

*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