

lijk reële en symbolische afstand tussen scène en zaal. We hebben ondertussen genoeg theatervernieuwingen achter de rug om te weten dat regisseurs en acteurs deze afstand op heel uiteenlopende manieren kunnen bespelen. Daarom kan de vierde wand een – alweer onzichtbaar – medium heten: hij laat verschillende vormmogelijkheden toe, waarmee altijd ook diverse verschijningswijzen van het acteurslichaam corresponderen. Dat ook teksten of verhalen op een indirecte manier het lichaam als beeldmedium ‘formatteren’, ligt voor de hand. Ieder verhaal over een reëel of imaginair ik laat het lichaam als zo-en-niet-anders verschijnen. Het regisseren van een theatervoorstelling draait dan ook in belangrijke mate rond het onuitwisbare verschil tussen de waarneembare lichaamshoudingen van de acteurs enerzijds, hun verhaalde lichamen (hun ‘vertellichamen’) anderzijds. Opvallend vaak streven voorstellingen trouwens naar het tonen van een consistent, eenduidig lichaamsbeeld; gebaren of poses en tekstzeggings dienen elkaar wederzijds te ondersteunen, ja te versterken.

Het werk van Meg Stuart & Damaged Goods weigert dat streven naar homogeniteit, eenduidigheid, ‘totalisering’: het trakteert de toeschouwer helemaal niet op een coherente visie op het lichaam, laat staan op *la condition humaine*. Van langzaam meer is dit oeuvre een exploratie geworden van *de verschillende vormen van ‘mediatisering’ van het lichaam als beeldmedium*. Juist daarom kan het multimediaal heten: het onderzoekt de uiteenlopende inwerkingen van muziek, licht, taal, cameraregistralie, ... op wat ik eerder al de beeldmatigheid van het lichaam noemde. Het *Highway 101*-project sprak in dit opzicht van bij de eerste reeks voorstellingen in de Brusselse Kaaistudio’s een duidelijke taal. Het veelvuldige gebruik van videocamera’s en microfoons, de prachtige scène met de zogeheten zandtafel (een van bovenaf op de tafel geprojecteerd videobeeld van een lichaam kon vrijelijk worden gemanipuleerd door wit zand weg te vagen), de vaak indringende muziek, ...: even zovele media, en even zovele herdefinities van de beeldmatigheid van de lichamen van de performers.

## 5.

*Highway 101* is een locatieproject. In de Kaaistudio’s betekende dat gewoonweg het bespelen van het hële gebouw. Ook in Wenen werd het particuliere karakter van de locatie in de voorstelling meegenomen. Dat gebeurde zelfs op een zodanig radicale wijze dat het ondoenbaar lijkt om ze in een andere ruimte te ensceneren. De architectuur van het gebouw dus als een specifiek medium dat op een welbepaalde manier werd bespeeld? Misschien – ik weet

ook niet meteen hoever je het hier gebezigde mediumbegrip kan oprekken (het is overigens veel verschuldigd aan een lang geleden gepubliceerd artikel van Fritz Heider en, vooral, het kunsttheoretisch werk van de Duitse socioloog Niklas Luhmann).

Een locatieproject als *Highway 101* heeft minstens één cruciaal gevolg: het vernietigt de normale kijksituatie, met haar duidelijke scheiding tussen scène en zaal, podium en publiek. Niet dat daarmee ook meteen de al eerder gesignaleerde vierde wand is verdwenen. Maar de afstand tussen performers en toeschouwers ligt niet langer voor eens en altijd vast: hij valt niet meer op te hangen aan de zichtbare kloof tussen het proscenium van het toneel en de eerste rijen. Die onbeslistheid maakt het mogelijk om te experimenteren met de scheiding tussen performance- en kijkruimte. Het loslaten van de reguliere theatersituatie laat immers toe om dat onderscheid op uiteenlopende manieren in te vullen. Dat gebeurde dan ook onophoudelijk in de eerste twee afleveringen van *Highway 101*.

