

onnadrukkelijke tekstzegging aan toe en je krijgt het effect dat je ongewild getuige bent van een nachtelijk gesprek tijdens een logeerpunt of op kamp. Je weet niet altijd meteen wie aan het woord is en geregeld dommelen één of meerdere praters een tijdje in slaap.

Maar zoals dat gaat bij een nachtelijk gesprek waaraan je niet echt deelneemt, kreeg ik na drie kwartier moeite om niet ook zelf in slaap te vallen, en dat is spijtig: de tekstbewerking en de acteur hadden alles in zich om de ondraaglijke lichtheid van het bestaan op scène te zetten, maar ze werden gekooïd door de vormgeving (Peter Missotten) die te weinig weerwerk kreeg van de regie (Bram Smeyers).

De Wespenfabriek

een productie van het ro theater (Rotterdam)
voor het Holland Festival (juni 2000)

In *De Wespenfabriek* krijgt het werk van videokunstenaar Peter Missotten wel degelijk weerwerk van regisseur Guy Cassiers, hoewel 'weerwerk' misschien niet het juiste woord is voor het hechte kluwen van beeld, muziek, tekst en spel. *De Wespenfabriek* is een toneelbewerking van de spraakmakende debuutroman *The Wasp Factory* (1984) van de Schotse auteur Iain Banks (*1954). Gerardjan Rijnders en Guy Cassiers bouwden de theatertekst op volgens de strakke zevendelige structuur van het eerste scheppingsverhaal in het boek Genesis. De verschillende draden van de onsamenvangende bijna-monoloog van de zestienjarige Tom (Steven Van Watermeulen) komen pas in de

laatste minuten samen. Dergelijke spanningsopbouw heeft het theater eigenlijk niet nodig – het gebeuren op de scène heeft een grotere impact op de concentratie van de toeschouwer dan het verhaal an sich – maar verder is Rijnders' tekst niet stuk te krijgen.

Het scènebeeld wordt gedomineerd door een witte keukenkastwand met de afmetingen van een vestingmuur. Aan de keukentafel (normaal formaat) neemt Steven Van Watermeulen alleen plaats om de papjes uit te lepelen die Joop Keesmaat (een kleine rol als Toms vader) hem op geregelde tijdstippen voorziet. Zo gauw de vader uit beeld verdwijnt, komt de quasi-wetenschappelijke opstelling van camera's, projectoren, lenzen, kleurfilters en videobeams tot leven. Het witte keukenlicht maakt dan plaats voor psychedelische beeldprojecties op de kastenwand, begeleid door o.a. de scheurende gitaarklanken van Jimi Hendrix. Gedurende ruim anderhalf uur maakt Steven Van Watermeulen je deelgenoot van Toms bizarre en wrede universum. Hij doet dat zo geraffineerd dat je de korte interventies van de vader, die het 'normale' leven vertegenwoordigt, al gauw als *extraterrestrial* gaat ervaren.

Steven Van Watermeulen was de voorbije zes jaar vast verbonden aan Het Zuidelijk Toneel en ook de vier jaar daarvoor – toen hij deel uitmaakte van Compagnie De Koe – speelde hij er in minstens één productie per seizoen. Het is geweten dat Ivo Van Hove (gedurende de voorbije tien jaar artistiek leider van Het Zuidelijk Toneel) elk stuk grondig bestudeert en de voorstelling ongeveer voor ogen heeft bij het begin van het repetitieproces. Zijn gave

bestaat erin om de acteurs dan telkens te krijgen waar hij het wil. Guy Cassiers werkt veel intuïtiever en zoekender, waardoor er ook meer inbreng van de acteurs gevraagd wordt. Blijkbaar heeft Steven Van Watermeulen gedurende de jaren bij Het Zuidelijk Toneel niet alleen een grote acteertechnische beheersing maar ook veel spelinzicht verworven. Bovendien heeft hij de vurigheid die hij vanaf zijn eerste echte rol (het Koor in *Thyestes*, het regiedebuut van Dora Van der Groen bij Het Zuidelijk Toneel, dec. 1991) tentoonspreidde behouden, zij het hoe langer hoe meer getransformeerd tot een inwendige energiebron, een adem waarmee hij een personage tot leven wekt.

In *De Wespenfabriek* doet hij meer dan een personage tot leven wekken; in zijn eentje schept hij een volledige wereld en het is goed dat hij zich niet meer als acteur moet bewijzen. Met volledige overgave en grote precisie stelt hij zich als schepper ten dienste van zijn schepping. Toms manisch geconstrueerde, morbide wereld wekt hij tot leven via zijn verhaal, maar ook via zijn stem en bewegingen. Letterlijk, want de beelden zijn geluids- en bewegingsgestuurd. De geluidstechnici van Het Paleis van Boem vervolledigen deze verwarrend mooie verdichting van een leven buiten de maatschappij.

