

Among the multitude

DAVID WEBER-KREBS

Among the multitude is een experimenteel project van de Luikse, in Amsterdam gevestigde regisseur David Weber-Krebs. Op het eerste gezicht toont het hoe anders we ons verhouden tot film dan tot theater. Bij film vergeeten we onszelf, in het theater zijn we ons bewust van onze aanwezigheid en inbreng. Als theaterstuk blijkt *Among the multitude* ook een experiment in het omgaan met grote groepen op het podium. Maar er is meer aan de hand.

Het project opent met een heuse film, met messcherpe beelden, op een zaalbreed scherm. Wanneer het publiek net zit, ziet het een nest kevers in de grond wroeten, zonder oog voor andere insecten rondom. Je krijgt hier geen verklaring bij. Het licht gaat even op, net lang genoeg om het publiek rondom te monteren, en dan begint een tweede – veel langere – film. De camera focust op een prikkeldraad, waarachter zich een maagdelijk, heuvelachtig landschap uitstrekt. Een man met een schouder tas verschijnt links in beeld, kruipt over de draad en loopt met haastige tred het landschap in. De camera zet de achtervolging in.

Bijna dadelijk duikt een suspenselement op. In een rotsachtig landschap hurkt de man neer bij een busstel takken, en verstopt er zijn schouder tas onder. De camera registreert dat minutieus, maar verklaart alweer niets. De man zet zijn tocht schijnbaar doelloos verder, tot hij botst op een afgedankte container. De vragen blijven komen. Wat zoekt hij hier? Waarom stopte hij de tas eerder onder de grond? Pleegde hij een misdaad? Wilde hij iets veilig stellen? Zoekt hij iets? Het spiedende cameraoog brengt het niet aan het licht. Wel krijgt de film een onverwachte wending: wanneer de man bij een bos belandt, verandert de camera van een registrerend oog in een subjectieve blik. Hij toont nu wat de man zelf ziet. Hij staat stil en tuurt naar het bos.

Hier eindigt de film. Het scherm gaat omhoog en op het speelveld erachter zie je een enorme groep mensen, maar liefst 70 performers. Zestaan stil, als in een *freeze frame*. Ze lijken ons niet te zien tot ze, als bij toverslag, ontspannen, de kijkers opmerken en meteen weten dat ze bekeken worden. Dadelijk kijken ze terug. Een na een komen de performers naar voren, tot ze zich vooraan verdringen en het publiek monstereert. Ze vormen echter geen groep. Het

blijft een verzameling individuen, die in zijn willekeurige samenstelling het spiegelbeeld lijkt van het publiek zelf. Anders dan bij de film ben je hierdoor plotscherp bewust van je individuele aanwezigheid. Maar voorlopig betekent dit nog niets, of niets meer dan kijken in de spiegel. Mocht de voorstelling hier ophouden, dan zou je voetstoots aan nemen dat Weber-Krebs enkel de verschillende verhouding die we hebben tot een film- en een theaterbeeld wil demonstreren. Toch blijven veel vragen hangen. Waarom was er die 'voorfilm' met de kevers bijvoorbeeld?

Na dit langgerekte eerste theaterbeeld – op zich een *degré zéro* van het theater – gaat Weber-Krebs op het podium terug beelden construeren. Zo heft hij de directe confrontatie kijker-performer op. De eerste beelden lijken fysieke principes te verbeelden. Een rondhollende groep is bijvoorbeeld een treffende demonstratie van de middeelpuntvliedende kracht in een ronddraaiende vloeistof. Fysica als model voor groepsacties wordt echter al snel veruild voor primitieve groepspsychologie. Als de performers zich verzamelen rond een gebeurtenis in hun midden, klitten ze aan elkaar tot één groot lichaam. Dat verplaatst zich naar links en sleept een alleenstaande vrouw mee. De actie valt te lezen als een beeld voor de overrompelende en blinde kracht van een massa. Je kan het echter ook nog steeds als een natuurbbeeld zien: de groep als een amoëbe die elk vreemd partikel op zijn weg opslokt en meesleept.

Die interpretatie houdt echter geen stand: één persoon blijft namelijk achter wanneer de groep verder rolt. Plots herken je hem als de man uit de openingsfilm. Hij kijkt, net als in de film, jachtigen onzeker om zich heen. Met reden, want plots duikt de groep weer op en zet na een kleine aarzeling de achtervolging in. Die eindigt in een spiraalbeweging tot de man in de coulissen verdwijnt. Het vreemde is echter dat Weber-Krebs na deze confrontaties tussen individu en massa terugkeert naar beelden die 'onmenselijk' zijn. Enkele performers gaan trillend en trekkenend liggen aan de rand van het podium, als kevers die hulpeloos op hun rug spartelen of blind in de grond wroeten. Later vormen de performers een lange slurf of hopen ze zich op tot een wrimelend micrennest: acties die blind, onbewust gebeuren, alleen of in groep. Als deze beelden al 'de mens' voorstellen, dan gaat het toch om een mens die zich noch van de groep, noch

van zichzelf bewust is. Een mens gedreven door blinde instincten, net zoals de kevers in de openingsfilm.

Hierna ontruimen de performers het podium. Dat blijft nu lange tijd leeg, op een lichtvlek na. Die leegte roept nieuwe verwachtingen op, en blijkt ook de voorbode van een beslissende verandering in het gebeuren. Eens de performers al hollend terug het podium innemen, ontrolt zich immers een woordeloos drama. Het blinde, instinctmatige of 'natuurlijke' van eerdere beelden wordt opgenomen in een verhaalstructuur. De man uit de film wordt alweer achterna gezeten door de groep, en bij de lutven gevat. Er volgen beelden die in heuse *style pompier* de conflicten tussen mensen bij deze achtervolging uitdrukken. Nog meer pathetiek krijgen we wanneer de performers zich in twee groepen splitsen die druk gesticulerend de confrontatie met elkaar aangaan en uiteindelijk versmelten tot een grote massaoptocht. De filmaffiche van Bertolucci's *Novecento* of oude communistische propaganda over het volk dat voorwaarts schrijdt, lijken nietveraf.

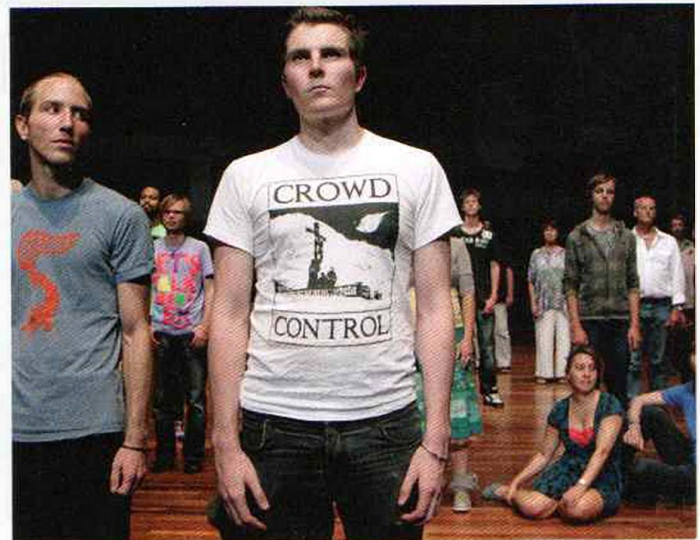
De performance evolueert zo tot een *crash course* in de representatie van grote groepen mensen: wanneer zijn ze menigte, wanneer massa, wanneer biologische en wanneer sociale wezens? Kan je hun gedrag zien als een natuurfenomeen of is het een verhaal, wanneer sluip de pathos binnen?

Nu komt het filmscherm weer omlaag. De film hernemt waar hij eerder stopte. We kijken nog steeds naar een woud door de ogen van de man die in de eerste film en op het podium de protagonist, de held tegen wil en dank

was. Hij blijft ruken, al gebeurt er haast niets. Dat verraadt dat de man verzonken is in diepe contemplatie van dit woud. Inderdaad, als hij in voice-over aan het woord komt, blijkt hij een filosofische dialoog met zichzelf te voeren. Die heeft iets weg van de dialogen van Plato of van de filosofische dialogen die in de zeventiende en achttiende eeuw een beproefd middel waren om argumenten aanschouwelijk voor te stellen.

Ook de pseudonaturaliteit van de argumenten brengt de beroegtrant van het ancien régime in herinnering. De man probeert door een stichtingsverhaal te verklaren waarom mensen een gemeenschap vormen. Het woud speelt daarin een grote rol. Aanvankelijk, zo bedenkt hij zich, was de aarde bedekt met wouden. Zo merkten de mensen elkaar niet op. Maar dan schiep een blikseminslag een open plek in het woud. (De link met het lege moment in de performance waarop het ontruimde podium slechts verlicht werd door één lichtvlek is niet toevallig. Met enige verbeelding kan je ook een parallel trekken tussen de menigte in het begin van de performance en de bomen in het bos. Door de bomen zie je het bos niet, door de verspreide slagorde van de mensen zie je geen groep maar slechts een menigte.) Op die open plek kwamen mensen samen en werden ze geconfronteerd met hun evenbeeld. Zo ontstond overleg en uiteindelijk ook een gemeenschap.

