

achteraf op gesampled wijze in het verdere verloop van de voorstelling te herinvesteren. In de drie hier besproken voorstellingen worden o.a. op de scène gefilmde beelden bij hun opname meteen, ongesampled, op een scherm geprojecteerd: gelijktijdig kan het publiek volgen wat er zich op de scène en op het scherm afspeelt en in die zin een soort van controle uitoefenen op het geheel.

In *The Woman* komen de actrice en de zangeres die Paula spelen niet zelf tussen in het opnemen van dat materiaal (hoogstens draaien ze een camera in de juiste richting); dat wordt van buiten de scène gestuurd, maar het levert voor het publiek wel bijkomende invalshoeken op: als Paula neergeslagen op de scène ligt, toont een als een slinger over haar heen zwiepende camera een bovenaanzicht van de mishandelde vrouw; de toeschouwer wordt in de actie geplaatst, alsof hij rechtstaande in de keuken op het liggende lichaam neerkijkt.

In *Sittings/Be in'me* bedienen de acteurs de videocamera die ze op mekaar richten, waardoor de toeschouwer gelijktijdig twee percepties krijgt van hetzelfde beeld; ze zorgen voor de video- en diaprojecties, ze maken polaroids die, onder een overheadcamera gelegd, voor onze ogen ontwikkelen, ze laten teksten over het scherm rollen en spreken zelfs over foto's die 'hadden kunnen gemaakt worden'.

In *SS* is de cameraman live op de scène aanwezig en neemt het standpunt van de interviewer in: zo volgt hij Dirk Roofthoof in zijn discours; bij Carly Wijs plaatst hij de camera voor haar en verdwijnt: daar wordt het publiek de interviewer; Josse De Pauws speech wordt ondersteund door beelden van hemzelf in een soort van luistershot: een gewone man die in een gewone huiskamer zit, wat refereert aan de omstandigheden waarin het interview werd afgenomen. Tom Jansens beeld wordt veel meer dan levensgroot op het brandscherm geprojecteerd. Ondanks de aantrekkingskracht van de gefilmde beelden bleken de toeschouwers toch vooral naar de acteurs te kijken en af en toe als een soort verificatie de gefilmde beelden daarin mee te nemen, met uitzondering van de shots op Tom Jansen: hij zit immers rug publiek, weggedoken tussen de leden van het koor met de cameraman voor hem aan hetzelfde tafeltje en de gefilmde beelden zijn zo groot, zo pregnant aanwezig dat je wel naar hen moet kijken.

In de drie voorstellingen wordt zeer veel gewerkt met close-ups van de acteurs, alsof men de subjectiviteit van deze personages zo

rijk mogelijk wil maken door het meest sprekende deel van hun lichaam, hun gezicht, te tonen in het volledige gamma van zijn uitdrukkingmogelijkheden. In de grotezaalproducties *The Woman* en *SS* heeft dit gebruik van close-ups het bijkomende voordeel dat achteraan zittende toeschouwers de mimiek van de acteurs even goed kunnen volgen als diegenen die vooraan zitten.

### III. Manieren van werken

Een van de belangrijkste redenen waarom de podiumkunsten bij ons in de afgelopen decennia een diepgaande ontwikkeling konden ondergaan, heeft – en dit kan niet genoeg herhaald worden – zeer veel te maken, met het (her)invoeren van artistieke vrijheid en artistiek risico in alle geleidingen van het werkproces. Het kiezen voor een procesmatige manier van werken, waarbij repeteren niet meer het herhalen is van iets dat een regisseur reeds vooraf gevonden heeft, maar in feite het zoeken zelf is, waaraan alle betrokkenen deelnemen, iedereen vanuit zijn plek/standpunt in het geheel, heeft tot een bevrijding van het artistieke denken en van de artistieke creatie zelf geleid. Deze interne artistieke democratie is uiteraard gemakkelijker te realiseren binnen een kleine structuur dan binnen een grote waarin wegens het inzetten van veel mensen en veel middelen heel wat georganiseerd en dus vooraf gedacht moet worden. Verschillende belangrijke theatermakers die hun werk ooit opstartten binnen kleine structuren, zijn op dit moment bezig uit te zoeken hoe zij binnen een grotere organisatie gericht op een groter publieksbereik de verworvenheden van vrijheid van de kleine structuur kunnen overplaatsen.

