

Quod erat demonstrandum

Ja, er is een nieuwe generatie podiumkunstenaars aan het werk. Ja, er valt nog wel iets te beleven in het theater (of in de repetitiestudio, of op de overloop van het theater, of in de container vóór het theater, of waar dan ook). En nee, u hebt nog niet alles gezien wat er te zien valt. Of anders was u er wellicht bij op het Junge Hunde-festival, waar al deze stellingen overtuigend kracht werden bijgezet: *Quod erat demonstrandum*. Tijdens de vijfde editie van dit festival werd in het Antwerpse kunstencentrum Monty opnieuw ruimte vrijgemaakt voor een keur aan internationale theatermakers, choreografen en randgevalen. Het programma leverde een verrassend spannende mix op. Door het spreiden van de voorstellingen over de verschillende ruimtes van het gebouw, en het inlassen van een pauze, was er geen sprake van festivalitis, waarin de kunstenaar zijn eigenheid node kan bewaren. Hierdoor tekenden bijna alle aanwezigende voor een sterk persoonlijke bijdrage. Met als enige rode draad de urgentie van hun vraagstelling – of die nu ging over gender, theater, de kunstenaar, de media of de aanwezigheid op de scène.

De voorstelling die ogenschijnlijk het meest letterlijk tegemoetkomt aan de vereisten van de wetenschappelijke bewijsvoering is ongetwijfeld het nieuwe installatieproject van Eva Meyer-Keller, Uta Eisenreich en Alexandra Bachzetsis, voor de gelegenheid samenwerkend onder de naam Karen Eliot. Hun *It's a kind of magic* is, net als de voorganger *For those who didn't pay attention in chemistry class*, een eigenaardige opeenstapeling van quasi-wetenschappelijke demon-

straties, gecombineerd met een haast surrealistische beeldpoëzie, binnen een compleet atheatraal opzet. De drie performers leggen onaangedaan een parcours af doorheen logboekfragmenten van hun 'onderzoek', proefondervindelijke opstellingen van onder meer psychologisch gemanipuleerde bordjes gekookte rijst of ballonnen geladen met statische elektriciteit, interviewfragmenten met dubieuze 'alternatieve wetenschappers' en afgrijselijke karaoke-momenten. De rode draad doorheen de experimenteerdrijf van dit laboratorium is niet geheel duidelijk. De verzamelde 'wetenschappelijke' data waarmee wordt gewerkt, variëren van een vergelijkend gesprek over de smaak van rabarber- en appeltaart, over een getuigenis van een vrouw in een spookhuis, tot een live telefoontje met een Duitse tarotkaartlegger. Eva Meyer-Keller functioneert op een bepaald ogenblik, spartelend in een grote zak, als blinde aanwijzer van lettertekens die een antwoord moeten formuleren op nijpende vragen over het toekomstige liefdesleven van één van haar collega's. Op het einde van de sessie wordt één van de performers aan een katrol de lucht in getrokken.

Dit onderzoek aan de rand van de wetenschap is tegelijkertijd een laconiek aftasten van de grenzen van het theater. Opvallend hierbij is het ontbreken van enige dramatische opbouw, narratieve logica of choreografisch patroon. Het is een uiterst demonstratief opzet dat zich hier en nu afspeelt en waarbij bewegingen, proefjes en popnummers simpelweg achter elkaar worden gepresenteerd. Het is een proefondervindelijk theater, dat het

alledaagse tot exploratiedomein heeft gekozen en eenvoudigweg, door de absurditeit van de situatie, een paar nylons en appels of een glas gekleurd water een veront-rustende kwaliteit verlenen. *It's a kind of magic* is inderdaad een soort goochelshow: niks in de handen, niks in de zakken, en toch lijkt het alsof alle voorwerpen die de performers aanraken door Alices konijnenpijp zijn komen aanrollen. Eva Meyer-Keller trekt hiermee de lijn door die zij met *Death is Certain* had aangezet. In die performance bracht ze één voor één een-veertig kersen (of kerstomaatjes, al naar gelang het seizoen) op inventieve wijze met alle middelen uit de doordeweekse keuken om het leven. En ook nu, in de samenwerking met haar collega's van Karen Eliot, is het opzet: het zichtbaar te maken wat onder de huid van de alledaagse realiteit verborgen ligt. Een onverstoord boren naar de angsten, trauma's en verborgen wensdromen van de ogenschijnlijk doodnormale burger. Gevolg: een huis raakt opeens bezeten van geesten, een bordje rijst blijkt gevoelig aan psychologische vibraties en de op- en neergaande beweging van een touw maakt een beeld zichtbaar dat vanuit het niets geprojecteerd lijkt. Wat Meyer-Keller en collega's in hun laconieke proefjes aanwijzen is de onverklaarbare afgrond waar wij dag in dag uit langsheen balanceren, maar die het grootste deel van de tijd voor ons verborgen blijft. Wat zich toont, is de dunne lijn tussen normaliteit en paranoia, tussen wetenschap en parawetenschappelijke onzin, tussen een 'normale' en een verrassend gestoorde omgang met het dagdagelijkse dat ons omringt.

