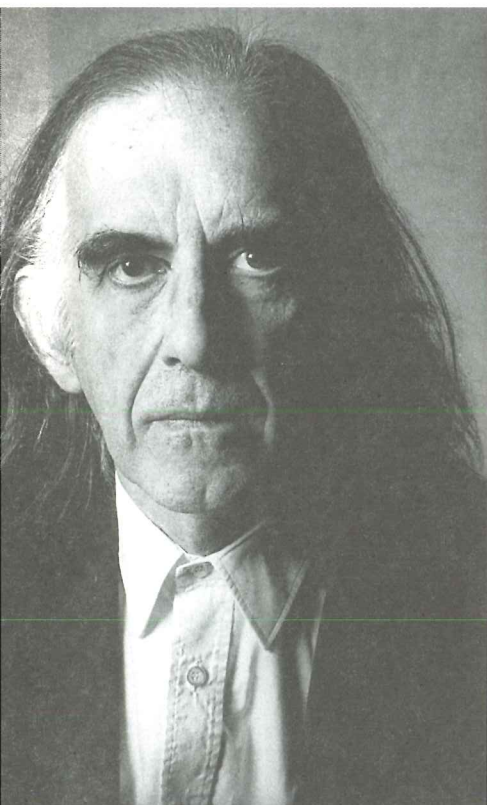


# De idiotie van het menselijke

---

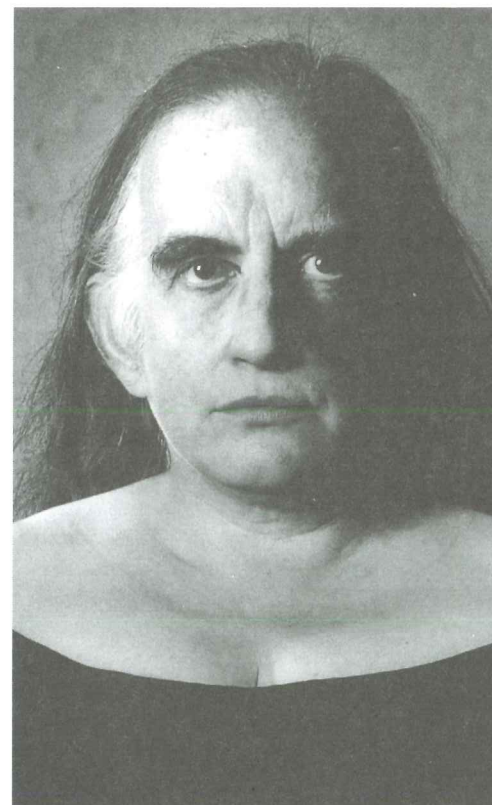
Rudi Laermans over de *Snakesong*-trilogie van Jan Lauwers & Needcompany



