

POSTDRAMATISCHE LICHAAMSTAAL IN MEG STUARTS *ALIBI*

Flore OPSOMER

Meg Stuart (°1965) is niet langer een onbekende choreografe/danseres in ons Vlaams podiumlandschap. Na haar studies in Amerika¹ komt ze begin jaren 1990 naar België waar ze haar huidig gezelschap opricht, *Damaged Goods*. In haar beginperiode creëert ze verscheidene korte studies over het lichaam, wat uiteindelijk resulteert in haar eerste avondvullende voorstelling voor drie dansers met live uitgevoerde muziek van Hahn Rowe, *Disfigure Study* (1991). De voorstelling staat voor *being different*, het anders zijn, wat niet wil zeggen dat ze zich zomaar wil manifesteren als Anders aan de andere. Ze toont de lichamelijke op een nieuwe manier, vanuit het fragmentarische, vervreemde karakter. Ze is tevens een aanklacht tegen de idealen van de mannequin-wereld, een reactie tegen het narcistische modelbeeld van onze hedendaagse tijd. Meg Stuart maakt een statement tegen de *power-dance*, waarin de acrobatie ten top wordt gedreven.

In het begin van de jaren 1990 - het moment dat haar werk voor het eerst in Europa wordt getoond - werd deze vertolking van fysieke onmacht en kapotte lichamelijke heel goed onthaald door het publiek. Haar eerste voorstellingen zijn vooral een zoektocht naar hoe leed, pijn en vervreemding op de scène kunnen worden gebracht, dit geïnspireerd door haar omgeving in New York met beelden van aidspatiënten, zwervers, mensen die lijden. In het werk *Appetite* (1998) combineert ze dit met een nieuw element, de tastzin. Het geeft een nieuwe impuls aan haar werk. De tastzin wordt verder geëxploiteerd in *Highway 101* (2000), waar het fysieke contact met de toeschouwers centraal staat. De recentere productie *Alibi* (2001) is een combinatie van deze drie elementen, ten eerste de fysieke onmacht met de kapotte lichamelijke, ten tweede de tastzin en de tactiele kwaliteit en als laatste de relatie tussen performer en toeschouwer.

Stuart zoekt naar en toont lichaamsuitdrukkingen die deel uitmaken van het destructieve en fragmenterend proces van de beschaving. Deze lichaamsuitdrukkingen worden verwerkt in dansante passages. Rudi Laermans schrijft in een essay in *Ballet International* (1999):

grappling with the realities of new diseases, the rootlessness of the modern individual or the destruction of the social network form the material of a political dance theatre that is making a striking contribution to developments in theatre during the nineties.²

Het gebruik van het lichaam is volgens Stuart een dansante beweging op zich. Het is een extreme visie, maar ik kies er voor om het lichaam dat zich in alle mogelijke vormen beweegt, te zien als een bepaalde manier van uitdrukken. Dans is net deze twee elementen samen, het is een manier van bewegen en een manier van uitdrukken. Zelfs een stilstaand lichaam kan je zien als een *non-movement*. Door zich net niet te bewegen is het een manier om zich uit te drukken, om het dansante zichtbaar te maken. Deze extreme visie kadert mijn inziens in het differentie-denken, waarbij het onzichtbare zichtbaar wordt gemaakt door anders te kijken, anders te voelen, anders te horen. Het net niet tonen van iets, bevestigt zijn bestaan en legt er dus juist de nadruk op.

Naast de stilstaande beweging of de verstillings van een beeld, een *tableau*, maakt Meg Stuart veelvoudig gebruik van seriële herhaling of herhaling met variaties. De seriële herhaling wijst op het letterlijk herhalen van - in deze context - een choreografische frase. De herhaling met variatie wijst op de voortdurende herhaling van een beweging, maar telkens met een klein afwijkend detail. Op die manier is het getoonde, het gepresenteerde altijd net iets anders dan het voorafgaande. Het integreren van het voorafgaand getoonde zorgt er voor dat er energie, een cadans ontstaat die tot uitdrukking wordt gebracht in choreografische frasen veelal gecombineerd met tekstmateriaal.

Stuarts danstaal keert de zoete schijn van de gangbare danskunst binnenstebuiten en symboliseert zo het 'voor-werk', het dansen-voor-de-dans, de aan alle choreografische arbeid voorafgaande disciplinerende van lijf-en ledematen.³

