

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... — nee, 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)resenteren. 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 voorbijdoenderden, 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