

een paar primitieve gedachten over individu en samenleving aan over heeft gehouden. De tragiek van de voorstelling is dat Tjebbo Geritsma, die Kasimir verklankt, dat onder de gegeven omstandigheden (waarover later meer) vrij aardig doet en zodoende Karoline goed partij biedt. Maar deze Karoline is geen partij omdat ze de rol niet speelt maar de erbij bedachte suikerlaag erbovenop, die jengeltoon van het dreinerige kind dat haar zin niet krijgt. Toneel blijft wat dat betreft een genadeloos medium: als in een gevecht een van de twee partijen niet vecht is er geen gevecht. Alleen al daarom zakt de vertelling snel door haar hoeven en wordt weggezogen in het drassige kermiszand.

Dat kermiszand – anders gezegd: de sfeer van de locatie, geschilderd met de theatrale middelen die op een speelvak van acht breed, zes diep en vier hoog te vangen zijn – is fleurig opgetuigd en voorzien van veel hoempapa en fanfare. De muziek is natuurlijk weer van de formatie Paleis van Boem en dat gaat veel van ‘boem’ en meer is daarover eigenlijk niet te zeggen. De fleurige optuiging van het beeld komt natuurlijk weer uit een videobeam, voor de zoveelste keer weer uit die eeuwige videobeam. Ik wou dat ik het niet zou hoeven zeggen, maar ik kan het na deze voorstelling niet meer laten: wanneer houdt dat nu toch eens

op, altijd weer die eeuwige videoapparatuur uit de techniekast trekken wanneer men de povere middelen van het arme kermistoneel (dié is van Tadeusz Kantor) niet meer durft aan te wenden? Het verleent deze kermis het aanzien van een rozige, fondantkleurige suikerspin, zonder de illusie daarvan effectief door te prikken. Overdaad schaadt. En wordt een valkuil waar de theatermakers achterwaarts inlazeren: al die videobeams bieden een hoop gedoe en het levert allemaal niks op. Het is nog laf ook. Want wanneer de pijnlijkste kant van het soort kermissen waar de Münchense Oktoberfeste toe behoren moet worden getoond – de freakshow – dan geeft de regisseur opeens niet meer thuis. De gênante parade van abnormaliteiten (de man met de bulldogkop, het gorillameisje, de reus, de kameelmens, de Siamese tweeling) wordt juist *niet* getoond. Op het moment dat Horváth ons laat zien hoe in het lege lunapark de kleinburgerij zich vergaapt aan de mismaaktheden van anderen, draait bij Guy Cassiers het toneel 180 graden en kijken wij tegen de achterkant van de freakshow aan. Flauw, flauw, flauw! En waarschijnlijk nog met een diepe bedoeling ook. Want zijn het immers niet de optredende geile bokken Rauch en Speer die de ware freakshow van *Kasimir en Karoline* ten tonele voeren? Lijkt de regisseur

ons te vragen. Bij Cassiers betreden Stefan de Walle en Guus Dam het toneel als vet geschminkte levende lijken die een ranzig potje schmieretoneel ten beste geven, altijd goed voor lachsalvo's in de stalleten en op het schelinkje. De inhoud van de veertig pullen verschaald bier die als ‘voetlicht’ dienen werd ruw op het verder kale speelvak geflikkerd en zo begon de voorstelling te stinken naar, jawel, verschaald bier. Ik werd er diep treurig van. En het was niet de treurnis waarover Horváth zo gepassioneerd schrijft. Het was de droefenis over dat hier weer zo'n prachtig kleinood uit het toneelrepertoire voor enkele decennia tot moes werd vertrappeld.

Blijft over: een mooie taak voor de repertoirevereniging die Maatschappij Discordia heet.

De *tooneelcatalogus* van het nieuwste repertoire van Maatschappij Discordia kan men bestellen op discordi@xs4all.nl of op www.xs4all.nl/~discordi/ of door te schrijven naar Maatschappij Discordia, Driekoningestraat 5, 1016 Al Amsterdam.