Een andere boeiende voorstelling was *Walk Cat, Walk!* van het Noorse Transitatret. Bij de aanvang zitten drie acteurs op het podium; ze staren gespannen de zaal in. Wanneer ze beginnen te spreken, blijken ze antwoord te

geven op onhoorbare vragen uit het publiek. De voorstelling ontwikkelt zich als een ingenieuze mix tussen een persconferentie, een Hollywood-parodie, een artistiek-rig panelgesprek en een therapie-sessie voor supersterren. In hun vraagstelling wordt de kunst over de catwalk heen gekalkeerd. De kunstenaar valt samen met de 'superster als gewone mens'. Het resultaat is een aanstekelijk grappig koketterend acteurstrio dat zijn loze waarheden en narcistische levensinzichten in het ijle weg debiteert.

Naast de bijna gênant onop-rechte scènes waarin de performers hun banale zielenroerselen verkopen als diepgaande kunstfilosofische bespiegelingen, wordt een plagerige reconstructie geplaatst van enkele scènes uit een Hollywood-oorlogsfilm. De muzikanten die de oorspronkelijke epische orkestscores reduceren tot pijnlijk eenvoudige riedeltjes ontmaskeren het heroïsche verhaal over zelfopoffering, moed en Ware Liefde als een absurde constructie. Ontdaan van alle verblindend bombast, blijft er van de meeslepde retoriek geen spaander meer heel. De nagespeelde dialoog lijkt, uit zijn context gerukt, een akelig manipulatief staaltje van publieksverlakkerij. Ook de emotionele 'autobiografische' verhalen van de 'sterren' zelf werpen een parodiërend licht op de autoreferentiële, nietszeggende kunsttheorieën die de 'beleving' van consument en maker centraal stellen. Waarin alleen al de inbedding van de creatie in waar gebeurde feiten, persoonlijke trauma's, of diep-doorvoelde wazige theorieën, haar 'authenticiteit' lijkt te waarborgen.

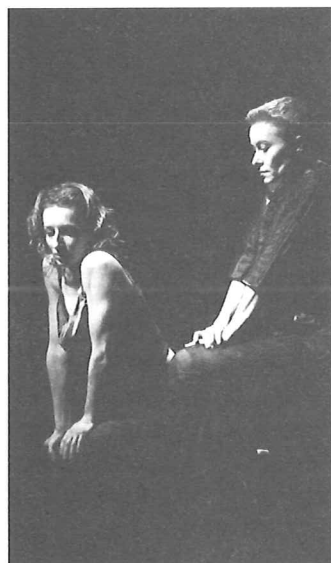
Transitatret haalt op die manier een dubbele slag binnen. Door twee verschillende betekenis-lagen over elkaar te laten heen schuiven, haalt *Walk Cat, Walk!* enerzijds uit naar de onberedeneerde suprematie van de emotionaaliteit binnen de media. Waarbij de persoonlijke betrokkenheid op een specifieke held een complete oor-



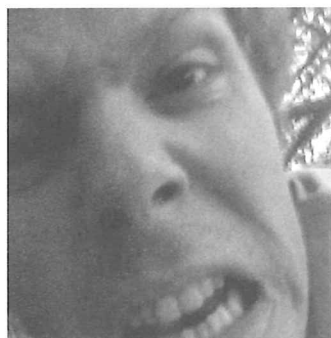
It's a kind of magic KAREN ELIOT
foto Karen Eliot



Walk Cat, Walk! TRANSITEATRET
foto Lise Helén Shrede



Forma Interrogativa MAGDA REITER



But, what's it all about? OLE MADVS VELVE
foto Ole Mads Velve

log aanvaardbaar maakt. Maar anderzijds maakt de voorstelling ook een meedogenloze analyse van de oppervlakkige debatcultuur, waarbinnen de bestaansreden van de kunst gereduceerd wordt tot de vierkante meter gecultiveerde potgrond van onze eigenste *secret garden*. Het artistieke proces valt op dat moment samen met een aller-individueelste autobiografische ontboezeming. Waardoor de opdringerige Hollywood-retoriek op prikkelende wijze samenvalt met een verleidelijk authenticiteitsdiscours van de hedendaagse kunstenaar. Door het inventieve gebruik van uiteenlopende commerciële formats en haast magisch aandoende tussenscènes is *Walk Cat, Walk!* zowel een theateraal spitsvondige, als analytisch scherpe voorstelling geworden.

Erg intrigerend was ook *Forma Interrogativa*, een choreografie die Magda Reiter samen met de Sloveense voormalige prima ballerina Mateja Rebolj creëerde. Beide danseressen zoeken elk vanuit hun eigen achtergrond naar hun plaats op het gedeelde podium. Hun samenspel verloopt aanvankelijk onwillig en ongemakkelijk. De twee danseressen staan naast elkaar op het voorpodium, onwennig schuifend, hun landerigheid slechts hier en daar doorbroken door een abrupte uithaal. Een beweging die nog geen beweging mag heten. Doorheen de voorstelling ontwikkelt hun aanvankelijke ongemakkelijkheid zich tot een veld van polaire wrijvingen. Rust botst op onrust, afwijzing op aantrekking.

Tegelijkertijd wordt er door de uitdrukkelijke belichting een bijna etherisch dromerige atmosfeer gecreëerd, waarin een onvoltooid verhaal in stukken en brokken vorm krijgt. De theateraal gerichte spots toveren een onregelmatig cirkelpatroon op de dansvloer. De samenhang is onduidelijk. Net als het verhaal dat als dagboekfragmenten opklinkt. Het gaat over een

meisje, maar meer komen we over haar niet te weten. Iemand moet haar bereiken, maar we weten niet waarom. Het gaat ook over een slechte man, een moordenaar. De tekst vertoont de logica van een nachtmerrie, een droom die telkens weer op zijn eigen beginpunt terugplooit. De fragmenten sluiten nergens op elkaar aan tot een overzichtelijk geheel. De stukken tekst duiken op als ijsschotsen in het water, onvoorspelbaar en slechts gedeeltelijk zichtbaar.

Ook de dans lijkt meer te verbergen dan hij toont. In een occasionele solo kunnen de danseressen zich wel vinden, maar samen blijft het behelpen; ze lijken verloren te lopen in het tussenveld van vragen die hen van elkaar scheiden. Twee danseressen met een verschillende achtergrond, van een andere leeftijd, met uiteenlopende levenshoudingen. Hun gelijktijdige aanwezigheid op het podium roept meer vragen op dan ze er beantwoordt. Vragen over identiteit, over wat elk van hen eigen is. En waar die eigenheid zich dan precies situeert. De dans die zich vanuit dit uitgangspunt ontwikkelt, is dan ook aarzelend, balancerend tussen terughoudendheid en overgave, tussen een solistische opstelling en een moeizaam zoeken naar enkele minuten van unisono.

Forma Interrogativa zoekt naar een vorm waarin de vraag zich uitdrukkelijk aanwezig stelt. Een vorm dus, waarin dans nooit tot ont-plooiing komt, maar altijd blijft hangen in de aarzeling voor de aanzet. Daardoor is het een erg weerbarstige voorstelling geworden, die zowel intrigeert als afstoot. De toeschouwer komt terecht in een dubbelzinnige situatie waarin hem tegelijkertijd iets wordt aange-reikt én ontnomen. Het is een gemis, waar hij zich zelf een weg uit moet zoeken. Net als in een droom die vroegtijdig tot een einde komt, en waarvan je zelf in je half-slaap halsstarrig probeert de eindjes aan mekaar te knopen.

Theatrale topper van het festival was ongetwijfeld de Noor Ole Mads Velve met zijn stuwende monoloog *But, what's it all about?*. Ook Velve duikt onder in de chaos van een ongeregelde wereld. Hij vertelt een haast mythisch verhaal over een man die zich, om aan de veelheid die hem omringt te ontsnappen, een televisietoestel aanschafft, omdat 'TV captures the chaos in its unfolding'. Aanvankelijk opgebouwd als een hypnotiserende trailer, worden de woorden op het scherm één voor één in razend tempo op ons afgevuurd. De man duikt onder in de beelden, ziet de hele werkelijkheid in al haar kaleidoscopische verschijningen, van Nietzsche en Freud, over Tarkovski, Britney Spears en Sneeuwwitje, tot Milton en Donald Duck. Hij beheerst de chaos door de veelheid toe te laten. Hij is overgeleverd aan zijn televisie, als een verslaafde aan zijn drug. Tot vele jaren later de man tegenover zijn zootje staat, die hem vraagt 'But, what is it all about?'

Ole Mads Velve schreef een ijzersterke monoloog die als een pletwals betekenissen, stromingen, historische situeringen en commerciële erotica herleidt tot de complete onmogelijkheid tot onderscheid die uit de veelheid aan keuzes ontstaat. De man die op de vraag van zijn zoon alleen maar eindeloze associatieve ketens kan verzinnen, oneindige opsommingen van wat gelijkend is en tegelijkertijd totaal tegengesteld, creëert een pornografische opeenstapeling van feiten en beelden, een orgie van informatie. Het is een wereldbeeld waarin het eigen leven niet langer te onderscheiden is van de fictieve Hoop van een ziekenhuisserie. Waarin de taal elke betekenisvolle hiërarchie is ontnomen. De vraag van de zoon naar een significant uitgangspunt, van waaruit hij kan kijken naar wat hem beheerst en omringt, blijkt utopisch. Omdat er buiten het televisiebeeld niets bestaat en het beeld de hele werkelijkheid overkoepelt.

Ole Mads Veve spuwt dit heden-daagse filosofische sprookje aan mitrailleurshelmen de zaal in. Zijn tekst wordt uitgesproken met de egale overaccentuering van al zijn details – een stijlkenmerk dat hij met de rap deelt. Een spervuur van vaststellingen, van ondraaglijke oppervlakkigheden, die zonder uitzondering tegen hun eigen impotentie oplopen. In zijn monoloog komt Veve tot een vorm die de horizontaliteit en overvolheid van het televisiemedium volledig kopieert en op een bijzonder intelligente wijze tastbaar maakt.

Verder noteerden we nog een acrobatische dansvoorstelling van het Britse h2dance, de Baskische choreografe Idoia Zabaleta en een bedenkelijke raciale genderstudie van het Franse T.G.V. Daarvoor blijft helaas geen plaats meer over in dit korte bestek. Duidelijk is wel dat het internationale Junge Hunde-festival bij zijn vijfde editie het juiste evenwicht heeft gevonden tussen artistieke inventiviteit en de verplichtingen van een internationaal toonfestival. Stuk voor stuk getuigen de getoonde voorstellingen van de luciditeit van de programmerende instanties én van de intelligentie van de makers die een podium aangeboden kregen.

Elke Van Campenhout

TIM VAN ATHENE (GERARDJAN RIJNDERS/ ZT HOLLANDIA & HET TONEELHUIS)

TIM

Er schijnt iets opvallends aan de hand te zijn in het Nederlandse theater. Opeens vallen de dagbladen over elkaar heen met de vaststelling dat er een groot aanbod is van op de (maatschappelijke) actualiteit gebaseerde theatervoorstellingen. Er worden in die 'analyses' veel appelen en peren bij elkaar opgeteld. Een kleine theaterformatie rond componist Jef Hofmeister reisde bijvoorbeeld onlangs door het land met de muziektheaterproductie *Doop!*, die in een groot landelijk dagblad (middels een interview met de makers) werd geafficheerd als het portret van de moordenaar van de populistische politicus Pim Fortuyn, Volkert van der G. Toen de erven Fortuyn (niet de tweedehandsautohandelaars uit zijn politieke beweging, maar de biologische familie) bezwaar aantekenden en dreigden de premièreprent te bederven, bonden de theatermakers geschrokken in. De hype werd een orkaan in een borrelglas. Het Noord-Nederlands Toneel van Koos Terpstra kwam met een 'geactualiseerde versie' van *Sympathy for the devil*, een tekst waarin Pim Fortuyn, Sinterklaas, de Nederlandse premier Jan-Peter Balkenende, Faust en de duivel over elkaar heen buitelden. Ik heb de nieuwe versie niet gezien, de eerste versie (uit het najaar van 2002) vond ik al een overkill aan cabaretteske ongein. De geplaagde premier Balkenende en zijn minister van Justitie Donner zetten in het najaar van 2003 een offensief in tegen satires over het Nederlandse koningshuis. Voornaamste doelwit van hun bizarre Blitzkrieg: *Landgenoten*, *Beatrix spreekt*, een slimme tekst van Ger Beukenkamp, over de interne problemen van de Oranje-

