

Het is er blijkbaar goed toeven, zo getuigt het toenemend aantal producties die er hun kamp opslaan. Het beloven niet zomaar drukke tijden te worden. Pendelverkeer en 'brugvestingen' ontketenen een dynamiek die men ook in de hedendaagse samenleving kan herkennen: volwassenen crossen tussen hun opvattingen, hun leefwereld en deze van de jongeren en pogen zo het leven en de maatschappij vanuit een ander perspectief te vatten, te begrijpen. Zo ook in theaterland: regisseurs, acteurs, toeschouwers, enz. proeven van volwassenen- én jeugdproducties om te trachten de maatschappelijke identiteit bij te benen, weer te geven of te bekritisieren.

Weg en weer tussen fictie en realiteit, tussen waar en vals, tussen jong en oud, om op de brug tot begrijpen te komen. Een mooie utopie.

Els Van Steenberghe

#### WEG EN WEER

VERTALING EN BEWERKING:

Dirk Opstaele naar Ödön von Horváth (*Hin und her*, 1934)

REGIE: Dirk Opstaele

ZANGCOACH: Michel Duyck, Ad Hoc Services

SPEL: Andréa Bardos, Lieve Claes, Charlotte Deschamps, Koen Monserez, Dirk Opstaele, Afra Val d'Or, Bernard Van Eeghem, Miel Van Hasselt, Hans Wellens

PRODUCTIE: Ensemble Leporello/HETPALEIS

## ALIBI (MEG STUART/DAMAGED GOODS)

### Een onbeschrijflijke toestand

*ALIBI* is de eerste voorstelling die Meg Stuart maakte sinds ze op uitnodiging van Christoph Marthaler in residentie is in het Schauspielhaus in Zürich. Dat heeft ook dadelijk zijn sporen nagelaten, al was het maar omdat de scenografie van de hand is van Anna Viebrock, de vaste scenografe van Marthaler. Maar er lijkt toch wat meer aan de hand. Na het lange *Highway 101*-experiment is dit een voorstelling die terugkeert naar de klassieke zaalopstelling. De kijker wordt niet meer op sleeptouw genomen van de ene locatie naar de andere, maar kijkt vanop zijn stoel naar het gebeuren. Daarmee wordt ook de onzekerheid opgeheven over het statuut van de beelden die zich voor je ogen afspelen. Zelfs als er videobeelden zijn van acteurs, zijn deze ondubbelzinnig live opgenomen en worden ze in 'real time' afgespeeld.

De voorstelling vertrekt tot op zekere hoogte, en dat is misschien nieuw in het werk van Meg Stuart, zelfs van een beproefd klassiek recept. In deze voorstelling wordt op veel momenten, zij het op een uiterst rauwe manier, geconfronteerd met beelden van mensen die een schok van psychologische herkenning uitlokken. De lichamen die we te zien krijgen worden af en toe personages. Een kenschetsend voorbeeld is de lange monoloog van Davis Freeman halverwege het stuk. Haast badinerend spreekt hij over kleine pekelzonden waaraan we ons allemaal wel eens schuldig maken, zoals belastingontduiking of een kleine diefstal. Maar geleidelijk sluipt er iets aberrants in zijn praatje. Hij pleit gaandeweg schuldig voor zowat alles wat verkeerd gaat in de wereld. Dat onhanteerbare, dwang-

matige bewustzijn maakt voor hem de wereld tot een onmogelijke plaats die hij nog het liefst aan stukken zou schieten. Hier duikt een psychologische figuur op, die meer weg heeft van ziekelijk narcisme dan van een ontsporend geweten.

Een gelijkaardige psychologische figuur keert ook op andere plaatsen terug, misschien wel het sterkst in een act van Simone Aughtlerlony. Zij prijst de andere spelers een na een aan als ideaal... huisgerief. De ene is wel dom, maar toch best bruikbaar als domme kracht, de andere kan de rol van hond vervullen. Zo gaat dat maar door, en telkens krijg je die speler ook in beeld via video. Die beelden tasten de lichamen waarvan sprake is af als dingen. De lens zoomt niet noodzakelijk in op wat hun typisch menselijk en herkenbaar maakt, maar op soms willekeurige lichaamsdelen die in al hun vreemdheid aannemelijk maken dat het hier om verhandelbare waar zou kunnen gaan. De wijze waarop lichamen hier geopenbaard worden is kenmerkend voor veel werk van Stuart. Het monstert, zoals Rudi Laermans schrijft in *In media res*, een essay in *A-Prior*, met een studieuze blik de oppervlakte van lichamen en toont wat altijd al te zien was maar nooit opgemerkt werd. Maar dit beeld kantelt ook op een bepaald moment, en wel als de camera Aughtlerlony zelf in het vizier krijgt. Aanvankelijk huivert zij bij deze situatie, maar de gewenning verloopt snel, en ze begint zichzelf aan te prijzen. Daarbij spreekt ze de kijker heel direct aan met niet mis te verstane voorstellen. Zelfs haar lichaam wil ze waar nodig aanpassen, als dat de vraag zou zijn. In eerste instantie openbaart