De lichamelijke die zich op scène veruitwendigt situeert zich in het grensgebied van het *Unheimliche*, het abnormale. Het toont lichamen die binnen onze socio-maatschappelijke normen niet of zelden terug te vinden zijn. De lichamen die op de scène verschijnen zijn verstoorde lichamen, ze bewegen niet als in de traditionele danscontext of als in het dagelijkse leven. Ze slepen zich voort, bepaalde lichaamsdelen worden meegesleept als waren die verlamd. Deze bewegingen refereren aan zieke, invalide lichamen die zich veruitwendigen in dansers die zich off-stage 'normaal' gedragen. Meg Stuart verwoordt het als "dancing with an immobile body".⁴ Het is een niet flatterend beeld van kruipende, hollende, dansende lichamen en lichaamsdelen. Rudi Laermans refereert in dit verband verscheidene malen aan 'gehandicapte' lichamen, opnieuw lichamen die in onze wereld weggedrukt worden. Een andere referentie is die aan de wereld van de autisten. De blik waarmee de dansers het publiek aanstaren is leeg maar toch zo aangrijpend. De dansers kijken door ons heen. De uitwisseling van de blikken is veelal een non-communicatie. Net die non-communicatie zorgt voor een indrin-

gend gevoel, je wordt er door aangegrepen en er in meegesleurd. De lichamen, die vervreemdend overkomen, doen denken aan mensen die getroffen zijn door aids, het typisch hedendaags ziektebeeld. Deze lichamen zijn culturele lichamen⁵, ze worden gevormd door de sociale omgeving van agressie, pijn en angst. De subjecten, die op scène *performen*, krijgen een lege indruk door de starende, holle blikken. Het lichaam en de blik lijken als het ware een katalysator om de subjectiviteit van de individuen op het podium te transformeren naar het publiek.

Vanuit die context wil ik de dansperformance *Alibi*, die in november 2001 in Zürich in première ging, verder analyseren. Het is de eerste voorstelling die voortvloeit uit de samenwerking tussen Meg Stuart en Christopher Marthaler (°1951). Meg Stuart is sinds 2001 *artist in residence* in het Schauspielhaus in Zürich, waar Marthaler de huisregisseur is. Deze samenwerking brengt mee dat Meg Stuart aan de slag gaat met huisscenografe Anna Viebrock (°1951), wat uitmondt in een verbluffende, aangrijpende *mise-en-scène*. Het is na het succesvolle locatieproject *Highway 101* een productie die zich opnieuw afspeelt in de traditionele schouwburg met een klassieke opstelling van het publiek.

Het licht gaat uit, een fel wit neonlicht verblindt de ogen, een hoop lichaamsdelen spartelen in een vormeloze cirkel. Er weergalmen kreten, gejuich, gezucht. De massa op scène kronkelt. Lichamen verplaatsen zich over en door elkaar. De lichamen slaan aan het pompen, werpen zich naar de vloer, stoten de ruimte open. Vooraleer de performers beginnen te praten, worden ze volledig beheerst door ontembare agressie. Ze bespringen en verslinden elkaar als wilde dieren. Soms kruipen ze tegen elkaar aan, aaien elkaar even, rennen daarna weer schoppend, slaand en bijtend weg, bezeten als ze zijn door krachten die sterker zijn dan zichzelf. *Alibi* start met een explosief spel van de performers. De gecreëerde ruimte waarin dit spel zich voltrekt voelt kil aan, de groene muren met afgebladderde verf veranderen voortdurend van betekenis door de overweldigende lichtregie. De ruimte is breed, gevuld met enkele alledaagse attributen (een basketbal, een versleten sofa, een munttelefoon, een fles water, een doorgelegen matras,...). *Au court* van de toeschouwers bevindt zich op scène een box met ramen. Een lunchruimte voor werfarbeiders? Een kille wachtzaal? Een box voor sportcommentatoren? Een regiekamer? Een getuigeniskamer bij een ter dood veroordeelde in Amerika? Het ruwe spel van de acteurs en de dansers wordt onderbroken door en gecombineerd met flitsende videobeelden die geprojecteerd worden op kleine televisie-monitors en op de muren en hoeken van de scène. Of wordt het spel juist geleid door die beelden? Chaos alom. Het publiek zoekt in deze beginscènes naar een eigen plek binnen het gebeuren. Het gedesorienteerde gevoel wordt vergroot door de manier waarop we als publiek het spel aanschouwen.

1. Communicatie met de bühne

De traditionele klassieke opstelling van de *black box*, waarbij de toeschouwer een vaste plaats krijgt toebedeeld, wordt hier behouden maar miniem aangepast. Deze aanpassing zorgt voor een cruciale ingreep in het waarnemingsproces van de toeschouwer. De brede speelscène wordt doorgetrokken tot in de publieksruimte, waarbij de toeschouwers in enkele lange rijen zitten. Bij de voorstelling in de Gentse Opera zit het publiek niet in de immens grote zaal maar neemt het plaats op de scène, wat de intimiteit van het stuk en de relatie tussen het publiek en de scène intenser maakt. Anna Viebrock (scenografe Schauspielhaus) vertelt:

Het idee was om door hier (nvdr: Schauspielhaus, Zürich) in de lengte van de Box te spelen, de toeschouwers het gevoel te geven dat ze tot de scène behoren, dat ze deelnemen aan het gebeuren.⁶

De dans betreft de kijker bij het gebeuren door het kijken op zich te intensifiëren. Het betreft de perceptie van het gebeuren. Zo is er een directe betrokkenheid van het publiek bij de encscenering en voelt het meer als presentatie aan, dan louter als representatie. Er ontstaat een gemeenschappelijke ervaring tussen kunstenaar en publiek. De toeschouwer krijgt de opdracht om zijn eigen reacties en ervaring te mobiliseren om zo een eigen deelname te verkrijgen in het proces.