Snakesong. Le Voyeur - Needcompany / Mark De Vos



Snakesong. Le Pouvoir - Needcompany / Mark De Vos



Snakesong. Le Désir - Needcompany / Mark De Vos

*THE SNAKESONG TRILOGY* — Begin november 1996 ging in Kopenhagen het derde en laatste deel van Jan Lauwers' theatertrilogie *Snakesong* in première. Voor elk van de drie delen vertrok de maker van literaire en essayistische teksten. *Le Voyeur*, de in 1994 gecreëerde opener, was geïnspireerd door het werk van Alberto Moravia. Voor het middendeel, *Le Pouvoir* (1995), schreef Lauwers een sterk door *De tranen van Eros* van Georges Bataille beïnvloede tekst. In het afsluitende *Le Désir* werkt Lauwers deels met een eigen tekst, deels met aan Lautréamont (*De zangen van Maldoror*), Oscar Wilde (*Salomé*) en Joris-Karl Huysmans (*Tegen de keer*) ontleend materiaal. Met elk nieuw deel nam ook het belang van de muziek in de voorstelling toe. Voor *Le Pouvoir* en *Le Désir* componeerde Rombout Willems muziek die in het eerstgenoemde stuk nog een apart blok vormde, vervolgens in het slotdeel de hele voorstelling op een fundamentele wijze articuleert en zo ook tot een essentiële betekenislaag uitgroeit; in *Le Désir* draagt de muziek de voorstelling: muziek als de taal bij uitstek van het altijd onzegbare verlangen? Vanaf *Le Pouvoir* kristalliseerde zich ten slotte ook een vaste kern van acteurs uit: Viviane De Muynck, Ina Geerts, Carlotta Sagna, Mil Seghers. — Tot zover de feiten. De trilogie bezit ook een soort van *anchorman*, een steeds weerkerende figuur, de door Mil Seghers gespeelde Professor. Het feitelijke statuut van dit personage is evenwel bijzonder ambigu. De symbolische ladingen ervan verschuiven met de specifieke context van elk deel, zodat het hier veeleer om een simulacrum van de traditionele theaterheld gaat. En zo ook de narratieve, deels ook de dramaturgische 'inhoud' van de *Snakesong*-trilogie. De schijn van het Professor-verhaal bedriegt omdat het Lauwers in zijn theaterwerk wezenlijk om iets anders dan het vertellen, het ontwikkelen van een meer of minder dramatische spanningsboog is te doen. Lauwers speelt een duivels spel met de podiumkunst, ja hij *misbruikt* dit genre: zijn theaterwerk bezit een andere inzet dan zomaar-theater-maken. Niet dat hij de scène primair als een beeldende ruimte zou benutten. Dat is nochtans een vaak gehoorde bewering; haar biografische plausibiliteit – Lauwers is van opleiding beeldend kunstenaar – berust op de blijkbaar onuitroeibare illusie dat het kunstenaarsleven de sleutel tot een oeuvre bevat. — In eerste instantie valt de andere inzet van Lauwers' podiumwerk nog het best te karakteriseren in termen van een quasi-anthropologische belangstelling. Net als het oeuvre van Shakespeare, dat Lauwers zoals bekend zeer ter harte gaat, is ook de *Snakesong*-trilogie een poging om het menselijk bestaan

te verhelderen. De trilogie draait rond Grote Woorden (Macht, Verlangen,...), en die worden juist met hoofdletters geschreven omdat wij menen dat ze zoiets als de harde kern van de menselijke bestaansconditie raken. Uiteraard gaat het om niets meer dan woorden, om uitdrukkingen die een voor de westerse reflectie fundamenteel vocabulaire afbakenen. Alleen daarom lijken ze realiteitswaarde te bezitten: hun eeuwenlange gebruik heeft ons hun louter talige statuut doen vergeten (terwijl men natuurlijk ook heel anders over de mens kan spreken dan in termen van machtswil of verlangen). Hoe dit verder ook zij, Lauwers heeft deze zwaar beladen woorden bewust opgepikt en tot centrum van een driedelig theaterwerk gemaakt. Men mag aan deze zet op het theatrale schaakbord geredelijk de conclusie verbinden dat Lauwers de scène minder als een denkbeeldige en veeleer als een *denkruimte* opvat. Het maken van theater is voor hem blijkbaar een poging tot reflectie op enkele als essentieel beschouwde 'menselijkheden'. Deze reflectie, in de zin van nadenken, verplicht hem echter ook tot een uiterst onderzoekende, bijwijlen conceptueel aandoende omgang met het medium theater en zijn mogelijkheid tot reflectie, in de zin van weerspiegeling of – algemener – representatie. De *Snakesong*-trilogie kan daarom ook als een exploratie van het voorstellingsvermogen van het theater worden gelezen. Ik kom daar nog terloops op terug in de hierna volgende beschouwingen rondom (eerder dan 'over') de drie basiseenheden van de trilogie. Deze bewust fragmentarisch gehouden opmerkingen staan overigens in het teken van de gedachte dat een sterk oeuvre door de kritiek of het commentaar kan, ja moet misbruikt worden. Zo een werk vraagt niet om een louter informerende schrijftuur, maar eist van de beschouwer integendeel een serie weerwoorden, een reeks van woorden die de kijker tegenover de kracht van de ondergane esthetische ervaring weerbaar maken.

