk, namelijk als "de leer van de vorm en het inwendig samenstel van de organismen en van hun delen".² *Aars!* kan men op die *anatomische* manier bekijken. De grondstructuren die aan de basis van de moorddadige en incestueuze Tantalosgeschiedenis liggen, worden blootgelegd. *Aars!* toont niet de anatomische arbeid, het ontleden zelf, maar wel het resultaat van die arbeid. *Aars!* is het losliggend karkas dat overblijft nadat al het vlees - de verhalen binnen de *Oresteia*, onderworpen aan een grondige anatomie - verdwenen is door de anatomische arbeid. Van de geschiedenis en de belevenissen van het geslacht Atreus is weinig overgebleven. Ook de goden zijn niet meer aanwezig, ze zijn overbodig geworden. In *Aars!* is er geen vraag meer naar een ingreep van buitenaf, er wordt zelfs niet meer gezocht naar een oplossing voor de gruwel die er heerst.

***Aars!* de voorstelling, *Aars!* de tekst**

De voorstelling opent met het beeld van een modaal, ja zelfs ideaal gezin: een vader (Agammenon), een moeder (Klytaemnestra), een zoon (Orestes) als eerstgeborene en een dochter (Elektra), samen aan de keukentafel. De tafel staat in een grote ronde bassin die enkele centimeters gevuld is met water. Op de achtergrond is een vijfde speler aanwezig. Die staat achter een geluidsmengtafel en zal de voorstelling begeleiden, verstoren, aanzwengelen met muziek en soundscapes. Wanneer Orestes begint te spreken wordt het beeld van het modale gezin verbrijzeld. Het oorspronkelijk herkenbaar openingsbeeld - het gezin aan de keukentafel - wordt in al haar herkenbaarheid vernietigd.

ORESTES

Ze zegt dat ik dezelfde geur draag als mijn vader.
 Ze stopt me vier keer per dag in een doucheceel.
 Ik weet niet eens welke geur ik heb.
 Als ik het woord *papa* uitspreek...
 Ik doe het omdat ik van je hou, zegt ze.

Ik ben de enige, fluistert ze, dat ik de enige ben
 die in staat is de kou te verdrijven.
 Voel je hoeveel ik van je hou?
 Ik voel niets als ze mijn hand daar legt.

Ik heb een zus.
 Wij hebben geen huisdier,
 Wij zijn elkaars huisdier.³

Na deze opening begint iedereen te grinniken, te giechelen en elkaar te kietelen. De sfeer is in het begin lacherig maar wordt net als de tekst vlug dreigend. De hele voorstelling door is het fysieke aspect zeer belangrijk. De conflicten worden op de scène fysiek uitgevochten, zowel tekstueel als lichamelijk. De spelers gaan elkaar met woorden te lijf. Daarnaast voeren de acteurs op geregelde tijdstippen bewegingen uit die in die mate opgedreven worden dat ze er letterlijk bij neervallen. *Aars!* is een theatervoorstelling waarin beweging en tekst het op geregelde tijdstippen van elkaar overnemen. Het fysieke aspect van Verhelsts tekst gaat over in het 'ter plaatste' uitvechten van conflicten. De voorstelling *Aars!* toont zich onmiskenbaar als het resultaat van de samenwerking tussen Perceval en Verhelst.

Luk Perceval: theater als puur conflict

Luk Perceval koos er voor om met *Aars!* het publiek te confronteren met een theatervoorstelling waarin incest een belangrijk item is en dit enkele jaren na het uitbreken van de zaak Dutroux. Tijdens de eerste maanden van de zaak Dutroux werd door de media een overdaad aan artikels en programma's over seksueel misbruik op het publiek losgelaten. Als reactie op deze overvloed werd het thema seksueel misbruik van kinderen in België langzaamaan naar de achtergrond verschoven. Zowel de media als het publiek hadden er na verloop van tijd genoeg van. De stilte rond deze problematiek moest volgens Perceval doorbroken worden. Op zo'n moment heeft het theater een belangrijke functie die het ook moet opnemen. Het theater moet er voor zorgen dat het publiek niet indommelt, het moet de mens raken en confronteren.

