

in fragmenten te *uploaden* in een computerprogramma, en zo ja, wat krijg je dan: is dat nog een mens, is dat nog een 'zelf', wat is het zelf, waar blijf je als je gedachten in onderdelen naar een computer worden overgebracht? Het lijdend voorwerp van zijn gedachten, moeder Zita (Celia Nufaar) is ondertussen met vriend Rinus (Hugo Koolschijn) in het huis gearriveerd, ze richt haar kamertje op de benedenetage in, inspecteert toilet en douche (te vies bevonden) en drinkt wijn in de gemeenschappelijke ruimte. Het feit dat Zita straks ook letterlijk het lijdend voorwerp van de 'reïncarnatie-sessie' zal worden, wordt geaccentueerd door het feit dat ze overal door cameraman Wieger (Pieter Smit) wordt gevolgd. Tot het 'fatale' moment waarop Zita de 'verboden' studio van haar zoon betreedt, er een fikse ruzie tussen moeder en zoon losbarst, en het drama binnen dit maffe huishouden definitief is opengebroken. Liever gezegd, vanaf dat moment worden de banale kanten in het samenzijn van dit gezelschap doorgeslagen egotrippers, middels de 'gespeelde' scènes en de laptopteksten van Pickover, langzaam maar zeker onthuld: de moeder weet immers nog niet dat ze straks live op internet zal doodgaan. Je denkt als argeloze toeschouwer: het zal toch niet waar

wezen. Je denkt er in vrijwel dezelfde beweging achteraan: waarom ook niet, het sterven is tegenwoordig langs alle kanten van zijn strikt private karakter ontdaan. En je gaat er eens goed voor zitten. Dat loont meer dan de moeite – de verveelde of geïrriteerde weglopers hadden ongelijk. Terwijl de cadans van de in trance meeswingende dj Henk Bakker langzaam overgaat in de zevende versnelling van een opgejaagd hart, speelt zich, verspreid over de diverse ruimtes van het huis een zeer lang sterven af, dat barstensvol zit van Carina Moliers 'mooie ruismomenten'. En onderhuids, pittig gedoseerd maar vrijwel nergens opdringerig, jeuken bij de (deze) verbijsterde toeschouwer de vragen: weet dat argeloze moedertje eigenlijk wel in welk morbide, of aandoenlijk, of lief bedoeld, of complotterig spel zij de hoofdrol wordt geacht te spelen? Weten de medebewoners wel wat zij doen, terwijl wij Clifford A. Pickover teksten zien tikken als 'Dying is a team sport' of 'Als je je leven hebt geleefd als een terrific slob (luilak, knoeier, sloddervos), dan kun je nog doodgaan in stijl'? Weet die Pickover eigenlijk zelf nog wel wat hij doet? Zo te zien wel, zeker wanneer hij zichzelf in een orgie van narcisme laat 'kruisigen' zoals afgebeeld op zijn (klaarblijkelijk) favoriete schilderij

van Salvador Dali, of wanneer hij, zwaar opgemaakt, zijn moeder op haar bed 'voordoet' hoé dat ongeveer in zijn werk moet gaan, sterven in stijl.

Enkele collega's in de Nederlandse kranten leken zich ma-te-loos te ergeren aan de, in hun ogen, overdaad aan ironie waarmee dit lange sterven in wilde penseelstreken op het doorzichtig canvas van Huize Pickover werd gesmeten. Opnieuw: niks van gemerkt. Juist omdat de ploeg de onderneming volvoerde met een bloedige ernst. En omdat het multimediale karakter van *Ruigoord II* dermate overdonderend werd gepresenteerd, dat de reeksen bijkomende gedachten nog tot ver na de laatste scène door mijn kop bleven spoken. Zelfs de opkomende weemoed – hier stierven en passant zowel Toneelgroep Amsterdam-oude-stijl als het regiedebuutproject FACT – werd erdoor verdreven. Alsmede het chagrijn over het feit dat dit multimediale meesterwerkje maar zó kort en door zó weinig toeschouwers kon worden gezien. Plezierige troost: van Carina Molier, die onlangs voor het eerst sinds ze als regisseur haar loopbaan begon, een meerjarige subsidie van de Nederlandse rijks-overheid kreeg toegekend, zullen we nog veel gaan horen. ●

Loek Zonneveld

RUIGOORD

REGIE EN SCRIPT Carina Molier
 DRAMATURGIE EN SCRIPT Liet Lenshoek
 VORMGEVING EN CAMERA Pieter Smit
 LICHT Hans Boven
 VIDEO Roger Muskee, Sander Trispel (Channel Zero), Erik Lint, Hans Pieksma, Joost de Jager
 WEBMASTER Erik Lint
 i.s.m. Dante Le Poole
 COMPOSITIE LIVE MUZIEK Henk Bakker
 COPRODUCTIE Toneelgroep Amsterdam en FACT

SPEL

RUIGOORD DE GEBOORTE

deel 1

Joop Admiraal, Henk Bakker, Karen Claes, Janni Goslinga, Arie de Mol, Lotte Proot, Gerardjan Rijnders, Pieter Smit e.a.

