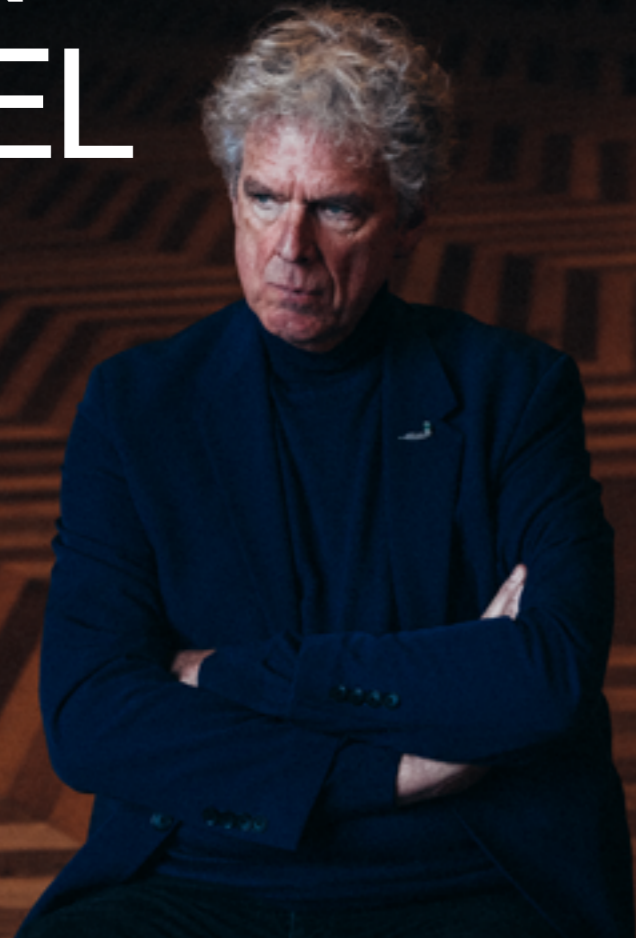


ALAIN  
PLATEL



WIM  
VANDEKEYBUS



‘WAT IK VERTEL,  
MOET  
NOODZAKELIJK  
ZIJN’

OPERA

BALLET

WERELDCREATIE

Dit voorjaar brengen Alain Platel (*Ombra*) en Wim Vandekeybus (*PUUR*) allebei een avondvullende voorstelling op de planken van OBV. We brachten de grootmeesters van de Vlaamse dans samen voor een gesprek over hun beginjaren, hun manier van creëren en de grote thema's en vragen die hen fascineren. 'Voorstellingen maken is deel van de zoektocht naar wie ik ben. Het is iets existentieels: waarom ben ik hier, wat is de wereld waarin we leven?'

— door Koen Bollen en Ilse Degryse / foto's Titus Simoens

# ‘Ik heb geregeld elementen niet toegelaten omdat ik voelde dat iets te intiem was om met een publiek te delen en dat een performer daar niet klaar voor was’

— Alain Platel

Het is een koude winterdag in december en door de ramen van de Lullyzaal in de Gentse Opera valt voorzichtig licht naar binnen. Alain Platel heeft al plaatsgenomen met zijn trouwe hond Kito aan zijn zijde, wanneer ook Wim Vandekeybus de balzaal binnenwandelt. De twee choreografen hebben elkaar al jaren niet meer gezien, maar begroeten elkaar bijzonder hartelijk. Heel even hangt een verwachtingsvolle spanning in de ruimte... maar dan zijn ze vertrokken voor een goed gesprek – dat beslist navolging zal krijgen, zo zeggen ze achteraf zelf.

**ALAIN PLATEL** De eerste en enige keer dat we samen een publiek interview hielden, was tijdens het Klapstuk Festival in Leuven in 2002. Ik was er gevraagd als curator en besloot voorstellingen uit te nodigen waarvan ik vond dat ze in de afgelopen twintig jaar mijn leven hadden veranderd. Een daarvan was Wims *What the Body Does Not Remember*. Na afloop hielden we een nagesprek... Zijn voorstelling schudde me door elkaar toen ik ze voor het eerst zag midden jaren tachtig. In die tijd zijn zoveel Vlaamse iconen opgestaan: Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre, Wim, later ook Meg Stuart. Ze brachten elk op hun manier een fysieke taal binnen in de dans die voorheen niet bestond.

**WIM VANDEKEYBUS** We zijn beiden ongeveer gelijktijdig begonnen, midden jaren tachtig. Anne Teresa's gezelschap Rosas was al gelanceerd. Theatermakers zoals Gerardjan Rijnders, Jan Decorte en Maatschappij Discordia brachten enorm vernieuwend werk. Ik herinner me dat ik, toen ik mijn gezelschap Ultima Vez wilde oprichten, naar de bibliotheek ging om een boekje te halen waarin stond hoe ik een vzw kon stichten. Er was niet echt een landschap zoals we dat vandaag kennen. Er waren geen organisaties die leidraden voor beginnende makers konden bieden. We wisten niet echt waaraan we begonnen. Maar vanuit een soort onwetendheid konden we wel een verandering teweeg brengen. Ik studeerde psychologie aan de KUL, maar heb die studie na het tweede jaar afgebroken omdat ik voelde dat het te theoretisch was voor mij. Ik wilde me meer bezighouden met fotografie en speelde mee in het theater van Paul Peyskens. Een volgende stap was auditie te doen bij Jan Fabre. Dansen in zijn voorstelling *De macht der theaterlijke dwaasheden* was als een shocktherapie voor me. Maar Jan wilde daarna met klassiek geschoolde dansers werken, en dus stopte het voor mij. Daarna is de bal echt aan het rollen gegaan met m'n eigen voorstellingen.

