

De deur op slot

Als je De Vorstenlikker vergelijkt met Moed om te Doden (1980), zie je een evolutie van groot-naar kleinschaligheid, in thematiek en taalgebruik.

“Heel belangrijk is dat Lars tussen deze twee stukken in psycho-analyse is gegaan want dat heeft zeer veel invloed als hij weer toneel gaat schrijven, bijvoorbeeld in de afbouw van het megalomane. Alle stukken die hij daarna schrijft, spelen eigenlijk bij hem thuis, in de kamer waarin hij ze schrijft, waarin hij mensen bij elkaar brengt, uit zijn verleden, of mensen die hij nu ontmoet heeft. Dan doet hij daar – letterlijk bijna – de deur op slot en hij gaat er niet meer uit voor op de één of andere manier alles uitgesproken is wat er uit te spreken was. Wat ik bijvoorbeeld heel mooi vind is hoe het rouwproces van Norén om zijn eigen moeder – dat hij totdantoe had overgeslagen – langzamerhand neerslag vindt op het papier. Aanvankelijk is ze enkel aanwezig als iemand waarover gepraat wordt, maar in de loop van de hotelstukken (3) zie je ze langzaam binnensijpelen en in *Demonen* wordt het complex ‘de dode moeder’ dan expliciet aangesneden (de urne met de as van Franks moeder is aldoor aanwezig op de scène). De schrijver wil het rouwproces aanvatten via de broer van het hoofdpersonage (in elk stuk komt die broer terug) maar hij durft dat dan niet: de broer belt af en dan worden de burens maar uitgenodigd. Norén durft letterlijk die sprong niet maken en je ziet dan dat hij eerst het stuk met de burens moet afschrijven. Dat is *Demonen*. Als alles met ze uitgepraat is, dan kunnen die burens terug naar hun eigen idylle en zo gebeurt dan ook aan het einde van *Demonen*. En de volgende dag bij de bijzetting van de urne is de broer er wel en dat is dan *Nachtwake*, dat 600 blz. tellende stuk waarvan nu in Duitsland een zeer beperkte versie is opgevoerd.”

Die evolutie van het naar zichzelf inzoomen... Heeft dat zijn pendant in uw regiewerk?

“Ja, ik denk het wel. Toen ik in ’78 *De Vorstenlikker* las was ik daar ongelooflijk onder de indruk van, die afdaling in jezelf en dan de moed durven hebben om niet terug te schrikken voor de angsten die dat oproept. Waar het mijn persoonlijke ontwikkeling betreft, had ik die omgang met de antipsychiatrie waar Lars toen nog intensief mee bezig was, al een behoorlijk eind achter me liggen. Misschien juist daarom viel ik zo

ontzettend op dat stuk. Niet dat ik op dat moment zag hoe het te regisseren, de band ermee lag eerder op het niveau van het schrijven. In Nederland was er voor dit stuk een enorme belangstelling van Gerardjan Rijnders, die ook heel lang op zo’n lijn heeft gezeten en in feite nog steeds zit, als je *Wolfson* ziet.”

“Voor mij loopt Noréns evolutie als toneelschrijver enigszins parallel met die van Ibsen: net zoals Ibsen na o.m. *Peer Gynt* koos voor een quasi-naturalistische vorm, net zo is *De Vorstenlikker* bijna metafysica en schijnen Noréns latere stukken in een bijna naturalistisch kader thuis te horen. Naar de regie toe is dat eerste stuk zo overgestructureerd dat er weinig ruimte overblijft. De stukken die hij nu schrijft beperken zich op een rare manier tot datgene waarmee iedereen altijd zal blijven zitten, zolang er nog vaders en moeders geboren worden, zolang we nog relaties met andere mensen aangaan. Toch zijn ze als stuk ontzettend open: ze beginnen nergens, eindigen nergens en daartussen zit alle materiaal dat je je als acteur, regisseur of toeschouwer maar wensen kunt. Je komt er dus niet mee uit de voeten als je ze als naturalistisch stuk aanpakt. Waar je normaal als acteur of regisseur een aantal sleutels verzamelt en op basis daarvan een personage opbouwt voor jezelf, kom je hier al gauw tot de ontdekking dat dat niet klopt. Noréns personages zijn zo extreem inconsequent in hun uitspraken dat de acteurs alleen maar kunnen accepteren dat hun personage ze ergens naar toe zal brengen.”

Hoe regisseer je dan de acteurs?

“Ik probeer zoveel mogelijk angst weg te nemen.”

Angst voor de versmelting?

“Ja. ‘Laat het maar met je gebeuren. Kijk maar. Probeer maar te reageren op de zin van je tegenspeler.’ Dat roept ongelooflijke angsten op o.m. omdat het ingaat tegen wat acteurs geleerd hebben. Verder moet je als regisseur het verhaal van de relaties tussen de personages zo open mogelijk houden, het niet op één of andere lijn zetten, in de zin van ‘Jij wint aan het begin en jij verliest aan het eind’; de relaties wisselen voortdurend. Dat zal voor je gevoel ook elke avond anders uitkomen.”

Hoe concipieer je de ruimte waarin dit verhaal zich afspeelt?

“Het karakter van de ruimte is meestal gesloten; dat komt voort uit de wijze waarop Norén zich met zijn karakters opsluit totdat alles

wat moest gezegd worden, gezegd is. Dat betekent dus dat er deuren moeten zijn die op slot kunnen zodat je het publiek daar mee in kunt opsluiten of ze tenminste dat gevoel geven.”

“Wat Norén probeert te bereiken is, aanvankelijk, identificatie bij de toeschouwer, dan probeert hij na 10 minuten dat collectieve toeschouwersgevoel op te heffen en eenieder moet, om er überhaupt bij te kunnen blijven, zijn eigen verhaal invullen; dan krijg je een extreem soort ‘naar jezelf toetrekken’. Uiteindelijk blijkt dat zelfs niet te kloppen en dan vereenzaamt hij je als toeschouwer.”

Wat bedoel je met die vereenzaming van de toeschouwer?

“Dat je, wanneer je het theater verlaat – heel even maar – een soort afstand voelt tussen jou en de wereld, dat je heel eventjes die rare energie kunt voelen van ‘Maar zo hoeft het toch niet. Dat ik leef zoals ik leef. Daar moet iets aan te veranderen zijn!’”

Norén, Racine, Goethe

“‘De rede is niet meer dan een stuurloos schip op de woeste zee van het onderbewuste’, dat is ook

Moed om te doden (Malpertuis) – Foto Norbert Maes

