

nen ontstaan doorheen de tweesporige ont-dubbeling in klank en beeld. De meest voor de hand liggende verklaring is dat hij – door plaats te nemen centraal in het beeld, daar waar de verticale scheidslijn tussen beide projecties loopt – het dubbelbeeld als eenheid heeft willen benadrukken. Maar door deze ingreep toont hij zich ook uitdrukkelijk als verteller. Enerzijds creëert dat een band met de toeschouwer: een lichaam, een gezicht, en zeker de ogen vangen sneller dan wat ook de aandacht van een kijker of zelfs van een toevallige voorbijganger. Ze richten de blik op zich en kijken terug. Eenmaal de blik van de toeschouwer echter gevangen is, verdwijnt Stan Douglas uit beeld om het dubbelbeeld van de volkstuintjes op de voorgrond te laten treden. Op het einde van de travelbeweging verschijnt hij echter weer als verteller in het beeld, wat afstand schept: hij breekt de toverkracht waarmee het beeld de toeschouwer in zich had opgezogen en geeft de toeschouwer aan zichzelf terug. Doordat de travelbeweging zonder pauze eindeloos opnieuw geprojecteerd wordt, ontstaat een fascinerende focuswisseling tussen beeld en verteller.

Elke theatermonoloog kenmerkt zich door deze focuswisseling, die minder opvallend, maar des te fascinerender is omdat de acteur verteller en beeld tegelijk is. Een acteur als Peter De Graef zie je het ene moment als verteller en het andere moment als personage. Bob De Moor in *Olivetti 82* en Dirk Roofthoof in *De wijze van zaal 7* lossen zichzelf als het ware op in de beelden die ze creëren. Hun ingehouden spel en het zorgvuldige vertelritme geven ruimte aan de verbeelding van de toeschouwer. Johan Leysen in *Wittgenstein Incorporated*, Lucas Vandervost in *De ondergang van de Titanic* en Frank Verduyssen in *Het is nieuwe maan en het wordt aanzienlijk frisser* laten juist zichzelf zien, met de tekst als af te tasten bondgenoot op hun zoektocht. 'Theater dat de toeschouwer uitnodigt mee te gaan naar de binnenkant van de zintuigen, in de poriën van de huid. Een vorm van denkend lichaamstheater: je bent ervan getuige hoe ervaringen, overwegingen, gedachten het lichaam beroeren en woelen doorheen het emotionele interieur om dan terug doorheen de façade te breken. Dit strelen/stoten in het interne landschap heeft niets sensationeels, het is een oefening in aandacht voor het detail, voor het kleine verschil, de nuance. Je treedt binnen in de intimiteit van een ander denkvermogen dat zich laat kennen in lichaamstaal.' Zo schrijft Luk Van den Dries in *Van schommelzang tot licht. Tien jaar Theaterfestival 1987-1996* over de drie laatstgenoemde voorstellingen.

Denkvermogen en lichaamstaal, verhaal en beeld. Het is een precair evenwicht, in het bij-

zonder wanneer de kunstenaar zijn maatschappelijk engagement laat doorklinken in zijn artistieke creaties. In het theater leidt dat snel tot dominantie van de tekst, die op zijn beurt ten dienste staat van een Idee. De beeldende kunsten grijpen gauw naar imponerende beelden om te overtuigen of naar registrerende beelden om harde feiten uit de geschiedenis in het geheugen te griffen.

Vertellende beelden 2

Het vraagstuk amnesie/amnestie houdt de Zuid-Afrikaanse kunstenaar William Kentridge bezig. Van hem waren er twee animatiefilms te zien op Documenta X: *Felix in Exile* (1994) en *History of the Main Complaint* (1996).