familie, uitgevoerd door een *amateurgezelschap*. De top van de Nederlandse politiek speelde simultaan schaak tegen het complete Nederlandse verenigingsleven. Een op voorhand verloren wedstrijd. Eerst sloeg de satire terug: met zoutloze televisiegrappen. Vervolgens sloeg het koningshuis terug: met de koninklijke baby Catharina-Amalia, gedoodverfde kroonprinses. Voorlopige conclusie: Nederland is niet zozeer zijn onschuld verloren, zoals in het rampjaar 2002 aanhoudend werd beweerd (hád Nederland toen trouwens een onschuld te verliezen, en zo ja, wélke?). Nederland is zijn gevoel voor humor én verhoudingen even kwijt. Een quasi-maatschappelijk theater etaleert zijn krachteloosheid.

Toen kwam *Tim van Athene*, tekst en regie: Gerardjan Rijnders. Een co-productie van Het Toneelhuis Antwerpen en ZTHollandia. Een radicale bewerking van Shakespeares *Timon van Athene*. Centraal personage: Tim, misschien uit Athene ('maar ja, wat is dat voor een kut-stad?', zegt de hoofdfiguur zelf ergens in het stuk), daarnaast vooral 'de Griekse beginselen' toegevoegd (homoseksueel van kruin tot kruis), en bovenal leider van een lijst. Tim is Pim. *Tim van Athene* handelt over het fenomeen Pim Fortuyn. Over zijn ambities, zijn foute partners en zijn hunkering naar liefde, aandacht, tederheid. Het persoonlijke als politieke krachtlijn. Portret van een gemankeerde streber, van een relnicht die de *darkroom* wilde ontstijgen, een verlicht despoot wilde worden van alle Nederlanders. Die hem – als staatsman-in-spe – al snel vertederd

'ons Pimmetje' noemden. En verbijsterd toekeken hoe hij op 6 mei 2002 op een parkeerterrein in het Mediapark te Hilversum vergeefs werd gereanimeerd.

Het stuk is, zoals gezegd, losjes gebaseerd op Shakespeares *Timon van Athene* (1605), een tekst over een steenrijke filantroop die door zijn vrijgevigheid failliet raakt, vervolgens door niemand geholpen wordt, zijn vrienden verliest en in eenzaamheid wraak tegen Athene beraamt, een wraak waaraan hij sterven zal. Timon is bij Rijnders Tim, een extravagante homoseksueel die 'de lijst TIM' heeft geformuleerd. Op die lijst prijken leden van een kliek, die luisteren naar ordinaire Nederlandse namen als Roel, Cor, Frans, Nina en Sylvia. Het zijn lieden die steenrijk zijn geworden door aandelenhandel met voorkennis (Cor Boonstra), de IT-business (Nina Brink), zelfbenoemde-zakenvrouw-van-het-jaar (Sylvia Thóth), louche adviespraktijken (Roel in 't Veld) of advocaat-van-kwaai-zaken (Oscar Hammerstein, hier Frans geheten). Ik maak deze verbindingen met de werkelijkheid op grond van aanwijzingen in de tekst. De kliek van Tim, dat zijn de nieuwe rijken die weliswaar veel geld hebben verdiend, maar nooit tot het centrum van de politieke macht zijn doorgedrongen – hun permanente natte droom. Middels de extravagante filantroop-politicus Tim zien ze hun kans schoon. Tim heeft ook enkele vertrouwelingen om zich heen verzameld, mensen die niet per se van het slag 'likken-naar-boven-trappen-naar-beneden' lijken te zijn. Maar echt aangenaam zijn ze evenmin. Allereerst is daar de grote liefde van Tims leven. Bij Rijnders is dat Alkib, een geassimileerde Marokkaanse modeontwerper (geleend van Shakespeares personage Alcibiades, een militair, maar diens subplot laat Rijnders ongebruikt). Daarnaast komt Apie, een cultuurpessimist (bij Shakespeare is dat Apemantes, 'een