Het waarnemen en aanvoelen van lichamelijkeheid is afhankelijk van het communicatieve proces tussen publiek en scène. Het waarnemen op zich is door de nieuwe theatrale vormen cruciaal gewijzigd. Steven De Belder schetst dit proces aan de hand van de basisstructuur van de podiumkunst: *Schau*, *Show* en *Shown*.⁷ Binnen deze drieledige structuur manifesteert zich het lichaam. *Schau* wijst op de blik van de toeschouwer, het kijken naar iets. *Show* slaat op het tonen van iets. Respectievelijk gaat het over de receptie en de productie. De derde factor is *Shown*, wat verwijst naar wat getoond is. De verhouding is problematisch, omdat de manier waarop de acteur en de toeschouwer deze drieledige structuur aanvoelen, verschillend kan zijn. De *Schau* is niet in staat om alle verschillende facetten en expressies van het lichaam te vatten. Het lichaam toont zich op verscheidene manieren, die door de individuele toeschouwer anders worden aanvoeld. Verschillende betekenislagen kunnen aanwezig zijn bij de presentatie van een bepaalde choreografische beweging of lichaamsuitdrukking. Het totaalbeeld van dit lichaam is geen consumeerbaar geheel. We zijn niet in staat om via onze zintuigen alle prikkels op te vangen.

Het gevolg is dat de toeschouwer passief blijft, want hij neemt enkel het algemeen beeld van de performer in zich op, of net enkel die zaken die hem of haar intrigeren. Michel Foucaults theorie omtrent de disciplineren van het subject en zijn lichaam kan hierop toegepast worden. Het is een proces van zaken zichtbaar maken. Het mechanisme waarin het lichaam vervat zit, wordt getoond (*rendering visible*). Vanuit die visie is zowel de performer als de toeschouwer zich bewust van zijn eigen positie en mogelijkheden en van de positie van de ander (respectievelijk de toeschouwer of kunstenaar). Als beide partijen zich hiervan bewust zijn, is het gevaar kleiner dat de lichamelijke vorm wordt tot een complex, moeilijk consumeerbaar artikel.

Binnen deze *Schau* is het *frame* (Erving Goffman) een eerste belangrijk element waarin we als toeschouwer de voorstelling plaatsen. Zien we het gebeuren binnen een theateraal frame, of een alledaags frame? Deze beide frames zorgen voor een verschillend interpretatiekader bij de toeschouwer. Een tweede element is dat de dans de vierde wand achterwege laat. We zien de dansers zowel met de rug als met het aangezicht naar ons toe bewegen. Het geësceneerde laat zich langs vier zijden bekijken. Een derde en laatste element is de ruimte-indeling die zorgt voor een specifiek perspectief, zodat de perceptie bij elk persoon varieert. Het gebruik van de volledige breedte van de zaal zorgt er enerzijds voor dat de blik van de toeschouwer abrupt van de ene kant van de speelruimte naar de andere wordt gestuurd, zodat een totaal ander kijkperspectief ontstaat. Door de ruimtelijke beperking van zijn standpunt ziet elke kijker wat anders. Anderzijds zorgt deze opstelling ervoor dat elke toeschouwer de voorstelling vanuit een andere hoek bekijkt. Elke kijker voelt het geziene anders aan, wat de persoonlijke betrokkenheid enorm vergroot.

Deze persoonlijke betrokkenheid zal paradoxaal genoeg de mechanismen van het voyeurisme ontregelen. De axiaal van de performers loopt dwars door de theater-axiaal, die van de toeschouwers. Deze kruising van axialen heeft tot gevolg dat je als publiek deel wordt van de voorstelling zelf. Je beleeft vanuit je zijde het spel als een voyeur, je observeert, maar tegelijkertijd ben je je bewust van deze positie. Het stuk wil zich het kijken niet toe-eigenen, maar vraagt daarentegen om een mentale projectie van de multi-axiale opstelling. De visuele context wordt constant bevraagd en geherdefinieerd door de ruimte. De concrete ruimte krijgt voortdurend nieuwe betekenissen. De toeschouwer herkent het intieme karakter van de bewegingen of de tableaux, maar zij of hij bevindt zich te dicht om in de illusoire wereld van het voyeurisme te geloven. Hier verwijst ik naar Brechts vreemdingstheorie⁸ waar het getoonde wordt vervreemd zodat de toeschouwer de mogelijkheid krijgt om het tekensysteem als tekensysteem te zien. De manier

waarop de multi-axiale opstelling wordt gepresenteerd bevat meerdere interpretatielagen die door elke toeschouwer anders kunnen ingevuld worden.