**ALAIN** Ook mijn begin is een atypisch verhaal, maar het past wel in de tijd van toen. Er waren inderdaad interessante dingen aan het gebeuren in de podiumkunsten. De alternatieve theaters in heel wat grote steden speelden daarin een belangrijke rol: het Nieuwpoorttheater in Gent, dat later deel ging uitmaken van het huidige Campo, het Stuc in Leuven, de Limelight in Kortrijk, de Beursschouwburg in Brussel en de Monty in Antwerpen. Op die plekken kwamen jonge kunstenaars met vernieuwend werk. Er werd ruimte gemaakt voor ons en het publiek bleek erg geïnteresseerd. Ik ben zelf werk beginnen te maken met een groep vrienden en kennissen. We deden dat eerder voor ons plezier, van daaruit is het dan wat ontspoord. (*lacht*) Ik had nooit de bedoeling te staan waar ik nu sta. Er hebben misschien maar tweehonderd mensen onze eerste voorstelling *Stabat Mater* uit 1984 gezien. Ik werkte toen nog als orthopedagoog en heb op een gegeven moment moeten kiezen. We hadden toen ook het werk van Pina Bausch gezien en dat was voor mij een absolute schok. Zij gaf ons het gevoel dat iedereen wel iets te zeggen had op de scène en dus dachten we: wij ook.

**WIM** De dansers in het danstheater van Pina waren technisch erg goed. Ze begonnen elke repetitiedag met een balletles. Toen ik naar hen keek, wist ik dat ik niet hetzelfde kon. Ik beheerste die taal niet, maar ik kon wel werken met dansers die dat wel deden. Ik denk dat ik ook voor Alain spreek als ik zeg dat we met fantastische dansers hebben kunnen werken. Aan de hand van hun vakmanschap kan ik iets vertellen op de scène waardoor echt communicatie ontstaat. Ik ben nooit geïnteresseerd geweest in pure esthetiek en zocht altijd naar een noodzaak voor beweging. In *What the Body Does Not Remember* gooien de dansers bakstenen in de lucht. Die zijn natuurlijk onderhevig aan de zwaartekracht en er schuilt dan ook een reëel gevaar in. Gewoon al om de veiligheid wordt de beweging een noodzaak. De realiteit op de bühne binnenbrengen boeit me erg. Ik creëer graag met oudere mensen, kinderen, of met iemand zoals Saïd Gharbi, een blinde performer met wie ik in het verleden zo vaak heb samengewerkt en in de toekomst zeker opnieuw. Met technisch geschoolde dansers werk ik even graag, maar ik hou er dan van ze te regisseren als theatermaker, binnen een context waarin ik hun om artistieke input vraag. Daardoor gaan ze echt deel uitmaken van het creatieve proces.

**ALAIN** Wat ik aan het werk van Pina dan weer zo boeiend vind, is dat de persoonlijkheden van de performers op de voorgrond staan. Ze worden soms zelfs bij naam genoemd tijdens de voorstelling en je krijgt als toeschouwer echt het gevoel dat je ze leert kennen. Pina ontwikkelde met haar dansers erg persoonlijke scènes waardoor haar werk altijd zo menselijk is. Ik ben ook voor mijn eigen voorstellingen in de eerste plaats altijd op zoek gegaan naar persoonlijkheden die me fascineren en laat me niet zozeer leiden door hoe ze bewegen. De samenwerking tussen die persoonlijkheden is telkens het uitgangspunt van een creatieproces. Als een danser een bewegingsfrase maakt, is dat iets heel persoonlijks. Als die bewegingen op hun beurt doorgegeven worden aan andere dansers, verbasteren ze en krijg je een taal waarvan de oorsprong niet meer te detecteren valt. Dat fascineert me enorm.

**WIM** Ik wil tijdens het proces met de performers vooral meteen veel dingen uitproberen. Ik ben, net zoals Alain, erg geïnteresseerd in wie de performers als mensen zijn en hoe zij iets specifiek kunnen doen. We ontwikkelen veel bewegingsmateriaal en vaak komt het dan voor mij neer op eliminatie van dingen die als te veel aanvoelen. Creëren is vooral kiezen, vind ik. Dat geldt trouwens ook als ik met een nieuwe cast een oudere voorstelling herneem. Ik kijk zelden naar video's, maar werk vanuit m'n herinnering. Zo hercreëer ik die stukken helemaal opnieuw met de nieuwe dansers. Voor *PUUR* zullen we hier bij OBV ook op die manier te werk gaan.

**ALAIN** Ik wil dan weer zo weinig mogelijk schrappen. Ik vraag me steeds af hoe ik iets toch in de voorstelling kan krijgen. Ik heb de neiging veel meer dingen toe te laten dan weg te laten. Dat houdt risico's in, maar kan tegelijk verrassingen opleveren. Ik werk vaak met opdrachten die ik tijdens het creatieproces aan de performers geef. Op het moment dat de oorlog in Gaza uitbrak, voelde ik aan dat de dansers echt met iets zaten. Ik vroeg ieder een frase te ontwikkelen, die we later de 'cry to the world' noemden. De vraag was: wat zou je schreeuwen naar de wereld, mocht iedereen je kunnen horen? Ik vroeg om dat niet met woorden te doen, maar enkel met beweging. We werden toen allemaal overdonderd door emoties over wat er in de repetitiestudio getoond werd. Ik merk dat dansers er een enorme behoefte aan hebben naar hun mening gevraagd te worden. Ik ben blij dat ik daar binnen mijn proces aan kan voldoen. Zo sluipt ook de actualiteit altijd impliciet – of soms ook wel heel expliciet – binnen in een voorstelling.



