

Het ik aftasten aan de ander via taal

Eigentijdse schrijvers die onmiddellijk Europees doorbreken zijn zeldzaam. Lars Norén is er zo één. In Zweden razend populair, in Nederland en Duitsland snel bekend, werd Norén dit seizoen ook in Vlaanderen gecreëerd. Een gesprek met eminent Norén-kenner, -vertaler, -regisseur Karst Woudstra en besprekingen van enkele Norén-producties.

Weerbarstige versmelting. Tussen auteur en materie. Tussen acteur en personage. Tussen personage en toeschouwer. Tussen Zweeds auteur Lars Norén en zijn Nederlandse vertaler Karst Woudstra.

Het werk van een “zich steeds metamorfoserend schrijver” (1) te lijf gaan, kan enkel via de beperking. Wij concentreerden ons op zijn dramatisch oeuvre; daarvan creëerde Theater Malpertuis *Moed om te Doden* voor België (11 dec. – Beursschouwburg – regie: Karst Woudstra) en op 15 februari ging bij NTG *Demonen* in première (regie: Herman Gelis).

Voor Norén zijn psycho-analytische theorie én praktijk vertrouwd goed en ze bepalen onderwerp en methode van zijn schrijven volledig. Een bespreking van zijn werk gaat dan ook al snel in termen als “separatie-proces”, “double-bindrelaties”, “schizoïde persoonlijkheidsstructuur”...; een reeks nietszeggende clichés als je – zoals in dit artikel – het werk

slechts in vogelvlucht kan bekijken. Laten we het daarom voorzichtig houden: als Norén op zeker moment naast zijn poëzie ook toneel begint te schrijven, gebeurt dat vanuit de behoefte aan concrete confrontatie met de “andere” – een confrontatie die hij in zijn poëzie nog enigszins kon vermijden. Het eigen ik aftasten aan de ander via taal, dat lijkt ons de kern van Noréns leven en werk. Die “andere” mag dan een buur zijn, een fictief personage dat hij creëert of – en daar laten we het ook bij – l’Autre à la Lacan (2). Met Karst Woudstra, die we hieronder uitvoerig aan het woord laten, kunnen we misschien nog iets verder gaan: het gaat om een blindelings aftasten, want de rede laat de mens onverbiddelijk in de steek en de kracht van de onbewuste angsten en verlangens is onmetelijk. Lome romantiek is het echter niet, noch bij Norén, noch bij Woudstra. Maar dat vertelt hij zelf wel.

Hoe heb je Lars Norén leren kennen?

Karst Woudstra: “Ik heb Lars leren kennen als dichter, toen ik in Zweden woonde; ik studeerde daar Scandinavische talen en in het milieu van literatuurstudenten kwam ik in contact met Noréns poëzie, 1970 was dat. In diezelfde periode heeft Lars ook twee romans gepubliceerd en Dramaten, het grote theatergezelschap van Stockholm, vroeg hem toen één van die romans om te werken tot toneelstuk. Dat werd *De Vorstenlikker* (1973). Het is een heel gecompliceerd stuk. De anekdote is het verhaal van een componist die ter ondersteuning van het bewind van zijn gruwelijke vorst een opera moet schrijven over het uitroeien van de Joden. Een onmogelijke opdracht, omdat hij de Joden moet afschilderen als mensen waarmee je geen medelijden mag hebben; het blijkt dat je in de muziek zo iets vreselijks niet kan uitdrukken. En

zo gaat hij tenonder aan zijn opdracht. Tegelijk beschrijft het stuk de hele muziekontwikkeling: het begint bij Gesualdo, die de harmonie ontdekt heeft waarmee de moderne westerse muziek begint; het gaat via de late barok, via Monteverdi, Beethoven, Mozart en eindigt bij de atonale muziek, *A Survivor of Warsaw* van Schönberg. De muziek komt tot een eindpunt, kan de gruwel waarin de cultuur ontaard is niet meer uitdrukken; de muziek fragmentariseert. Bovendien voegt Norén twee bedrijven toe aan het klassieke vijf bedrijvendrama en die handelen dan over wat er gebeurt met de held nadat hij gek geworden is – hij zwerft door Europa en komt uiteindelijk in een gekkenhuis terecht. Die structuur alleen al vind ik zo fascinerend.”

Het trof ons hoe groot de gelijkenissen zijn met de figuur en de schrijftuur van Müllers Macbeth.