SPEL

RUIGOORD EEN VIRTUELE DOOD

deel 2

Joop Admiraal, Karen Claes, Janni Goslinga, Hugo Koolschijn, Arie de Mol, Celia Nufaar, Lotte Proot, Gerardjan Rijnders, Pieter Smit e.a.

VANITY

Het ruimtelijke vluchtpunt van het dansende lichaam

Over *Vanity* van Vincent Dunoyer is al het nodige gezegd en geschreven, ook in dit blad (zie de bijdragen van Pieter T'Jonck en Jeroen Peeters in *Etcetera* 74). Toch wil ik hier graag nog iets kwijt over deze voorstelling,

gewoon omdat ze zowel een 'choreografische waarheid' als een 'danswaarheid' toonde met een door mij nog nooit geziene evidentie.

Vanity opende met een door Michael Weilacher live uitgevoerd

gongstuk. Het was een erg eenvoudige compositie. De tremolo van de gong werd door geluidstechnicus Alexandre Fostier – hij zat mee op het podium – opgenomen, versterkt en 'geloopt'. Deze stapeling resulteerde welhaast onontkoombaar in een soort zweverige, lang niet onaangename *trance-noise*. Aan het eind van de uitvoering boog de gongspeler. Het publiek applaudisseerde, een beetje verwonderd, aarzelend, weinig overtuigd. Een begrijpelijke reactie: de voorstelling kon toch nog niet gedaan zijn, dus waarom in de

handen klappen? Achteraf bleek dat het sceptische applaus alweer was geregistreerd: de gemanipuleerde looping van de klappende handen vormde de klankband van het tweede deel. Daarin danste de bijna naakte Dunoyer – hij droeg alleen een slipje – niet écht. Veeleer maakte hij bestudeerde bewegingen, eerst op de vloer, vervolgens ook rechtopstaand. Het getoonde oogde weinig dansant, eerder atletisch en gymnastisch. De bewegingen leken vaak op stretchoefeningen: meer dan eens rekte Dunoyer zichtbaar arm-, borst-

of beenspieren. De bijbetekenissen lagen voor het grijpen: kat, tijger, panter, ... allemaal connotaties die tegelijk wel en niet recht doen aan de als feminien overkomende lenigheid van Dunoyers lichaam (die meer dan eens indrukwekkende souplesse was trouwens al hét waarmerk van Dunoyers werk bij Rosas).

Het bewegen van Dunoyer had een vast oriëntatiepunt, in de vorm van een klein grijs doosje. Hij plaatste dat voor of naast hem, hield het vast met een van beide handen, of – de slotscène – liet het af en aan rollen op een rail aan de rand van het podium. Alle bewegingen werden met meer of minder nadruk letterlijk voor het kleine voorwerp uitgevoerd. Het doosje was een (simulatie van een) handcamera in miniformaat, zo bleek achteraf. Want *Vanity* had nog een derde deel in petto. De volledige danssequentie werd op de witte achterwand van de scène opnieuw getoond, maar dan gezien door de lens van de handcamera. De geprojecteerde opname reproduceerde echter niet de eerst geziene bewegingen vanuit een kijkvosperspectief. Het omgekeerde was het geval: de video-opname lag vast, ze was ooit gemaakt en werd in de voorstelling opnieuw getoond. Het live gedachte deel anticipeerde deze reeks gefixeerde beelden. Ze trachtte die zo goed mogelijk te benaderen, ja te imiteren.

