

VAN BEASTS (1999) TOT MARIA-MAGDALENA (2009): DE RITUELE QUEESTE VAN WAYN TRAUB

Freddy DECREUS

Wie is die man die bij opening van Jan Hoets *Museum voor Actuele Kunst* in Gent (SMAK, 1999) gedurende negen maanden hardnekkig zijn plek komt opeisen en in een soloperformance (soms ook met een groep van vijftwintig man) zijn zelfgemaakte wapenschilden ronddraagt om aldus een persoonlijke proteststem te laten horen in deze totaal nieuwe kunsttempel? Of die bij een reeks optredens in Leuven (februari 2001) 62 vrouwenslips drapeert op alle standbeelden in de stad om zo zijn artistieke bezetting van de stad aan te kondigen? Of die 200 speelgoed-Magnum-geweren koopt en ze beschildert met logo's van multinationals, 50 Barbie-rose tasjes vult met gestorven diertjes op sterk water of een tank wil volkleven met reclameboodschappen? Wie is de man die tijdens het Theaterfestival in Vooruit Gent (op 26 augustus 2004) negen geloften komt afleggen in pure Dogma 95-stijl en zich engageert voor het aloude meesterschap? Waarom schrijft die man ook een theoretisch manifest over het 'dierlijk theater' dat daarna zou dienen als vertrekpunt voor drie bewerkingen van Bijbelse vrouwenfiguren, Maria (in *Maria-Dolores*), Salomé (in *Jean-Baptiste*) en Maria-Magdalena in de gelijknamige productie? Wie hij ook wezen mag, hij is anders dan anderen, bezeten door zijn opdracht, iemand die de lat voor zichzelf en de anderen bijzonder hoog legt. Wayn Traub is videokunstenaar, danser, beeldend kunstenaar en maker van wapenschilden, choreograaf en regisseur, maar bij dit alles is hij vooral iemand die doordrongen is van de kracht van rituelen.

Wie en wat...?

Als jongeman is Geert Bové een rusteloze zoeker. Hij maakt video-installaties en uitzendingen voor een piraatzender *Star TV* die nepreportages uitzendt over fuiven en acties in winkels en op straat. In 1994 richt hij zijn eigen professionele theatergroep ZHE BILDING op en start in 1997 een samenwerking op met componist Wim De Wilde die lang zou standhouden. Een jaar later werkt hij rond mime en lichaamstaal in 'Le Théâtre du Mouvement' te Parijs bij Claire Hegggen en Yves Marc, leerlingen van Etienne Ducroux en doet in hetzelfde jaar een regie-assistentie in Parijs voor Michel Deutsch ('Le Théâtre Ouvert'). In 1999 maakt hij de video-gedeeltes bij de internationale Victoria productie *Kung Fu*, bij Josse de

Pauws *Übung* en bij *Disco Pigs* in de KVS. Zijn eerste kansen op het produceren van eigen materialen krijgt hij bij het Gentse productiehuis Victoria met *Beasts* (1999) en zeven experimentele performances *Mises-en-Traub* (2000), en bij het Timefestival met *Wayn Storm* (2000).

In 2002 kent *Maria-Dolores*, dat hij beschouwt als het eerste luik van de trilogie *Wayn Wash*, een eerste nationaal en internationaal succes: de productie wordt weerhouden in het Theaterfestival (2003) en gaat op internationale tournee. In Zürich krijgt hij met deze productie de 'ZKB-Anerkennungspreis van het Zürcher Theater Spektakel' (2004), een erkenning van de meest beloftevolle jonge regisseur. Ook het plastisch werk dat hiermee gepaard gaat, de *Wayn Cakes*, vervaardigd door zijn grootvader, de wereldberoemde patissier Sender Wayntraub, wordt opgemerkt. Het wordt tentoongesteld en verkocht in een aantal patisserieën in steden waar de productie langs komt, alsook in een aantal musea, waaronder het SMAK. Wanneer in 2004 de filmversie van *Maria-Dolores* uitkomt, wordt deze weerhouden op het Filmfestival van Gent en krijgt één van de twee publieksprijzen.

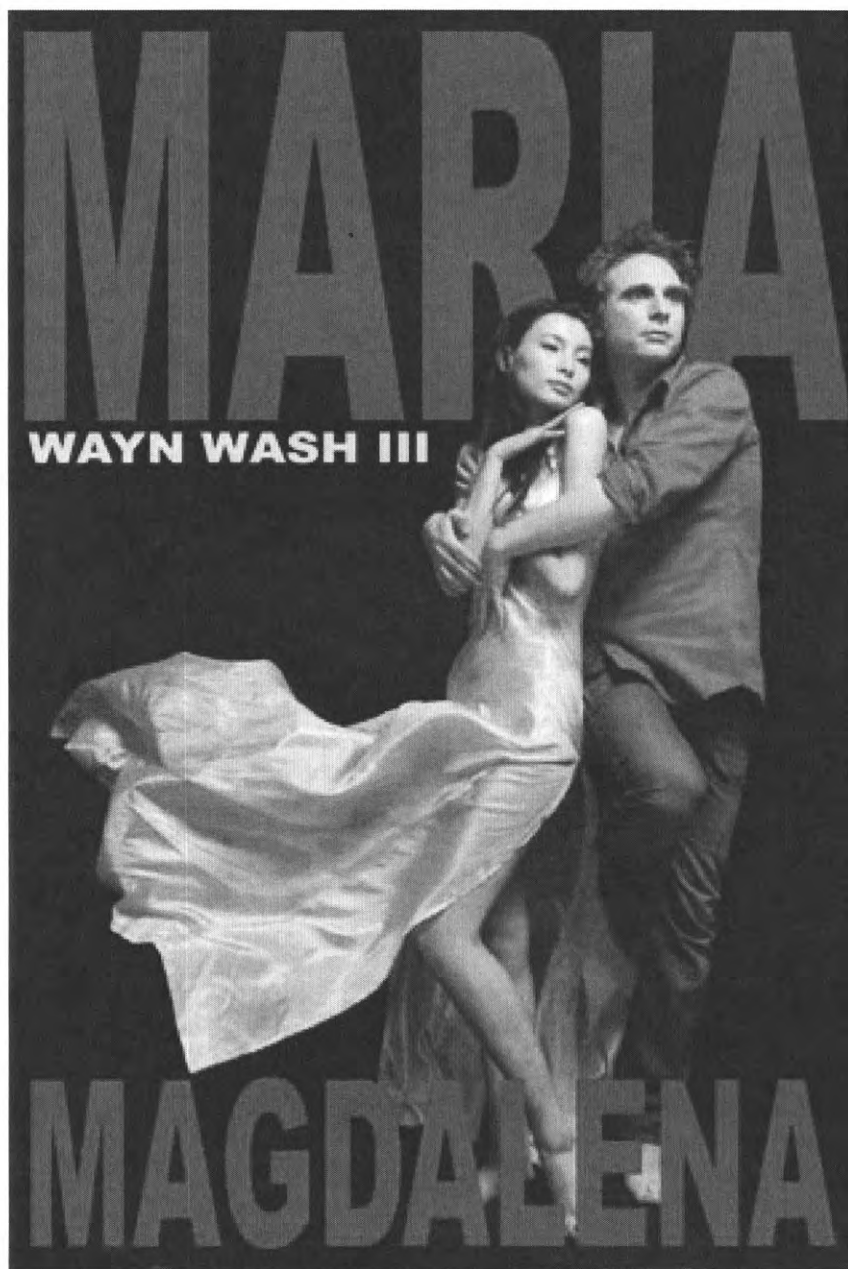
Deze internationale doorbraak bezorgt hem ook een onderkomen (vanaf 2004) in het Toneelhuis in Antwerpen, waar hij het tweede luik van zijn trilogie, *Jean-Baptiste*, realiseert (in coproductie met het 'Théâtre de la Ville' in Parijs). In Nederland ontvangt hij hiervoor de publieksprijs van de Toneelschuur te Haarlem, de zgn. 'Vlaamse Reus' (2004-2005). In maart 2006 gaat hij in Parijs in première (in het 'Théâtre de la Ville') met een theateraal concert *Le Comeback de Jean-Baptiste*, waarvan de Belgische première doorgaat in het kader van het Festival van Vlaanderen. Met het Toneelhuis produceert hij in 2006 *Arkiologi* (op aparte locatie in de Leopoldstraat te Antwerpen), in 2007 *N.Q.Z.C.* en hij eindigt deze samenwerking in 2009 met *Maria-Magdalena*.

Samen met architect Luc Buelens start hij in 2009 een nieuw (muziektheater) gezelschap op ('Service to Others') en verhuist naar Hasselt. Hij dient plannen in voor een nieuw drieluik *Trilogy of the End* dat inspeelt op de onheilsverwachtingen van het apocalyptische jaar 2012 (einde van de Maya kalender, einde in de Chinese I-Ching,...) en noemt deel I *Final Revelations*, deel II *The Last Judgments*, en deel III *Seven Sentences*. De bedoeling is dat deze drie producties bekroond zullen worden met de afsluiter *Miss Genesis* in 2013. Middenin dit vierluik situeert zich nog een opdracht voor groot ballet bij de Munt in 2011 (*Creating Life*).

Finaal kan ik nu wel *magnum opus* schrijven, maar de weg naar het kunstenaarschap voor Geert Bové (°27 december 1972) is gedurende lange tijd helemaal

niet evident. Het Franstalige kind dat in een Nederlandstalige school terechtkomt, is een dromer die in het derde leerjaar het alfabet nog steeds niet kent en met zijn gedachten altijd ergens anders is, toen reeds bij de dood, want hij tekent graag doodsprentjes en ziet in Johannes de Doper en Jezus vooral popsterren. Vanaf zijn achtste volgt hij klassiek ballet en acht jaar brengt hij ook door in het jezuïeteninternaat in Hoegaarden (van zijn elfde tot achttiende). Hij leest er stiekem de werken van Artaud en leert dansen op het al te kleine tafeltje uit zijn kamertje, meer de armen dan de benen bewegend omwille van de beperkte ruimte. Een staaltje van deze aparte stijl zal nog zichtbaar zijn in het *Intro* dat hij danst in *Maria-Dolores* (2002). En toch veroordeelt hij niet de paters die hem onderwezen en bijstonden. Ze leren hem immers ook dat er niet één waarheid bestaat, maar wijzen ook steeds op het bestaan van andere, alternatieve waarheden en lezen hem voor uit de apocriefe evangeliën. Passages hieruit komen later terug in *Maria-Dolores*. Tevens biedt het langdurige verblijf in dit internaat met zijn strenge regels ook de mogelijkheid om een overlevingsstrategie te ontwikkelen. Het internaat is gelegen in een Harry Potter-achtig kasteeltje achter de school en binnenin hangen wapenschilden en schilderijen met Grieks-Romeinse mythologische en christelijke onderwerpen. Later komen vele daarvan terug in zijn werk.

Deze acht jaar internaat betekent echter ook opgroeien op een afstand van de eigen familie, een proces dat diepliggende oorzaken heeft. 'Ik ben opgegroeid tussen leugens', zegt hij, 'en met de dreiging van de dood'. Zijn vader ligt lange tijd in het ziekenhuis en hij is diens letterlijke steun bij het opnieuw leren stappen. 'Dat besef van het tijdelijke en fragiele van een mensenleven heeft een enorme impact op mij gehad', zegt hij over deze periode. En nog verder over zijn jeugd: 'Mijn moeder was schizofreen. Ik wil me daar van bevrijden. Ik wil met mezelf in het reine komen'. Elders heet het dat haar leven getekend is door mythomanie die haar tot een permanente vlucht uit de realiteit in de fictie en in de leugen joeg. Ze was een 'weduwe van het lijden die zich – om zich te beschermen tegen bepaalde gebeurtenissen in haar leven – heeft gehuld in een cocon van fictie'. De familienaam van zijn Pools-Joodse moeder Wayntraub neemt hij als beginnend kunstenaar echter over als pseudoniem en artistiek statement, ook om haar erop te wijzen dat hij niettegenstaande alles nog steeds haar kind is en onder die naam een goed mens wenst te zijn. Toch herhaalt hij steeds maar weer dat hij komt uit een gezin waar voortdurend gelogen werd. 'Dat heeft mijn denken over het leven als een grote leugen zeer sterk gevoed. Ik denk niet dat je noodzakelijk zoiets ingrijpends moet ervaren om een dergelijke visie op de maatschappij te ontwikkelen. Ik ondervind dat er heel veel mensen rondlopen met dezelfde idee hierover als ik. Het is waarschijnlijk zo dat ik het "liegen" in een extreme vorm heb meegemaakt, waardoor ik nu des te harder het tegengestelde wil doen. Ik geloof ook sterk in mijn visie omdat



ik zie dat in het dagelijkse leven heel veel wordt verborgen. Alles moet rationeel zijn, er zijn veel taboes en talloze regels waar je rekening moet mee houden'.

