

**VERTRAAGD, VOLKOMEN VERLANGEND :
KLAPSTUK '91 BAANT EEN WEG**

Paul DEMETS

In *Erts*, de op één na recentste productie van het dansgezelschap Rosas, experimenteert Anne Teresa De Keersmaecker met videobeelden die ingepast worden in de dramatische structuur. Er ontstaat een relatie tussen de dans en de video : het registrerende van de videobeelden laadt de momenten dat er niet gedanst wordt op met betekenis en spiegelt ook de gevoelens die vervat zitten in de intensiteit van de bewegingen. Zo zet de shot van Joanne Sauvier die je lang en indringend aankijkt bij het begin van de voorstelling zich hardnekkig vast in het geheugen. Het is zoals *Erts* aantoont : dans begint bij roerloosheid en keert naar die roerloosheid terug. En de zinderende rust die volgt op een energieke beweging wordt een echoput van wat voorafging, bodemloos verlangen.

De dansvideo *Ottone Ottone*, waarin Walter Verdin de gelijknamige dansproductie van De Keersmaecker in een schitterend beeldverhaal omzette, wordt op die manier een sleutelverhaal dat toegang verleent tot heel wat voorstellingen op het festival. Klapstuk '91 kwam tot stand vanuit verschillende invalshoeken : vanaf 1990 kreeg Klapstuk een eigen dansstudio ter beschikking, waardoor het mogelijk was een relatie met de kunstenaars aan te gaan die verder ging dan geprogrammeerd te worden op een gerenommeerd festival. Het kadert in de filosofie van Klapstuk-directeur Bruno Verbergt die met de kunstenaar een vertrouwensrelatie wil aangaan, met de nadruk op de inhoud, het zoeken naar authenticiteit en artisticeit. Zo kwamen de creaties van Rosette De Herdt (België), Meg Stuart (USA), Monica Valenciano (USA), Angelika Oei (Nederland) en Dennis O'Connor (USA) allemaal uit de Klapstukstudio. Er werd ook aparte aandacht besteed aan film, waarbij de nadruk lag op het omgaan met het lichaam. Daarom werden er Science Fictionfilms getoond die het menselijk lichaam situeerden in een veranderende omgeving. De catalogus van het festival was geen boek maar een video samengesteld door Herman Asselberghs. Er werden dansfilms getoond uit de Cinémathèque de la Danse en alle videofilms van Walter Verdin en Jan Fabre waren te zien.

Het festival presenteerde zich tegelijk als momentopname en als ontdekkingsstocht. Er werden hoogtepunten uit de hedendaagse Vlaamse dans getoond met *Achterland* van Anne Teresa De Keersmaecker en *Sweet Temptations* van Jan Fabre. Grote produkties uit het buitenland kwamen ernaast te staan : Mudances uit Spanje, Caterina Sagna uit Italië, Héra Fatoumi en Eric Lamoureux uit Frankrijk, Angelika Oei uit Nederland, Monica Valenciano uit Spanje, Meg

Stuart uit de USA en Rosette De Herdt uit België. Bovendien werd daar nog een luik met Portugese dans aan toegevoegd, onder de noemer *Os Novos Portugueses* (De nieuwe Portugezen). Organizator Verbergt vond in Portugal een aantal interessante jonge dansers, die weliswaar onder invloed staan van de grote choreografen van dit ogenblik, maar toch een grote authenticiteit vertonen. Zij werden hierheen gehaald in het kader van Europalia en ze werden gepresenteerd in een apart luik onder de noemer *19:15*. In dat luik zaten ook enkele vernieuwende Amerikanen: John Jasperse, Steve Kriekhaus en vooral Dennis O'Connor. Daarnaast waren nog Mark Murphy (Groot-Brittannië) Suzy Blok en Christopher Steel (Nederland), Kristien van Reusel (België) en Margarita Guergué (Spanje) te zien. In het *19:15*-luik stond ook het laboratoriumkarakter centraal: de dansvoorstellingen duurden maximaal 35 minuten.

Sleutelvoorstellingen waren, zoals gezegd, *Achterland* van Anne Teresa de Keersmaecker en *Sweet Temptations* van Jan Fabre. Ik wil er hier de meeste aandacht aan besteden, omdat ze voor mij tot de relevantste voorstellingen van het festival behoorden. Ze getuigden van een authentieke beeldtaal, een grote inhoudelijke autonomie en een eigen geladenheid. Dat vond ik trouwens ook het geval voor *Disfigure study* van Meg Stuart, *Puntos suspensivos* van Monica Valenciano, de creatie in *19:15* van Dennis O'Connor en *Quaderni in ottavo* van Caterina Sagna.