Guy Cassiers heeft bij zijn overgang naar het ro theater in 1998 bewust gekozen om voor een publiek van 500 à 600 mensen per avond te gaan werken. Opdat dit niet tot artistieke compromissen zou leiden, heeft hij in de voorbije jaren intensief gewerkt aan een interne structuur waarin een wederzijdse dialoog tussen de diverse afdelingen van dat grote huis mogelijk zou zijn. Dankzij deze inspanningen is hij innoverend kunnen blijven werken.

Muziektheater heeft zijn eigen wetmatigheden; aangezien het hier om een zeer duur medium gaat, komt het er – zoals bij het draaien van een film – op aan zoveel mogelijk werk op voorhand binnen de aparte 'departementen' te verrichten en dat alles in een korte,

zeer geconcentreerde eindfase bij elkaar te brengen. Dat betekent voor een regisseur: organiseren, plannen, de timing respecteren, elk deelaspect in zijn ontwikkeling volgen én een overzicht behouden van het geheel. Die strikte planning heeft meestal tot gevolg dat de broodnodige flexibiliteit wordt aangetast, dat er geen ruimte en tijd meer blijven om te zoeken, om te 'verspillen'. In het werkproces van *The Woman* is men erin geslaagd bijvoorbeeld de finale beslissing over welke teksten er gezongen en welke er gesproken zouden worden tot op het laatste moment open te houden; Kris Defoort heeft tot op het laatste moment zijn compositie kunnen aanvullen, wijzigen, bijsturen, dank zij de zeer soepele opstelling van dirigent Patrick Davin en de muzikanten; wie de laatste repetities ging leiden – de dirigent of de regisseur – werd niet opgelost via een bestaande hiërarchie, maar van bij aanvang als probleem gesteld en besproken. Het muziek Lod en het ro theater hebben hun open mentaliteit met alle externe medewerkers aan dit project kunnen delen en zo een werkwijze kunnen realiseren die binnen het muziektheater uitzonderlijk is.

*Sittings*, gemaakt in een veel kleinere formatie, vond twee warme productionen: in een eerste fase in het Kaaitheater en in het laatste deel van de repetitieperiode in Het Net. Peter van Kraaij had gekozen voor acteurs 'die het zoeken op een scène willen verder zetten, die kunnen omgaan met een tekst (...), die rustig "aanwezig kunnen zijn" terwijl iemand anders een monoloog doet' én die een persoonlijk engagement aangaan met het onderwerp. Het repetitieproces werd daardoor één lang gesprek waarin de inbreng van elke medewerker met het grootste respect werd benaderd en afgewogen. Het fragment omtrent de Spaanse Burgeroorlog in *Be in'me* bijvoorbeeld werd in feite gemaakt door de acteurs; er werd hen een hele reeks materiaal aangereikt waaruit zij een keuze maakten, met als uitgangspunt dat deze/een oorlog vanwege zijn gruwelijkheid niet meer te vertellen valt; er kan geen standpunt meer ingenomen worden; wat zij overhielden was: een gedicht, een fictieve brief, enkele feiten, een verhaal over foto's die 'gemaakt hadden kunnen worden', iemand die zwijgt, iemand die een rode vlag opplooit en weglegt,...

Bij het maken van *Ruis* kon voortgebouwd worden op de gemeenschappelijke artistieke voorgeschiedenis die regisseur Van Kraaij met acteur De Pauw verbindt: samen