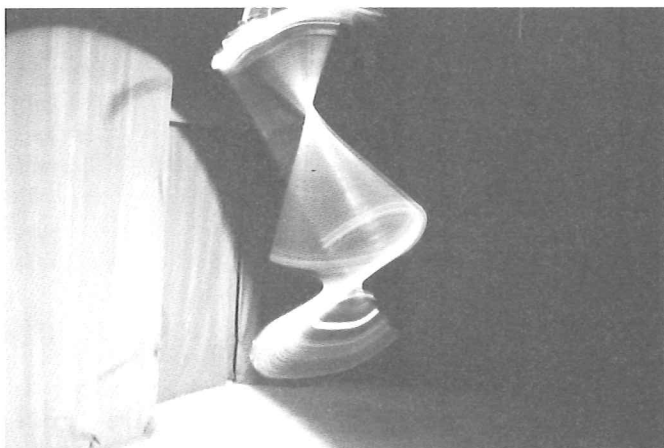


## HET KunstenFESTIVALdesArts OF DE BEDRIEGLIJKE HERINNERING

### Het ominieuze beeld

Als recensent drijft een festival me vaak tot wanhoop. Waar de geïnteresseerde toeschouwer zich zonder al te veel problemen kan en mag onderdompelen in het vaak overwelldigende aanbod van voorstellingen, toonmomenten, reflectiekaders, salons en installaties, wordt van de ijverige beoordelaar verwacht dat hij uit dit energieke geheel ook de volgende dag nog een precieze en gedetailleerde herinnering overhoudt aan

tijdsverloop en de verhouding tussen voorstelling en publiek, blijft in de ruwe schetsen op papier niet veel meer over. De voorstelling laat zich niet ten voeten uit herinneren. Wat overblijft zijn voornamelijk beelden. Die zich door de emotionele recollectie van de kijker in het herinneren opnieuw laten vollopen met betekenis. Het beeld wordt op dat moment een gestold concentraat van een tijdsverloop, een kapstok voor de



Dancer #1 KRIS VERDONCK, IN 5 KRIS VERDONCK EN AERNOUDT JACOBS

het specifiek getoonde, dat dan de krantenrecensie haalt. Omdat het festivalgegeven op zich de onvoorwaardelijke concentratie op één enkele productie quasi onmogelijk maakt, heeft de recensent dan ook een handig hulpmiddel ingeschakeld: het notitieboekje. Nog los van de vraag of het amechtige gekriebel in het stikdonker de onmiddellijke ervaring van de voorstelling mogelijk niet in de weg staat, levert het herlezen van die notities nog een andere constatering op. Namelijk dat theater of dans niet alleen in opzet, maar ook wezenlijk vluchtig is. Van de opgebouwde spanningsboog, de intensiteit van de vertolking, het

voorstellingservaring, een ankerpunt voor de subjectieve beleving.

Soms is het zelfs één beeld dat zich opdringt, en bijna de plaats van de voorstelling opeist. Eén beeld dat zich niet laat wegdrücken uit het geheel van indrukken en vage associaties, maar dat zich in je reconstructie installeert als het alfa en omega van je beleving. Voor de voorstellingen die tijdens het KunstenFESTIVALdesArts te zien waren, bleek die herinnering een paar weken na datum echter behoorlijk bedrieglijk. Van de vijf geselecteerde beelden die ik voor dit artikel had uitgekozen, bleken er twee niet te bestaan, en één incorrect. Het

geheugen had zich de creatieve taak toegeëigend een eigengereide samenvatting van het geziene in een constructie samen te persen, een ersatz-herinnering, die in werkelijkheid nooit 'echt' had bestaan. Uit de amorfe vermenging van recollectie en associatieve invulling, van twijfelende reconstructie en optimistische betekenisgeving, bleek een fabelbeeld te zijn gegroeid, dat in zichzelf de hele voorstelling had besloten, geregistreerd en onzichtbaar gemaakt.