Sweet Temptations van Jan Fabre is een stuk dat op je adem trapt. Uiterste spanning wordt opgeroepen door trage bewegingen te doen botsen met een hels tempo. Niets staat nog in een logisch-causaal verband in deze voorstelling; het heden en het verleden, orde en chaos lijken zo in elkaar over te vloeien, compromisloos. Theater is bij Fabre geen fraai kader waarin een verhaal verteld wordt en waarmee de maker de schijn van waarheid wil creëren, maar een plaats van schoonheid en wreedheid — in de zin van Artaud — waardoor de toeschouwer op zijn fantasie een beroep moet doen, of dat hij dat nu wil of niet. Er is geen plaats voor moraal, psychologie of ideologie. De theaterruimte is tegelijk begrensd en onbegrensd, en dat geldt ook voor de verbeelding. De ruimte is blauw, nachtelijk: ze verwijst naar het moment tussen nacht en dag, tussen emotie en rationaliteit. Binnen de ruimte trekt Fabre lijnen, hij laat zijn dansers symmetrisch bewegen, desnoods naakt, omdat hij de zuiverheid van hun beweging wil. Of hij stopt hen in harnessen, omdat hun bewegingen moeten bemoeilijkt worden en niet mogen resulteren in gratuite elegantie. Als de bewegingen perfect beheerst lijken, laat hij ze botsen met bandeloze, onverklaarbare chaos. Het lijkt wel een onzichtbare kracht van buitenaf die in de beheersing van de situatie komt ingrijpen. Zoals Fabre zijn dansers in de theaterruimte manipuleert, gaat hij ook met zijn bekende Bic-balpenen op het papier tekeer. Denken we bijvoorbeeld aan zijn *Bic-Art Room* uit 1981, toen hij zich drie dagen

lang in een kamer opsloot om die volledig blauw te biccen, aan het Tivoli-kasteel in Mechelen dat hij in sprookjesachtig blauw omtoverde of aan het reusachtige blauwe doek "Het uur blauw" — verwijzend naar de overgang tussen nacht en dag — dat hij in 1988 in Venetië tentoonstelde. Hij zet er groepen mensen voor aan het 'biccen', hij manipuleert ze zoals hij dat met zijn dansers, zijn acteurs en uiteindelijk met heel zijn universum in het theater, de opera en de beeldende kunst doet. Fabre ontroert mij daarom. Ik vrees dat de toeschouwers die tijdens zijn voorstellingen de zaal verlaten, geen oog hebben voor de fantast Fabre, de kleinzoon van Jean Fabre, een gerenommeerd ornitoloog en insectenkenner, die al even verwonderd in de wereld rondliep. Net zoals de boekjes van zijn grootvader zijn de voorstellingen — ook zijn beeldend werk zou je onder de noemer performance kunnen brengen — van Jan Fabre pogingen om het transcendente te vatten, om het ongrijpbare in kaart te brengen. Het maakt zijn werk ontroerend en onontkoombaar, omdat hij de noodzaak ervan op de toeschouwer overbrengt. Alleen het oppervlakkige kunnen we vatten: uniformiteit, basisstructuren. We kijken naar een enorm blauw doek, dat bij nader inzien ontelbare schakeringen vertoont door de manier waarop het is gebict. Het theater stelt vragen, maar het transcendente zwijgt.

