

RECENT WERK VAN ALAIN PLATEL,
MEG STUART, ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

De voorstelling van de (on-)werkelijkheid

De dans in Vlaanderen kende in het begin van de jaren '80 op haast wonderbaarlijke wijze een ongekende groei met pioniers als Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre en Alain Platel. Niet zo heel veel later kwamen daar nog enkele nieuwe namen bij als Wim Vandekeybus en tenslotte ook de Amerikaanse Meg Stuart. Ondertussen traden heel wat nieuwe choreografen aan, maar slechts weinigen slaagden er ook in om een vergelijkbare roem en reputatie op te bouwen. Dat heeft ongetwijfeld iets te maken met het feit dat pers en publiek zich in toenemende mate op grote namen blindstaren. Maar het zegt ook iets over het werk zelf van deze voorlopers. Hun productie bleef na de bliksemstart een consequent hoog niveau behouden en zich in veel gevallen ook inhoudelijk vernieuwen. Terugblikkend op het afgelopen seizoen '02-'03 merk je inderdaad dat alle pioniers er nog steeds staan. Wim Vandekeybus bracht *Sonic Boom*, zijn beste werk sedert jaren, Meg Stuart bracht met *Visitors Only* zelfs de meest geharde kijkers behoorlijk van de wijs, en Anne Teresa de Keersmaeker sloeg in *Bitches Brew/Tacoma Narrows* in compositorisch en dramaturgisch opzicht een heel nieuw pad in. En zelfs Alain Platel, die enkele jaren geleden de handdoek in de ring gooide, creëerde met *WOLF* een nieuw werk. Al kan je in zijn geval niet zeggen dat hij de bakens op dezelfde manier verzette als de anderen. Een terugblik op Platel, Stuart en De Keersmaeker.

Het scènebeeld van *WOLF* roept op hyperrealistische wijze een armelijk stadslandschap op. Je ziet

een slordige opeenstapeling van winkels, met een overdaad aan rolhekkens, kitscherige balustrades en smakeloos baksteenbehang. Een biertent ernaast eist een prominente plaats op; een graffiti roept nadrukkelijk 'shit'. De sfeer van een winkelcentrum in een *new town* dat nooit zijn belofte waar kon maken. Je herkent de leefwereld uit eerder werk van Platel als *Allemaal Indiaan* of *Bernadetje*. Detail is hier van groot belang. Een bewegende lichtreclame laat schaduwen doorschemeren van mensen: hun gekweel verraadt dat zich hier een karaoke-bar bevindt. De zang van mensen die eigenlijk nauwelijks een eigen stem hebben?

Ook in een ander opzicht verwijst de voorstelling naar Platels verleden. Net als *Iets op Bach* de grauwe werkelijkheid uitspeelde tegen de muziek van Bach eisen hier liederen van Mozart een centrale rol op. Platel doorbreekt dit repertoire echter vaak met popsongs of oude smartlappen. Zijn benadering van Mozart is daarmee allesbehalve museaal. Niet omdat hij maling zou hebben aan Mozart. Integendeel, samen met dirigent Sylvain Cambreling, de muzikanten van Klangforum Wien en drie zangeressen doet de regisseur een haast heroïsche poging om de essentie van Mozart te redden voor deze tijd. Hij wil laten horen, zien en vooral voelen dat de emotionele verbeeldingskracht van de componist nog steeds werkt in deze tijd. Net daarom contamineert hedendaagse muziek zonder 'eeuwigheidswaarde' die van Mozart. De

'correspondenties' moeten je wel gaan opvallen. Dat daarbij onvermijdelijk de partituur al eens geweld aangedaan wordt moet je maar op de koop toe nemen.