In wat volgt wil ik het nieuwe theater dat Wayn Traub de voorbije tien jaar gebracht heeft toelichten op zesvoudige wijze. Eerst door er vier belangrijke kenmerken van te bespreken (de ervaring van totaliteit, zijn ambachtelijk, dierlijk en ritueel karakter), daarna door de progressie in artistieke missie te schetsen (het JE-TU-IL karakter) en ten slotte door al deze principes aanwezig te stellen in zijn *magnum opus*, de drie delen van zijn *Wayn Wash* trilogie (*Maria-Dolores, Jean-Baptiste, Maria-Magdalen*).

Een nieuwe totaliteitservaring

Spreken over Wayn Traub is in de eerste plaats spreken over een volstrekt nieuw en uniek totaalconcept waarin film en tekst, muziek en woord, decor en verhaallijnen elkaar intensief bevragen en op elkaar inspelen. Dit is zijn visitekaartje, hiermee heeft hij de voorbije tien jaar nationaal en internationaal naam gemaakt, ontegensprekelijk is hij de maker van een nieuw soort muziektheater en totaal-spektakel. Dit soort voorstellingen krijgen vaak de naam 'du cinéma-opéra', of ook nog 'theatrale polyfonieën', of verwijzend naar de intense verbondenheid van alle elementen die Wagner voor ogen stond, 'Gesamtkunstwerke'. Zijn producties baden in de magie, het pathos en de grootschaligheid van de opera, maar zijn ook de vrucht van een montage-techniek à la Lynch, von Trier of Iñárrui: ingenieus, spannend, steeds garant voor een grote dosis mysterie. Vaak noemt men ze barok, gemaniëreed, melancholisch, melodramatisch, of gewoonweg romantisch, maar steeds blijkt dat hun unieke montagestijl voor een nieuwsoortige ervaring zorgt. *Du jamais vu, du jamais entendu!*

De materialen die ze combineren zijn zeer divers van aard, disco-techno-underground staan tegenover de verhevenheid van operamuziek, de wereldkampioenen scratching (Birdy Nam Nam) tegenover een klassiek orkest, spycam tegenover middeleeuwse legendes, film en video tegenover acteurs op scène, tekenfilm tegenover documentaire, het register van het sacrale tegenover dit van het banale. Je ziet fictie in een documentaire en waarheid op scène, verbeelding en leugen nemen het constant op tegen werkelijkheid, je zit gevangen in een universum waar manipulatie steeds om de hoek loert. Voeg daarbij nog een overweldigende cocktail van symbolen, archetypen, oude en moderne mythen, souvenirs uit wereldreizen en brokstukken uit het zgn. 'rijke' katholieke Vlaamse verleden. Ook een aantal nachtmerries, obsessies en verlangens die steeds maar terugkomen. Maar altijd ge-

hoorzaamt die verwarrende veelheid aan één dominerend principe: alles wordt met alles verbonden, op perfectionistische wijze, een ervaring die als hoogst poëtisch en muzikaal overkomt en die resulteert in opwindend en overweldigend theater.

Een wereld vol heterogeniteit en stijlbreuken, en toch een totaliteitsbeleving. Waarom en hoe doet hij het? Duidelijk is wel dat het gewenste resultaat niet die harmonische eenheid of *katharsis* is, zoals Wagner of de Grieken dit wilden. Ook functioneert een dergelijke mix van tegenstellingen niet gewoonweg als spiegel van onze tijd: onze wereld mag dan lijden onder een teveel aan informatie en communicatie, binnenin de mens mogen een leegte en gemis heersen, maar zeer snel wordt wel duidelijk dat de voorstellingen die Wayne Traub maakt veel meer zijn dan een directe nabootsing van werelden in versplintering of personen in crisis. Wat de veelheid van verhalen en materialen transcendeert en werkt als een synthetiserende kracht, zijn wel een aantal belangrijke epistemologische en ontologische vragen omtrent de soort wereld waarin we thans leven en de mogelijkheid om die te kennen. In hoeveel werelden tegelijk kunnen we (over)leven, wat is waarheid en fictie, wat is echt en gelogen? Hoeveel soorten waarheid er zijn lijkt *N.Q.Z.C.* (lees 'Inquisition'), ongenadige zoektocht of eeuwige queeste, als centrale vraag naar voren te schuiven. Welke makrokosmische geluiden resoneren in de beat die de mysterieuze Beatman in *Arkiologi* aanbrengt? Waarom al deze afdalingen in onderaardse ruimtes steevast vergezeld van aardbevingen, welke wetten waar we absoluut geen notie van hebben regeren het onbewuste?

Vele vertelperspectieven behoren blijkbaar ook niet tot dezelfde plot en doorkruisen elkaar, of zijn minstens partieel onverzoenbaar. Personages op scène en uit de film verwijzen naar elkaar, lijken elkaar te spiegelen, infecteren elkaar, resoneren in elkaars wereld. In het grote drieluik *Wayn Wash*, maar ook in *N.Q.Z.C.* en *Arkiologi* doordringen verschillende verhalen, talen en acteerstijlen elkaar en dit in een universum dat nu eens archaïsch is en dan ineens weer op sciencefiction lijkt. Werelden worden naast elkaar geplaatst en met een postmoderne associatietechniek over elkaar heen geschoven. 'Contamineren' noemt Traub deze werkwijze en vermijdt aldus de populair en haast trivaal geworden termen postmodern en postdramatisch. Gedaan dus met het aristoteliaanse verlangen naar een mooi opgebouwd verhaal en de dominantie van *logos* en *lexis*, weg met de herkenbare plot, de psychologiserende personages of het onvermijdelijke spannende slot. Verhalen vertellen staat niet langer in dienst van de representatie die we ons maken van de wereld, neen, ze flashen wild en onstuimig door elkaar heen, net zoals het nieuwe wortelmodel (het rizoom) dat Deleuze en Guattari, in de nasleep van de Parijse mei-revolutie bedacht hebben. Toen reeds stelden ze voor om de enorme energetische rijkdom die het menselijk handelen en verlangen uitstraalt niet te laten

beperken door modellen van reductie en castratie, maar volop te gaan voor een steeds voortwoekerend verlangen dat niet afgebeeld moest worden in een klassiek boommodel (bovenaan de kruin, onderaan de grond wortels, telkens goed representeerbaar, kenbaar en dus beheersbaar), maar in een steeds expanderend netwerk van wortels. Traubs verhalen doorkruisen en overwoekeren elkaar als rizomen, wortelstructuren waar je overal in en weer uit kan duiken (Stalpaert, 2005).

Wat je in zijn producties dus niet moet zoeken is de finale betekenis of oplossing voor alle gepresenteerde materialen, zeg maar de triomf van het uiteindelijke begrijpen, want steeds ontsnappen er in deze vernuftig geconstrueerde labyrinten een aantal tekens die op een mysterieuze manier onvoltooid blijven. Geen enkele centrale waarheid of gesloten systeem (God, het Vaderland, de Liefde,...) regeert de opbouw op scène, geen enkele traditionele hiërarchie van de tekens wordt heel gelaten. Het leven is meer dan de castratie van de Griekse Oedipus en de Freudiaanse oerhordevader die het verlangen conditioneert, meer dan het offer van Christus dat schuld en boete genereert, meer dan de dualiteit die het westers denken geconditioneerd heeft. Steeds is er ook een overschot, een ongezegd gebleven veelheid, een niet te temmen energie, vaak een stuk onbegrepen vrouwelijkheid, zeg maar dat de mens en zijn mysterieuze afkomst geherwaardeerd worden, want remember *Twin Peaks: The owls are not what they seem...*

Manipulator, regisseur en dirigent van het mysterieuze leven is Wayn Traub zelf. Alle verhalen kennen hun oorsprong bij hem en vliegen daarna weer alle richtingen uit, weg van hem, om als een boemerang finaal toch terug te komen. Hij is die ene zijde van een diamant die naar duizenden zijden fonkelt, een spiegel die alles reflecteert en absorbeert wat op scène gebeurt. Hij is de sjamaan die ons begeleidt tijdens een opwindende queeste in zijn gedachten, dromen en nachtmerries. In *Maria-Magdalena* staat de duivelse Iokanaan alleen op scène en trekt alle verhalen naar zich toe, beeldschone Aziatische nonnen doen er de montage van. Kon je zeggen dat het muzikaal estheticisme van de muziek van Wim De Wilde de diversiteit van beelden oversteeg tijdens *Maria-Dolores* en *Jean Baptiste*, dan grijpt thans in *Maria-Magdalena* een verdere evolutie plaats naar totale muzikaliteit van woord en beeld, een nieuwe en beslissende stap in de wording van het *Gesamtkunstwerk*. Meer dan ooit is hier de dimensie die de beeldensymfonie samen houdt de muziek, anno 2009 vormt zij de werkelijke hartslag van de productie. Muziek bepaalt zowel het ritme, de montage, de manier van spreken als het bewegen van de acteurs. Zij spreken alsof ze op de muziek aan het zingen zijn en worden in hun handelen op de muziek gecoreografeerd. De montage van woord en beeld lijkt derhalve op een partituur van een symfonie, laag per laag worden zij op muziek gezet en volgen geen dramaturgische logica, wel een muzikale noodzaak. Monte-

ren is dus het resultaat van een choreografie, het bepaalt de lengte van de scènes en volgt muzikale principes als herhalingen, doorwerkingen en gelaagdheid, vandaar ook vaak de 'beeld in beeld' montage. Personages zowel op scène als in de film nemen tenslotte ook deel aan de creatie van de muziek door plots een instrument te bespelen, te zingen en dansen op de onderliggende muziek. Meer dan in alle voorgaande producties infiltreert muziek op ingenieuze manier de verschillende niveaus van het werk, waardoor alle onderdelen met heel sterke precisie in elkaar overvloeien. In plaats van de klassieke 'cut' die zorgde voor een sequentiëring in tijd, komt nu het principe van de fysieke montage: de Aziatische nonnen monteren de film door met een sluijer(dans) en zwarte doeken over de beelden heen te gaan, ze te strelen en te verduisteren om ze daarna opnieuw te laten geboren worden, in een eeuwige cirkel van komen en gaan, in een golfslag tussen Yin en Yang.

Op weg naar het meesterschap

Je bent jong en je wil wat. Alleen weet je nog niet goed wat. Op een goeie dag zie je iemand op de scène staan met zo'n overtuiging en begeestering, dat je plots opnieuw in het leven begint te geloven en een doel voor ogen krijgt. Voor de jonge Geert Bové (°1972) was dit Jacques Brel: 'Wat die mens voor mij heeft betekend, geeft me een beeld van wat ik voor andere mensen wil betekenen, al is het maar voor één persoon op deze aarde. Als ik erin slaag één iemand te bereiken zoals Brel mij heeft bereikt, is mijn werk voor mezelf eigenlijk al geslaagd', zegt hij. In Brel heeft hij een meester leren kennen en geheel zijn leven zal vanaf dan ook in het teken staan van zelf meester te worden, van kennis op te doen een meester waardig.

Voorwaarde hiervoor is het leren van een vak, de wil om vakman te worden. Meesterschap en vakmanschap lijken wel verouderde en sterk geladen begrippen, maar de videokunstenaar die hij eerst was, vangt studies aan in theateropleiding aan de Universiteit te Gent en aan de Sorbonne te Parijs, volgt speciale cursussen in de 'school' van Etienne Ducroux en in management en acteursregie (1997-1998).

Wat hij op scène wil brengen zijn volstrekt eigen voorstellingen, gemaakt met originele muziek en nieuw geschreven teksten (door hemzelf of zijn acteurs) en waarvan hijzelf de acteursregie, de filmmontage en het lichtontwerp in handen zal nemen. Dans, beeld, film en teksten wil hij steeds opnieuw zelf creëren en nooit laten berusten op wat reeds voorhanden kan zijn. Naast de totaliteitservaring van daarnet, nu dus het principe van de totale creatie. In zijn eerste producties (*Beasts*,

Wayn Storm en de *Mises-en-Traub*) kreeg hij de kans om volop te experimenteren met die technieken die hem het meest vertrouwd zijn, video, muziek en dans.

