

WHO'S AFRAID OF LARS NOREN?

opgevist en uitgediept
over DEMONEN en het werk van Lars Norén

***Demonen*: weinig andere stukken ademen al meteen bij hun titel zo'n prominente sfeer. En nee, erg vrolijk is Lars Noréns relatiedrama uit 1984 niet. Wanneer allerlei trauma's uit het verleden te veel drank opgegoten krijgen, laat de uitkomst zich raden: scherven, kwetsuren, crisis. Toch schetst *Demonen* zoveel meer dan de hel van twee huwelijken op de rand van de finale destructie. Norén heeft het over onze elementaire menswording.**

Ergens is het vreemd dat de Queeste net nu met dit stuk komt aanzetten. De hoogtijd van Norén in het Vlaamse theater is al zeker tien jaar voorbij. Een hoogtijd was het wel absoluut, tussen de introductie van Noréns prille toneeloeuvre in 1985 (door Theater Malpertuis, met *De moed om te doden*) en de seizoenen 2000-2001 en 2001-2002, toen het Publiekstheater (nu NTGent) al een derde creatie van *Nachtwake* programmeerde en het Toneelhuis uitpakte met zowel *De nacht, de moeder van de dag* als *Categorie 3.1*. In die vijftien jaar vielen op onze podia niet minder dan twintig Norén-producties te turven. Zelfs immer populaire *big shots* als Tsjechov en Shakespeare leken door die manische veelschrijver uit Stockholm in het nauw gedreven te worden. Alleen taande zijn ster na 2000 even snel als ze in 1985 gerezen was. Afgelopen decennium was het alleen nog Theater Zuidpool (met *Krig*, 'Oorlog') die eraan herinnerde dat Norén ook vandaag nog steeds stukken schrijft. In Wallonië, op het Festival de Liège, is men dat nieuwe werk veel nauwer blijven volgen, vaak in regie van Norén zelf.

Noréns dubbelwerk

Waarom die snelle op- en neergang? Voor een groot deel heeft dat met Noréns oeuvre zelf te maken. Het valt grosso modo uiteen in twee delen, voor en na het scharnierstuk *Vallombrosa* (1991). Daarin luidt een van de replieken: 'men zegt dat ik de beste toneelschrijver van het moment ben, maar ik ben de beste *hysterische* toneelschrijver.' Norén was voor de demonen in zijn hoofd jarenlang in analyse geweest, maar had die behandeling nu afgesloten. Hij wou een nieuwe weg inslaan, weg van zijn eigen psychologische vuilbak. Hij brak met zijn vaste vriendenkring (waaronder Karst Woudstra, die al zijn stukken naar het Nederlands vertaalde), trouwde met een jonger meisje en wisselde de burgerlijke drama's waarmee hij wereldfaam had verworven, voor meer politiek werk. De claustrofobische woonkamer, Noréns oersetting, werd geschrapt voor de straat, de psychiatrie, de gevangenis, de bezette stad, de opvangcentra voor junks en illegalen. Zijn thema's werden neonazisme en latent racisme (*Sju Tre*, 1998, en *Kyla*, 2003), highschool killings (*Le 20 novembre*, 2007), oorlog op de Balkan (*Krig*, 2003, en *A la mémoire d'Anna Politkovskaïa*, 2007) en het anonieme lot van maatschappelijke outcasts in het algemeen. Norén ging aan de slag als artistiek leider van het Zweedse reisgezelschap Riksteatern, en daar hoorde een meer maatschappijgerichte focus bij. In Vlaanderen zijn die recentere stukken echter altijd minder sterk bevonden, zo iemand ze überhaupt nog las.

Norén is altijd verbonden gebleven met zijn eerste, 'hysterische' periode. Hij werd gelezen als de stem van een tijdsgeest, die van de jaren 1980. Als geen ander gaf hij woorden en beelden aan het gevoel van leegte en crisis onder het neoliberale bewind van Reagan en Thatcher. Zijn werk was voor het theater wat punk was voor de muziek: een aanval op de burgerlijkheid, van binnenuit. 'Plots was er op het toneel een behoefte ontstaan om de waarheid te zeggen, en die vonden we bij Norén', herinnert zich Luk Perceval, die de Zweed in die jaren meermaals opvoerde met de Blauwe Maandag Cie. 'Wat zijn stukken uitdrukten, was het tegendeel van de revolutionaire vreugde van mei '68, waarvan de meest fervente aanhangers intussen erg goeie middenklassers waren geworden. Net die figuren voert Norén ten tonele: gearriveerde burgers die plots ontdekken dat hun luxueuze leventje tussen hun Philip Starck stoelen in feite totaal leeg is. Voor onze generatie theatermakers was dat een revelatie. Tot Lars Norén was het theater vooral bezig geweest met het oude katholieke Vlaanderen te bevechten, terwijl het ons nu steeds meer begon te gaan over dat besef van zinloosheid, van de leegte als fenomeen.'

