

eigen bestaan te affirmeren. Tegenover de *schimmen* op ons scherm, de beelden van vluchtelingen, de hongerende kinderen en de gewonden, toont *Alibi* lichamen op de vlucht, geweld. Slachtoffers wegslepen, schuilen, wegduiken voor bommen: bewegingen die wij, paradoxaal genoeg, alleen maar kennen van het scherm, maar die zich hier, op het podium, met volle kracht vertonen. Wanneer we ze op het scherm zien, kunnen die bewegingen ons niet rechtstreeks raken; ze blijven pure oppervlakte, optische signalen die slechts als vage prikkels over ons netvlies glijden. Want als toeschouwers zijn wij hoe dan ook van die wereld van oorlog, droefenis en geweld gescheiden door een scherm. We verwachten niet dat het geweld door het scherm heen zal barsten (al wordt juist dat een favoriete griezelfantasia...), dat zou immers de 'huiselijkheid' van het kijken en onze rol van toeschouwers doorbreken.⁸ En uiteraard is het net dat wat *Alibi* wel doet: door het scherm heen barsten, de veiligheid van de toeschouwersrol ondermijnen, de kijker aanspreken en hem confronteren met zijn eigen 'voyeurisme'. *Alibi* doorbreekt geregeld de denkbeeldige 'vierde wand' tussen acteur en publiek, het theaterdispositief waarbij de acteur doet alsof er geen toeschouwers in de zaal zitten, zodat ook de toeschouwer zijn eigen blik ontkend ziet.⁹ Daaraan is op zich niets nieuws. Belangwekkend hier is echter de expliciete manier waarop het slopen van de vierde wand gekoppeld wordt aan de visuele verhouding met het

scherm. Door bewegingen, poses en zelfs hele genres (b.v. *reality television*) die de toeschouwer enkel kent van het scherm te remediëren in een theater setting, doet de voorstelling ons beseffen hoe camera en scherm eigenlijk functioneren, namelijk als het ultieme alibi, als een afstand scheppende technologie die zich schuift tussen wat wordt getoond en wie toekijkt, als een ondoordringbare muur die elke ingreep in de technisch geregistreerde realiteit domweg onmogelijk maakt. *Alibi* maakt ons zo ook bewust van de problematische en structurele *double-bind* van de moderne wereldmedia. Die laten ons lichaam tot mondiale proporties uitgroeien, maken ons betrokken in elk conflict, in elk onrecht, maar geven ons niet de tijd, noch de mogelijkheid daar ook maar iets mee te doen. Ze appelleren aan onze morele empathie en verontwaardiging, maar plaatsen ons tegelijk en per definitie in de positie van passieve toeschouwers, voyeurs van anderen ellende.

6

Alibi toont ons zo een waarheid over het lichaam in de wereld van televisie, film en computer, zoals de technische media die wellicht zelf nooit zullen kunnen tonen. De fysieke shockwerking van de mediabeelden en haar verknijpte, gemonteerde lichaamstaal, kan paradoxaal genoeg enkel worden zichtbaar gemaakt op een podium. Wie naar de televisie of de film kijkt, wordt immers te veel in beslag genomen door het getoonde nieuws of de

geprojecteerde film; de zintuiglijke massage van het technische medium zelf blijft buiten het blikveld. Cinema of televisie maken een geconcentreerde aandacht op de werking van een beeld immers simpelweg onmogelijk. Ons waarnemingsapparaat wordt hier, zonder dat wij dit zelf kunnen registreren, gebombardeed met een snelle opeenvolging van beelden (film) of lichtflikkeringen (televisie). Daardoor kunnen we niet anders dan het getoonde over ons heen laten komen. *Alibi* echter doorbreekt de snelheid en schokwerking van de mediacarrousel en wel door die te incorporeren in haar danstaal. *Alibi* is 'montagedans', een opeenvolging van bewegingsfiguren en poses die in alles verwijzen naar de punctualiteit van mediaflitsen en het verknijpt-verplakte karakter van de mediale lichaamstaal. Voor ééns krijgen deze flitsen echter de tijd om te stollen tot beelden (het schuilende lichaam, het beschermende lichaam,...), 'tot *live stills* waarin er nog wel wordt bewogen maar het bewegen tegelijkertijd transformeert in een stilstaand beeld van zichzelf'.¹⁰ Door de mediale lichaamstaal te herdefiniëren in een theater setting wordt de toeschouwer zich bewust van zijn eigen blik, en wordt op die manier net het tegenovergestelde bereikt van wat de media elke dag opnieuw bewerkstelligen, namelijk dat de kijker zijn eigen kijken vergeet. ●



Alibi MEG STUART/DAMAGED GOODS FOTO DORIS FANCONI

- 1 Marshall McLuhan geciteerd in P. Benedetti & N. De Hart (ed.), *Forward Through the Rearview Mirror. Reflections on and by Marshall McLuhan*, Toronto, Prentice Hall, 1996, p. 82.
- 2 Cees Nooteboom, *De omweg naar Santiago*, Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 1992, p. 52.
- 3 Id.
- 4 Marshall McLuhan geciteerd in P. Benedetti & N. De Hart (ed.), o.c., p. 85.
- 5 Ibid, p. 98.
- 6 Id.
- 7 Zie hierover R. Laermans, 'In Media Res. Rondom het werk van Meg Stuart (een wandeling)', in: *A-Prior 6*, herfst-winter 2001.
- 8 Zie R. Boomkens, *De Angstmachine. Over geweld in films, literatuur en popmuziek*. Amsterdam, De Balie, 1996, p. 62; G. Verschraegen, 'Het visuele verlangen. Over geweld en de media' in: *Streven*, december 1999, p. 985-992.
- 9 Zie R. Laermans, 'Waarheid als illusie. Over de vierde wand in het theater', in: *De Witte Raaf 87*, september-oktober 2000, p. 21-23.
- 10 R. Laermans, 'In Media Res. Rondom het werk van Meg Stuart (een wandeling)', in: *A-Prior 6*, herfst-winter 2001, p. 52.