De zeven werkstukken *Mises-en-Traub*, gemaakt in vaak moeilijke omstandigheden in 2002, bevatten reeds vele aanzetten die in latere producties zouden terugkeren. *La Grande Bouche*, een oefening in zelfbeschimping, is belangrijk omwille van de organische werkwijze met acteurs. Tekst bij een voorstelling zou daarna vaak iets worden dat groeit in samenwerking met allen, niet een klaarliggend script. In *Heraldic Twins*, een performance met twee klassiek geschoolde ballerina's, vindt hij het belangrijk te werken met mensen die ook helemaal niets met theater te maken hebben, wat later als principe bij het casten vaak zal terugkeren. Dit geldt ook voor *Gods and Dogs* dat plaatsvindt in Leuven tijdens de slijpesactie op de standbeelden, want daar laat hij pubers, in het historisch kader van de Kadoc-kapel, liefdesbriefjes voorlezen. In het vierde project, *Motherless Child*, dat opgevoerd wordt in het Franse Châlons-en-Saone treden dertien vitale Franse bejaarden op. Marie Lecomte spreekt er apocriefe teksten uit en speelt de rol van de heilige maagd, wat als basis zal dienen voor *Maria-Dolores*. Hier wordt ook voor het eerst muziek als patroon bij de productie gebruikt. *Carmen Story* is een oefening in vormelijkheid, waarbij een nummer van Piaf eerst uiteen wordt gerafeld en daarna weer samengevoegd, of anders gesteld: je kan dus blijkbaar ook een voorstelling maken puur gebaseerd op de ritmes van de muziek zonder een logische verhaallijn te blijven volgen. Zijn grote voorbeeld hierbij is de Zweedse cineast, musicus en video-kunstenaar Johan Söderberg die een montagetechniek ontwikkeld heeft die ver boven de gewone manier van monteren uitstijgt en eigenlijk alle regels van de klassieke werkwijze overtreedt. Een prachtig voorbeeld voor Traub omdat hij in deze regisseur een ambachtsman aan het werk ziet die eerst een meesterschap heeft verworven en dan zelf nieuwe principes ontwikkelt (*Lucky People Center Interntional*, 1998). Beelden hebben dus ook een eigen ritmische kwaliteit en dit gegeven gebruikt hij graag in de manier waarop zijn acteurs voortaan op scène kunnen bewegen. *Return to Sender* (voorstelling zes) is een experiment in vermenging van de genres film en expositie: het toont een documentair filmpje over grootvader Sender, als onderdeel van een tentoonstelling in Vooruit waarop plastisch werk wordt getoond (doorschijnende fluozakjes gevuld met dieren op sterk water, dode kerstbomen, speelgoed beschilderd met commerciële logo's). De camerastijl verwijst reeds naar het latere werk in *Maria-Dolores*. De laatste *Mise-en-Traub* keert in een boog terug naar zijn beginwerk, want het bevat een dierlijk solo (zie *Beasts*, en later ook *Maria-Dolores*) en eindigt met een persoonlijke biecht van de acteur die zegt dat hij zich een weg gelogen heeft doorheen het leven. Als techniek zijn hier uiteraard veel kiemen merkbaar voor de latere productie *Jean-Baptiste*.

Partner in crime om tot het ideaal van meesterschap te komen was, is en blijft Simonne Moesen (voorheen Epigonentheater zlv, Needcompany, Compagnie Pierre Droulers, La Dea), die vanaf *Maria-Dolores* alle hoofdrollen speelt. Met Wayn Traub is zij co-auteur van vele teksten (*Maria-Dolores*, *Jean-Baptiste* en *N.Q.Z.C.*). Met hem deelt zij ook een belangstelling voor sterke mythische vrouwen, zoals blijkt uit de vier producties die zij voor La Dea regisseert: *Salome* (1994-1998), *Venus en Mars* (1996), 'Je suis ce que je suis' (1997-1998, rond Inanna) en *Waves* (2003-2004, eveneens rond Inanna). Wonderlijke aria's zingt zij (onvergetelijk is haar 'Ave Maria' in *Maria-Dolores*), maar ook haar zang in *De Zeven Hoofdzonden van Brecht*, regie Guy Cassiers, bij Het MUZIEK LOD, 1995) viel ten zeerste op; in andere contexten componeert en regisseert ze dan weer. Zo ontvangt ze de publieksprijs voor een productie met Christophe Galland (*Je s'adresse*, 1992-3, Aix-en-Provence) en de EVE prijs voor *Comme si on était leurs petits poucets* (1993-4, Genève, eigen compositie, naar *Finnegans Wake*). In een groot aantal workshops gegeven samen met Claudine Botteman verzorgt ze ook stem- en teksttraining voor acteurs, een project dat telkens een volledig jaar duurt en resulteert in een aantal voorstellingen in haar regie (*Inanna*, *De koning sterft*, *Andromaque*, *Driestuiveropera*, *Romeo et Juliette*, ...).

Traub leert Simonne Moesen en Marie Lecomte (later vervangen door Ludmila Klejniak) een heel bijzondere manier van acteren en bewegen aan, geïnspireerd door de ingehouden manier van dansen en bewegen die de piepjonge Geert Bové in zijn kamertje in het Jezuïeteninternaat ooit heeft ontwikkeld. Thans leidt de gestiek en de verbinding tussen woord, zang en beweging tot de creatie van een soort hiëroglifische poses en bewijs van lichamelijk meesterschap, halfweg de westerse commedia-dell'-arte en de oosterse kabuki-stijl, resultaat ook van veel Artaud-lectuur tijdens zijn vormingsjaren.

Maar na het maken van *Jean-Baptiste* voelt hij de twijfel knagen: het werken op de scène van de grote theaterzaal veronderstelt zoveel ambacht, specifieke kennis en creatieve kracht, dat hij zijn vertrouwen in eigen kundigheid aan het verliezen is. Hij heeft sterk het gevoel dat hij er helemaal nog niet staat en dat hij verre van 'meester' is. Daarom wil hij zich terugtrekken om zich te bezinnen en zijn ambachtelijke kennis te verdiepen in verband met het concrete werk op scène. In zijn toespraak tijdens de 'State of the Union' op het theaterfestival te Gent (2004) gehouden vlak na de voorstelling van *Jean-Baptiste*, stelt hij uitdrukkelijk dat hij zijn geloof in de kracht van een grote kunstvorm niet verloren heeft en legt een aantal geloften af die herinneren aan het Deense verbond van de Dogma-95 kunstenaars. Lars von Trier en Thomas Vinterberg hadden in 1995 'Tien geloften' en de 'Eed van zuiverheid' afgelegd als protest tegen een te grote voorspelbaarheid

en commercialisering in de filmindustrie en een terugkeer bepleit naar de meest eenvoudige manier van filmen. Meesterschap dat mensen kan bezielen definieert Traub vanaf dan ook als een theater dat enkel 'kan bereikt worden via zelf-inzicht, eerlijkheid, waardigheid, discipline, training, vakmanschap... en een levensvorm die steeds meer vraagt om terugtrekking, om nederigheid, om soberheid, om overgave en om opoffering'.

Dit zijn de eigen negen geloften die hij aflegt tijdens zijn maidenspeech op het theaterfestival:

- 1) *Ik zal streven naar meesterschap door de nodige tijd te maken en grote aandacht te besteden aan studie, onderzoek, discipline, training, experiment en vakmanschap.*
- 2) *Ik zal de sociale, menselijke en artistieke relevantie van het creatief idee als maatstaf nemen voor het realiseren van elk artistiek project.*
- 3) *Ik zal slechts kiezen voor totale creaties waarbij elke etappe van het artistiek proces vertrekt vanuit eigen ideeën, verhalen, teksten, muziek en vanuit de creatieve kracht van mijn artistieke medewerkers en acteurs. Ik zal voor deze medewerkers kiezen enkel en alleen omwille van hun vakmanschap, hun artistieke kwaliteiten, hun bezieling en engagement.*
- 4) *Ik zal niet streven naar de perfectie maar naar het voortdurend optimaliseren van het artistieke resultaat. Elke keuze in het artistieke proces zal ik maken omwille van de kwaliteit, de relevantie en de noodzaak ervan.*
- 5) *Ik zal geen enkele artistieke daad verrichten uit materiële, promotionele of politieke overwegingen, uit eergevoel, uit machtsdrang, uit arrogantie, uit aandachttrekkerij, uit dwang, uit gewoonte, uit persoonlijke luiheid of uit zwakheid.*
- 6) *Ik zal trouw blijven aan mijn medewerkers en acteurs en dit in een sfeer van eerlijkheid, bezorgdheid, liefde, wederzijds engagement en respect, met als enige doel te streven naar een hogere kunstvorm en een wederzijdse bezieling.*
- 7) *Ik zal als mens en als kunstenaar een positie innemen van nederigheid, van waardigheid, van soberheid. Ik zal de nodige keuzes maken en de nodige tijd nemen om die levenskeuze te vervullen.*
- 8) *Ik zal de volledige verantwoordelijkheid nemen over het al dan niet slagen van elke etappe in het artistiek, productioneel, sociaal en persoonlijk aspect van de creatievorm.*
- 9) *Ik zal trouw blijven aan mijn roeping.*

Concreet resultaat van dit alles is dat hij de volgende drie jaren geen video of film meer aanraakt, de disciplines waarin hij zich het beste thuis in voelt, maar probeert te komen tot een coherente vernieuwing in het spelen, bewegen en dansen (Arkiologi, N.Q.Z.C.).

In 2006 ontdekt hij dan in de persoon van de architect Luc Buelens een nieuwe 'meester' die hem met zijn specifieke kennis en ambachtelijkheid zal begeleiden in de opbouw van de grote scène. Buelens ontwerpt een volstrekt unieke theaterruimte voor *Arkiologi* in een oud herenhuis te Antwerpen op basis van de gulden snede, een ruimte waar 16 weken lang, telkens op vrijdagavond, een ritueel plaatsgrijpt. Boven een donkere ruimte waar acteurs met nieuw gecreëerde wereldbollen een raadselachtig spel spelen brengt deze architect zeven maal zeven stoelen aan (resp. 21 en 28 stoelen aan deze en gene zijde, of 49 in totaal), en dit op een mysterieuze met rood afgezette bovenverdieping die uitziet op de donkere buik van de scène, een archaische rituele ruimte die de navel der aarde ontsluit. Als architect heeft Luc Buelens, wiens bureau 50 North 5 East (elementaire lengte- en breedtegraden, voor elk wezen op aarde terug te vinden) niet toevallig de ondertitel 'Holistic Architecture' draagt, een ruimte gecreëerd die eigen wetmatigheden kent. Vanuit haar beslotenheid vallen spiralen te construeren die gehoorzamen aan de getallenreeks van Fibonacci, overal in de natuur voorhanden, en die 'binnen' met 'buiten' verbinden op een organische en harmonieuze manier. In deze ruimte doorsnijden de twee cirkelsegmenten elkaar precies op de baan van de spiralen en herinneren aan de makrokosmos die hier een mikrokosmos ontmoet. Bedoeling van deze voorstelling is een eigen 'Ark des Verbonds' te maken en deze te onthullen tijdens de laatste voorstelling, een onderneming die uiteindelijk niet kan gerealiseerd worden. *Arkiologi* is dan ook opgevat als een queeste door de nieuwe ridders van het verbond naar hetgeen vandaag de dag verbondenheid zou kunnen oproepen. Uitgenodigde sprekers worden betrokken in de voorstelling om hun ideeën over mogelijke hedendaagse verbondenheid te kennen te geven. Uitgesteld, maar niet verloren, want in de nieuwe cyclus *Trilogy of the End* die zal gerealiseerd worden in de periode tussen 2010-2013 zal de Ark als monoliet opnieuw centraal staan. Hij zal meereizen met het nieuwe gezelschap 'Service to Others' en in elke stad op een strategische plaats worden geplaatst, via webcam te bezichtigen en te volgen zijn vanuit de hele wereld.

Manifest van het dierlijk theater

In *Maria-Magdalena* wandelt de Spycam man 's nachts door een stad (Hong Kong) en plast onderweg tegen alles wat op zijn weg komt, auto's, banken, billboards, politiewagens, een hond gelijk. Een bebloede soldaat dwaalt doelloos rond op een eiland vol honden, een oud recept van de Maya's laat een acteur in een reclamespotje een diepe transformatie in een hond ondergaan, hij blaft en voelt zijn armen slangen worden. Zwarte vogels duiken op in warenhuizen, in dozen en in dromen, ze lijken de vaste gezellen van Ioqanan, de sjamaan-priester met vogelbek, die uiteindelijk zelf vogel wordt. De hond in mij, de vogel in mij, het dier in mij...