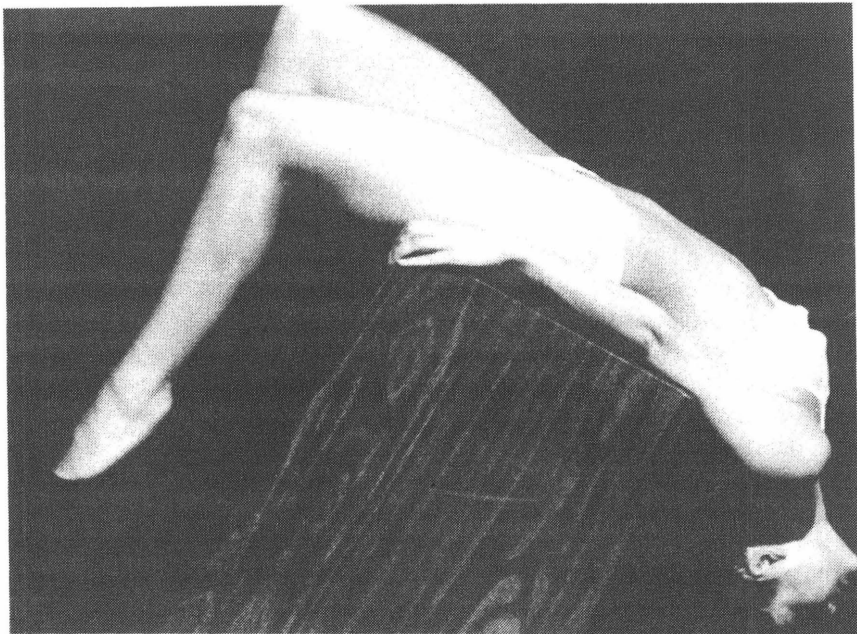
Bij het begin van *Sweet Temptations* wordt de toeschouwer al meteen op het verkeerde been gezet: eerst hoor je allerlei geluiden achter de coulissen, appels rollen over het podium, meisjes giechelen en roepen "Fuck you". Een man komt de scène op en gaat in boeddhahouding zitten. Dan verschijnt een vrouw in een mantelpakje, en terwijl ze hem sensueel toefluistert "The sweetest Temptation is..." begint ze een striptease. Maar dit uitdagende beeld wordt onmiddellijk doorbroken: de vrouw verandert in een vogel en ze huppelt weg, terwijl ze rare zinnnetjes uitstoot.

Maar niet alleen de vrouw is een zoete verleiding, ook het geld: naar het einde van de voorstelling toe gokken de acteurs als bezeten op de automaten en schreeuwen het uit van plezier als ze iets gewonnen hebben. Het lijkt alsof de acteurs voortdurend op zoek zijn naar de wanorde. Maar in zijn encscenering houdt Fabre het midden tussen orde en chaos. De scène is bijvoorbeeld streng symmetrisch opgebouwd. Precies in het midden staat een drumstel met daarboven een uilemasker. Midden boven het speelveld hangt een fantasie-bal, zoals je die in discotheken kunt zien, en ook de speelautomaten zijn met zorg opgesteld. Er zit ook symmetrie in de verdubbeling van de rolstoelpatiënten Elias en Gerald (gespeeld door de tweeling Jacques en Albert de Groot) die zitten te filosoferen over de relativiteitstheorie en de quantummechanica. Hun personage is gebaseerd op de geniale Britse mathematicus Stephen Hawking, die ondanks zijn zware fysieke handicaps toch in staat was om een belangrijke wetenschapsfilosofie te ontwikkelen. De invaliditeit van Elias en Gerald verwijst hier weliswaar niet naar

een maatschappelijke categorie. Dat wordt voornamelijk duidelijk in de jack-pot-scène : terwijl de andere acteurs hun winst vieren, voeren zij naakt huppelpasjes uit voor hun rolstoel. Zo lam zijn ze dus ook weer niet, maar ze representeren het louter mentale leven tegenover de fysieke 'lust for life'.

Er zit niet alleen veel symmetrie in *Sweet Temptations*, maar ook herhaling. Vooral de dansbewegingen waarbij de danseressen, die in hun sierlijkheid erg op elkaar lijken, steeds weer uit de coulissen komen en erin verdwijnen, blijven in het geheugen kleven. In *Sweet Temptations* is misschien alles samen genomen tien minuten dans te zien, maar Fabre heeft er genoeg aan om er zijn grote controle over de dansers mee te bewijzen. De dansbewegingen zijn repetitief en botsen in hun ordening met de wanorde die steeds ontstaat, omdat andere acteurs zich 'ongewoon' gaan gedragen : ze beginnen typetjes te spelen, ze beginnen te blaffen of ze roepen uit : "Is this the end of the world or just an excuse for a party ?", het startsein tot een wilde dans, waarbij de scène verandert in een discotheek.