*LE VOYEUR* — In de teksten van Moravia die mede aan de basis van deze voorstelling liggen, wordt keer op keer de onverschilligheid van een specifiek soort van kijken tegen *het engagement van de taal* uitgespeeld. Wie spreekt of anderszins een taal gebruikt, sluit niet alleen een bindend pakt met een of meer anderen, maar gaat altijd ook een verbond met zichzelf aan. Iedere spreker dient zich immers garant te stellen voor zijn woorden, voor hun waarheid of hun juistheid, voor hun waarachtigheid of ethisch gehalte, enzovoorts. Spreken is synoniem met *zelf-implicatie*: een spreker moet desgevallend zijn woorden na-

der toelichten of beargumenteren, ze verder geloofwaardig maken, ze met gebaren ondersteunen (ook het lichaam kan als verzekeraar van het eigen spreken fungeren). Beelden lijken zich daarentegen welhaast automatisch op een afstand, buiten bereik van de kijker te plaatsen. Ze behoren in principe niemand toe, ook al bestaan ze uitsluitend in en doorheen de blik van de zwijgende toeschouwer. In hun letterlijke, vaak ook figuurlijke onbeschrijfbaarheid – ieder sterk beeld beledigt het taalvermogen en dwingt tot woordeloosheid – laten beelden het kijksubject voor wat het is: een psychologisch meer of minder betrokken voyeur. Kijken is in de regel inderdaad een kwestie van afzijdigheid omdat een beeld de toeschouwer wel boeit maar het zich niet met hem bemoeit. Een beeld plaatst zichzelf kortom op een zodanige wijze in een meer algemeen visueel veld dat er steeds een ruimte tussen de kijker en het beeld ontstaat (en juist deze afstand is constitutief voor de verbeeldingskracht). Tenzij het een beeld betreft dat terugkijkt; tenzij het beeld ogen krijgt, echte of verbeelde; tenzij de visuele indifferentie wordt gebroken, de tussenruimte wordt verbrijzeld en met affecten volloopt: tijd voor een ander beeld, tijd om op te stappen, of, en hier begint het ware voyeurisme, noodzaak om de blik van het beeld te weerstaan. — Dit zijn geen gratuite afdwalingen, integendeel; ze raken de kern van de ambigue verhouding tot de kijkact die *Le Voyeur* op een soms expliciete, soms impliciete wijze thematiseert. De hele voorstelling lang blijft het onduidelijk of het onverschillige voyeurisme, het vermogen om 'auratische beelden' (Walter Benjamin) die ons aankijken met een indifferente blik te pareren, nu een redding dan wel een hel moet heten. Wat die hel betreft: Lauwers verwijst in *Le Voyeur* meermaals naar het mediale voyeurisme, onder meer via een scène die onwillekeurig doet denken aan een talkshow waarin onbekenden hun meest intieme geheimen talig trachten te verhelderen voor een anoniem publiek. De in deze scène besloten suggestie ligt voor de hand: de media maken van ons voyeurs; ze transformeren ons onophoudelijk in passief ingestelde toeschouwers van het mondiale gebeuren, dat nu eens een onbeduidende, even vaak een wereldomspannende betekenis heeft. Dag na dag aanschouwen we nieuwe beelden van 'wereldleed', aanhoren we psychologische stripteases, en consumeren we vakkundig in elkaar gezette simulacra van familialisme (de soap!). Ondertussen doen we niets: we kijken toe, geboeid maar onverschillig, zonder impuls tot handelen. We vermijden kortom elke tussenkomst in het Reële dank zij die voyeuristische 'voorstellingsmachine' die

