

Van den Hoof beweert dat de kans groot is dat je hem tegen het einde van de avond kent. Dat kan goed zijn, maar daarmee kent hij ons nog niet. Hij spreekt, maar het publiek kan niet terugspreek. Een echt gesprek is er dus niet.

In *letterlijke* zin dan zijn het rechtstreeks aanspreken van het publiek en het doorbreken van de vierde wand nu nét elementen die eigen zijn aan hedendaags theater, en met name het theater waar Van den Hoof zelf aan meewerkt, zoals dat van tg STAN. Zeer kenmerkend voor het werk van die laatste groep is het ‘in het moment zijn’. Elke voorstelling is anders, want onderhevig aan factoren die zowel op scène als in de zaal iedere keer weer verschillend zijn. Tegelijk wordt het theater als theater ontmaskerd. De personages vallen niet samen met hun rol; ze blijven mensen van vlees en bloed die niet anders zijn dan het publiek dat tegenover hen zit. Opvallend in *Achterklap* is het hoge metagehalte, want de voorstelling reflecteert expliciet en veelvuldig over zichzelf.

De tegenstelling die Van den Hoof opvoert is dus schijn. Met *Achterklap* heeft hij een voorstelling gemaakt die evenzeer voortkomt uit de tradities van tg STAN en Maatschappij Discordia als dat ze zich liet inspireren door het werk van Wim Helsen of het verteltheater van Warre Borgmans. Het is een voorstelling die niet tegenover maar *naast* het theater staat, meer zelfs, die perfect in het verlengde ervan ligt.

JOHAN REYNIERS

showtitle #63 BLACK MARK

MARC VANRUNXT

Marc Vanrunxt. Al jaren tol ik als een satelliet rond zijn werk, heb ik het privilege om het in verschillende fases van dichtbij te volgen, van de repetities tot de voorstellingen, op verschillende plekken, in verschillende ruimtes. Steeds als buitenstaander, altijd ontglipt het mij, nooit ‘begrijp’ ik het, heb ik ‘trucs’ of ‘formules’ door. Altijd fascineert het, zelfs bij het eerste kijkmoment ‘staat het er’, maar nooit is het ‘af’. Een geheel waar je met je lichaam buiten staat, en dat in je geest rondcirkelt.

Je kunt het niet binnentreden, je kunt niet gewoon de deur openen, tenzij de ‘doors of perception’. Er is geen inhoud of kant-en-klare beteke-

nis voor het kijken, er worden dan ook geen strategieën aangereikt om die te decoderen. Strategieën om met het werk om te gaan moet je zelf ontwikkelen, inhoud moet je zelf genereren. En dat kan enkel door het inzetten van je diepste ‘ervaren’. Persoonlijker kan een werk niet zijn dan wanneer het wars van elke inhoud ‘leeg’ is en zich vult met de toeschouwer zelf.

Geen concept, geen anekdote, geen esthetiek zelfs – tenzij een ‘ge-weigerde’, een ‘vernietiging’. Geen moeilijkdoenerij, een voorstelling waarin je enkel binnentreedt ontgaan van je normale ‘tools’. Een mentale ruimte die je enkel kan verkennen door zelf mee aanwezig te zijn, op te gaan in een hoogmis van de zintuigen, waar ze niet in functie staan van het genereren van betekenis. Je wordt teruggeworpen op, geconfronteerd met jezelf. En je moet je diepste strategieën blootleggen. Die zijn per definitie enkel geldig voor jezelf en eens je ze gevonden hebt, moet je ze ‘in de geest van’ misschien maar het best terug uit je mentale geheugen wissen, ten voordele van een fysiek herinneren. Een persoonlijk kijken, voelen, horen, ruiken, smaken waar je automatisch naar teruggrijpt de volgende keer dat je ermee in contact komt.

Als ik dan toch de oefening maak en probeer te ontmaskeren wat ik onbewust opzoek tijdens een live voorstelling waar ik door de setting zelf kan kiezen wat ik zie, kom ik steevast uit bij de montage theorieën van de Russische film- en toneelregisseur Sergej M. Eisenstein (1898-1948), en meer bepaald bij zijn concept van de ‘montage van attracties’. Deze ‘attracties’ worden bij hem duidelijk tegenover ‘trucs’ ge-positioneerd. Een ‘truc’ is voor Eisenstein ‘iets absoluut en in zichzelf afgerond’, en dus ‘precies het tegenovergestelde van een attractie, die uitsluitend is gebaseerd op een relatie – op reacties van de toeschouwer’. Een ‘toneelspektakel’ is voor hem een actief functionerende constructie die het livegebeuren, ‘dat gebaseerd is op illusies, mimesis en naturalisme’, bevrijdt door gebruik te maken van de montage van ‘echte dingen’. Een systeem van attracties, dat de basis vormt van een efficiënt spektakel dat niet langer het concept van een dramaturg onthult of de auteur correct interpreteert. ‘Montage heeft niet zozeer met “opeenvolging”, als wel met “gelijktijdigheid” van een serie beeldreeksen te maken (diachronie versus synchronie): in het bewustzijn van de toeschouwer



Black Mark #63 © Stef Franck & Marc Vanrunxt

schuiven de beeldreeksen over elkaar heen; en (...) komt een ervaring van een dynamisch botsen en stoten tot stand, hetgeen de basis vormt voor de ervaring van beweging – van de waarneming van een simpele “fysieke beweging” tot en met de meest gecompliceerde vormen van “conceptuele beweging” (oftewel montage van (...) plastische of abstracte combinaties).’

Eisenstein illustreert dit aan de hand van een portret van de actrice Maria Jermolova door een schilder uit de Russische realistische school, Valentin A. Serov (1865-1911). De expressiviteit van dit portret is ‘te danken aan het feit dat we een “eenheid” aantreffen van monumentale “onbeweeglijkheid” en “tezelfdertijd” een compleet gamma van “dynamische verschuivingen”’. Kort samengevat komt zijn analyse erop neer dat in één schilderij, dat er op het eerste zicht heel normaal en vloeiend uitziet, vier verschillende ‘camerastandpunten’ en ‘beeldgroottes’ tegelijk aanwezig zijn: van hoog en totaal tot laag en close. Het gevolg is een ‘steeds snellere beweging, doordat de ruimte zich steeds verder uitbreidt en de lichtsterkte toeneemt’. Een verschijnsel wordt ontleend in elementen die vervolgens opnieuw worden samengevoegd tot een ‘montagebeeld van dit verschijnsel’. Een ‘mise-en-cadre’. ‘Het gelijktijdig voorkomen in de constructie van twee niveaus – van de “totaliteit” en de “delen” – correspondeert exact met een fundamenteel kenmerk van het menselijk waarnemingsmechanisme. We zijn in staat een verschijnsel op twee manieren in ons op te nemen:

als totaliteit en in zijn details, onbemiddeld en bemiddeld, complex en gedifferentieerd. (...) Idealiter berust de expressiviteit van het kunstwerk vooral op het feit dat elk niveau afzonderlijk appelleert aan een corresponderend niveau van de waarneming en dat de combinatie van de verschillende niveaus appelleert aan het volle bewustzijn – zodat de toeschouwer “van top tot teen” door de expressieve werking van het kunstwerk gegrepen kan worden.’ Op het doek zijn ‘niet vier opeenvolgende houdingen van het object vastgelegd, maar vier opeenvolgende houdingen van het oog dat het object waarneemt. Vandaar dat de vier camerastandpunten niet zijn terug te voeren op een bepaald gedrag van het object (...), maar op een karakteristiek “gedrag van de toeschouwer”. En dit gedrag is (...) een combinatie van vier camerastandpunten – van boven naar beneden tot... voor de voeten van de grote actrice als het ware! Maar het gedrag van de toeschouwer tegenover het object zouden we ook kunnen definiëren als “zijn persoonlijke visie”. Terwijl dit bij Serov uiteindelijk resulteert in een manipulerende techniek waarbij de persoonlijke visie van de auteur op het object wordt opgedrongen aan de toeschouwer, wordt bij Vanrunxt de toeschouwer de volledige vrijheid gelaten. De contouren van de voorstelling zijn niet getekend [vastgelegd], je kunt zelf een verzameling aanleggen ‘van opeenvolgende denkbeeldige punten’ van waaruit je de performers in je opneemt, die zich aanbieden volgens hun zelf gekozen ritme, ingegeven door hun persoonlijk