Het helse tempo van die scène botst met een enig mooie scène waarin de danseressen met opgestoken haar en in lingerie, op de grond en op zuiltjes liggen en tergend traag bewegen, als spinnen. Hun sierlijkheid botst ook met de pot-



Sweet Temptations van Jan Fabre (foto : Joseph G. Rittenberg)

sierlijkheid van de tweeling Elias en Gerald, die verderop in de voorstelling, als ze uit hun rolstoelen zijn opgestaan, naakt huppelend een dansje maken, met alle afstotelijke gevolgen vandien.

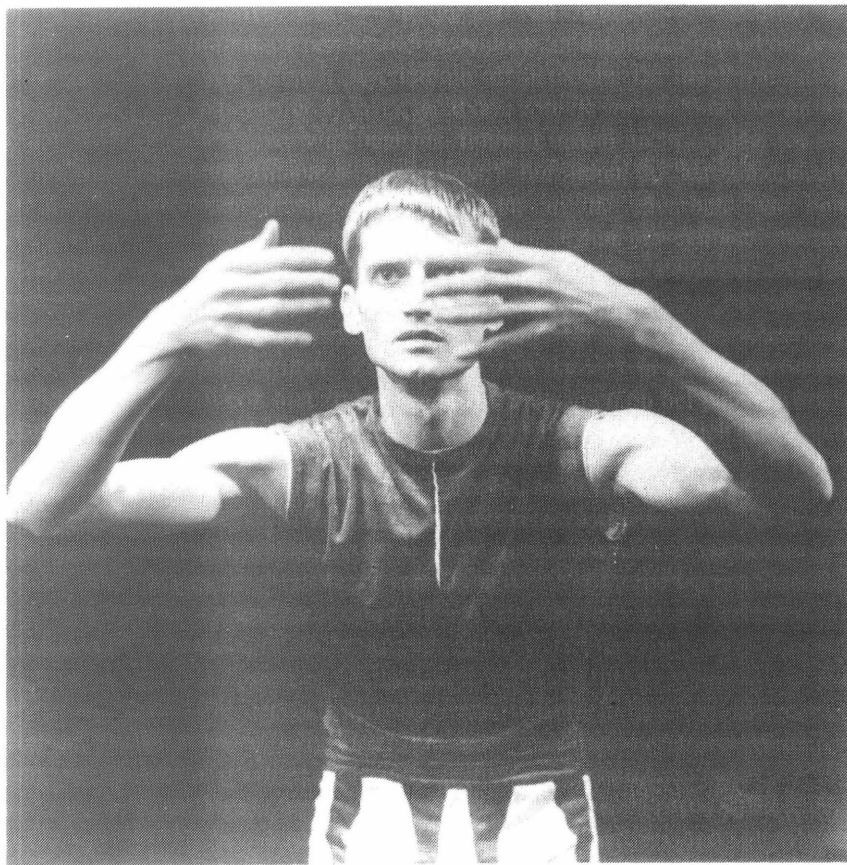
Iedereen die in het *Sweet Temptations*-stuk rondloopt, lijkt niet te functioneren. Het wordt misschien het duidelijkst verwoord door een Faust-figuur (Marc van Overmeir), die in gele training, met een sullige muts op en onduidelijk gearticuleerd zegt : "Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin, und leider auch Theologie! durchaus studiert, mit heissen Bemühn. Da steh'ich nun, ich armer Tor! und bin so klug als wie zuvor..." De verleiding van *Sweet Temptations* is niet zoet. Drieëneenhalf uur lang, zonder pauze, zit je te kijken naar de totale degeneratie. Mensen blaffen als honden, ze bespringen elkaar als beesten, bijten en krabben. De zusters houden een wedren met de rolstoelpatiënten. Er worden extreme uitspraken gedaan, zo weggeknipt uit de maatschappij zoals ze zich de laatste jaren steeds duidelijker manifesteert. "Gehandicapten zijn zo lelijk. Ze besmeuren het straatbeeld", bijvoorbeeld. Men hoeft deze uitspraken niet te zien als legitimeringen van onbeschoftheid, maar als holle frasen die het monsterachtige van de mens laten zien. Alle schoonheid verdwijnt erbij. Het is een doorgecomponeerde partituur, pure rock'n roll, zoals Els Deceukelier, Fabres steractrice, *Lust for Life* van Iggy Pop brengt. En op het einde van het stuk wordt het nog schrijnender : de acteurs blijken niets dan valse noten in die partituur : ze rennen door elkaar, trekken vliegensvlug kleren aan en uit, lopen naar voor, roepen boodschappen naar het publiek. Ze spelen typetjes maar alleen dankzij het tekstboekje weet je welke : Vincent van Gogh, Lolita, Oedipus, Brel, Repelsteeltje of Marilyn Monroe. Maar plaats voor identificatie of identiteit is er niet. In de chaos is iedereen alleen. En boven het drumstel prijkt de wijze, zwijgzame wil. Het doet je aan een dialoogje uit een stuk van Ernst Jandl denken : "Bist Eulen ?" "Ja, bin Eulen. Sehr Eulen."