Perceval noemt het theater 'puur conflict'. Het conflict dat hij op de scène wil brengen is de tegenstrijdigheid, de tweeledigheid die in alles schuilt. Precies met deze tegenstrijdigheden wil hij zijn toeschouwers confronteren. Hij wil zowel het ontbreken van een eenduidige visie, als het conflict dat dit bij de mensen veroorzaakt, ensceneren. Om dit te bereiken moeten de acteurs het conflict *concreet* spe-

len. Acteurs moeten concreet luisteren naar elkaar en concreet antwoorden op de vragen van hun tegenspelers. De situatie moet elke avond opnieuw ontstaan. Het conflict moet plaats vinden *op* de scène, de oorlog moet *daar* uitgevochten worden, voor de ogen van de toeschouwers. Perceval formuleert het als volgt:

Als je open communiceert met je publiek en je medespelers word je een medium dat niet langer een moreel standpunt vertolkt, maar dat de toeschouwer de ruimte geeft zelf te bepalen wat hij van je personage denkt. Zo raakt die toeschouwer gefascineerd door een complex mensbeeld.⁴

Door de conflicten opnieuw op de scène uit te vechten wil Perceval het publiek confronteren met het ware karakter van de mens, met wat hij noemt "de beestachtigheid van de mens"⁵. Dit is wat hij duidelijk centraal plaatst in zijn regie van *Aars!*. De toeschouwer krijgt een beeld van dat deel van de mens dat steeds op zoek is naar een conflict, dat steeds opnieuw oorlog wil voeren, met zichzelf of met zijn medemens. Via een directe speelstijl probeert Perceval hierbij elke vorm van moralisering of psychologisering te vermijden. Door de conflicten 'hier en nu op de scène' uit te vechten krijgt de toeschouwer de kans om zich tegen het getoonde beeld af te zetten, of om zich er mee te identificeren. De toeschouwer moet *zelf* een positie innemen tegenover de encenering. Hij moet *zelf* een betekenis geven aan wat hij ziet. Precies in dit proces van betekenisgeving komt de toeschouwer zichzelf tegen, komt hij in conflict met *zijn* zelfbeeld of *zijn* wereldbeeld.

De voorstelling *Aars!* kenmerkt zich door de afwezigheid van een duidelijk moraliserend of psychologiserend standpunt. Ook de tekst geeft de toehoorder geen richting aan. Er wordt geen oplossing aangeboden voor het zich afspelend conflict. Meer nog, het conflict eindigt - zoals vaker in het werk van Verhelst - door in zichzelf op te lossen.

Peter Verhelst: het Schone is schoon

Peter Verhelst zet als auteur duidelijk zijn stempel op deze voorstelling. De theatertekst *Aars!* toont verschillende kenmerken die eigen zijn aan zijn werk. Net als vele van zijn andere werken is ook *Aars!* geënt op bestaande teksten. Verhelst analyseert deze bestaande teksten, keert ze binnenste buiten, tot binnen of buiten niet meer van elkaar te onderscheiden zijn, tot de kern van het verhaal haar grond, haar referenties verloren heeft. Tot er alleen maar beelden overblijven. Hetzelfde doet hij met de taal. Zijn tekst is een opeenvolging van woorden die slechts door het ontstaan van een netwerk ertussen te ontcijferen valt. De

woorden verwijzen naar beelden zonder dat het geheel een concrete betekenis heeft. Hij gebruikt woorden vanuit hun betekenaarsstatuut. Hij herleidt woorden tot fysieke beelden, die op de 'letter' gelezen kunnen worden. Hij maakt dan ook gebruik van een zeer zinnelijke, zelfs fysieke beeldtaal.

AGAMEMNON

...

Iemand ligt met zijn eigen darmen in zijn handen...

ORESTES

Hoor je mij?

Iemand ligt naar zijn arm te kijken, een meter verder in het gras...

Ik ben het.

Iemand begint te branden en nadien glimlacht hij en blijft maar glimlachen.

Het zijn mijn handen.

Eén ding is zeker.

Het is mijn lucht die door je mond stroomt.

Mannen branden beter dan vrouwen.

Vergeet dat nooit.

Ontvlambaar.
Steekvlammen.

Wij twee.
Heersers.

Vrouwen branden trager.
Het is ons zaad dat gloeit en hen verteert.

Eén adem.
Eén bloedsomloop.

Een stank die zich vastzet op de binnenkant van mijn mond,
 een geblakerde kop in mijn kop,

Eén geslacht.

Een zwarte schedel...⁶

Zoals het voorgaande citaat uit *Aars!* aantoont is de schrijftuur van Verhelst zeer lichaamsgericht. Er is geen enkele schaamte of taboe aanwezig die hem weerhoudt om de lichaamsdelen of – sappen bij naam te noemen. Dit kan soms heel confronterend overkomen.

