

ISABELLA'S ROOM VAN JAN LAUWERS EN NEEDCOMPANY over kunst en leven als omweg naar de dood

Christel STALPAERT

Wat mij in de herinnering het meest treft
is niet het feit dat zij het verleden herhaalt,
maar dat zij het heden voedsel geeft.

Paul Valéry

Op 11 februari 2004 vond in de theaterzaal van Vooruit een Needlapb van Needcompany plaats. Het lichtte een tipje van de sluier op rond Lauwers nieuwste productie, *Isabella's Room*. Het kleinschalige maar recht naar de onderbuik grijpende Needlapb groeide later uit tot een 'volwaardige' voorstelling en ging in première op 9 juli 2004 in het Cloître des Carmes op het festival van Avignon. Het stuk is opgedragen aan Felix Lauwers, de vader van Jan Lauwers, die in 2002 overleed. Het is een sterk stuk geworden over kunst en leven als omweg naar de dood.

Het verlies en de melancholie als verlangen vanuit een gemis

In onze westerse samenleving behoort de dood niet tot het leven. Het sterven is het onvermijdelijke en noodzakelijke einde van alles wat leeft, maar tijdens het leven proberen we daar zo weinig mogelijk aan te denken. Onze dagelijkse



Isabella's Room (Foto: Eveline Van Assche)

omgang met de dood suggereert zelfs dat we onszelf als potentieel onsterfelijk ervaren. De geneeskunde laat ons geloven dat een mensenleven aanzienlijk kan worden verlengd en dat ziekten, handicaps en andere stoornissen met medische hulpstukken kunnen worden verholpen. Reclameslogans stellen ons daarbij gerust dat het verouderingsproces op spectaculaire wijze kan worden afgeremd.

Omdat wij tijdens het leven de gedachte aan de dood zoveel mogelijk uit de weg gaan, is het sterven van een geliefde dan ook een zware beproeving. In *La communauté inavouable* stelt Blanchot dat als de ander zich verwijdt in het sterven, het 'ik' zijn vertrouwde zekerheden verliest en het onherroepelijk geconfronteerd wordt met zijn eigen sterfelijkheid en eindigheid. Terwijl Hegel de eigen sterfelijkheid als de grootste menselijke beproeving zag, is dit volgens Blanchot het getuige zijn van het sterven van de geliefde ander. De angst van de sterveling, het 'Sein zum Tode', de confrontatie met de dood en de oneindigheid als inbreuk op de rust van het voortkabbellende, alledaagse leven, is met andere woorden alleen te ervaren door communicatie met anderen.¹

De dood is een inbreuk die grote emoties met zich brengt: gevoelens van angst, woede, verdriet, rouw, melancholie. Zowel rouw als melancholie worden gedreven door het verlangen om naar de toestand terug te keren van voor het verlies, maar Freud maakte een belangrijk onderscheid tussen verdriet als rouw en melancholie. In de rouw gaat het om het verlies van een object, in de melancholie om het verlies van het ik. De melancholische regressie bestaat erin dat er een identificatie voltrokken wordt van het ik met het verloren object. Tijdens het rouwproces wordt het objectverlies met andere woorden getransformeerd tot een ik-verlies.² Derrida maakt een gelijkaardig onderscheid als hij rouw in *Glas* omschrijft als incorporatie (het bewaren van het beeld van de gestorvene als onassimileerbaar 'Fremdkörper') en dus niet als introjectie (assimilatie van het beeld van de verlorene).³

Aanvankelijk baadt het begin van *Isabella's Room* ook in de melancholische sfeer. Het levensverhaal van Isabella vangt aan vanuit het verlangen vanuit het verlies van een ander, als verlangen vanuit een gemis. Isabella groeide als kind immers op met de (waan)idee dat haar vader een woestijnprins is die tijdens een expeditie verdwenen is. Dit hebben haar pleegouders, Arthur en Anna, haar verteld. Het gemis is de verdwenen vader, het verlangen van Isabella is de woestijn, de woestijnprins, Afrika.

Voor Arthur en Anna, de enige mensen uit Isabella's onmiddellijke omgeving, vallen ten prooi aan een ik-verlies vanuit een allesverterende melancholie.

Hun levensloop doet onvermijdelijk denken aan Blanchots concept van het 'mourir sans fin'. Dit 'mourir sans fin' is de toestand van het lijden, het zinloze en pijnlijke wachten op de dood en dat is Blanchots antwoord op Hegel die het sterven wel zin en finaliteit toekende.⁴ Isabella vertelt hoe Anna, haar pleegmoeder, een somberheid over zich had die haar angst inboezemde. Haar melancholische verdriet omwille van haar verleden maakte dat ze al dood was voor ze stierf. "Er zaten te veel geheimen in Anna's hart zodat het barstte."

Na de dood van Anna zal ook Arthur zodanig gekweld worden door een allesverterende melancholie, dat hij op zijn beurt ten prooi valt aan een 'mourir sans fin'. Isabella verhaalt hoe het grote verdriet en de oeverloze kwelling van het eeuwige nu Arthurs dagelijkse heildronk in een kwade dronk veranderde. "Hij is ten ondergegaan aan zijn schuldgevoelens en als een huilende wolf door het leven gestrompeld."

Ook Isabella's minnaar Alexander ondergaat in de loop van het verhaal hetzelfde lot. Als hij een zieke, oude man geworden is, verzucht Isabella: "Het was gewoon een uitgestelde dood." Isabella – en met haar Lauwers – schetst hier een pregnant beeld van mensen die het leed tijdens hun leven ervaren als een 'mourir sans fin', als een eindeloos uitblijven van de verlossende dood.

Uiteindelijk zal Arthur zelf een einde stellen aan zijn ondraaglijke bestaan en in zee springen. Op het moment dat hij Isabella achterlaat, geeft hij haar een foto van een man met een baard, met een adres in Parijs op de achterzijde, en een brief, die ze pas mag lezen bij zijn dood. Isabella's zoektocht naar haar verdwenen en wellicht gestorven vader leidt haar echter niet naar de woestijn, naar haar woestijnprins of naar Afrika, maar naar een kamer in Parijs, gevuld met antropologische en etnologische objecten.

De gestolde herinnering als museum en archief

De objecten die Isabella in haar kamer in Parijs vindt, zijn zeer verscheiden en komen uit verschillende tijden en van verschillende plaatsen. Hun heterogeniteit is enorm. Terwijl ze de verschillende objecten betast en benoemt, lokaliseert in tijd of ruimte, labelt als het ware, gaat Isabella een dialoog aan met deze etnografische objecten; een bronzen geldgewichtje waar de Ashanti zout mee kochten van hun vijanden, een Ushapti, bewaker van de dode, de wandelstok van de metgezel van Stanley, een nagelfetisj met glazen ogen uit Midden-Afrika (de stam der Bakongo), een bronzen plengvaasje uit de derde dynastie, een wrijfplankje van een sjamaan, een gemummificeerde valk uit de derde dynastie. En

vijf bronzen, Romeinse letters waarmee het woord F.E.L.I.X. kan gevormd worden. Voortaan noemt Isabella haar woestijnprins Felix

De exotische objecten uit het oude Egypte en het verre Afrika staan tijdens de gehele voorstelling van *Isabella's Room* uitgesteld op een aantal tafels op de scène. Met veel zin voor humor, maar zonder kwetsend ironisch te willen zijn, als vanuit een onschuldige vanzelfsprekendheid, infiltreren deze naar alle waarschijnlijkheid zeer kostbare voorwerpen in het dagelijkse leven van Isabella. Het plengvaasje gebruikt ze als zoutvaatje en de zware penis van de walvis staat achter de deur in geval van inbrekers. Haar sleutelbos hangt ze aan een nagel van de Afrikaanse nagelfetisj. Isabella is nu eenmaal "een zeer pragmatische vrouw die schoonheid pas echt van betekenis vindt als ze ook nuttig is".