Deze multi-axiale opstelling zorgt ervoor dat de afstand tussen performer en publiek - zelfs met de traditionele opstelling - miniem is. Die afstand creëert mee de interactie met het publiek, het zorgt voor een *tactiele kwaliteit* van de hele encenering. Davis Freeman - één van de dansers - benadert bijvoorbeeld het publiek door zijn stem te richten naar het publiek. Hij verwijt in een 'monoloog' het publiek, zodat het publiek deel wordt van het gebeuren. We zijn niet alleen ooggetuigen of voyeurs maar we worden slachtoffer van en medeplichtig aan de actie. Zo wijst Freeman iemand aan: "You there, with the blue t-shirt, can you leave the building?" of "Have you ever done an abortion? Yes, you there!" Deze tekstfragmenten zijn brutale en kwetsbare theaterpoëzie. Het wordt nog snijden-der wanneer hij echte dollarbiljetten begint te verdelen in het publiek. Het aannemen van dit attribuut zorgt er voor dat je als toeschouwer mee de schuld draagt. Je aanvaardt het offer. Het wordt een bewijsstuk van de medeplichtigheid. Op een ander moment wordt er geschreeuwd vanuit de glazen box, maar het geluid is niet hoorbaar voor het publiek of de andere performers. Het lichaam overwint de kracht van de woorden, het lichaam uit zich via de bewegingen en de woorden schrompelen in elkaar.

In een ander fragment keurt Simone Aughterlony haar medespelers, als waren het consumptieartikelen. Met een zelfverzekerde blik en zelfverzekerde stem begint ze haar verhaal, ondersteund door videobeelden van de spelers in kwestie. Dit beeld kantelt wanneer Aughterlony zelf gevisieerd wordt, door de camera. Simone Aughterlony kijkt onwennig naar de registratie van zichzelf op de camera, maar ze wendt vlug het hoofd. Het besef van die registratie maakt dat ze zich ontpopt tot een mediageil persoon die zichzelf loopt te prijzen. Ze kent en beseft de gevolgen van het medium video en de voortdurende registratie van dit medium. Het gaat zo ver dat ze haar eigen lichaam wil aanpassen, in functie van haar positie ten opzichte van het registratiemateriaal. Simone Aughterlony vertelt in *Alibi*:

Doesn't anybody wants (sic) me? You can use me as an entertainer, I can sing, I can play the guitar...(...) Anybody needs a secretary? I'm incredibly romantic, I'm a great home-maker, I don't need much attention I can entertain myself of myself. You can expose me? I've have a really unique skin (...)⁹

Als publiek kijken we als een geïnteresseerde en aandachtige voyeur naar zowel het spel met de medespelers als naar het spel met de video. Vanuit onze 'luie zetel' observeren we het lichaam van Simone en haar manier van zijn - haar fysionomie. De toeschouwer wordt echter wakker geschud op het moment dat Simone zich rechtstreeks richt tot het publiek. Ze stelt expliciete vragen over hoe we haar het liefst veranderd zien wat lichaamsbouw betreft of hoe we haar het liefst willen consumeren op seksueel gebied. Simone Aughterlony wordt zelf het slachtoffer van het spel met de camera, haar 'zijn' wordt bepaald door de positie die ze ten opzichte ervan inneemt. Ze houdt haar rug recht, haar blik wijzigt,... waarbij ze heel bewust omgaat met het medium video. Het moment dat de danseres weet dat ze gefilmd wordt, wisselt haar presentatie zich om naar een pure representatie. Je voelt als toeschouwer dat haar manier van 'zijn' verandert, ze wordt een personage. Ze speelt het spel bewust mee, ze draait mee in de theatrale molen. Deze switch van 'presentatie' naar 'representatie' en de manier waarop haar lichaam hierop reageert, wordt heel bewust aangewend om de toeschouwer te verwarren.

Zoals vermeld is *Alibi* een heel toeschouwer-gerichte voorstelling. De passieve toeschouwer wordt hier actief door de rechtstreekse betrokkenheid met het gebeuren. In dit spel loopt de theatron-axiaal dwars door die van de scenische ruimte. De toeschouwer definieert zelf de situatie, hij gaat eigen structuren definiëren die specifiek opvallen. Het publiek gaat bijgevolg zelf beslissen of het fictief (met een esthetische kwaliteit) of reëel (met een morele kwaliteit) reageert. Het wordt rechtstreeks aangesproken en uitgedaagd. De toeschouwer beleeft een innerlijk proces dat kiest hoe je omgaat met de blootstelling aan agressie, extremisme, voyeurisme, de slachtofferrol en fanatisme. Het is een mentale projectie van de kijker naar de speler. Het gaat ook gepaard met het kinesthetisch invoelen. Je beweegt je eigen lichaam met de waargenomen bewegingen van de danser. Dit kinesthetisch invoelen wordt aangewakkerd door de manier waarop de lichamelijke zich toont aan het publiek. De directe afstand tussen performer en toeschouwer is zo klein dat je bijna automatisch de fysieke inspanningen voelt.