deze scène natuurlijk een zekere perverse die altijd gepaard gaat met het kijken naar acteurs. De video toont hoe we lichamen met onze blik altijd in zekere zin objectiveren, maar je wordt je daar pas ondubbelzinnig bewust van eens Aughtlerlony je vraagt of en hoe je haar wil hebben. Maar het lijkt alsof er ook iets anders in het geding is in deze scène. Je maakt kennis met een bijzondere psychologische structuur. Het besef dat ze in beeld is, verandert Aughtlerlonys gedrag volledig: er lijkt van de camera een dwang uit te gaan om zich aantrekkelijk voor te stellen, om begerenswaardig te zijn. Het 'karakter' van Aughtlerlony wordt zo volledig bepaald door de positie die ze inneemt tegenover de camera: almachtig als ze die bestuurt, machteloos en slaafs als ze ervoor staat.

De uitwerking van een camera keert, in een andere vorm, ook terug als Andreas Muller, alleen op de scène, ondervraagd wordt door een team interpellanten, verschanst in een cabine die wellicht niet toevallig een kopie is van de cabines van waaruit getuigen terechtstellingen in de VS volgen. Het zijn vragen die net als in een tv-quiz enkel met ja en nee beantwoord kunnen worden. Maar anders dan op tv peilen ze ongehoord brutaal en ongenueanceerd naar de intimiteit van de man. Zijn onvermogen, zelfs angst om te bevestigen of ontkennen toont de kortsluiting tussen zijn subjectiviteit en de mediale eis van een eenduidig beeld. Het verschil met Aughtlerlony zit precies in het feit dat hij niet restloos kan opgaan in de eis die hem gesteld wordt door het in beeld zijn. Als hij niet met ja of nee kan antwoorden, lijkt dat veroorzaakt te worden door een hinderlijk bewustzijn dat zich door zo'n eenduidige vraag bewust wordt van de onmogelijkheid om op wat dan ook te antwoorden. Het punt is niet dat er een juist of een verkeerd antwoord zou zijn, het gaat erom dat er gewoon geen antwoord is, dat elke vraag een oneindig aantal antwoorden genereert die niet in een duidelijke



ALIBI MEG STUART/DAMAGED GOODS FOTO: CHRIS VAN DER BURGH

figuur lijken samen te komen. Dat is zo bedreigend dat de man in een eindeloze hapering blijft steken die zich ook fysiek veruitwendigt in schokkerige bewegingen. De tekst van Tim Etchells bij het programma wijst vooruit naar deze ervaring. Hij vertelt er het verhaal van een vrouw die hem vlak na een jobstijding een mailbericht stuurde. 'Deze mail bereikte mij dus vanuit het centrum van de gebeurtenissen, vanuit het midden van de verwarring. Haar brief had iets duidelijk onafgewerkt, een reeks scherven uit een onbepaald midden, een werveling van mogelijkheden, speculaties, gevoelens en gedachten die niet helemaal wilden samenpassen.' Scènes als deze, en zo zijn er vele, tonen dat Stuart hier een toestand wil onderzoeken die heel hedendaags is: de situatie waarin we altijd en overal met beelden van onszelf en anderen geconfronteerd worden, tot we enkel in die beelden lijken te bestaan, tot ze onze ervaring ver-

brokkelen of zelfs volledig overschrijven. Het gevoel niet aanwezig te zijn bij je eigen daden. En dat lijkt niet meer alleen te lukken met een blik van buitenaf. Een reeks Magnum-foto's van massamanifestaties zoals sportwedstrijden, aanslagen of een pauselijk bezoek vormden het uitgangspunt van de voorstelling. Tijdens de voorstelling wordt de kijker ook haast zonder ophouden bestookt met mediabeelden van belangrijke 'events'. Net die plaatsen waar mensen 'buiten zichzelf gaan'. Ze creëren een mentale achtergrond voor het soms uiterst bizarre gedrag van de zeven performers. De voorstelling suggereert dat ze allen zoeken naar een verhouding met de alomtegenwoordigheid van dit soort beelden. Wat gebeurt er als je niet in een kleine kring van mensen je plaats krijgt door je daden en woorden, maar als je betekenis voortvloeit uit de aanwezigheid of zelfs zichtbaarheid van je lichaamsbeeld in de media, *à la limite* op een

wereldpodium? Wat gebeurt er als er geen grens meer is tussen wat er in de grote wereld en in de privé-ruimte gebeurt? Dat de voorstelling drijft op mediabeelden van massamanifestaties vindt ook zijn weerslag in de theaterruimte. Die werd op een ongebruikelijke wijze ingericht. De toeschouwers werden – bij de voorstellingen in Zürich – in de lengte van de zaal opgesteld, als op een tribune van een sportwedstrijd. Als je binnenkomt zie je een man, onverschillig voor de blikken van het publiek, met een zware machine het linoleum van de vloer opblinken voor de manifestatie die komen gaat. Dat werkt nog sterker de indruk van een sportwedstrijd in de hand.