Je kan *Vanity* in de eerste plaats als een erg effectief commentaar op de notie 'choreografie' beschouwen, en vooral op de hedendaagse relatie tussen choreografie en videoregistratie. Een choreografie is (als) een geschreven tekst die tijdens elke voorstelling opnieuw wordt 'gelezen'. Normaliter bestaat er echter geen geautoriseerde tekstinterpretatie, dus geen gecanoniseerde uitvoering. Elke voorstelling geeft immers met wisselende accenten gestalte aan wat groep of artistiek leider als de 'definitieve tekst' beschouwen. Dat heeft nogal wat commentatoren (mijzelf inclusief) verleid tot de stelling dat er

in de (hedendaagse) dans moeilijk sprake kan zijn van zoiets als een origineel. Iedere uitvoering, te beginnen met de première, varieert immers de oorspronkelijke tekst of partituur, zodat er strikt logisch gezien dan ook helemaal geen 'oer-tekst' bestaat. Een gechoreografeerde dansvoorstelling is gewoonweg een kopie van een kopie, een duplicaat zonder origineel – kortom, een *simulacrum*, een 'tekstlezing' die doet alsof een vooraf gegeven tekst woord voor woord wordt opgezegd en zo verhult dat iedere lectuur varieert en interpreteert.

Voor al academisch geschoolde danscommentatoren ontvouwen graag dit soort van gedachtegang. Het bekritisieren van de idee van een oorspronkelijke tekst of choreografische identiteit sluit immers perfect aan bij de centrale inzet van het poststructuralistische (Deleuze, Foucault, ...) of deconstructivistische (Derrida, uiteraard) denken van Parijse makelij. Deze redenering negeert echter ook de hedendaagse choreografische praktijk. Die kent immers in de regel wel degelijk een of enkele canonieke teksten, in de vorm van een of meer video-opnames. Zij gelden als vaste oriëntatiepunten wanneer choreograaf of dansers willen weten 'hoe het nu juist zat met die armbeweging'; zij zijn ook de richtsnoeren voor iedere nieuwe danser of cast die de choreografie instudeert. Het is alles bij elkaar genomen een erg paradoxaal iets, en toch: de contingentie in de uitvoering of *performance* van een choreografie wordt gewoonlijk alsnog ingetoomd door de referentie aan vaak één enkele uitvoering, en wel degene waarvan – toevallig of niet – een videoregistratie bestaat. Ingetoomd, niet: opgeheven, want dat kan natuurlijk niet. Maar het veralgemeende gebruik van het videomedium zorgt in de hedendaagse dans hoe dan ook voor een voorheen ongekende normering en standaardisering van het getoonde. Iedere uitvoering van een actuele choreografie blijft een gewaagde

interpretatie, een interpretatief waagstuk ook. Alleen leeft de veronderstelde tekst niet langer een uitsluitend mentaal bestaan in de hoofden van dansers en choreograaf: hij bestaat ook buiten hen om, hij ligt vast. Dank zij de videocamera en haar registratie is de choreografie ook écht in een schrijven veranderd – in 'schrijftuur'.

Vanity toonde dit alles met terugwerkende kracht, letterlijk in retrospectief. Want pas in het slotdeel werd duidelijk dat de eerder bewonderde live prestatie alleen maar een simulatie was geweest. Dat verplichtte tot een *héri*interpretatie van het geziene: de opvoering was een uitvoering, de getoonde bewegingen waren een vertoning-bij-benadering, een verzameling imitaties van een ooit geregistreerde reeks bewegingen. Meteen verkreeg ook dat kleine grijze doosje een heel aparte betekenis. Dunoyer had er mee aangegeven dat zijn bewegend lichaam zich oriënteerde op een ànder lichaam, een dat hem ooit had toebehoord in de ogenblikken dat hij zich voor de camera bevond die de nagebootste uitvoering vastlegde. Die camera was er tijdens het dansen wel en niet – en precies deze 'afwezige aanwezigheid' werd geënceneerd. De camera was er uiteraard niet, want de canonieke opname bestond al; de camera was er tegelijkertijd wel degelijk, want juist die opname, precies de bewegingen gemaakt tijdens de consacrerende registratie, trachtte de danser te herbeleven. Hij poogde alsnog het lichaam terug te vinden dat voor de camera had bewogen, ook al was het misschien niet langer het zijne. Dunoyer maakte die gewoonlijk imaginaire camera zichtbaar en openbaarde zo de meestal niet geziene 'waarheid' van het gros der hedendaagse choreografieën.