In twee gevallen bleek mijn herinnering echter samen te vallen met een 'reëel' voorstellingsmoment. Het eerste is de losgelagen slijpschijf van *Dancer#1* in 5 van Kris Verdonck, het tweede de twee muterende videoportretten in de voorstelling *Ceremony* van Wang Jian Wei. Op zich lijken deze beelden nietszeggend. Zoals ze hier nu op papier staan afgebeeld lijken het lege registratiemomenten, dode kadavers van een verbleekte ervaring. Maar evengoed krijgen deze afbeeldingen retrospectief een ominuus karakter.

Letterlijk betekent 'omineus' niet meer dan 'veelbetekenend' of ook wel 'onheilspellend'. In de literatuurwetenschap is er echter ook sprake van het 'omineuze romanbegein', hetgeen betekent dat de natuurbeschrijving waarmee de (vaak 19<sup>e</sup> eeuwse) roman aanvat, na herhaaldelijke lezing van het geheel, niet de ogenschijnlijke vrijblijvendheid belichaamt die de argeloze lezer haar had toegedicht. In de op het eerste zicht weinig functionele beschrijving van onopzienbarende gazonheesters, en de lichtinval van de ondergaande zon (cfr. *De stille kracht* van Louis Couperus) zit reeds de kern van de dramatische spanningsboog van de roman verborgen. Net zo is het gesteld met wat ik hier nu het 'omineuze beeld' zal noemen. Dat beeld dat tweekan- tig het voorafgaande en datgene wat volgt in zich verenigt. Het beeld als een dubbele spiegel van heden en verleden, de momentopname die

niet langer transparant maar zwanger is van referenties en betekenis.

In de voorstelling *Ceremony* van Wang Jian Wei wordt de geschiedenis verhaald van Mi Heng, die aan het hof van de wrede keizer Cao Cao onder duistere omstandigheden de dood vindt. Meer dan een narratief uitgangspunt, is deze gebeurtenis een aanleiding om de waarachtigheid van de geschiedenis in vraag te stellen. Gebaseerd op drie verschillende tekstbronnen, is de historie van Mi Heng een complex amalgaam van standpunten, historisch geconsolideerde beelden en tegenstrijdige getuigenissen. Wat Wang Jian Wei in vraag stelt is een geschiedenis die verdwijnt in de informatiestroom van dictatoriale beelden die elke band met de subjectieve beleving hebben verloren. Wat overblijft is een woekerende twijfel. Niemand kan nog zeker zijn, een standpunt innemen, omdat de betrokkenheid met de 'objectieve' historische overlevering tot nul herleid is. Mi Heng is, afhankelijk van het bronnenmateriaal, een held of een verrader, een pion van de macht of het kritisch geheugen van een hele samenleving.

Het ominieuze beeld in deze voorstelling is het dubbelportret van Cao Cao en Mi Heng, dat beetje bij beetje transformeert tot zijn tegengestelde. Het is een beeld dat zich langzaam van binnenuit uitholt. Dat onder elke referentie naar een acteur op de scène of een werkelijkheid buiten het beeld, alleen maar een ander beeld verbergt. Dat op zich even betekenisloos is als het vorige. Er is geen sprake van een 'objectieve' registratie van de werkelijkheid. Niet in de geschiedschrijving, niet in de beeldvorming die haar onherroepelijk vastlegt. Held en tegenstander blijken inwisselbare dwaalsporen die zich op geen enkel moment laten vastleggen. Het beeld is niet meer dan een schematische, abstracte schets zonder referent. De geschiedenis niet meer dan een lege vorm, die in stukken en brokken uit elkaar valt.