De etnografische objecten op de scène behoorden in feite toe aan Felix Lauwers, de vader van Jan Lauwers, die ze na zijn dood aan zijn vrouw en kinderen naliet. In de loop van zijn leven verzamelde hij deze voorwerpen, dingen die hem op de één of andere manier kwetsten, raakten, 'gewone' voorwerpen uit 'vreemde' culturen. Het zijn dingen waarmee hij niets kon *doen*, behalve uitstellen, maar die hij ook niet kon weggooien, omdat dat zou betekenen dat hij een tastbare vorm van zijn herinnering zou weggooien.

De uitgestalde etnografische objecten op de scène verwijzen daarmee naar de drang van mensen om te verzamelen en te bewaren, om dingen niet verloren te laten gaan. Erwin Jans omschrijft ze in zijn dramaturgische notities als "voorwerpen die door een blik uit een andere tijd - een koloniale en exotiserende - uit hun culturele context werden losgemaakt. Het zijn voorwerpen waarin een wereld - Afrika - is stilgevallen, versteend, opgeborgen, gemusealiseerd en gefetisjiseerd."⁵

Lauwers herhaalt deze blik uit een andere tijd niet. Hij persifleert op het theater op een ironische manier de opstelling in een museum. Het gemummificeerd kopje van een kat uit de Ptolemaeïsche periode van de oude Egyptenaren staat er bijvoorbeeld naast het bronzen plengvaasje uit de derde dynastie, het laat-egyptisch bronzen beeldje van Horus staat er naast de wandelstok van de metgezel van Stanley en een diligencemes uit 1800. Hij reageert hiermee tegen de manipulatieve opstelling van etnografische objecten in een museum, een opstelling die een lineair tijdsverloop suggereert en met een selectie een collectief geheugen opdringt.

Door de theatralisering van de museumstukken op het theater stuurt elk

object, elk beeldje zijn eigen geschiedenis op de toeschouwer af, maar steeds in een dialoog met de woorden en verhalen van Isabella. Het resultaat is een polyfonie van beelden en verhalen die uiteenlopende vergeten stemmen en onzichtbare herinneringen oproepen. Door hun willekeurige rangschikking op de tafels vertellen de beelden zowel hun eigen verhaal, als dat van hun verzameld lot. Hun stemmen roepen zowel afzonderlijk als in een polyfoon koor de toeschouwer toe.

Begeleid door de commentaar van Isabella wordt de toeschouwer uitgenodigd om imaginair tussen de verschillende objecten te reizen en de verschillende stemmen op te pikken. Hij kan ze zien als de verzameling van één persoon die de wereld afgereisd heeft (op een eerste niveau de imaginaire woestijnprins, op een tweede niveau de vader van Lauwers), of ze zien als objecten op zich. Hij navigeert zodoende tussen biografische en historische fragmenten. En dan komt de paradox bovendien dat die persoon die deze objecten bezit niet alleen overal moet geweest zijn, maar ook in alle tijden moet geleefd hebben om de verhalen van de objecten te omvatten; zowel in de Ptolemaeïsche periode van de oude Egyptenaren, als de laat-egyptische periode, en de kolonialistische periode, als ook de Romeinse periode, enzovoorts. De individuele stemmen van de objecten schreeuwen de complexe simultaneïteit uit van heden, verleden en toekomst en de relativiteit van data. Maar er gebeurt meer. Door de ver terug in de tijd reikende verhalen die aan de objecten verbonden zijn, komt ook de relativiteit van de duur van een mensenleven aan de orde. De etnografische objecten behoorden tijdens hun eeuwenlange levensloop slechts even tot de vader-verzamelaar van Isabella (annex Felix Lauwers) en behoren nu even tot Isabella (annex Jan Lauwers). Dit 'even' betekent met andere woorden niets in de geschiedenis van de etnografische objecten. Sommige van hen zijn immers duizenden jaren oud. Wat betekenen die luttele tientallen jaren in de levensloop van een dergelijk object?

De confrontatie met deze eeuwenoude objecten is vergelijkbaar met het gevoel dat je overweldigt als je omhoog kijkt langs de stam van de meer dan honderd jaar oude eiken in de tuin van een huis dat je je pas hebt aangeschaft. Beide confrontaties doen je beseffen dat je slechts een passant bent, dat je huis slechts een doorgeefhuis is. Toen jij er nog niet was, waren de bomen er al, en ze zullen er nog staan als je er niet meer bent. Je voelt jezelf nietig en nederig worden tegenover een dergelijke doorstane tand des tijds. Het verschil met een museum is dat dergelijke confrontaties met onze tijdelijkheid en sterfelijkheid geësthetiseerd worden tot gestolde herinneringen.

De theaterwetenschapper Gerald Siegmund noemde - naar aanleiding van Cicero's boek *Over de redenaar* - twee methodes om over theater als herinnering

na te denken. De eerste legt de nadruk op de eigenschap van het geheugen om orde te scheppen. Het geheugen functioneert daarbij als een magazijn waarin alles opgeslagen wordt om later weer te worden geactiveerd. Siegmund noemt deze methode het archief dat de basis legt voor traditie, continuïteit en identiteit.

De tweede methode legt de nadruk op de specifieke tijdsstructuur van het theater zelf en exploiteert de specifieke tijd van het theater als zuiver heden, als de plaats waar de onmiddellijkheid of de authenticiteit van het moment in zijn eigen onmogelijkheid oplost.⁶ Door deze twee methoden op de scène met elkaar te confronteren, vermijdt Lauwers de esthetisering van de confrontatie met onze tijdelijkheid en sterfelijkheid. Zijn theater van de herinnering is geen gestolde, gereconstrueerde gedachtenconstructie. Integendeel, de toeschouwer wordt geconfronteerd met de complexe simultaneïteit van heden, verleden en toekomst. Enkel een nederige houding ten aanzien van onze eigen tijdelijkheid en sterfelijkheid is daarbij mogelijk.

Isabella's liefde voor het leven

Sommige van de uitgestalde etnografische objecten op de scène zijn erotische objecten of fallussymbolen, zoals de versteende, loodzware penis van een walvis, die Isabella later als stok achter de deur voor eventuele inbrekers gebruikt. Of het hoofddekseel van het gruwelijke Jaka-masker, waarop een man afgebeeld is die zich een lavement in de aars steekt. Het mannetje is witgeschilderd en de lavementspuit - zo beschrijft men - is gigantisch en roze.