Stom doosje

Van *Vanity* is nog een andere lezing mogelijk, een die stilstaat bij het verschil tussen wat je vanuit de zaal kon zien en datgene wat het

camerastandpunt toonde. De kijker had zoals gewoonlijk een overzicht: als een heuse generaal overschouwde hij het podiumgebeuren. Kortom, de toeschouwer als een zich almachtig wanend iemand die visueel de koning te rijk is, als een alziend subject: het is alweer een vertrouwde poststructuralistische gedachte. Maar de panoptische blik van de toeschouwer ontgaat altijd ook iets. Wat we immers in een dansvoorstelling gewoonlijk niet zien, is het zien van de dansers. Ik doel uiteraard niet op hun letterlijke blik, de kijkrichting van hun ogen. Het publiek ongeziene zien is veeleer het tegelijk wel en niet bestaande oog van het dansende lichaam. Dat oriënteert zich immers gedurig op punten in de (podium)ruimte – dat beweegt de armen eerst 'hiernaar', dan 'daarnaar'; dat stapt 'hierop', dan 'daarop' af. 'Hiernaar', 'daarnaar'; 'hierop', 'daarop': bewegingen richten zich op gedurig verschuivende ruimtelijke doelen, op 'spatial markers'.

Als kijker zien we gewoonlijk hooguit de richting van een beweging, niet ook het door de beweging beoogde (letterlijk!) ruimtelijke punt. In *Vanity* werd dat verschuivende doelwit gesymboliseerd door de *meebewegende* camera (maatgevende videoregistraties zijn daarentegen in de regel statische opnames met een vast cameraperspectief; allicht verwijst dat niet toevallig naar de blik van de ideale toeschouwer: in dansvideo's staat de camera gewoonlijk halfweg de zaal, uiteraard in het midden – van overzicht gesproken!). In functie van de uit te voeren beweging plaatste Dunoyer de camera nu eens frontaal voor zich, dan weer terzijde, en een derde keer bleef hij hem al bewegend in één hand vasthouden. In de geregistreerde beelden kon je overduidelijk zien dat er van willekeur geen sprake was. Altijd weer opnieuw had Dunoyer de camera op dat punt geplaatst waar zijn lichaam naartoe wilde – op *het verschuivende vluchtpunt van zijn bewegingen* dat de kijker gewoonlijk ontgaat, want diens

blik volgt bewegingen en niet ook hun ruimtelijke doelwitten.

Met een haast aandoenlijke eenvoud ensceneerde *Vanity* het *point d'horizon* van het dansende lichaam. In het slotdeel ontloopte het kleine grijze doosje zich immers tot het principiële referentiepunt van de voorstelling: niet voor onze blik maar voor 'dat stomme doosje' had Dunoyer zich uitgesloofd. Of juist, op het doosje en niet op ons kijken had hij – hadden de bewegingen – zich geconcentreerd. Dat doosje is er in iedere dansvoorstelling, want wie beweegt coördineert bewegingen vanuit een wisselend puntenstel binnen de ruimtelijke omgeving. Maar we zien dus meestal niet dit immer kantelende en vlottende vluchtpunt. De visuele ruimte die de blik van de toeschouwer afbakt, verschilt eenvoudigweg van de gedane ruimte – van de veranderende ruimtelijke coördinaten waarop het bekeken lichaam zich oriënteert. De video in het derde deel van *Vanity* maakte de ruimte waarbinnen de dansende Dunoyer zojuist had bewogen alsnog aanschouwelijk. Je zag wat je meestal over-ziet: het bewegelijke punt van de podiumruimte dat de geziene beweging als spreekwoordelijk eindpunt veronderstelt.

Een laatste overweging. Stel dat je een goed geoefend oog hebt en geen modale dansliefhebber bent; stel dus dat je wel degelijk oog hebt voor het bestaan van een wisselend vluchtpunt in de geziene bewegingen. Welnu, ook deze ideale kijker kan zich onmogelijk op het standpunt van dat vluchtpunt stellen.

Hij mag dat dan al zien, hij kan de bewegingen van de danser(s) niet ook vanuit dat voor hen altijd centrale punt bezien. Dàt, zo leerde *Vanity*, kan uitsluitend een camera die méébeweegt met de uitgevoerde bewegingen omdat ze zich nadrukkelijk tot hem richten. De geoefende kijker kon in deze voorstelling het door dat cameraoog geregistreerde bewegen 'na-zien', nà het eigen zien bezien – en zo kijken vanuit dat punt dat zijn getrainde oog alleen maar kon bekijken.