Als zo vaak toont Platel deze wereld en zijn bewoners in al zijn chaotische verwarring. De rode draad in het stuk is het verhaal van een drop-out en zijn meute honden. Al in de eerste scène wordt hij hardhandig in elkaar geslagen door drie mannen. De honden komen haast letterlijk zijn wonden likken. Het is een ambigu beeld, dat in zijn gratuite gewelddadigheid de harde werkelijkheid van deze leefomgeving demonstreert, maar tegelijk bijna schaamteloos sentimenteel is. Een scène uit het eerste deel typeert heel goed het chaotische verloop van het stuk. Een joodse vrouw, Lisi Estaràs, zowat een dubbelgangster van de jonge Bette Midler, laat zich onder louter formeel protest handtastelijkheden welgevallen, en geniet er nog meer van als ze door een andere man 'bevrijd' wordt. Tegelijk hebben Raphaëlle Delaunay en Samuel Lefeuve in een andere hoek van de scène iets met elkaar, terwijl Serge Aimé Coulibaly en Juliana Neves, gevolgd door Michael Lumana en Kurt Vanmaeckelberghe samen een dansje aanzetten. Als zo vaak in de voorstelling kom je ogen tekort om deze chaotische gebeurtenissen te volgen. Deze quasi-realistische schetsen kennen echter heel vaak een omslagpunt, waar de grauwe werkelijkheid op surrealistische wijze een nieuwe glans en betovering krijgt. De muziek van Mozart vormt vaak de aanzet van die omslag. In de al beschreven scène overstemt de muziek, gespeeld aan een krankzinnig ritme, plots het gebeuren en even later kleedt Serge Aimé Coulibaly zich dansend op klassieke klarinetmuziek uit om met veel verve de rol van een (niet zo) edele wilde neer te zetten. Dat werkt zo aanstekelijk dat zich rond hem een groep dansers verzamelt

voor een wilde dans op de 'marseillaise'. Simon Rowe, een Zuid-Afrikaan, laat zich helemaal meeslepen door de ambiance: hij leert trommelen op zijn buik tot die rood ziet. Het eindigt met een vrolijk nummertje breakdance op Mozart. En het kan nog extremer: later in de voorstelling bezet een vrouw, verkleed als duivelin, het podium om een hond te baren...

Waar het in alle scènes vooral om draait is de fascinerende présence van de vertolkers. Platel verzamelde rond zich een cast van performers die zonder uitzondering een sterke, veelzijdige podiumprésence hebben. Clichés in ons denken over hoe 'anderen' zijn worden onbemiddeld uitgespeeld, zoals in het geval van Coulibalys brousse-dans of Estaràs' hysterische gedrag, om even later volledig onderuit gehaald te worden. De denkbeelden die kijkers koesteren, niet alleen over hoe Mozart hoort te klinken, maar ook over hoe anderen zijn, worden in één beweging mee op losse schroeven gezet. Je krijgt een klein panorama van de wereld zoals hij is, niet zoals we hem denken. De kracht van de performers is echter ook de achillespees van de voorstelling. Ze zetten maar al te graag hun nummer neer. Dat, gecombineerd met de collagestructuur van de voorstelling – die in sterke mate terug te voeren valt op het muzikale basismateriaal – resulteert in een hoge graad van anekdotiek. En die ondergraaft op haar beurt de complexiteit en dubbelzinnigheid van de personages die zo moeizaam opgebouwd werden. In die zin kan Platels portret van de hedendaagse stad nauwelijks tippen aan the real thing. De beste momenten zijn dan ook vooral die waar Platel de herkenbare personages achterwege laat om zich te laten gaan in surrealistische beelden. Ook als de zangeressen het podium nemen – in het bijzonder de mezzosopraan Marina Comparato – gebeurt er iets bijzonders: zij 'acteert' haar nummers met haar stem en laat



WOLF ALAIN PLATEL / LES BALLETS C. DE LA B., RUHRTRIENNALE, OPÉRA NATIONAL DE PARIS foto Chris van der Burght

je plots, veel meer dan vele van de beelden in de voorstelling, inderdaad de emotionele rijkdom van Mozart horen zonder te veel onangepaste ernst. In die echt sterke momenten wordt Mozart inderdaad 'gered'.