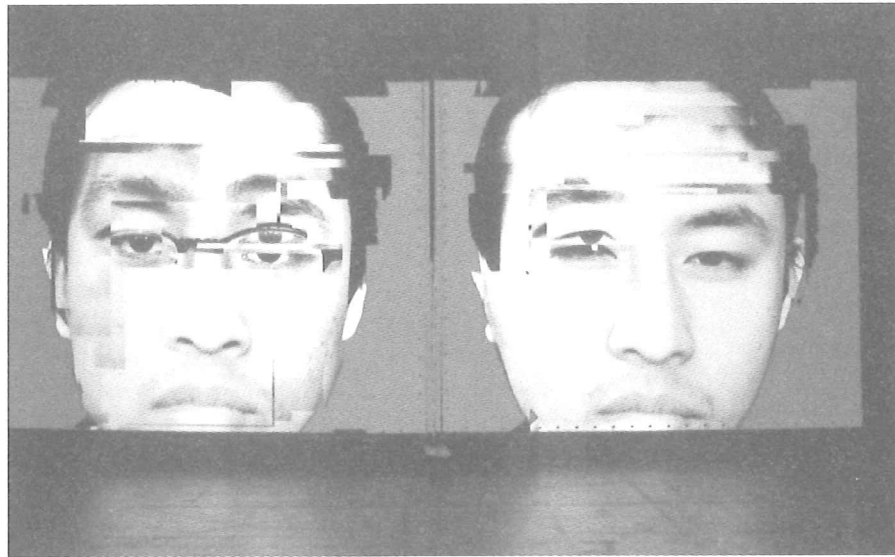
Interessant in dit beeld is dat Wang Jian Wei de geschiedschrijving

onderuit haalt met behulp van de deconstructie van het beeld als 'objectieve registratie van een realiteit'. Hij ontmaskert het beeld zelf als de opdringerige usurpator, die elke betekenis negeert en zichzelf uitroept tot het ultieme referentiepunt. Het is de vakantiefoto die elke herinnerde ervaring uitwist en irrelevant maakt. De huwelijksreportage die het hele gebeuren binnen het strikte fotokader herschept tot een aseptisch protocol, in zijn feitelijkheid compleet niet te onderscheiden van om het even welke andere trouwplechtigheid in om het even welke stad, in om het even welke familie.

Wat onderuit wordt gehaald is de vooronderstelling dat datgene wat waar is ook zichtbaar moet kunnen worden geregistreerd, het is de epistemologische waan<sup>1</sup> van de visuele geschiedschrijving, van de nieuwsgaring, van de beeldpollutie van de hedendaagse samenleving. Een vooronderstelling die voorbijgaat aan het wezen van het beeld, dat niet verwijst naar een werkelijkheid, maar enkel fungeert als een kopie, waarvan het origineel nog onmogelijk is te duiden. De illusie van informatie die van het beeld uitgaat, is een puur beschrijvende act, die de intrinsieke verhoudingen, de interpretatie en het ontwikkelen van een kritisch – want subjectief persoonlijk – standpunt onmogelijk maakt.

Niet langer gestoeld op gelijkennis met een 'werkelijkheid', creëert het beeld zijn eigen 'werkelijkheid', die het vervolgens dwangmatig opdringt, los van enige context. Het beeld verwijst niet naar een exterioriteit, maar hoogstens naar andere beelden.

Dit in tegenstelling tot een geschiedenis die volgens Wang Jian Wei moet geïnterpreteerd worden vanuit de 'relatie': 'dan is geschiedenis niet zomaar een manier om de onafhankelijke voorbije gebeurtenissen te registreren, maar wordt het een registratie van de verhoudingen tussen gebeurtenissen en reflecteert het een manier van interpreteren en begrijpen.'<sup>2</sup>



Ceremony WANG JIAN WEI foto Indra Struyven

Bij *Dancer#1* van Kris Verdonck is het omineuze beeld wellicht nog duidelijker aanwezig. Op een parcours van vijf installaties komen we halfweg terecht in een minimale theatersetting. Enkele zitjes en een speelvlak, waar, in het licht van een theatrale schijnwerper, een opgehangen slijpschijf het gevecht aangaat met de dood. De L-vormige metalen staaf die aan de machine is bevestigd, brengt de magneetmotor van de slijpschijf uit evenwicht, waardoor de druk stelselmatig toeneemt. Stevig bevestigd aan het plafond gaat de slijpschijf een ogenschijnlijk wanhopige strijd aan op leven en dood. Het is een beeld dat door merg en been snijdt en zich kathartisch oplost in het ontploffen van de motor en het roemloze naroken van de tot stilstand gekomen 'danser'.