Welkom in de wereld van het dierlijk theater en in Wayn Traubs steeds hernieuwde oproep dierlijkheid in onszelf te herkennen. Verwijzend naar zijn licentiataatsverhandeling 'Le Théâtre (s') appelle l'Animal. Voorbereiding op een Salomé-trilogie' (UGent, 1997-98) legde hij later in zijn 'Manifest van het dierlijk theater' uit waar hij hiermee naar toe wou. Wat hij miste in het theater was de erkenning van het instinctmatige, het dierlijke en het erotische, even wezenlijke aspecten als de ratio zelf en deze trof hij op dat moment veel meer aan in de pop- en technowereeld dan in het theater. In het westen heeft de mens zich 'geëmancipeerd' van het dierlijke in zich en daardoor ook vaak het primaire gevoel van eenheid in zichzelf verloren, vandaar het verlangen van de kunstenaar om het teksttheater te doorbreken en tot een andere manier van zien, bewegen en dansen te komen. Acteurs moeten 'dieren-dansers' worden die de toeschouwers meetrekken in een ander universum, los van de traditionele conceptuele betekenissen, weg van een al te bewuste structurering van bekende werelden. Terug dus naar ons aller oorsprong, naar diepere lagen in onszelf en naar de tijd die we nostalgisch 'het aards paradijs' noemen.

Eigenlijk is dit ook een oproep om terug te keren naar de marge, naar hetgeen verdrongen werd en dus ondergewaardeerd bleef: het dierlijk denken, of het *devenir-animal*, waartoe ook Deleuze & Guattari oproepen, claimt dus de ruimte om voortdurend open te staan voor alle facetten van een 'worden', om ons nooit te beroepen op een definitief 'zijn'. Deze claim om ons te openen, om creatief te staan tegenover het onbekende en op positieve wijze steeds maar te willen 'worden' pleegt dus een aanslag op alle vastgeroeste gewoontes die ons lichaam en geest hebben gevormd, i.e. misvormd, tot wat ze zijn. Ter aanvulling op het hoger vermelde concept van totaaltheater duikt hier dus een ander facet van eenheid op die een levenslange opgave wordt: het dier, het instinct, de erotiek en het onbewuste zo productief mogelijk integreren, want de mens moet nu eenmaal blijven bewegen en zijn diepste verlangens onder ogen zien. Vandaar de zesde oproep uit het Manifest: 'Het dierlijk theater zet niet aan tot nadenken, maar tot bewegen. Het duldt geen voyeurs en intellectuelen. Er is een evenwicht dat hersteld moet worden: de mens als dier-denker, als danser-dichter'.

Dit zijn de tien principes uit zijn *Manifest* die zijn visie op theater dienen te ondersteunen:

1. *L'animal is het begin en het einde van het dierlijk theater. Het is zijn oorsprong en zijn doel.*
2. *Het dierlijk theater ontstaat vanuit een diep verlangen, de kreet van het dier in elk van ons (animus). De schepper zet dit verlangen om in handelingen*

(animer) en als zijn voorstelling slaagt, wordt het dierlijke in de mens aangewakkerd (animal). Het theater moet de mensen uit hun winterslaap halen. Deze drie fases kunnen hierbij helpen.

3. *Het dierlijk theater spreekt – via de codes en beelden van zijn eigen tijd – de taal van alle tijden. De creator gebruikt een taal die hij beheerst en die het publiek kent, waardoor een universele boodschap kan worden overgedragen.*
4. *Het dierlijk theater werkt niet met tekst, maar met beelden. Het vertrekt niet van een bestaand concept om een persoonlijke interpretatie of opinie te etaleren. Het vertrekt van een persoonlijke levensopvatting van waaruit het theater vorm krijgt.*
5. *Het dierlijk theater moet vervreemden. De acteurs transformeren in goddelijke, dierlijke wezens opdat het publiek hetzelfde zou ondergaan. Dit theater laat de aanwezigen reizen naar een andere wereld waar het in de nabijheid van en in éénheid met een onbereikbare waarheid vertoeft. Het theater is metamorfose, is loslaten, is zichzelf offeren, is sterven om nadien van nul af aan te kunnen herbeginnen. Het is dood en geboorte. Het is een alternatief voor een nieuw leven, een nieuwe kans.*
6. *Het dierlijk theater zet niet aan tot nadenken maar tot bewegen. Het duldt geen voyeurs en intellectuelen. Er is een evenwicht dat hersteld moet worden: de mens als dier-denker, als danser-dichter.*
7. *Het dierlijk theater zet aan tot creatie. In de creatie schuilt het geheim van de aanvaarding van het leven. Destructie is het onvermijdelijk uitgangspunt van elke kunst, maar is tegelijk de oorsprong van elke nieuwe creatie. Scheppen is zichzelf vormen.*
8. *Het dierlijk theater zet aan tot aanraking en niet tot communicatie. Het heeft geen moraal en wil niemand overtuigen. Het is een voelen, het is een emotie.*
9. *Het dierlijk theater is een oorlogsverklaring, een persoonlijke kruistocht te paard, met schild en zwaard. Het is een veldslag tegen alle regels en het applaus, tegen denkers en kenners, voyeurs en dierliefhebbers. Het is geen anti-theater, maar een definitieve PRO.*
10. *Het dierlijk theater moet zijn nederlaag kunnen toegeven en aanvaarden omdat zijn doel onbereikbaar is. Het dierlijk theater zal proberen om tijdelijk zichtbaar te maken wat voor iedereen al lang blijkt te zijn gestorven. Het is een zoeken naar een diepere waarheid van het leven, een heilige waarheid die schuilt in de dood. Het dierlijk theater zoekt naar een zingeving voor het leven van elk individu.*

Om de terugkeer naar deze andere werelden vorm te geven stelt Traub dus deze drie begrippen centraal: *animus, animal, animer*. Artikel twee zegt dat dierlijk theater ontstaat vanuit een diep verlangen, de kreet van het dier in elk van

ons (*animus*) en postuleert dat een schepper dit verlangen omzet in handelingen (*animer*), waardoor, bij een geslaagde voorstelling, het dierlijke in de mens aangewakkerd wordt (*animal*). Globaal gezien moet het dierlijk theater de acteur dus vervreemden en hem transformeren in een goddelijk en dierlijk wezen, hem laten reizen naar een andere wereld waar hij in de nabijheid van en in éénheid met een onbereikbare waarheid vertoeft. Daarom is theater voor Wayn Traub in wezen ook altijd metamorfose, loslaten, zichzelf offeren, en sterven om nadien van nul af aan te kunnen herbeginnen. Het is dood en geboorte, een alternatief voor een nieuw leven (Artikel 5). Dit dierlijk theater houdt dus ook steeds 'een oorlogsverklaring in, een persoonlijke kruistocht te paard, met schild en zwaard. Het is een veldslag tegen alle regels en het applaus, tegen denkers en kenners, voyeurs en dierliefhebbers', niet opgevat als anti-theater, maar als een houding van een definitief en absoluut Pro (Artikel 9). Energie moet stromen, en zoals Nietzsche het stelde, moet je tegenover het leven een onvoorwaardelijk JA kunnen uitspreken. In die zin betekent l'Animal 'het unieke goddelijke in elke mens' en enkel in die zin verklaart Wayn Traub zich dan ook religieus, 'verbonden' (*religare*: verbinden) met alle levensvormen in hun maximale kracht en schoonheid, of 'geborgen' in de schoot van de kosmos, zoals Cornelis Verhoeven (1966) religie begreep.

Zijn eerste theaterproductie naar het manifest van het dierlijke theater is *Beasts* (1999), een werkstuk waarin hij zelf optreedt als danser. Op de theaterzolder van Victoria (Gent, Theaterfestival Victoria, 1999) wordt een huiskamer geënceneerd als persoonlijke leefwereld van Wayn Traub. Een groot aantal katten wordt binnengelaten, op TV speelt een documentaire over katten en een gastheer drinkt kopjes melk. Plots een ander kanaal met een live-optreden van de jonge god en popidool Michael Jackson. De gastheer verdwijnt en komt terug, uitgedost als Michael Jackson himself, waarop een steeds maar heftiger wordende dans volgt op de tonen van het nummer 'Billy Jean'. De danser verliest zichzelf in trance, op het televisiescherm danst een meisje met eenzelfde hoed op hetzelfde lied. Beiden versmelten in gelijkaardige bewegingen, mannelijk en vrouwelijk dansen worden één, de muziek stokt, de play-backer verdwijnt. Op een muur verschijnt een flashback van de verdwenen Wayn Traub en door dezelfde deur stapt een meisje binnen onder hetzelfde daverend applaus dat het optreden van Wayn Traub daarnet aankondigde. De cyclus kan blijkbaar opnieuw beginnen, man wordt vrouw, een belangrijke transitie heeft plaatsgegrepen. De *animus* laat zich kennen door de verlangens naar huiselijkheid, nestwarmte, erotiek en geweld, door de dierlijkheid van de binnengelaten katten die appelleren aan de irrationele zijde van de kunstenaar en zijn scheppingsdrift. Wat gebeurt tijdens de voorstelling is het wakker worden van verlangens (*animer*), het levendig worden van driften, het bevredigen van voyeuristische verlangens. Door het voelen en zelfs ruiken van de katten, de

aanwezigheid van de hen voedende melk en de emoties van de dubbele heftige dans zet de toeschouwer zijn gehele lichaam in: het dierlijke theater is immers bedoeld tot aanraken en aangeraakt worden, tot het voelen van een diep verlangen dat niet langer door de ratio beheerst en geconditioneerd wordt, tot het terug aanvoelen van lijfelijheid vanuit een dierlijke oorsprong. Daarom wordt de acteur/danser tijdelijk een dier en transformeert 'hij' zich tot een 'hij/zij'. In dit soort ritueel is het de bedoeling dat de mens zichzelf verliest en opgenomen wordt in een andere en hogere eenheid. Daarom is het ook geen toeval dat er gelijktijdig met deze productie *Beasts* een tentoonstelling liep in Vooruit van Wayn Traubs wapenschilden bekleed in bont, een perfecte combinatie van de rationele, koele en agressieve boodschap met een zachte, dierlijke omhulling.

Een tweede illustratie van dit dierlijk theater komt uit het Time Festival in Gent in 2000, waar in het kader van een Victoria-project de productie *Wayn Storm* werd opgevoerd, waarin soldaat Traub ervan droomt een leger samen te stellen van de mooiste vrouwen, maar op het einde van de voorstelling ook door hen neergeschoten wordt. Confrontatie op scène met een even gedisciplineerd vrouwenlichaam als het zijne, maar daarna treedt de ene verleidster na de andere op, gesponsord door bekende reclamemerken als Marlboro, Coca Cola, Tigra, een wereld van verleiding en bedrog die hem finaal ten onder brengt. De held van het verhaal toont zijn kwetsbaarheid, gaat ten onder aan zijn verlangens (*animus*), maar probeert zich toch staande te houden in een wereld die in de greep leeft van een cocktail van seks, geweld en geld. Goed dat er op het einde Jane Birkin is die de stervende held in haar armen sluit, een moderne Pieta, annex sekssymbool, die hem in haar goddelijke armen houdt. Teveel seks, te pornografisch, vindt de Stadsschouwburg van Eindhoven, en daar gaat de voorstelling dan ook niet door. Wel een voltreffer op het Timefestival te Gent, waar het aftastend zoeken naar vrouwelijkheid en dierlijkheid sterk in de smaak valt.

Opgaan in erotiek en dierlijkheid, afdalen naar het onbewuste, of openstaan voor expressies van een ongeremde creativiteit, het zijn metaforen voor het loslaten van het oude IK, voor een wil tot offeren die tot meer en beter moet leiden. In Nietzsches woorden, het bewustzijn van een 'Stirb und werde', of om in zijn dierenmetaforiek uit Zarathustra te blijven, de noodzakelijk metamorfose van de geest in kameel, leeuw en kind.

De finale beelden uit *Maria-Magdalena* (2009) vatten geheel deze filosofie nog eens goed samen. Spycam Man ziet de mysterieuze vrouw in zwarte sluier, één van de Aziatische nonnen die als misdienaars voor menig ritueel gefungeerd hebben, in zee verdwijnen, heft het mes op en castrereert zichzelf. Johannes de Do-

per, priester/sjamaan Ioqanan, is vogel geworden en ontmand door een castratie-mes (van de Aziatische nonnen, of dit gevonden door Prof. Moesen tijdens haar afdaling in de grot van Sainte-Madeleine...). Het beeld vult zich met bloed, hij verschijnt als een foetus badend in water en bloed. Een offer werd volbracht, de man heeft zichzelf losgelaten en onderging een metamorfose in een hogere dimensie. Sterven als beginpunt van een nieuw leven, de cyclus van dood en geboorte zet zich even ongenadig als beloftevol door.