Bij *Achterland* van Anne Teresa De Keersmaeker (Rosas) valt het gebruik van de ruimte en de dynamiek tussen rust en beweging eveneens op, maar ze krijgt een andere invulling dan bij Fabre. In zijn *Sweet Temptations* heeft schoonheid niet het laatste woord, maar moet zij plaats winnen voor chaos. Vernietiging en vooral zelfvernietiging zijn een wezenlijk bestanddeel van zijn werk. In zijn opera *The minds of Helena Troubleyn* wordt een adelaar door een pijl getroffen, vervaardigd uit zijn eigen veren.

In *Achterland* van de Keersmaeker blijft de keuze eerder open. Als alle dansers de scène hebben verlaten, kijken we naar een lege ruimte die opgeladen is door wat zich heeft afgespeeld : het speelse, de blikken die aantrekken, maar ook de ontredde en de eenzaamheid. *Achterland* is in de eerste plaats een partituur die door de dansers wordt ingeschreven in de ruimte. Dat vertaalt zich in het scènebeeld en de belichting : er wordt gedanst op kleine verhogingen, platte

vlakken die tafels lijken, maar ook doen denken aan bladen papier. Het licht blijft er afgebakend op rusten, ook als de tafels weggenomen worden. Ook het licht vormt dus 'bladen' die 'gelezen' kunnen worden.

Achterland is ook een partituur omdat het een relatie aangaat met de 'Acht studies voor piano' van György Ligeti en de 'Drie Sonates voor Viool alleen' van Eugène Ysaye, zonder dramaturgische aanknopingspunten, zoals dat in *Stella* (waarin de muziek van Ligeti ook al gebruikt werd), met fragmenten uit Goethes gelijknamige stuk en uit Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* wel het geval was.



Dennis O'Connor, *19:15* (foto : Klapstuk vzw)

Achterland is onder meer mooi omdat de muziek live wordt gebracht, waardoor er een authentieke spanning ontstaat tussen de muziek en de dans. Het gaat terug naar de essentiële wisselwerking tussen beide kunstvormen. Het live uitvoeren van de muziek is voor het werk van Anne Teresa de Keersmaecker trouwens wezenlijk omdat ze bij de opbouw van haar choreografie zowel unisono (bewegingen gelijklopend met de muziek) als contrapuntisch (bewegingen die botsen met de muziek) werkt. In *Achterland* vallen vooral de polyritmische bewegingen op en de verschillende ritmische lagen die door de dansers afzonderlijk worden geïnterpreteerd. Er zit veel speelsheid in — zoals bij het begin van de voorstelling, nadat de stoelen op de rand van de scène zijn geschoven — maar ook momenten waarin de eenzaamheid voelbaar is. De elegantie van de bewegingen wordt trouwens bemoeilijkt door het hellend vlak waarop gedanst wordt. Maar de ontreddering komt het nadrukkelijkst naar voren in de vallende bewegingen van de dansers en in de stiltes waarin het gehijg sterk hoorbaar is. Heel sterk vind ik het opstaan uit die ontreddering : een danseres komt overeind en kijkt naar de anderen. Het lijkt wel schriftuur die loskomt van het blad, een verbinding van het lichamelijke met het geestelijke. Muziek verheft, zegt men.

Door de nadruk op de muziek en de bewegingen, waarbij de virtuositeit van de dansers bemoeilijkt wordt, maar waaruit ze zich weten te redden op een schitterende manier, weet Anne Teresa De Keersmaecker van het *Achterland*, waarin alle herinneringen opgeborgen liggen, alle bagage van de choreografe en de dansers zelf, een dwingende ruimte te maken. *Achterland* lijkt gemaakt vanuit een zeer grote scènebetrokkenheid : er zit een zekere onontkoombaarheid in de manier waarop de dansers de scène opkomen en ze verlaten. De timing doet zelfs even aan scènes bij Fabre denken, maar het gaat vooral om een fysieke noodzaak om de ruimte op te vullen. Misschien is het ook wel verlangen naar de anderen die hen de scène doet betreden, maar dat ze er niet buiten kunnen, zoveel is zeker.