Beweging in een spookhuis

Helmut Ploebst over de metafoer van het spook in *Highway 101* van Meg Stuart/Damaged Goods.

Spoken zijn metaforen voor entiteiten op existentiële drempels, b.v. tussen een vermeend bekend ‘hier’ en een vermoedelijk onbekend ‘daar’. Ze worden geprojecteerd in een grensgebied dat ontstaat van zogauw de ruimtes van het ‘onbekende’ in die van het ‘bekende’ schuiven.

We accepteren het bestaan van het onbekende en kennen de grenzen van het kenbare van zodra wij in die grenszone komen. Het onbekende zelf geeft zich ook hier niet prijs. Spoken zou men ‘boodschappers van het onbekende’ kunnen noemen. Immers, van zodra we aan de rand van het onbekende staan, gebruiken we een truc: die van de wetenschappelijke anticipatie of van de artistieke fictie van de grensoverschrijding. De boodschappers van het onbekende reiken ons iets aan over de drempel: iets van ‘daar’, gelijkenissen of beelden. Omwille van de controleerbaarheid van dit soort

anticipaties verliest het onbekende veel van zijn dreiging en krijgt het de aantrekkingskracht van ‘sciencefiction’. Met deze kunstgrepen is het ons gelukt die goede oude natuur- en klopgestenen van hun mystieke functie te ontdoen en uit te bannen; ze vallen nu buiten alle relevante wereldbeschouwingen. Als metafoer blijft het spook wel courant beschikbaar.

De beeldspraak die zo ontstaat brengt ons in nieuwe moeilijkheden. Ten laatste met de uitvinding van de film en de draadloze zender begon het tijdperk van de media en van de creatie van virtuele ruimtes, waarin nieuwe spoken wonen. Met cyberspace en zijn spookachtige virtualiteiten werd een commercieel-artificiële spookzone gebouwd, die tot diep in de analoge werkelijkheid doordringt en die nu al domineert. Op zoek naar nieuwe beelden en inzichten zijn de choreografe Meg Stuart en

haar compagnie Damaged Goods begonnen een tracé voor een nieuwe ‘highway’ te bouwen aan de grens tussen ‘realiteit’ en ‘virtualiteit’, een snelweg met 101 uitritten, die naar plaatsen leiden waar wij onszelf als spoken kunnen herkennen.

Deze highway heeft ons rechtstreeks in het geestenrijk van de ‘medialiteit’ geleid, dat we als een complex verweven systeem kennen, in hetwelk ons cultureel geheugen zich permanent inschrijft. Woekerende industrieën (waarvan de metastructurele achtergronden een ‘onbekend ergens’ vormen) zijn vandaag bezig de potentiële opslagruimte voor die grenszone, waarvan het centrum steeds meer die ‘cyberspace’ is, te vergroten. Het gevirtualiseerde cultureel geheugen schuift zich in onze individuele geheugens in. Zo ontstaat een brede, mediale interactieruimte, waarbinnen de ‘feitelijke wer-

kelijkheid' als projectieruimte van interpretatieve oppervlaktes geïnterpreteerd wordt en zelfs de eigen lichamelijkheid nog slechts als construct van zijn 'medialisering' – dus als spook – bestaat.

De cyberspace is verder ook een deus ex machina voor een sektarisch futurisme van de elektronica. Van zodra de elektriciteit zou uitvallen, zou de tover voorbij zijn. Maar de stroom valt nooit uit en zo vermenigvuldigen de geesten en de gelovigen zich ononderbroken. Stuart en Damaged Goods sloegen tijdens de eerste fase van het werk aan *Highway 101* in Brussel een bres in de mediale zone aan de grens met cyberspace. De ruimtes van de Kaaithaterstudio's boden de mogelijkheid meerdere niveaus te construeren: ten eerste die van de analoge scheiding van publiek en acteurs (de 'spoken in de zone van de performance') zoals in beeld 3, ten tweede die van de scheiding van reële en virtuele werkelijkheden (vgl. beeld 1). Dit bood opnieuw plaats voor verdere tweedelingen. Enerzijds kon men een onderscheid maken tussen zuiver performatieve scènes en passa-

ges waarin de acteurs elementen van de publiekswerkelijkheid waren (vgl. beeld 2). Anderzijds tussen het werken met vooraf opgenomen videoprojecties en met video in real time, zoals in beeld 4.

