

# ‘Elk mens kan slechts één keer zijn dood betalen’

## Twee enceneringen van Jan Lauwers

*Op de scène stelt Jan Lauwers het sterven van zijn personages voortdurend uit. Erwin Jans over het gevecht van een regisseur met iets dat per definitie niet te enceneren is: de dood.*

Bij het slotbeeld van de voorstelling *Julius Caesar* door de Needcompany zitten alle acteurs glimlachend op een hobbelpaardje te schommelen, terwijl op de achtergrond een fragment uit Händels opera *Giulio Cesare* speelt. Op een paardje schommelen wil zeggen dat je personage dood is. Shakespeares *Julius Caesar* is een bloedig stuk. De titelheld wordt in het derde bedrijf vermoord door een groep samenzweerders onder leiding van Brutus, Cassius en Casca. Aanvankelijk toegejuicht door het volk, moeten de samen-

zweerders na de beroemde rede van Marcus Antonius Rome ontvluchten. In het laatste bedrijf worden de legers van de samenzweerders door Antonius en Octavianus verslagen. In de versie van Jan Lauwers gaat iedereen op een schommelpaardje zitten: overwinnaars en overwonnenen. Iedereen gaat dus dood. Of misschien toch niet.

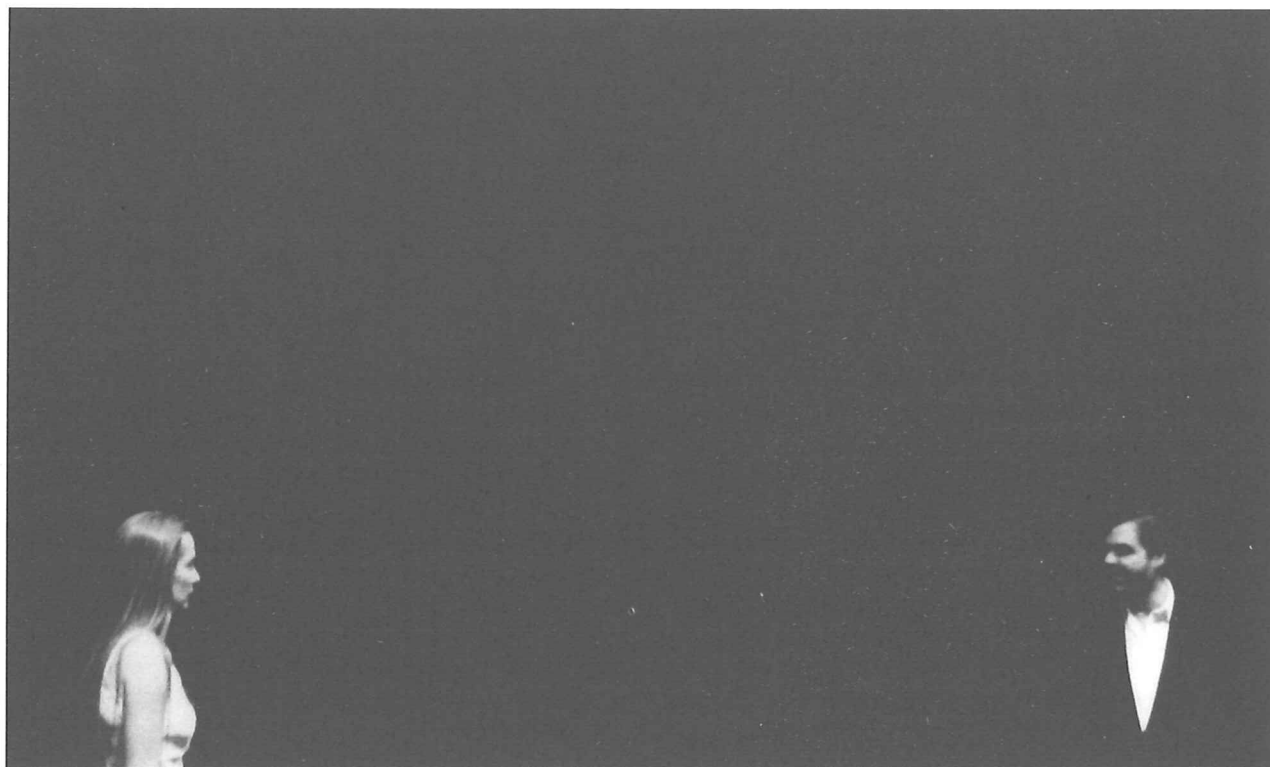
Sterven op de scène is niet zo evident in de voorstellingen van Lauwers. Het gaat zelden vlot en het gebeurt vaak tot groot ongenoegen van de acteurs/personages. De verteller,