2. Chaotische lichamen

De afstand tussen beide groepen (acteurs-toeschouwers) is klein, maar diep en breed. De speelruimte wordt over de hele lengte en breedte benut. Het *trajectoire* dat zowel de dansers als de acteurs afleggen is immens groot door de vele chaotische bewegingen die elkaar opvolgen of afwisselen en zich over de hele breedte van de scène uitspreiden. Een performer schopt de andere vooruit van de ene hoek van de ruimte naar de andere hoek, alsof hij pasjes geeft met een voetbal.

Een omhelzing wordt een gevecht, dat abrupt stopt als een obstakel in de weg ligt. Het is alsof de ruimte gekenmerkt wordt door verschillen in dichtheid die de danser-performer aantrekken of afstoten. De kleine box aan de rechterkant van de scène, stimuleert ook zo de beweeglijkheid. Er ontstaan nieuwe spanningsvelden tussen performers die in en uit de box staan, die er door lopen, het publiek kunnen begluren, in de micro's schreeuwen in de box, ...

Opmerkelijk is dat bepaalde performers specifieke ruimtes innemen en als territorium zullen afbakenen. Joséphine Evrard (danseres) stelt zich hoofdzakelijk op als 'ondergeschikte'. Haar bewegingen zijn klein, bolvormig en naar de grond gericht. De ruimte die ze daarbij inneemt, is veelal een schuilplaats voor het geweld dat ze aanschouwt of ondergaat. Ze nestelt zich in de versleten fauteuil of klautert in het basketrekje aan de muur. Dit patroon wordt doorbroken als ze 'spastisch' begint te roepen en te bewegen op één van de bureaus. Het is haar moment van *fame*, gecombineerd met onsamenhangende flitsen van videobeelden. Davis Freeman en Thomas Wodianka (acteur) bewegen zich - meestal samen - veeleer van voorplan naar achterplan, en maken meer verticale bewegingen. Alle mogelijke richtingen worden gebruikt. Dit combineren ze met een zich in snel tempo van bureaus en zetels smijten, op rekjes klimmen, over de grond glijden,... zodat een energetisch veld met een dynamische beweeglijkheid ontstaat. Deze gecontroleerde entropie (wanorde, chaos) wordt versterkt door het weglaten van een lineair-succesieve narratieve plot in de voorstelling. Meg Stuart vertrekt in de eerste plaats vanuit secundaire bronnen, zoals brieven van vrienden, foto's van massamanifestaties of sportwedstrijden, het instorten van de WTC-torens in New York ¹⁰,... Dit vertolkt zich op scène in stemmingen van eenzaamheid, desolaatheid, chaos, ontvreemding en ruwe bewegingen, zonder duidelijk proces van oorzaak of gevolg.

Die inspiratiebronnen worden aangewend in een complexe dialoog om een vervreemdend effect te verkrijgen. Er ontstaat een chaotisch postdramatisch beeld door de lichamen gefragmenteerd te presenteren, het gebruik van parataxis, de gedesorïenteerde ruimte, ... De Vlaamse dramaturge Marianne van Kerkhoven verbindt de nieuwe theatertaal met de chaostheorie.¹¹ Deze chaostheorie waarin allerlei kleine deeltjes met elkaar ageren in een groter ongekend geheel, is perfect toepasbaar op deze voorstelling. Er worden ons videobeelden toegeworpen die onmogelijk te vatten zijn op zo'n korte, geïntensifieerde tijd. We zien zowel beelden in de uiterste hoek *au jardin*, als op een klein televisietoestel *au court*. Omwille van de grote afstand tussen de muur en de televisie, kan je opnieuw onmogelijk beide plaatsen simultaan bekijken. Het blikveld van de kijker is niet wijd genoeg. Zodoende word je opnieuw gedwongen om te kiezen tussen het ene

of het andere, om te 'zappen' tussen dit of dat beeld. Op dit zelfde moment dansen de performers op de voorgrond, op het achterplan, in de glazen box, op tafels,... Deze simultane ervaring kan door het beperkte waarnemingsapparaat van de toeschouwer niet helemaal opgenomen worden.