Ritueel theater

Op vierentwintigjarige leeftijd neemt Geert Bové – na het maken van *Beasts* (1999) in het Gentse Victoria – de naam aan van Wayn Traub, allusie op de naam van zijn Pools-Joodse moeder Wayntraub, een kunstenaarsnaam die voortaan zijn persoonlijke transformatie en levensopdracht gestalte moet geven. Wat hij op de scène zal brengen zal vanaf nu in een drievoudig perspectief liggen: ‘Ik vind dat elke voorstelling een ritueel moet zijn, niet alleen voor mezelf, maar voor elke acteur die op de scène staat, zodat het ook een ritueel wordt voor het publiek’. Auteur, acteur en publiek zullen mee betrokken worden in een zoektocht naar een nieuwe ruimte en tijdservaring, naar een manier van spreken, bewegen en dansen die de mens uit zichzelf laat treden en hem opneemt in een kader dat sacraal en tijdloos wil zijn. Wat het manifest van het dierlijk theater reeds had vooropgesteld, nl. dat het niet aanzet tot nadenken, maar tot bewegen (artikel 6), niet tot communicatie, maar tot aanraking (artikel 7), wordt nu in een nieuwe rituele context gespecificeerd. Als regisseur mik je dus nu op een totaal nieuwe spreekstijl en een participerende aanwezigheid van je publiek, want je wil een verbondenheid uitstralen met elke Andere die zich openstelt voor en getroffen wordt door je werk. Je toeschouwers zullen dus hun oude IK verlaten en meegesleurd worden in een wirwar van beelden, gevoelens en ervaringen die ze niet steeds expliciet zullen kunnen duiden, maar waar ze de Aanraking van de Andere zullen ondergaan, en eventueel weifelend, vertwijfeld, verward de zaal zullen verlaten. Hun zal iets overkomen zijn dat niet direct een naam zal krijgen, maar dat van een andere orde zal zijn, onaards, verheven, sacraal.

Om dit effect te bereiken zal hij zijn acteurs laten zingen-spreken, dansen-bewegen, moduleren-bezweren, niet als illustratie van een lied of ritme, maar als een bevreedende weergave van een aparte staat van zijn. Het zingend-bezwerend spreken is van een andere en diepere orde dan het vertellend spreken, spiritueler, goddelijker, en je voelt hierdoor duidelijk een terugkeer geboren worden naar oude theaterrituelen en hun muzikale wortels. Die betovering wordt expliciet gethematiseerd in *Le Comeback de Jean-Baptiste* waar, in een sfeervolle tekst in archaisch

Engels, geschreven door Simonne Moesen, een fabel gepresenteerd wordt over een zanger Jean-Baptiste, vondeling aan een meer, opgenomen in een kloostergemeenschap aan een Engels bos. De religieuze figuur die Johannes de Doper was bracht de mensen tot verandering, wat hem zijn hoofd kostte, maar maakte hem ook tot voorloper van alle kunstenaars die de mensen hun hoofd laten verliezen. Deze Jean-Baptiste brengt het tot engelachtige popster die het menselijk verlangen aanspreekt, maar in hem blijft ook de duivel rondwaren wat hem terug naar het klooster drijft aan het meer.

Een heel belangrijk onderdeel van deze nieuwe theatertaal is ook het aanleren aan je acteurs van een totaal nieuwe gestiek, gestileerde gestes die nauw aansluiten bij hetgeen ze zingen-zeggen, en door de specifieke zeggingskracht van klank en ritme krijgen hun woorden een nadrukkelijke muzikale intensiteit die zich situeert aan de boorden van de taal, op de plek waar elke poëzie thuishoort, elke incantatie en bezwering. Hier toont zich dan de waarde van je vormingjaren en je jarenlange training in klassiek ballet. De gestiek die nu opgeroepen wordt lijkt uit een andere wereld te komen, als vertraagde vorm van dans lijkt ze zo oosters van structuur, of ook zo weggelopen uit een sjamanistisch ritueel. Daardoor vormt ze geen illustratie meer van een vooraf bedachte plot, maar rukt ze zich los van elke narratieve anekdote. De dichter-zanger-danser creëert een eigen universum, ergens boven de dagelijkse werkelijkheid, een plek waar ergens een transformatie plaatsgrijpt.

Daarom ook worden tijd en ruimte totaal anders ervaren. *Arkiologi* is hier een uitstekend voorbeeld van. Bij aankomst in de foyer word je als toeschouwer ontvangen rond een zeshoekige tafel (ontworpen door architect Luc Buelens), zeg maar in het voorportaal, aloude *pronaos*, waar een vitrinekast een oude wereldbol, een doodskop, en een levensgroot hert tentoontstelt, symbolen opgeborgen in een moderne soort sacristie. Daarna word je als publiek in volledige duisternis doorheen een nauw poortje in een heel bijzondere ruimte binnengeleid, eveneens ontworpen door architect Luc Buelens, waar 49 zetels rond een duister gapend gat een ondergrondse speelruimte laten vermoeden. Arkiologen, als moderne Jedi-riders, bewegen statisch-hiëratisch voort op trage muzikale patronen (van Jan Verschoren), verdwaalde archeologen, die in een grot afgedaald waren, in de dieptes van hun eigen onderbewuste. In deze duistere wereld van traag voortschrijdende figuren duiken koperen planeten en flitsende ruimtetuigen op, zie je plots een monnik verschijnen als de Dood, ook een koningin van de Onderwereld, of Robotman, figuren uit een ver en dicht verleden die 21 vrijdagen lang verhalen aftasten over de soort verbondenheid die kan heersen tussen mens en kosmos, mens en dier, mens en mens. Een bizar en magisch universum waar oude rituelen worden geëvo-

ceerd, nooit eenduidig, vooral als suggestie, met flash-backs die verleden, heden en toekomst in elkaar laten overlopen.

In *N.Q.Z.C.* wordt niet zozeer met de ruimte, maar wel met de tijd een bevreemdend spel gespeeld. De grandioze openingsbeelden roepen taferelen op uit het begin van *2001: A Space Odyssey* van Stanley Kubrick en van *Close Encounters of the Third Kind* van Steven Spielberg. Een ruimteschip daalt neer, een immens sterke zon schijnt de toeschouwers minutenlang in de ogen, iedereen tijdelijk blind. Drie personages worden door een kosmisch wezen, Beatman, ten tonele gevoerd en uitgenodigd hun spel te spelen. Een bovenaardse, onwezenlijke sfeer met traag voortschrijdende wezens, zich bewegend op een spel van lijnen die samen een ruit vormen, een astronaut met de lier van Orpheus onder de arm zoekt zijn verloren geliefde tussen de sterren. Zowel de trage wals van Kubricks ruimteschepen als de vertraagde beweging van de acteurs roepen een sacrale ruimte op, ergens in de kosmos, ergens tussen de oertijd en een heden. Waar bij Kubrick de apenbevolking een bot de hoogte in werpt dat in een sterke en indrukwekkende slow motion een ruimtetuig wordt, twee symbolen van toekomstig geweld, doorloopt nu een professor/astronaut een aantal fasen uit zijn voorbije leven, liefde, onmacht en geweld verbergend in flash-back stijl. De tijd flitst heen en terug, de historische tijd kan je ervaren als fragment uit een veel groter geheel, iets universeler en kosmischer, iets waar je geen vat op hebt. Het trage stappen herinnert aan de traagheid van de rite, even voel je een band met een oertijd...

In het verleden ontwikkelde de mens rituelen als handelingen die een onderliggend verhaal, de mythe, illustreerden, mythen en riten horen vaak samen. Als prijs voor de opgegeven dierlijkheid verzon de mens noodzakelijkerwijs verhalen die zijn plaats in die nieuwe wereld van het menselijke woord en de verbeelding moesten toelichten. Hierin fabuleerde hij zich een nieuw gevoel van eenheid met alles wat hem omringde en reduceerde aldus zijn existentiële angsten. Als ontworteld dier dat het absolute karakter van de werkelijkheid (Blumenberg) probeerde te reduceren moest hij dus iets doen om de overweldigende en oncontroleerbare krachten rondom hem onder controle te krijgen. Als westers denker situeert Wayne Traub deze inspanningen onder een dubbele paraplu: je hebt er die alles vanuit een dominerende mannelijkheid vertellen en een patriarchaat installeren, je hebt er ook die het huiveringwekkende mysterie van het menszijn (het *mysterium tremendum* om de term van Rudolf Otto te gebruiken) vanuit een vrouwelijke belevingswereld construeren. In *Maria-Magdalena* rekt Traub af met de exclusief mannelijke versie: in een zeer geëngageerde speech roept een bisschop op om de patriarchale mythe te begraven en pleit hij voor de installatie van een nieuwe waarheid. Een verschrikkelijke ramp heeft de aarde getroffen, en met verwijzing naar Nietzsche,

roept de bisschop op: 'deze verschrikking was immers menselijk, al te menselijk. / en het gebeurde in onze Naam, de Naam die u ons gaf./ (...) vandaag, vanaf dit moment, geven wij onze Naam terug aan u. / het is voorbij./ u staart naar ons in het duister / en wij zeggen u dit: het is Tijd voor iets Anders. / het uur van het nieuwe Begin heeft geslagen. / wij wensen niet meer te baden in uw licht'. Een bisschop daalt de trappen af, een naakt ros meisje van 6 jaar in de handen houdend, en draagt haar in zijn armen, zoals de kleine Christus in de armen van Maria. De Paus doopt het kind met bloed en roept op: 'laat ons samen elkaar helen in een nieuwe waarheid / laat ons samen opnieuw beginnen'.

Wie het werk van Wayn Traub reeds wat kent, zit natuurlijk te wachten op mythische beelden die de vrouwelijke kant van onze angstreductie exploreren. In *Beasts* transformeert zich de man in trance tot vrouw, in *Waynstorm* valt de man ten prooi aan een horde wilde vrouwen maar wordt herboren in de armen van Jane Birkin (als Pieta). In de vierde van de zeven *Mises-en-Traubs* (het project *Motherless Child* opgevoerd in het Franse Châlons-en-Saone) spreekt de actrice Marie (Lecomte) apocriefe teksten over Maria uit en speelt de rol van de Heilige Maagd, wat als basis zou dienen voor *Maria-Dolores*. Deze laatste productie eindigt met een sterk beeld van de oermoeder Maria (met zeis en ontblote borst), een Oermoeder als totempaal is het centrale scènebeeld (gemaakt door de Columbiaanse kunstenaar Fredy Porras) in *Jean-Baptiste*, een overgrote sterke vrouw fungeerde als iconische spil op de scène van *Le Comeback de Saint-Baptiste*. In zijn licentieverhandeling stond reeds de Salomé-trilogie centraal, en het aanhoudend gebruik van *Jean-Baptiste*, de profeet die zijn mannelijk hoofd verloor, ten prooi aan de lust van Herodias en haar dansende dochter Salome, de Herodiade, werkte dit verder uit (zie: *Jean-Baptiste; Le Comeback de Jean-Baptiste*; de soldaat uit *Maria-Magdalena* die het beeld van Saint-John vindt,...). Niet toevallig daalt in *Maria-Magdalena* de vrouwelijke professor Moesen af in de grot te Sainte-Madeleine en vindt er een rituele ruimte die de moedergodin heeft toebehoord.

Genoeg herschrijvingen van de mannelijke christelijke mythe dus! Vanaf het ogenblik dat Geert Bové zichzelf transformeert tot de kunstenaar Wayn Traub, heeft hij een groot aantal vragen gesteld over mannelijke exclusieven in verband met mythe en religie, over de mannelijke queeste naar moeder en geliefde, zowel in lichamelijke als spirituele zin. Rituelen zijn daden van creatie en vernietiging, stelt hij in navolging van Brook en Campbell, en zijn eigen transformatieproces trekt hem mee in de exploratie van steeds andere en diepere dimensies. Daarom ook zijn voortdurend pleidooi om te durven loslaten en je kwetsbaar op te stellen, zijn initiatief om vriend en vijand uit te nodigen op scène in een act van beschimping en biecht (*Mises-en-Traub 1*), om de historisch gecreëerde orde in de chaos

over te doen op toneel en de lineaire tijd van het eigen beperkt bestaan te situeren in een cyclische en kosmische tijd. Zeg maar dat iedere voorstelling de intentie in zich draagt van een 'rite de passage' van de eigen innerlijke demonen te lijf te gaan en de dood even in de ogen kijken, het oude vel even af te leggen om in een nieuw leven geboren te worden.

Vele van deze performances zaaiden twijfel bij de toeschouwers die zich wel gepakt voelden bij de sterke rituele momenten op scène, maar daarna niet goed raad wisten met het personage van de maker. Of zoals Sally De Kunst het zou formuleren: 'Traub danst voortdurend op het slappe koord tussen kitsch en authenticiteit, tussen leugen en waarheid, tussen kunst en charlatanerie' (De Morgen, 01.06.2001).