Andere objecten wijzen op de beteugeling van seksueel genot, waarvan vooral de vrouw het slachtoffer blijkt te zijn. Ofwel wordt haar seksuele vrijheid beknot, ofwel worden de mannen dankzij de objecten behoed voor haar vernietigende schoonheid en erotische aantrekkingskracht. Het tatoeagemesje met ivoren handvat, bijvoorbeeld, moet vrouwen zo lelijk mogelijk maken zodat geen vreemde man hen zou ontvoeren. De zilvermetalen sluier uit Abessinië, die veel weg heeft van een middeleeuwse maliënkolder, moet de vrouw 'beschermen' voor de dodelijke blikken van vreemde mannen. De bronzen, loodzware enkelring van de Mongo verwijst opnieuw naar de inperking van de seksuele vrijheid van vrouwen: de enkelring beperkt hen in hun bewegingsvrijheid en verbindt hen 'hechter' aan huis en haard.

Ook deze erotisch beladen objecten gaan een dialoog aan met de woorden en verhalen van Isabella en plaatsen haar seksuele vrijheid in een ruimere (historische) context. Zo wordt - opnieuw - het verhaal van het object geflankeerd door

het verhaal van de imaginaire woestijnprins en het verhaal van Isabella. De waarheid zit voortdurend *in relais* omdat ze in de tussenruimte van de verschillende verhalen navigeert. Lauwers behoedt zich zodoende voor de monolithische waarheidspretentie van het ene verhaal. Hij behoudt de vrijheid van het differente.

Tijdens haar jeugd heeft Isabella het voorrecht het leven te beleven vanuit één groots, alles kleurend gevoel van liefde en passie. Isabella houdt van het leven. En van mannen. Op haar vijftiengste heeft ze reeds zevenentwintig mannen gekend. En ze is vastbesloten om zich nooit te binden aan één man. Op de gezezende leeftijd van negenenzestig jaar heeft Isabella zesenzeventig minnaars gekend - "Wonderlijke ervaringen, elk op hun manier." - en begint ze een relatie met Frank, de zestienjarige zoon van Mira, haar halfbloed dochter. Isabella zegt overtuigd 'ja' tegen het leven en tegen seks: "Ik ben er van overtuigd dat seks een helende kracht heeft. Of toch op zijn minst energie geeft."

Toch culmineert Isabella's seksuele vrijheid niet in obsceniteiten of platvloerse excessen. Zij scheidt niet op over haar minnaars en schildert ze ook niet af als veroveringen. Over haar zesenzeventig minnaars spreekt ze altijd met evenveel respect en tederheid. De minnaars zelf beamen dit. Alexander herinnert zich bijvoorbeeld Isabella's passie voor het leven als antidotum tegen het nihilistische doemdenken van zijn generatie: "Ik verbleef graag bij Isabella. Inwonen mocht ik niet maar we waren wel elke dag bij elkaar. Zij hield oprecht van de wereld en ik haatte diezelfde wereld. Ik haatte de wereld omdat er niks meer van klopte. Ze deden maar wat en ik voelde niks dan ergernis en Isabella was de enige die me deed vergeten. (...) Haar passie voor het leven was zuivere onuitstaanbare schoonheid... Het enige wapen tegen de dictatuur van de leugen." Het is diezelfde passie voor het leven die Isabella ertoe aanzet een relatie te beginnen met de jonge Frank: "Het is pure schoonheid. Nu begrijp ik tenminste wat leven is. Ik wil geen verbittering. Ik wil leven. (...) Frank deed me helemaal heropleven. Door zijn levenslust begreep ik nog beter het verleden."

Door haar blindheid kan Isabella evenmin een castrerende vrouw zijn, in de zin dat ze de mannelijke voyeuristische blik met de castrerende blik beantwoordt en zodoende op een dood spoor brengt. Lauwers noemt de castrerende blik "het dode punt in de mannelijke blik - een punt waarin '*le voyeur*', '*le pouvoir*' en '*le désir*' (de drie titels van de *Snakesong Trilogy*) tegen zichzelf gekeerd worden en imploderen."⁷ Met de levenslustige Isabella ontwart Lauwers de Gordiaanse knoop van voyeurisme en geweld, ziekte en dood, schuld en perversie. Het kijken vormt immers het vanzelfsprekende paradigma waarbinnen Freud zijn concept van scopofilie en castratie uitwerkt. Door haar blindheid staat Isabella buiten dit paradigma.

In de loop van de twintigste eeuw brachten een aantal filosofen de tirannie van het oog binnen de traditionele psychoanalyse van Freud onder de aandacht. Zijn concept van de castratieangst is volledig gefundeerd op de zintuiglijke functie van het waarnemen. Het vrouwelijke geslacht is verbonden met het afgrijzen dat er niets te zien is. “Son sexe représente l’horreur du rien à voir. Défaut dans cette systématique de la représentation et du désir. ‘Trou’ dans son objectif scopophilique.”⁸ Luce Irigaray stelde de vanzelfsprekende kracht die de traditionele psychoanalyse toekent aan het visuele waarnemen in vraag. Met betrekking tot Freuds concept van de castratieangst vraagt ze zich terecht af: “Donc Freud verra, sans être vu? Sans être vu voyant? Même pas interrogé quant à la puissance de son regard? D’où l’envie de la toute-puissance de ce regard, de ce savoir? Sur le sexe. L’envie, la jalousie de l’oeil-pénis, du regard phallique? (...) Qu’on n’oublie pas, en effet, ce que la ‘castration’, le savoir de/sur la castration, pour Freud en tous cas, doit au regard. Regard, en jeu de toujours...”⁹

Isabella is geen castrerende vrouw. Zij is blind, maar dat wordt door Isabella niet ervaren als een gemis, als een gemiste toegang tot het visuele paradigma, als een gemiste kans om de voyeuristische blik te ontmantelen. Integendeel. Het visuele paradigma wordt ervaren als begrenzend en beperkend. Door aan dat paradigma te ontsnappen, ontvouwt Isabella de kracht van het tactiele waarnemen. Hierin kent zij een bijzondere voorzichtigheid die geen lafheid noch zwakheid inhoudt. Zij ruilt de afstandelijke, toe-eigenende blik voor het aanrakend, strelend waarnemen. “Eerst het gemis van ogen leert de mens de zachtheid van zijn vingertoppen kennen. (...) Voordat zij neemt, waarschuwt haar streling de dingen. Ze kondigt een omhelzing minzaam aan door een lief spel van aaien en tasten.”¹⁰ Irigaray omschrijft het gebaar van de liefkozing als een strelend gebaar dat de grenzen van de ander respecteert. Het liefkozen is een gelijkwaardig aanraken zonder te ‘consumeren’ of te domineren. De liefkozing grijpt niet(s), zij heeft geen subject-objectstructuur, fixeert niet maar laat stromen, projecteert en objecteert niet maar ervaart.¹¹ De liefkozing is een liefdevol gebaar waarin aanraken en aangeraakt worden verstrengeld zijn. De liefkozing is tegelijkertijd aanraken en aangeraakt worden, is een voortdurend verschuiven van passiviteit naar activiteit, van ‘ik’ naar ‘de ander’. In het raken van ‘de ander’ raak ‘ik’ mijzelf.¹²

