



Yumiko Funaya, *Het Hertenhuis* © Maarten Vanden Abeele

De acteursloge – Allereerst verwijst het heden naar het gebeuren van het theater zelf, of, zoals Lauwers het stelt, ‘het heden van de wereld die we waarnemen als we kijken naar iemand die iets doet en weet dat hij bekeken wordt’. Het eerste heden is met andere woorden het heden van de acteur en van de theatrale gebeurtenis. De openingsscène van *Het Hertenhuis* wijst expliciet terug naar het medium theater door de realiteit te evoceren van de performers van Needcompany. In de acteursloges maken zij zich klaar voor een voorstelling. Enkelen rollebollen speels met handdoeken en kostuums, anderen zijn prikkelbaar of zoeken hun concentratie. ‘Wij zijn vorig jaar 146 dagen op reis geweest. Hebben 103 voorstellingen gespeeld in 16 verschillende landen’, zegt Benoît. De acteurs in de theaterloge dragen dezelfde naam als de performers van Needcompany. Julien is Julien. Hans Petter is Hans Petter. Belangrijk is dat de performers niet zichzelf zijn maar zichzelf spelen. Toch suggereert de naamgeving dat de afstand tussen spel en speler niet zo groot is. Wanneer de acteurs ook tijdens het duidelijk ‘fictieve’ verhaal over het Hertenhuis hun naam behouden, wordt de verwarring moedwillig verder gezet.

IN DER ERZÄHLER STELT WALTER BENJAMIN DAT HET LUISTEREN NAAR VERHALEN EEN GEMEENSCHAP SCHEPT TUSSEN VERTELLER EN TOEHOORDER. VOOR NEEDCOMPANY LIJKT THEATER VANDAAG DE PLEK TE ZIJN WAAR ZO EEN GEMEENSCHAP VAN LUISTERAARS EN VERTELLERS KAN ONTSTAAN.

Deze opeenstapeling van ‘personae’ werpt een interessant licht op de specifieke vorm van acteren die eigen is aan het theater dat Needcompany sinds haar stichting maakt. Bij Needcompany belichamen de acteurs hun personage niet maar lijken zij er naast te staan, enigszins onthecht van het gebeuren waarin hun personage verwickeld zit. De acteurs ‘spatiëren’ hun spel: ze creëren een spouw tussen zichzelf en de rol die ze spelen. Volgens Hans-Thies Lehmann leidt deze onthechting (hij noemt het ‘détachement’) tot de verzelfstandiging van de acteur tot zelfbewuste, autoreferentiële performer, maar ook tot de verzelfstandiging van de toeschouwer, die uitgedaagd wordt zijn eigen interpretatie te ontwikkelen, zich bewust van de theatraliteit van de voorstelling.⁴

Dit onthechte spelen kenmerkt ook *Sad Face / Happy Face* – de openingsscène is er een explicitering van – maar er lijkt zich een accentverschuiving te hebben voltrokken. Terwijl in het werk vóór de trilogie de acteur zich losmaakte van zijn rol, lijkt nu het omgekeerde het geval te zijn. De voorstellingen zijn dan ook geen bewerkingen van bestaande theaterteksten (*Julius Caesar*, *Caligula*, *Needcompany’s King Lear*, ...), noch zijn ze gebaseerd op literatuur (*The Snakesong Trilogy*). Ze zijn geschreven voor de compagnie, op het lijf van de acteurs. In het *Het Hertenhuis* is dit bij uitstek het geval. De aanleiding voor de tekst van *Het Hertenhuis* was bijvoorbeeld een tragische gebeurtenis binnen de schoot van Needcompany. Tijdens een tournee vernam een van de performers, Tijen Lawton, dat haar broer Kerem Lawton, die in Kosovo als oorlogsjournalist werkte, doodgeschoten was. Aan het begin van de voorstelling wordt de toeschouwer daarover ingelicht. De openingsscène en het verhaal over het Hertenhuis zijn echter fictie. Ook al speelt Tijen Lawton de zus (Tijen genaamd) van een gedode oorlogsfotograaf (Benoît, gespeeld door Benoît Gob).

Zijn verhaal, net als zijn dagboek, dat Tijen uit ex-Joegoslavië heeft meegebracht nadat ze er haar broer heeft geïdentificeerd, zijn een hersenspinsel van Lauwers. De naamgeving werkt de verwarring in de hand en creëert een specifieke manier van kijken die grenst aan indiscretie. Zoals we straks zullen tonen, dwingt het de toeschouwer tot een bewustwording van zijn eigen positie als toeschouwer, waardoor paradoxaal genoeg de intimiteit steeds een gespeelde intimiteit moet worden.

Het Hertenhuis – Tijdens de openingsscène trekken de acteurs kostuums aan en zetten ze elfenootjes op. Wanneer de wanden van de loge open worden geschoven stapten ze een andere wereld binnen. Op scène verschijnt een stoet herten, in alle maten en in vele tinten pastel. Aan de wanden hangen trossen witte geweien, waardoor het scènebeeld lijkt op een feërieke uitvoering van het interieur van het Great Northern Hotel uit David Lynch’ *Twin Peaks*. In dit tweede heden speelt het verhaal van het Hertenhuis zich af. Het is een reconstructie van het verhaal van de oorlogsfotograaf Benoît en van waarom hij naar het Hertenhuis is gekomen. Is hij er welkom of niet? Het verhaal lijkt echter geen vaste leidraad te hebben en voortdurend alle kanten te kunnen opschieten. In *De kamer van Isabella* stond de vertelster in het centrum van haar verhaal, een beleefde geschiedenis waarvan het verloop vastlag. In *De Lobstershop* heeft de verteller zijn aura verloren en versnipperd het centrale vertelperspectief tot een complex koor van vertellers. *Het Hertenhuis* lijkt het midden te houden tussen beide: dialogen worden afgewisseld met vertellende monologen, gebracht door Viviane. Toch is het verhaal niet langer dwingend. De acteurs vragen zich voortdurend af of en hoe hun verhaal anders zou kunnen lopen. Er worden terloops alternatieve scenario’s en verhaallijnen bedacht. De *troupe* neemt het heft schijnbaar zelf in handen, als autonome scheppers van de verhalen