'Service to Others', of de JE-TU-IL progressie

'Service to Others' is de naam van het nieuwe gezelschap dat vanaf 2010 het muziektheaterproject van Wayn Traub in Hasselt zal worden. Maar uiteraard is dit meer dan alleen maar een naam. Reeds als jong kunstenaar wilde hij iets even diepgaands kunnen betekenen voor anderen als hij mocht ontvangen van zijn grote voorbeelden Jacques Brel of Antonin Artaud. Vandaar zijn idee van een 'roeping' en een 'missie', vandaar zijn verlangen de kunstenaar te zien als 'doper' en 'priester'. Zijn historisch voorbeeld hierbij was Johannes De Doper die dan ook steeds maar terugkomt in zijn producties. Deze dooper fungeert als ideaalbeeld van de echte kunstenaar, een dooper die de mensen tot een stuk verandering in hun leven kan aanzetten. Geen profeet of Messias, want dit is niet de functie van de kunstenaar, wel iemand die ergens verlichting bij anderen kan brengen, zelf volgens hoge normen wil leven en bereid is hiervoor offers te brengen. Dit leidt tot een vorm van zelfinzicht en zelfkennis en tot een steeds maar verdergaand besef van hetgeen het leven echt is.

De producties die hij maakt hernemen centrale iconen uit de westerse, vooral katholieke traditie: dit is de wereld waarin hij werd grootgebracht, hierin lag zijn eerste spiritueel en artistiek voedsel. Dit zijn verhalen die het publiek in eerste instantie sterk verlokken en die ook bouwstenen zijn van de Grote Verhalen die het westen hebben gemaakt tot wat het nu nog steeds is. Maar eens je in het theater van Wayn Traub binnenstapt zie je de grote verschillen. Maria treedt ook op in een dierenfabel die Jean de la Fontaine kon geschreven hebben, Johannes de Doper is een pop- en charmezanger die de liefde ondergraaft (*Tu mens...*), van Christus is geen sprake en het kerkelijk instituut wordt genadeloos onderuit gehaald. Tegenover de

katholieke minachting voor en onderschikking van het lichaam staat in de laatste productie een oosters en boeddhistisch gevoel van eenheid met de natuur, voorheen steeds een algemeen aanvaarden van de totale dierlijke natuur van de mens.

De voornaamste opgave die deze doper zich stelt is eeuwenoud en vond hij ook in Brels woorden terug: 'L'art est né de la compensation d'un manque'. Bij de definitie van de mens staat het Gemis centraal, en als het Gemis ingevuld is, hoeft er geen kunst meer te bestaan. Het artistieke antwoord dat Wayn Traub hierop verzint heeft alles te maken met Verbondenheid, met het aftasten van de grenzen tussen Ik en Gij, Ik en de moeder, Ik en de geliefde, met het ontwerpen en bevragen van (mythische) verhalen die hierover spreken, met het maken van artefacten die verbondenheid kunnen bevorderen. Het belangrijkste symbool dat hij hierbij gebruikt is de Ark, het oud-testamentische icoon dat de tafelen van de oude wet bevat heeft en sprak voor hele volkeren. Het is het centrale beeld uit *Arkiologi*, een sterk rituele voorstelling die op zoek gaat naar wat mensen verbindt in hun zoektocht naar identiteit. Het duikt even op als ruimtetuig in de beginbeelden van N.Q.Z.C., het zal uitgevoerd worden als rechthoekige zwarte monoliet door architect Luc Buelens in Hasselt waar het centraal op een marktplein zal geplaatst worden en zal meereizen op de tournees van *Trilogy of the End*. Als ruimteschip doorkruist deze Ark alle dimensies van tijd en ruimte in een zoektocht naar de verloren gewaande (ge)liefde (als moderne Orpheus in *N.Q.Z.C.*) en naar onze verbondenheid met de natuur, de planeten, de geschiedenis en met elkaar. Het centrale gemis wordt hierdoor finaal aangevoeld als een filosofisch en spiritueel probleem, en moet opgevangen worden, zoals Blumenberg (1979) stelt, door middel van een groot aantal strategieën die de onverschillige werkelijkheid leefbaar moeten houden (wetenschap, religie, kunst, filosofie, mythologie,...).

Wayn Traub start deze soort problematiek heel vroeg op door de basisimpulsen van de mens te gaan bevragen en hierbij radicaal uit te gaan van zichzelf. In zijn oudste producties analyseert hij het dierlijk verlangen in zichzelf (*Beasts*), de erotische drift (*Wayn Storm*) en zijn plaats in de artistieke wereld (zeven *Mises-en-Traubs*). De vragen 'wie ben ik?', 'waarom heb ik nog geen plaats in het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) te Gent' (actie met wapenschilden), 'wat raakt mij persoonlijk', of 'wat drijft mij' zijn lange tijd de toetsstenen van zijn artistiek proces.

Het zal finaal zijn oom zijn die hem een blijvend referentiekader zal aanbieden: 'Van mijn oom nam ik de leefregel over van *je, tu, il*. Eerst moet je voor jezelf goed zijn, de juiste keuzes maken en daar hard voor werken. Pas dan kun je iets gaan betekenen voor *tu*. Dat zijn de mensen rond je heen. Ook dat moet je kritisch en

met verantwoordelijkheid aanpakken. En dan dring je door tot *il*: de mensen die je niet kent'. Zeer lang beseft hij dat hij voornamelijk met zichzelf bezig is en daarom formuleert hij in zijn toespraak tijdens de 'State of the Union' (2004) een aantal 'geloften' die kaderen in een zo nederig en eerlijk mogelijke levenshouding.

Het einde van zijn Wayn Wash trilogie laat echter reeds een ander beeld zien, eentje van loslaten van jezelf, loskomen van de katholieke traditie, vermenging van oosterse en westerse verbeelding, introductie van een sjamanistisch priester loqanan. De wegbereider Johannes de Doper blijft slechts de Doper, en geeft slechts aanzetten aan anderen zonder hierbij ooit zelf de grote Meester te willen worden. Wayn Traubs kunst is daarom steeds deze van een transformator en vernieuwer, iemand die slaat en zalft, de mensen hun veilige vertrouwde verhalen afneemt en hen daardoor wakker schudt. Alle mythische verhalen blijken in dit licht slechts pogingen te zijn geweest om de fundamentele barst in de dingen eventjes toe te dekken, nooit definitief te kunnen oplossen. Daarom dit nieuwe gezelschap '*Service to Others*', dat de kunstenaar moet laten loskomen van zijn oude '*Service to Yourself*' en dat ook de onbekende Andere moet aanspreken, een beweging die van west naar oost gaat en een nieuwe wereld voorspelt.

De Wayn Wash Trilogie

Een volstrekt eigen interpretatie van drie grote iconen uit de westerse katholieke wereld vormen het onderwerp van zijn grote trilogie *Wayn Wash*, begonnen in 2002 en afgerond in 2009. Eigenlijk kan je alle andere producties beschouwen als aanloop tot of spin-off van dit groot raamwerk. De eerste twee toerden reeds enkele jaren nationaal en internationaal en kregen de hoogste lof toegezwaaid omwille van de artistieke vernieuwing die ze brachten. Voor de jaren 2010-2013 is een tweede trilogie in opbouw, *Trilogy of the End*, en midden in deze cyclus valt (niet toevallig) het apocalyptische jaar 2012, dat in de Maya-kalender, de Chinese I-Ching en de Hopi-prophetieën het einde van de wereld oproept. Redenen genoeg voor een kunstenaar die volop in de wereld wil leven om deze uitdagingen artistiek vorm te geven en de mythen die eraan ten grondslag lagen te bevragen.

Zal de tweede trilogie handelen over patronen van een universele verbeelding, dan tastte de eerste trilogie verhalen af die functioneerden binnen de westerse wereld. Niet belerend of moraliserend, maar zeer vrij omgaand met wat uitgroeide tot een dogmatische traditie. Maria treedt bij hem op als grote moedergodin, Johannes de Doper als priester in een rechtszaak, Maria-Magdalena als beeldschone vrouw die de lust bij monniken aanwakkert.

5.1. *Maria-Dolores* (2002)

Maria-Dolores drijft op een kaleidoscoop van verhalen waarvan enkele finaal tot een (spannend) einde lijken te komen. 'Lijken' te komen, want zeker ben je daar niet van. Voortdurend denk je dat je een aantal uiteenlopende verhalen ziet, maar geleidelijk aan stel je zoveel punten van contact vast dat niet alles meer toeval kan zijn. Principiële onzekerheid dus als kijkhouding, even je brein dat op zoek gaat naar die ene oplossing herprogrammeren, vooral genieten van de fascinatie die de sterke muziekpartituur doorheen alle lagen van de verhalen jaagt. Vertrekpunt van het mysterie zijn twee jonge vrouwen, tv-presentatrice Dolly (Dolores Bouckaert) en actrice Marie (Marie Lecomte), die voortdurend gefilmd worden door dezelfde man die hen achtervolgt en hun leven minutieus vastlegt met een handycam. Beide vrouwen die opgaan in een spel van liegen en zich voor iemand anders uitgeven, kennen elkaar niet en ontmoeten elkaar nooit, de relatie die ze elk apart hebben met de cameraman Geert (gespeeld door Geert Bové, alias Wayn Traub) is intiem, maar volstrekt onduidelijk. Beide jonge vrouwen sterven echter: Marie baart een dochttertje en overleeft de bevalling niet, Dolly lijdt aan een ongeneeslijke ziekte en sterft ook jong. Pas tijdens de laatste minuten uit de film blijkt dat de cameraman Geert, met twintig jaar tussentijd, de laatste negen maanden van hun beider levens heeft gefilmd, de eerste was zijn lief Marie, de tweede zijn dochter Dolly, en beide vrouwen leidden een leven dat sterk op elkaar leek... Maar synchroon met dit verhaal loopt ook een theatervoorstelling, esthetisch erg verzorgd, sprookjesachtig en magisch van aard, waarin de actrice Marie een rol speelt in een klassiek mirakelspel en waarover ze in de film vaak spreekt. Hierin treedt ze op als een meisje dat beweert door de Heilige Maagd te zijn bezocht, iets wat haar tegenspeelster, een oude zieke non Dolores (Simonne Moesen), weigert te geloven. Een eerste mirakel maakt Marie zwanger van de nieuwe Messias, maar er wordt ook voorspeld dat ze de geboorte zelf niet zal overleven. De oude non kan hiermee niet leven en vermoordt het meisje bij wijze van offer, waarna zich een tweede mirakel voltrekt waarbij de non een Heilige Maagd aanschouwt die haar volledig geneest. Als afsluiting een bijzonder sterke eindsequens waarbij Maria-Dolores verschijnt als een sterke Maria, zeis in de hand, borst ontbloot, symbool van een totale vrouw, *eros* en *thanatos* verenigd in eenzelfde moederbeeld. Krachtige beelden op scène, want beide vrouwen ontwikkelen een heel bijzondere stijl van bewegen die de regisseur ergens zelf situeert tussen 'barok, ballet, Japanse vechtkunsten, klassiek Frans theater en vogue-dans'. Mysterieus en bevreemdend, maar passend in de constructie van een vreemde mythische wereld die hij wil contrasteren met de realistische aanpak in de film.

Bovenop deze beide verhaalniveaus worden de muzikanten getoond die de muziekpartituur inspelen alsook de dichter (Jean-Benoit Ugeux) die op radio en

televisie zijn gedichten komt voorlezen en soms over het verhaal van Marie en Dolores spreekt. Tussen deze vier realiteiten (de docu-film, het theaterstuk, de muziek, de dichter) bestaat een voortdurend patroon van interactie, figuren uit het ene niveau verschijnen op het andere, muzikanten duiken op als figuranten in de film, ze zingen of bewegen op het ritme van de muziek. De film monteert stukken uit het theater, momenten uit het 'echte leven' wisselen af met gebeurtenissen op scène, realiteit en fictie vullen elkaar soms wonderwel aan, maar finaal laat deze *Wayn Wash I* zich niet knechten door één centrale betekenis. 'Ergens' staat de genezing van de non (op theater) wel in verband met de niet-genezing van Dolly (in de film), 'ergens' verwijst de geboorte van de Messias in het theaterstuk wel naar de geboorte van Dolly (in de film), maar de wereld van de 'vier realiteiten' blijft bijzonder heterogeen.

5.2. *Jean-Baptiste (2004)*

Jean-Baptiste (2004) is een complexe voorstelling rond de Bijbelse figuur Johannes de Doper, één van de symbolische figuren met wie Traub zich als theatermaker graag vereenzelvigd. Centraal op de scène zie je een reusachtig groot gebeeldhouwde vrouw, totempaal en oud icoon, onderworpen neerkijkend, met onder haar uitgestrekte vleugels twee grote projectie-schermen. Het ene toont een gefilmde versie van een assisenzaak over de moord op een bekende bisschop, het andere 'the making of' van de bijhorende klankband, dus de studio-opnamen van een groot orkest (het Vlaams Radio Orkest, onder leiding van Dirk De Caluwé, op muziek van Wim De Wilde) en hieronder valt ook een dubbel optreden van een mysterieuze zanger Jean-Baptiste, zanger met engelenstem, en van een verteller van een Franse dierenfabel (Christian Crahay).