voortdurend in naam van de Werkelijkheid beweert te spreken. Informatie is in de tijd van de veralgemeende digitale reproductie van 'het actuele' inderdaad slechts een ander woord voor ideologie (en de informatie is des te ideologisch naarmate ze zoiets als objectiviteit voorwendt). Soms maken we ons een beetje druk, heel soms storten we een bescheiden som geld op de rekening van een Goed Doel. Voyeurisme als bestaansconditie, wereldlijden als ontspanningsartikel, kijken als goed geweten. — *Le Voyeur* is echter méér dan een theatrale variatie op een zo onderhand welbekende topos uit de mediakritiek à la Baudrillard. De voorstelling is vooral ook één lange, genadeloze ontmaskering van de Professor, hier symbool voor de koele observator die voor de ware kennis de prijs van een totale onthechting betaalt: het belangeloze weten impliceert een 'verlangen-loos' leven. De Professor weet, in de cognitieve zin van het woord, omdat hij weet toe te kijken met die indifferente, in alle opzichten zinloze blik waarin zowel het levenloze als het levende doods oogt. Dank zij deze klinische blik heeft de moderne mens de natuur kunnen bemeesteren, inclusief de eigen organische anatomie. Ook het menselijk leven heeft zichzelf immers leren doorgronden doorheen de altijd fantasmatische confrontatie met de dood, met het opengereten corpus van een gestorvene (Vesalius als voyeur...). Opnieuw tekent zich zo een cultuurkritische lijn in *Le Voyeur* af, ditmaal uitlopend op de meer algemene vraag of niet iedere vorm van waarheidsverlangen een faustiaans verbond met de duivel des doods veronderstelt. Maar ook deze gedachte wordt in de voorstelling nooit rechtlijnig, eerder zigzaggend uitgewerkt — In het spreekwoordelijke centrum van *Le Voyeur* bevindt zich het gepraat over seksualiteit, de vele toespelingen op de onzegbaarheid van het genot. Dit spreken degradeert het professorale prototype van indifferentie keer op keer tot een gehandicapt leven-op-krukken. Het suggereert immers gedurig dat zich iets aan het weten en de klinische blik onttrekt, en voor altijd buiten de orde van het kenbare en de waarheid zal staan. Iets: de 'levensdrift' zelf, die in de kretten van de genietende tijdelijk met zichzelf lijkt samen te vallen, maar welke in laatste instantie als verlangen ook het gesublimeerde zoeken naar Waarheid, Schoonheid of Goedheid schraagt. — Genoeg woorden. Want natuurlijk zet *Le Voyeur* elk commentaar op een ronduit perfdie manier klem. Wat ook over deze voorstelling moge worden beweerd, het gezegde veronderstelt hoe dan ook een passief toe-kijken, een afstandelijk voyeurisme. *Le Voyeur* tematiseert indirect ook het kijken naar de voorstelling zelf: wat er

op de scène gebeurt, speelt zich ook tussen scène en zaal af. De kijker voelt zich daarom al snel ongemakkelijk. Dit gevoel van malaise kan in de loop van de voorstelling alleen maar toenemen omdat Lauwers het stuk zo 'dirigeert' dat het van de toeschouwer gedurig een indifferente blik vereist om überhaupt volgbaar te zijn. Laten we mild wezen en hem deze soms hardhandige aanslag op onze blik en ons kijkplezier gunnen. Want zonder voyeurisme geen podiumkunst: *Le Voyeur* maakt de kijker voor een keer bewust van dat voyeurisme dat het overgrote deel der theater- of dansvoorstellingen het publiek poogt te laten vergeten middels meer of minder spectaculaire beelden. Misschien is dit esthetisch fetisjisme — 'alle fetisjisme is vergeten', dixit Adorno — wel heel wat duivelser dan de momentane opschorting ervan in een voorstelling die slechts in schijn ietwat puntloos overkomt.