Beeld 1

Stuart zit in een fauteuil, de blik op een immens grote videoprojectie gericht, die mogelijk vooraf is opgenomen of op het moment zelf. Op de video is in zwart-wit een man te zien, die door een aan het plafond van een lage ruimte bevestigde bewakingscamera bekeken wordt. In het midden van de kamer staat een zelfde fauteuil als waarin Stuart zit. Ze commentarieert de handelingen van de man: 'Don't try so hard,' of, als hij een boek neemt en daarin begint te bladeren: 'This is my book.'

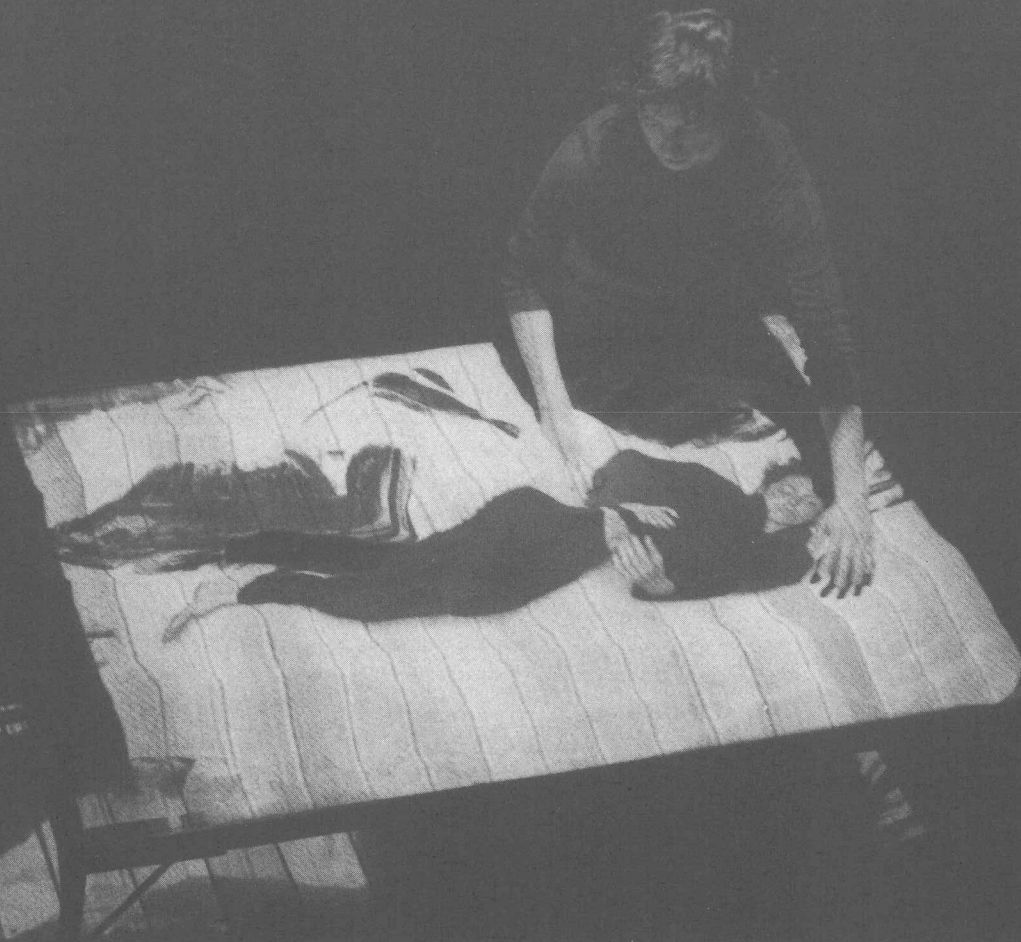
Wie is die persoon, die wij live als 'spook in de zone van de performance' zien? Stelt zij de inhoud van de herinneringen van de man voor of een reël bestaande toeschouster? Het publiek bekijkt een persoon die op haar beurt iemand anders bekijkt. De man lijkt niet te we-

ten dat er ogen op hem gericht zijn. De commentaren van de actrice in de fauteuil wijzen daarop. Of hij weet het wel en speelt overtuigende de argeloze, om haar in haar rol als toeschouster niet te ontgoochelen. Het publiek leert beiden echter niet als personages kennen, maar wel als metaforen die zich aan een complexere psychologische interpretatie onttrekken.