‘Toen ik mijn gezelschap Ultima Vez wilde oprichten, ging ik naar de bibliotheek om een boekje waarin stond hoe ik een vzw kon stichten. Er was niet echt een landschap zoals we dat vandaag kennen’

— Wim Vandekeybus

‘We hadden het werk van Pina Bausch gezien en dat was voor mij een absolute schok. Zij gaf ons het gevoel dat iedereen wel iets te zeggen had op de scène en dus dachten we: wij ook’

— Alain Platel



WIM Theatermaker Peter Brook heeft ooit gezegd: *performance is only relevant in the times of its relevance*. Sommige voorstellingen zijn zo visionair dat ze een directe relevantie, een directe verwijzing naar de actualiteit, overstijgen. Om te zoeken naar die universaliteit, refereer ik vaak aan mythologische verhalen. Of zoals nu voor *PUUR* aan de Bijbel. Jaren geleden stond ik in Firenze perplex naar een schilderij te kijken dat de kindermoord van Bethlehem voorstelde. Soldaten vermoorden kinderen, terwijl de moeders die kinderen tevergeefs proberen te beschermen en de vaders de soldaten zijn. Ik was helemaal van de kaart door de gruwel die afgebeeld werd. Een gelijkaardig verhaal vinden we in het veel oudere Hindoeïsme. De realiteit is vandaag veel gruwelijker dan de fictie, als je kijkt naar wat nu in Gaza gebeurt. In *PUUR* – maar ook in mijn andere voorstellingen – vertrek ik van zulke grote verhalen om na te gaan wat ze vandaag nog betekenen. Ik besloot om voor *PUUR* een film te maken waarin elementen van dat eeuwenoude verhaal te zien zijn. Op de scène bevinden we ons in een soort hiernamaals. Iedereen is gestorven en wat rest is slechts de herinnering aan de verschrikkelijke gebeurtenissen en de confrontatie die mensen die ze beleefd hebben – daders en slachtoffers – met elkaar aangaan.

ALAIN Voor *Ombra* vroeg Jan Vandenhouwe me of ik na *C(H)ŒURS 2022* opnieuw zin had om samen te werken met de dansers en koorleden van Opera Ballet Vlaanderen. Dat deed ik graag, maar ik wist niet hoe ik moest beginnen om met hen bewegingsmateriaal te ontwikkelen. Ik begon met vragen te stellen: kan je teruggaan naar het moment dat je voor het eerst wilde dansen? Hoe is het begonnen voor jou? En ook: wat zijn je *guilty pleasures* bij het dansen? Ik wilde van hen weten, en hen er ook aan herinneren, waar voor hen de passie ontstaan is. Dat was het begin, vervolgens zijn ook zwaardere thema's binnengekomen. Een rode draad door mijn voorstellingen is dat het altijd gaat over een groep mensen die samenkomt, ergens te lang blijft hangen en dan gebeuren er dingen. De omgeving wordt soms gedefinieerd door een keuze in de muziek of door de scenografie, in dit geval de enorme boom van Berlinde De Bruyckere. Het is zelden of nooit een concreet verhaal. Ik kan mijn leven reconstrueren aan de hand van alle voorstellingen die ik gemaakt heb. Dat zijn telkens momenten die samenhangen met een ontmoeting met een specifieke

ploeg en binnen een bepaald tijds kader dat zowel op persoonlijk als op maatschappelijk vlak gedefinieerd is. Mijn werk is een soort lang-gerekte psychoanalyse.

WIM Ik denk dat we beiden verhalenvertellers zijn, hoe abstract of persoonlijk die verhalen ook zijn. Ik voel een ontzettende verantwoordelijkheid om iets te doen. Er moet een persoonlijke noodzaak zijn, anders zou ik stoppen. Wat ik vertel moet belangrijk zijn, niet alleen voor mezelf maar ook naar een publiek toe.

ALAIN Ik betrap mezelf erop dat mijn voorstellingen voor mij op een bepaald moment echt wel een specifieke betekenis krijgen en dat ik graag heb dat mensen ze ook op die manier zien of meemaken, al vind ik ook wel dat het publiek anderszits zijn eigen verhaal mag maken. Omdat ik zelden een duidelijk verhaal geef, wordt de vraag naar betekenissen me in publieksgesprekken vaak gesteld. Ik kaats die vraag vaak terug en dan ben ik altijd blij als mensen iets zien of voelen van hoe we het als makers bedoeld hebben. Tegelijk maak ik mij niet ongerust als mensen andere dingen zien en voelen. Het is iets heel dubbels.

WIM Hoe onze voorstellingen beleefd worden, heeft echt ook wel te maken met de tijd waarin we leven. We leven nu meer gepolariseerd dan toen we begonnen in de jaren tachtig. Ik heb de indruk dat een voorstelling volledig kan worden afgebroken omdat één element storend bevonden wordt. Bijvoorbeeld omdat er tekst voorkomt in een dansvoorstelling. Mijn werk wil nooit provoceren om te provoceren. Het is ook niet politiek. Indirect misschien wel, maar nooit direct.

ALAIN Tijdens de repetities worden dingen getoond door de dansers die soms erg persoonlijk zijn. Als het dan noodzakelijk is dat mee op te nemen in de voorstelling vind ik het ook heel belangrijk om te checken of alles voor iedereen wel ok is. Ik heb geregeld elementen niet toegelaten omdat ik voelde dat iets te intiem was om met een publiek te delen en dat een performer daar niet klaar voor was. Daar attent voor zijn, was voor mij altijd een bezorgdheid en misschien nu nog meer dan vroeger. Dat zie je ook bij een publiek waarbij bepaalde zaken nu erg gevoelig liggen en soms fel bekritiseerd worden. Er is

zich op dat vlak een verandering aan het installeren. Ik denk dat we door een moeilijke fase gaan en dat daar dan toch wel iets zal uitkomen.

WIM Zoals je zegt, Alain, om een voorstelling te maken, komen mensen samen en dan gebeurt er iets. Dat klopt helemaal, het gaat echt om de ontmoetingen tussen mensen. Voorstellingen creëren is zoals in een autofabriek werken. Er is niemand die de hele auto bouwt: iemand draait een bepaald vijsje in, iemand anders doet de deurklink enzovoort. Met *Ultima Vez* zijn we nu een heel nieuwe organisatie aan het creëren. Na mij is de persoon die er het langst werkt sinds drie jaar in dienst. Alle anderen zijn nieuw. Ik vind dat fijn, laten we zien wat er komt. En ja, het zijn andere tijden, maar ik wil wel graag nog even voortdoen, als het mij wordt toegelaten. Ik denk nog niet aan mijn pensioen. Maar Alain, jij werkt even hard als daarvoor of niet?

ALAIN Ja, absoluut. Misschien nog wel harder dan voordien, maar ik heb geen grote ambities meer op dit moment. *Ombra* wil ik absoluut heel graag doen, maar ik plan niets voor daarna. Misschien komt dat nog, maar ik ga er niet naar op zoek. Mijn creativiteit kan zeker ook een andere invulling krijgen dan voorstellingen maken. Daar ben ik van overtuigd. Voorstellingen maken is deel van de zoektocht naar wie ik ben. Het is iets existentieels: waarom ben ik hier, wat is de wereld waarin we leven? Het zoeken naar antwoorden op die vragen stopt voor mij nooit.

‘Ik voel een ontzettende verantwoordelijkheid om iets te doen. Er moet een persoonlijke noodzaak zijn, anders zou ik stoppen. Wat ik vertel, moet belangrijk zijn’

— Wim Vandekeybus

## Alain Platel

Alain Platel studeerde orthopedagogie en is autodidact als regisseur. In 1984 richtte hij met vrienden en familieleden een gezelschap op dat collectief opereerde. Sinds de creatie van *Stabat Mater* (1984) op de muziek van Domenico Scarlatti ontwikkelde les ballets c de la b – zoals de groep intussen heette – zich tot een van Europa's meest toonaangevende dansgezelschappen. Platel werkt vaak samen met artiesten met verschillende achtergronden, onder wie wijlen operadirecteur Gerard Mortier, componisten Fabrizio Cassol en Steven Prengels, (musical)-regisseur Frank Van Laecke en beeldend kunstenaar Berlinde De Bruyckere. Als geen ander hoort en ziet Platel de schoonheid van het lelijke, afwijkende, beschadigde lichaam. In zijn werk onderzoekt hij alle vormen van lijden en worstelen, waar hij vreugde en waardigheid tegenover stelt. Op die manier plaatst hij de bewegende mens in het centrum, tastend naar diens grenzen en mogelijkheden tot samen-zijn.

## Wim Vandekeybus

Wim Vandekeybus is een Belgisch choreograaf, danser, filmmaker en fotograaf. Hij richtte zijn dansgezelschap *Ultima Vez* op in 1986. Hij maakte een opmerkelijk debuut met *What the Body Does Not Remember*, dat net als zijn tweede stuk *Les porteuses de mauvaises nouvelles* (1989) een Bessie Award won in New York. In zijn unieke stijl heeft Vandekeybus met zijn wereldwijd reizende voorstellingen mijlpalen gecreëerd in de hedendaagse dans. Tot nu heeft hij zo'n veertig stukken gecreëerd, vaak in samenwerking met componisten zoals Thierry De Mey, David Byrne, David Eugene Edwards, Arno, Charo Calvo, Marc Ribot en Trixie Whitley. Beeldende kunstenaars zoals Vincent Glowinski/Bonoom en Olivier de Sagazan en architecten Gijs Van Vaerenbergh waren ook betrokken bij zijn creaties. Wim Vandekeybus regisseerde verschillende dansfilms, waaronder *Blush* (2005), *Here After* (2007) en de speelfilms *Monkey Sandwich* (2011) en *Galloping Mind* (2015).

# OMBRA

WERELDCREATIE

BALLET

OPERA

Na de succesvolle hercreatie van *C(H)ŒURS* in 2022 maakt Alain Platel opnieuw een bijzondere voorstelling samen met onze dansers, koorleden en musici van ons symfonisch orkest. Voor *Ombra* brengt hij bovendien zijn trouwe metgezellen mee: Berlinde De Bruyckere ontwierp de scenografie en Steven Prengels schreef de partituur. Aan Bart Verheyden vroeg Platel om de aria's van onder meer Händel, Mozart en Beethoven om te zetten in gebarentaal.



## BERLINDE DE BRUYCKERE

‘IK PROBEER  
MENSEN IETS TE  
LATEN VOELEN’

Voor de voorstelling *Ombra* van Alain Platel ontwierp kunstenaar en vriendin Berlinde De Bruyckere een gigantische boom, die tegelijk menselijk en kwetsbaar is. ‘Toen ik voor de eerste keer een voorstelling van Alain zag, zag ik mijn sculpturen levend worden op de scène.’

— door Ilse Degryse / foto Mirjam Devriendt

Ze ontvangt ons in haar atelier, dat gevestigd is in een oud schoolgebouw in de Gentse volksbuurt De Muide. Het ruikt er sterk naar was, het materiaal dat Berlinde De Bruyckere gebruikt voor haar sculpturen. Er hangt een verstilde en geconcentreerde sfeer. De hond waakt op het schoolplein en begint te blaffen wanneer we door de gangen lopen. De Gentse kunstenaar is nog even met haar assistentes aan het werk. Het zijn drukke tijden, want er staan exposities in binnen- en buitenland gepland. Maar eenmaal de schort is afgedaan en het werk is neergelegd, is De Bruyckere helemaal gefocust op ons gesprek en haar samenwerking met Alain Platel voor *Ombra*.

‘Ik had eerder met Alain samengewerkt voor *nicht schlafen* (een voorstelling uit 2017 rond muziek van Mahler, red.) en dat was een fijne ervaring. Alain weet zeer goed wat hij wil. Het is niet zo dat ik naar de muziek luister of het libretto lees en dat ik dan met een voorstel kom. Neen, Alain heeft nog voor hij aan de productie begint een duidelijk idee en een specifieke vraag. Voor *nicht schlafen* vroeg hij me iets te doen met paarden. Dit keer wilde hij een voorstelling brengen die sterk verbonden is met Gerard Mortier, die tien jaar geleden overleden is. Wat Alain zei was: “Ik wil een werk maken dat aan hem is opgedragen en waarin ik hem herken. Ik vond dat een boom van een vent, ook al was hij niet groot. Ineens werd hij weggerukt en was hij daar niet meer. Een enorm gemis.” Daarna vertelde Alain hoe hij met les ballets c de la b had gespeeld in Kinshasa en dat daar een lange dreef met oude bomen werd gekapt. Hij vertelde over het geluid

bij de bomen die neergingen en de machteloosheid die hij voelde. Over het respect voor die bomen ook. Dat waren de twee elementen die hij me meegaf. Van daaruit ben ik beginnen te denken.’

‘Alain en ik kennen elkaar van begin 2000 en je zou ons soulmates kunnen noemen. Ik was naar zijn voorstelling *Pitié* gaan kijken op aanraden van een vriend. “Het is alsof je beelden levend worden op de scène”, had die gezegd, en dat heb ik effectief zo ervaren. De voorstelling zelf ging natuurlijk ook over een thema waar ik zelf vaak rond werk, de pieta en het lijden. Ik kende Alain toen niet persoonlijk maar het leek me fantastisch om de lichamen van de dansers in mijn werk te kunnen integreren. Ik heb hem gecontacteerd met de vraag of een gesprek mogelijk was. Toen bleek dat Alain altijd boeken van mij op zak had wanneer hij voorstellingen maakte en dat hij die aan de dansers toonde.’

‘Wat wij gemeen hebben, is dat we stevig met onze voeten op de grond staan en betrokken zijn bij wat er gebeurt in de maatschappij. Je bent hierheen gewandeld, van de Opera naar De Muide. Dit is een speciale buurt. Al wat ik op weg naar mijn atelier tegenkom, inspireert me. Hoe de buurt in één opzicht aan het vervallen is en de oude werkmanshuisjes totaal uitgeleefd zijn, terwijl ze anderzijds aan Dok Noord luxeappartementen aan het zetten zijn. De dualiteit in de maatschappij is hier sterk voelbaar. Deze buurt is een spiegel voor me, daarom vind ik het zo belangrijk hier te blijven met mijn atelier. Mijn werk ontstaat vanuit

‘Mijn werk is een vraagstelling die misschien zelfs argwaan opwekt, maar die nooit bruskeert of agressief wordt. Ik denk dat dat voor Alain hetzelfde is’

een open blik op de dingen die rondom mij gebeuren. Waar ik soms van schrik en me afvraag hoe ik daar nu moet mee omgaan. Antwoorden heb ik niet, maar ik probeer mensen er iets bij te laten voelen. Mijn werk is een vraagstelling die misschien zelfs argwaan opwekt maar die nooit bruskeert of agressief wordt. Ik denk dat dat voor Alain hetzelfde is.’

‘We zijn bezig met de noden van de mens, de existentiële vragen: daarin is ons werk gelijklopend. Denk terug aan die piëta: dat is niet louter een afbeelding in de schilder- of beeldhouwkunst van Maria met haar dode zoon op schoot. Een piëta gaat over alle verlies in onze maatschappij, hoe je daarmee omgaat en dat kunt verwerken. Ik ben erg geïnspireerd door Rogier Van der Weyden, die in opdracht veel piëta's heeft geschilderd die dan in kerken kwamen te hangen. Zelf zei hij daarover dat dat ontmoetingsplekken waren waar mensen naartoe konden om hun verdriet een plaats te geven en een rouwproces in gang te zetten. Dat is wat kunst ook kan doen: troost bieden.’

‘Ik vind het altijd boeiend mee te gaan in een verhaal van iemand anders en dan te kijken hoe ik mijn beelden kan inzetten en hoe die groeien naar de voorstelling toe. Voor de Biënnale van Venetië in 2013 heb ik het werk ‘Kreupelhout-Cripplewood, 2012-2013’ gemaakt. Ik had Alain uitgenodigd om daar nog voor de opening mee naar te gaan kijken. We hebben samen lang op de bank gezeten voor dat werk. De vader van Alain was toen net overleden en ik denk dat dat voor hem een soort afscheidsritueel is geweest. Dat hij in die grote boom een geveld lichaam heeft herkend. Dat hij troost gevonden heeft in de manier waarop die takken gebroken waren en aan elkaar gezet waren en verbonden waren met dekens. Hoe kusentjes ze ondersteunden. Dat gevoel van dat verzorgen vond Alain erg mooi. En ook die herinnering heeft hij meegenomen in zijn vraag aan mij om een grote boom op de scène te zetten.’

‘Ik maak de boom in nauw overleg met de mensen van het decoratelier in Zele. Ik ga regelmatig eens kijken en ik ben blij als een kind iedere keer dat ik naar Zele mag. Ik had een maquette gemaakt voor de boom en bekleed met was en die had ik meegegeven. De mensen in het atelier vertalen een gevoel van mij in een andere materialiteit. We kunnen de boom in *Ombra* niet uit was maken, wegens de brandveiligheid. Het is zo fijn: andere mensen die eens iets uitvoeren voor mij en nieuwe oplossingen zoeken. Ik werk ook graag samen met Felice Ross, die de belichting van *Ombra* doet. Bij een voorstelling maakt licht het werk: als je de boom daar op de scène zet is het maar een object, maar door licht en kleur en intensiteit en schaduwen vertel je een groter verhaal.’

‘De boom uit *Ombra* ziet er door de materialen waaruit hij gemaakt is menselijk en kwetsbaar uit. De takken zijn niet hard maar tactiel door de vellen latex die om het skelet heen gewikkeld zijn, als een soort huid. Daardoor is het voor de dansers aantrekkelijk om erin te kruipen en er tegenaan te schurken. Hij is geschilderd in de kleuren van een menselijke lichaam, in hetzelfde palet dat ik gebruik voor mijn wasen sculpturen, met blauw en groen en rood ook, om het gevoel van bloed en wonden op te roepen. In de oksels van de bomen liggen wat we “nesten” noemen: stapels van dekens die medewerkers van het decoratelier in kringloopwinkels voor me verzameld hebben. Daardoor is er een verzachtende omstandigheid: de dansers zitten niet op een harde tak maar op iets wat een warme geborgenheid geeft. Dekens zijn een materiaal dat ik al lang gebruik in mijn werk. Ze bieden bescherming. Bij een verhuizing steek je een deken tussen je kast en je tafel.’

‘Alain heeft aan ontwerpster Dotje Demuyck kostuums gevraagd die eruit zien als kleren waar je de hele zomer mee op reis geweest bent en die zo'n beetje versleten zijn geraakt doordat je ze tien keer gewassen hebt.



De levensgrote boom wordt gecreëerd op basis van een maquette in was van Berlinda De Bruyckere.

Datzelfde verschaalde kleurenpalet zit in de dekens. De kostuums hebben daarnaast ook felle kleurelementen, en die zullen terugkomen in de nesten. Zodat de dansers als ze erin gaan zitten er als het ware mee samenvallen. Een boom en een nest zijn voor elkaar gemaakt. Een vogel in de natuur bouwt zijn nest met wat hij vindt, een reepje papier of een stukje wol van een schaap. Ik vind het mooi daarnaar te verwijzen. In nesten worden eitjes gelegd en vogels geboren. Dat is positief, nieuw leven.’

‘Bomen in de natuur zijn voor mij echte sculpturen. Het fascineert me hoe ze door de jaren veranderen. Ook hun veerkracht boeit me: hoe ze meedansen en meebuigen in de wind. Mensen hechten zich aan bomen. Bij de geboorte van een kind planten ze een boom. Dat is heel mooi. Bomen kunnen levens begeleiden en generaties overleven. De boom in *Ombra* gaat echt tot in de nok van het theater. De schaal was cruciaal, het mocht niet zomaar een boom zijn die twee keer zo groot is als een mens. Hij moest een massiviteit en maturiteit hebben. Hij is zo groot dat we hem niet rechttop kunnen zetten in het decoratelier in Zele. Dat zal pas een eerste keer kunnen vlak voor de première, bij de repetities op het toneel in de Antwerpse Opera. Werken aan de scenografie van een opera is enorm spannend, omdat jij maar een onderdeel bent en iedere andere factor even belangrijk is om dat vuurwerk op het einde te laten gebeuren.’

Het decorontwerp van Berlinda De Bruyckere is een echte installatie geworden, die niet zou misstaan in een museum. Daarom bieden we ook graag de kans om de boom op bepaalde dagen tijdens de voorstellingenreeks van dichterbij te komen bekijken.

MEER INFO VOLGT OP [OPERABALLET.BE/NL/OMBRA](http://OPERABALLET.BE/NL/OMBRA)

# HET SLEUTELMOMENT VAN OMBRA



# HET MUZIKALE KRALENSPEL VAN COMPONIST STEVEN PRENGELS

In zijn partituur voor *Ombra* verbindt Steven Prengels composities uit de westerse muziekgeschiedenis op hoogst eigenzinnige wijze. Hoe hij dat doet, is het best te verklaren aan de hand van Prengels' favoriete citaat uit Herman Hesses magistrale roman *Het kralenspel*.

— door Koen Bollen / foto Wouter Van Vooren

'Het kralenspel is een spel met alle waarden en inhouden van onze cultuur, het speelt er mee, zoals bij wijze van spreken een schilder in de gouden eeuw van de kunsten wellicht heeft gespeeld met de kleuren van zijn palet. Alles wat de mensheid in haar creatieve tijdperken aan inzichten, nobele gedachten en kunstwerken heeft voortgebracht, alles wat geleerden in de daarop volgende perioden van wetenschappelijke studie hebben herleid tot begrippen en omgezet in intellectueel bezit, al dit omvangrijke materiaal van geestelijke waarden bespeelt de beoefenaar van het kralenspel zoals de organist zijn orgel.'

De Zwitserse Nobelprijswinnaar Herman Hesse vertelt in zijn magnum opus *Das Glasperlenspiel* (1943) over een utopische samenleving waarin een intellectuele orde streeft naar een nieuwe moraal. De harmonie die daarin voorop staat, zou verworven kunnen worden dankzij het kralenspel. Dit spel – waarvan Hesse de regels ongedefinieerd liet – is een poging om een universele taal te creëren door telkens nieuwe verbanden te zoeken tussen schijnbaar ongerelateerde culturele verworvenheden, als een ode aan de schoonheid van het menselijke kunnen. Net zoals de beoefenaar van het geheimzinnige kralenspel alle artistieke en wetenschappelijke elementen van een cultuur verbindt, wars van directe verwantschappen, integreert Prengels muzikale fragmenten uit de westerse muziekgeschiedenis in zijn eigen partituur. Hij creëert zo een nieuwe partituur die resoneert met de universele taal die Hesse als doel vooropstelt in zijn *Kralenspel*.

## Marcel Duchamp

'Ik vind dit fragment uit *Het kralenspel* intrigerend en meteen ook de mooiste omschrijving van wat ik zelf doe als componist', vertelt Steven Prengels. 'Dezelfde manier van denken zie ik terug bij beeldend kunstenaar Marcel Duchamp, de vader van de *readymade*. Bij hem gaat het erom objecten uit de wereld te nemen en die vervolgens te isoleren en een hernieuwde artistieke context te geven, zoals een urinoir of een reproductie van Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*. Ik doe hetzelfde maar dan met een fragment uit een bestaand werk in de westerse muziekgeschiedenis. Er zijn zuivere *readymades* – gereproduceerde objecten die onveranderlijk blijven – en *assisted readymades* – waarin componenten door de kunstenaar aangepast of gecombineerd worden.'

De openingsscène van *Ombra* en het fragment waaraan het stuk zijn titel ontleent, zijn zulke *assisted readymades*. Met *Ombra mai fu* componeerde de Duitse barokcomponist Georg Friedrich Händel een van de meest iconische aria's uit de operageschiedenis. Hij opent er zijn opera *Serse* uit 1738 mee. De Perzische koning en titelheld bezingt hierin vol liefde de schaduw die een platoon hem biedt. Oorspronkelijk was de aria gecomponeerd voor de beroemde castraat Caffarelli bij de

'De compositie is dan wel een spel – zoals Hesses kralenspel – maar raakt net daardoor aan iets fundamenteels: een utopische gedachte die schuilt in de meerstemmigheid'

première in Londen. *Serse* groeide uit tot een van Händels meest opgevoerde opera's en binnen het concertrepertoire werd *Ombra mai fu* de bravourearia bij uitstek voor gerenommeerde vertolkers zoals Kathleen Ferrier, Andreas Scholl en Cecilia Bartoli.

De zangtekst voor *Serse*, geschreven door librettist Nicolò Minato, werd al eerder door twee oudere componisten getoonzet: Francesco Cavalli (*Il Xerxe*, 1654) en Giovanni Bononcini (*Xerxe*, 1694). Händel liet zich in 1738 duidelijk sterk inspireren door Bononcini en ontwikkelde de compositie op een ingrijpende wijze verder. Datzelfde doet ook Steven Prengels op eigenzinnige manier. TK Russell, de Congolese zanger bekend van zijn vertolking van onder meer James Browns *It's a Man's Man's Man's World* in *The Voice Belgique*, mag de aria zingen. 'Cadenza ad libitum' is de allereerste aanwijzing die Prengels meegeeft in zijn partituur. Die muziekterm wijst erop dat de uitvoerder de melodische ornamentatie van de compositie in volle vrijheid zelf kan invullen. De vrijheid die Prengels zichzelf gunt in het omgaan met bestaand muzikaal materiaal, schenkt hij ook aan de zanger.



Twee seizoenen geleden werd *C(H)CEURS*, dat in 2012 in première ging in Madrid, gehercreëerd voor OBV. © Anнемie Augustijns

Na de aria volgt het recitatief, een vorm van gezang die de spraak benadert, en die in de oorspronkelijke opera de aria voorafgaat. Het recitatief werd gehercomponeed tot een negenstemmig a-capellakoor, vertolkt door het Koor van Opera Ballet Vlaanderen. Prengels laat vervolgens de aria opnieuw klinken, ditmaal door het Orkest begeleid. TK Russell zet weliswaar in, maar hij wordt al snel bijgestaan door de dansers van Opera Ballet Vlaanderen, die de aria zingen bijgestaan door het Koor.

## Spontaan teamwork

Steven Prengels werkt al sinds 2010 samen met Alain Platel. Samen creëerden ze *Gardenia*, *tauberbach*, *En avant, marche!*, *nicht schlafen*, *Mein Gent* en niet in het minst *C(H)CEURS*, dat in 2012 in première ging in Madrid en twee seizoenen geleden gehercreëerd werd voor Opera Ballet Vlaanderen. In *C(H)CEURS* stonden koorzangers en dansers zij aan zij in een werk dat was gecreëerd aan de hand van koorstukken van Verdi en Wagner. Het was een grootschalige voorstelling waarin de kracht van de massa vooropstond. *Ombra* is een veel ingetogenere voorstelling, althans wat de muziek betreft. 'De partituur kwam op een erg organische wijze tot stand', stelt Steven Prengels. 'Mijn werk wordt weleens transdisciplinair genoemd. Dat betekent dat de verschillende leden van een artistiek team elkaars taken deels overnemen. Ik laat me uitover het decor, Alain over de muziek, de dansers brengen elementen mee, enzovoort. Over de muziek heb ik dan wel de eindverantwoordelijkheid, maar toch is het een heel spontaan teamwork. Zo is Alain naar me toe gekomen met drie ijkpunten: Händels beroemde aria *Ombra mai fu* als beginpunt, Samuel Barbers enigmatische koorwerk *Agnus dei* als middelpunt en Mozarts trio *Soave sia il vento* uit zijn opera *Così fan tutte* werd de afsluiter van ons nieuwe stuk.'

In *C(H)CEURS* bleven de verschillende koorstukken grotendeels onaan-geroerd, al werden wel heel wat overgangen of scènes ook gecomponeerd door Prengels. In *nicht schlafen* uit 2017 ging hij een stap verder en componeerde hij met delen uit werken van Gustav Mahler, al bleef het bij *samples* van opgenomen muziek. Voor *Ombra* kon Steven Prengels

nu een grote sprong maken en voor live-orkest en koor componeren. Naast het eerder genoemde werk van Händel, Barber en Mozart gaat hij aan de slag met composities van onder meer Bach en Beethoven.

De ontmoeting staat voorop in *Ombra*: tussen zangers, dansers en muzikanten, elk met hun eigen achtergronden, maar ook tussen componisten uit verschillende periodes. 'Er zit een tijdloosheid vervat in de compositie,' zegt Steven Prengels, 'een ongrijpbare dimensie. De compositie is dan wel een spel – zoals Hesses kralenspel – maar raakt net daardoor aan iets fundamenteels: een utopische gedachte die schuilt in de meerstemmigheid.'

## OMBRA Alain Platel

Na het overweldigende succes van *C(H)CEURS 2022* brengt regisseur Alain Platel opnieuw de koorleden, dansers en orkestmusici van Opera Ballet Vlaanderen samen. Met *Ombra* creëren ze een nieuwe voorstelling waarin het thema van de ontmoeting centraal staat.

OPERA ANTWERPEN  
za 30 mrt, wo 3, za 6, wo 10, do 11,  
za 13 apr om 20:00u  
zo 31 mrt, zo 14 apr om 15:00u

OPERA GENT  
wo 24, vr 26 apr, do 2, za 4, di 7,  
wo 8 mei om 20:00u  
zo 28 apr, zo 5 mei om 15:00u



‘Gebarentaal heeft een universele  
schoonheid en die wil ik meegeven.  
Het is een diepgaande en intieme manier  
van communiceren’

## HET RITUEEL Bart Verheyden

door Ilse Degryse  
foto Diego Franssens

Voor zijn voorstelling *Ombra* bundelde regisseur Alain Platel de krachten met de ‘taalcoach gebarentaal’ Bart Verheyden, die zelf ook doof is. Als geen ander kent hij de schoonheid en kracht van die visuele taal en weet hij aria’s in sprekende gebaren om te zetten.

‘Ik kende Alain Platel hiervoor niet persoonlijk, maar ik had wel *Wolf* op dvd gezien, een productie van twintig jaar geleden waarin Alain voor het eerst gebarentaal integreerde in opera en moderne dans. Ik zag *Wolf* op een bijzonder moment in mijn leven. Je moet weten dat er twee groepen van dove mensen bestaan. De eerste groep leeft en functioneert grotendeels in de horende wereld. Ze hebben vooral horende familie en kennissen. Daarnaast is er een gemeenschap van doven en slechthorenden met een eigen taal en cultuur. Ik ben opgegroeid in de eerste wereld, met een nogal negatief beeld van gebarentaal. Dat was iets voor “zwakke” dove mensen die niet in staat waren te praten. Ik ging ook naar een gewone school, en hoe goed bedoeld ook van mijn ouders, ik heb me daar vrij eenzaam gevoeld. Dat veranderde toen ik als maatschappelijk assistent aan de slag ging in een dovenschool in Gentbrugge. Daar heb ik de waarde van gebarentaal beseft en ben ik op zoek gegaan naar alles wat met de dovengemeenschap en gebarentaal te maken heeft. Toen kwam die dvd van *Wolf* op mijn pad, en die maakte zeker indruk omdat ik toen voor de eerste keer muziek en gebarentaal met elkaar verbond.

Ik ben opgegroeid in een gezin waarin de interesse voor cultuur aanwezig was en muziek hoorde daarbij. Mijn ouders hadden platen van The Beatles, Simon & Garfunkel, Boudewijn de Groot, klassieke muziek... Mensen denken vaak dat doof zijn betekent dat je helemaal niets hoort. Dat klopt niet. Er zijn gradaties. Er zijn dove mensen die met een hoorapparaat of een implantaat betrekkelijk goed kunnen horen, maar er is een verschil tussen goed kunnen horen én betekenis kunnen geven aan dat geluid. Ik hoor jouw stem, maar als ik niet naar je kijk, heb ik geen idee wat je zegt. Bij muziek is dat hetzelfde. Ik hoor geluiden, melodieën, ritme. Ik hoor de stem, maar vraag me vooral niet wat er gezongen wordt. Daarvoor moet ik de tekst hebben. Wat niet wegneemt dat ik geniet van mijn beleving; ik kan echt kippenvet krijgen van muziek.

Alain Platel had via-via vernomen dat ik al een aantal jaren pop- en rockliedjes vertaal in gebarentaal. Hij vroeg me om dat voor *Ombra* met een aantal aria’s te doen, waaronder *Ombra mai fu* van Händel. Dat vond ik een spannende vraag, want het is geen kwestie van woord voor woord de tekst vertalen. Het is eerder interpreteren dan vertalen, én vooral proberen om de interpretatie zo esthetisch mogelijk te maken. Want geef een muziekstuk aan tien gebarentolken en je krijgt tien versies. Er is namelijk geen universele gebarentaal. Je hebt een Nederlandse, Duitse, Engelse, Italiaanse enzovoort. Binnen die nationale talen heb je nog eens dialecten, in Vlaanderen zijn er minimaal zes. Voor mijn interpretaties van de aria’s in *Ombra* pluk ik uit al die varianten de mooiste gebaren. Dus de gebaren die het meest beeldend zijn en die ook herkenbaar zijn voor mensen die geen gebarentaal kennen.

Gebarentaal wordt vaak beschouwd als een taal die alleen voor dove mensen nuttig of mooi is. Een zware misvatting. Gebarentaal heeft een universele schoonheid en kracht en die wil ik meegeven. Gesproken taal is lineair: woord volgt op woord, met een intonatie eronder. Gebarentaal is vierdimensionaal: je gebruikt de ruimte in combinatie met de tijd en je mimiek en je lichaam. Het is naar mijn gevoel een diepgaande en intieme manier van communiceren. Ook gesproken taal is voor negentig procent non-verbaal, dat beseffen horende mensen niet. Zuiver inhoudelijk heb je wel de woorden nodig om een boodschap over te brengen, maar of die persoon het meent en daar gelukkig mee is, welke emoties die ervaart... dat breng je woordeloos over.

Doof zijn wordt in deze maatschappij beschouwd als een zware handicap, en tot ik de dovenwereld leerde kennen had ik ook dat idee over mezelf. Ik ben daar enorm in geëvolueerd. Gebarentaal heeft voor mij de wereld verruimd en de mogelijkheden verbreed. Als ik in een omgeving kom waar gebarentaal aanwezig is, is mijn handicap onbestaande. Dan ben ik een gelijke. Ik voel me niet anders dan jij als horende, al word ik vaak wel zo bekeken. Ik ben Alain dankbaar dat hij de blik van mensen en hun oordeel durft te bevragen en zelfs te bekritisieren. Waar ik voor vecht, is dat mensen mijn volledige ik zien. Doof zijn is een deel van mezelf, maar niet het enige wat mij tot Bart maakt.’