Als je als ontwikkelingspsycholoog denkt is dit natuurlijk onzin, omdat dit verhaal veronderstelt dat de mens met een zelfbewustzijn geboren wordt, terwijl dat pas door de groep en de taal ontstaat. Als uitdrukking van een



Among the multitude © Agnese Da Col

ervaring houdt de bewering echter wel steek: ze sluitaan bij wat tevoren op het podium gebeurde. Eens een mens zich van zichzelf bewust wordt, treedt er immers inderdaad een breuk op met de andere, met de groep. We staan alleen tegenover het beeld van anderen, die als beeld even ondoordringbaar als fascinerend zijn. We staan echtrook alleen tegenover onszelf: het zelfbewustzijn is niet alleen een breuk met de anderen, maar ook een verlies van de eigen 'heelheid'. We verzinnen dan maar verhalen om die breuk te hanteren of zelfs op te lossen. Zo zien we als kijker onwillekeurig verhalen bij de kleinste verschuivingen tussen de individuen op het podium. Die verhalen zijn echter altijd precair en artificieel (de *style pompier*-beelden). Ze zijn een dockje voor het bloeden van een niet te stelpen wond, een stilbaar verlangen naar het onmogelijke moment waarop alles terug eenheid en heelheid wordt. Het gaat dan niet alleen om een verlangen om met de ander samen te komen. Het gaat ook om een verlangen om met onszelf samen te komen.

In een interview met en beschouwing over David Weber-Krebs van Marcelle Schots in Theatremaker staat het volgende te lezen: "Toen David Weber-Krebs een jaar of elf was, had hij een aantal mystieke ervaringen. Hij hield gesprekken met God. Zijn wereld was klein en overzichtelijk. Naarmate hij ouder werd, werd hij zich bewust van de complexiteit van de wereld. Hij blijft terugverlangen naar zijn kindertijd maar weet dat die niet meer bereikbaar is. "Door met het Sublime bezig te zijn maak ik een verbinding met die tijd. Ik ervaar het als een strijd tussen het zich willen verliezen in de belofte van verlossing en een kritische blik hebben waardoor je je niet helemaal kunt overgeven."

Op een abstracte manier presenteert *Among the multitude* dat drama, die tweespalt tussen het verlangen naar verlossing en het knellende zelfbewustzijn. Weber-Krebs toont met precies gekozen beeld modellen hoe we ons dat kunnen verbeelden. Hij evoceert zowel met film als met liveactie de spanning tussen individu en groep, tussen samenhang en eenzaamheid. Maar hij lost die niet op, wel integendeel. Hoe naïef het slotverhaal ook lijkt, de voorstelling is dat allerminst. Ze geeft geen antwoord op onze hopeloze *condition humaine*, maar biedt denk-beelden om ermee om te gaan.

PIETER T'JONCK

The Farewell

CLAIRE CROIZÉ

Claire Croizé heeft iets met Gustav Mahler. Dat is het minste wat je kan zeggen van de danseres en choreografe die in 2000 afstudeerde aan P.A.R.T.S. met het veelgeprezen *Blowing Up* en zich ondertussen ook liet opmerken als performer bij Kris Verdonck. Na *Affected*, waarin ze drie solo's voor vrouwen choreografeerde op muziek van Mahler, besloot Croizé zelf de beslissende confrontatie met de man en zijn muziek aan te gaan. *The Farewell*, een afscheidsdans. Opnieuw een drieluik.