Doorheen zijn hele oeuvre ontwikkelt hij een lichaamsaesthetiek, die van het *lijdende lichaam* en een *nieuwe lichamelijkheid*. Omdat deze esthetiek zeer bepalend is voor de tekst en de voorstelling, ga ik wat dieper in op de verschillende aspecten ervan.

Het lichaam dat centraal staat is niet het door de maatschappij aangeduide ideale, schone lichaam. Het in beeld gebrachte lichaam is een verminkt lichaam. Een lichaam dat door mutilatie van anderen of van de persoon zelf uiteen gehaald en getransformeerd wordt in een 'nieuw ideaal' lichaam, voorbij elke lichamelijke differentiatie. Het verminken van het lichaam is in het werk van Verhelst geen doel op zich. Het maakt deel uit van een streven naar een nieuwe lichamelijkheid. Verhelst wendt de mutilatie aan om de beperkingen van het menselijke lichaam te ontkennen. Hij verwijderd elke vorm van normaliteit om zo te komen tot een *zinloze schoonheidscultus* van een bleek en bloedloos, androgyn lichaam, de engel als schoonheidsideaal.

Deze nieuwe lichamelijkheid is een ontkenning van de grenzen van het menselijke lichaam. De grenzen worden als het ware via een mutilatie 'opgehoben' tot een nieuw lichaam, of zoals Verhelst het noemt, een *theatraal lichaam*, een lichaam dat de lichaamsmutilatie esthetiseert en theatraaliseert. Het theatrale lichaam ziet hij als een imaginair transcendente versie van het menselijke lichaam. Verhelst geeft voorbeelden van theatrale lichamen uit diverse contexten zoals de kunst (de personages van Jean Genet, de schilderijen van Francis Bacon, de foto's van Mapplethorpe, de films van Greenaway), de religie (het lichaamsbeeld van Sint Sebastiaan), en de politiek (de geometrische figuren van Neurenberg, de nazi-standbeelden).⁷ Deze voorbeelden vertonen volgens hem een gelijkaardig theatraal lichamen karakter en kunnen om die reden als gelijkwaardige beelden naast elkaar geplaatst worden.

Het klassieke schoonheidsideaal, waarbij het Schone verbonden wordt aan de harmonie en het Goede, stelt Verhelst in vraag. Hij werkt in zijn esthetica enkel met de vorm, het beeld, niet met de morele connotaties van een beeld. De voorbeelden van theatrale lichamen die hij aanbrengt zijn enkel omwille van hun theatraal beeld uitgekozen en naast elkaar gezet. De traditionele culturele betekenis van het aangeboden beeld is niet van belang en staat hier zelfs niet ter discussie. Verhelst leest het beeld enkel vanuit zijn betekenaarstatuut, los van elke betekenis. Deze houding is zeer kenmerkend voor zijn werk. En precies deze omgang met beelden wekt wrevel op bij bepaalde lezers en critici. Ze weigeren mee te gaan in deze beeldenmetaforiek omdat Verhelst in zijn schriftuur voorbijgaat aan de morele implicaties van de gebruikte beelden. Vele van zijn criticasters gaan er van uit dat Verhelst zijn lezers wil shockeren. Marc Reugebrink, bijvoorbeeld, reageert fel tegen de gehanteerde theatraliteit in het werk van Verhelst. Hij noemt het "een evocatie van dood, moordlust, foltering en vernietiging".⁸ Hij brengt de esthetica van Verhelst in verband met een bedenkelijke ethos dat streeft naar zuiverheid voorbij de morele categorieën. Dit geeft volgens Reugebrink aan Verhelsts werk een immoreel karakter. Reugebrink kan dit enkel concluderen omdat hij vertrekt vanuit een moralistische interpretatie van de beelden die Verhelst neerpent. Hij probeert hier Verhelsts werk te schuiven in de traditionele ethiek van het Goede. Dit terwijl Verhelsts ethiek er een is 'voorbij het Goede', een ethiek van het Schone los van het Goede. Het naast elkaar plaatsen van verschillende theatrale lichamen met totaal verschillende betekenissen is hier een voorbeeld van. Het gaat Verhelst hier louter om de schoonheid van het beeld.