Demonisch sarcasme

Leegte is nog een understatement, als je leest wat voor een gitzwarte ader Norén in *Demonen* open krast. Replieken vol bittere gal zijn in het 75 pagina's tellende stuk eerder regel dan uitzondering. 'Ze zouden bij jou geen duif op je zerk moeten zetten, maar een rat', bast Frank zijn vrouw Katarina toe, terwijl zij haar haren onbewust met een mes staat te kammen, in plaats van met een kam. Het zegt meteen alles over dit koppel late dertigers: zij zijn licht psychotisch, tuk op elkaar pijnigen en dus ongemeen sarcastisch. Dat sarcasme is echter niet het duivelse plezier van een folteraar tegenover zijn slachtoffer, steunend op de macht van de een en de kwetsbaarheid van de ander. Het sarcasme van Frank en Katarina is dat van twee slachtoffers die elkaars folterstrategie al door en door kennen, en er zelfs mee koketteren. Het enige wat hen rest, is veinzen dat ze voor elkaars verwijten onaantastbaar zijn. Hun wapen is hun kunst om vlot te repliceren, en dus hun taal. Zo is hun relatie toneel geworden, en hun destructiedrift een gevierde levensstijl. Ze blijven enkel samen omdat ze dat spel nooit alleen kunnen spelen. 'Ik heb een vreselijke hekel aan je, maar ik kan zonder jou niet leven', noemt Frank het. In elk ander stuk zou dat als een onthulling klinken, als een eerlijk moment voorbij de schijn. Bij Norén lijkt het een louter huishoudelijke mededeling, een dagelijkse manier van praten. Leegte is *vervulling* geworden: net dat is aan zijn stukken zo choquant sarcastisch.

Natuurlijk is er wel één stuk waarin zulke demonische omgangsvormen al eerder beschreven zijn: Edward Albee's *Who's afraid of Virginia Woolf*, uit 1962. *Demonen* heeft er alle kenmerken van, inclusief het bezoek van een tweede koppel, hier de onderburen Tomas en Jenna. Net als George en Martha bij Albee gebruiken Frank en Katarina hen niet alleen als publiek voor hun theaterstukje, maar ook als welkome medespelers. Terwijl Frank het naïeve moedertje Jenna verleidt om Katarina op stang te jagen, doet Katarina dat van haar kant met de gefrustreerde Tomas. Het gebeurt open en bloot, opnieuw als een huishoudelijke afspraak. Maar voor het andere koppel, dat zich veel minder bewust is van zijn interne fricties, wordt dat spel een pure foltering. Net als het huwelijksgeluk van Nick en Honey bij Albee raakt ook dat van Jenna en Tomas eerst helemaal dronken, en dan beslissend besmet. Ook hun relatie kreukt en kraakt. Alleen gaat *Demonen* nog verder dan *Who's afraid of Virginia Woolf*, onder meer met een homo-erotische aanval van Frank op Tomas. Bij Norén is die homoseksuele suggestie nooit afwezig. Nog meer dan Albee maakt hij optimaal gebruik van de dramatische mogelijkheden van het viertal. Dat kwartet is dan ook een terugkerend patroon in zijn werk. 'Ik verzamel viertallen', zei Norén ooit in een interview met Michael Zeeman. 'Ik ben eraan verslaafd: in de muziek, in het theater. Vergelijk het met de strijkkwartetten van Bartok: zo moeilijk, zo gelaagd, maar ook zo vol betekenis. Het is het gezin waaruit ik voortkom.'