die aanwezig is om het publiek van informatie te voorzien over plaats en tijd van de handeling, moet vaak duidelijk maken, niet alleen aan het publiek maar ook aan de acteur, dat het gedaan is met een bepaald personage. Hij zegt dan expliciet: “Die of die sterft.” De acteur die Casca speelt in *Julius Caesar* bijvoorbeeld heeft het daar zeer moeilijk mee en verlaat verontwaardigd de scène als hij te horen krijgt dat hij dood is. Anderen bewegen nauwelijks van hun plaats en sterven met een glimlach naar elkaar.

### Moeizaam sterven

Ook in Lauwers' tweede Shakespeare, *Antonius und Cleopatra*, wordt er moeizaam (en tegelijk lichtvoetig) gestorven. Maar dat is al zo in het stuk zelf. Na de dood van Caesar vormt Antonius tesamen met Lepidus en Octavianus het eerste triumviraat. Antonius krijgt de oostelijke provincies van Rome onder zijn beheer. Daar bezwijkt hij voor de charmes van de Egyptische koningin Cleopatra. Met haar legers trekt hij op tegen Rome, maar wordt in een zeeslag overwonnen. Hij beschuldigt Cleopatra van verraad. Als wraak laat zij Antonius het bericht bezorgen dat zij zelfmoord gepleegd heeft. Antonius heeft geen reden van bestaan meer en aan zijn vriend Eros vraagt hij om doorstoken te worden. Maar deze laatste doorsteekt zichzelf. Antonius werpt zich dan op zijn eigen zwaard, maar overleeft. Aan verschillende van zijn vrienden smeekt hij om het karwei af te maken, maar iedereen weigert. Dan ont-

*Antonius und Cleopatra, Needcompany / Joseph Gallus Rittenberg*



vangt hij het bericht dat Cleopatra niet dood is en hij leeft nog net lang genoeg om in haar armen te sterven. Daarna pleegt ook Cleopatra zelfmoord om aan de vernedering van de Romeinse overwinnaars te ontkomen.

Geen pathetiek bij Lauwers, ook geen tragiek bij dit voortdurend uitstellen van de dood. Antonius wandelt van de scène af, maar komt plots weer terug en zegt: "Bin noch nicht tot. Hab's falsch gemacht." Het staat ook bij Shakespeare: "How, not dead? not dead? (...) I have done my work ill, friends: O make an end/Of what I have begun." Geen retorische vragen in de encenering van Lauwers, geen pathetische oproep. Een nuchtere, ironische constatacie. Het zou de opmerking kunnen zijn van een acteur tijdens een repetitie die, niet tevreden over zichzelf, even een repliek opnieuw wil zeggen. Maar de dood gaat soms ook gepaard met een stilte die niet meer lijkt te eindigen. De rijzige Mil Seghers, alleen en vooraan op de scène, die minutenlang onbewogen het publiek aankijkt, dan weggaat en het toneel een ogenblik overgeeft aan zijn leegte: de dood van Caesar in *Julius Caesar*. Of in *Antonius und Cleopatra* de fatale zeeslag: de acteurs, een ogenblik lang de generaals, zitten zwijsend op een rij en kijken de zaal in, terwijl achter hen op een doek enkele minuten lang beelden van een lege zee geprojecteerd worden.