Verdonck baseerde zijn installatie op twee klassieke bronnen: de tekst van Von Kleist over het marionetten-theater en de structuur van de tragedie. De opbouw van de tragedie wordt in *Dancer#1* op bijzonder compacte wijze gecondenseerd. De van bij aanvang ten dode opgeschreven protagonist komt voor een schier onmogelijk probleem te staan. In de eerste fase lijkt de slijpschijf het nog van de zwaartekracht te winnen. Haar worsteling verloopt nog langzaam, zoekend. Het is het stadium van de vraagstelling, waarin het probleem zich stap voor stap ontvouwt. In een

tweede fase treedt de toestand van instabiliteit in. De machine begint te stampen, de beweging wordt frenetiek, de wanhoop installeert zich. Tot het toestel begint te roken en met een knal tot stilstand komt, waarna de rust kan weerkeren.

Opvallend is de vanzelfsprekendheid waarmee de toeschouwer zich identificeert met een mechanisch aangedreven hoop schroot. Bij de theatervoorstelling *Big* van de Superamas, komt een wetenschappelijke test ter sprake, waarin wordt aangetoond dat een computergebruiker schroom voelt om zijn apparaat eerlijk te antwoorden op de evaluatievragen die het stelt naar zijn performativiteit. Tegen een andere computer durft de gebruiker echter wel toegeven dat de eerste niet naar behoren functioneerde. Eenzelfde principe van identificatie treedt op in *Dancer#1*.

Op de plek van de acteur, die op het podium nooit werkelijk de dood kan worden ingestuurd, staat een machine die, vanuit zijn monomane geprogrammeerdheid om zijn functie te vervullen, nooit de strijd opgeeft. Op dit ogenblik staat de danser naast science fiction karakters als Terminator, of de robotjes uit *Star Wars*. Het zijn tragische helden die hun dood blindelings tegemoet lopen.

De minimale belichting maakt het de toeschouwer bovendien onmogelijk om aan de impact van het

beeld te ontsnappen. In de paar minuten dat de slijpschijf zichzelf als een beest in een klem aan stukken draait, wordt de toeschouwer geen enkele afleiding geboden. Het effect is dan ook onmiddellijk, onverdraaglijk en behoorlijk verontrustend.

Even krijgt het theater weer een ondertoon van gevaar. Een reële destructie die zich niet laat bedwingen.

De herkenbaarheid van de danser ligt ook in het herkenbare van de beweging die wordt gegenereerd. Door het manipuleren van de machine, verandert de machinale beweging in een organische evenwichtsoefening, die gelijk te schakelen is met de spontane valbeweging van de danser. In die zin is de *Dancer* de perfecte marionet, in de zin die Von Kleist beschrijft.<sup>3</sup> Alleen is de poppenspeler uit dit opzet verwijderd. Er is geen hogere instantie die alles controleert. Er is alleen het blinde geweld van de protagonist die op zijn eigen vernietiging afstormt.

In het geheel van het parcours van 5, is *Dancer* het moment waarop alles samenvalt. De huiverige paniek die je overvalt bij het kijken naar de wezenloze vrouw in het aquarium, de weerzin die je beroert bij het kijken naar de slapende lichamen die in harskokons vastgelopen lijken in de tijd. Het is het moment waarop beeld theater wordt, en ongemakkelijkheid een panische uitlaatklep krijgt in de meest directe fysieke sen-

satie van angst en ontredde. Net door de afwezigheid van het lijf, is het op dit moment dat de wonde zich onherstelbaar herkenbaar voor de toeschouwer opent. En daarna is er niets. Dan stilte.