3. Zeitkristalle

De gedeelde tijd¹² wordt simultaan ervaren door zowel performer als toeschouwer. Dit gebeurt via een verdichting van de tijd, die zich in *Alibi* zowel veruitwendigt in een verkorting als een verlenging van de tijd. De verkorting van de tijd uit zich via het snelle tempo van de bewegingen, de flitsende videobeelden en het agressieve karakter. Het publiek wordt overvallen met verscheidene boodschappen die op een zelfde moment worden geconsumeerd. De verlenging van de tijd ontstaat op het moment dat de toeschouwer verrast wordt door het langzame vergaan van de tijd. Er wordt duidelijk een verschil gevoeld tussen het waarnemingsritme en het tempo in het alledaagse leven. De tijd kristalliseert en gaat het waargenome transformeren in een *continuous present*.¹³ Zo wordt de tijd bewust als structurerend element ingeschakeld door het inlassen van een fictieve theaterpauze. Er verschijnt op de muur een videobeeld met het woord pauze, en daarna de aftelling van cijfers.



Alibi van Meg Stuart (Foto: Doris Fanconi)

Er wordt gespeeld met de publieksverwachting. We worden gedwongen om te kijken en het wegebben van de tijd te ervaren. Dit beeld verwijst ook naar Roland Barthes' fotografische punctum. Dit betekent dat een beeldfragment uit de samenhang van het geheel lijkt te springen en daardoor specifiek de aandacht van de kijker trekt. Dit in tegenstelling tot het studium, wat verwijst naar beelden en beeldkwaliteiten die inspelen op herkenning, belangstelling en interesse.¹⁴ Het punctum dat hier interesse wekt, staat voor een beeldelement dat de kijker treft omdat het buiten de logica en de coherentie van de afbeelding lijkt te vallen. Het verschijnt als een breuk in de logica van het beeld of de beeldervaring.

4. De geïroniseerde Waarheid als waarheidsfunctie

Deze manier van werken heeft gevolgen voor de waarachtigheid van de voorstelling. De waarheidsfunctie die hier wordt gecreëerd op de scène, is een ironie op de Waarheid van het modernistisch (eenheids-)denken. Door de realiteit op de scène te brengen, ontstaat een soort van *life*-gebeuren. Een realiteit die in onze tijd gekenmerkt is door een individueel denken, een *fast-paced* maatschappij met een gevoel van machteloosheid ten opzichte van grotere agerende machten. Meg Stuarts ironie uit zich in de manier waarop ze die realiteit - als het dan al een realiteit is - naar buiten brengt. Het podium dient als alibi om uit te drukken wat je elders en in andere omstandigheden niet durft. De 'realiteit' wordt op een hyper-individuele en versplinterde manier geperformeerd naar het publiek toe. De ironie zit tevens in het feit dat Meg Stuart en de teksten van Tim Etchells net die dingen aan ons presenteren die buiten het normaliserend discours vallen. We zien het niet-normstellende, het gebeuren bevindt zich in het Unheimliche. Het is een reactie op het kennisvermogen van het modernisme. Het subject dat ons wordt getoond, kent verscheidene kennisvermogens. Het intellectuele kennisvermogen wordt ons getoond via de teksten van Tim Etchells die gescandeerd worden door de performers. We zien ook het imaginaire kennisvermogen. Er worden droomtoestanden gecreëerd, waar de associaties tussen de elementen niet logisch in elkaar zitten, maar abrupte overgangen kenmerken. De spiegel van de werkelijkheid wordt vervangen door een '*Spiegelbilder*'¹⁵ van dromen en angstvoorstellingen. Er wordt groot belang gehecht aan het emotionele kennisvermogen. Opnieuw ontstaat er een *overload* voor het zintuiglijk vermogen van het publiek.

Is het publiek klaar voor zo'n vorm van presentatie? In deze '*discordant accord*'¹⁶ van de verschillende vermogens komt heel soms een personage naar voren. Het toont zich aan het publiek, maar het moment dat het personage geboren wordt, wordt het ook vernietigd door een overheersende lichamelijke kracht

die zorgt voor het vervreemdend element. De besproken scène van Simone Aughterlony met de camera is hier een voorbeeld van. Het denken van het 'personage' is ongestructureerd, onlogisch, niet samenhangend. De gedachten die zich uiten, worden gecombineerd met bewegingsimpulsen die vanuit een innerlijke drift naar buiten worden gespuugd. De aangeboden thema's worden verlichamelijkt en zodoende ook versplinterd.

5. Het lichaam als dynamisch proces

Net zoals in de eindscène bij Jan Fabres *As long as the world needs a warrior's soul* (2000), zien we in *Alibi* het samengaan van twee lichaamsbeelden. Het lichaam als dynamisch proces, dat Kurt Vanhoutte ziet als een versmelting van zowel het viscerale als het discursieve lichaam, wordt in *Alibi* getoond.