### Dood als grens

Waarom wordt het sterven voortdurend uitgesteld? Waarom wordt de dood tegelijk uitgebannen en in talloze ironische varianten toch (niet) geënceneerd? In *Invictos* is het Tom Jansen als Hemingway die in een lange, eenzame slotmonoloog, een herinnering aan een vispartij uit zijn jeugd, het sterven nog even probeert uit te stellen, en tegelijk van bij het begin van de voorstelling al afscheid genomen heeft van alles. Doodgaan is ook hier gewoon wegwandelen. In *SCHADE/schade*, geregisseerd door Jan Lauwers en geschreven en gespeeld door dezelfde Tom Jansen (geen Hemingway dit keer, maar zijn eigen verhaal vertellend) staat er: "Ik heb geen ander besef van tijd dan op mezelf betrokken. Door te praten en te schrijven probeer ik de dood uit het vizier te bannen."

Spreeken om (nog) niet te moeten sterven. In een opstel van Michel Foucault lees ik eenzelfde inzicht: "Met de dood voor ogen haast het spreken zich voort, maar ook begint het opnieuw, vertelt het over zichzelf, ontdekt het verhaal in het verhaal en de mogelijkheid dat aan deze insluiting misschien nooit een einde komt." We vertellen om het sterven uit te stellen, maar in het aangezicht van de dood kijken onze verhalen in een

spiegel. De dood is meer dan een thema in het werk van Lauwers. De dood, datgene wat per definitie nooit afgebeeld kan worden, is de grens van het, van zijn theater. Sterven is per definitie het meest ongeloofwaardige moment op de scène. Iedere sterfscène enceneert de ongeloofwaardigheid van het theater. Een lichaam valt dood neer en blijft in al zijn vezels verderleven. *Bin nicht tot. Hab's falsch gemacht*. Om zichzelf de pijnlijke afgrond van de onechtheid te besparen, toont het moderne theater de dood reeds als geënceneerde dood, als een theaterdood: iemand gaat dood, maar hij blijft zitten of wandelt weg zonder een gefingeerde agonie. Daarmee is de dood op het theater niet geloofwaardiger geworden, integendeel, ze is enkel oneindig uitgesteld. En die opschorting is misschien de mogelijksvoorwaarde van het theater zelf. In die opschorting, waar waarheid en leugen, echt en onecht, nog niet volledig van mekaar te scheiden zijn, probeert Lauwers zijn theater te maken. "His death's upon him, but not dead," zegt Cleopatra's dienaar over de stervende Antonius. Hetzelfde kan gezegd worden van Hemingway in *Invictos* en het hoofdpersonage in *SCHADE/schade*. De dood houdt zich op in de buurt en geeft precies daardoor nog wat ruimte om te vertellen.

Het was Lauwers aanvankelijke bedoeling om de twee Shakespeare-voorstellingen met eenzelfde cast als een tweeluik op één avond te presenteren. Financiële argumenten dwongen hem uit te wijken naar het Theater am Turm in Frankfurt en daar de voorstelling te maken met een hoofdzakelijk Duitse cast. Een en al is het gevolg van het simpele feit dat de Needcompany nog steeds niet als een ernstig te subsidiëren gezelschap erkend is.