De voorstelling opent daarna met een extreem lange en chaotische opeenstapeling van acties. Bijna als rugbyspelers liggen de performers in een cirkel, de koppen tegen elkaar. Ze brullen slagzinnen om elkaar moed in te pompen. Meteen

daarna ontploft de actie. Wat volgt is geen spel met regels, maar een eindeloze reeks brutale botsingen waar geen touw aan vast te knopen valt. Een gevecht kan omslaan in een omarming, slachtoffer en agressor kunnen fluks elkaars positie innemen, een meisje lijkt ons de situatie uiteen te zetten, maar je weet niet waar haar gebaren naar verwijzen... Ondertussen duiken tegen de achtergrond schokkerige beelden op van een armtierige kamer op het einde van een lange gang, afgewisseld met beelden van anonieme ruimtes als de oprit van een autostrade. Het lijken stomme registraties van plaatsen van een niet nader genoemde (mis-)daad. En ook, registraties van de onwerkelijkheid van zo'n plaats, alsof de herinnering aan wat er gebeurd is verdwenen is in de kieren en spleten van het stomme beeld. De steeds luider weergalmende elektronische score van Paul Lemp versterkt de nauwelijks te harden aanslag op je zintui-

gen en bevattingsvermogen nog.

Naar het einde van het stuk komen de beelden uit het begin terug, in een verstilde, haast spookachtige versie, als schimmen uit het verleden. De eindscène van het stuk heeft zelfs iets van een catharsis, of toch een poëtische samenvatting van de toestand die *ALIBI* beschrijft. Thomas Wodianka schoffeert het publiek en zijn medespelers, maar houdt daar abrupt mee op om een tekst van de aan aids overleden Amerikaanse kunstenaar David Wojnarowicz te zeggen. Een tekst die spreekt over het oplossen van het individu in een totale, breekbare transparantie. Dat lijkt ook het eindstatement van de voorstelling, terwijl de performers als schokkerige hompen vlees een na een verdwijnen van de scène. *ALIBI* is een zondvloed van beelden over de zondvloed van beelden die onze hedendaagse conditie is. Het stuk neemt de maat van die toestand, zonder oordeel, zonder uitleg, zonder theater zoals te voorzien en te verwachten was. De middelen die Stuart daarbij inzet zijn ten dele bekend, ten dele ook heel verrassend, direct en confronterend.

Op die manier plaatst de voorstelling ook kanttekeningen bij de mooie uitgave die het tweetalige tijdschrift in boekvorm *A-Prior* wijdde aan het werk van Meg Stuart. Een belangrijke bijdrage is de collage van beelden van voorstellingen van Tine Van Aerschot. Ze zijn onveranderlijk onscherp, als fotografische opnames van gedigitaliseerde beelden. Daarmee lijkt dit fotografische essay vooruit te wijzen naar enkele behartenswaardige opmerkingen van Rudi Laermans over de bijzondere 'beeldmatigheid' van de voorstellingen van Stuart in zijn tekst *In Media Res*. Die vormt zowat een samenvatting van de bedenkingen van Laermans over dit oeuvre in het bijzonder en zelfs (de positie van) hedendaagse dans in het algemeen. Jeroen Peeters gaat in een 'lexicon' met de titel *Strategieën*

van adaptatie – enkele in- en uitgangen bij *Damaged Goods*' *Highway 101*' op zeer secure wijze in op diverse aspecten van dit laatste project. De trefwoorden vormen evenveel instrumenten om dit werk thematisch en vormelijk te analyseren. Jan Ritsema gebruikt in *Terrein terug veroveren* het werk van Stuart als toetssteen voor zijn eigen denken over theatermaken. Een markante bijdrage tenslotte is Thierry De Duves *De toestand na Duchamp – opmerkingen over enkele kwalificaties van het woord kunst*. Daarin herneemt hij overwegingen die hij in zijn essay *Kant after Duchamp* reeds uitwerkte. In het licht van voorgaande beschouwingen over de 'kunst' van Stuart is dat een belangwekkende voetnoot.

