

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."

Spreken 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