In zijn zoektocht om de inwendige wereld van de mens te verbeelden slaagt Guy Cassiers er als geen ander in om de theatrale mogelijkheden te versterken met nieuwe media. Hij keek en zag dat het goed was.

'Kom naar me toe – Dood'

Ola Mafaalani regisseerde *Ajax* van Sophocles voor FACT Rotterdam en Theater aan het Spui Den Haag.

Een verlaat ooggetuigenverslag door Loek Zonneveld.

De oorlog is voorbij en de meest gevreesde vechtersbaas, generaal Ajax, eist de wapens op van de meest gevreesde Trojaanse koningszoon, de gedode Achilles. Een raadpleging onder de Griekse generaals 'ontferf' Ajax echter van waar hij recht op meende te hebben: Achilles' wapens worden aan Odysseus toegewezen. In een dronken roes begint Ajax zijn collega-generaals nog meer te haten dan de gewezen tegenstanders uit de Trojaanse oorlog. Hij zoekt hun nachtelijke dood. Maar de godin Athena slaat hem met blindheid. In plaats van de gehate Atridenzonen doodt Ajax een kudde buitgemaakte schapen en hun herders. Ontwaakt uit zijn blindheid staat hij voor gek. Waar hij

dacht Atreus' zonen, Agamemnon en Menelaos, langzaam dood te martelen, treft hij een paar bloedende schapen in zijn tent aan. Ajax' woede keert zich nu tegen zichzelf: om aan de spotlust van zijn omgeving en de hoon van zijn legendarische vader, de bejaarde Telamoon, te ontsnappen, stort hij zich in zijn eigen zwaard. Na zijn zelfmoord is Ajax' tragedie nog niet voorbij: de Griekse veldheren weigeren hem te begraven, de haatdragende Menelaos voorop. Op voorspraak van nota bene Odysseus, zijn grootste rivaal, krijgt Ajax alsnog een eervolle begrafenis. Sophocles maakt van Ajax een onafhankelijk mens, geen denker, eerder een doener pur sang. Hij wil niet

alleen sterk zijn *in* zichzelf, maar ook *van* zichzelf, hij is niemands bezit, zeker niet dat van de goden. Daar zit de kiem van de afkeer die de godin Athena van Ajax heeft: die eist nederigheid van de stervelingen, een nederigheid die Ajax niet kan en ook niet wil opbrengen. De blindheid waarmee zij hem slaat is haar wraak. Na die gedane arbeid verdwijnt zij ook weer, in het tweede deel van *Ajax*, de rechtszaak omtrent Ajax' begrafenis, komt Athena niet meer voor. De hufters beneden zoeken het zelf maar uit.

Het meest hartverscheurend in *Ajax* zijn de scènes met Ajax' vrouw Tekmessa en hun jonge zoon, Eurysakes, een zwijgende rol die

aan. Met jou kan / ik nog praten als we samen ginder zijn? Ola Mafalaani, die vier jaar met *Ajax* rondliep voor ze het stuk ging ensceneren (als coproductie van het 'regisseurshuis' FACT in Rotterdam en Theater aan het Spui in Den Haag), haalde de hartverscheurendheid van deze scènes niet uit verstilling, maar uit grof en effectief theatergeweld.