Duikt een surrealistische gevoeligheid hier en daar op in *WOLF*, in *Visitors only* van Meg Stuart voert ze de boventoon. De paradoxale titel alleen al: niet 'Members only', maar 'Visitors only'. Alsof het gaat over een plaats die niemand kan en mag opeisen, iets wat alleen als curiosum kan of mag bestaan. De voorstelling bestaat dan ook uit een aanschakeling van scènes die je moeilijk anders dan als droombeelden kan bestempelen. De openings-scène lijkt bijvoorbeeld een voortzetting van het eindbeeld van Stuarts vorige werk, *Alibi*, waar de

acteurs en dansers trillend en bevend rondwaalden over de scène. Hier staan ze bijeen gedruimd in een hoek van de scène, met een plastic hoes, als een doorschijnende body-bag, over zich heen te *shaken*. Dit beeld overrompelt je al bij het binnenkomen van de zaal. Een oorverdovende elektronische geluidsmuur van Paul Lemp en Bo Wiget, die zelfs het foyer vult, annuleert immers het vertrouwde moment van stilte voor een voorstelling begint. Het is alsof je een discotheek binnenkomt waar een videomuur de dansvloer domineert.

Het duurt even, tot het geluid wegdeemstert, voor je registreert dat Anna Viebrock zowat een volledig huis als decor op de scène zette. Geen 'namaakhuis', maar een echt huis, met twee etages en talloze

kamertjes, gebouwd met echte balken, deuren, vloeren. Maar toch is daar ook iets merkwaardigs mee aan de hand: schijnbaar lukraak zijn er in de wanden met een kettingzaag grote openingen gezaagd, zodat het bouwsel vervaarlijk onstabiel lijkt. De verwijzing naar de overleden New-Yorkse kunstenaar Gordon Matta-Clark is meteen duidelijk: op scène staat niet alleen een pseudo-huis, maar vooral een pseudo-kunstwerk van Matta-Clark. Die ging in de jaren '60 talloze leegstaande en met afbraak bedreigde huizen en industriepanden, vooral in New York zelf, met de kettingzaag te lijf. Hij bracht zo op gevaar af van zijn eigen leven licht op plaatsen waar het licht nooit (meer) scheen. Toch is ook dat extreme realisme van het scènebeeld weer getekend door een paradox: de onderste etage van het gebouw is verzonken in een witte massa, zodat alle deuren in deze kamers maar half hoog zijn. Dat bemoeilijkt sterk de bewegingen van de acteurs. En misschien wel de grootste paradox van alle: de constructie van het huis op scène is zo opgevat dat het, zelfs vanuit de meest gunstige kijkpositie, onmogelijk is om alles wat op de scène gebeurt te volgen. Eens de trance van Paul Lemp's openings-score opgeheven wordt, en het scène-object in zijn volle enormiteit zichtbaar wordt, merk je dat het de ervaring van een bezoek aan een complex gebouw dat zijn samenhang niet prijsgeeft, als het ware repliceert. De gaten in wanden en vloeren zijn daarbij geen hulp. Integendeel, zij zaaien verwarring of maken een 'bezoek' onmogelijk, zoals één burleske scène in het stuk demonstreert.

Dit alles doet vermoeden dat de plek die we zien een 'spookhuis' is, een ruimte waar beelden uit het verleden nazinderen. Er duikt ook een echt spook op, een videobeeld geprojecteerd op de wanden. In de slotbeelden wordt zelfs een spookbeeld van het huis zelf – een opname van de werkmaquette – over de scène heen geprojecteerd. Het

thema is voor Stuart niet nieuw: ze werkte al vaker met de vreemde vorm van ontduubeling of overdracht die ontstaat door elektronische media. Het verschil is dat we ons hier, op een zeldzaam moment na, volledig aan de spookzijde van de werkelijkheid lijken te bevinden. Of, zoals het verzonken aspect van het scènebeeld suggereert, in een onderbewustzijn dat aan de oppervlakte komt. Een huis is dan ook, sinds Freud, een zinnebeeld van het onderbewuste. Maar zelfs dat soort simpele Freudiaanse metaforiek wordt onderuit gehaald: nu en dan geeft Tim Etchells in kleine verhalen verklaringen van droombeelden ten beste. Hun aannemelijkheid is echter twijfelachtig, en doen je op de duur vooral twifelen aan de aannemelijkheid van welke droomverklaring ook. Of nog: aan de aannemelijkheid van welke verklaring ook.