Verhelst maakt in zijn interviews herhaaldelijk duidelijk dat hij zich verzet tegen een eenduidige lezing van zijn werk. Hij probeert zo'n lezing onmogelijk te maken door het beeld en het woord als betekenaar centraal in zijn werk te zetten en niet de gevestigde culturele betekenis ervan. Bart Vervaeck wijst er op dat dit niet betekent dat Verhelst met zijn schriftuur een arbitraire houding of een onverschilligheid wil nastreven - zoals sommigen beweren. Hij benadrukt "dat er in de zogenaamde zinloosheid veel zin gelezen is. (...) Het is eerder de bedoeling van de auteur om de traditionele zoektocht naar een uiteindelijke zin op te schorten."⁹ Hij omschrijft dit kenmerk van Verhelsts werk als één van de taalopvattingen die aanwezig zijn bij vele postmodernistische auteurs.

Wanneer we Verhelsts schriftuur combineren met Percevals regie dan is het niet te verwonderen dat vele toeschouwers *Aars!* een controversiële voorstelling noemen. Er wordt door de makers geen enkele moeite gedaan om de voorstelling binnen een moreel of psychologisch aanvaardbaar kader te plaatsen. Ze vermijden in tegendeel elke mogelijkheid om zo'n kader aan te bieden. De toeschouwer

moet zelf op zoek gaan, moet zichzelf confronteren met de beelden en woorden die geënceneerd worden.

***Aars!:* oedipaal conflicttheater?**

Aars! toont een gezinssituatie met een duidelijk incestueus karakter. Dit komt zowel in de tekst als in de bewegingen verschillende keren aan bod. Het lustvolle karakter van de verhoudingen tussen verschillende personages wordt uitgebreid getoond. Maar het is eigenaardig genoeg niet het thema incest dat ons als toeschouwer zo shockeert, en ook niet zozeer de suggestieve bewegingen, maar wel de manier waarop die worden aangekaart. Orestes en Elektra worden niet voorgesteld als slachtoffers. Er is in deze voorstelling zelfs geen sprake van daders. Allen zijn medespelers in het geheel, in wat Verhelst aangeeft als: "Gezelschapsspel voor het hele gezin"¹⁰. In die zin is het moeilijk om in de personages mensen van vlees en bloed te zien. Hun gedrag is pervers, maar ze zijn geen voorbeelden van perversiteiten zoals die gekend zijn uit de kliniek. In de leefwereld van de personages zijn er namelijk geen wetten te overtreden. Ze leven in een wereld waar enkel lust en onlust heerst en waar het vernietigende karakter van de lustbeleving de overhand neemt. De vader geeft reeds in het begin van de tekst aan hoe vernietigend de lustbeleving wel kan zijn wanneer je alles tot het uiterste drijft: je kan de honger alleen maar stillen indien je jezelf opeet.

ORESTES

Pa-pa.

Pa-pa.

AGAMEMNON

Ja, jongen.

ORESTES

Ik heb honger.

AGAMEMNON

We hebben altijd honger, jongen.

Zo is onze soort nu eenmaal.

Altijd op zoek naar iets

wat onze honger kan stillen.

Maar er is niets wat onze honger kan stillen.

Tenzij we die honger zelf opeten.

Misschien is het mogelijk je mond
 over je hoofd te trekken en zo over je schouders
 tot je helemaal opgeslokt bent.
 Misschien zouden we dan eindelijk tot rust komen.
 Eindelijk geen honger meer.¹¹

Aan de ene kant toont *Aars!* een incestverhaal, maar aan de andere kant is er geen duidelijk onderscheid tussen daders en slachtoffers. We zien de dochter haar vader verleiden. We zien de moeder tot een seksueel hoogtepunt komen terwijl haar kinderen in haar armen liggen. We zien broer en zus elkaar aanraken en kussen. We zien dat alle leden van het gezin op elkaars schoot zitten en daarbij wipende en copulerende bewegingen maken terwijl ze elkaar kreunend vasthouden. Het incestueuze karakter van dit gezin wordt expliciet getoond. Allen nemen ze 'gewoon' deel aan het lustvolle incestscenario. Als toeschouwer is zoiets zeer moeilijk te aanvaarden. Je wenst dat de theatermakers over zo een precair onderwerp een standpunt innemen dat moreel te verantwoorden is. Dat is precies wat er in *Aars!* niet gebeurt. Men kan zich afvragen: wat wordt er dan wel getoond?