Elke van Campenhout

1 Een feit, Dirk Lauwaert, *Artikels*, p.179

2 Fragment uit interview met Wang Jian Wei, in het programmaboek van KunstenFESTIVALdesArts

3 'Hij antwoordde dat ik het me niet mocht voorstellen alsof ieder lid afzonderlijk gedurende de aparte momenten van de dans, gericht enbewogen werd. Iedere beweging, zei hij, heeft haar eigen zwaartepunt in het inwendige van het figuurtje; het is voldoende dit zwaartepunt in het inwendige van het figuurtje, te beheersen. De ledematen, die alleen maar slingers zijn, volgen zonder enig verder ingrijpen, op mechanische wijze vanzelf. Hij voegde er aan toe dat die beweging zeer eenvoudig is: dat telkens, wanneer het zwaartepunt in een rechte lijn bewogen wordt, de ledematen onmiddellijk curven beschrijven; en dat vaak, bij een louter toevallige schudding, het geheel reeds in een soort ritmische beweging overgaat, welke met de dans een opvallende overeenkomst vertoont.'

Heinrich von Kleist,  
*Über das Marionettentheater*  
(Over het marionettentheater)

5

CONCEPT Kris Verdonck

GELUID Aernoudt Jacobs

LICHT Hans Valcke

MET Heike Langsdorf, Kaja

Kolodziejczyk, Geert Vaes,

Shila Anaraki, Anna Rispoli

PRODUCTIE Beursschouwburg,

Kunstencentrum België

(Hasselt), HISK (Antwerpen),

FYKE vzw, Kunsten-

FESTIVALdesArts

CEREMONY

REGIE Wang Jian Wei

ACTEURS Zhang Che, Leong You

Lian, Fang Jun Ju, Shao Ze Hui,

Yeong Chin Chin, Lin Yeow Haw

TEKST Wang Jian Wei, Meng

Xiao Guang

LICHT Wang Qi

MULTIMEDIA Fu Yu

PRODUCTIE Festival Temps

d'Images, Arte, Ferme du

Buisson, Les Spectacles vivants

Centre Pompidou, Festival

d'Automne à Paris

## TRAGEDIA ENDOGONIDIA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

### Theater van de verwondering

'It's me – the goat – speaking. Now I will start to speak. My own language.' Met die woorden, als van een orakel, begint in het Noorse Bergen de vijfde episode van de *Tragedia Endogonia* van Romeo Castellucci en zijn Societas Raffaello Sanzio. Ze komen niet uit de mond van de bok die op de scène staat. Ze staan te lezen op een lange lettermachine aan het plafond. Zo een met rollende plastic plaatjes, als in een oud station, om de trein aan te kondigen. De *Tragedia Endogonia* is theater in doorrit. Van stad naar stad en van het verleden naar de toekomst. Naar de toekomst van de 'tragedie', volgens één etymologie te vertalen als de 'zang van de bok'.

De *Tragedia Endogonia* is minstens megalomaan te noemen. Ze omvat een cyclus van elf voorstellingen of episodes, die telkens in een andere Europese stad tot stand komen. De eerste episode ging in januari 2002 in première in het Italiaanse plaatsje Cesena, waar de Societas sinds jaar en dag school houdt. De laatste zal in oktober 2004, na episodes in Avignon, Berlijn, Brussel, Bergen, Parijs, Rome, Straatsburg, Londen en Marseille, opnieuw daar plaatsvinden, als een résumé van de hele cirkelcyclus. Ondertussen zijn we halfweg. Wij zagen de eerste drie episodes samengebald op video en woonden de twee volgende live bij, na een welkom interview met Romeo Castellucci in Brussel. De spanwijdte van de *Tragedia Endogonia* zit volledig vervat in zijn paradoxale titelconcept. Castellucci: 'Het is een oxymoron. *Tragedia* is een woord dat tot het epische domein behoort. Het is een