“Dat klopt. Als je dat nu bekijkt is er natuurlijk een ongelooflijk frappante overeenkomst met het werk van Heiner Müller. Maar dat kende niemand destijds in Zweden en Noréns stuk viel dan ook in een groot gat. De mensen wisten absoluut niet wat ze d’er mee aan moesten. Het fragmentarische karakter van het stuk... da’s Müller, ook van de taal. Norén en Müller hebben ook dezelfde bronnen: Hölderlin en verder, waarschijnlijk, Paul Celan, Nelly Sachs. Lars heeft ook veel familie in Duitsland en is als kind vlak na WO II in Berlijn geweest en heeft daar hetzelfde ‘Ruinenlandschaft’ gezien dat ook de herinneringen van Müller heeft bepaald.”

Men zegt van Müller dat hij steeds hetzelfde materiaal verwerkt. Geldt dat ook voor Norén?

“Doet Lars ook. Het is één gigantische worsteling met hetzelfde materiaal, waarin je na jaren een aantal thema’s kunt onderscheiden.”



Karst Woudstra – Foto Jo Nachtergaele

De deur op slot

Als je De Vorstenlikker vergelijkt met Moed om te Doden (1980), zie je een evolutie van groot- naar kleinschaligheid, in thematiek en taalgebruik.

“Heel belangrijk is dat Lars tussen deze twee stukken in psycho-analyse is gegaan want dat heeft zeer veel invloed als hij weer toneel gaat schrijven, bijvoorbeeld in de afbouw van het megalomane. Alle stukken die hij daarna schrijft, spelen eigenlijk bij hem thuis, in de kamer waarin hij ze schrijft, waarin hij mensen bij elkaar brengt, uit zijn verleden, of mensen die hij nu ontmoet heeft. Dan doet hij daar – letterlijk bijna – de deur op slot en hij gaat er niet meer uit voor op de één of andere manier alles uitgesproken is wat er uit te spreken was. Wat ik bijvoorbeeld heel mooi vind is hoe het rouwproces van Norén om zijn eigen moeder – dat hij totdantoe had overgeslagen – langzamerhand neerslag vindt op het papier. Aanvankelijk is ze enkel aanwezig als iemand waarover gepraat wordt, maar in de loop van de hotelstukken (3) zie je ze langzaam binnensijpelen en in *Demonen* wordt het complex ‘de dode moeder’ dan expliciet aangesneden (de urne met de as van Franks moeder is aldoor aanwezig op de scène). De schrijver wil het rouwproces aanvatten via de broer van het hoofdpersonage (in elk stuk komt die broer terug) maar hij durft dat dan niet: de broer belt af en dan worden de burens maar uitgenodigd. Norén durft letterlijk die sprong niet maken en je ziet dan dat hij eerst het stuk met de burens moet afschrijven. Dat is *Demonen*. Als alles met ze uitgepraat is, dan kunnen die burens terug naar hun eigen idylle en zo gebeurt dan ook aan het einde van *Demonen*. En de volgende dag bij de bijzetting van de urne is de broer er wel en dat is dan *Nachtwake*, dat 600 blz. tellende stuk waarvan nu in Duitsland een zeer beperkte versie is opgevoerd.”

Die evolutie van het naar zichzelf inzoomen... Heeft dat zijn pendant in uw regiewerk?

“Ja, ik denk het wel. Toen ik in ’78 *De Vorstenlikker* las was ik daar ongelooflijk onder de indruk van, die afdaling in jezelf en dan de moed durven hebben om niet terug te schrikken voor de angsten die dat oproept. Waar het mijn persoonlijke ontwikkeling betreft, had ik die omgang met de antipsychiatrie waar Lars toen nog intensief mee bezig was, al een behoorlijk eind achter me liggen. Misschien juist daarom viel ik zo

ontzettend op dat stuk. Niet dat ik op dat moment zag hoe het te regisseren, de band ermee lag eerder op het niveau van het schrijven. In Nederland was er voor dit stuk een enorme belangstelling van Gerardjan Rijnders, die ook heel lang op zo’n lijn heeft gezeten en in feite nog steeds zit, als je *Wolfson* ziet.”

“Voor mij loopt Noréns evolutie als toneelschrijver enigszins parallel met die van Ibsen: net zoals Ibsen na o.m. *Peer Gynt* koos voor een quasi-naturalistische vorm, net zo is *De Vorstenlikker* bijna metafysica en schijnen Noréns latere stukken in een bijna naturalistisch kader thuis te horen. Naar de regie toe is dat eerste stuk zo overgestructureerd dat er weinig ruimte overblijft. De stukken die hij nu schrijft beperken zich op een rare manier tot datgene waarmee iedereen altijd zal blijven zitten, zolang er nog vaders en moeders geboren worden, zolang we nog relaties met andere mensen aangaan. Toch zijn ze als stuk ontzettend open: ze beginnen nergens, eindigen nergens en daartussen zit alle materiaal dat je je als acteur, regisseur of toeschouwer maar wensen kunt. Je komt er dus niet mee uit de voeten als je ze als naturalistisch stuk aanpakt. Waar je normaal als acteur of regisseur een aantal sleutels verzamelt en op basis daarvan een personage opbouwt voor jezelf, kom je hier al gauw tot de ontdekking dat dat niet klopt. Noréns personages zijn zo extreem inconsequent in hun uitspraken dat de acteurs alleen maar kunnen accepteren dat hun personage ze ergens naar toe zal brengen.”

Hoe regisseer je dan de acteurs?

“Ik probeer zoveel mogelijk angst weg te nemen.”

Angst voor de versmelting?

“Ja. ‘Laat het maar met je gebeuren. Kijk maar. Probeer maar te reageren op de zin van je tegenspeler.’ Dat roept ongelooflijke angsten op o.m. omdat het ingaat tegen wat acteurs geleerd hebben. Verder moet je als regisseur het verhaal van de relaties tussen de personages zo open mogelijk houden, het niet op één of andere lijn zetten, in de zin van ‘Jij wint aan het begin en jij verliest aan het eind’; de relaties wisselen voortdurend. Dat zal voor je gevoel ook elke avond anders uitkomen.”

Hoe concipieer je de ruimte waarin dit verhaal zich afspeelt?

“Het karakter van de ruimte is meestal gesloten; dat komt voort uit de wijze waarop Norén zich met zijn karakters opsluit totdat alles

wat moest gezegd worden, gezegd is. Dat betekent dus dat er deuren moeten zijn die op slot kunnen zodat je het publiek daar mee in kunt opsluiten of ze tenminste dat gevoel geven.”

“Wat Norén probeert te bereiken is, aanvankelijk, identificatie bij de toeschouwer, dan probeert hij na 10 minuten dat collectieve toeschouwersgevoel op te heffen en eenieder moet, om er überhaupt bij te kunnen blijven, zijn eigen verhaal invullen; dan krijg je een extreem soort ‘naar jezelf toetrekken’. Uiteindelijk blijkt dat zelfs niet te kloppen en dan vereenzaamt hij je als toeschouwer.”

Wat bedoel je met die vereenzaming van de toeschouwer?

“Dat je, wanneer je het theater verlaat – heel even maar – een soort afstand voelt tussen jou en de wereld, dat je heel eventjes die rare energie kunt voelen van ‘Maar zo hoeft het toch niet. Dat ik leef zoals ik leef. Daar moet iets aan te veranderen zijn!’”

Norén, Racine, Goethe

“‘De rede is niet meer dan een stuurloos schip op de woeste zee van het onderbewuste’, dat is ook

Moed om te doden (Malpertuis) – Foto Norbert Maes



de kern van ieder stuk van Racine. Je denkt dat je heel rationele argumenten hebt voor je gedrag, maar wat eigenlijk het probleem is heb je niet in de gaten. Soms vind je verklaringen voor angsten die je hebt maar een definitieve oplossing geven die niet want dan ontdek je weer een nieuwe laag van angsten die daaronder zat. Nu, voor mezelf denk ik wel dat er een rijpsproces op gang gekomen is, door het accepteren van de uiteindelijke irrationaliteit van de werkelijkheid; dat levert nieuwe energie op. En bij Lars zie ik een soortgelijke evolutie: aanvankelijk is er die enorme verdringing geweest, van b.v. de ouder-kind relatie; maar dan wordt, juist door het schrijven, zijn moed groter om ook met dat gigantische deel van de ijsberg onder water aan de slag te gaan.”

Het is opvallend dat je als regisseur vaak omgaat met “grote”, klassieke teksten.

“Wat ik zo spannend vind bij Racine is dat die denkt dat hij prachtige, klassieke bouwwerken schrijft; maar de inhoud is van een

totale irrationaliteit; voortdurend dat gevoel van ‘dat ontsnapt me’ en vandaar die waanzinnige poging om het binnen die vorm te duwen. Die frictie vind ik prachtig. Hetzelfde bij Goethe: die is niet voor niks tien jaar bezig geweest aan *Torquato Tasso*, want het materiaal was zo explosief dat hij het als een waanzinnige moest indijken en herorganiseren. De echte romantici interesseren me niet, wel werken waar ik die dubbelheid aantref. Ibsen, Strindberg,... deze mensen en hun werk vertellen me steeds weer: ‘Het is wel degelijk te organiseren’. Ze helpen me overleefd te blijven, brengen balans in mijn leven. En dat is volgens mij in laatste instantie de behoefte van elk theaterbezoeker.”