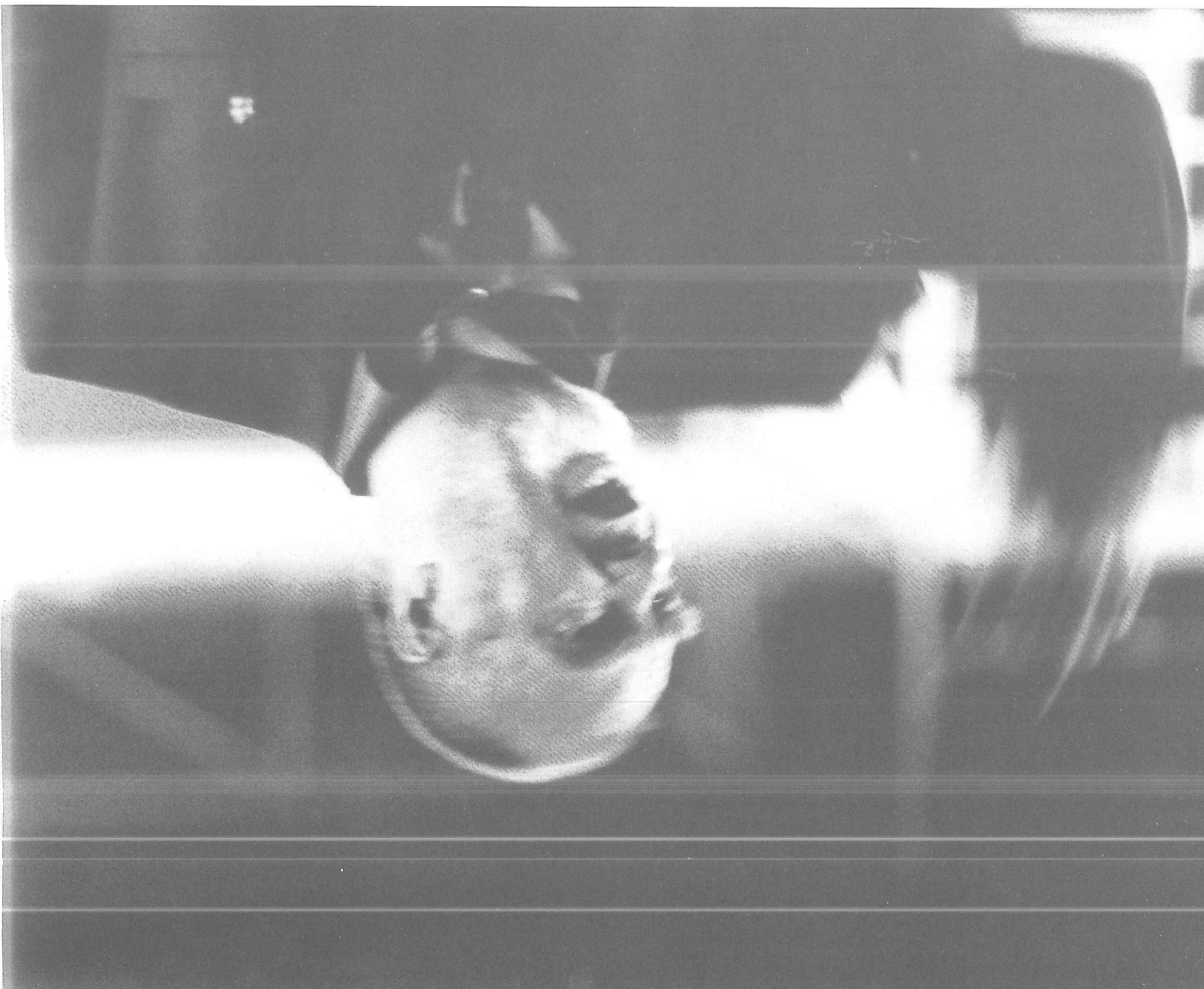
Ko van den Bosch (*Ajax*), die de woede van de titelheld verbeeldde door de papieren tonelvloer eerst wild met verf te besmeuren en de lappen vervolgens aan touwen op te hijen, als gevilde dierenlijken in een slachthuis, maakte daarna zijn vrouw Tekmessa (*Malou* niks alles horen – je zult godverdomme meedrukke daarna zijn vrouw Tekmessa: 'Arme Gorter) en zijn zoon Eurysakes (*Jamel Hanac-scheid van het leven en van Tekmessa: 'Arme vrouw – als zij het nieuws vernemt – dan huilt / huilen / nu geen zin meer. Ik moet handelen – en snel. / Kom naar me toe – Dood. Kijk me*

in de meeste uitvoeringen (ook in die van Ivo van Hove uit 1991) wordt weggelaten. Hun optreden neemt iets van *Ajax*' woede weg, hun aanblik maakt hem zacht, zacht genoeg om afscheid van hen te nemen: 'Er is één ding dat ik je nu benijd / jij weet nog niet wat lijden is. Het leven / is een feest zolang je niets beseft – todat / je het verschil leert tussen vreugde en verdriet. Wanneer het zover is moet je / de vijf and tonen dat je de gelijke / van je vader bent. Intussen moet je / spelen in de wind – en groeten want dat maakt / je moeder blij. Ik weet dat niemand – niemand / van de Grieken je vernedert – ook al / ben ik weg; Alleen ('bij de zee' schrijft Sophocles voor) neemt *Ajax* afscheid van het leven en van Tekmessa: 'Arme vrouw – als zij het nieuws vernemt – dan huilt / huilen / nu geen zin meer. Ik moet handelen – en snel. / Kom naar me toe – Dood. Kijk me

aan. Met jou kan / ik nog praten als we samen ginder zijn? Ola Mafalaani, die vier jaar met *Ajax* rondliep voor ze het stuk ging ensceneren (als coproductie van het 'regisseurshuis' FACT in Rotterdam en Theater aan het Spui in Den Haag), haalde de hartverscheurendheid van deze scènes niet uit verstilling, maar uit grof en effectief theatergeweld.

