

mis) 'oploste'. Het kan zijn dat je als regisseur die tragediekoren onneembare barrières vindt (wat ik me kan voorstellen) of voor de dramatische handeling overbodige rommel (wat pertinent onjuist is), maar laat dan in ieder geval zien dat je over het 'probleem' van de koorzangen langer dan zes seconden hebt nagedacht, of schrap ze. Deze oplossing, van twee toffe alles-kits-achter-de-rits gozers, die wat in een microfoon mompelden en zingzegden, en verder een leuk moppie voor zich heen stonden te saxofonen of te synthesizeren, was helemaal niks, een gewild en gemakzuchtig Fremdkörper, met althans bij deze kijker voornamelijk irritatie als resultaat.

Kalme glimlach

Vanaf het moment dat Ajax zich, losjes vanuit de pols, naar de andere wereld heeft geschoten, veranderde de toon van de voorstelling direct en ingrijpend. De waterverf werd publiekelijk weggedoucht, de kleding ververst, de theateromgeving verzakelijkt. Op de canapé van Athena, hoog boven het speelvlak, nam plaats: Noraly Beyer, nieuwslezeres van het Nederlandse tv-journaal, hier in functie van rechter-van-dienst. De te behandelen kwestie werd door haar nuchter gepresenteerd: aan de orde is de vraag of het lichaam van Ajax wordt begraven, wat betekent dat hij deel blijft van onze geschiedenis, dan wel dat het wegrot uit ons collectieve geheugen. Scherper gesteld: is vergiffenis mogelijk? Als jury werd door haar

een vijftiwintigtal mensen uit het publiek geïnstalleerd, zij die (vrijwillig) hadden gekozen voor de 'adventure seats' aan weerszijden van het speelvlak. De pleiters vóór en tégen drentelden voor de twee jurytribunes heen en weer, en namen niet zelden ook ons in vertrouwen. Rechter Noraly Beyer corrigeerde op grof taalgebruik, onevenwichtige beïnvloeding van de jury, en slechts een enkele keer schoot ze uit haar slof ('U irriteert mij').

Dit tweede deel van de voorstelling *Ajax* – aan Sophocles' origineel schatplichtig en uiteindelijk door Ko van den Bosch uitgeschreven – leek aanvankelijk een sinecure, maar de gewisselde argumenten tilden het probleem (begraven of niet begraven) vrij snel uit boven de anekdotiek. Dat was vooral te danken aan het venijnige redenaarstalent van Frank Lammers (in deel een van de voorstelling nog een verveeld-wulpse Athena, nu in de rol van de haatdragende Menelaos), en de milde ironie van Sam Bogaerts (Odysseus). Toen de jury was weggeleid voor intern beraad, moesten vooral die twee ons wachten op de uitspraak de moeite waard maken. Ze waren daarin op hun mooist als ze het gestuntel, wat wachten in een theaterzaal altijd zal blijven, niet met flauwekul opristen, maar écht wachten lieten zijn, inclusief het nonchalant of onhandig uitwisselen van een paar onverwachte subteksten en commentaren bij hun eigen publieke pleidooien van daarvoor. Dat de jury-uitspraak in verreweg de meeste van de voorstellingen niet echt zal hebben verrast, doet minder ter zake dan

het feit dat de wijze waarop dit tweede deel was geënceneerd, een daadwerkelijke spanning opriep: er leek echt iets wezenlijks op het spel te staan, en die ogenschijnlijk eenvoudige vraag waartoe Noraly Beyer de kwestie terugbracht – is er vergiffenis mogelijk, spreekt er nog geweten uit onze wetten? – leek zo gek nog niet.

En Ajax zelf? Uit Homeros' *Odyssee* weten we dat het Odysseus toegestaan was om de gestorven titelheld zelfs tot in de Hades op te zoeken. Alle doden van de Trojaanse oorlog visten tijdens dat bezoek bij hem naar nieuwtjes uit het rijk der stervelingen. Alleen Ajax niet. Hij zweeg. Odysseus was zelfs bereid om de schim van Ajax alsnog de begeerde wapens van Achilles te schenken. Ajax weigerde, hij berustte. Zo liep Ko van den Bosch' titelheld tijdens de rechtszitting ook rond, nonchalant sigaretten rokend, met af en toe die kalme glimlach op het gezicht, die al sprak uit de laatste woorden waarmee hij van het Licht van de Dag, zijn leven, afscheid nam: 'Je kreeg het laatste / dat Ajax voor je had. Het volgende is / voor de schimmen in de kamers van de dood.'

Ajax is een indrukwekkende productie geworden, die meer voorstellingen verdiende dan het schamele dozijn dat het op sterven na dode, want al bijna van de subsidiekaart weggeveegde 'regisseurshuis' FACT kon programmeren. De moeite van een reprise meer dan waard, dunkt me.

