

een tumultueuze stroom van visuele, akoestische en zelfs tactiele indrukken rechtstreeks op je zenuwstelsel in te werken. Dat lukt niet in het minst door de doordringende muziek van Paul Lemp. Het allesoverheersende klanktapijt verbindt de meest disparate beelden met elkaar als was het de gewoonste zaak van de wereld. Van even groot belang is het bijzondere kijkstandpunt waarin de toeschouwer gedruimd wordt. Gezeten op een lange tribune, met je neus vlak op het gebeuren, kan je letterlijk geen afstand nemen, geen overzicht houden van wat zich op scène afspeelt. Je kan niet 'scherp stellen'. Zo moet je al snel de dingen, in al hun ongerijmdheid en baldadigheid, over je heen laten rollen. Analyseren en interpreteren komt hier nauwelijks aan te pas, zozeer word je in beslag genomen door het volgen en herkennen van de beelden die in een onmogelijk tempo op je afgevuurd worden.

Pas na dat eerste halfuur koelt de voorstelling af. De beelden uit het eerste deel keren nu terug in een trager tempo. Je gaat personages herkennen die zich losmaken uit de muur van beelden (Rudi Laermans merkte eerder in *A Prior nr. 6* al over Meg Stuarts werk op dat het een bijzondere 'beeldmatigheid' heeft, alsof je eerder naar een scherm dan naar een driedimensionaal gebeuren kijkt. Als dat ergens het geval is, dan wel in *ALIBI*). Het is wellicht geen toeval dat de voorstelling haar inspiratie in belangrijke mate haalt uit Magnum-foto's van massamanifestaties zoals sportwedstrijden. De verdubbeling van de voorstelling in een 'hete' aanloop en een 'koel' vervolg is niet ongelijk aan een bekend vervreemdingseffect dat je bij een massagebeuren kan ondergaan. Op een moment zit je in het heetst van de strijd, leef je als het ware mee op de energie van wat zich rondom je afspeelt alsof je wilens nillens deel uitmaakt van een groot lichaam. Maar in een volgend moment kan het gebeuren dat klank en zelfs beeld even lijken weg te vallen. De actie, die je even tevoren nog als een verlengstuk van je lichaam voor kwam, speelt zich plots 'elders' af, alsof je teruggeworpen wordt in een andere ruimte van waaruit je de gebeurtenissen niet meer beleeft, maar enkel onbegrijpend, misschien zelfs verbijsterd registreert. Het tweede deel van de voorstelling speelt expliciet met dat soort van 'ontwerkelijk' of verwijdering.

In elk geval kan je niet op je eerste indrukken of op klassieke interpretatieschema's voort-

gaan om te bevatten wat het tweede deel te zien geeft. Daarin tonen onder andere drie memorabele solo's ons menselijke figuren die als het ware door hun positie binnen het scènegebeuren op zeer korte tijd volledig van 'karakter' veranderen. In een project als *Highway 101* richtte Stuart in de *morphing*-scènes al de aandacht op het griezelige vermogen van het menselijk lichaam om door zeer kleine veranderingen een schijnbaar volledig andere 'persona' aan te nemen. Je wordt er attent gemaakt op het merkwaardige dubbellevens van het lichaam. Enerzijds is het een draager, de 'hardware' van onze menselijkheid, maar anderzijds is het ook een masker dat net die menselijkheid aan het gezicht onttrekt (of juist, verbergt dat er misschien niets beantwoordt aan het idee van menselijkheid). Dat er aan iemands voorkomen af te lezen valt wie hij/zij is wordt door het werken op het zuivere oppervlak van het lichaam plots twijfelachtig. Het andere lichaam kijkt ons aan, maar enkel om de betekenissen terug te kaatsen die wij eraan toedichten. Of het op zich een betekenis draagt, is onzeker. In *ALIBI* wordt acteren belangrijk. Daardoor verschuift de aandacht, maar niet het thema. In het acteren wordt duidelijk hoe relatief ook een begrip als 'psychologie' of 'psychologische herkenbaarheid' kan zijn onder druk van de omstandigheden, of, zoals hier, het medium, waarin iemand aanwezig wordt. De voorstelling suggereert zoiets alsof, door de alomtegenwoordigheid van terloopse beelden en opnames van zelfs de meest intieme momenten in het leven, het vertrouwen in onze fysieke presentie als beeld, als denkmodel voor een samenhangend subject, verdampt is. In de plaats komt een collageachtige, eerder toevallige ervaringsstructuur van wie of wat we zijn. Alternatieve mogelijkheden lossen elkaar af op een grondeloze, redeloze manier. Het is een ervaringsstructuur die haast psychotisch aandoet.

De eerste keer gebeurt dat in een monoloog van Davis Freeman, die 'opgedaan' is als een relaxte, goed geklede, weldenkende man. Achter dat vertrouwenwekkende beeld duikt echter een totaal ontaarde subjectiviteit op. In een aanvankelijk onschuldig praatje betoogt hij dat we ons allen wel eens schuldig maken aan een klein vergrijp. Gaandeweg verandert echter de toon. Van kleine fraude gaat het naar de verwaarlozing van een stervende vriend. Uiteindelijk verliest zijn schuldgevoel elke redelijke grond en voelt hij zich zelfs schuldig

over het hele wereldgebeuren. Achter het schuldgevoel duikt heimelijk een gefrustreerd almachtsgevoel op, alsof er tussen het grote en het kleine, binnen en buiten bij Freeman geen onderscheid meer bestaat. Een tweede, veel krassere scène is die waarin het niet meer een subject is dat meester lijkt te zijn van de actie, maar waarin een camera de echte actor is, die in één beweging de performers totaal verdingelijkt. Simone Aughterlony kan, als diegene die de camera stuurt, aanvankelijk nog de schijn ophouden dat zij de touwtjes in handen heeft. Ze laat een cameraman de andere acteurs een na een in het vizier nemen om hen als ordinaire koopwaar aan te prijzen. Dat verandert echter radicaal als ze zelf in het vizier komt. Plots wordt ze zelf functie van het apparaat. Ze eindigt er mee zichzelf te verkopen. Het is niet Aughterlony die het medium gebruikt om haar kijk op de anderen letterlijk in beeld te brengen, maar het medium dat bepaalt hoe ze over anderen en zichzelf kan denken. De eindscène tenslotte, van Thomas Wodianka, maakt misschien wel het meest duidelijk dat dit stuk draait rond het oplossen van de menselijke subjectiviteit in een maastroom van beelden en evenementen. Ze 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 en zonder uitleg, zonder theater zoals te voorzien en te verwachten was.

Stuart slaagt er op een wonderbaarlijke manier in om dat inzicht als het ware fysiek over te brengen. De voorstelling wordt haast nergens metaforisch, ze produceert geen beelden die staan voor de inzichten van de makers. Of toch bijna niet: de voorstelling is bijzonder kwetsbaar, want een scène als de laatste, waarin de dansers als lillende hompen vlees de scène verlaten, zit net op het randje van voorspelbare symboliek en zelfs pathetiek. Toch vermijdt ze die valkuil. Je