Vanuit de freudiaanse theorie kunnen we *Aars!* omschrijven als de encenering van een onverdrongen oedipale oerscène. Freud spreekt over het oedipus-complex als een fase die elke kleuter moet doormaken en waarin die zijn of haar Ik ontwikkelt. Hij verwijst hiervoor naar de Griekse tragedie *Oedipus* omdat tijdens die overgangsfase de kleuter seksuele verlangens koestert ten opzichte van de ouder van het andere geslacht en terzelfder tijd de ouder van hetzelfde geslacht ervaart als een rivaal. De overwinning van dit oedipuscomplex is het stadium waarbij het kind zijn Ik vervolledigt en waarbij zowel de seksuele als de vijandige verlangens tegenover de ouders verdrongen worden. Deze verdringing is noodzakelijk wil het kind zich verder ontwikkelen als een zelfstandig individu. In diezelfde periode interioriseert het kind de wet (die het samenleven mogelijk maakt) waardoor het Boven-Ik of het geweten, met daarbij horend schuld bewustzijn zich vormt. De personages die in *Aars!* optreden zijn helemaal niet getekend door een Boven-Ik, er is zelfs geen sprake van een schuld bewustzijn. De seksuele verlangens die ze koesteren worden door geen enkele wet beperkt. De mens wordt hier getoond als een lustwezen dat zijn lusten/driften zonder enige beperking op elkaar botviert. Vanuit de lacaniaanse terminologie kunnen we *Aars!* omschrijven als een voorstelling/representatie van een fantasmatische, perverse scène, waarop elk verlangen wetteloos uitgeleefd kan worden. Niets houdt hen tegen om hun seksuele bevrediging na te streven. Meer specifiek, *Aars!* toont de anatomie van deze wetteloze, perverse scène. Ze toont de polymorf perverse scène waarin de

driften en lusten door geen enkele wet beperkt worden. *Aars!* toont de oedipale oerscène waarop elk gezin gebouwd is, maar die vanaf het oedipuscomplex volledig verdrongen wordt. De toeschouwer krijgt met andere woorden de anatomie van een gezin voorgeschoteld.

***Aars!*: structuuranalytische benadering van het theater**

De voorstelling biedt de toeschouwer geen plot dat naar een ontknoping toewerkt, want meteen wordt de structuur van dit plot en de spanning ervan blootgelegd. De voorstelling geeft geen verhaal weer maar een structuuranalyse. Ze enceneert de analyse van de structuur waarop het verhaal - de *Oresteia* - gebaseerd is. Deze anatomische of structuuranalytische theatervoorstelling doorpikt hiermee de illusie van het verhaal en gaat hierbij nog verder door ook de illusie waarvan het theater leeft te doorpikken. Ze toont dat ze toont. Ze presenteert zich als een representatie, als een structuuranalyse. Hierdoor doorbreekt ze het illusoire karakter van het medium theater.

Aars! brengt geen tragisch familieverhaal. De voorstelling enceneert de verdrongen oedipale verhoudingen die in elk modaal gezin aanwezig zijn. Het geeft een scène aan het incestueuze en moorddadige verlangen dat verdrongen werkzaam is. *Aars!* toont hiermee het verlangen dat inherent is aan elk subject, in zijn meest uitgesproken, basale vorm, als een vernietigingsproces dat eigen is aan de *reële* bevrediging van het verlangen. Reeds in de epigraaf van de tekst wordt de werking van het vernietigend verlangen onverdrongen neergezet. De slang, indien ze haar ultieme bevrediging wil bereiken, kan niets anders doen dan zichzelf op te eten.

Nadat de boa alles heeft verzwolgen
 Zuigt hij zichzelf bij zichzelf naar binnen,
 Legt zich in zijn eigen buik te slapen
 Waarna het verteren begint.

Waarom de boa zichzelf bij zichzelf naar binnen zuigt?
 Het is het enige wat de eenzame boa nog zin geeft.¹²

Aars! enceneert wat er zich zou afspelen indien er binnen een gezin waar geen wetten bestaan gestreefd wordt naar de ultieme bevrediging. Tijdens dit pro-

ces zou iedereen vernietigd worden en de laatste zou zichzelf kapotmaken. Hiermee toont de voorstelling de werking van het doodsprincipe. In het streven naar een volledige bevrediging houdt het subject op te bestaan. *Aars!* brengt hiermee de structuuranalytische benadering van wat Lacan noemt "*le drame du désir*"¹³.