Het tactiele waarnemen betreft bij Isabella niet alleen een ‘kijk’ervaring op lichameniveau - vanuit een belichaamde subjectiviteit, vanuit een openheid van het subject ten aanzien van de eigen lichamelijke sensaties en zintuigen - maar ook op het niveau van het denken. De ontmoeting in het tactiele waarnemen betreft immers een wederzijds ontmoeten in zowel lichaam als geest. Het tactiele waarnemen is een levenshouding die een wederzijdse ontmoeting van ‘de ande-

re' mogelijk maakt, zowel lichamelijk als verstandelijk. Het aftastende denken is dan de verwondering waarin het oordeel voortdurend uitgesteld wordt. Het is een niet-concluderend denken, een verkennend ontmoeten in de gedachte. Het ethische aspect in de geste van de verwondering bestaat er in dat ze zou kunnen beletten dat we de andere vastpinnen op gefixeerde identiteiten, dat we het andere labelen met vooropgestelde ideeën, dat we de andere gebruiken als spiegel voor onszelf, als projectiescherm voor het eigen imaginaire 'ik'.

Deze voorzichtigheid en zachtheid in het tasten en het denken betekent echter geen lafheid. Isabella kent de mildheid van de verwondering waarin het oordeel voortdurend uitgesteld wordt, maar dat betekent geenszins dat ze er geen eigen mening kan op nahouden of dat ze haar mening voortdurend aanpast aan de mening van iemand anders. Haar stellingname veroordeelt echter niet. "Tot ruwe daden niet bekwaam, is zij [de streling] gevoelig voor het kleinste verraad. De koelte van een wolk, die langs de zon schuift en haar overschaduwet, boodschapt haar duisternissen, zoals het oog er geen kent. Door haar verfijnd instinct kent deze hand tevoren de manier, waarop een dier of mens zal handelen in zekere omstandigheden. Gedurig speurend naar gevaren, tast zij heldhaftig ieder duimbreed van het leven af. (...) ze kent de betekenis van elke afstand en weet, dat aan het eind van ieder vlak een diepe leegte volgt. Toch heeft ze steeds de moed, te tasten tot het uiterste."¹³ Isabella bezit met haar tactiele waarnemen de moed van de verkenner van het leger, de soepele schoonheid van een krijger, ook op het vlak van het creatieve denken, als antidotum tegen de dictatuur van de leugen, tegen de leugen van het nihilisme.

De nederigheid in de herinnering

Eenzelfde mildheid vertoont Isabella ook ten opzichte van haar eigen verleden. Als ze op haar oude dag haar geliefden telt, haar zegeningen en haar smarten, doet ze dit zonder rancune. Ze geeft een praalloze weergave van het doorlede. Zij berust, maar is niet onverschillig. Zij is een 'dulder' geworden, zonder de lafheid van de vluchter. Over het feit dat ze op haar negenenzestigste nog altijd niet naar Afrika geweest was, omdat er altijd iets tussen kwam (de oorlog, armoede, Alexander die ziek werd) zegt ze gelaten: "Je kunt niet alles controleren. De dingen gaan zoals ze gaan." Deze houding onthult geen defaitisme, maar een nederigheid als kunst van het leven. Leren leven met verdriet, met het gevoel te falen, vergt nederigheid. Het is gemakkelijker het verdriet in woede te kanalisieren, dan te aanvaarden dat je de almacht niet hebt. "Het leven uit handen geven, dat is niet eenvoudig."¹⁴ Monika Van Paemel beschreef in *Het wedervaren* naar aanleiding van de dood van haar eigen kind deze houding van nederigheid op een

zeer bijzondere manier en vergeleek ze met een mooi voorbeeld uit de islam. Daar maakt men in een tapijt een weeffout om te erkennen dat men niet goddelijk is en het volmaakte ons niet toebehoort. Het vormt een mooie tegenhanger voor elk streven naar het hoogste, het beste en het mooiste, voor welke 'waarheden' deze ideaalbeelden ook mogen staan.

In plaats van het nihilistische doemdenken te plaatsen als antidotum tegen het verstikkende idealistische eenheidsdenken, plaats Lauwers de nederige aanvaarding van het leven als antidotum tegen de dictatuur van de leugen. Isabella heeft veel meegemaakt. Zij spreekt met de stem van de ervaring, maar schept er niet over op. Zij verheft zich niet op haar doorstane leed, maar evenmin wendt ze valse bescheidenheid voor. Zij vertelt de feiten zoals ze zich volgens haar voordeden, zelfs als de feiten haar in een minder goed daglicht stellen. Hoe onwaarschijnlijk het verhaal op sommige momenten ook klinkt, je hebt nooit de indruk dat het een opgedirkt of verzonnen verhaal is, omdat Isabella een diepbeproefde, onverwoestbare liefde voor het leven heeft, die geen vermooiend idealisme nodig heeft. Dit stelt Isabella in staat te ontsnappen aan de melancholie die zovelen teistert op hun 'oude dag', ook al heeft ze reeds haar ouders en vele minnaars verloren in de dood. Op latere leeftijd heeft Isabella de jeugd verloren, maar is ze rijk in ervaring. Dit vraagt een andere moed dan de moed van de hartstochten. Het vraagt de moed niet te vervallen in melancholie.

Ingrijpende dingen drukken een stempel op het menselijke geheugen. Het herbeleven of herkauwen van deze dingen kan heilzaam zijn, maar het kan vastgebeten wrok of verdriet worden. Dan is het niet langer heilzaam, maar verteert het als een langzaam werkend gif. Doorheen zijn oeuvre werkt Lauwers vaak rond het uiten en verwerken van intens verdriet. In *Need to know*, het eerste werk van Needcompany, zie je een vrouw heel hard huilen en hoor je een *lamento* van Mozart. De openingsscène van *Le Voyeur*, het eerste deel van *The Snakesong Trilogy*, toont een vrouw met intens verdriet die niet meer kan huilen. De tranen zijn op. In *Isabella's Room* huilt Isabella niet, maar ook het intense verdriet is verdwenen. "Toen Anna stierf, voelde ik geen verdriet... Toen Arthur stierf, voelde ik geen gemis. Toen ik de brief las, brak ik niet uit in razernij. Toen Alexander gek werd, begreep ik dat zonder meer. (...) Geen diepe zielenroerselen. Geen koketterie met emoties."