*LE POUVOIR* — Verdonkerde zaal, muziek, beelden van... — neen, de openingsscène kan uitsluitend gezien, niet (na)verteld worden. Weerom is er de Professor, nu in de rol van raadgever (en minnaar?) van een Koningin; weerom is er het geheim van het seksuele genot, dat de Professor in een inquisitoriale ondervragingsscène tevergeefs aan de dochter van de Koningin tracht te ontfutselen. Machteloosheid van de door waarheid geobsedeerde; machteloosheid ook van de machthebber: de Koningin wil liefde. — Zo verteld bezit de voorstelling een tamelijk banale inhoudelijke inzet, ook al is die in het werk van Bataille verankerd. Maar misschien draait *Le Pouvoir* juist rond de onmogelijkheid van deze banaliteit, de zinloosheid van dit in alle betekenissen van het woord 'ordinaire' van onze levens. Want als het genot buiten de orde van het betekenisvolle staat, als de liefde-met-hoofdletter zelfs voor de machtigste een onbereikbaar ideaal is, als onze levensgang aan het naar waarheid strevende bewustzijn ontsnapt en het 'ik denk' nimmer met het 'ik ben' samenvalt, als... — ja, dan is het spreekwoordelijke alles-en-iedereen, het filosofische 'er-zijn' van de mens, van een verschrikkelijke, ja moordende onbeduidendheid. En dit existentiële 'Niets', dat Bataille zo koortsachtig in *De innerlijke ervaring* heeft pogen te beschrijven, laat zich niet temmen, laat staan uitdrijven, door het hardop te bespreken, te thematiseren, te theatricaliseren. Net als zijn creaties (wijsbegeerte, kunst,...) is het menselijk bewustzijn kortom wel een medicijn, geen remedie tegen de stupiditeit van het mens-zijn, tegen de indifferentie van de werkelijkheid zelf. — Gegeven de banaliteit van de gedachte 'dat het Reële banaal is', valt het op welk een geweldige omweg Lau-

wers neemt om uiteindelijk iets heel eenvoudigs te tonen. Zoveel woorden, beelden, gestes, klanken,... om 'te zeggen' dat elk verlangen futiel, ieder streven nutteloos is! Het gaat in *Le Pouvoir*, net als in de trilogie, dan ook niet enkel om 'de boodschap' als zodanig maar altijd ook om de onmogelijkheid om het banale of indifferente als zodanig te ensceneren. Want de kunst is per definitie niet van de orde van de beuzeling, en het inzicht dat er uiteindelijk niets zinnigs valt te zeggen of te weten over verlangen of machtswil, en al helemaal niet over de band tussen dood en levensdrift die elke 'petite mort' in retrospectief symboliseert — wel, dit inzicht laat zich als het ware nooit zien, het is en blijft altijd een onzichtbare Idee, ook in de voorstellingen van Needcompany. Hoe spitsvondig soms ook de tekst, hoe briljant bijwijlen ook het acteren, hoe prachtig ook de muziek, hoe betoverend ook de scènebeelden: de trits van Grote Woorden waar de *Snakesong*-trilogie rond cirkelt, verwijst in laatste instantie naar een letterlijk idioot iets, ja naar de idiotie van het Reële zelf (het woord idiotie betekende oorspronkelijk onder meer sprakeloosheid). Deze idiotie kan in de kunst enkel op een afwezige manier aanwezig worden gesteld. Vandaar de opvallende verwantschap, zowel thematisch als formeel, tussen het werk van Needcompany en een zo onderhand respectabele traditie in de twintigste-eeuwse kunst: vanaf Duchamp veranderde de avant-garde in een oord van 'conceptuele profanatie' omdat het nooit écht lukt om de banaliteit van dingen en mensen te (re)representeren. Vandaar het specifieke ritme van Lauwers voorstellingen: ze werken als het ware gedurig naar momenten van oorverdovende stilte toe, naar ogenblikken van louter 'beeldmatigheid', naar beelden die tegelijk alles en niets zeggen omdat ze altijd ook de onmogelijkheid van het representeren van een grens... representeren (van dood, genot, geweld,...). Voor zover deze flinterdunne, immateriële beelden 'betekenen' — niet: betekenissen bezitten — gaat het om bij-beelden, om visuele bij-gedachten van de kijker. In een theatervoorstelling van Lauwers kan je inderdaad je hele leven in luttele seconden zien voorbijdonderen, met een visueel geraas en vooral een snelheid die achteraf altijd een beetje angstaanjagend lijken. — In het slotgedeelte van *Le Pouvoir* wordt de banaliteit van verlangen, (familiale) macht, seksualiteit,... letterlijk getoond. Antwerps gezin anno nu ruziet, vader poogt zijn onbestaande gezag alsnog voor een denkbeeldige spiegel te affirmeren, kinderen palaveren over abortus en overspel,...: een bijna-drama dat de omweg van de kunst op de obscene directheid van de tv-soap kortsluit, en tegelijkertijd de