Een tweeluik van de Shakespearestukken lag om meerdere redenen voor de hand. De historische stof sluit nauw op mekaar aan. En ook in de vormgeving zit *Antonius und Cleopatra* vol echo's, parallellen, contrasten, binnenrijmen ten opzichte van *Julius Caesar*. In een interview vertelt Jan Lauwers hoe hij in een workshop met de tekst *Julius Caesar* een collage had gemaakt van de momenten waarop de personages hun bewondering en liefde voor elkaar uitspreken: "Dan krijg je een heel erotische voorstelling. Dat is voor mij altijd een belangrijk punt geweest, dat wilde ik behouden. Het is een stuk veel meer over vriendschap dan over macht." (Etcetera 32) Bij de encenering van *Antonius und Cleopatra* lijkt het tegenovergestelde aan de hand: het thema van de liefde is volledig door het politieke, door het spel van de macht opgeslokt. Antonius en Cleopatra zijn deel gaan uitmaken van het collectieve romanti-

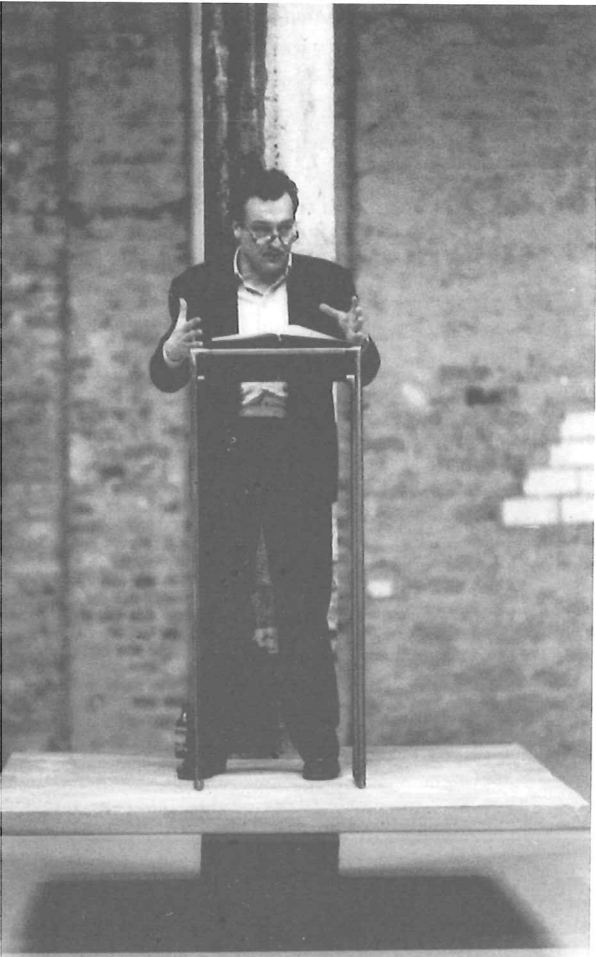
sche erfgoed als ideaalbeeld van een allesverterende liefdespassie, in Hollywood vereeuwigd door die twee andere minnaars die van datzelfde collectieve geheugen deel zijn gaan uitmaken, Richard Burton en Elisabeth Taylor.

Lauwers heeft van *Antonius und Cleopatra* geen liefdesdrama gemaakt, geen stuk over passie. Tussen beide helden is van bij het begin al alles afgelopen. Van een eens verwoestende liefde zijn er nauwelijks nog sporen: een nuchtere kus op de wang, een hand door het haar. Er wordt veel gepraat in dit stuk, te veel om nog over hartstocht te gaan. De acteurs, acht in het totaal, zitten dicht op het publiek op een rij stoelen overtrokken met koeievelen, een ruw contrast met de modieuze pakken. Achteraan staan twee sokkels met op de ene sieraden en op de andere een slang, de attributen voor Cleopatra's zelfmoord. De acteurs zijn bijna voortdurend aanwezig op de scène (en de scène is erg klein in het Kaaitheater): van enige intimiteit is er geen sprake, de privéruimte lijkt te zijn opgegaan in de openbare politieke ruimte. De glimlachende verstandhouding tussen de acteurs in *Julius Caesar* is hier zo goed als afwezig. De toon is harder, genadelozer.