All in vain

When Anna died
 I felt no sorrow
 When Arthur died
 I felt no pain
 It's all in vain
 It's all in vain
 When Alex went mad
 I wasn't lost
 When Franky died
 I didn't feel sad
 It's all in vain
 It's all in vain

And I simply understood
 There's no other way

Maybe I know
 There's always a tomorrow
 When Anna died
 I felt no sorrow
 Maybe I know
 It's all in vain
 When Arthur died
 I felt no pain
 Maybe I know
 Today is full of sorrow
 Maybe I know
 What a waste of time is pain



Isabella's Room
 (Foto: Eveline Van Assche)

De oplossing voor het melancholie-vraagstuk zit volgens Isabella in een blijvende dialoog met de doden. Het is alsof Lauwers de negatieve connotatie van Blanchots 'mourir sans fin' omgevormd heeft tot een positievere invulling, namelijk het voortleven van de schimmen voorbij de dood. Isabella vertelt haar levensverhaal, maar ze vertelt het niet alleen. Na hun dood blijven Anna, Arthur, Alexander en Frank Isabella vergezellen in het vertellen van verhalen. Blanchots 'mourir sans fin' betekent dan niet alleen de toestand van het lijden, het zinloze en pijnlijke wachten op de dood, maar ook dat de gestorven geliefde als schim voortleeft in diegene die achterblijft. Deze "onbeslisbare tussentoestand van leven

en dood”¹⁵ is voor Isabella geen bron van angst, maar een bron van levenskracht. Isabella deelt niet de angst van Levinas dat na de dood het leven niet ten einde is, dat wij na ‘gestorven’ te zijn voortbestaan als “vormloze, gepijnigde schimmen”.¹⁶ Integendeel, zij put haar levenskracht en de liefde voor het leven uit een dialoog met de doden. Lauwers geeft zo zijn eigen invulling aan de woorden van Heiner Müller die stelde: “Man muß die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen. Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muß die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren - Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.”¹⁷ Het is deze levenshouding die toelaat het lied *Happy Song - Laughing Song* overtuigd en overtuigend te zingen:

so let's have a quiet party
with the dead ones
the hardly living
near their graves
let's shake our brains with
long gone memories
all kinds of strange things
we've got to tell once

(...)

and now it stops
but there is no ending
like I said
there we go again...

De kunst en het leven als omweg naar de dood

Isabella koestert een liefde voor het leven, waarvan de dood onvermijdelijk deel uitmaakt. Zij schaart zich hiermee achter de opvatting van Freud dat de dood wel tot het leven behoort, al proberen wij dat naar het onderbewustzijn te verdringen. In *Jenseits des Lustprinzips (Voorbij het lustprincipe, 1920)* toont Freud aan dat het leven van meet af aan uitgerust is met doodsinstincten. Sterker nog, hij vindt de gedachte van een onafwendbare dood op de één of andere manier troostend. Hij interpreteert de dood immers niet als de vernietiging van het leven, maar als de bestemming van het leven zelf.

Isabella toont aan dat dit niet in strijd is met Freuds theorie van het menselijke instinct tot zelfbehoud. Door er van uit te gaan dat het sterven geen onderwerping is aan een vreemde macht, maar een instemming met de wetten van het leven zelf, toont Isabella dat de dood voor het leven de bestemming wordt in plaats van de vernietiging ervan. De noodlotsgedachte lijkt wel te concurreren met de overlevingsdrift van de mens, maar doet dat in feite niet. Als de dood immers de bestemming van het leven zelf is, dan zijn het doodsinstinct en de levensdrift niet tegengesteld aan elkaar, maar dan maakt de eerste deel uit van de tweede. "De vitaliteit verliest haar onschuld, de dynamiek krijgt een ambigue gedaante, het *élan vital* wordt een langzaam werkend moordend gif, een zelfmoord op lange termijn. Het leven wordt een Trojaans paard, een list in dienst van de dood."¹⁸ De levensdrift wil in feite alleen maar een voortijdige dood vermijden, en de eigen dood of het "sterven uit zichzelf" realiseren, volgens een interne wetmatigheid, aldus Freud.

Door de dood te interpreteren als de bestemming van het leven zelf, herhaalt de herinnering niet langer het verleden - met alle risico's van de melancholie - maar voedt zij ook het heden, en in het bijzonder de kunst. De kunst als schoonheid tegen de dictatuur van de leugen. Het is een constante in het werk van Lauwers. Nieuw daarbij is wel dat de lach een bondgenoot wordt van het kritische denken. Niet de platvloerse en vrijblijvende bulderlach, maar de verdraagzame glimlach die de milde en nederige (levens)kunst in zich draagt. Het is duidelijk: sinds *Images of Affection* keert het werk van Lauwers zich resoluut naar de zonkant van het bestaan. In zijn witte pak staat Lauwers mee op het podium. Hij leidt de opvoering in, gaat een ontwapenende verhouding aan met het publiek en zoekt met hen naar een beeld dat de dood overstijgt. Het strakke witte licht versterkt de lichtheid die van zijn visie uitgaat. En die lichtheid is niet ondraaglijk. Integendeel. Ze is een definitief pro aan het leven. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de ondertitel van de voorstelling luidt: "laugh and be gentle to the unknown".

Het is alsof de levenshouding van Isabella de nieuwe levensvisie en levenskunst van Lauwers geworden is. Hij heeft er zelfs een naam voor bedacht: Budhanton, "een samentrekking van de vredige cirkel van Budha en de onaantastbaarheid van Antonius, de Romeinse generaal die de ene dag in totale verkommering zijn eigen pis dronk in de ijzige koude van de Alpen en de andere dag de liefde bedreef in een gouden bed, met de mooiste vrouw van de wereld. En nooit spijt had van zijn daden." Budhanton is een nieuwe zingeving van religieuze en historische restanten zonder in een nieuw eenheidsdenken te vervallen. "Het is Lauwers uitweg uit de christelijke moraal van schuld en boete die na de dood

van God zijn ultieme legitimiteit verloren heeft. Budhanton: een mengeling van een religie zonder god en een pre-christelijk zelfbewustzijn.”¹⁹

Song for Budhanton

He's the man who never stops
He says flop and hop and hop and hop

Three flops in a row
He feels the flow yahoo yahoo
He's the man
He's the man who never stops
He never looks in the mirror
He never ever is afraid
He never wonders why he can't fly
He's the man who never stops
He says flop and hop and hop and hop
Three flops in a row
He feels the flow yahoo yahoo
He's the man
He's the man who never stops

We are the people who never stop
We say flop and hop and hop and hop
Three hops in a row
We feel the flow yahoo yahoo
We are the people
The people who never stop
We just go on and on and on
We just go on and on and on
We just go on and on and on
We just go on and on and on

Budhanton is verwant aan Nietzsches Zarathustra die stelt: “I should believe only in a God who understood how to dance. (...) Now I am nimble, now I fly, now I see myself under myself, now a God dances within me.”²⁰ Dit konden evengoed de woorden van Arthur geweest zijn, die - voordat hij in een erbarmelijke staat van ‘mourir-sans-fin’ terechtkwam - danst met Budhanton in zich. Isabella herinnert zich hoe Arthur “danste met een volle pint bier op zijn hoofd en dan luid

riep 'ik ben Budhanton' en 's ochtends had hij nooit niks last van hoofdpijn of zo. Hij stond om vijf uur op, klom in de vuurtoren, sprong in zee, zwom een kilometer in de branding, kwam langs het ijzeren trapje weer aan wal en schreef rechtopstaand met potlood een nieuw gedicht."