banaliteit van Macht, Liefde, Verlangen, Genot ensceneert. Zo de scène, zo het leven: we gaan met de nochtans vaak plechtstatig uitgesproken Grote Woorden op die kleinmenselijke wijze om die meer dan eens het waarmerk bij uitstek van de menselijke soort schijnt.

LE DESIR — Thans, in de nadagen van de psychoanalyse, nog spreken over Verlangen, doet op z'n minst bedenkelijk, vaak ronduit pretentius aan. Want we beschouwen onszelf misschien nog wel als verlangende wezens, maar we handelen al lang niet meer overeenkomstig dit zelfbegrip. En als we dan toch plots, in een ogenblik dat ons op de bekende manier 'overvalt', met dat verlangen worden geconfronteerd, ontbreekt een taal, een vocabulaire, en vooral *een stijl*. Keer op keer blijkt dat het verlangen te groot is, te massief, te ernstig ook voor ons geïnformaliseerd gebabbel. We moeten ons daarom tevreden stellen met het herkauwen van de talige echo's van negentiende-eeuwse auteurs, aangevuld met wat flarden re-

cente poëzie en enkele volzinnen van Jacques Lacan. — Lauwers ensceneert dit gebrek aan een eigentijds 'begerend spreken' in *Le Désir*, zodat de voorstelling zowel een stuk over 's mensen Verlangen als over het verlangen naar een taal van het Verlangen kan heten. Zijn eigen tekst is direct, hard, een variant op het 'dirty realism', waarvan de obscene duidelijkheid altijd ook een talig tekort symboliseert: ongearticuleerd schreeuwen als onmogelijk alternatief voor moordend gestotter. Het verlangen toont zich in dit soort van discours op een zijdelingse wijze; het wordt (uit)gezegd middels wat ongezegd blijft in de slechts in schijn eenduidige expressiviteit van woorden als 'neuken', 'afmaken', 'afzuigen'. Deze geweldadige taal is verwant aan het militaire bevel. Haar dwangmatigheid kan worden beschouwd als een quasi neurotisch symptoom van wat de geïnformaliseerde taal ons heeft aangedaan. Want de taal die geen sociale onderscheidingen meer gedooft, die vrolijk jij't en dapper jouw't, maakt ons ook gedurig

sprakeloos tegenover het verlangen qua Verlangen. En juist omwille van de algehele maatschappelijke tendens tot banalisering van de symbolische orde kunnen we dat verlangen nog enkel brutaal uitschreeuwen als... brute drift. — Het verlangen wordt in *Le Désir* ook letterlijk indirect ter sprake gebracht, via een historische omweg richting fin-de-siècle. De woorden van Wilde, Huysmans en Lautréamont doen thans geciseleerd, over-verfijnd, over-sensibel aan. Verlangen is in deze taal nog synoniem met 'taal-verlangen', met het streven om het eigen verlangen, inclus de meest persoonlijke fantasma's, in de per definitie collectieve taal een plaats te geven. Deze wil tot talige toe-eigening verplicht ipso facto tot een meer of minder grondige (her)bewerking, een bijschaven van de taal. *Le Désir* kan dus worden gelezen als een strijd, ja een *clash* tussen onze geseksualiseerde taal-die-zegt-waarop-het-staat ('ik neukte haar', 'ik vermoordde haar') en een in alle betekenissen van het woord *gesublimeerde* taal, waarin het verlan-