Elk subject definieert Lacan als een gecasteerd subject. Tijdens de vervollediging van de oedipale fase wordt het subject getekend door een onherstelbare breuk, door een tekort dat niet meer op te vullen is. Door zijn 'Ik'-wording valt het subject niet meer langer met zichzelf samen. Het bestaat enkel door zijn representatie in de symbolische orde.¹⁴ Het tekort dat zich installeert bij deze symbolische castratie noemt Lacan een reëel tekort of *het object a*, het verloren object. Dit reëel tekort is de oorzaak van het verlangen zelf en het ligt tevens aan de basis van de genese van het subject. Het subject zal met andere woorden nooit in staat zijn om het verlangen te bevredigen. Dit is precies wat Lacan '*le drame du désir*' noemt. De mens is een lustwezen op zoek naar bevrediging, naar genot. Het probleem is dat deze bevrediging, het vinden van het reële genot, tezelfdertijd ook de vernietiging van het subject veroorzaakt. De vraag die zich hierbij opdringt: hoe gaat het subject om met dit onbevredigbaar verlangen, met dit 'tekort aan zijn', met zijn drama van het verlangen? Volgens Lacan kan het subject genieten door op imaginair en symbolisch niveau zijn tekort op te heffen - dus door een fantasmatische scène te creëren - zonder volledig weggeslagen te worden. Op die manier wordt het dodelijke karakter van de verlangenbevrediging omzeild. Het is precies dit dodelijk karakter dat in *Aars!* centraal staat.

Aars! raakt aan de grenzen van het onzichtbare, van l'au-delà van het verlangen. Datgene waar ons verlangen naar uitgaat zullen we nooit bereiken, zal altijd au-delà blijven. De voorstelling legt de grenzen van datgene dat ons drijft, draagt en waarin we ons kunnen verliezen, bloot. Het legt de structurele onmogelijkheid van de reële verlangenbevrediging bloot. Het verwijst naar het niet-toonbare en het niet-bereikbare object waarop het verlangen zich richt.

***Aars!* : politiek theater!**

De *Oresteia* wordt door velen als een politiek stuk gezien omdat het de overgang beschrijft van een rechtspraak door de goden naar een menselijke rechtspraak, gevoerd in de opperste rechtbank, de Areopaag. Met deze politieke inmenging, het invoeren van de seculiere rechtspraak, stelt Athena een einde aan de reeks vergeldingsacties die deel uitmaakten van de bloedwraak die onder de heerschappij

van de goden heerste. *Aars!* kan vanuit deze benadering niet als politiek bestempeld worden, de voorstelling behandelt geen concrete politieke inhoud. *Aars!* kiest er ook niet voor om de wereld te weerspiegelen. De voorstelling geeft geen beeld van seksueel misbruik op kinderen zoals dit door daders of slachtoffers beleefd wordt. Het toont er de maatschappelijke gevolgen niet van. Ook kiest *Aars!* niet voor de encenering van een democratische of humane oplossing van het getoonde conflict. Integendeel, Perceval en Verhelst kiezen voor de totale vernietiging, de totale implosie. Toch noemen de makers het een *utopische, ideologische* voorstelling. Elektra wordt er voorgesteld als iemand die gedreven wordt door een *fundamentalistisch verlangen*. Haar verlangen is puur en consequent en ze wil het niet verschalken. Dit geeft haar geen andere mogelijkheid dan de wereld af te schaffen en de mensheid stop te zetten. Elektra is een soort zelfmoordactiviste die zich vanuit haar ideologie het recht toe-eigent om alles te vernietigen. In haar eindmonoloog is ze hierover zeer duidelijk.

ELEKTRA

Hou je ogen open.

Broer.

Hou je ogen open
en blijf luisteren.

Hoor je mij?

Broer!

Laag op laag stapelt een minnaar zich op een minnaar
als een graf op een graf,
als een huis op de ruïnes van een ander huis,
een flatgebouw van beenderen.

Een arm uit jouw lichaam trekt me op jouw lichaam.
Een arm uit mijn lichaam trekt jou door mijn mond heen.
Daarna begint het verteren, het vervloeien,
het trage oplossen in de buik van de boa.
Broer. Je ogen openhouden!

...

Als ik sterf, sterft het met mij.
De dood zelf zal het voorzichtig uit mijn buik knippen
en het op een bed leggen van witte bloemen.

Neem ook mij bij mijn enkels als een baby.
Hang me ondersteboven.

Een klap volstaat
om me te laten zingen.

Geen vader meer.
Geen moeder meer.
Mijn onderkant heb ik dichtgemaakt
met het vlees van mijn broer.
Niets meer.
Geen vader meer.
Geen moeder meer.
Geen kinderen meer.
Geen woord meer.¹⁵

Aars! is volgens Perceval en Verhelst een politiek statement tegen wat zij noemen een eenduidig hanteerbare en sussende burgerlijke moraal die de democratie ziet als een gevestigde en beheersbare staatsstructuur die men als burgers verder niet meer in vraag moet stellen. In *Aars!* is er geen plaats voor onderhandeling. Het hele gezin wordt één voor één uitgemoord. Elektra die de aanzetster is van de moorden, kiest voor het stopzetten van de mensheid.