Zowel Zarathustra als Budhanton dansen als creatie, vanuit een definitief aanvaarden van het leven. "Scheppen is verlichten, het leven ontlasten, nieuwe levensmogelijkheden uitvinden. De schepper is (...) danser."²¹ Dit definitief 'ja' tegen het leven, dat ook de levenshouding van Isabella is, is geen slaafse bevestiging van het bestaande. Dit is immers het 'ja' van de ezel, I-A, en is "een vals ja, een karikatuur van de bevestiging."²² Zarathustra daarentegen is pure bevestiging. Zijn 'ja' staat tegenover het 'ja / I-A' van de ezel zoals scheppen staat tegenover torsen. Het 'neen' van Zarathustra staat tegenover het 'neen' van het nihilisme (...)"²³

Vanuit een definitief 'ja' tegen het leven is samen zingen en dansen trouwens zeer belangrijk in *Isabella's room*. Het is volgens Lauwers "één van de mooiste dingen die je kan doen."²⁴ De aanwezigheid van zang, muziek en dans is niet dominant of permanent aanwezig, maar is terloops, zijdelings. Toch overheerst de mildheid, de positieve levenskracht en de nederigheid die van de muziek uitgaat het volledige theatergebeuren. "Je emoties worden bepaald door wat je hoort. Ik wil dat iedereen zoveel mogelijk met de glimlach naar het publiek toe zingt."²⁵ Ook Jan Lauwers, de 'grote man' achter *Isabella's Room*, relateert door zijn ontspannen deelname aan de samenzang op de scène het intellectualistische sérieux dat met zijn theaterstukken verkleefd is. De glimlach als bondgenoot van het kritische denken, een glimlach die relateert, maar niet onverschillig maakt.

De schoonheid van de samenzang is een wapen tegen de dictatuur van de leugen. Lauwers wil geen nieuwe leugen in de zin van welk heilig 'gedoe' dan ook. Hij wil een herwaardering van theater als ritueel, waar mensen samenkomen om te zingen. Het is dan ook niet te verwonderen dat Budhanton gedeeltelijk geïnspireerd is op een oosterse godheid, Budha. In tegenstelling tot de oosterse cultuur is de westerse cultuur immers verarmd in de zin dat zij vervreemd is geraakt van de samenzang of groepszang. Nietzsche klaagde al aan dat het westen de rituele dimensie van de muziek in de loop van haar vooruitgangdenken verloren heeft. Toen de taal zich van de muziek emancipeerde en haar eigen logica bovenmatig deed gelden, was het volgens Nietzsche met de tragedie gedaan. Volgens hem is de tragedie stukgelopen op de carrière van het woord. "De logos overwint de pathos van de tragedie. (...) Wat is taal? Een orgaan van het bewustzijn. Muziek daarentegen is - zijn."²⁶ Lauwers deelt Nietzsches treurnis dat de nieuwe tragedie

van de logos de oude tragedie van de pathos verdrongen heeft. Hij wil hierbij de muziek niet boven het woord plaatsen, maar haar verlossen van de logocentrische greep van de taal. "Ons gevoelsleven is voor ons het minst duidelijk, daarom moet je naar muziek luisteren", stelt Nietzsche, "want zij brengt de snaren van ons innerlijk leven pas tot klinken, en dan weet je weliswaar nog steeds niet wie je bent, maar kun je je wezen tenminste in de trillingen navoelen".²⁷ In de samenzang krijgen de woorden in *Isabella's Room* door hun ritme een soort van lichamelijke gevoeligheid, ze zetten tot beweging aan in de zin van een nietzscheaans denken als "handeling die de grootst mogelijke emotionele intensiteit vergt".²⁸

Het is in deze context dat we de problematische verhouding van Lauwers met taal moeten plaatsen. Taal is verweven met machts- en kennisstructuren en zodoende steeds een wapen in het verpletteren van lichamelijke en zintuiglijkheid. Taal stuurt de cognitieve herkenning ten koste van het creatieve, lichamelijke denken. Taal is een barrière in de wederzijdse ontmoeting van individuen. Dit aspect van taal werd in vele voorstellingen van Lauwers aangekaart. In *Needcompany's King Lear*, bijvoorbeeld, werden er niet alleen verschillende talen (door elkaar) gesproken, maar ging tijdens Act V de boventiteling in *overdrive*. De tekst wordt in deze scène niet langer ingezet als allesomvattende, richtingaangevende instantie.²⁹ Er is een bewuste overdaad aan taal, iets wat explodeert in een ondefinieerbaar amalgaam van geluiden: "it seems as if language is constantly pushed to the limits. (...) Language somehow becomes 'disbanded'." Door dit te veel aan informatie, schiet taal tekort in zijn eenduidige betekenisoverdracht, "as if language is taking revenge on the story (on our understanding of it as such)."³⁰

De kritiek ten opzichte van de taal is niet volledig verdwenen in *Isabella's Room*. De grenzen van de taal worden bijvoorbeeld aangegeven als Isabella op een ironische manier verhaalt hoe ze in haar jeugdige jaren Swahili studeerde, in de hoop elk spoor dat naar haar woestijnprins leidt, te kunnen ontcijferen. De uiteindelijke kennis van de taal laat haar echter niet toe de objecten ten volle te begrijpen. Maar taal liep in de vorige producties van Needcompany vaak met geweld tegen haar eigen grens aan. Ook tegenover de taal lijkt Lauwers milder geworden; "in de zang wordt de taal in *De kamer van Isabella* over die grens heen gelicht."³¹

Lauwers lijkt aanvaard te hebben dat er niets verkeerd is met het vertellen van verhalen. Integendeel. Met Lyotard zijn de Grote Verhalen aan flarden geschoten, maar dat wil nog niet zeggen dat daarmee ook de Grote Vragen verdwenen zijn. De postmoderne mens gaat daar mee om door zoveel mogelijk verhalen rond de vragen te hangen, die in hun diversiteit het differente niet wegfilteren. "Er kun-

nen niet genoeg verhalen geschreven of verteld worden, omdat verhalen bijdragen aan de manier waarop mensen met de werkelijkheid omgaan en aan die werkelijkheid betekenis proberen te geven.”³² Elk verhaal loopt daarbij het risico een gevangenis te worden van het eenheidsdenken, maar gelukkig zijn er dan de andere verhalen. “Een verhaal kan een gevangenis zijn en de enige uitweg uit die gevangenis is een ander verhaal.”³³

In die zin is de evolutie van Lauwers in zijn voorkeur voor een bepaald soort van verhalen bijzonder te noemen. “Als ik nu nadenk over communicatie met het publiek, dan denk ik eerder aan Marquez, terwijl vroeger Joyce het model was.”³⁴ In het licht van de andere, mildere taal die hij hanteert, is dit niet zo toevallig.

Als Isabella terugdenkt aan de jaren dertig en zich herinnert hoe James Joyce in de boekenwinkel waar ze haar minnaar Alexander leerde kennen, voorlas uit eigen werk, gaat ze onverbloemd en zelfs demystificerend te werk. Ze herinnert zich vooral de krijsende stem van de schrijver en een rokerige sfeer van egotrip-perij. “Ik begreep er niks van. Nu nog weet ik niet of hij Engels of Frans las. Het deed er volstrekt niet toe.” Ze kadert Joyce binnen een elitaire kring van “opge-fokte dichters en salonrevolutionairen”.

De wijze waarop Marquez in *Honderd jaar eenzaamheid* volkse vertellingen aan een groot publiek wil doorgeven, is uiteraard compleet anders dan de complexiteit van *Finnegans Wake* van James Joyce. Joyce brengt de lezer tot aan de rand van het verstand door de hoge graad van complexiteit en ontoegankelijkheid. Het begripsmatige denken - waarin het ‘gezonde’ verstand dingen opgelepeeld krijgt die dan zonder nadenken geconsumeerd worden - moet veranderen in een creatief denken, wil de lezer zich een weg banen doorheen de complexiteit. Ook in het verleden zette Lauwers de taal in die hoedanigheid in. De taal overspoelde de toeschouwer in al zijn complexiteit en menigvuldigheid, waardoor de anders zo comfortabele narratieve grondvesten vanonder onze voeten verdween en de toeschouwer zich wel moest laten meedrijven op andere vermogens - in de eerste plaats zintuiglijke vermogens - wou hij iets van de voorstelling ‘vatten’.

Lauwers pakt het nu - met Marquez als zijn nieuw ‘model’ - anders aan. Marquez bezit de rituele dimensie van de taal, waarbij fantastische verhalen het exotische met het tragische verbinden. *Honderd jaar eenzaamheid* is een familie-kroniek die de talrijke generaties Buendia’s met elkaar en met hun stad Macondo verbinden. J. Bernlef noemde het “een droomboek van een geniaal verteller”. Dit droomboek laat trouwens ook - net zoals in *Isabella’s Room* trouwens - flarden uit de eeuw(en) geschiedenis bijna terloops de revue passeren: opstanden, cor-

ruptieschandalen, natuurrampen en meedogenloze oorlogen doorkruisen het Zuid-Amerikaanse continent en de talrijke generaties Buendia's.

Net zoals de stamvader van de Buendia's, die een bijna bovenmenselijke ouderdom bereikt, heeft Isabella een gezegende leeftijd bereikt op het moment dat ze haar verhalen doet. Zo omspannt bijna de hele twintigste eeuw het leven van Isabella en kunnen daarmee ook anekdotes van de Eerste en de Tweede Wereldoorlog, Hiroshima, het kolonialisme, de ontwikkeling van de moderne kunst met Joyce, Picasso en Huelsenbeck, de maanreizen, Ziggy Stardust van David Bowie, de hongersnood in Afrika en het Vlaams Blok in Antwerpen haar vertellingen binnensijpelen. Dit maakt *Isabella's Room* - net zo min als Marquez' *Honderd jaar eenzaamheid* - niet historisch in de zin dat ze de uitbeelding en zelfs niet de verbeelding zijn van historische tafereelen, maar historisch in de zin van Walter Benjamins geschiedenisconcept: "Echte historische ervaring is de eenheid van droomwaarneming van het verleden met het wakkere nu, op het moment van ontwaken."³⁵

De verhalen die Lauwers in *Isabella's Room* laat vertellen, komen misschien ook wel dicht in de buurt van de *Ilias* en de *Odysee* van Homeros. De blinde Homerus dichtte volgens Van Duinkerken "de *Ilias* uit wat hij ziende waargenomen en blind gedroomd had tot de eenheid van een dubbel visioen; zo dichtte hij, oud en weer zwerwend geworden, beroofd door de dood van dochter en vrouw, de *Odysee* uit heimwee en herinnering tot de eenheid van het dubbele verlangen, dat ons kwelt, het ene naar de toekomst, het andere naar de tijd van onze jeugd."³⁶

De parallellen met de blinde Isabella zijn duidelijk. Net zoals de blik van Homerus, staart haar blik blind maar wijd "over alle zichtbare dingen heen naar de eeuwigheid. Die blik is onbeweeglijk, ook al verandert telkens het tafereel, dat zich voor hem ontrolt. Het maakt geen verschil of een episode uit zijn dichtwerken zich afspeelt op de Olympus, waar nooit een mensenoog gekeken heeft, dan wel op de wallen van een belegerde stad, waar iedereen dubbel scherp kijkt. Voor Homerus is alles, wat hij zich verbeeldt, even dichtbij. Daarom is hij ook de enige utopist, die een geluksland schilderde, aan welks bestaan geen lezer twijfelt."³⁷ Doorheen haar blindheid verbindt Isabella, net zoals de blinde Homeros, twee werkelijkheden; de zichtbare of reële werkelijkheid en de onzichtbare, denkbare (virtuele werkelijkheid). Daarbij ontvalt haar de hiërarchie van de zichtbare werkelijkheid. Deze geprivilegieerde status laat haar toe een gelijkwaardigheid in het verschil te hanteren, die haar levenshouding een grote mildheid geeft, zonder te verzanden in onverschilligheid.

Het heimwee en de herinnering geven met andere woorden geen voedsel aan de melancholie, of het verpletterende verteren van het verleden, maar aan de toekomst, aan een definitief 'pro' aan het leven. De kunst speelt daarbij een niet te onderschatten rol. Odysseus heeft met zijn eigen ogen de brand van Troje gezien. Maar als hij op het eiland der Phaeaken, rustend aan het gastmaal van Alcinoüs, de zang van de blinde dichter Demodocus hoort over de ondergang van de tien jaar lang belegerde stad, springen de tranen hem in de ogen. "Nu eerst ziet hij wezenlijk, wat hij tevoren als een voorbijgaande werkelijkheid had waargenomen. Is er een zinrijker beeld voor de dichterlijke helderziendheid dan deze blindheid van Demodocus, die de ervaren Odysseus tot tranen ontroert, omdat hij hem, voor het eerst in zijn leven, leert *zien*...?"³⁸ Kunst kan met andere woorden ook op een milde manier het kritische denken stimuleren.

Kunst staat daarbij in schril contrast met de musealiserende functie van archeologen en geschiedkundigen. Ook Van Duinkerken is daarvan overtuigd. "Niet meer daar ginds in Klein-Azië, nabij de Hellespont, waar archeologen hun best doen, ligt Troje. Het ligt in de verbeelding van iedere scholier, die op zijn schouder de hand van Homerus mocht voelen. Men graaft ginds in het Oosten en vindt er overblijfselen, die nauwelijks de aanblik lonen en die geen heugenis meer zouden voeren aan de schoonheid van de Griekse Helena, wanneer een blinde, die haar koele blikken nooit ontmoette, haar niet had verheven tot de bruid van elke dichterlijke droom."

Lauwers lijkt deze gedachtegang te delen. Op het einde van haar vertellingen doet Isabella immers afstand van alle etnografische voorwerpen met de volgende woorden: "Die voorwerpen. 't Is allemaal schijn en illusie. (...) De illusie van onveranderlijkheid. Het verlangen naar eeuwigheid." Maar de man die geboren is uit een leugen, haar woestijnprins, zal altijd blijven. "Hij is de enige die nog bestaat, mijn woestijnprins. Zelfs zonder mijn camera, zie ik hem haarscherp: Felix. F.E.L.I.X. En dat betekent 'geluk' in een dode taal. Schijn en illusie." Isabella vervangt de leugens van het leven en de concrete personen die ze kende, door één fictief beeld van haar verlangen: de woestijnprins. Erwin Jans noemt de leugen van de verbeelding Lauwers "antwoord op de leugen van de realiteit, in het uiteindelijke besef dat geluk alleen geschreven kan worden in de letters van een dode taal."³⁹

Deze houding ligt uiteraard weer in het verlengde van Lauwers nieuwe mildheid, ook tegenover de taal, en dus ook tegenover eigennamen. Ontneem iemand zijn naam, beroof iemand van zijn taal en hij of zij bestaat niet meer. Van het leven het beeld F.E.L.I.X. maken is dan ook het schoonste eerbetoon dat Jan

Lauwers kon geven aan zijn overleden vader Felix. "Een naam is immers als een gegeven woord, men zal hem niet ijdel gebruiken, hij zal mij overleven. Mijn naam is onvervreemdbaar, net als de taal die ik spelenderwijs heb verworven en waarmee ik vorm geef aan de dingen."⁴⁰

Het einde van *Isabella's Room* kan dan gezien worden als dat van Homerus' *Ilias* en *Odysee*. "Het einde is een grote, milde rust. (...) Die rust te durven aanvaarden, omdat men de kracht heeft gevonden, weerstand te bieden aan beproevingen, is de laatste heldendaad, welke het leven vraagt. Het ontraadselt zich in deze rust volkomen."⁴¹

Noten

- 1 Maurice Blanchot, *De onuitsprekelijke gemeenschap*, Amsterdam, 1985, p. 18-19. (vertaling van *La communauté inavouable*, Paris, 1983) Zie ook Nico van der Sijde, *Het literaire experiment: Jacques Derrida over literatuur*, Amsterdam: Boom, 1998, p. 281.
- 2 Sigmund Freud geparafraseerd door Patricia De Martelaere, "Een verlangen naar ontroostbaarheid: over Freud en melancholie", *Een verlangen naar ontroostbaarheid: over leven, kunst en de dood*, Amsterdam: Meulenhoff / Leuven: Kritak, 1993, p. 65-66.
- 3 Nico van der Sijde, *o.c.*, p; 282. Zie ook Jacques Derrida, *Glas*, Paris, 1974.
- 4 Nico van der Sijde, *o.c.*, p. 282.
- 5 Erwin Jans, *De kamer van Isabella: laugh and be gentle to the unknown. Dramaturgische notities*, s.n., s.l., s.d., s.p.
- 6 Gerald Siegmund, "Theater als geheugen", *Theaterschrift*, december 1994, p. 219, 221. (themanummer *Het geheugen*)
- 7 Lauwers geciteerd door Erwin Jans, *o.c.*, s.p.
- 8 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Les Editions de Minuit, 1977, p. 25-26. Ook Lacan ontsnapt niet aan de tirannie van de blik. Hij stelt nadrukkelijk dat het zien van het spiegelbeeld door zijn doeltreffendheid de drempel is van de symbolische orde. "Pour les *imagos*, en effet, dont c'est notre privilège que de voir se profiler, dans notre expérience quotidienne et la pénombre de l'efficacité symbolique, les visages voilés, - l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible (...)." (Jacques Lacan, *Ecrits*, Paris: Editions du Seuil, 1966, p. 95.)
- 9 Luce Irigaray, *Speculum: de l'autre femme*, Paris: Les Editions de Minuit, 1974, p. 53.
- 10 Anton Van Duinkerken, *De mensen hebben hun gebreken*, Utrecht: Het Spectrum, 1986, p. 30.
- 11 "Ce geste (...) qui épouse sans consommer, qui accomplit en respectant les bords de l'autre, ce geste peut s'appeler: le toucher de la caresse." (Luce Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris: Les Editions de Minuit, 1984, p. 174.)
- 12 Luce Irigaray (1984), *o.c.*, p. 174-177.

- ¹³ Anton Van Duinkerken, *o.c.*, p. 30.
- ¹⁴ Monika Van Paemel, *Het wedervaren: een verslag*, Amsterdam: Meulenhoff, 1993, p. 29.
- ¹⁵ Nico van der Sijde, *o.c.*, p. 284.
- ¹⁶ Nico van der Sijde, *o.c.*, p. 282.
- ¹⁷ Heiner Müller geciteerd in *Theaterschrift*, december 1994, p. 87. (themanummer *Het geheugen*) p. 87.
- ¹⁸ Patricia De Martelaere, "Een omweg naar de dood. Over Freuds *Jenseits des Lustprinzips*", *Een verlangen naar ontroostbaarheid: over leven, kunst en de dood*, Amsterdam, Meulenhoff / Leuven, Kritik, 1993, p. 46.
- ¹⁹ Erwin Jans, *o.c.*, s.p.
- ²⁰ Friedrich Nietzsche, *Zarathustra's Discourses*, London: Penguin Books, 1995, p. 40.
- ²¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Agora: Kampen, 2^{de} ed., (1999) 2002, p. 27.
- ²² Gilles Deleuze, *o.c.*, p. 39.
- ²³ Gilles Deleuze, *o.c.*, p. 40.
- ²⁴ Jan Lauwers geciteerd door Erwin Jans, *o.c.*, s.p.
- ²⁵ Jan Lauwers geciteerd door Erwin Jans, *o.c.*, s.p.
- ²⁶ Rüdiger Safranski, *Nietzsche: een biografie van zijn denken*, Olympus, 2002, p. 52. Zie ook Nietzsche, Friedrich, *Het Griekse muziekdrama*, openbare voordracht gehouden op 8 januari 1870.
- ²⁷ Rüdiger Safranski; *o.c.*, p. 29-30. Zie ook Friedrich Nietzsche, Hans Joachim Mette (ed.); *Jugendschriften*, München, 1994, Deel 2, p. 89, 10.
- ²⁸ Rüdiger Safranski, *o.c.*, p. 173-174.
- ²⁹ Zie ook Christel Stalpaert, "Schoonheid in *Needcompany's King Lear* als wapen tegen de ondraaglijke wreedheid van het tragische 'zijn', *Documenta*, 21(2003), nr. 2, pp. 160-174.
- ³⁰ Erwin Jans, "Restless search in the interspaces: observation in the work of Jan Lauwers", *Carnet: Performing Arts in the Netherlands and Flanders*, nr. 14, June 1997, p. 2.
- ³¹ Erwin Jans, *o.c.*, s.p.
- ³² Connie Palmen, *Echt contact is niet de bedoeling: lezingen en beschouwingen*, Amsterdam: Prometheus, 2000, p. 25.
- ³³ Connie Palmen, *o.c.*, p. 145.
- ³⁴ Jan Lauwers geciteerd door Erwin Jans, *o.c.*, s.p.
- ³⁵ Walter Benjamin geciteerd door Pieter De Buysser in Christel Stalpaert, "Er was eens ... een reële verbeelding van de geschiedenis. Pieter De Buysser en *Stranden*, *Documenta*, 23(2005), nr. 1, 24..
- ³⁶ Anton Van Duinkerken, *o.c.*, p. 22.
- ³⁷ Anton Van Duinkerken, *o.c.*, p. 12.
- ³⁸ Anton Van Duinkerken, *o.c.*, p. 48.
- ³⁹ Erwin Jans, *o.c.*, s.p.
- ⁴⁰ Monika Van Paemel, *o.c.*, p. 9.
- ⁴¹ Anton Van Duinkerken, *o.c.*, p. 46-47.