Meg Stuart creëert een theatrale ruimte, waarin een fysieke en virtuele werkelijkheid met elkaar worden geconfronteerd. In *Alibi* botst het verlangen naar het reële met een realiteit die spektakel geworden is.¹⁷

Vanhoutte spreekt in *Verspeelde werkelijkheid, verkenningen van theatraliteit* (2002) over twee dominante lichaamsbeelden in het heersende discours over lichamelijkheid. Hij zegt: "We hebben niet alleen een lichaam, we zijn ook een lichaam." Hij heeft het over het discursieve en het viscerale lichaam. Het *discursieve lichaam*, is een quasi autonoom gegeven. Het is een culturele constructie, het lichaam dat we *hebben*. Het *viscerale lichaam* is het lichaam dat samenhangt met de constructie van taal en technologie. Het is de wording van het Ik uit de eigen *roots* die net de scheuren in de culturele constructie toont, het is het lichaam dat we *zijn*. De versmelting van beide lichaamsbeelden is een dynamisch lichaam dat uitdrukking geeft aan enerzijds de normatieve codes waarin het lichaam zich in een maatschappij bevindt. Anderzijds toont het een lichaamsbeeld dat telkens opnieuw uit die conventionele norm wordt gesloten/gestoten. Het is een mobiliserend en dynamisch lichaam dat zich op het elastische grensvlak tussen beide lichaamsbeelden begeeft.

Dit wordt duidelijk doordat het lichaam uitdrukking geeft aan de normatieve codes die het lichaam maken tot wat het is. En er worden ook dingen getoond die ontsnappen aan die normatieve code. Zo worden we geconfronteerd met extreem geweld (een bloedneus, elkaar wurgen, sadomasochistische praktijken,...) dat binnen de maatschappij niet getolereerd wordt. We zien scènes die lijken op een aanranding, mensen die zichzelf niet meer kunnen controleren. Kledij wordt uit-



Alibi van Meg Stuart (Foto: Doris Fanconi)

getrokken en plots bij een moment van beheersing weer aangetrokken, als uitdrukking van een besef van de heersende sociale codes. Vooral het begin en het einde van *Alibi* zijn uitdrukkingen van het niet-normatieve. Het zijn momenten waar de dansers schokken en beven, en weerstand bieden tegen het 'gewone'. Het zijn lichamen die ons doen denken aan 'gehandicapten', aan ontwrichte lichamen. Het is een zoektocht naar een eigen identiteit in de chaos van een toenemende gemediatiseerde samenleving. We zien een *body-as-presence*, het weigert de ideologische inscripties van de samenleving.

Alibi is een productie van individuele lichamen versus de mediale samenleving, eerder dan een *battle of the sexes*. De drie vrouwen (Simone Aughterlony, Joséphine Evrard en Vania Rovisco) manifesteren zich niet anders dan de vier mannelijke performers. Een ontluikende seksualiteit wordt kort daarna in de kiem gesmoord door een actie of reactie van een totaal andere aard. Het draait veeleer rond gepresenteerde macht en de manier waarop daarmee wordt omgegaan. De performers (zowel de mannen als de vrouwen) bevinden zich allen in het gebied van het *Unheimliche*¹⁸, het gebied van *the body without organs* maar ook dit wordt aangetast wanneer een performer op de voorgrond treedt en zich meer als handelend subject veruitwendigt, door teksten of woorden te scanderen.

De woorden die worden uitgespuugd staan los van zij die het vertellen. Het getoonde kan niet 'gelezen' worden als een samenspel van tekens die betekenis worden, slechts hier en daar is een betekenis mogelijk, die onmiddellijk omslaat in een ander beeld. Er zijn bewegingen die voortdurend iets aankondigen, zij het niet veel meer dan zichzelf. Of er is steeds weer het begin van een zin, van een gearticuleerd beeld. Maar voor je goed en wel de stukjes aan elkaar lijmt ontstaat er iets nieuws. De performers zijn gedepersonaliseerd. Er is geen mogelijkheid om een aanraking tussen twee of meer performers te interpreteren als een teken van bijvoorbeeld solidariteit of aantrekking. Op het moment dat één van de performers een liter water 'salamandert', staat Simone Aughtertlony naast die man. Zij kijkt hem aan, maar kijkt dwars door hem, er is een non-communicatie. De snijdende muziek vindt zijn fysieke verlengstuk in de danser-performers die hun lichamen tot het uiterste drijven. Snerpende agressieve computerklanken versterken de nare sfeer. Laermans omschrijft het als "een voortdurend streven om de fysieke nul-graad van menselijke interactie te bereiken, en het tonen van de naakte waarheid."¹⁹

Dansfragmenten worden verbroken en hernomen, solo's worden in verknipte vorm uitgewerkt in groepspassages. Het openingsstuk is een extreem lange en chaotische opeenstapeling van acties, waarbij de performers - luidkeels roepend - in een cirkel liggen. Hieruit ontpopt zich een ingenieus spel van 'koppels' die vanuit een omhelzing elkaar bestoken, waar een tic uit voortvloeit,... Het slot-fragment is, na de monoloog van Thomas Wodianka, een beeld waarin alle performers staan te daveren, hun individueel lichaam schokt en beeft. Ze hebben zich gedistantieerd van de groep, en zinderen elk op een verschillende manier nog enkele tientallen minuten na, waarna allen één voor één het podium verlaten. Het begin is een erg lange fysieke scène die op het einde wordt herhaald als een soort herinnering. In deze herhaling krijg je meer inzicht. Je herbeleeft de crisis, de chaos. De herhaling creëert behalve een mogelijke coherentie bij de toeschouwer ook een *pointless point* in die zin dat het niet in te passen is in de logica van de gepresenteerde wereld.