Ko van den Bosch (*Ajax*), die de woede van de titelheld verbeeldde door de papieren tonelvloer eerst wild met verf te besmeuren en de lappen vervolgens aan touwen op te hijen, als gevilde dierenlijken in een slachthuis, maakte daarna zijn vrouw Tekmessa (*Malou* niks alles horen – je zult godverdomme meedrukke daarna zijn vrouw Tekmessa: 'Arme Gorter) en zijn zoon Eurysakes (*Jamel Hanac-scheid van het leven en van Tekmessa: 'Arme vrouw – als zij het nieuws vernemt – dan huilt / huilen / nu geen zin meer. Ik moet handelen – en snel. / Kom naar me toe – Dood. Kijk me*

Ajax - Ola Mafalaani, FACT / Sanne Peper



mis) ‘oploste’. Het kan zijn dat je als regisseur die tragediekoren onneembare barrières vindt (wat ik me kan voorstellen) of voor de dramatische handeling overbodige rommel (wat pertinent onjuist is), maar laat dan in ieder geval zien dat je over het ‘probleem’ van de koorzangen langer dan zes seconden hebt nagedacht, of schrap ze. *Déze* oplossing, van twee toffe alles-kits-achter-de-rits gozers, die wat in een microfoon mompelden en zingzegden, en verder een leuk moppie voor zich heen stonden te saxofonen of te synthesizeren, was helemaal niks, een gewild en gemakzuchtig Fremdkörper, met althans bij deze kijker voornamelijk irritatie als resultaat.

Kalme glimlach

Vanaf het moment dat Ajax zich, losjes vanuit de pols, naar de andere wereld heeft geschoten, veranderde de toon van de voorstelling direct en ingrijpend. De waterverf werd publiekelijk weggedoucht, de kleding ververst, de theateromgeving verzakelijkt. Op de canapé van Athena, hoog boven het speelveld, nam plaats: Noraly Beyer, nieuwslezeres van het Nederlandse tv-journaal, hier in functie van rechter-van-dienst. De te behandelen kwestie werd door haar nuchter gepresenteerd: aan de orde is de vraag of het lichaam van Ajax wordt begraven, wat betekent dat hij deel blijft van onze geschiedenis, dan wel dat het wegrot uit ons collectieve geheugen. Scherper gesteld: is vergiffenis mogelijk? Als jury werd door haar

een vijftiengtal mensen uit het publiek geïnstalleerd, zij die (vrijwillig) hadden gekozen voor de ‘adventure seats’ aan weerszijden van het speelveld. De pleiters vóór en tégen drentelden voor de twee jurytribunes heen en weer, en namen niet zelden ook ons in vertrouwen. Rechter Noraly Beyer corrigeerde op grof taalgebruik, onevenwichtige beïnvloeding van de jury, en slechts een enkele keer schoot ze uit haar slof (‘U irriteert mij’).

Dit tweede deel van de voorstelling *Ajax* – aan Sophocles’ origineel schatplichtig en uiteindelijk door Ko van den Bosch uitgeschreven – leek aanvankelijk een sinecure, maar de gewisselde argumenten tilden het probleem (begraven of niet begraven) vrij snel uit boven de anekdotiek. Dat was vooral te danken aan het venijnige redenaarstalent van Frank Lammers (in deel een van de voorstelling nog een verveeld-wulps Athena, nu in de rol van de haatdragende Menelaos), en de milde ironie van Sam Bogaerts (Odysseus). Toen de jury was weggeleid voor intern beraad, moesten vooral die twee ons wachten op de uitspraak de moeite waard maken. Ze waren daarin op hun mooist als ze het gestuntel, wat wachten in een theaterzaal altijd zal blijven, niet met flauwekul opristen, maar écht wachten lieten zijn, inclusief het nonchalant of onhandig uitwisselen van een paar onverwachte subteksten en commentaren bij hun eigen publieke pleidooien van daarvoor. Dat de jury-uitspraak in verreweg de meeste van de voorstellingen niet echt zal hebben verrast, doet minder ter zake dan

het feit dat de wijze waarop dit tweede deel was geënceneerd, een daadwerkelijke spanning opriep: er leek echt iets wezenlijks op het spel te staan, en die ogenschijnlijk eenvoudige vraag waartoe Noraly Beyer de kwestie terugbracht – is er vergiffenis mogelijk, spreekt er nog geweten uit onze wetten? – leek zo gek nog niet.

