

verwoordde hij zijn geloof in de eigenheid en de kracht van het materiële beeld. Dat is geen zuiver esthetische bekommernis, ze hangt nauw samen met zijn weigering om kunst te hantieren als nabootsing van een maatschappelijk gegeven. Kunst moet geen ideeën uitvoeren, of het nu om beelden gaat of om ideologische opvattingen. 'Our theatre is a reflection on the debate rather than the debate itself. It is trying to make sense of the memory rather than be the memory.' Maatschappelijke betrokkenheid gaat bij William Kentridge hand in hand met respect voor de eigenheid van kunst. Met graagte onderzoekt hij de specifieke taal en de grensoverschrijdende mogelijkheden van diverse disciplines.

Als theaterregisseur werkt hij samen met Handspring Puppet Company. De twee voorstellingen die tot nog toe in België te zien waren, kenmerken zich door het gelijktijdig inzetten van een overvloed en diversiteit aan middelen: levensgrote poppen en hun – zichtbare – manipulators die hen stem verlenen, zwarte en blanke acteurs, muzikanten, zangers, animatiefilmprojecties, een decor waar je niet naast kan kijken. Samen met een 'zwarte' lezing van een bekende Europese theatertekst en een zelden geziene zorg voor kwaliteit tot in de kleinste details maken ze de voorstelling tot een onvergetelijke ervaring, tot een theaterfeest met politieke inhoud.

In *Woyzeck on the Highveld* wordt de maatschappelijke en innerlijke verscheurdheid uiterst tastbaar in hun onderlinge samenhang. Motor van de voorstelling is het overdonderende samenspel van de verschillende kunstvormen, waarin verteller Kentridge zich lijkt te hebben opgelost. *Faustus in Africa!*, een nog grootsere productie met dezelfde ingrediënten, leidt tot een minder intense ervaring. Poppenspel, muziek en animatiefilm imponeren; tekst en – vooral – overtuiging domineren. De verteller achter het medium is zo prominent aanwezig dat hij het beeld verhindert zich aan ons te tonen en ons vast te grijpen. Het is waarschijnlijk niet toe-

vallig dat binnen deze context het persoonlijke – in relatie tot het politieke – verengd wordt tot 'het geweten', wat aanleiding geeft tot een rationele dialectiek tussen goed en en kwaad. Eenmaal je de uitgangspunten kent, wordt deze zwarte Faustlezing al te voorspelbaar. *Woyzeck on the Highveld* daarentegen geeft naast het rationele ook het onbewuste, het emotionele en het erotische mee als invulling van het persoonlijke. In de onontwarbare verwevenheid tussen het persoonlijke en het politieke zinderen meerduidelijke sporen van een mensenleven door.

Levend geheugen

In de animatiefilms vormen de sporen van een mensenleven nog nadrukkelijker de schakel tussen – de beleving van – het politieke en persoonlijke. In beide films vertrekt Kentridge van een metafoor, een beeld voor het mechanisme van vergeten en herinneren, waarna hij de beelden als het ware hun eigen paden laat bewandelen. Het vertrekpunt voor *History of the Main Complaint* was zijn fascinatie voor nieuwe technieken om in het menselijk lichaam te kijken, gekoppeld aan de idee van blindheid voor wat zich onder onze huid afspeelt en de vraag hoe blind we dan wel zijn voor het effect van onze handelingen. Kentridge maakte deze film in 1996, toen de Truth and Reconciliation Commission in werking trad: 'The questions of collective or individual responsibility for the past were in the air.' Achtien maanden eerder, vlak voor de eerste algemene verkiezingen in Zuid-Afrika, maakte hij *Felix in Exile*. In navolging van Claude Lanzmanns *Shoah* koos hij het beeld van het landschap als metafoor voor het proces van herinneren en vergeten. Hoe zullen we ons de doden van het apartheidsregime blijven herinneren? Veel doden hebben geen monument, geen naam. Op de meeste plaatsen waar ze gestorven zijn, is er geen gedenksteen. De tijd heeft hun bloedsporen uitgewist en zal dat ook doen met onze herinnering. Kunst heeft de taak de herinnering levend te houden, vindt Kentridge, maar hoe doe

je dat als tekenaar? En hoe levend kunnen tekeningen zijn? Kunnen ze méér zijn dan een gestolde weergave, een beeld ter nagedachtenis?

In *Felix in Exile* komt het portret van de vrouw tot leven, via de spiegel. Klassieker kan het niet. Doorheen de kijk-act van de man komt de vrouw tot leven. Ze doet niets speciaals: water scheppen is een dagelijkse karwei voor heel wat vrouwen in Afrika. Zijn blik geeft haar echter een intense sensualiteit, die zijn kamer volledig inpalmt en hem in haar greep houdt. Tijdens hun woordeloze 'kijkconversaties' dringen zich soms – eveneens getekende – beeldflitsen op die op een directe manier verwijzen naar foto's en documentaires die het geweld in Zuid-Afrika hebben vastgelegd. Deze registrerende beelden van afgepeigerde jonge zwarten en dode lichamen vermogen echter niet wat de plotse, even gewelddadige dood van de vrouw vermag. De man staat op uit zijn immobiliteit en neemt haar plaats in in het landschap.

Wie is de man? Staat hij voor de niet-zwarte? Voor de kunstenaar? Voor de geëngageerde buitenstaander? Voor 'de' man?... Nu het beeld verdwenen is, dringt de behoefte aan een verhaal zich op. Zolang je kan kijken, houdt het kijken zelf je bezig. De beelden slorpen je op en houden je vast. 'We kunnen ons er slechts uit bevrijden door er dieper op in te gaan. (...) Tot het beeld buiten ons en het beeld in ons onontwaarbaar zijn samengesmolten,' schrijft Dirk Lauwaert.

De man staat ook voor de toeschouwer. *Felix in Exile* gaat over kijken, over het samenspel van zintuigen en geheugen, over de wederkerigheid die ontstaat tijdens het kijken en hoe daarin nieuwe verhalen ontstaan. Vertellen is een proces van herinneren. In het vertellen ondergaan beelden en geschiedenis(sen) transformaties; als herinnering krijgen ze een nieuwe levensadem. Mijn wolf wordt een andere wolf, mijn zuster een andere zuster, mijn veldslag een andere veldslag.