### Tegenbeeld

Dat heeft gevolgen voor de aanwezigheid van de vrouw. In *Julius Caesar* bleef Portia, de vrouw van Brutus, aanwezig in de marge ("Ik ben maar een vrouw") en gaf van daaruit een stilzwijgend commentaar op het gebeuren. In een bepaalde scène zit zij achteraan op een bank, in een rode jurk, met opgetrokken knieën de mannen gade te slaan. Een te gemakkelijk beeld van vrouwelijke kwetsbaarheid misschien, maar toch een tegenbeeld. Tijdens de openingsscène van *Antonius und Cleopatra* staat er eveneens een vrouw achteraan op het toneel. Ze danst in zwart ondergoed een minimale choreografie, te bevreedend om erotisch te zijn. Later zal zij de rol spelen van Octavia, zuster van Octavius en uit politieke motieven een tijdlang vrouw van Antonius. In *Antonius und Cleopatra* vormen de vrouwen geen tegenbeeld meer. Cleopatra, weliswaar met lange rosse haren, draagt een soortgelijk pak als de mannen. De erotiek die van haar uitgaat houdt meer het publiek dan de heren op de scène in de ban. Daar is er geen plaats voor tekens van affectie of vriendschap, ofwel worden ze puur formeel uitgewisseld.

Het eindbeeld van *Julius Caesar*, door Lauwers achteraf omschreven als 'te mooi', is een consequent beeld: op de muziek van Händel samen glimlachend schommelen in



SCHADE/schade, Tom Jansen / Wonge Bergman

de eeuwige jachtvelden. Geen overwinnaars, geen overwonnenen. Het slot van *Antonius und Cleopatra* is net het tegenovergestelde en dus even consequent ten opzichte van de voorstelling. Er zijn duidelijke overwinnaars en overwonnenen, zoals in iedere reële machtsspel. Antonius en Cleopatra zijn dood, iedereen heeft de scène verlaten op Caesar Octavius na, de overwinnaar. Plots secondenlang keiharde housemusic, een agressieve dansbeweging van Octavianus, waarop hij even onverwacht opnieuw zijn das rechtrekt en beheerst de scène verlaat. De wereld van de opera, Händels *Giulio Cesare* die ook in deze voorstelling weerklinkt, het eeuwig schone, is bekrast en verminkt. Een hardheid die heel erg eigentijds is.

### Zonder woorden

Toch is het Lauwers niet in de eerste plaats om een actueel politieke lezing te doen. Een dramaturgische confrontatie met het repertoire interesseert hem eigenlijk niet. De repertoire-regisseur noemde hij nog in een recent Duits interview "niet eens een halve kunstenaar". En op de vraag waarom hij Shakespeare gekozen heeft, antwoordt hij steevast dat als je dan toch een tekst kiest je

best de beste neemt. Is het de typische reactie van een beeldend kunstenaar die eigenlijk niet van woorden houdt, althans niet in de eerste plaats van hun inhoud, maar meer van hun ritme, hun klankkleur, en vooral van de acteurs, hun lichamen en het stemtimbre waarmee ze die woorden uitspreken?

De sterkste momenten in zijn voorstellingen zijn de momenten die zich in de intervallen tussen de woorden afspelen, in de 'dode' momenten van de tekst. Momenten waarop alles gebeurt in een oogopslag, een glimlach, een handbeweging, een kleine verplaatsing, een ogenblikstilte. Het moment dat Lauwers nastreeft is het moment dat de spanning tussen de acteurs onderling en met het publiek zich zo verheft (of zo licht wordt, dat is hetzelfde) dat het moment zichzelf lijkt te willen overstijgen. Een 'subliem' moment waarin acteurs en publiek worden opgenomen, en waarin waarheid en leugen van de scène in mekaar opgaan of misschien voorgoed uit mekaar vallen. Vandaar de fascinatie voor hetgeen niet afgebeeld kan worden, voor hetgeen geen vorm heeft: het sterven en de dood. Vandaar ook de fascinatie voor de stilte en de opera, muziek geworden stilte. De operamuziek is een metafoor bij uitstek voor deze momenten, maar legt ook meteen de valkuil voor Lauwers' voorstellingen bloot: waar de 'verheviging' ontbreekt, blijven alleen maar mooie, ongevaarlijke beelden.