En Ajax zelf? Uit Homeros’ *Odyssee* weten we dat het Odysseus toegestaan was om de gestorven titelheld zelfs tot in de Hades op te zoeken. Alle doden van de Trojaanse oorlog visten tijdens dat bezoek bij hem naar nieuwtjes uit het rijk der stervelingen. Alleen Ajax niet. Hij zweeg. Odysseus was zelfs bereid om de schim van Ajax alsnog de begeerde wapens van Achilles te schenken. Ajax weigerde, hij berustte. Zo liep Ko van den Bosch’ titelheld tijdens de rechtszitting ook rond, nonchalant sigaretten rokend, met af en toe die kalme glimlach op het gezicht, die al sprak uit de laatste woorden waarmee hij van het Licht van de Dag, zijn leven, afscheid nam: ‘Je kreeg het laatste / dat Ajax voor je had. Het volgende is / voor de schimmen in de kamers van de dood.’

Ajax is een indrukwekkende productie geworden, die meer voorstellingen verdiende dan het schamele dozijn dat het op sterven na dode, want al bijna van de subsidiekaart weggeveegde ‘regisseurshuis’ FACT kon programmeren. De moeite van een reprise meer dan waard, dunkt me.

Verloren gelopen in een tunnel

Steven De Belder over de Parijse etappe van *Highway 101* van Meg Stuart/Damaged Goods

In *Highway* werkt Meg Stuart naarstig aan de destructie van oude tegenstellingen tussen het reële en het virtuele, tussen de materiële fictie van het danstheater en de onstabiele verleiding van het (digitale) beeld. In wisselende architecturale omgevingen bouwt ze een parcours op dat de matrix van ons kijkgedrag subverteert en waarin reëel aanwezige lichamen steeds verder weg lijken te vloeien. Ze herschept ruimtes in driedimensionale vlakken waarin de toeschouwer wel beseft dat hij samen met de performers aanwezig is, maar waarin men het gevoel krijgt dat het allemaal niet werkelijk meer is. Dat hoeft niet eens met een bombardement van camerabeelden; een uitgekiende regie van kijkkaders produceert een zelfde effect. Zo werd de materialiteit van de danser verpulverd in het Brusselse ‘spook’-huis, waarna de stabiele toeschouwerspositie in het Weense ‘moeras’ werd opgeslokt. In Parijs werd ge-

werkt met het concept ‘tunnel’, waarin het blikveld heen en weer geslingerd wordt tussen essentie en deviatie. Jammer genoeg slaagt deze etappe er niet in een zelfde intensiteit te bereiken als de vorige twee.

Spoken, moerassen en tunnels zijn externe perspectieven, die los van het creatieproces door Rudi Laermans en Myriam Van Imschoot bedacht werden voor de begeleidende *Journals*, ditmaal gevuld met Peter De Jonges uitgebreide opsomming van wetenschappelijke contexten van de term ‘tunnel’. Maar het blijken zinvolle en verbazend consistente invalshoeken om de veelheid van indrukken een eerste ordening te geven. Wat zou dus een ‘tunnel’ kunnen zijn? Eens men zich moeizaam een weg gebaad heeft door de over- of ondergedetermineerde omgeving van bijvoorbeeld een bergmassief of een zee, is de doorgang vrij onprobleematisch, beschermd en beheersbaar. Deze

artificieel lege ruimte laat zo een bijzondere concentratie op het essentiële toe. In het jargon van de internet-providers is een ‘tunnel’ een gesloten en veilige ketting voor datatransmissie midden in een publiek netwerk; aërodynamische tests of nucleaire deeltjesversnellers zijn eveneens in specifieke tunnels gelokaliseerd. *Highway@Paris* duikt onder in de kelderderdieping van het Centre Pompidou. De kale en neutrale ruimtes voelen aan als tunnels onder de kolos van industriële barok, die volgestouwd is met de adembenemende diversiteit van de twintigste-eeuwse kunst. Een beschermende mantel voor de derde *test area* van Stuarts mobiele onderzoek naar toekomstige vormen voor de interactie tussen het lichamelijke en het visuele.

In een smalle ruimte worden aan weerszijden beelden van dansers geprojecteerd die op de camera’s toelopen en frontaal korte acties