In de Brusselse Kaaistudio’s opende de voorstelling onwaarschijnlijk sterk. Het publiek moest in de grote ruimte grenzend aan de foyer op de grond gaan liggen – en zag dan plots hoog in de nok de performers hangen. Ze bewogen in een kleine koepelachtige ruimte, niet veel groter dan een modaal kippen- of duivenhok. Zichtbaar waren ze dank zij het dikke, soms groenig weerkaatsende glas van de nokvloer. Deze erg ongewone ruimtelijke positionering had een direct effect op de beeldmatigheid van de geziene lichamen. Want meer dan eens leek het alsof de performers eerder zweefden dan bewogen (alsof ze zich in een luchtledige ruimte ophielden). Er was ook iets heel ironisch aan deze encenering. In de gangbare definities van de vierde wand in het theater wordt immers keer op keer gezinspeeld op de idee van een glazen huis. De vierde wand zou een heuse muur voor de performers zijn, maar een doorzichtig venster voor de toeschouwers wezen (alleen zo kan het effect van ‘doen alsof het publiek er niet is’ worden beschreven). Welnu, voor de performers was de glazen vloerwand inderdaad een soort van muur – en gelukkig ook nog een helé stevige, zoniet zouden ze naar beneden zijn gedonderd. Daarentegen was diezelfde vloer voor het publiek uiteraard in de eerste plaats een venster dat toeliet de bewegingen hoog daarboven, in het zwerk van de Kaaistudio’s, van op een veilige afstand te volgen.

In Wenen startte de voorstelling eveneens met een scène die refereerde aan de idee van de vierde wand als een glazen venster. Alleen, ditmaal bevonden zich achter het vensterraam geen echte lichamen. Het venster in kwestie was

een doodgewoon buitenvenster, zij het wel van groot formaat. Je ging dus niet meteen een ruimte binnen: de eerste scène bekeek je al rechtstaand van buitenaf. De ingenomen positie was nog het meest verwant aan die van een voyeur die door een vensterraam stiekem het leven in een woonkamer begluurt (nou ja, het kijken was hier wel degelijk toegestaan). Dat leven was er tegelijkertijd wel en niet: je kreeg zoals gezegd geen reële lichaamsbewegingen te zien, wel de projectie van een video-opname met blauw als overheersende kleur.

In de getoonde opname vertelde Simone Aughterlony, die zich ook tijdens de rest van de voorstelling een sterke performer betoonde, over haar eigen leven. Ze deed dat erg *laid back*: lui achterover leunend in een aftandse fauteuil, flesje bier in de hand, ontspannen lachend en gesticulerend. Maar ging het vertelde verhaal wel over haarzelf? De Weense stop van *Highway 101* was nog maar pas begonnen en meteen zaten we al in *media res*. Voor iedere vorm van podiumkunst is de vraag naar de waarachtigheid van het vertoonde immers van cruciaal belang, en dat des te meer wanneer er een schijnbaar autobiografisch verhaal wordt geënceneerd. Had Aughterlony het dus over zichzelf of speelde ze een personage? De vraag viel zonder bijkomende informatie niet direct te beantwoorden. Het gebruik van de videocamera suggereerde alvast dat het om een *fake*-vertoning ging. Want wordt er voor het oog van de camera niet noodzakelijkerwijs geacteerd, vooral juist ook als men hoogst authentiek wil overkomen – bijvoorbeeld door er opvallend ontspannen bij te zitten...

## 6.

Nogmaals de openingsscène in Wenen, maar dan nu vanuit een meer formeel standpunt bekeken. Opvallend aan de achter glas vertoonde videoregistratie – de uitgesproken woorden beluisterde je via buiten opgehangen luidsprekers – was de lichte temporele dissociatie tussen beeld en tekst, dus tussen de waargenomen lipbewegingen en de gehoorde woorden. Die vaak minieme intervallen versterkten het artificiële en gemaakte *cut up*-karakter van de video. Bijwijlen had je de indruk dat de onuitgesproken boodschap luidde dat ieder afgerond levensverhaal één grote leugen is – ‘want kijk en luister dan toch: bemerk de fragmentatie in het verhaal!’

Je kan in deze scène uiteraard een kritische zinspeling ontwaren op de almaar toenemende dominantie van *reality television* en bekentenisprogramma’s binnen het huidige mediabestel. Zo’n interpretatie is legitiem, maar ze negeert ook de status van het getoonde binnen de context van een voorstelling. Want is het