Stuart stuurt daar ook, al dan niet bewust, op aan als ze haar acteurs via een lange reeks pijnlijk nauwgezette en gedetailleerde, maar volstrekt ondoorgrondelijke scènes naar het slotbeeld stuurt. Eén voorbeeld uit de vele is een oeverloos lang, meticulous gemonteerd slapstick-verhaal, waarvan de pointe steeds weer verdamppt tot er niets overblijft dan nonsens die een vreemd soort onbehagen, zelfs irritatie opwekt. Je bent bijna murw geslagen als het eindbeeld komt waarin de acteurs in de verste achterhoek van de scène eindeloos rondtollen in steeds weer nieuwe combinaties. Ze spelen hondje met elkaar, draaien rond als derwisjen of vatten elkaar in innige dan wel brutale omhelzingen, terwijl Paul Lemp het geluidsniveau weer torenhoog laat stijgen.

De voorstelling eindigt toch nog met een betekenisvol na-beeld. De acht acteurs keren in stilte terug, gekleed als squatters. Op de rand van de afgezaagde etagevloer gaan ze naast elkaar zitten en kijken het publiek aan. Alsof ze willen zeggen: 'Wij mogen hier misschien niet zijn, maar



Visitors Only MEG STUART / DAMAGED GOODS foto Chris van der Burght

wie zegt dat jullie dat wel mogen? Jullie zijn ook slechts bezoekers, of is het inbrekers, in dit vreemde gebied.' Een gedenkwaardige voetnoot bij een gedenkwaardige 'trip'.

Het bijzondere van *Bitches Brew/Tacoma Narrows* heeft niet, zoals in *Visitors only*, te maken met het verkennen van totaal onbekend terrein, maar des te meer met de verkenning van gebieden die binnen het oeuvre zelf van De Keersmaecker onontgonnen gebleven zijn. Het springt bijvoorbeeld in het oog dat ze voor het eerst, als je even *In real time* niet in beschouwing neemt, werkt met een 'klassieke' jazz-compositie, niet met 'ernstige' muziek. *Bitches Brew* van Miles Davis is inderdaad een keerpunt in de jazz-muziek: de opname is een montage uit een jam-sessie van verschillende dagen. Davis maakte hier gebruik van elektrische instrumenten uit de populaire muziek van die tijd en keerde zo de jazz-puristen de rug toe om zich volmondig te bekennen tot

de populaire cultuur van die tijd, zij het in een behoorlijk ingedikte en complexe variant. Maar daar blijft het niet bij. Tegenover de muziek staat nog steeds een hecht doortimmerde choreografische structuur, maar deze keer zijn daar vensters, openingen in gelaten waar de dansers zelf elke avond een andere invulling aan kunnen geven. Dat maakt van het werk meteen een krachtmeting voor de samenhang en de werking van het Rosas-ensemble, dat in deze line-up een van de meest performante is die het ooit gekend heeft. Je merkt inderdaad dat de ene danser het heel wat moeilijker heeft dan de andere om los te komen van het vocabularium van Rosas. En dat des te meer naarmate dansers langer deel uitmaken van de groep. Maar de muziek schreeuwt wel om een andere bewegingstaal. Precies die uitdaging maakt de voorstelling bijzonder spannend. Wat het des te spannender maakt is dat het deze keer niet de vrouwen zijn die de dans leiden, maar vooral de

mannen. Dat is zelfs letterlijk zo: het is Salva Sanchis die als een vlotte DJ de muziek aanstuurt en tussendoor zijn wonderlijke latijnse gevoeligheid voor de ritmes van Davis' muziek demonstreert. En tenslotte: net zoals Davis zijn muziek laat aantasten door de populaire muziek van zijn tijd, laat De Keersmaecker haar vocabularium aantasten door het hele scala van de zwarte dansmuziek, van voor en na *Bitches Brew*. Dat levert prachtige kleine cameo's op, kleine dansfragmenten die openlijk leentjebuurt spelen bij pakweg hip-hop en street-dance. De voorstelling krijgt daardoor een luchtigheid en zelfs lichtheid die haast ongekend is in het werk van Rosas. Maar schijn bedriegt hier ook: naarmate de choreografe terugtreedt wordt haar oorspronkelijke, melancholische stem ook meer zichtbaar. Met de ijle, droevige klank van Davis' trompet klinkt de stem van De Keersmaecker mee. Zij wil de dans niet altijd leiden, net zomin als Davis dat misschien wilde, maar het is haar rol en haar nemesisis. Dat maakt van

Bitches Brew een van de meest toegankelijke, maar ook meest misleidend luchthartige voorstellingen binnen het oeuvre. Je blijft uitkijken naar wat de volgende stap zal zijn.