Ik noem *Aars!* een politiek stuk, niet omwille van het utopisch of ideologisch karakter. Ook niet omwille van de politieke boodschap die de makers onrechtstreeks willen meegeven: het failliet van de democratie. *Aars!* is volgens mij politiek omdat het een scène geeft aan *het verlangen* dat in elk subject werkzaam is. Meer nog, *Aars!* encenseert het vernietigende en het onoplosbare karakter van dit verlangen. De vraag die hierbij direct geopperd kan worden is: wat heeft het tonen van dit verlangen te maken met politiek theater?

De voorstelling behandelt ontegensprekelijk een politiek-maatschappelijke problematiek: seksueel misbruik van kinderen. Toch gaat ze hier niet verder in op de politieke of ideologische stellingname die er rond deze thematiek gevormd is. De voorstelling gaat op zoek naar de grond van deze problematiek, naar welke driftstructuur er hier aan de basis ligt. Wanneer we teruggrijpen naar de theorie van Claude Lefort dan zouden we kunnen stellen dat *Aars!* 'de politiek' niet verder behandelt, maar wel uitdrukking geeft aan 'het politieke'.¹⁶ *Aars!* toont het onoplosbare conflict waarop elke samenleving zich ontwikkelt. Ook Freud spreekt over een bepaald conflict dat aan de basis ligt van elke cultuur, elke samenleving: namelijk om een samenleving mogelijk te maken moet elk individu driftbeperkingen doorvoeren. Deze driftbeperkingen maken de samenleving mogelijk maar brengen tevens een onbehagen met zich dat elk individu wil ver-

mijden.¹⁷ *Aars!* toont wat er gebeurt wanneer er geen sprake is van driftbeperking, wanneer er aan de verlangensbevrediging geen grenzen worden opgelegd.

In de figuur van Elektra komt dit alles samen. Elektra loochent de onmogelijkheid van haar verlangens, van haar utopie. Vandaar dat ze niet anders kan dan de wereld te vernietigen. Haar realisatie van een utopische/ideologische maatschappij valt dan ook samen met de vernietiging ervan. Dat Elektras houding niet te bestempelen valt als iets dat 'ons, normale mensen' vreemd is, blijkt uit Zizëks analyse van het ideologiebegrip en onze verhouding tot de ideologie. Zizëk spreekt in verscheidene van zijn teksten over het verleidend karakter van de ideologie en over het "naïef ideologisch bewustzijn" dat bij elk individu aanwezig is.¹⁸ In ruil voor steun en medewerking belooft de ideologie een vorm van behagen en geluk. De ideologie poneert zich telkens opnieuw als antwoord op de vraag van elk subject naar een verlangensbevrediging. Meer nog, ze geeft een omschrijving van waar precies dit verlangen op gericht is. Wat met zich brengt dat deze bevrediging 'concreet bereikbaar' *lijkt* te zijn. We moeten maar eventjes de sterke lijnen van de ideologie volgen en dan zijn onze problemen opgelost. Dat deze naïviteit - het geloof in een definitieve oplossing voor wat Lefort noemt het basisconflict van de samenleving of voor wat Lacan noemt het drama van verlangens - tot verstrekkende gevolgen kan leiden heeft de geschiedenis al verscheidene malen aangetoond. *Aars!* enceneert wat deze naïviteit wil verdringen of afdekken. Het is intussen ook duidelijk dat het beeld dat we als toeschouwer te zien krijgen niet echt proper is. *Aars!* toont onbeschaamd wat we zijn en niet willen zien.

Aars! toont dat de politieke dimensie van het theater niet meer samen moet vallen met een of andere ideologische benadering van een maatschappelijke problematiek. Het politieke theater kan naast de analyse van de politieke praxis ook de structuren blootleggen die achter elke ideologie schuil gaan. Het confronteert hierbij de toeschouwer met het vernietigende karakter van het verlangen dat ons drijft. Precies deze confrontatie kan ons bijvoorbeeld een verder inzicht geven in de werking van extreme ideologische partijen of groeperingen die de politiek van haat, geweld en terreur als de enige mogelijke weg zien. Voor hen is dit dé oplossing voor het heersende politieke onbehagen. Dat dit onbehagen het resultaat is van een onbevredigbaar verlangen, willen zij niet inzien. Daarom gaan ze tot het uiterste.