Verloren gelopen in een tunnel

Steven De Belder over de Parijse etappe van *Highway 101* van Meg Stuart/Damaged Goods

In *Highway* werkt Meg Stuart naarstig aan de destructie van oude tegenstellingen tussen het reële en het virtuele, tussen de materiële fictie van het danstheater en de onstabiele verleiding van het (digitale) beeld. In wisselende architecturale omgevingen bouwt ze een parcours op dat de matrix van ons kijkgedrag subverteert en waarin reëel aanwezige lichamen steeds verder weg lijken te vloeien. Ze herschept ruimtes in driedimensionale vlakken waarin de toeschouwer wel beseft dat hij samen met de performers aanwezig is, maar waarin men het gevoel krijgt dat het allemaal niet werkelijk meer is. Dat hoeft niet eens met een bombardement van camerabeelden; een uitgekiende regie van kijkkaders produceert een zelfde effect. Zo werd de materialiteit van de danser verpulverd in het Brusselse 'spook'-huis, waarna de stabiele toeschouwerspositie in het Weense 'moeras' werd opgeslokt. In Parijs werd ge-

werkt met het concept 'tunnel', waarin het blikveld heen en weer geslingerd wordt tussen essentie en deviatie. Jammer genoeg slaagt deze etappe er niet in een zelfde intensiteit te bereiken als de vorige twee.

Spoken, moerassen en tunnels zijn externe perspectieven, die los van het creatieproces door Rudi Laermans en Myriam Van Imschoot bedacht werden voor de begeleidende *Journals*, ditmaal gevuld met Peter De Jonges uitgebreide opsomming van wetenschappelijke contexten van de term 'tunnel'. Maar het blijken zinvolle en verbazend consistente invalshoeken om de veelheid van indrukken een eerste ordening te geven. Wat zou dus een 'tunnel' kunnen zijn? Eens men zich moeizaam een weg gebaad heeft door de over- of ondergedetermineerde omgeving van bijvoorbeeld een bergmassief of een zee, is de doorgang vrij onprobleematisch, beschermd en beheersbaar. Deze

artificieel lege ruimte laat zo een bijzondere concentratie op het essentiële toe. In het jargon van de internet-providers is een 'tunnel' een gesloten en veilige ketting voor datatransmissie midden in een publiek netwerk; aërodynamische tests of nucleaire deeltjesversnellers zijn eveneens in specifieke tunnels gelokaliseerd. *Highway@Paris* duikt onder in de kelderderdieping van het Centre Pompidou. De kale en neutrale ruimtes voelen aan als tunnels onder de kolos van industriële barok, die volgestouwd is met de adembenemende diversiteit van de twintigste-eeuwse kunst. Een beschermende mantel voor de derde *test area* van Stuarts mobiele onderzoek naar toekomstige vormen voor de interactie tussen het lichamelijke en het visuele.

In een smalle ruimte worden aan weerszijden beelden van dansers geprojecteerd die op de camera's toelopen en frontaal korte acties

Repetitie: de spanning tussen individuele geschiedenis en herhaling en verdubbeling

Dries Moreels over de opera *Meneer de zot & tkint* van Walter Hus en Jan Ritsema

grapjes met vuilbakken en atletiekposen. De informatie van het blikveld kan door het grote tijdsverschil tussen het verre en het dichtbij nergens prikkelen of verrassen. Hier drijft 'tunnel vision' naar zijn metaforische betekenis van 'kortzichtigheid': de toeschouwer wordt in deze scènes achter een vaste en verafgelegen linie gepositioneerd, die de ruimtelijke relaties tussen danser, publiek en architectuur scheefrekt in het voordeel van deze laatste. Het resultaat is dus eerder kaal, terwijl gelijkaardige opstellingen elders rijk aan verbeeldingskracht bleken.

In het voorlaatste beeld zit die verhouding dan plots wel juist. Na de te lang uitgesponnen scène in de lange gang komen we terecht in de parkeergarage van het museum. Een grote, halflege ruimte, waarin enkele onbekende figuren tussen enkele auto's voor zich uit staren te stralen. Minutentlang gebeurt er niets, het publiek verspreidt zich onwennig door het tabeau, twijfelend of de voorstelling nu al dan niet afgelopen is. In een hoek vertrekken enkele museumvips in een Porsche. Door deze eenvoudige en helemaal juist geregisseerde ingreep werpt Stuaert je terug op het spoor van haar onderzoek: hoe kan je blikvelden en situaties zo manipuleren dat het onderscheid tussen voorstelling en omgeving, tussen droombeld en materie wankel wordt, een indruk die net vertoert wordt door de bewegingsvrijheid, toch sterk wordt door de driedimensionale aanwezigheid. Het kon de Mont Blanc-tunnel vlak voor de fatale brand zijn, of de eerste scène uit Cronenbergs *Crash*, mystérie en oppervlakkig chromoogelijk. Kijk uit voor Meg Stuaert, ze blijft maar beelden in je netvlies branden.