Bemoeit Norén zich ooit met de encenering van zijn stukken?

“Hij zou wel willen maar kan het dus echt niet. Bij de minste vraag wijzigt hij zijn stuk; hij versmelt het oorspronkelijke personage met de acteur die hem om tekstwijziging vroeg en zo ontstaat dan een heel nieuw stuk. Hij heeft in de omgang met anderen geen enkel

verweer – ‘het grote containergevoel’ noemt hij dat. Ook over dat aspect van relaties gaan zijn stukken: over hoe mensen mekaar voortdurend opzadelen met tegenstrijdige opdrachten in hun spreken; waartegen ze geen verweer hebben en waarmee ze dan zitten. Bateson noemt dat een *double-bind*-situatie. Nou, en daar gaat het Lars dus ook om...”

- (1) Magnus Florin, *Aantekeningen bij het toneelwerk van Lars Norén*, in: Lars Norén, *Toneel 1*, International Theatre Bookshop, Amsterdam, 1985, p. 10.
- (2) Over de verschillende betekenissen die l'Autre kan aannemen: Antoine Mooij, *Lacans theorie van de psychoanalyse*, Boom, Meppel, 1979, p. 144.
- (3) “Hotelstukken”: *De Moed om te Doden* (1980), *De Nacht, Moeder van de Dag* (1982), *Chaos, is het naast* (1982), *Stille* (1984).

In het volgende nummer publiceren we een interview met Dries Wieme, hoofdrolspeler in *Moed om te doden* van Norén in de Malpertuisproductie.

Demonen in Gent en Bochum

Castratie-angst, oedipale remmingen, moederdromen, lustmoordgevoelens, onderdrukte homo-erotische neigingen, en wat had u nog gewild?

Eind februari van dit jaar pakte het NTG uit met de première voor België van het stuk *Demonen* van de Zweedse “rising star” Lars Norén, precies vijftien maanden na de Duitse Erstaufführung door het vermaarde Bochumer Ensemble. Twee repertoire-gezelschappen, twee grote regisseurs – Herman Gilis en Claus Peymann – één tekst. Wat levert dat op?

Frank en Katarina, een welstellend echtpaar van midden in de dertig, maken zich klaar voor het bezoek van Franks broer en diens vrouw; voor de volgende dag is immers de teraardebestelling gepland van hun moeders urne – Frank zeult

er de hele tijd in een plastic-zak mee door het appartement. Wanneer de bezoekers echter onverwachts afbelten, worden de onderburen naar boven gehaald: Jenna en Thomas, eveneens midden dertig, opgezaald met een kroostrijk gezin en afbetalingen. Het eerste echtpaar, Frank en Katarina, spreiden in een soort van wreedaardig exhibitionisme hun conflict-potentieel tentoon voor de bezoekers. Al gauw blijkt ook het tweede echtpaar, ogenschijnlijk harmonisch en gelukkig, niet vrij te zijn van crisis en spanningen. Wat volgt is een nacht vol terreur en haat, geweld en wreedheid, die onmiskenbaar doet denken aan Albee's *Who's afraid of Virginia Woolf?* of, dichterbij huis, Ingmar Bergmans *Scènes uit een huwelijksleven*.

Bij het begin van het stuk bevindt de woning van Frank en Katarina zich, ondanks de haast manische slordigheid van Katarina, in tamelijk ordentelijke staat. Bij Peymann is dat een ruime verdieping van een herenhuis, modieus spaarzaam ingericht met Italiaanse stijlmeubelen, bij Gilis wat minder chique en als

decor, vind ik, minder geslaagd, maar vooral nadrukkelijker theaterdecor, daar waar de ‘vierde wand’ niet samenvalt met de huiskamermuur, maar een dwarsnede maakt doorheen de slaapkamer, de woonkamer en de traphal. Bij het aanbreeken van de ochtend (en het einde van het stuk) zit het publiek verbijssterd voor een slagveld van glas- en spiegelscherven, sigarettenpeukjes, een leeggekapte bloemenvaas, een niet te overziene rommel aan rondslingerend huisraad, overal bloedspatten en de rondgestrooide as uit de urne.

Vertrappelen, vernederen, negeren

Wat heeft zich hier afgespeeld? Eigenlijk niet zo erg veel. Norén laat zijn personages de kleine speldeprikjes, die vluchtige momenten van irritatie die elke relatie kenmerken, meedogenloos uitbraken, aan een moordend tempo. De partners vertrappelen mekaar, proberen te ver-