Croizé lijkt aanvankelijk klein ten opzichte van de impressionante muziek van 'Der Abschied', de apotheose van Mahlers symfonisch liederencyclus *Das Lied von der Erde*. In dit eerste gedeelte van de voorstelling waagt ze zich aan een uitputtend gevecht tegen de grenzen van de muziek. Om het ontroerende vaarwel van Mahler te vertolken, schijnt haar natuurlijke bewegingstaal niet te volstaan. Gefrustreerde bewegingen zijn dan ook veelvuldig aanwezig, als verwoede pogingen om uit haar eigen lijf te breken. Kort en fel rukkend met haar hoofd of als een draaierige spil zoekt Croizé de limieten van haar eigen lichaam op. Bovendien dwingt de muziek van Mahler, waar alt en tenor alle mogelijke gemoedstoestanden verklanken, Croizé om ook alle grenzen van de ruimte tot in detail te verkennen, van op het voorste randje van de scène tot in de hoeken achteraan. De grensverkenning lijkt echter een pijnlijke sensatie: nooit is Croizés houding omarmend of liefdevol. Veelal wordt ze meegeleurd in een wervelende golf van emotioneel geladen bewegingen waartegen geen weerstand mogelijk blijkt. Croizé balanceert tussen dergelijk controleverlies en weerbarstigheid, meegaandheid en verzet. Passages waarbij ze zich laat meevoeren door de muziek worden afgewisseld met krampachtige pogingen toch in te gaan tegen Mahlers dwingend tonen. Reddeloze frustratie en onontkoombare overgave kleuren het eerste duet tussen de prille Croizé en de machtige Mahler.

Hoewel, *The Farewell* is niet zomaar een dialoog tussen dans en muziek. Het licht van Jan Maertens intervineert en gaat een eigen relatie aan met het lichaam van Croizé. Waar wisselende machtsverhoudingen haar dans tegenover de symfonieën van Mahler typeren, is de verhouding tussen beweging



The Farewell © Raymond Mallentjer

en licht gelijkwaardiger. Croizé laat zich door de lichtwijzigingen leiden: de kleur en intensiteit van de dans wordt sterk bepaald door de kleur en sterkte van de lichten. Op andere momenten echter, stuurt Croizé de schijnscènes die op scène vallen. Door zich voor de lampen te bewegen, tovert ze dansende schaduwen op de vloer. Ze speelt ook een manipulatief spel in haar positionering ten opzichte van het publiek. Ze maakt de toeschouwers doorheen *The Farewell* tot deelgenoot of voyeur, verleiden hen, sluit hen buiten. Wanneer ze achter op de scène met haar rug naar het publiek danst, is de afstand groot en voelt haar dans als een afwijzing aan. Als ze zich echter tussen de delen door te midden van de kijkers begeeft, en daar rustig van T-shirt, kapsel en *mood* wisselt, staat ze op een lijn met het publiek. Zo biedt Croizé op een spitsvondig simpele manier weerstand tegen een eenzijdige kijkhouding en perceptiemodus.

Ook de dramaturgische ontwikkeling in de opeenvolging van de drie voorstellingsluiken verrast en verfrist. Deel twee, op de muzikale kwinklagen van het 'Rondo-Burlesque', de derde beweging van Mahlers negende symfonie, vormt een radicale stijlbreuk met het eerste deel. De reekbare Claire Croizé transformeert zichzelf tot een vurige en uitdagende vrouw die de scène met korte, scherpe bewegingen beheerst. Herkleed in rood, met de handen op de heupen en met felle hoofdbewegingen meet ze zich een meer open

attitude aan. Demonstratieve blikken naar het publiek worden daarbij niet geschuwd. Croizé wordt niet meer door Mahler in de hoeken gedruimd, maar begeeft zich voluit in het midden van de lege scène. Toch lijkt ze af en toe nog richtingloos. Als Sneeuw witje verdoemd in het bos, waar stokoude bomen en liefvallige konijntjes monsters worden, wordt ze ogenschijnlijk heen en weer gejaagd, belaagd langs verschillende kanten. Haar flamboyante en gedurfde houding lijkt bij momenten een misleidende defensieve dekmantel voor haar intrinsieke angst.

Het inventieve spel van manipuleren en gemanipuleerd worden, bewegen en bewogen worden zet zich voort. Na het (schijnbaar?) zelfverzekerde 'Rondo-Burlesque', waar een ravissante Croizé de toeschouwer hooghartig verleidt, maakt ze – net als na 'Der Abschied' – een beweging in de zaal, naar het publiek toe. De danseres doorprijkt haar eigen mystieke aantrekkingskracht en kleedt zich wedetom zonder gêne om op dezelfde hoogte als het publiek. In het laatste gedeelte van *The Farewell* vervolgens, staat ze op de dansvloer in een dun, haast doorschijnend huidkleurig onderhemdje. Bijna naakt, nog nahijgend van haar twee vorige ontmoetingen met Mahler, laat ze zich in haar weerloosheid en kwetsbaarheid aanschouwen. Ze danst. Op het geluid van haar eigen adem, het gekraak van de vloer, de knakjes van haar tenen, het getik van de lichten, de concentratie van het publiek. Tot zichzelf