naar een pijnlijke versmalling van zenuwbanen in overbelaste spieren. Het dansant manirisme dat Stuaerts choreografisch werk kenmerkt sluit daar treffend op aan, hetgeen een knappe installatie oplevert: een ongewoon vogelperspectief vanop een metalen brug en tussen trapptreden waardoor dansers transformeren tot zwarte reptielen of gevaarlijk sluimerende virussen in een terrarium. Elders probeert een eenzame danseres krampachtig een volwaardige beweegingssequens neder te zetten, telkens opnieuw gehinderd door muren, zwaartekracht of de kringkijkers die haar te dicht genaderd is.

Hoewel deze *Highway* minder dan de vorige draait om het verschuiven en onzeker maken van de positie van het publiek, blijkt dat net de zwakke plek in Parijs te zijn. Wellicht meedoor de praktische beperkingen die de Parijse organisator opgelegd heeft, slaagt het niet om de achterwand van de centrale hal met open trappen en glazen liften steeds verder weg te glijden onder een verpulverde soundtrack. In Brussel en Wenen bracht dit stramien ongelofelijk straffe scènes voort, waarin dansers werden opgezogen in een tweedimensionaal beeld, uit de greep van de verbeelding die naar menselijkheid verlangt. Hier lijken de dansers echter bij aanvang al verloren in de massa van beton en lucht. In de lange smalle gang van enkele scènes eerder, een quasi letterlijke tunnel-vorm, dreigt de afstand tot de handeling het materiaal te reduceren tot slecht zichtbare

uitvoeren. Voor het scherm aan de overkant bewegen diezelfde mensen, kijken naar zichzelf en elkaar, vertengen en ontwikkelen elkaar projecties. Anderen bewegen zich doorheen het dicht bijengepakte publiek, maken zwaar oogcontact, of nodigen individuele toeschouwers uit voor een piepkleine privé-vertoning mid-den het gewoel. Elk besef van ordenend perspectief wordt versplinterd in een verwarrend *loop* van asynchrone beelden en handelingen, die des te bevreemdender wordt wanneer krachtig beeld neergepoof, maar de overgangen vlak na deze scène door de ruimte geleid wordt waar de beelden opgenomen werden. De camera hangt er nog (maar werd ze zonet wel gebruik?) en het gevoel dat men net uit een maaltroom van rennende en verdwijnende lichamen is ontsnapt wordt er nog sterker door. In deze ruimte is elk 'buiten' uitgesloten: toeschouwers, dansers en camerabeelden klitten samen. Dit is geen gewone tunnel maar een deeltjesversneller, die door een radiale versnelling in een ondergrondse magnetische *loop* elektronenkernen splitst en grote hoeveelheden nieuwe energie produceert.

In de medische wereld verwijst 'tunnel' naar een vergoeding van het netvlies die een abnormale vernauwing van het blikveld oplevert, of

De tekst *Meneer de zot & tkint* (1991) van Jan Decorte is door Walter Hus tot een opera voor koor, Hammondorgel en accordeon bewerkt. De drie personages, die op King Lear, Cordelia en Falstaff geïnspireerd zijn, komen in het libretto niet meer voor: de tekst is weliswaar ongewijzigd gebleven, maar de precieze toeschrijving aan een personage is verdwenen. Er zijn bovendien geen solisten-zangers, die in het klassieke schema van een opera elk een personage zouden vertolken (een basstem voor de zot, een sopraan of een kinderstem voor het kind,

enz.). De twaalf zangers (drie per stemtype) in deze productie zijn leden van het Goeyvaerts Consort.

Meneer: Voila. / Ik ben tben / ik ben moe ik ben zat / ik doe mijn kroon af / en ik geef mijn land / aan mijn dochters / die me graag zien / ge moogt nu spreken.

de zot: O ja papaake / o ja papaake / ik zie u graag / ik zie u graag / ik zie u nog veel lever graag / ik zie u nog veel lever graag.

meneer: tis goed elk de helft / en gij zegt ge *tutti*: Voila. / Ik ben tben / ik ben moe ik ben al door de distributie over de stemmen:

Aan het begin van de tweede scène zingt het hele koor (*tutti*) de tekst van meneer en wordt het antwoord van de dochters door de sopra-men gezongen, terwijl de mannen de tekst van meneer herhalen. Wat bij Decorte nog tekst voor de zot was, is hier gedramatiseerd, alleen al door de distributie over de stemmen: