

## SCHOONHEID IN *NEEDCOMPANY'S KING LEAR* ALS WAPEN TEGEN DE ONDRAAGLIJKE WREEDHEID VAN HET TRAGISCHE 'ZIJN'

Christel STALPAERT

In de herfst van 1999 startte Jan Lauwers met de repetities van *Needcompany's King Lear*.<sup>1</sup> Na *Julius Caesar* (1990), *Antony and Cleopatra* (1992) en *Macbeth* (1992) waagde hij zich aan zijn zoveelste Shakespeare-bewerking. Na *King Lear* volgde een creatieve ingreep op *The Tempest*. Als Lauwers repertoiretheater encenseert, dan houdt hij er een opvallende voorkeur voor de Shakespeareaanse tragedies op na. Een belangrijke reden waarom hij voor de encensering van *King Lear* koos, was precies het feit dat het door zijn tragische slagkracht als "too huge for a stage" gekarakteriseerd werd, als één van Shakespeares meest ongeschikte stukken voor het theater.<sup>2</sup>

In dit betoog wil ik onderzoeken hoe Jan Lauwers de klassieke dramatische elementen van 'schoonheid' en 'tragedie' inzet in zijn postdramatisch theater. Gilles Deleuze is hierbij mijn terminologische raadsman. Ik ben immers bij deze Franse postmoderne filosoof terechtgekomen vanuit een onmacht om het theatergebeuren en de Lauwers-machinerie daarin in woorden te 'vatten', vanuit een zoektocht naar een nieuw theaterwetenschappelijk begrippenkader, omdat de hedendaagse theaterpraktijk - in dit geval *Needcompany's King Lear* - mij daartoe dwong. De (klassieke) semiotiek is immers ingehaald door de hedendaagse theaterpraktijk die het verval van het logocentrisme geassimileerd heeft. De theatersemiotiek hinkt achterop en weet geen raad met zintuiglijke ervaringen die het logocentrische dramatische concept overstijgen. Deleuzes esthetica van de intensiteiten kan hierbij een uitweg en een houvast bieden. Wat volgt is dan ook het relaas van een fysiek risico dat ik als toeschouwer nam, een analyse vanuit een persoonlijke lichaamservaring bij het bekijken van en het meevoelen met *Needcompany's King Lear*. Niet de vraag "wat betekent het?" stond hierbij centraal; ik wilde mijn verwondering gronden in de vraag "hoe werkt het?". Hoe opereren klassieke begrippen als 'schoonheid' en 'tragedie' in de Lauwers-machinerie?

### Lauwers' postdramatische encscenering van *King Lear*

*King Lear* wordt over het algemeen geïnterpreteerd als een tragedie over blindheid in de letterlijke en figuurlijke betekenis van het woord. Lear kan of wil het verschil niet zien tussen zijn vals vleierende dochters Goneril en Regan en de oprechte Cordelia. Gloucester wordt letterlijk blind omdat hij faalde een onderscheid te maken tussen de waarachtige Edgar en de huichelende Edmund. Het tragische aspect van Lear in de traditionele betekenis van het woord is dat hij de liefdeseed van zijn dochter inzet als maatstaf om 'de waarheid' te kennen en op basis van een verkeerde waarheid zijn rijk en de lasten van het koningschap verdeelt. Maar wat is dé realiteit? Wat is dé werkelijkheid? Wat is de verkeerde waarheid? En nog: wat is waarachtig en oprecht in het theater, dat zelf een illusoir oord bij uitstek is, waar schijn het principe van de mimesis en de identificatie garandeert?

Deleuze neemt een sceptische houding aan tegenover dergelijke klassieke vormen van waarheidsdenken. Het is volgens hem pretentief en van een ongemeen tragische wreedheid te denken dat de werkelijkheid voorgesteld kan worden en dat we daar dan ook nog waarheidsuitspraken over kunnen doen. De rizomatische werkelijkheidsopvatting van Deleuze is die van de voortdurend wordende veelheid, de onherleidbare menigvuldigheid, de onvoorstelbare werkelijkheid waarbij de wereld wordt opgevat als een open systeem van "niet-unifieerbare, onherleidbare verschillen",<sup>3</sup> als een open gebeuren. De tragedie *King Lear*, waarin de 'schijn' het haalt op het 'zijn', waarin de 'werkelijkheid' voortdurend uitgedaagd wordt door de waanzin, leent zich uitstekend voor het inzetten van dergelijke Deleuziaanse inzichten. Ook voor Jan Lauwers is deze idee het uitgangspunt van zijn Shakespeare-encsceneringen: "Shakespeare gebruikt dubbelzinnigheid als een basisidee: wat je ziet is niet wat je ziet, wat je hoort is niet wat je hoort".<sup>4</sup>

In de klassieke *Illusionsbühne*-encsceneringen duwen de nar en Cordelia Lear met zijn neus op het feit dat hij 'dé Waarheid' niet onder ogen wil zien, dat hij 'de werkelijkheid' niet wil kennen. In *Needcompany's King Lear* laat Lauwers de toeschouwer inzien dat die werkelijkheid en die waarheid in feite onvoorstelbaar zijn. Dat is een zeer belangrijke nuance. Lauwers schaart zich zodoende achter Deleuzes rizomatisch werkelijkheidsmodel. Vanuit een gedecentraliseerde instelling, vanuit een onherleidbare veelvoudigheid van voortdurend veranderende coördinaten, laat Lauwers in *Needcompany's King Lear* de tegengestelden 'waarheid' en 'illusie'/'fictie' exploderen en uitzwermen in een radicaal pluralistische configuratie. Lauwers zag Lear als iemand die gevangen zit "in zijn eigen web van onwezenlijke schijn en enkel diegenen die bereid zijn in zijn geëncsceneerde

komedie mee te spelen kunnen rekenen op zijn goedheid en gulheid”.<sup>5</sup> Cordelia weigert dit spel mee te spelen. Zij wordt door Lauwers dan ook ingezet als barst in het valse metafysische eenheidsdenken, een eenheidsdenken dat niet alleen Lear, maar ook de traditionele kijkstrategie van de toeschouwer kenmerkt.

### **Lear en het tragische spel van de representatie**

De monoloog van de ondertussen waanzinnig geworden Lear. In een doorgevoerde scenische verdunning van het tekengevend materiaal, maakt Tom Jansen in de figuur van King Lear een statische entree. Hij heeft zijn hoofd getooid met een bloemenkrans in de vorm van reusachtige indianenpluimen. Als hij zijn monoloog uitspreekt, stapt hij op en af een klein platform dat zich centraal voor- aan op het lege speelveld bevindt. Hij speelt frontaal naar het publiek toe, alsof hij tijdens deze monoloog de sympathie en het medelijden van de toeschouwer wil winnen. Tom Jansen toont hier in een theatrale uitvergroting het spel van de representatie en de klassieke idealistische esthetiek.<sup>6</sup> De eerste woorden van Lears monoloog - “Ik ben koning” - bevestigen de representatieve regels van het spel. Tom Jansen hanteert op een nadrukkelijke wijze de klassieke dramatische bouwstenen van de logocentrische representatie, namelijk herkenning en nabootsing of mimesis. Via het exemplarisch identificatiemechanisme schrijft hij Lear zodoende in in de mythe van de Indiaanse held. In het identificatieproces van representatie valt hij terug op invariabelen om een identiteit te vormen, om via een centrale kern en ondanks alle verschillen met de werkelijkheid ‘herkenbaar’ te zijn als een traditionele held. Om het met de woorden van Leo Apostel en in navolging van Deleuze te zeggen: Lears monoloog wordt gepresenteerd als een ijdele poging “om het eeuwige spel van de verschillen tot stilstand te brengen (...)”.<sup>7</sup>

Deleuze ontvouwt in zijn post-representatiedenken een model waarin de identificatiemechanismen de chaotische werkelijkheid niet reduceren en dus vervalsen binnen een totaliserend eenheidsdenken. Om te ontsnappen aan het logocentrisme en het klassieke representatiesysteem moeten we volgens Deleuze afstand doen van het primaat van het klassieke kennissubject als het vaste punt van alle reflectie.

Tegenover de notie van representatie stelt Deleuze de algemene immanentie en een esthetica van de intensiteit;

an energetic or intensive connection which develops relations of speed and rest between beings, affects which, translated into pathos, determine the

model of relations between bodies. (...) the value of the affects to explain the state of the body in relation to surrounding bodies denies the representative value accorded to ideas. All production depends here on the contact and intermixing of different bodies”.<sup>8</sup>

In tegenstelling tot Tom Jansen, die door middel van de theatrale uitvergroting het verstikkende representatieve denken van Lear te kennen geeft, zullen Muriel Héroult en Dirk Roofthoof, die respectievelijk de rol van Cordelia en de nar voor hun rekening nemen, postrepresentatieve vluchtlijnen openstellen.

### **Postrepresentatieve vluchtlijnen van Muriel Héroult/Cordelia en Dirk Roofthoof/de nar**

Act V balt de stormscène en het laatste bedrijf samen in een chaotische, hallucinante aanslag op de zintuigen van de toeschouwer. In Deleuzes termen kunnen we spreken van een doorgedreven verzadiging of *saturation* van het tekengevend materiaal.<sup>9</sup> In dit bedrijf ontpopt Dirk Roofthoof zich tot een meerduidige instantie. Enerzijds gebiedt hij als een rekwisiteur op de scène welke objecten voor de aanvang van Act V aanwezig moeten zijn: een tafel, een stoel, nog een stoel. Hij houdt ook als een regisseur de bundel tekst in handen, schreeuwt de regieaanwijzingen door een microfoon en roept de naam van de personages naar de acteurs, die onder het geluidslandschap hun tekst niet volwaardig kunnen brengen. Roofthoof brult, wacht, commandeert, regisseert, acteert, levert een gevecht tegen de verzadigde scène. Het auditieve veld barst uit zijn voegen.

De andere acteurs voeren oorlog; zij blazen het geluid van schietende geweren in de microfoon, krijzen kille kreten vol doodsangst, produceren een amalgaam van geluiden dat echt deel wordt van het fysieke ‘zijn’ van de toeschouwer. Als de acteurs hun tekst moeten zeggen, gebruiken ze geen microfoon. Ze trachten boven de chaos uit te stijgen en trachten hun stem te verheffen boven de auditieve kogelregen, boven de chaos en het zintuiglijke geweld. Allen dreunen hun tekst snel en opgewonden af, als worden ze opgejaagd door de verzadigde ruimte. Op het einde raakt zelfs de boventitel in *overdrive*.

De narratieve fundering glijdt weg onder onze voeten. We weten niet langer in welke richting wij wat en hoe moeten denken. De tekst wordt in deze scène niet langer ingezet als allesomvattende, coördinerende instantie. Hier hanteert Lauwers wat Erwin Jans aangeeft als 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 ‘dis-

banded””. 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).”<sup>10</sup> Het traditionele paradigma van de logocentrische, lineair-succesieve waarneming heeft in Act V plaats gemaakt voor een zintuiglijk-multipiele ervaring, waarbij de narratieve technologie van Shakespeares tekst niet langer als centraal en hiërarchisch het hoogst wordt ingezet. De toeschouwer is aangewezen op de interne, veelvuldige compositie van het tekengevend materiaal en moet de vertrouwde kijkervaring van de klassieke, logische herkenning laten varen.

Door de dehiërarchisering van het verhaal als overkoepelende drager van betekenis ontvouwt zich wat ik een dialogiserende spanning noem tussen Tom Jansen/Lear, Muriel Héroult/Cordelia en Dirk Roofthoofd/de nar, los van het narratieve, lineair-succesieve en coördinerende tekstmechanisme.

Een belangrijk autonoom spanningsveld wordt gecreëerd door Muriel Héroult. Zij is een rustpunt, een tegenhanger van het verzadigde beeld, een lokale verdunning in het tekengevend materiaal, zowel in visuele als in ritmische zin. Tussen de chaos en de zintuiglijke geweldpleging presenteert Muriel Héroult Cordelia’s sterfscène. Terwijl Roofthoofd in de eerder vermelde scène Lear via het exemplarisch identificatiemechanisme inschrijft in de mythe van de Indiaanse held, beschrijft Muriel Héroult hier met haar hele lichaam de scène. Met een tergende traagheid laat zij zichzelf telkens opnieuw rond een tafel glijden. Zij herhaalt steeds weer dezelfde choreografische frase, telkens weer opnieuw, tot haar lichaam een autonome krachtenbundel wordt. Haar bewegingen zijn niet langer gereguleerd door een zintuiglijk-motoriek schema van actie en reactie. Muriel Héroult representeert niet langer een personage dat sterft door toedoen van een ander personage. Zij speelt niet langer een personage dat reageert op een situatie, als onderdeel van een plot. Muriel Héroult koppelt zich met andere woorden los van de representatieve ankerpunten of bouwstenen. Het is alsof zij in haar zwijgzaamheid en in haar lichamelijke de scène beschrijft met de volgende woorden van Gilles Deleuze:

Arrête! Tu me fatigues! Expérimente au lieu de signifier et d’interpréter!  
 Trouve toi-même tes lieux, tes territorialités, tes déterritorialisations, ton régime, tes lignes de fuite! Sémiotise toi-même, au lieu de chercher dans ton enfance toute faite et sémiologie d’Occidental...<sup>11</sup>

Muriel Héroult representeert niet langer Cordelia’s sterfscène maar laat een positieve verlangensstroom door haar lichaam trekken.<sup>12</sup> In Deleuzes radicaal-

pluralistische verlangensfilosofie wordt de mens immers opgevat als een stromende bundel psychisch-energetische processen. Het 'vatten' van de intensiteiten in representatieve concepten doet dan onrecht aan de primaire staat van de intensiteiten zélf. "Rien ici n'est représentatif, mais tout est vie et vécu (...). Rien que des bandes d'intensité, des potentiels, des seuils et des gradients."<sup>13</sup> De voortdurend wordende verlangensstroom van Cordelia staat zodoende in een dialogiserende spanningsverhouding met de mimetische identiteitsopbouwende representatieve poging tot 'zijn' van Lear. Muriel Héroult/Cordelia weert de representatie, de transparantie, de homogeniteit, de universaliteit en de mededeelbaarheid van het overzichtelijke systeem in het voordeel van de zintuiglijkheid, de opaciteit, de meerduidige en heterogene gebeurtenis. Ze experimenteert zich een lichaam-zonder-organen. "Le CsO, c'est *le champ d'immanence* du désir, *le plan de consistance* propre au désir (...) comme processus de production."<sup>14</sup> In hun verlangenleer benadrukken Deleuze en Guattari dat een individu slachtoffer kan worden van een strikt persoonlijkheids- en lichaamsbeeld. Zo geschiedde met Lear. De gezonde mens daarentegen is als "een nomade, een wezen dat zich overgeeft aan metamorfoses en dat elke organisatie van zijn verlangens voortdurend ontstijgt".<sup>15</sup> Zo geschiedde met Muriel Héroult/Cordelia. Lear laat zich enten op de boomstructuur van de representatie, Cordelia op het rizomatische van het onbestendige worden. Cordelia begeeft zich in de rizosfeer.<sup>16</sup>

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe 'être', mais le rhizome a pour tissu la conjonction 'et ... et... et...'.<sup>17</sup>

Deleuzes gedecentreerde subjectopvatting en zijn pleidooi voor het nomadisch denken impliceren niet één enkel zijn, maar een veelheid aan voortdurend veranderende kwalificaties en aspecten, een veelheid die niet tot eenzelfde 'zijn' gereduceerd kan worden. Deleuze spreekt bijgevolg liever in termen van 'worden' dan van 'zijn'. "Le devenir est le processus du désir."<sup>18</sup> Hij denkt - in navolging van Nietzsche en Spinoza - in termen van beweeglijkheid en onbestendigheid in plaats van het statische 'zijn'.

In de wordingsprocessen, het *devenir* dat Deleuze ter vervanging van de zijnsposities voorstaat, verschuift de aandacht van het ideële naar het materiële, door Margreet van Muijlwijk in navolging van Nietzsche vertaald als de verschuiving van het hiernamaals naar het hiernumaals<sup>19</sup>, naar het "contemporain par excellence".<sup>20</sup> Lear koestert de beperkende aandacht voor het ideële en blijft daardoor steken in het tragische 'zijn', terwijl Cordelia het onbestendige worden en het

materiële zoekt. Bij Lear wordt de verlangensmachine gerepresenteerd in een eenduidige impasse. Bij Cordelia zwermt de verlangensstroom uit in een oneindige meander van vluchtlijnen. Dit maakt Lear tragisch en stelt Cordelia in staat te ontsnappen aan het molair-tragische: haar wordingsproces is een *devenir-moléculaire*.

### **Herhaling als wapen van twee verschillende helden**

Zowel Cordelia als Lear hanteren in de 'strijd' die ze op de scène leveren de strategie of het wapen van de herhaling, maar elk vanuit een andere configuratie en met een verschillend effect, wat hen ook tot andere helden maakt. Lear hanteert de mimetische herhaling in de Aristotelische zin van het woord. Zijn representatie is geënt op het traditionele principe van de nabootsing of de mimesis en berust op herhaling in de zin van analogieën en invariabelen. Het is deze herhaling die Deleuze een tragische territorialisatie noemt: "la ressemblance ferait plutôt obstacle ou arrêt".<sup>21</sup>

Cordelia daarentegen hanteert met de voortdurende herhaling van dezelfde choreografische frase de intensieve herhaling in de Deleuziaanse betekenis van het woord. "Ce n'est ni une analogie, ni une imagination, mais une composition de vitesses et d'affects sur ce plan de consistance (...).<sup>22</sup> De herhaling die Lear aanwendt is statisch want gericht op invariabelen, die van Cordelia dynamisch door de verschillen in intensiteit die haar herhaling kenmerken. Volgens Deleuze is het immers onmogelijk twee keer op dezelfde manier af te dalen in een verlangensstroom. Alle ervaringen die geladen zijn met een zekere intensiteit zijn variabel. Er is een oneindig verschil in elke Deleuziaanse herhaling. "Rediscover Mozart and the 'theme' was a variation from the start", paraphraseert Jerry Aline Flieger, "in Deleuzian variation, (...) the 'becomings' of intensity and animality are all elaborations of difference and repetition, various and reiterated."<sup>23</sup> Deleuze stelt zelf: "Si l'on ne suit pas les accents, si on ne les observe pas, on retombe dans un système ponctuel relativement pauvre."<sup>24</sup> Hetzelfde kan worden gezegd van het dansende lichaam van Muriel Héroult. Door de schijnbaar eindeloze herhaling van dezelfde choreografische frase worden onze zintuigen gescherpt en wordt het differente op het voorplan gebracht.

Deleuze en Guattari hebben een grote voorliefde voor de strijd, maar dat hun concept van de oorlogsmachine geen traditionele helden betreft, spreekt vanzelf. Terwijl Lear zich vereenzelvigd met de traditionele opvatting van de mythologische held, is Cordelia een krijger in de Deleuziaanse betekenis van het woord. Cordelia uit haar verzet door zich op het unieke gebied van de vluchtlijn te bege-

ven en zodoende ook een grens te markeren met het gerepresenteerde. De Deleuziaanse held(in) is de verkenner van het leger, de kleine, dagdagelijkse krijger die zijn/haar individueel verzet pleegt met behulp van zijn/haar eigen lichaam en de natuurlijke verlangens die ervan uitgaan. Als Lauwers in een recent *Theaterschrift* met betrekking tot zijn talrijke Shakespeare-ensceneringen stelt dat de kracht van de schoonheid de enige kracht is die je hebt tegen geweld, dan doelt Lauwers op de schoonheid van de lenige, soepele krijger die het moleculaire van de intensiteiten en het onbestendige worden verdedigt, om te ontsnappen aan het tragische molaire 'zijn'. Muriel Héroult/Cordelia heeft als een dergelijke verkenner haar lichamelijke ruimte heroverd op het fallogocentrische paradigma. Zij vat haar lichaam op als een grensvlak, als een gebeuren, als een affectieve en een zich voortdurend verplaatstende kracht. Het zijn deze intensiteiten van de soepele krijger die de kracht van de schoonheid uitmaken. De schoonheid als wapen tegen het tragische 'zijn'.

### Nomadisch denken en dansen

Bij Deleuze heeft het tragische, territorialiserende aspect van de representatie zowel betrekking op 'het voorstellen' als op het voorstellingsvermogen of het denken. In deze context benadrukt hij ook dat het slagen van het herkenningmodel niet alleen afhangt van de mate van mimetische getrouwheid in het nabootsen, maar ook van het harmonieus aanspreken van de verschillende vermogens van het betrokken subject of de toeschouwer. De representatie verenigt de verschillende vermogens van de toeschouwer (kijkend, denkend, zintuiglijk, herinnerend ... vermogen) tot een logocentrische eenheid en zal de verschillende vermogens die deel uitmaken van één en dezelfde entiteit niet tegen elkaar opzetten. De rede fungeert als het vaste referentiepunt, het allesomvattende beginsel dat alle vermogens kanaliseert.

De kennende, voelende, willende vermogens van het subject worden hier, in Act V, binnen een concrete menigvuldigheid en in een steeds wisselende configuratie aangesproken. Het vloeiend-variabele tekengevend materiaal *kán* niet worden gekanaliseerd door een logocentrisch kennissubject. Tegenover de traditionele waarneming of de Aristotelische dramatische herkenning en de daarmee gepaard gaande identificatieprocessen, plaatst Lauwers de waarneembaarheid: een open, onafgesloten en onafsluitbaar waarnemen. In Deleuzes termen wordt het *énoncé* of de uiting van een vooropgestelde idee een *énonçable*; een zuivere mogelijkheid van betekening.<sup>25</sup>



De toeschouwer heeft hierbij de keuze: zijn verschillende vermogens openstellen voor de vrije circulatie van de affecten of het logocentrische kennissubject aanspreken, dat sowieso tekortschiet in zijn centraliserende functie. Vervoering of frustratie. Frustratie omdat de monolitische eenheid van het subject vals blijkt te zijn. De herkenning vanuit een *common sense*, als een intellectuele zelf-toe-eigening of be-GRIJPEN, stelt Deleuze gelijk met de processen van territorialisatie; “the reassuring familiarity of encounters with the known”.<sup>26</sup> Hij pleit voor de installatie van deterritorialiserende processen die het betrokken subject doet nadenken over het onvoorstelbare: “the hesitant gestures which accompany our encounters with the unknown”.<sup>27</sup> Hij stelt een nomadisch denken voorop dat de monolitische eenheid van het betrokken subject dat de representatie veronderstelt, tracht open te breken. Deleuzes begrip van ‘denken’ heeft in deze context niets van doen met het logocentrisch begrip van het herkennen. Zijn concept van het nomadisch denken keert zich resoluut tegen elke vorm van gesloten systeemdenken. Als Jan Lauwers zich opnieuw in *Theaterschrift* uitlaat over zijn gruwelijke ontdekking dat het onbegrip ‘beschaving’ het denken uitgeschakeld heeft, dan bedoelt hij eveneens dit laatste denken, dit nomadische denken dat bedreigd wordt door de allesomvattende ‘rede’ en de territorialiserende herkenning.<sup>28</sup>

In tegenstelling tot het tragische ‘zijn’ van Lear ontvouwen Muriel Héroult/Cordelia en Dirk Roofthoof/de nar zich tot nomadische denkers en kunnen zij juist hierdoor het tragisch-molaire ontvluchten. Dirk Roofthoof is zich als acteur in *Needcompany's King Lear* bewust van zijn performatieve kwaliteiten en mogelijkheden, van zijn acteerpresetaties. Hij is in Lehmanns termen een “aktive performance-Charakter”.<sup>29</sup> Doorheen de personageconstructies en de maskers van de helden is immers de lichamelijke van de acteur, de ‘werkelijke’ mens zichtbaar. Er vindt een ontlarving van het personage plaats door de bewust verkeerde dosering van subjectiviteit en objectiviteit op de scène. De eenheid van de geestelijke realiteit en de materiële uitvoering wordt als hypocriet bevonden. De acteur begeeft zich in het masker.

De volgende woorden van Viviane de Muynck, één van de meest gewaardeerde actrices bij *Needcompany*, kunnen in deze context evengoed in de mond gelegd worden van Dirk Roofthoof. Beiden cultiveren een transparante manier van acteren en wenden een ‘levende dramaturgie’ aan die een soort dubbelheid in het acteren aangeeft:

Niet: de acteur die ‘zo goed speelt’(...). Het ‘geheel opgaan in een rol’ vind ik dan minder interessant, omdat het zo hermetisch is. Het is perfect, maar gesloten (...). Ik vind het interessanter de kwetsbaarheid van iemand

te zien, te kijken hoe hij materiaal hanteert. Zodat er een wisselwerking ontstaat en je iemand ziet die af en toe een masker voor zich houdt. Niet om zich te verbergen, maar om via dat masker te verduidelijken.<sup>30</sup>

In Act V toont Roofthoofd deze kwetsbaarheid als hij met zijn hele wezen vecht tegen het tekengevend materiaal dat zich op de scène opwerpt. Hoe hij op zijn manier een krijger is die vecht tegen de molaire verdwijntruc van het 'goed inlevend spelen'. Hij houdt letterlijk af en toe een masker voor zich om te verduidelijken. Hij zet zijn zotskap op de scène op en af om in en uit zijn 'rol' van de nar te stappen en verheldert daarmee wat de klassieke representatiesystemen trachten te verhullen. Dirk Roofthoofd schept een afstand tussen zijn tekst, zijn hoedanigheid als acteur en zijn personage. Het resultaat is dat de compositie-structuren van het theatrale medium de illusie doen exploderen. Er is niet langer een duidelijke scheidingslijn tussen 'binnen' en 'buiten' omdat de theatrale realiteit het illusoire universum openbreekt. Hans-Thies Lehmann zou een dergelijk acteur een post-epische verteller noemen. In Deleuziaanse termen is Dirk Roofthoofd/de nar/Kent een nomadisch denker die de schizo-analyse weet toe te passen en zodoende ontsnapt aan de klassieke tragische strop. De schizofreen verdraagt immers dat de eenheid ontbreekt en bevindt zich volgens Deleuze dicht bij de onvoorstelbare werkelijkheid.<sup>31</sup>

Ook Muriel Héroult/Cordelia is in die zin een nomadisch denker die de schizo-analyse hanteert:

(...) le réel du CsO. *La schizo-analyse n'a pas d'autre objet pratique*: quel est ton corps sans organes? Quelles sont tes lignes à toi?, quelle carte es-tu en train de faire et de remanier, quelle ligne abstraite vas-tu tracer, et à quel prix, pour toi et pour les autres? (...) Analyse du désir.

Roofthoofd, als nomadisch denker, begeeft zich in het masker, Muriel Héroult begeeft zich in de plooiën van haar huid. Met Lyotards woorden zou je het de polymorfe perversie van de huid kunnen noemen: "een oppervlak dat geen omgrenzing van een organisch lichaam vormt, maar door zijn plooiën en weefselovergangen een binnen en buiten tegelijk is".<sup>32</sup> Net zoals het masker in Roofthoofds handen een binnen en een buiten tegelijk aangeeft. In *Needcompany's King Lear* verworden de binair-oppositionele verhoudingen tot radicaal pluralistische, differentiële verhoudingen. De tegengestelde begrippenparen 'werkelijkheid/illusie', 'schoon/lelijk', 'binnen/buiten', 'genot/pijn', ... zijn niet langer hiërarchisch gerangschikt in de zin dat de eerste pool een vanzelfsprekend hogere waarde toebedeeld krijgt. De term 'pool' is bovendien ook

niet meer van toepassing omdat de twee begrippen een 'verglijdende' verhouding vertonen. Eerder dan het concept van de dualistische oppositie zijn beide termen in elkaar aanwezig zonder zich in elkaar te verliezen.

Als Lauwers stelt dat de kracht van schoonheid de enige kracht is die je hebt tegen geweld, dan bedoelt hij ook dat in zijn producties "de kracht van de beelden de vraag van schoonheid of lelijkheid overstijgt. (...) Schoon is lelijk en lelijk is schoon (...) wanneer de strijd verloren en gewonnen is, is verliezen en winnen tegelijkertijd."<sup>33</sup> Zelfs het spanningsveld tussen Lear en Cordelia mag niet als dualistisch opgevat worden, maar als een complex spel tussen het molaire en het moleculaire. Het gaat bij Lauwers dus niet alleen om het herzien van de klassieke representatie en de idealistische esthetiek. Er is meer. De anders zo vertrouwde coördinaten in het westerse filosofische veld - het onderscheid tussen subject en object, tussen binnen en buiten, tussen beeld en gedachte, tussen afbeelding en referent, ... - verschuiven voortdurend en bieden de toeschouwer niet langer houvast. Alles explodeert. Het Cartesiaanse raamwerk dat vanaf de zeventiende eeuw de filosofische denkpijlen beheerste, blijkt ontoereikend om Lauwers' universum te vatten.

## Besluit

"Hoe te bewegen als alles beweegt?" vroeg Clara van den Broek zich af in haar *State of the Union*. Je zou deze vraag vanuit de positie van de toeschouwers kunnen hertalen naar "Hoe zich te bewegen in het Lauwers-universum waarin alles beweegt?" Deleuze zou antwoorden: experimenteer je een lichaam-zonder-organen.

Derrida omschreef de zintuiglijke gewaarwording van de muziek als het samengaan van gevoelens van deceptie en verlies: het subject voelt in zijn vervoering een verdriet omdat hij geen greep heeft op wat hem vervoert. Daarom heeft Derrida muziek omschreven als de "ervaring zelf van de onmogelijke toe-eigening. De meest vreugdevolle en de meest tragische".<sup>34</sup> Bij Act V onderging ik een soortgelijke zintuiglijke ervaring van intensiteiten en spanningsvelden waardoor ik meegesleept werd zonder te weten waarom. Een ervaring die ook aan meerdere vermogens in mij appelleerde. In *Needcompany's King Lear* zegeviert de rede niet langer als ordenend principe van Waarheid, Goedheid en Schoonheid. Dit kan enerzijds frustratie teweeg brengen, maar eens de oorzaak van deze frustratie gelokaliseerd wordt, namelijk het begrenzende denken van de klassieke representatie, dan werpt er zich een oneindige vrijheid op. De grenzen van het holle, absolute principe van het fallogocentrisme worden immers teruggedrongen en een gigantisch, onontgonnen terrein ontvouwt zich.

## NOTEN

- 1 *Needcompany's King Lear*, regie Jan Lauwers, choreografie Carlotta Sagna. Première 11 januari 2000 in het Lunatheater Brussel. Een Duitse versie van *Needcompany's King Lear* ging in 2000 in première in het Schauspielhaus van Hamburg. Een Franse versie ging in première in Rouen, tijdens het Normandie Festival in oktober.
- 2 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London, 1906. Zie ook Jozef De Vos, "King Lear als menselijke komedie", *Documenta*, 1(1983), nr. 2, p. 99.
- 3 Leo Apostel, Jenny Walry en Bart Keunen, *Hopeloos gelukkig? Leven in de postmoderne tijd*, Amsterdam: Meulenhoff, 1997, p. 156.
- 4 Jan Lauwers geïnterviewd door Sabine Pochhammer, "'Schoon is lelijk, lelijk is schoon.' Shakespeare is een paradox: een interview met Jan Lauwers en Klaus Reichert", *Theaterschrift*, nr. 1, februari 1997, p. 84.
- 5 Jan Lauwers, "King Lear. Introductie", *aanvraag subsidie voor het internationale onderdeel van de jaarwerking van Needcompany*, 2000, s.p.
- 6 Deleuze definieerde de klassieke representatie vanuit vier elementen; "l'identité dans le concept, l'opposition dans la détermination du concept, l'analogie dans le jugement, la ressemblance dans l'objet". (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968, pp. 179-180.) Volgens Deleuze heeft de klassieke representatie zich met Aristoteles gevestigd. Deze Griekse denker installeerde immers de herkenning van het identieke als zijn centrale bekommernis en niet het onderscheiden van het differente. De klassieke representatie is dan ook gefundeerd op de Aristotelische traditie of de klassieke dramatische esthetiek die het ideaal van de overzichtelijkheid (*Eusynopton*) vooropstelt en daartoe het eenheidsprincipe van de handeling naar analogie van de logica concipieert. "Ce fut peut-être le tort de la philosophie de la différence, d'Aristote à Hegel en passant par Leibniz, d'avoir confondu le concept de la différence avec une différence simplement conceptuelle, en se contentant d'inscrire la différence dans le concept en général. En réalité, tant qu'on inscrit la différence dans le concept en général, on n'a aucune Idée singulière de la différence, on reste seulement dans l'élément d'une différence déjà médiatisée par la représentation." (Deleuze, *Différence et répétition*, p. 41.)
- 7 Apostel, Walry en Keunen, *Hopeloos gelukkig?*, p. 167.
- 8 Rosi Braidotti, *Patterns of Dissonance: a Study of Women in Contemporary Philosophy*, Cambridge: Polity Press, 1996, p. 74.
- 9 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit, 1983, p. 23.
- 10 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.
- 11 Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris: Les Editions de Minuit, 1980, p. 173. (*Capitalisme et schizophrénie*, nr. 2)
- 12 Deze aanduiding van 'verlangen' als in wezen positief, breekt de grenzen van de traditionele psychoanalyse open. De psychoanalyse en het uitgangspunt van de castratie-theorie verklaren het verlangen als resulterend uit een fundamenteel gemis. In *L'anti-*