Van zodra het publiek de theaterzaal binnenkomt, vullen zich twee andere zalen op doek: op het linkerfilmdoek komen de orkestleden binnen, op het rechter doek stroomt een gerechtszaal vol. Een gruwelijke moordzaak wordt hierin behandeld, waarin een jonge vrouw (Marie Lecomte) wordt beschuldigd van de moord op een belangrijke geestelijke die zoals Johannes ook (ritueel?) onthoofd werd. Na een gemaskerd bal is de jonge vrouw meegegaan met de bisschop die haar zijn collectie zwaarden wou tonen. Zij ontkent de rituele en passionele moord, maar weldra blijkt dat ook de openbare aanklager (Simonne Moesen) een relatie met de bisschop heeft gehad, net zoals Marie met de zoon van de openbare aanklager. Slechts op het einde blijkt dat beide vrouwen vrijuit gaan, want de zoon van Simonne (Jean-Benoit Ugeux) heeft de moord gepleegd uit jaloezie op Marie's vermeende relatie met de geestelijke...Complex en spannend, maar nog steeds plausibel. Op scène echter wordt in de vorm van een dierenfabel een

andere waarheid gespeeld over ongeveer hetzelfde verhaal. Hier gaat het over een stier die een zorgeloos leven leidt binnen een omheinde weide tot hij in verleiding wordt gebracht door de slang en de vos. Zij wijzen hem op zijn beperkte vrijheid en beloven hun hulp bij een ontsnapping, als hij hen maar eerst helpt de boom te vellen die net buiten de omheining staat. Niet dat zij uit liefde de stier een beter leven gunnen, de vos is het gewoon te doen de uil uit de boom op te vreten en de slang is jaloers op de hogere plek die de uil inneemt ten opzichte van haar. De stier breekt los, velt de boom, maar breekt hierbij ook zijn geweldige kop. De uil is vrij, maar gedoemd om eeuwig te blijven rondvliegen, ten prooi aan vos en slang die hem nu opwachten. Het vervolg van de fabel wordt eigenlijk gegeven in de rechtszaak, maar hier glijden de twee verhalen verder uit elkaar weg, verschuiven de perspectieven en stellen de vos en de slang in een ander daglicht. Waar Simonne en Marie beiden op het scherm slachtoffers zijn (van de bisschop?), ontpoppen ze op het podium tot sluwe daders die de stier (de bisschop?) ombrengen. En passen ze daarenboven ook niet in het verhaal van Johannes de Doper zelf, waar Jean-Baptiste (als uil, spiritueel wezen dus), Salome en Herodias (als verleidelijke slang en vos) en Herodes (als stier en brutale machthebber) een gelijkaardig verhaal spelen? Verhalen verschuiven dus, leveren commentaar op elkaar, en stellen de bekende plot in een ander daglicht. En wat dan te denken van het optreden van de chansonnier Jean-Baptiste en van het groot orkest? Ze produceren muziek die zowel de rechtszaak als de dierenfabel begeleidt en zorgen dus opnieuw voor een homogene achtergrond die alle tekenrelaties samenbrengt.

Teksten die voorheen 'grote verhalen' hielpen uitmaken (dierenfabels, de nieuw-testamentische figuur van Johannes de Doper, de hoge religieuze positie van een bisschop, de rol van de zanger, het groot orkest behorend tot de hoge cultuur,...) functioneren nu als stofdeeltjes in een zuigende spiraal van beelden die niets heel laat van de aspiraties van het grote waarheidszoeken. Blijkbaar moeten we toch echt leren anders denken, anders zien, anders voelen (waartoe Nietzsche en Artaud reeds opriepen) en onze narratieve honger niet langer stillen met die ene afdoende totaaloplossing. De wereld is er gewoon veel te complex voor...

5.3. *Maria-Magdalena (2009)*

Een videoscherm staat centraal op scène, in het midden van drie roteerbare ringen; op de film een enorme maan met het silhouet van een vrouw. Eindelijk een centrum waar alle betekenis aan opgehangen kan worden? Een terugkeer naar de klassieke euclidische geometrie en de aristoteliaanse vertelkunst? Vergeet het maar, van bij het vollopen van de zaal word je overspoeld door vreemde geluiden die steeds maar luider worden, gegil van mensen, een chaos die steeds maar agres-



Maria-Magdalena: Aziatische non met castratiemes (foto: Wayn Traub)

siever wordt. SOUND OF HELL. HELL ook voor wie slechts de 'contaminatie' van een drietal verschillende verhalen gewoon is, want in deze productie ga je de confrontatie aan met vele en totaal uiteenlopende verhaallijnen (Jeroen Olyslagers herschreef er de eerste versies van). Daarom is dit ook de meest magische en intrigerende van alle voorstellingen die Wayn Traub ooit maakte, temeer ook omdat deze doolhof van scènes blijkt te drijven op een unieke picturale, verbale en sonore compositiestructuur. Niet alleen het woord, maar ook het beeld gehoorzaamt aan een soort muzikale intensiteit, waardoor elke (choreografische) beweging zelf, van op welk niveau dan ook, de muziek bepaalt en beelden genereert. Reeds van bij de 'Aziatische Nonnen Filmouverture' danst de non en de muziek volgt elke beweging van haar, cadrages en achtergronden volgen evenzeer. Blijkbaar kan deze non ervoor zorgen dat bij elk van haar bewegingen beelden verschijnen en verdwijnen, gesynchroniseerd op het ritme van haar adem en gebaren. In haar dans ligt dus tegelijk het geheim van de montage zelf besloten en geheel de voorstelling blijkt te zijn gemonteerd op de sluierende/ontsluierende ritmische présence van deze oosterse (mis)dienares. Een bizar ritueel is op komst, onze kijken en luistergewoontes raken danig ontregeld, maar deze nieuwe montagetechniek is slechts de artistieke vormgeving van een diepgaande de-en re-constructie van ons westers wereldbeeld.

Tegelijk geeft dit begin ook reeds aan waarover het in deze productie zal gaan: de metamorfose van de man die in een groot aantal afsplitsingen van zichzelf op zoek is naar meer, naar beter, naar anders...en hiertoe een gesofisticeerd ritueel spel opzet. Vooreerst is er Ioqanan, hedendaagse souvenir van de Bijbelse Johannes de Doper, in een aantal rollen (zanger, duivel, sjamaan) die telkens verinnerlijkte aspecten weergeven van een figuur die beseft dat hij zijn menselijkheid/mannelijkheid aan het verliezen is, eigenlijk ook dat het tijd is dat er een einde komt aan dit soort mannelijkheid. In zijn duivelse gedaante lijkt hij als regisseur de opeenvolging van alle scènes in handen te hebben, maar blijkbaar met een heel bijzonder doel voor ogen: de komst van een nieuw en vrouwelijk godsbegrip. De tijd van een Mother Goddess die wraak komt nemen is gekomen en in trance en gezang bereidt hij dit nieuwe bewustzijn voor. Daarnaast wordt de wereld-in-verandering ook bekeken langs buiten om, doorheen de bril van een Spycam Man die zijn eigen leegte voelt en daarom alles in beelden wil vastleggen, onder het motto: ik film, dus ik ben. De echte wereld ontsnapt hem en als protest tegen elk systeem dat hem opgedrongen wordt plast hij als een hond tegen alles wat op zijn weg ligt, een vitaal-dierlijke reactie in en tegen een wereld die echtheid mist. Ook een derde mannelijk figuur, Gabriel (Rios), maakt een lichamelijke en geestelijke crisis door, maar stelt hier een remedie tegenover: hij pleit voor een nieuw inzicht in de macht van de hersenen en hoopt dat linkerhersenwezens binnenkort de gaven

van rechterhersenwezens beter zullen appreciëren. Het nieuwe bewustzijn dat wij allen energie-wezens zijn roept ons gewoon op om elkaar op een hoger niveau te ontmoeten: *All should become ONE*. Breng dus je twee helften zo goed mogelijk samen is de boodschap en gedaan met je vrees voor innerlijke versplintering en eenzaamheid! En als je goed begrijpt dat we allen complementaire hersenhelften zijn in een voortdurend proces van elkaar aanvullen, moet je als man ook de vrouwelijke positie van Magdalena kunnen aanvoelen, vandaar Gabriëls finale fascinatie: *Magdalyne is a man, Wayne... She is a man! I want to play her, no I AM Magdalyne!* Een grote dosis ernst hier, maar onderliggend ook wat humor in de manier waarop twee acteurs hanig om de hoofdrol vechten!

Het opgeven van traditionele identiteiten inspireert echter voortdurend angst, of je kan niet zomaar een nieuwe mythe of nieuw Groot Verhaal laten geboren worden zonder hiervoor een prijs te betalen. Als een moderne Maria-Magdalena die het rijk van de man contesteert daalt Prof. Moesen af in een grot in Zuid-Frankrijk bij Saint-Aeniac, dezelfde grot die reeds in *Arkiologi* vermeld werd, allusie op de afdaling van Aeneas in de onderwereld uit Vergilius' *Aeneis*. Deze grot kwam door een aardbeving aan het licht en kreeg sindsdien de naam 'La Grotte de Sainte-Madeleine', gedoopt naar de naamdag waarop ze werd ontdekt, thans evenwel bekend onder de naam 'la c ave des sorci eres' omwille van de vrouwelijke voetafdrukken tegen de wanden. De moderne onderzoekster, deels cosmopsychologe, deels archeologe, onderneemt de eerste vrouwelijke afdaling in deze grot en geraakt tot een punt waar voorheen nooit een man is geraakt. Deze Maria-Magdalena die, net zoals Ioqanan, Spycam Man en Gabri el een fysieke en mentale transformatie doormaakt tijdens haar afdaling, betaalt echter ook een prijs voor haar intrede in een nieuwe wereld; een nieuwsoortige angst heeft zich sindsdien van haar meester gemaakt, omdat de 'professor' die in contact is gekomen met rituele resten (een oud castratiemes) van een matriarchale samenleving. Als wetenschapster weet ze genoeg wat het betekent uit het vertrouwde patriarchaal en academisch verhaal te stappen en bewijzen te verzamelen van tegengestelde premissen.

Het verhaal van de Hollandse rosse dame die een klooster probeert te verkopen waarin ooit een oude vruchtbaarheidsboom werd omgekapt en tot beeld van een erotische Maria-Magdalena werd getransformeerd speelt in op de onderstroom van andere verhalen die in het westen slechts heimelijk verteld mochten worden en een verboden verbeelding op gang brachten. Monniken begonnen de voet van het beeld te kussen, wat een aanzet werd tot een orgie in hun gemeenschap en de beeldhouwer tot castratie bracht. Maar ongetwijfeld de radicaalste vorm van angst en afstraffing van het mannelijk schuld-en boeteklimaat waarin het westen zichzelf verloren is, zie je in de 'Vatican Speech', een indrukwekkende sequens waarin

een bisschop (één van de vele, op eminente wijze gecast door Luc Tuymans, Wim Vandekeybus, Johan Simons, Eric De Volder, Eric Anthonis en Guy Cassiers) de trappen afdaald, een naakt ros meisje (van 6 jaar) in de armen draagt en in het Italiaans een zeer geëngageerde speech houdt over het nakende einde van het Christendom. Het uur van het nieuwe Begin heeft geslagen, zegt hij, zij wensen allen niet meer te baden in ZIJN licht, 'want in den beginne was er het Woord, en het Woord was een Leugen'.

Ook het verhaal dat de priester vertelt aan de puberende Juan bevat dezelfde moraal: een hond (de man) kijkt iedere avond verlangend naar de maan (het vrouwelijke, het spirituele) en begint telkens als een razende te blaffen wanneer vogels wel naar de maan kunnen vliegen. Tot wanneer een magische zwarte vogel belooft hem mee te nemen naar de maan, met de bepaling echter: 'I can bring you to the moon but on one condition: break all your teeth on your metal chain, and I'll come down to lift you up'. Net zoals de stier in de parabel uit *Jean-Baptiste* moet je je dus eerst bevrijden van je oud geloof, en ook al kost je dit je hoofd, pas dan zal je werkelijk vrij zijn.

Verhaallijnen dwarrelen doorheen elkaar, worden hernomen in gevarieerde vorm en hebben hier en daar details gemeen, precies als bij toeval, maar toch delen van het geheel, als noten in een bekende symfonie. Zo duiken zwarte vogels zowat overal op, ze lijken de apocalyps aan te kondigen of dan toch het einde van een bepaald soort maatschappij, maar zijn tegelijk ook deel van het dominante kleurenregister ZWART dat zich zo vaak manifesteert. Beelden, kleuren en uitspraken komen terug, veeleer in hun ritmische bepaaldheid en intensiteit dan als narratieve noodzaak. Rood, wit en zwart leveren de esthetische achtergrond en de meest algemene rituele transformatie komt tot stand door de oude maatschappij (zwart) te laten omkeren in zijn gecastreeerde vorm (wit). Spycam Man, de visueel zoekende man, wordt naakt ingewreven met wit, castrereert zichzelf en wordt een foetus in bloed en water. Slotbeeld is dit van de archeologe die afgedaald is in het rijk van de Moeders en zwanger piano speelt, voorbode dus van nieuw en beter.