Pieter T'Jonck

*A-Prior* 6: Meg Stuart kost 12,5 euro en kan besteld worden in de betere boekhandel of bij IdeaBooks, Nieuwe Herengracht 11, 1011 RK Amsterdam ([Eidea@ideabooks.nl](mailto:Eidea@ideabooks.nl))

#### ALIBI

CONCEPT & REGIE: Meg Stuart

GECEËERD MET EN UITGEVOERD

DOOR: Simone Aughterlony,

Joséphine Evrard, Davis

Freeman, Andreas Müller,

Vania Rovisco, Valéry Volf,

Thomas Wodianka

SCENOGRAFIE & KOSTUUMS:

Anna Viebrock

DRAMATURGIE: Bettina Masuch

VIDEO: Chris Kondek

MUZIEK: Paul Lemp

TEKST: Tim Etchells,

David Wojnarowicz, Katharine

Jones, *Damaged Goods*

LICHT: Gunnar Tippmann,

Anna Viebrock

PRODUCTIE: *Damaged Goods*

COPRODUCTIE: Schauspielhaus

Zürich (Zürich), Kaaithheater

(Brussel), Théâtre de la Ville

(Paris), Théâtre Garonne

(Toulouse)

## NO WIND. NO WORD, CHOREOGRAFEN- PORTRETTEEN VAN HELMUT PLOEBST

### Meereizen met de windstille

No wind, no word: elke dag kent een moment waarop de nacht zal overgaan in de dag, net voor het leven zich weer zinderend aankondigt, aldus James Joyce in *Finnegan's Wake*. Het is een moment van verwachting, maar toch ben je er nooit echt zeker van dat de dageraad zoals gisteren weer gewoon zal doorbreken. Aan dit begin verzamelt de Weense danscriticus Helmut Ploebst negen choreografen: Meg Stuart, Vera Mantero, Xavier Le Roy, Benoît Lachambre, Raimund Hoghe, Emio Greco/PC, João Fiadeiro, Boris Charmatz, Jérôme Bel. Een internationaal en heteroogeen gezelschap dat vaste gast is op onze podia of er zeker al eens gepasseerd is. Negen portretten en een essay die de choreografische dageraad niet verder afwachten maar pogen om een nieuw en onverwacht traject uit te zetten.

Elke generatie theatermakers brengt mensen voort die opnieuw stilstaan bij het moment waarop het theater, de podiumkunst, tot stand komt. De kunstenaars die hier aan bod komen hebben de militante strijd lust van vorige generaties vervangen door een passionele maar onderzoekende blik ('a tender but thorough revision' zoals Ploebst het noemt), die de conventies blootlegt en aan uithoudingstesten onderwerpt. Opmerkelijk is dat ze inderdaad zelden het frame van het theater verlaten en andere soorten ruimtes opzoeken. Hun werk kan alsnog 'site-specifiek' genoemd worden doordat het 'theater' als site behandeld wordt: onderzocht als inspiratiebron (of één van de inspiratiebronnen) voor het werk én gebruikt als theaterruimte zelf. Eerder dan het gekende metathea-

ter, dat het theatrale verdubbelt en voornamelijk ironiseert, hebben we hier te doen met een infratheater: de onderkant, het beginnen, het binnendringen, het ontmantelen van het gekende theater om het onvermoede terug te vinden.

Verrassend genoeg heeft Helmut Ploebst gekozen voor het genre van het portret. Klassiek focust het portret op de kernelementen van een subject en zijn oeuvre: werken, thema's, motieven, persoonlijke en artistieke geschiedenissen. De context waarbinnen en waarmee de geportretteerden werken, verdwijnt daarbij wat naar de achtergrond - in dit boek letterlijk naar achteren, in het afsluitende essay. Doordat het essay erg weinig expliciete verbanden legt, schept het een kader dat op het eerste gezicht zuiver decor is, zoals een klassiek geschilderd achterdoek in verschillende voorstellingen en scènes dienst kan doen. Het zou een punt van teleurstelling kunnen zijn, omdat de logica van het portret de artistieke logica's van de geportretteerden tegensprekt. Is een portret niet iets dat beroemde choreografen krijgen als hun werk zich geseteld heeft? Zoeken niet velen onder degenen die in dit boek aan bod komen actief naar strategieën om het sterrendom en het auteurschap te ondermijnen? Bovendien is de jongste onder hen, Boris Charmatz, amper 28. Lijkt dit niet te sterk op hagiografie of een al te doorzichtige legitimatie?

Het genre van het portret laat echter andere leesstrategieën toe, en hoeft tegen de achtergrond van wat men normaal verwacht in deze choreografische contexten geen regressie te zijn. Ploebst koppelt de artistieke individuen los van de