De man is dus een spook in een verdere, virtuele zone van de performance, tot wie de toeschouster woorden richt die hij niet kan horen. Uit een traditioneel oogpunt bekeken, is Stuart het (mnemisch of esoterisch interpreteerbare) spook van een vrouw, die haar vriend of geliefde bekijkt, terwijl deze in de enge kamer van zijn rouw probeert het geleden verlies te verwerken.

Beeld 2

Om het publiek de ruimtelijke scheiding tussen de verschillende performances in de architectonische structuur van de Kaaithaterstudio's te helpen overbruggen, functioneren de dansers ook als gidsen. Ze komen daarvoor tel-



kens kort als bondgenoten van de ‘spoken in de zone van de performance’ op het realiteitsniveau van het publiek: ‘Please follow me to the next exit.’

Beeld 3

Op die manier komt het publiek ook buiten terecht en kijkt het van op een kleine binnenplaats uit op de vensters van de drie verdiepingen hoge achtergevel van de Kaaithaterstudio's. Achter de verlichte ramen worden figuren zichtbaar. Ze suizen als vluchtige schaduwen voorbij of kijken naar beneden naar de kijkenden. Ze beginnen een gesprek over hun bekijkers en spiegelen in die spookachtige rol de focus van de performance in de publieksruimte – de binnenkoer – terug.

Beeld 4

Bij een volgende exit kan het publiek de dansers van bovenaf bekijken: de dansers bewegen zich voort, liggend op de vloer; na een tijd blijft slechts één danseres over, die gekromd blijft liggen. Wanneer ze opstaat en de ruimte verlaat, verschijnt als een lichtjes vervaagd na-beeld op exact dezelfde plaats op de vloer een videoprojectie van haar lichaam in dezelfde gekromde houding. Tussen projector en vloer wordt een tafel geschoven. Op het (glazen) tafelblad ligt een dikke laag zand. Het beeld wordt scherper en gaat over in een video van de dansers zoals die voordien op de vloer bewogen.

De reële performers en hun virtuele pendants – beiden categorieën van ‘spoken in de

zone van de performance’ – beginnen schijnbaar te interageren. De video wordt geprojecteerd op het zand; performers woelen met hun handen door het zand, het projectievlak wisselend of manipulerend. Maar feitelijk kunnen deze spoken van de virtualiteit niet gemanipuleerd worden. Veeleer bepaalt hun verloop de handelingen van de live acteurs, die dan weer doen alsof ze de geesten kunnen beïnvloeden.

Het eerste deel van *Highway 101* leidt dus door een veellagig gebied. Bedenk dat het publiek voor de opvoerders soms een schrikbeeld is, omdat het zich, teruggetrokken buiten de onmiddellijke waarneembaarheid, als een donkere, veelkoppige aanwezigheid materialiseert. Wendt een performer zich tot dat spook, dan kan het bezworen worden. Vanuit de rijen van de toeschouwers kunnen de opgevoerde spookensceneringen meestal eenduidig gelokaliseerd worden; dat laat een zekere rust om te reflecteren, b.v. over de principiële spookachtige immaterialiteit van de hele performance.

