



WOLF ALAIN PLATEL / LES BALLETS C. DE LA B., RUHRTRIENNALE, OPÉRA NATIONAL DE PARIS foto Chris van der Burght

je plots, veel meer dan vele van de beelden in de voorstelling, inderdaad de emotionele rijkdom van Mozart horen zonder te veel onangepaste ernst. In die echt sterke momenten wordt Mozart inderdaad 'gered'.

Duikt een surrealistische gevoeligheid hier en daar op in *WOLF*, in *Visitors only* van Meg Stuart voert ze de boventoon. De paradoxale titel alleen al: niet 'Members only', maar 'Visitors only'. Alsof het gaat over een plaats die niemand kan en mag opeisen, iets wat alleen als curiosum kan of mag bestaan. De voorstelling bestaat dan ook uit een aanschakeling van scènes die je moeilijk anders dan als droombeelden kan bestempelen. De openings-scène lijkt bijvoorbeeld een voortzetting van het eindbeeld van Stuarts vorige werk, *Alibi*, waar de

acteurs en dansers trillend en bevend rondwaalden over de scène. Hier staan ze bijeen gedruimd in een hoek van de scène, met een plastic hoes, als een doorschijnende body-bag, over zich heen te *shaken*. Dit beeld overrompelt je al bij het binnenkomen van de zaal. Een oorverdovende elektronische geluidsmuur van Paul Lemp en Bo Wiget, die zelfs het foyer vult, annuleert immers het vertrouwde moment van stilte voor een voorstelling begint. Het is alsof je een discotheek binnenkomt waar een videomuur de dansvloer domineert.

Het duurt even, tot het geluid wegdeemstert, voor je registreert dat Anna Viebrock zowat een volledig huis als decor op de scène zette. Geen 'namaakhuis', maar een echt huis, met twee etages en talloze

kamertjes, gebouwd met echte balken, deuren, vloeren. Maar toch is daar ook iets merkwaardigs mee aan de hand: schijnbaar lukraak zijn er in de wanden met een kettingzaag grote openingen gezaagd, zodat het bouwsel vervaarlijk onstabiel lijkt. De verwijzing naar de overleden New-Yorkse kunstenaar Gordon Matta-Clark is meteen duidelijk: op scène staat niet alleen een pseudo-huis, maar vooral een pseudo-kunstwerk van Matta-Clark. Die ging in de jaren '60 talloze leegstaande en met afbraak bedreigde huizen en industriepanden, vooral in New York zelf, met de kettingzaag te lijf. Hij bracht zo op gevaar af van zijn eigen leven licht op plaatsen waar het licht nooit (meer) scheen. Toch is ook dat extreme realisme van het scènebeeld weer getekend door een paradox: de onderste etage van het gebouw is verzonken in een witte massa, zodat alle deuren in deze kamers maar half hoog zijn. Dat bemoeilijkt sterk de bewegingen van de acteurs. En misschien wel de grootste paradox van alle: de constructie van het huis op scène is zo opgevat dat het, zelfs vanuit de meest gunstige kijkpositie, onmogelijk is om alles wat op de scène gebeurt te volgen. Eens de trance van Paul Lemp's openings-score opgeheven wordt, en het scène-object in zijn volle enormiteit zichtbaar wordt, merk je dat het de ervaring van een bezoek aan een complex gebouw dat zijn samenhang niet prijsgeeft, als het ware repliceert. De gaten in wanden en vloeren zijn daarbij geen hulp. Integendeel, zij zaaien verwarring of maken een 'bezoek' onmogelijk, zoals één burleske scène in het stuk demonstreert.

Dit alles doet vermoeden dat de plek die we zien een 'spookhuis' is, een ruimte waar beelden uit het verleden nazinderen. Er duikt ook een echt spook op, een videobeeld geprojecteerd op de wanden. In de slotbeelden wordt zelfs een spookbeeld van het huis zelf – een opname van de werkmaquette – over de scène heen geprojecteerd. Het

thema is voor Stuart niet nieuw: ze werkte al vaker met de vreemde vorm van ontduubeling of overdracht die ontstaat door elektronische media. Het verschil is dat we ons hier, op een zeldzaam moment na, volledig aan de spookzijde van de werkelijkheid lijken te bevinden. Of, zoals het verzonken aspect van het scènebeeld suggereert, in een onderbewustzijn dat aan de oppervlakte komt. Een huis is dan ook, sinds Freud, een zinnebeeld van het onderbewuste. Maar zelfs dat soort simpele Freudiaanse metaforiek wordt onderuit gehaald: nu en dan geeft Tim Etchells in kleine verhalen verklaringen van droombeelden ten beste. Hun aannemelijkheid is echter twijfelachtig, en doen je op de duur vooral twijfelen aan de aannemelijkheid van welke droomverklaring ook. Of nog: aan de aannemelijkheid van welke verklaring ook.

Stuart stuurt daar ook, al dan niet bewust, op aan als ze haar acteurs via een lange reeks pijnlijk nauwgezette en gedetailleerde, maar volstrekt ondoorgrondelijke scènes naar het slotbeeld stuurt. Eén voorbeeld uit de vele is een oeverloos lang, meticulous gemonteerd slapstick-verhaal, waarvan de pointe steeds weer verdamppt tot er niets overblijft dan nonsens die een vreemd soort onbehagen, zelfs irritatie opwekt. Je bent bijna murw geslagen als het eindbeeld komt waarin de acteurs in de verste achterhoek van de scène eindeloos rondtollen in steeds weer nieuwe combinaties. Ze spelen hondje met elkaar, draaien rond als derwisjen of vatten elkaar in innige dan wel brutale omhelzingen, terwijl Paul Lemp het geluidsniveau weer torenhoog laat stijgen.

De voorstelling eindigt toch nog met een betekenisvol na-beeld. De acht acteurs keren in stilte terug, gekleed als squatters. Op de rand van de afgezaagde etagevloer gaan ze naast elkaar zitten en kijken het publiek aan. Alsof ze willen zeggen: 'Wij mogen hier misschien niet zijn, maar