Alle theaterdans berust op voyeurisme. *Vanity* ging over dit publieke voyeurisme, niet over de ijdelheid van de danser die zijn lichaam met meer of minder gratie visueel te grabbel gooit. Het toonde de grenzen van deze kijklust, het ensceneerde gedurig het punt dat al visueel genietend gewoonlijk niet wordt gezien. *Vanity* duurde een goed half uur, maar de 'lessen' van deze voorstelling zal ik niet licht vergeten. Dit was echt een kardinale voorstelling: ogenschijnlijk simpel qua concept en uitvoering, tot je er even bij stilstaat – tot de herinnering aan het denken zet. ●

Rudi Laermans

VANITY

CHOREOGRAFIE, DANS, VIDEO, DECOR, KOSTUUMS, LICHTONTWERP
Vincent Dunoyer
MUZIEK *Deus ex Machina* van James Tenney, live uitgevoerd door Michael Weilacher (percussie) en Alexandre Fostier (tape-delay system)
PRODUCTIE: Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt

FALSTAFF

Falstaff mist de trein

Opera's moeten de jongste tijd blijkbaar verplicht in een, zeg maar, figuratief eenheidsdecor worden geënceneerd. Geen wisselende settings dus, laat staan een naakte scène; maar ook geen speelvlakken-constructie of smetteloos witte doos. Wèl een uniek en specifiek, min of meer realistisch, symbolisch of emblematisch scènebeeld waarin het hele verhaal zonder change-menten wordt verteld en dat veelal aanleiding geeft tot het verschuiven van de handeling in de tijd. De beruchte Mozartcyclus van Peter Sellars waarin, bijvoorbeeld, *Così fan tutte* zich afspeelt in een kitscherige hamburgertent en *Don Giovanni* in een soort Bronx, kan terzake als neonlichtend voorbeeld dienen.

Vraag 1: is een dergelijke ingreep werkbaar (d.i. biedt hij de mogelijkheid het verhaal op een coherente manier te vertellen)? Vraag 2: is een dergelijke ingreep ook zinnig (d.i. werpt hij een nieuw licht op het stuk in kwestie en draagt hij aldus bij tot een beter of opgefrest begrip van wat bijna per definitie een klassieker moet zijn)? Het antwoord op beide vragen hangt ongetwijfeld nauw samen met de sterkte van het concept. Als dit het resultaat is van een sluitende dramaturgische analyse krijg je boeiend theater. Als het voortvloeit uit een blitse inval van een regisseur en/of zijn decorateur (al dan niet verrijkt met toegevoegde suikers), krijg je een gegarandeerd verrassend openingstafereel en een aansluitende resem ongerijmdheden. Verdi's *Falstaff* in De Munt (coproductie met de opera's van Lyon en Firenze) leunt, vrees ik, veeleer aan bij de laatste categorie.

Pro memorie: het libretto van *Falstaff* werd door Arrigo Boito gedistilleerd uit Shakespeares *Merry Wives of Windsor*, her en der aange-

vuld met passages uit diens *Henry IV* (waarin het personage, zoals geweten, eveneens voorkomt). Het verhaal speelt dus ergens in de vijftiende eeuw, werd door Shakespeare op de planken gebracht in de zestienste, en door Verdi op muziek gezet in de negentiende. Sir John Falstaff zelf is een verarmde edelman die zich ophoudt in het gezelschap van werkschuw tuig, zeer gevoelig is voor vrouwelijke charmes (geld is er één van) en door zijn uitverkorenen voor schut wordt gezet. Mede dankzij een paar nevenintriges draait het hele verhaal (in de versie van Boito/Verdi) erop uit dat iedereen iedereen bedriegt en dat de hele wereld niet meer is dan een kostelijke grap.

Werkbaarheid

Volgens regisseur Willy Decker vind je figuren als Falstaff nog enkel in stationsbuffetten. Afgezien van het feit dat je het bedoelde soort medemens ongetwijfeld ook op het trottoir voor de Brusselse Beurs, bij het Leger des Heils of in een of andere intacte Begijnhofkerk tegen het lijf kunt lopen, lijkt bovenstaande premisse mij nogal magertjes om het hele verhaal pardoes te gaan situeren in het stationsbuffet van Windsor. De betrokkenen maken daar ongetwijfeld meer kans om op de eerste de beste trein richting Kazakstan te worden gezet dan wel in hun onderlijfe aan de beste tafel te worden geïnstalleerd. Overigens, als Deckers uitgangspunt al juist mocht zijn, dan rijst meteen de vraag waarom hij de handeling niet in een ronduit hedendaags decor situeert. Blijkens de kostumering (ontwerp: John Macfarlane) gebeurt dat namelijk in het (betrekkelijk recente) verleden: begin jaren 50, misschien zelfs vroeger, maar alleszins in de buurt van