De Kaaithaterstudio's werden met een illuminerende, akoestische en projectietechnologie in een spookachtig, transitorisch ruimsysteem omgetoverd. We weten al lang dat zulke technologieën altijd spoken produceren. Maar wat representeren de dansers? Nog voor ze in de rol van spoken in de zone van de performance kruipen, spoken ze, gehuld in hun zelfbeeld, door wat ze als hun ‘hier’ herkennen. Ze zijn, als projecties van hun vitale functies en sociale rollen (ik; ik voel; jij; ik ben een man;

een vrouw die; in betrekking met; etc.) als subjecten verschijnend, boodschappers van een ‘daar’, dat niemand van ons kent. Ook deze behoorlijk complexe samenhangen werden in de Brusselse versie van *Highway 101* verbluffend eenvoudig zichtbaar gemaakt. Verschillende acteurs liggen in het gras en vertellen over herinneringen, de spoken van het verleden, hun indrukken en projecties en tonen zich zo mnemische spoken van zichzelf.

Meg Stuart en Damaged Goods zijn erin geslaagd de fetisjering van cyberspace achter zich te laten en het over virtualiteit in de ruimte van de media te hebben. Men kon zien dat het ik-bewijs ‘cogito ergo sum’, het vermogen tot reflectie, die structuren die zich (misschien toch terecht) voor subjecten houden, transformeert tot metaforen op existentiële grenzen tussen een vermeend ‘hier’ en een vermoed ‘daar’. In dit proces werden de oorspronkelijk mnemische spoken performatieve geesten, die in een geënceneerde of virtuele spookruimte o.a. over het medium ‘medium’ reflecteerden, om ten slotte na de performance als spoken van zichzelf (weer) in het ‘spookhuis’ van een structuur te belanden, waarin het geloof in kunst de spookachtigste fenomenen veroorzaakt. Niet in het minst ook deze misschien ietwat spookachtig aandoende tekst.

(vertaling uit het Duits: Dries Moreels /
Johan Wambacq)

De spannende concentratie van meerstemmigheid

Marleen Baeten over *Mignon* (Walpurgis) en *het huis der verborgen muziekjes* (Het muziek Lod)

Sommige voorstellingen vervullen mij met dankbaarheid dat ik ze heb mogen meemaken. De voorstellingen die ik in mijn herinnering koester, zijn erg uiteenlopend van aard. Opvallend of vernieuwend zijn is niet de norm. Kwaliteit (van vertolking, tekst, muziek, beeld, regie, dramaturgie, enz.) is belangrijk, maar niet doorslaggevend. Heel wat voorstellingen met onmiskenbare kwaliteiten kunnen rekenen op mijn bewondering, respect of enthousiasme, zonder dat ze me dankbaar stemmen. Daarvoor is een bepaald soort ‘spanning’ onmisbaar: de spanning van de voorstelling hier en nu, die in grote mate ontstaat uit de concentratie van de vertolkers. Ze maakt de aantrekkings-

kracht uit van kleuters die Roodkapje en de wolf spelen, van schooltoneel en amateurtheater. In het professionele theater vormt routine, als product van deskundigheid en herhaling, de grootste bedreiging voor spannende opvoeringen. Niet toevallig werden de voorbije decennia enkele ‘spanningverhogende’ elementen geïntroduceerd: improvisatie, niet-professionele acteurs, verzaken aan repetities, wisselende samenwerkingsverbanden. Het nieuwe of onverwachte stimuleert de alertheid van de vertolkers en verhoogt de kans dat hun spelplezier zich bij het publiek omzet in kijkplezier. Wat mij betreft hoeft dat spelplezier niet noodzakelijk uitbundig te zijn en ook het nieu-

we of onverwachte zijn niet alleenzalmakend. Ik geniet minstens even sterk van de intense concentratie die een perfecte timing, uitvoering of samenwerking eisen, of van de spanning die het gelijktijdig naar binnen en naar buiten gericht zijn van een acteur, zanger of danser met zich meebrengt.

De voorstellingen die ik het meest koester, zijn spannend omdat hun gevarieerde *input* hoge eisen stelt aan ieders deskundigheid en aan het samenspel. Het zijn voorstellingen met de *drive* van dynamische jazzconcerten, al dan niet met ruimte voor improvisatie. Verhaal en handeling zijn secundair. Een *plot* of ‘boodschap’ heb ik liever niet. Wat telt is de kwaliteit