Het theater heeft nog steeds een politieke functie ook al valt dit niet onmiddellijk te situeren in het aanklagen van 'de politiek'. Zijn politieke functie ligt dan in het bewustmaken van de toeschouwer voor het drama van verlangens dat hem

constitueert en de onoplosbaarheid ervan.

NOTEN

- 1 Marc Dutroux werd in 1996 opgepakt wegens verkrachting, ontvoering en opsluiting van 6 kinderen. Twee van hen werden levend teruggevonden, vier van hen had hij vermoord en begraven. Deze zaak bracht veel beroering teweeg bij de Belgische bevolking en in de Belgische politiek.
- 2 Van Dale *Groot woordenboek der Nederlandse taal*. 12de uitgave. Red. G.Geerts en H. Heesermans. Utrecht/ Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 1992, p.181.
- 3 Peter Verhelst en Luk Perceval, *Aars! (anatomische studie van de Oresteia)*. Amsterdam: Prometheus. 2000, p. 9.
- 4 *Houtman citeert Perceval*: J. Houtman, *Wie slaapt vangt geen vis: Luk Perceval over theater en leven*, Leuven: Van Halewyck, 2001, p. 36
- 5 *Houtman citeert Perceval*: J. Houtman, *Wie slaapt vangt geen vis: Luk Perceval over theater en leven*. Leuven: Van Halewyck, 2001, p. 35.
- 6 Peter Verhelst en Luk Perceval, *Aars! (anatomische studie van de Oresteia)*. Amsterdam, Prometheus. 2000, p. 37-38.
- 7 Verhelst haalt deze voorbeelden aan in zijn roman *Vloeibaar harnas*. Peter Verhelst, *Vloeibaar harnas*. 1993, Amsterdam, Prometheus, p. 75.
- 8 Marc Reugebrink, "De intensiteit van de ervaring: Een bevangen lezing van het werk van Peter Verhelst." *Bzzlletin Literair*. Jrg. 31, 2001, nr.279, 19.
- 9 Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel/Nijmegen: VUB Press/Vantilt, 1999, p. 104-105.
- 10 Dit is de titel van het eerste deel, Aars1!. Aars2! heeft als ondertitel: "monoloog van leeglopende man (solo voor bariton), Aars3!: "Kinderen die hun gebit scherp gewreven hebben aan de beenderen van hun ouders. Gehurkt kijken ze je aan. Lachend zullen ze je blijven aankijken door het vel van je buik heen." Aars4!, "Ifigenia", dit deel werd niet opgenomen in de voorstelling.
- 11 Peter Verhelst en Luk Perceval, *Aars! (anatomische studie van de Oresteia)*. Amsterdam: Prometheus, 2000, p. 12.
- 12 Peter Verhelst en Luk Perceval, *Aars! (anatomische studie van de Oresteia)*. Amsterdam: Prometheus, 2000, p. 5.
- 13 Jacques Lacan, *Le séminaire livre X: L'angoisse*. Paris: Seuil, 2004, p.281.
- 14 Het subject kan nooit samenvallen met de betekenaars waarmee het zichzelf probeert uit te drukken of waarmee het wordt uitgedrukt. Hier installeert er zich een breuk tussen het subject en zijn representatie in de symbolische orde. Beter nog, het subject is die breuk, het vormt zich op deze scheidingslijn waardoor het steeds getekend wordt door een tekort aan zijn.
- 15 Peter Verhelst en Luk Perceval, *Aars! (anatomische studie van de Oresteia)*. Amsterdam: Prometheus. 2000, p.66-69.
- 16 Lefort maakt in zijn theorie een onderscheid tussen 'de politiek' die hij omschrijft als de politieke praxis, het zichtbare en 'het politieke' waarmee hij wijst op het onzichtbare platform waarop de politiek zich inschrijft. Het politieke ziet hij als de mogelijksvoorwaarde voor de politiek. Lefort legt hier de nadruk op het niet-zichtbare maar

zo bepalende basisconflict, het onoplosbaar conflict waarop elk politiek regime zich vormt.

- ¹⁷ Freud gaan in zijn teksten *Totem en Taboe*, *Massapsychologie en Ik-analyse*, *De toekomst van een illusie* en *Het onbehagen in de cultuur* uitvoerig in op deze problematiek. In *Totem en Taboe* geeft Freud aan dat de beheersing/ verdringing van de driften die tot incest leiden de basis vormen voor het mogelijk maken van een samenleving.
- ¹⁸ S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London, New York: Verso, 1989, p.28. Onder andere in *Het subject en zijn onbehagen* en in *Revolution at the Gates*, gaat hij verder in op deze thematiek.