De kracht van *Felix in Exile* ligt op de eerste plaats in de beelden: sobere houtskooltekeningen. Zwart-wit, met enkele helderblauwe en aardrode oliekrijtaccenten. Ze imponeren niet, ze behagen niet. Ze hebben voldoende aan zichzelf. Een andere kracht van *Felix in Exile* is de muziek: een vrouwenstem, onmiskenbaar van een negerin, zingt zachtjes voor zich uit. Niet virtuoos of om een bepaalde emotionaliteit te onderstrepen, maar zoals vrouwen zingen terwijl ze in hun eentje huiselijke karweitjes opknappen. Het geneurie haakt zich als vanzelfsprekend vast aan de beelden. Het maakt de tekeningen heel concreet, haast tastbaar. Alsof je de houtskool ruikt.

Ook de manier waarop de beelden mekaar opvolgen richt de aandacht eerder op de beelden dan op een verhaal. Als de montage al een beweging toont, dan wel op de eerste plaats de beweging van het tekenen zelf. Enkele lijnen veranderen een witte leegte in een landschap. Het landschap belandt – als tekening – op de vloer van een grote, haast lege kamer. Of aan de muur, tussen andere tekeningen. Of het verschijnt in de spiegel in de kamer. De beweging van het tekenen volgt haar eigen logica. Een zwarte vrouw schept water uit een plas; het water loopt uit de kom en – omdat het landschap met de vrouw zich toont in de spiegel – ook uit de spiegel, in de lavabo eronder.

In de metamorfoses van de beelden zet het woordeloze verhaal zich in beweging. Of beter gezegd: zetten verschillende mogelijke verhalen zich in beweging. Centrale, steeds weerkerende beelden zijn het landschap, de vrouw, de spiegel, de kamer, de man in de kamer. Rustpunten zijn het, maar ook spanningspunten. Welke kanteling zal het beeld krijgen? Met welke consequenties voor het verhaal? Komen het landschap en de vrouw de kamer binnen? En hoe: als in een tekening gestolde weergave of als levende, om antwoord vragende gesprekspartner? Kan de man op zijn beurt – via de spiegel – de beslotenheid van de vier muren



Der Sandmann - Stan Douglas

verlaten? Is er wel een 'binnen' en een 'buiten'? Gaat het eerder om een 'vroeger' en een 'nu'? Of zijn we getuige van een gesprek met het alter ego? In die richting wijst het beeld van een streep weggehaald scheerschuim op de kaak van de man, die zich onmiddellijk ont-dubbelt in een witte streep door het gezicht van de vrouw in de spiegel.

De centrale, steeds op een andere manier weerkerende beelden houden het verhaal vast en bundelen de energie. Het zijn de 'vertellende beelden' waarover Dirk Lauwaert schrijft. Ze verenigen het dynamische van het verhaal en het statische van het beeld. 'De beweeglijkheid van het vertellen wordt vastgeknoopt: om vanuit die onbeweeglijkheid het hele verbeeldingsproces opnieuw te lanceren. (...) De één-duidige, dwingende, narratieve logica slaat om in pure potentialiteit.'

Het beeld als verteller

Ook de titel *Felix in Exile* is voor meerdere interpretaties vatbaar: is Felix de naam van de man of betekent het 'gelukkig'? Wie het nog verder zoekt, vindt wel enkele woordassociaties: exist, exit, elixir,... Maar hoe associatief en open de titel ook mag zijn, de beelden laten veel meer wegen open. 'Not that I have a single coherent explanation of the paths of the film, but I suppose...' William Kentridge spreekt over zijn creatie als over een wezen dat een eigen leven leidt. Ook in de *State of the Union* die hij uitsprak bij de opening van het Theaterfestival in Antwerpen getuigde hij van onverwachte betekenissen, die uitsluitend kunnen ontstaan in de praktijk van het repetitieproces. Zijn pleidooi voor 'trusting in and using the artifices and techniques of theatre to generate meaning' ging hand in hand met het benadrukken van 'mistrust of good ideas in the abstract'.

'There is more than a linguistic connection between executing an idea and killing it,' zo