Pieter T'Jonck

WOLF

REGIE Alain Platel
 DRAMATURGEI Hildegard de Vuyst
 MUZIEK Wolfgang Amadeus Mozart
 MUZIKALE LEIDING EN ARRANGEMENTEN Sylvain Cambreling
 ORKEST Klangforum Wien
 ZANG Marina Comparato, Aleksandra Zamojska, Johanette Zomer
 CHOREOGRAFIE Gabriela Carizzo
 DANS Frank Chartier, Serge Aimé Coulibaly, Raphaëlle Delaunay, Lisi Estaràs, Elizabeth Estaràs
 Roisman, Grégory Kamoun
 Sonigo, Samuel Lefevre, Quan Bui Ngoc, Simon Rowe,

Kurt Vanmaeckelberghe,
Serge Vlerick
SCENOGRAFIE Bert Neumann
KOSTUUMS Lies van Assche
PRODUCTIE Les Ballets C. de la B.,
Ruhrtriennale, Opéra National
de Paris
PREMIERE 1/05/03

VISITORS ONLY

REGIE EN CONCEPT Meg Stuart
DANS Loup Abramovici, Simone
Aughterlony, Joséphine Evvard,
Antonija Livingstone, Sam
Louwyck, Andreas Müller,
Vania Rovisco, Thomas
Wodianka
MUZIKANTEN Paul Lemp
en Bo Wiget
DRAMATURGIE Bettina Masuch
SCENOGRAFIE Anna Viebrock
LICHT Herbert Cybulska
KOSTUUMS Tina Kloempken
VIDEO Chris Kondek
TECHNIEK Britta Mayer
PRODUCTIE Damaged Goods,
Schauspielhaus Zürich,
Volksbühne am Rosa
Luxemburgplatz, Théâtre
de la Ville, Kaaithheater,
De Rotterdamse Schouwburg
PREMIERE 30/04/03

BITCHES BREW/TACOMA NARROWS

CHOREOGRAFIE
Anne Teresa de Keersmaeker
MUZIEK Miles Davis
MUZIKAAL ADVIES: Kris Defoort
en Salva Sanchis
DANS Benjamin Boar, Marta
Coronado, Fumiyo Ikeda,
Cynthia Loemij, Elizaveta
Penkova, Salva Sanchis,
Taka Shamoto, Igor Shyshko,
Clinton Stringer, Giulia
Sugranyes, Johan Thelander,
Rosalba Torres Guerrero,
Jakub Truskowski
DECOR Jan Versweyveld
KOSTUUMS An d'Huys
PRODUCTIE Rosas, De Munt,
Opéra de Rouen, Théâtre
de la Ville
PREMIERE 18/06/03

I DUE FOSCARI

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER / DE MUNT

Een les in luisterend kijken

Het siert de Venetianen dat ze altijd creatief geweest zijn in het bestraffen van misdadigers. Opknopen bijvoorbeeld, kon, al naargelang de misdaad, zowel met het hoofd als met de voeten bovenaan. Eén straf overtrof wel alle andere in spitsvondigheid: wie, aldus de overgeleverde wetteksten, in de buurt van de ramen van de volksvergadering speelde of rumoerig was, diende onverwijld in het water te worden gegooid.¹ Het oude Venetië werd gevreesd om zijn folterkamers, maar ook benijd om zijn rechtvaardige politieke instellingen. Italië zinkt aan het einde van de middeleeuwen weg in despotisme: Milaan had zijn Visconti's en later zijn Sforza's, Verona haar Scaligeri's, Firenze zijn Medici's. Maar het commerciële, zeevarende Venetië had geen feudale voorgeschiedenis en was daarom voor niets zo beducht als voor machtswellustige potentaten. Om machtsmisbruik te voorkomen, werd in 1032 begonnen met een lange reeks staatsvormingen. De Venetiaanse politici werden voortaan blootgesteld aan alsmat complexere *checks and balances*, die op termijn de doge herleidde tot een ceremonieel ambtenaar zonder feitelijke macht. In die mate zelfs dat Machiavelli moest toegeven dat het – volgens hem fundamentele – conflict tussen volk en machthebbers onbestaande was in de Venetiaanse republiek.² De echte krachtmeting in Venetië was die tussen de staat en zijn eigen ambtenaren. De niet aflatende waakzaamheid – of beter: de teugellose paranoia – en het snel werkend gerecht drukten elk illegitiem machtsgebruik ogenblikkelijk de