- Oedipe* daarentegen hanteren Deleuze en Guattari het concept van de *multiplicités* of menigvuldigheden om de veelheid aan verlangensstromen aan te geven. Het verlangen wordt met andere woorden niet meer gezien vanuit het paradigma van het gemis, vanuit een tekort aan, maar als een levensaffirmerende kracht die onophoudelijk verschillen produceert. Zie ook Gilles Deleuze en Félix Guattari, *L'anti-Oedipe*, Paris: Les Editions de Minuit, 1972. (*Capitalisme et schizophrénie*, nr. 1)
- 13 Deleuze en Guattari, *L'anti-Oedipe*, p. 26.
  - 14 Deleuze en Guattari, *Mille plateaux*, p. 191.
  - 15 Apostel, Walry en Keunen, *Hopeloos gelukkig?*, p. 199.
  - 16 Deleuze en Guattari, *Milles plateaux*, p. 94.
  - 17 *Ibid.*, p. 36.
  - 18 *Ibid.*, p. 334.
  - 19 Margreet Van Muijlwijk, *De toekomst van Teiresias: vrouwelijke gestalten van gemis*, Brussel: VUB Press, 1998, p. 41.
  - 20 Deleuze en Guattari, *Milles plateaux*, p. 202.
  - 21 *Ibid.*, p. 136.
  - 22 *Ibid.*, p. 315.
  - 23 Jerry Aline Flieger, "Becoming-woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification" in: Ian Buchanan en Claire Colebrook (eds.), *Deleuze and Feminist Theory*, Edingburgh: Edingburgh University Press, 2001, p. 56.
  - 24 Deleuze en Guattari, *Mille plateaux*, p. 374.
  - 25 Het suffix *-able* stelt een zekere spontaneïteit, een mogelijkheid van betekenis voorop, in plaats van een eenduidige en vooropgestelde feitelijkheid. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit, 1985, p. 44.
  - 26 Paul Patton, "Introduction" in: Paul Patton (ed.), *Deleuze: a Critical Reader*, Oxford: Blackwell Publishers, 1997, p. 8.
  - 27 *Ibid.*, pp. 8-9.
  - 28 Jan Lauwers, "Noodzaak bestaat niet meer", *Theaterschrift*, nr. 3, 1993, p. 185. (*Border Violations*)
  - 29 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt-am-Mainz: Verlag der Autoren, 1999, p. 64.
  - 30 Viviane de Muynck geïnterviewd door Marianne Van Kerckhoven, "Vliegen: een interview met Viviane de Muynck", *Theaterschrift*, nr. 7, 1995, pp. 175, 177, 181, 193.
  - 31 Deleuze en Guattari beschrijven de schizofreen in *L'anti-Oedipe* als volgt: "le schizophrène passe d'un code à l'autre, (...) il brouille tous les codes, dans un glissement rapide, suivant les questions qui lui sont posées, ne donnant pas d'un jour à l'autre la même explication, n'invoquant pas la même généalogie, n'enregistrant pas de la même manière le même événement." (Deleuze en Guattari, *L'anti-Oedipe*, pp. 21-22.) Dit betekent geenszins dat het ziektebeeld van de schizofreen als voorbeeld gevolgd wordt. Het betekent dat er aandacht is voor het complexe spel tussen eenheidsvormende molaire processen of territorialisaties enerzijds en de (ondenkbare) *multiplicités*, de moleculaire singulariteiten of deterritorialisaties anderzijds.

- <sup>32</sup> Frans Van Peperstraeten, *Jean-François Lyotard: gebeurtenis en rechtvaardigheid*, Kampen, Kok Agora, 1995, p. 44.
- <sup>33</sup> Jan Lauwers geïnterviewd door Pochhammer, *Theaterschrift*, nr. 1, p. 87.
- <sup>34</sup> Nico Van Der Sijde, *Het literaire experiment: Jacques Derrida over literatuur*, Amsterdam: Boom, 1998, p. 90. Zie ook Jacques Derrida, "Passages du traumatisme à la promesse", *Points de suspension. Entretiens*, Paris: Galilée, 1992, p. 409.