woord dat spreekt over de held die geroepen is om te sterven. Elke tragedie is de expositie van het kadaver van de held voor de polis. De term *endogonia* stamt daarentegen uit de microbiologie. Bepaalde eenvoudige dieren, zoals protozoïden, hebben binnenin twee gonaden (geslachtsklieren). De gonaden zijn het voortplantingsapparaat dat de gameten voortbrengt. Als beide gonaden in één individu verenigd zijn, vindt de voortplanting niet seksueel maar door opdeling plaats. Het zijn effectief kleine onsterfelijke wezens.<sup>1</sup> Het onsterfelijke voortwriemelen van de natuur – als metafoor voor de oneindige transformaties van de theatercyclus – versus de sterfelijkheid van de mens, daar heb je meteen de alfa en de omega van de *Tragedia Endogonia*. Of zo lijkt het toch, als we Castellucci op zijn woord nemen. Hij noemt de verhouding tussen de twee basisideeën niet alleen een spiegelspel, maar ook een 'raadsel'. 'Zoals dat van de sfinx. In de tragedie is er steeds een sfinx die licht.' De Italiaanse regisseur heeft zelf wel wat weg van een raadselachtige sfinx, als hij praat over zijn episodes of over hun relatie tot de klassieke tragedie. Ze zouden gaan 'over de wet en het breken ervan'. Over 'het animale als de basis van de tragische ervaring'. Over 'het enigma in de kern van alles'. Maar hoe ver kom je als toeschouwer met zo'n filosofische dramaturgie? Niet ver. En als criticus? Misschien wel wat verder, maar ook verder in de problemen. Castellucci's voorstellingen doen zo onaantastbaar 'subliem' aan dat elke poging tot interpretatie bijna op een verkrachting uitloopt, én op een *karikatürisculisering* van jezelf als analyse-

rende instantie. Meegaan in Castellucci's obscure *ars combinatoria* van de verste correspondenties loont niet. Vertrekken vanuit een observerende instantie, met het gezicht vlak voor de voorstelling, is beter. Op de vraag wat er allemaal spreekt uit de bok-sprekende episodes van de *Tragedia Endogonia*, willen we dan ook proberen te antwoorden vanuit een technische dramaturgie van een aantal opvallend terugkerende elementen. Om uit te komen bij een andere betekenisgevende structuur dan die van de klassieke tragedie. Vooruit met de geit!

Vier structurele ingrepen vallen op. Niet zomaar omdat ze het gezicht bepalen van elke episode, maar vooral omdat ze met de horens vooruit inrammen op een aantal basiswetmatigheden van het theater dat we vandaag gewoon zijn. 1) De ruimte waarin de episodes zich afspelen, is potdicht verzegeld. Telkens is het een tegelijk monumentale en claustrofobische kubus, die maar aan één kant open is. Het gaat niet om de fameuze vierde wand, maar om de zesde, aangezien ook de vloer en het plafond dichtgemaakt zijn. In Brussel is de kubus van marmer en vult hij de hele scène. In Bergen is hij eerder een achterkamer, maar even dwingend: zonder de minste spleet om door te ontsnappen of de hele dramaturgie van opkomen en afgaan door te organiseren. Castellucci's scenografie staat niet ten dienste van en staat evenmin voor bijvoorbeeld een bos, een paleis of een woonkamer. Ze staat er gewoon, als volmaakt besloten theatraaliteit. Als ze al functioneert, doet ze dat op eigen houtje. Zo zit de Bergense kubus tot lang in de voorstelling verstopt onder witte plastic doeken met een aantal zwartgeschilderde coördinaten. Plots stuike die concrete plaatsbepalingen allemaal naar beneden en openbaart zich de gouden spiegelkamer van Cesena en Avignon. Ze is net als de marmeren kubus in Brussel een kijksdoos die je tot kijken dwingt, vooral