NOTEN

- 1 Meg Stuart studeert aan de universiteit waar ze een BFA in dans behaalt. Bij Movement Research (New York) volgt ze verder lessen in *contraction-release*-technieken en contact-improvisatie. Van 1986 tot 1992 is ze lid van de Randy Warshaw Dance Company waar ze werkt als assistent van de choreograaf.
- 2 Rudi Laermans, "Always come back", *Ballet International / Tanz Aktuell*, 1999, nr. 4, p. 54.

- 3 Rudi Laermans, "Lichaamskunst op de rand van theater", *Dietsche Warande & Belfort*, 140(1995), nr. 5, p. 559.
- 4 Rudi Laermans, *a.w.*, p. 554.
- 5 Het culturele lichaam is gemarkeerd door gender, ras, klasse,..., dat deel uitmaakt van één grote culturele en ideologische biotoop. Luk Van Den Dries (ed.), *Bodycheck: relocating the body in contemporary performing art*, Amsterdam: Rodopi, 2002, pp. 71-93.
- 6 Anna Viebrock geciteerd in: Sally De Kunst, "'Alibi' van choreografe Meg Stuart en scenografe Anna Viebrock toont primaire conflicten in een stuk niemandsland: toeschouwers worden deelnemers", *De Morgen*, 12 januari 2001.
- 7 Steven De Belder, *Theatricality - Invisibility - Discipline* in : Luk Van Den Dries (ed.), *Bodycheck: relocating the body in contemporary performing art*, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 35-70.
- 8 Bertolt Brechts (1898-1956) centrale theorie van het *Verfremdungseffekt* stelt dat de acteur zich buiten de gevoelens van zijn karakter opstelt. Ook het gevoel moet zich buiten de gevoelens van het karakter opstellen. Zo wordt men vrij in het analyseren en vormen van een mening omtrent de fabel van het stuk. Door het 'ongewoon maken' van de dingen, wil Brecht dat de toeschouwer steeds bewust en kritisch blijft en zelf vragen stelt in plaats van op te gaan in de illusie van het toneel.
- 9 Fragment uit de video van *Alibi*.
- 10 De aanslag op de WTC-torens gebeurt tijdens het repetitieproces van *Alibi*, de verslaggeving op CNN werd zowel door Meg Stuart als de zeven performers gevolgd, wat aanleiding gaf tot nieuwe inspiratiebronnen voor de productie. Het gebeuren staat niet centraal, maar is een reëel element dat verweven zit in de commentaren van de performers op de scène.
- 11 De chaostheorie stelt dat de realiteit meer bestaat uit onstabiele systemen dan uit gesloten kringlopen. Hieruit besluit van Kerkhoven dat ook de kunst niet-eenduidig kan zijn, maar spontaan en zichzelf manifesterend. Dit kan je verbinden aan het model van de these-antithese-synthese, waarbij het ontbreken van de synthese leidt tot een verdichting van zowel these als antithese. We krijgen een verdichting van de theater-tekens (tekendensiteit), zodat specifieke zaken meer belicht worden. Binnen die verschillende deelstructuurtjes kan wel nog een totaliteit ontwikkeld worden, maar die manifesteert zich anders dan in het dramatische theater. Het wordt niet verbonden met een synthese, maar is eerder een cluster van op zichzelf bestaande tekens. In: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater: Essay*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, p. 141.
- 12 Het concept van de gedeelde tijd vinden we terug bij Lehmann, *op.cit.*, wanneer de voorstelling geen specifiek begin, midden en einde kent.
- 13 Lehmann, *op.cit.*, pp. 327-331.
- 14 Maaike Bleeker, *Het detail als beginpunt: navelstaren als kritische praktijk* in: Luk Van Den Dries (ed.), *op.cit.*, p. 40.
- 15 Lehmann, *op.cit.*, p. 87.
- 16 Niet overeenstemmende overeenstemming.
- 17 Uit het programmaboekje van de Gentse Opera.

- 18 Bij Freud heet het dat het Unheimliche alleen vreemd is omdat het ons heimelijk al te vertrouwd is, wat de reden is waarom het wordt verdrongen. Unheimliche kunst toont dus het onalledaagse van het alledaagse, het ongewone van het gewone, het onvertrouwde in het vertrouwde.
- 19 Laermans, *a.w.*, p. 34.