Afwisseling van mythische en religieuze basispatronen, opkomst van een nieuw monistisch gevoel dat eraan komt, maar ook gevoelens van angst en onmacht bij het verlies van al die vertrouwde verhalen. Slechts eventjes zie je in een wonderlijk ritueel de herinnering aan de volmaakte harmonie opduiken, om daarna opnieuw snel verstoord te worden. Waar in het filmgedeelte Spycam Man met witte klei volledig ingewreven wordt en een nieuw ritueel lichaam krijgt, verschijnt tegelijk in theatervorm één van zijn alter ego's, Ioqanan, met in de handen een brede kelk waarin twee hersenhelften druipend van het bloed. Hij heft ze hoog in de lucht,

brengt ze samen tot één bal en bezingt Salomé. Daarna scheurt hij ze echter weer uitéén en begint ze op te eten, het bloed traagjes opdrinkend, zijn gelaat finaal volledig onder het bloed. Of, de absolute eenheid der tegengestelden is onmogelijk te realiseren, we kunnen enkel pogingen in die richting doen...

Een nieuwe tijd, een nieuw gevoel...

Bij veel kunstenaars uit de laatste decennia zie je een geleidelijke verschuiving in symbolische en artistieke verbondenheid met een sterk veranderende wereld. Bij velen kan je een overgang vaststellen vanuit een traditioneel romantisch-religieus paradigma, over een modernistisch, naar een postmodern onderzoeksmodel. Of anders gesteld, eerst was er de behoefte aan een funderende mythe, daarna kwam de twijfel aan bestaande mythes en deze werd gevolgd door een versnipperend en badinerend spel met de mythe. Zo ook bij Wayne Traub. Zeg maar dat Johannes de Doper eerst nog tot het Bijbelverhaal behoort, daarna evolueert tot een symboli(sti)sch actant die net zoals bij Oscar Wilde verandert in Jokanaan, om ten slotte de sjamanistische Joqanan te worden die alle verhalen vanuit zijn dictafoon manipuleert en nog slechts enkele Latijnse woorden uit de eucharistieviering voor zich uit mompelt.

Wayne Traubs artistieke verbeelding is uiteraard eerst een antwoord vanuit en op de eigen psycho-biografie, de sociale context waarin hij is grootgebracht en het intellectuele klimaat waarin Kunst vandaag gesitueerd wordt. De afgelopen tien jaar tonen een evolutie van klein naar groot, van kortstondige en kleinschalige producties (type: Mises-en-Traub) naar een trilogie toe, een *magnum opus*, maar wat opvalt is de terugkeer en uitdieping van gelijkaardige thematieken. Zo voeren zowel *Beasts* (1998) als *Maria-Magdalena* (2009) momenten van eenzelfde rituele transitie op en presenteren ze eenzelfde fundamentele metamorfose die de mannelijke protagonist doormaakt. In de eerste performance is Michael Jackson nog het centrale icoon en zijn androgynе persoonlijkheid laat een man in extase een overgangsritueel tot vrouw doormaken. In *Maria-Magdalena* wordt de castriatie en transitie van de man haast letterlijk uitgevoerd, een groot aantal mannen (Joqanan, Spycam Man, Gabriel, de kleine Juan, de eenzame soldaat op het strand) voelt gewoon de dreiging van een nakende ontmanning en verwelkomt ze, omdat ze eigenlijk allen lijden onder de onmacht van de eigen identiteit.

Verhalen als deze behandelen in feite het enige belangrijke probleem waarvoor de mens zich steeds gesteld heeft gevoeld, zijn eindigheid in een oneindige wereld die hem absoluut niet 'begrijpt'. Vandaar het centrale probleem van de menselijke

afhankelijkheid en verslaafdheid aan verhalen die moeten uitleggen wat zijn positie als dierlijk/menselijk/spiritueel wezen nu eigenlijk inhoudt en waarom hij al dat labeur van passioneel en tragisch wezen moet ondergaan om dan uiteindelijk toch te moeten sterven. Het bewustzijn van zijn uniek menselijk statuut laat hem zijn dierlijke afkomst verloochenen en verleidt hem om verhalen uit te vinden over zijn heiligheid en transcendentie. Dit vocabularium werd herboren in het begin van de twintigste eeuw na decennia van mensonterend geweld en vol melancholie verbeeld in een modernistische theatertaal door Brook, Artaud en Grotowski. Met Brook deelt hij het verlangen naar de verloren harmonie, met Grotowski zelfs dit van een therapeutisch theater dat tot een spirituele vernieuwing kan leiden (Auslander, 1997). Hij deelt deze achtergronden om er het existentiële probleem van de hedendaagse mens (vooral man) in te situeren, maar finaal gaan hij en Jeroen Olyslaegers echter over tot een radicale kritiek op elke vorm van dogmatisch en fundamentalistisch gebruik hiervan, wat het onvergetelijk beeld oplevert van de in bloed dopende bisschoppen uit *Maria-Magdalena*, schuldbevuste potentaten die niet meer wensen te baden in het oude Licht. Mythische verhalen zie je dus van narratieve en thematische inhoud veranderen, ze zijn immers niets meer dan een steeds voorlopige vorm om de steeds grondeloze en betekenisloze leegte onder onze voeten in verhalen om te zetten (Geertz, 1977; Sels, 2007; 2009).

Daarom is een maatschappij die enkele duizenden jaren vooral het patriarchale model van verbeelding heeft gebruikt dringend aan revisie toe: het mythisch raamwerk dat tussen ons en de 'werkelijkheid' fungeert als narratieve uitleg en 'douceurtje' voelt de behoefte aan een omkering in geslacht en gender: man wordt vrouw, god wordt godin, de 'zondares' die de voeten van de voormalige 'gezalvde' waste wordt de nieuw in te zalven profeet, of zie hoe snel deze tijden van elke Christus een Christa kunnen maken, van elke Maria een moedergodin.

Diepgaande kritiek dus op de vastgeroeste beelden en verhalen die ritens en mythes in het westen gemaakt hebben tot hetgeen ze waren op het einde twintigste eeuw. Tegelijk echter een diepe sympathie met dit menselijk medewezen dat verscheurd wordt door de zuivere en tegelijk onzuivere Liefde, en die, zoals de astronaut in *N.Q.Z.C.*, finaal toch kiest om letterlijk bovenop zijn geliefde te gaan staan wanneer de grond onder zijn voeten begint te branden, hierbij volledig het gedrag na-apend van de aap tijdens het experiment. Daarom herinnert Paul Moyaert er terecht aan dat Lacan de liefde *épouvantable* noemt en dat Dante de eeuwige liefde situeert aan de poorten van de hel (2009).

Wayn Traubs wereld houdt hier rekening mee en is daarom niet mythisch, maar eerder diep tragisch. Zoals de Griekse tragedie toont ze de fundamentele

verscheurdheid van de mens, zijn eindigheid en onvolmaaktheid. Of zoals hij zelf zegt: 'De meeste producties handelen over liegen en bedriegen, over jezelf verliezen en vluchten uit de realiteit, over trauma's en de pijn die een tekort aan liefde teweegbrengt, over toch koppig blijven geloven in jezelf en in een hogere onbevattelijke dimensie, over het maken van fouten en de kans die nog te corrigeren via zelfopoffering, over het feit dat de oplossing van al onze problemen uitsluitend in onszelf moet worden gezocht. Ook over de onmogelijkheid dit alles te tonen in een wereld die finaal begrijpelijk is, of voor een eigen einddoel geschapen werd. De ervaring toont eigenlijk het tegendeel: wij spelen allen rollen in tegengestelde spelen en niemand stelt hierbij de spelregels op'.

Het rituele theater dat hij ontwerpt toont de rituele weg van transformatie die elk personage voortdurend moet ondergaan. Het animale theater boort hierbij alle lagen van dierlijkheid, instinct en erotiek aan en wil doordringen tot het meest volledige wezen dat de mens zijn kan. Iedere generatie heeft hierbij zijn eigen Jacques Brel nodig, stelt hij, een meester en zanger-danser-tovenaar die tijdelijk het dreigende 'zwarte gat in de dingen' moet toestoppen, de kilheid moet verjagen uit een universum dat duidelijk niet meevoelt met de mens, maar steeds weer door diens verbeelding wat warmte toegestopt moet worden. Tot een nieuwe zanger komt die hem op zijn beurt van verstarring zal beschuldigen en de vogels op een andere manier laat zingen. Een moeilijk te verteren wereldbeeld, een zwaarwichtig idee om steeds maar De Doper te moeten zijn voor anderen? Gelukkig relativiseert ook heel wat lichtvochtigheid de ernst van de rituele zoektocht. De twee Britse highbrow kunstfilosofen op het einde van *Maria-Magdalena* die aan de kibbelende Statler en Waldorf uit de Muppet Show doen denken, mogen dan ook typisch worden genoemd voor Traubs zoektocht. Voldoende relativisering en distantiëring inbouwen lijkt een probaat middel te zijn om elke artistieke productie ook te tonen zoals ze is, slechts een maak-werk, steeds voorlopig en onaf.

BIBLIOGRAFIE

- Philip Auslander, *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, London & New York, Routledge, 1997.
- Hans Blumenberg, *Work on Myth*, Cambridge MIT, 1995 (1979).
- Geert Bové, *Le Théâtre (s') appelle l'Animal. Voorbereiding op een Salomé-trilogie*, Gent, Licentiaatsverhandeling, 1998.
- (Canvas, 2008), Wayn Traub in Weervolgen, 12 mei 2008
- F. Decreus, *Ritueel theater of de droom over onze verloren oorsprong*, Gent, Academia Press, 2009.
- Sally De Kunst, 'Ik wil de mensen gelukkig maken', in: *De Morgen* 25/10/2000.

- Clifford Geertz, *The Interpretations of Cultures*, New York, 1977.
- Wouter Hillaert, 'Esthetische agressie of agressieve esthetiek. Wayn Traub – een tussenstand', in: *De Morgen* 18/05/2007.
- Wouter Hillaert, 'Wie iets maakt over de wereld komt bij de liefde uit', in: *De Morgen* 14/11/2007.
- Liv Laveyne, 'De lat kan nooit hoog genoeg liggen', in: *De Morgen* 14/09/2006.
- Tamsin Lorraine, *Irigaray and Deleuze. Experiments in Visceral Philosophy*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1999.
- Mary Midgley, *Beast and Man*, New York, 1978, Cornell UP.
- Paul Moyaert, 'Overdracht begrijpen vanuit de liefde? Lacan leest het *Symposium*' (te verschijnen in: *Psychoanalytische Perspectieven* 2009).
- Cédric Raskin, 'Extase', in: *Cutting Edge* 17/11/2007.
- Geert Sels, 'De vlucht uit de leugens', *De Standaard* 29/05/2001.
- Geert Sels, 'Geen toekomst zonder verleden', in: *De Standaard* 10/11/2007.
- Nadia Sels, 'Waarom de mythe geen antwoorden geeft: Hans Blumenbergs alternatieve benadering van het mythenonderzoek', in: *Handelingen van de KZM* 61, 2007, 237-253.
- Nadia Sels, 'Over verhalen en verhalen daarover. De gelaagde relatie tussen mythe en psychoanalyse', in: *Psychoanalytische Perspectieven* 2009 (te verschijnen).
- Christel Stalpaert, 'Het lijf wil ook wat: Deleuze's esthetica van de intensiteiten en de herwaardering van het lichamenlijk-sensibele binnen de visuele cultuur', in: *Itinera: onderzoekstrajecten voor de studie van hedendaagse kunst*, Gent, 2004, pp. 159-176.
- Christel Stalpaert, 'Van Tijd tot Tijd. Het lichamenlijk vermogen om de ontworpen tijd en de intensieve ruimte zin en betekenis te verlenen in Wayn Traubs "Maria Dolores"', in: *Body Language*, Brugge, Cultuurcentrum, 2005, pp. 18-35.
- Toneelhuis, Brochure 'Wayn Wash Trilogie', 2008 (16p.).
- Elke Van Campenhout, 'Onweerstaanbare manipulatie', *De Standaard*, 08.10.2002.
- Marianne Van Kerkhoven, 'State of the Union', in: *Etcetera* 22, 2004, 94, pp. 94.
- Cornelis Verhoeven, *Rondom de leegte*, Utrecht, 1966, Amboboeken.