kop in. Met dat doel werd in 1310 ook de *Consiglio del Dieci* opgericht. De beruchte Raad van Tien vergaderde dagelijks, beschikte over een uitgebreid netwerk van informanten en beschermde het Venetiaanse staatsbelang met een nooit geziene efficiëntie. Vooral dan tegen machtsmisbruik door leden van het Venetiaanse staatsapparaat zelf! Ruim een half millennium lang verhinderden de republikeinse instellingen de concentratie van macht in personen of facties. De inwoners wisten zich dan ook onder een doeltreffend beleid en voelden zelfs een wat overdreven liefde voor de republiek en haar rechtsinstellingen. Meer nog, de Venetianen stonden ervoor bekend een ziekelijke neiging te hebben het eigen rechtssysteem te bezigen. Letterlijk!

We mogen aannemen dat Giuseppe Verdi hiervan op de hoogte was toen hij *I due Foscari* schreef. Na het succes van *Ernani*, zijn vijfde opera, lieten Verdi en librettist Francesco Maria Piave hun oog vallen op Byrons historische tragedie *The Two Foscari*. Het waar gebeurde verhaal van vader en zoon Foscari is één van de (vele) momenten in de Venetiaanse geschiedenis waar de draconische rechtspraak voor private tragedies zorgde. Wanneer Francesco Foscari, de doge van Venetië, het einde van zijn carrière nadert, breekt een onverkwikkelijk schandaal los. Zijn zoon Jacopo, die eerder al veroordeeld werd voor het aannemen van smeergeld en gesjoemel bij het toekennen van lucratieve overheidsambten, wordt in 1450 op verdenking van moord de republiek uitgestuurd. In ballingschap op Kreta,

wil Jacopo slechts één ding: terugkeren naar zijn geliefde vaderland. Op zoek naar iemand die daarover wil onderhandelen met de Venetiaanse overheid, contacteert hij onder meer de Turken en de Milanezen. De staatsveiligheid onderschept echter zijn correspondentie en Jacopo mag naar Venetië terugkeren – met de handen in de boeien. Voor het onderhandelen met vreemde mogendheden riskeert hij een veroordeling tot levenslange ballingschap. Dat is waar Verdi's *I due Foscari* begint. Zoon Jacopo, terug in zijn geboortestad, ziet met open ogen zijn einde tegemoet. Hij weet dat hij voorgoed verbannen zal worden en vrouw en kinderen nooit meer zal zien. De oude doge kan – gezien de gestrengheid van het Venetië dat hij vertegenwoordigt – zijn persoonlijke invloed niet laten gelden en moet machteloos toezien hoe zijn familie ten onder gaat. Echtgenote Lucrezia daarentegen houdt vast aan de onschuld van haar man en blijft naïef optimistisch geloven in een goede afloop. Veel meer gebeurt er echter niet. Verdi buit de psychologische toestand van de drie protagonisten uit en walst losjes voorbij aan de verhaalelementen. Reeds Byrons *The Two Foscari* was warrig, monotoon, en – omwille van de opdringerige verzen – weinig theateraal. Op aangeven van Verdi sleutelde Piave dan ook duchtig aan het stuk. Hij gaf de personages de vereiste emotionaliteit mee – bij elk van hen kookt het potje meer dan eens over –, maar de spanningskracht van de plot verliest zich in de rook die al dit droefgeestig tumult produceert. Het premièrepubliek in 1844 reageerde 'voorzichtig positief' op *I due Foscari*, maar hun lauwe oordeel werd al gauw ingehaald door dat van Verdi zelf. Dat verraadt tenminste een brief die hij enkele jaren nadien schrijft aan zijn librettist: 'Let er goed op dat je eentonigheid vermijdt. Bij van nature droevige onderwerpen kan het, wanneer