Opvallend was ook de interpretatie van het lichaam in de scenische ruimte door Meg Stuart in haar *Disfigure study*. Er wordt een sfeer neergezet die je aanzuigt, als een lichtpunt in de nacht. Meg Stuarts choreografie is ruw, duister, donker, zwaar, maar tegelijk ook enorm fragiel. Het beginbeeld blijft je bijvoorbeeld voor altijd bij : het speelveld is zwart, je ziet alleen voeten die iemand strelen. Dit is een voorstelling over de grootstad en de plaats van het lichaam erin. De muziek van Hugo Largo en downtown-New York muzikant Hahw Rowe werkt ontluisterend. Als de dansers (Francisco Camacho, Carlota Lagido en Meg Stuart) samen bewegen houden ze zich voor dood en laten zich vallen als poppen. De roerloosheid is hier erg belangrijk. Het is een vorm van onoverbrugbare afstand onderstreept door de koele, dreigende, metalige klanken.

Toch spreekt er ook verlangen uit : de dansers zoeken elkaar tenslotte steeds weer op. De danseressen zoeken daarbij niet alleen steun bij de danser, maar ook bij elkaar. Zo worden de vrouwelijkheid en daardoor ook de sensualiteit tegenover de beelden van ontwrichting gesteld. Leiden en geleid worden, het conflict tussen agressie en passiviteit wordt pakkend getoond in de scène waarin de ene danser met het hoofd van de andere door de ruimte lijkt te lopen. Zo fragmentarisch kan alleen een lichaam in de grootstad zijn.

Ook een andere Amerikaanse productie, van *Dennis O'Connor*, maakte een zeer sterke indruk. Ook bij hem is er die zoektocht naar de ander, maar dan in confrontatie met het verleden. In zijn danscreatie die hij op Klapstuk bracht zaten duidelijke verwijzingen naar de Renaissance, en wanneer O'Connor in de armen van Joseph Lennon sprong, deed dit beeld denken aan een icoon, met een Christus gedragen door de Madonna. Maar het ging ook over onderwerping en overheersing, over afstand en toenadering, zoals het door de tijden heen altijd is geweest. Dennis O'Connor heeft al het belangrijke van zijn tijd bij Merce Cunningham behouden : de poëtische kracht die gegeneerd wordt door het gebruik van de ruimte, door de soepelheid van de beweging die doet denken aan het vol schrijven van een blank blad.

Een gevoel van overgave, een enorm verlangen naar toenadering voel je in de choreografie van Dennis O'Connor, maar ook in twee creaties met zuidelijke, tragisch-vitalistische componenten die op Klapstuk te zien waren : *Puntos suspensivos* van Monica Valenciano, ten eerste een creatie waarin de bewegingen een eigen betekenis doen ontstaan door al hun gevoelige wispelturigheid, en ook door de toenadering die in de voorstelling geleidelijk groeit tussen twee verschillende persoonlijkheden die de choreografie uitvoeren : Monica Valenciano en Juana Cordero, de excentricke bonbonverkoopster uit Pedro Almadovars film *Atame*. Daarnaast is er het verkennende, sensuele karakter van *Quaderni in Ottavo* van Caterina Sagna, waarbij de danseressen elkaar voortdurend opzoeken. Het heeft te maken met één van de constante thema's in Kafka's werk — Sagna baseerde haar choreografie op zijn Aoktavhefte — namelijk het binnen en het buiten. Als iedere mens een kamer in zich draagt, dan is het kijken de venster die toegang tot die kamer verleent.

Zoals de dansers zich op Klapstuk in elkaar trachtten in te lezen — ik vond het verlangen dat onvervuld bleef een centraal thema — zo zat je als toeschouwer bij elke voorstelling weer te wachten op het intense kijken, de blik die de choreograaf op je zou werpen en je in één keer naar binnen zou trekken. Het venster heeft dank zij de integere keuze van Bruno Verbergt regelmatig zijn werk gedaan.