Scandinavische zuivering

Tot in den treure is Norén met Edward Albee in verband gebracht. Of met zijn eigen favoriete Amerikaanse auteur, Eugène O'Neill, van wie *A long journey into night* hem overtuigde om autobiografisch te gaan schrijven. Veel crucialer, is echter Noréns schatplichtigheid aan de Scandinavische dramaturgie. De stempel die Ibsen en Strindberg op die toneelgeschiedenis hebben gedrukt, laat zich nog steeds voelen in het naturalistische basisopzet van zijn eerste periode: ook Noréns 'hysterische' stukken kiezen voor een dagelijkse omgangstaal, en hun kerntragedie is die van het burgerlijke gezin. Plaats en tijd zijn één, zoals in de naturalistische voorbeeldstukken die Ibsen en Strindberg in de jaren 1880 schreven (*Een poppenhuis, De vader...*). Zelfs van hun negentiende-eeuwse theorie van het 'familiale determinisme' vallen bij Norén nog sporen te herkennen: zijn figuren lijden aan hun familieverleden, hun diepste jeugdtrauma's, de fouten van hun opvoeding en hun ouders. Hun drama bestaat eruit dat dat hele verduisterde verleden uitbreekt in het nu. Dat is wat Ibsen bedoelde met zijn 'spoken', en wat Norén bedoelt met zijn 'demonen': hun personages worden overvallen door schimmen uit hun eigen familiegeschiedenis (bij Jon Fosse worden die zelfs fysiek belichaamd), die hen een nacht lang aanvreten, om tegen het ochtendlicht (zie *Demonen, Freule Julie, Spoken*) weer uitgedreven te worden. Als er doden vallen, zijn zij zelden het resultaat van moord, maar van moed, van radicale verzoening. Scandinavisch drama heeft de vorm van een zuiveringsritueel.

Tegelijk is geen stuk van Ibsen of Strindberg puur naturalistisch, zonder ook symbolistische aanzetten. Vooral Strindberg kwam na zijn 'Infernocrisis' uit bij surreëel-religieuze schuld-drama's (*Een droomspel*) en weer meer realistische 'kamerspel' als *De pelikaan*, dat qua verstikkende moederliefde erg doet denken aan *De nacht, de moeder van de dag*. Ook Noréns 'hysterische' stukken

grossieren in symboliek. Of hoe moet je de kruisigingsscène op het eind van *Demonen*, waarbij Katarina Frank vastnagelt om hem bij haar te houden, anders vatten? Het gaat Norén, net als zijn verre voorgangers, om schuld en boete. Hij schroomt ook niet om die symbolen er dik op te leggen. Want nog meer dan een taalmusicus, die zijn dramatiek componeert op de ritmische afwisseling tussen snelle replieken en langere monologen, is hij een beeldenmaker. Hij lijkt zijn stukken wel te hebben gedroomd, wat hem tot een surrealist maakt: de bühne is het canvas voor zijn diepste fantasieën. 'Vannacht droomde ik van een grote klok, en dat mijn pik, de eikel dan, eruit stak waar de één zit, en de minutenwijzer was een lang scheermes, en stond op vijf voor twaalf', zo schildert Frank zijn castratieangst als een doek van Dali. Ook vampirisme keert bij Norén vaak terug, bijvoorbeeld in Katarina's fantasma van de rattenman. Het is een symboliek die direct voortborduurde op Strindbergs *Dodendans* (1900), waarin een generaal en zijn vrouw voor een onschuldige bezoeker net hetzelfde sarcastische spelletje spelen als Frank en Katarina. Kortom: van *Who's afraid of Virginia Woolf* bestond al zestig jaar voor Albee het schreef, een Zweedse oerversie. Het is onmogelijk Norén, of Ingmar Bergman, los te zien van die lange duistere toneeltraditie.

Ik-spiegels

Toch neemt Norén binnen die traditie een heel eigen stem in. Waar het Ibsen en Strindberg te doen was om een kritiek op de geldende huwelijksmoraal, isoleert Norén zijn personages van elke maatschappelijke context. Niet het huwelijk staat centraal, maar het naakte individu zelf. Voor Norén is dat 'ego' onlosmakelijk verbonden met een verlossingsproces. Het 'ik' van de mens moet zich ontworstelen aan de ander om meer 'zelf' te worden: aan de moederfiguur (in Noréns eigen leven vroeg gestorven, waardoor hij een tijdlang opgenomen moest worden), maar ook aan de vaderfiguur (een zelfdestructieve bevrijding die Norén letterlijk vormgaf in *De moed om te doden*). De oedipale onderstroom van zijn oeuvre moge duidelijk zijn. Op zijn stukken is dan ook het hele psychoanalytische interpretatiekader losgelaten. Volgens die Freudiaanse en Lacaniaanse theorieën lijden zijn figuren aan een traumatische 'double bind', een eeuwig spel van aantrekken en afstoten. Hun strijd heet 'separatie': zich losscheuren van de ouderlijke wet in zichzelf, door seksuele relaties met anderen. 'Lul als navelstreng', noemt Norén het ergens in *Nachtwake*, dat met *As* en *Demonen* zijn 'Rouwtrilogie' vormt. Typierend spelen de drie stukken zich af rond een urne, waarin de gecremeerde resten van de moeder (hier die van Frank) een complexloze relatie met de geliefde in de weg staan. Samenleven is bij Norén zichzelf vinden, maar scheiden is zichzelf weer vernietigen. 'Omdat jij mijn zelf bent', antwoordt Katarina op Franks vraag waarom het zo moeilijk is te kiezen wat ze wil.

