

# bles sed

**BLESSED:** Meg Stuart/Damaged Goods & Eira  
donderdag 8 maart 2007, Vooruit, Gent  
**Choreografie:** Meg Stuart  
**Gecreëerd met en uitgevoerd door:**  
Francisco Camacho en Kotomi Nishiwaki  
**Muziek:** Hahn Rowe



Fotografie: Chris Van der Burght

Ik heb me ooit voorgenomen te schrijven over iedere dans- of theatervoorstelling die me raakt, en me enigszins verzoent met het tragische lot de kern van het bestaan niet op een intuïtieve, sensitieve manier te kunnen benaderen, omdat een quasi onbewust begrijpen gepaard moet gaan met een nog groter gevoel van onbegrip. Dit schrijven (en niet een videoregistratie of fotoreportage) zou wellicht de enige mogelijke dam kunnen zijn tegen de infame vergetelheid van deze efemere vorm van kunst. Mij overvalt thans de dwingende aandrang een wederwoord te formuleren tegenover *Régi* van Boris Charmatz, dat me vorig jaar met het besef trof dat ons bestaan wel eens een schaduw zou kunnen zijn van een niet te vatten essentie, die af en toe een glimp van zijn enigmatische structuur prijsgeeft doorheen het schemerachtige licht waarin de voorstelling baadde. Dat licht wierp schaduwen in een soortgelijke grot van Plato, waarmee ze ons, holbewoners, bewust maakte van een donker onderbewustzijn onder het waarneembare oppervlak van ons lichaam van huid en haar. Tevens boorde deze grote zaalproductie van Charmatz genadeloos in de ziel van zijn kijkers door hen te confronteren met een ontoegankelijke wereld van machines, die de mensmachine als dodelijk restant opvisten, omhoog takelden, vermaalden en afvoerden naar een rollende band in perpetuum mobile. Als een mechanische metafoor van Sisyphus en de steen, Prometheus en de gier, een ontielig donkere wereld waarin de mens enkel zijn kwetsbare lichaam in de strijd kon werpen in rituelen van aantrekking en afstoting; van stilstand en beweging; van geboren worden en sterven; van doorgeven van ervaring en initiatie in taal.

Op *Régi* na, is deze noodzaak te schrijven er de laatste jaren niet meer geweest. Tot nu, *Blessed* van Meg Stuart. Een werk van een groot meesterschap, over middelen en mogelijkheden om uit het niets, uit de lege ruimte, in de zwarte doos van de theaterscène een 'contrapuntisch' podiumkunstwerk te scheppen. Een werk gecreëerd met basale elemen-



ten als regen en karton, en het menselijke lichaam als ultiem verweer tegen elke ondergang, elk noodlot. Een werk van een grote somberheid, een onverbiddelijke *struggle for life* (althans op het eerste gezicht) dat door zijn vormelijke kracht een troost genereert die elke ondergangsgedachte en uitzichtloosheid via een primaire, maar subtiele poëzie countert. Dat ons weggeblazen, maar met de moed der wanhoop, achterlaat en ons door de sensitieve kracht van de esthetiek van de vernieling overeind houdt en troost. Ons vertroost met ons lot der vergankelijkheid. Een lot dat we niet kunnen en willen begrijpen, ook al willen we zo graag, maar dat de essentie van onze menselijke conditie uitmaakt en de essentie van wat kunst vermag in de strijd tegen deze voortdurende catastrofe. Hoe kunst de enige waarachtige geste kan zijn in de acceptatie en hopeloze sublimering van deze eindigheid.

Maar wat ook zo indringend is en ons verstomt, is dat *Blessed* – dat gemaakt is met zeer elementaire, theatrale en naar de natuur verwijzende elementen zoals regen en licht én met essentialia als een boom, een zwaan en een hut (alsof we ons op de scène aanvankelijk op een paradijselijk eiland of in een virtueel, computergesimuleerd vakantie-resort bevinden) – een genadeloze kritiek levert op ons gemediatiseerde bestaan, maar dan zonder de technologische prothesen waarmee wij nu een beeld verwerven van de wereld en van onszelf. Een beeld dat, zoals Jean Baudrillard suggereert, losstaat van elke persoonlijke, onmiddellijke, werkelijke en fysieke ervaring of inleving, maar ons slechts via bemiddeling van televisie of internet is aangewaaid, en voor ons toch even reëel is als hadden we het aan den lijve ondervonden. Wellicht nog reëler. Een basale kri-

tiek, die in zijn gebruik van oerelementen des te scherper en hedendaagser onze nepwereld van gadgets, door mode en reclame aangeleverde rolmodellen en uiterlijke schijn, te kijk zet en doorprikt.

De theaterscène van *Blessed* is bij aanvang leeg, op drie dingen na: een realistisch nagemaakte kleine palmboom in een soort lichtbruine spaanderplaat; een natuurgetrouwe kopie van een zwaan in hetzelfde materiaal, maar dan tienmaal groter dan het origineel; en een primitieve hut. Die hut is een soort cabane met daarin één stoel, gemaakt uit hetzelfde materiaal. De vloer van de scène waarop deze paar accessoires zich bevinden, is een vierkant van ongeveer tien bij tien meter, dat bestaat uit donkergrijze, ruwe betonnen vloertegels van ongeveer één bij één: een groot monochroom dambord. Opzij links van de scènevloer hangt een batterij gele kabels, die verbonden is met de trekkenwand waaraan de lampen hangen. Op het eerste gezicht een besturingsmechanisme voor de elektrische trekkenwand, of misschien louter versiering, want de gele kabels lopen over in rode, dunnere kabels, die aan de verschillende trekken zijn gebonden, en contrasteren met de grijze scènevloer en het lichtbruine, neutrale materiaal van de decorstukken.

Wanneer Francisco Camacho achteraan de scène opkomt, helemaal in het wit gekleed, met blauwwitte badslippers aan zijn blote voeten – een badmeester, een toerist – zijn er twee elementen die onmiddellijk opvallen: zijn gevoelloze, bijna mechanische blik, die afwezig blijft én de bijna robotachtige manier waarop hij de ruimte in alle richtingen verkent, als werd hij voortbewogen door het toetsenbord van een gamespeler. De scène zelf, die door Camacho's interactie en gedrag een soort virtueel vakantie-resort oproept, doet denken aan de grafische tweedimensionaliteit van een computerscherm. Daarin beweegt hij als een denkbeeldige figuur, die in zijn bewegingspatroon zelf de tweedimensionaliteit van het computerscherm mimeert. Een bewegingspatroon en uitdrukkingfiguur die lijken te verwijzen naar het ruimtelijke concept en de tweedimensionaliteit van Egyptische hiërogliefen. Een hoogst bevreemdende situatie, want de blik waarmee de performer deze kunstmatige biotoop bekijkt en verkent, is naar binnen gekeerd. Wanneer hij toch het publiek in staart, is iedere communicatie met de toeschouwer afwezig. We kijken in de blinde blik van een persoon die opgesloten zit in een eigen wereld, waarvan de vierde wand van de theaterscène de absolute, ondoordringbare grens is. Toch

kunnen we ons niet van de indruk ontdoen dat op twee cruciale ogenblikken in de voorstelling deze frontale blik wél appelleert aan de blik van de toeschouwer, alsof hij wil poneren ‘ik heb gezien dat jullie me hebben gezien en gezien hebben wat mij is overkomen’. Van de weermomstuit affirmeert deze blik dat dit ook ons is overkomen of zou kunnen overkomen, dat wij dit zijn, dat we in een spiegel hebben gekeken en dat deze denkbeeldige vierde wand, die onze verbeelding adem en elan geeft, ons *in the long run* niet zal kunnen behoeden voor het vernietigende, radicale appèl van deze voorstelling.

Dat deze paradijselijke, symbolische staat van zijn, die door Camacho's traag en schijnbaar onverstoortbaar verkennings- en ook meetgedrag, ten dode is opgeschreven, verradt zijn traject dat zich in de hut, na de verkenning van de buitengrenzen van dit eiland, na de verkenning door de performer van zijn buitenruimte en de accessoires die zich daarin bevinden, toe plooit op de geborgenheid van de binnenruimte. Want meet Camacho niet na een tijd de drie dimensies van zijn hut met de uitgestrekte armen als liniaal, en brengt hij daardoor niet die aanvankelijk gesuggereerde tweedimensionaliteit aan het wankelen? Opent hij daardoor niet – op een ogenblik wanneer de subtiele loungeachtige muziek van Hahn Rowe zachtjes opkomt als een ongevaarlijk, gemoedelijk ruisen van golven – de vormelijke poort naar een nieuwe, onverwachte ontwikkeling in de voorstelling bij het openklappen van het platte vlak naar een driedimensionale ruimte?

Eén technische, menselijke handeling, één hydropneumatische klik van één of andere exterieure gamespeler, en het begint werkelijk en zachtjes te regenen in deze virtuele, paradijselijke wereld. Camacho gaat schuilen in de hut. Hij zit op de stoel, starend naar het publiek, ziende blind voor dit publiek buiten zijn wereld. Een blik als het ware zonder hoop of wanhoop. Een blik op een ondefinieerbare oneindigheid gericht. Een blik vol (on)begrip over het feit dat dit onweer ooit zal eindigen en dat het paradijs onangestast terug zal keren naar zijn onverstoorte bewoner. Het regent en het blijft regenen, dan wat zachter dan weer wat intenser. En het regent, het regent alsof het ieder ogenblik kan ophouden met regenen. Toch lijkt het na enkele minuten alsof het onophoudelijk zal blijven regenen. Alsof deze regen als zand in een zandloper zal blijven lopen naar een onontkoombaar einde, naar een niets. Alsof de regen zand wordt, die regent in de kuil van *De vrouw in het zand*, dat boek van Kobo Abe, die beklivende film van Hi-



roshi Teshigahara. Eindeloos als een perpetuum mobile. Door de regen die blijft komen, ontstaat langzaam een sluipend besef van duur, en het is deze duur die gecombineerd wordt met een dwingende, intrigerende geluid- en klankstroom die voortdurend in kracht aanzwelt, die een naderend onheil in zich draagt. Het is door de eindeloze, hypnotiserende herhaling van hetzelfde dat zich iets onafwendbaars in onze ervaring nestelt. Zoals in de video-installatie *Going Forth By Day* van Bill Viola, waarin mensen steeds sneller een classicistisch gebouw verlaten, steeds sneller en in groteren getale het pand verlaten voor een onheil dat wij niet kunnen bevroeden. Dan spuwt het water naar buiten, eerst langzaam uit de deur en dan geleidelijk uit alle ramen, met toenemende kracht en quasi eindeloos, om te eindigen in een overdonderende zondvloed die alles en iedereen uit het huis meesleurt met een vernietigende, onmenselijke kracht.

Dat dit virtuele paradijs op de scène in een tsunami zal belanden, wordt scherp in de toeschouwer gekerfd, wanneer de hals van de zwaan plots zijdelings naar beneden begint te neigen onder de aanhoudende druk van het water. Opeens lijkt het alsof ook de palmboom door zijn blad en stam zal zinken en het dak van de hut, waarop zich massa's water blijven ophopen, begint door te zakken. Het is het onthutsende ogenblik waarop de decorstukken ineens van kwetsbaar, wak karton blijken. Dit visuele beeld van kwetsbaarheid en vergankelijkheid kerft in de toeschouwer een scheur van sterfelijkheid en een gevoel dat deze wereld op de scène onontwikkbaar zijn ondergang tegemoet zal gaan. Het is de *point of no return*, dat de toeschouwer een hulpelo-

ze medeplichtige maakt van een onafwendbare catastrofe, van een onheil dat hij enkel kent van oneigenlijke, steriele en virtuele televisiebeelden, die hij als in een misritueel dagelijks via het journaal tot zich neemt als zegening van zijn geluk, mededogen en goedheid, als contemplatie van zijn hedonistische staat van genade en welvaart.

Het is dan ook ontroerend dat, terwijl de mens reeds sinds de tekeningen in de grot van Lascaux zijn wereld tracht te redden van iedere fysieke ondergang door te tekenen en te schrijven (door het beeld en het woord), ook Francisco Camacho met een rode spuitbus op de achterwand van de stilaan ineenzakkende hut in allerijl een palmboom en een zwaan tekent en een korte kreet, een cryptische slogan neerschrijft. Die moet de onmenselijkheid en de onrechtvaardigheid van de blinde, vernietigende natuurkrachten bezweren voordat alles door de aanhoudende druk van de regen bezwijkt en ontbindt in flarden verrot karton. In de grootste diepten van wanhoop blijken de taal en het symbool het ultieme menselijke verweer.

Deze intrede in de symbolische orde van taal en teken gaat echter evenzeer ten onder in de onafwendbare maastroom van de natuurelementen. Met de immer voortdurende regen verpulvert alles geleidelijk tot versnipperd karton, dat Camacho in een laatste ultieme poging nog probeert samen te houden in de nutteloze redding van de palmboom of de ontbindende zwaan. Maar alles verbrokelt tot een amorphe massa materie waarin en waaronder hij ten slotte in eindeloze herhaling bescherming zoekt en waarmee hij een schuilplaats bouwt. Eerst in een carnavaleske, kleurrijke vermomming met een caleidoscopisch mutantenmasker – nadat de regen even is gestopt omdat de uiterste spanning van de muziek en de vernieling van de accessoires tot aan de grens van het (on)mogelijke waren doorgedreven en vormelijk de voortgang van de voorstelling zouden hebben verhinderd – daarna zonder masker zich doorheen een tweede redeloze, even destructieve regenbui van vernieling slepend, die de chaos compleet maakt. Ditmaal met beschermende knielappen over de natte, ruwe betonvloer strompelend. Als een verlamde pilgrim die heil zoekt en de ruimte opnieuw verkent tot in de uiterste hoeken, die steeds weer opnieuw een primitieve hut tracht te bouwen met flarden week karton om ten slotte enkel nog het lichaam in de strijd te werpen, omwikkeld door een transparante regenjas als een tweede huid over de huid van menselijke spieren en bot. Fragiele regenkledij als ultiem verweer in de strijd tegen de elementen. De mens teruggeworpen op de kracht van zijn naakte bestaan

en zijn schamele buitenkant, zijn harnas van flinterdunne kledij.

Ook het woord, dat plots uit hem lijkt op te rijzen, verstomt onmiddellijk in een onmogelijke, herhaalde, eindeloze schreeuw, die blijft opborrelen uit de met een mondstuk gemanipuleerde, opengesperde mond. Alsof we keken in *De Schreeuw* van Edvard Munch. Een schreeuw die zich steeds meer krassend herhaalt in een stomme kreet, in een ritmische kreet op Amerikaanse bluesmuziek, die geleidelijk muteert tot banale, opzweepende house. Een beeld dat zo tot het uiterste wordt gedreven, dat het niet langer te harden is, dat zo ongenadig inhakt op de toeschouwer, die met het lemmer van de wreedheid en de onmogelijkheid tot bijstand wordt gekerfd.

En dan is er die vreemde cesuur, zo eigen aan Meg Stuarts werk, wanneer de voorstelling vormelijk het onmogelijke, lijdende einde in zicht lijkt te krijgen en zou moeten eindigen in een verpletterende hulpeloosheid die ons als geslagen honden zou kunnen achterlaten op een ogenblik dat we niets meer verwachten dan een nekslag. Dan plots worden we gered uit deze nachtmerrie door de komst van de ‘indianenmajorette’: de lege, luchtige mascotte met een hoofddekkel van indianenveren, met witte boots op hoge hakken, met een glinsterend, spannend pakje. Een hybride, onwezenlijke verschijning, die zo lijkt weggelopen uit het Braziliaanse carnaval, maar tevens zo beladen is met haar verknijpte cape van vlaggen en insignes, beladen met het failliet van *The American Dream*.

Het contrast tussen deze wervelende majorette en de verlamde, wanhoopskreten uitstotende Camacho is zo schrijnend, dat de voorstelling zich vanaf dan niet anders kan laten lezen als een lied van schijn en wezen, als een droom van een droom, als een droom binnen de nachtmerrie van het scènegebeuren, als de terugkeer tot het virtuele karakter van de scène, als een schaduw van een schaduw, als de basale weerslag van een virtuele zondvloed, als de ongemediatiseerde weerslag van een gemediatiseerde catastrofe, die zich met het weggaan van de dansende carnavaldiva enkel kan redden door een messianistisch appèl aan het bestaan. Hierbij wordt Camacho naakt, op zijn witte onderbroek na, door een goddeloze god, door een deus ex machina, door een hand van buiten de scène aangekleed als een wezenloos model. Hij lijkt enkel nog te kunnen bestaan door het belichamen van clichématige iconen, die hem door media en reclame aangereikt zijn:

ontdaan van menselijkheid, van individualiteit. Als een simulacrum, een robot van vlees, bloed en spieren, die enkel nog is en overleeft via de uiterlijke tekenen van een door de media en publiciteit voorgedraaide en opgelegde *dresscode* en een virtueel consumptiegedrag. Alsof deze gemediatiseerde schijnwereld zijn (onze) menselijke conditie *par excellence* is geworden. Eindigend in de naamloze toerist, nonchalant met de handdoek om de hals en de blauw witte badslippers opnieuw aan de voeten, als in een *loop* op weg naar een nieuw paradijselijk resort tussen de onwezenlijke chaos die de zondvloed achterliet. Een man die als laatste geste naar ons terugblijkt, wetend dat wij niet anders dan onze blik deemoedig kunnen afwenden of naar binnen kijken, terwijl wij weten dat ons kijken naar de werkelijkheid, naar de gemediatiseerde werkelijkheid, nooit meer hetzelfde zal zijn. Het is immers geschonden en gebrandmerkt door een vernietigend bewustzijn van onze tragische geworpenheid in deze *huis clos* van het bestaan. Wij, die ook pregnant beseffen dat de natuur – niettegenstaande onze verfijnde technologische middelen en de mogelijkheden van wetenschap en communicatietechniek – altijd even blind en wreed om zich heen zal blijven slaan en dat de kern van ons bestaan op ieder ogenblik steeds even tragisch en onontkoombaar contingent zal blijven. Alsof niet alleen deze voorstelling een nare droom is, maar ook ons leven een droom lijkt die op elk moment kapot kan worden geslagen door het redeloze lot.

Dat Meg Stuart over het vermogen beschikt om deze onmenselijke waarheid te vatten – een waarheid die we slechts via haar kunstwerk kunnen ontdekken en die in eenzelfde beweging datgene wat zij tracht helder te stellen, voor ons opnieuw als in een donkere spiegel verduistert en ons confronteert met de reden van ons bestaan, ons mededogen en lijden – en dat Stuart erin slaagt om die waarheid via basale elementen in deze subtiel doorgecomponeerde vorm scherp te stellen, geeft een gevoel van troost. Bovendien bewijst het dat zij in haar genadeloze analyse van de *condition humaine* op een meedogenloze wijze het mededogen met de ander en onszelf op het scherp van de snee heeft weten te thematiseren.

Door en doorheen haar voorstelling ervaren we een rationeel onvatbare, belangeloze waarheidsbeleving van de werkelijkheid, die ons door de voortdurende en dagelijkse hypermediatisering van onze menselijke conditie ontsnapt. Een waarheid die we niet ten volle kunnen vatten en bevatten. Deze ervaring van aporie, van het niet of nooit te zullen kunnen, nooit tot de kern van onze *condition humai-*

*ne* te kunnen doordringen – want geworpen te zijn in de wereld – beroert ons via dit kunstwerk op een emotionele, sensitieve en tegelijk filosofische wijze. Het confronteert ons met een waarheid en de essentie van ons bestaan als mens, die we via wetenschap, logische analyse, begripsmatige abstrahering, politiek of religie nooit ten volle kunnen benaderen, noch ervaren. Deze ervaring via kunst blijft dan ook een unieke, maar gesloten openbaring, een gezegend zijn met de donkere troost van mededogen, met de efemere balsem van een krachteloze kracht.

*Blessed* zit vol symbolen, lagen en verwijzingen naar andere kunstwerken, naar politiek, antropologie en filosofie, maar wordt nooit megalomaan of raakt nooit aan enige vorm van kitsch. Dit dankzij de meesterlijke cesuurschaar van Meg Stuart, die een perfect gevoel van timing combineert met een subtiële dosering van dramatische zwaarte en carnavaleske, ironische lichtheid; van het tragische en het absurd komische; van stilte en de intrigerende, hypnotiserende muziek van Hahn Rowe en de bijzondere lichaamstaal van Francisco Camacho.

Met *Blessed* poneert Stuart een meedogenloos meesterwerk vol mededogen, dat op een navrante wijze de essentie van ons bestaan, niet enkel in deze tijd, maar door onze beschavingsgeschiedenis heen, fileert en blootlegt. Een werk dat zich samen met eerdere producties als *Disfigure Study*, *No Longer Readymade*, *Alibi* en *Replacement* inschrijft in een nieuwe ervaring toevoegt aan de kleine kern van cardinale voorstellingen die mij de laatste vijftig jaar hebben geraakt en veranderd. Net zoals *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (Jan Fabre), *Utt* (Carlotta Ikeda), *Café Müller* (Pina Bausch), *Bonjour Madame* (Alain Platel), *Murx* (Christoph Marthaler), *Schauet Doch* (Alexander Baervoets), *Vanity* (Vincent Dunoyer), *Another Dream* (Raimund Hoghe) en *Con forts fleuve* (Boris Charmatz).

**Blessed**