Snakesong. Le Désir - Needcompany / Wonge Bergmann



gen door het geleverde taal-werk van zichzelf afstand neemt en zo alsnog een spreken over het Verlangen mogelijk wordt. Kortom, enerzijds een door (doods)drift bezette taal (het streven naar directe expressie wil in laatste instantie immers altijd de taal zélf vermoorden), anderzijds een schriftuur die de taal qua taal, als een eigenstandige, bovenindividuele symbolische orde erkent. Deze spanning tussen twee manieren van omgang met het verlangen, een 'harde' en een 'zachte', een 'rauwe' en een 'gekookte', een 'seksualistische' en een 'erotische', draagt eigenlijk de hele voorstelling. Die toont namelijk ook twee verschillende soorten beeldtalen, en vooral ook twee vormen van theatraaliteit. *Le Désir* schuift soms abrupt, soms haast onmerkbaar van het register van het traditionele toneelspele naar de axioma's van de post-Brechtiaanse podiumkunst, van de bekende rechttoe rechtaan acteerstijl met haar pseudo-realisme naar het gedistantieerde acteren (met haar kenmerkende ironie en ambiguïteit in de tekstzeggings). Als zodanig kan deze voorstelling postmodern heten: ze bespeelt een dubbel register, ze wei-

gert het alternatief van het 'versus' (traditioneel versus hedendaags, klassiek versus avantgardistisch, woord versus beeld,...); ze volgt niet langer de logica van de disjunctie (of/of) maar gehoorzaamt aan een conjunctieve rationaliteit (en... en... en...). — *Le Désir* is ook het einde van het Professor-verhaal: de pseudo-held van de trilogie blikt als bijna-stervende op zijn leven terug. Hij doet dat op een bemiddelde manier. Aan de hand van boeken vertelt hij over wat aan de orde van het weten ontsnapt – over zijn veroveringen en verwoelingen, zijn gewelddadigheid en 'driftigheid', zijn genot. Niks waarheid, niks indifferentie; niks afstandelijkheid, niks ascese: ook het leven van de Professor is uiteindelijk niets meer dan een heterogene verzameling van anekdotes die hij onmogelijk aan elkaar kan rijgen. Misschien vindt een leven uitgerekend in deze contingente herinneringen aan contingente voorvallen alsnog zoiets als een bestemming. Dat lijken alvast de door Viviane De Muynck soms onverdraaglijk precies uitgesproken slotregels te suggereren. Daarin gaat het over een... Beeld, of juister, over de herinnering aan

een ooit waargenomen beeld, een beeld-van-een-Beeld: de toevallige aanblik van een auto, een hond, het was in Sevilla, een landschap,... Het Beeld geeft in retrospectief het leven zin en redt het van de onverdraaglijke banaliteit die liefdes, genietingen, strevingen,... in de bewuste herinnering aankleeft. Alles van waarde is ons overkomen en verkrijgt pas waarde als beeld(spoor). Lauwers noemt dit 'overkomen', dit gelukkige samen-treffen dat inderdaad de kern van het menselijk verlangen uitmaakt, in de slotregel van *Le Désir* een 'sublieme vergissing'. In laatste instantie is het – mét Lacan – niets anders dan de mislukte ontmoeting met het Reële: mensen komen altijd te laat, behalve op het stervensuur, dat steeds te vroeg komt (\*).

---

(\*) Deze tekst is opgedragen aan 'Beki' (1969-1998), die er, zoals elke grote antropoloog, in zijn studie van de Sakata (Congo) in slaagde om het menselijke bestaan gedenkwaardig te maken.

## MUZIEKTHEATER LOD

CO-PRODUCTIE DESINGEL

# The sands of time

DICK VAN DER HARST

WOE 22, DO 23 & VR 24 APRIL 1998 - 20U - DESINGEL - ANTWERPEN  
RESERVATIES: (03) 248 38 00



NOORD  
STAR  
FONDS  
Z.N.V.

MUZIEK EN CONCEPT: DICK VAN DER HARST - SPELREGIE: GUY CASSIERS - MUZIKALE LEIDING: KOEN KESSELS - VORMGEVING: DE FILMFABRIEK  
CONTACT: LOD, PELIKAANSTRAAT 25, 9000 GENT, TEL 0032 (0)9/266 11 33, FAX: 0032 (0)9/266 11 30