### Zwarte gat

Dat is niet het geval met het einde van *SCHADE/schade*. Een man staat voor een kathedraal van waar hij een uurlang een 'lezing' over zichzelf heeft gegeven; hij staat daar met in zijn mond een soort van twee meter lange houten tong waarvan het uiteinde op de grond rust. Een grotesk beeld van een man die zichzelf te kijk zet, uit angst voor de dood. Want van de angst om te sterven is ook deze tekst doortrokken: "We kunnen ons niet meer tegen de richting van de ruimte verzetten, zoals wij ons, buiten het zwarte gat, niet kunnen verzetten tegen de fatale richting van de tijd die ons van geboorte naar dood voert." Tom Jansen spreekt de laatste zinnen van zijn betoog woord voor woord uit, alsof ook zijn spreken overgeleverd is aan de imploderende krachten van het zwarte gat. Het zwarte gat dat ook de vrouw is: "In de eeuwigheid die volgde, stortte mijn lichaam in en met niets ontziend geweld viel ik in haar middelpunt."

Het ritme speelt in deze voorstelling een belangrijke rol. Een man staat op een klein verhoogje achter een kathedraal als om een voodracht te geven. Voor de rest is de ruimte kaal en leeg, en zal dat voor de rest van de

voorstelling ook blijven. De zaallichten gaan niet uit: de toeschouwers behoren tot dezelfde wereld als de spreker. Op de achterwand worden van tijd tot tijd dia's geprojecteerd, dia's van gewone mensen. Eén keer is het iemand die dezelfde positie inneemt als de spreker op de scène. Een verdubbeling of een ontubbeling. Aanvankelijk ligt het tempo hoog, zeer hoog. De pauzes vallen niet daar waar ze zouden moeten vallen, maar vaak middenin een gedachte. Het ritme normaliseert zich om dan op het einde volledig te verbrokkelen.

Een man stelt zichzelf te kijk, zoals in een terrarium, in een verhaal dat 'de schade' van een leven vertelt. Nee, geen balans opmaakt, want dat lukt niet: "Hoewel ik verlang naar een oordeel, ben ik niet in staat mezelf, laat staan u de geringste indruk te geven van het totaal. Mijn mening vormt zich geleidelijk, gaandeweg, pijlsnel van moment tot moment, in een poging niet te vergeten en niet stil te staan, door vluchtig te zijn, diepgang te missen." De diepgang, die de vertelling natuurlijk wel heeft, krijgt ze door het vluchtige scheren over de toppen van gebeurtenissen en feiten. Geen poging om te begrijpen, maar het zuivere vertellen van momenten. Het aanraken van de eerste meisjesborst, wandelende takken, het verlangen naar een terrarium met daarin levende koningssalamanders, de oom die communist was, de andere die fascist werd, een derde streng gereformeerd, de relaties: "Alles is eenvoudig, complexiteit slechts schijn", zegt Jansen.

Met de dood voor ogen betrapt het verhaal zichzelf, zoals Foucault zegt: "Vertwijfeld loop je door de kamer, herhaalt de zinnen voor jezelf; niet slecht gezegd. Ineens zie je jezelf in de spiegel, buigt voorover, bestudeert de pijn in je gezicht. Ondanks alles best aantrekkelijk, en die zinnen zijn toch ook niet slecht." Maar het verhaal loopt vast. De voorstelling eindigt niet met een woord, maar met een beeld: het spreken dat zich het zwijgen oplegt en de dood geeft wat de dood toekomt. Geen houten schommelpaard dit keer, maar een houten tong. Geen opera maar stilte.

---

Erwin Jans