De strijd der seksen, zo cruciaal bij Ibsen en Strindberg, is in *Demonen* een strijd voor en tegen het 'ik' geworden. Niet toevallig wordt de seksuele identiteit van de personages soms totaal inwisselbaar. 'Het ik is een precare evenwichtsoefening tussen verschillende ik-mogelijkheden, een massa in voortdurende beweging', zo citeerde Norén Henri Michaux in een van zijn vroege dichtbundels. Precies omdat hij er genoeg van had om in gedichten maar één stem aan het woord te kunnen laten, begon hij toneel te schrijven: je kan er je ikken tegen elkaar uitspelen, en samen meerstemmig laten worden. Zo valt *Demonen* dus ook te lezen: als een mentale bunker waarin één persoonlijkheid zijn schizofrene zelf uitsplitst over meerdere rollen. Het verklaart waarom er zoveel symbolen van glas in het stuk voorkomen: spiegels die breken, een glasplaatje in de badkamer dat in scherven gaat, kristallen glazen waar personages doorkijken... Het zijn transparante scheidingen tussen Noréns ik-figuren, die hen in staat stelt elkaar te beschouwen, maar zonder in elkaar te kunnen opgaan. 'Frank moet zich altijd aan iemand spiegelen', sard Katarina. In de blik van de ander word je jezelf, en jezelf vreemd.

Achter de façade

Moet je die hele Lacaniaanse rimram meenemen in je encenering, om een goede Norén te krijgen? Regisseur Domien Van Der Meiren heeft gelijk als hij stelt dat je de dada's van auteurs wel kan noteren, maar er verder je eigen gang mee moet gaan. Blijft de vraag *waarom* je dat zou doen, tien jaar na Noréns hoogtijd. 'Voor mij heeft de keuze voor *Demonen* alles te maken met de leeftijd van zijn personages', stelt Van Der Meiren, die nu ook zelf eind de dertig loopt en zich in de vraagstukken van deze figuren zegt te herkennen. 'Ze staan op een kruispunt: wat is al voorbij, en wat moet er nog komen? Ze leven in een vacuüm, weten niet om te gaan met verleden of toekomst. Die paradox vind ik erg mooi.' Dat Norén op onze podia al zo'n rijke opvoeringsgeschiedenis kent, hoe kort ze ook was, deert Van Der Meiren niet. 'De keuze om deze

toneeltekst nu te spelen heeft ook te maken met het voornemen van de Queeste om in de komende jaren, naast recent geschreven theaterteksten, regelmatig sterke 'klassiekers' te spelen.. *'Demonen'* van Norén is zo'n klassieker uit het moderne repertoire, maar werd in Vlaanderen nog maar één keer gespeeld door een professioneel theatergezelschap.'

Van Der Meiren gaat voor zijn *'Demonen'* op zoek naar een hedendaagse toon en speelstijl. 'Norén' wordt vaak te naturalistisch of te melodramatisch opgevoerd. Daar raak ik snel op uitgekeken.' Ook wil Van Der Meiren verwijzen naar een hedendaagse werkelijkheid, ver voorbij de tijdsgeest van de jaren 1980 waarin Norén *Demonen* schreef. Hij ensceneert de voorstelling op locatie in Hasselt, sinds een jaar de thuisbasis van de Queeste. 'Deze stad kent een grote instroom van jonge tweeverdieners. Mij valt het op dat het een groep dertigers is die opnieuw verlangt naar een zekere uitpuring. Dat zie je bijvoorbeeld in de vormgeving van hun leven, met veel design-invloeden. Er wordt gestreefd naar een heel zuivere omgang met objecten. In deze *way of life* worden echter ook vaak emoties op dezelfde manier afgemeten en ingeperkt. Ze worden opgekropt achter een façade, tot wanneer de druk van de ketel moet.'

De Queeste wil met *'Demonen'* aantonen dat Lars Noréns 'hysterische' stukken nog steeds genoeg universele aanspraak hebben om ze zomaar af te doen als louter 'historisch'.

Wouter Hillaert

Wouter Hillaert studeerde Germaanse, Scandinavistiek en Theaterwetenschap (UAntwerpen). Hij werkt momenteel als freelance podiumcriticus voor De Standaard en publiceert over theater in verschillende nationale en internationale vaktijdschriften (o.a. rektoverso, Etcetera, TM)

2011 – in opdracht van theatermakershuis de Queeste