

meer Martha Graham en Edwin Denby stelt hij een tendens vast 'om het onderscheid tussen ritualistische en theatrale dans te verdoezelen, alsof de afstand tussen toeschouwer en schouwspel op een of andere manier minder aan de orde is in de podiumdans dan in andere podiumkunsten. (...) Terwijl zelfs de meest goedgelovige toeschouwer moet erkennen dat er een verschil is tussen de kinesthetische empathie en de échte rituele participatie. In ons hart weten we allemaal dat we net zo min kunnen terugkeren naar het ritueel als naar onze onschuld.'

Mantero knikt instemmend als ik Copeland parafraseer: 'Je kan niet buiten de opsplitsing tussen dansers en kijkers om. Podiumdans moet je construeren volgens de wetten van het perspectief. Dat is een groot verschil met het privé-

scène niet langer legitimeren door hun aura of technisch kunnen. Gekleed in grijze, vale burgermuistenuetjes, staan ze in hun volle banaliteit en stunteligheid geëtaleerd. Wat ze ook doen, het mist altijd wel zijn doel. 'Ik stel het moment in vraag waarop dans een apart kunstgenre werd. Was het wel zo'n goede zaak om dans van de vloer te tillen en op een podium te zetten? Ik betwijfel het. Wellicht is het gewoon een historische vergissing.' 'Denk ik,' voegt ze er aan toe.

Stroom

De onvrede met dans als kunstvorm was er van meetaf aan, al van bij de eerste choreografische uitstappen in de experimentele studio van het Gulbenkian Ballet, waar ze vijf jaar bij danste. 'Sinds mijn prille kennismaking met de podiumdans, heb ik gevoeld dat er een kloof was, een zeker gemis, verlies.' Die onvrede is gestaag sterker geworden. En manifesteerde. Kwam hij in *Perhaps* aan de oppervlakte (volgens Pieter T'Jonck en Rudi Laermans de encensering van het dilemma: 'De danseres is ertoe veroordeeld ofwel de conventionele, aanvaarde voorstellingswijzen te volgen (...), ofwel te vervallen in de obsceniteit'³), in *Sob* bereikt hij een hoogtepunt.

Sob mag dan al een denkconstructie zijn, en in die zin verschillend van de geïmproviseerde voorganger *Perhaps*, in vele opzichten is het er ook de logische consequentie van. De vivisectie van een oude, maar verder uitzaaiende twijfel. Een ziektekiem die als een zweer open spat.

Bemiddeling

Sob gaat kijken wat er 'onder' het oppervlak van de dans schuilt, om bij het tegendeel te belanden. Om op het theatrale substraat van de podiumdans te stoten en dat genadeloos te ontbolsteren. De communicatie-as tussen de dansers en het publiek wordt opgedolven en ontzaglijk uitvergroot tot één 'totaal', want exclusief publieksgericht appèl.

(In *Perhaps* was die oriëntatie er ook, maar *Sob* is radicaler. Want cru gesteld, het is een heel andere zaak wanneer een soliste zich tot de zaal wendt dan wanneer vier dansers dat doen. Een heel andere zaak als de tussenmenselijke relaties tussen Lilia Mestre, Silvia Real, Paulo Henrique en Vera Mantero nadrukkelijk niét of zelden worden ont-

plooid. Dié keuze is extreem, want een geladen veld door de niet gerealiseerde mogelijkheden van het kwartet.)

Mantero: 'We hebben alleen oog voor het publiek. We willen dat ze ons vervoegen, dat ze één zijn met ons.' Maar hoe dans je de oproep tot participatie? Een moeilijke kwestie, aangezien dans de nodige directheid, en vooral gerichtheid mist - tenzij dan de Salomé-dans, de danser die wil verleiden. *Sob*, de verzaking aan de virtuositeit, toont echter de weigering om te verleiden, of in ieder geval: een mislukte seductie. Niet toevallig dus dat Mantero het theater als vluchtweg neemt. Kan de eenheid niet hersteld worden via de dans, dan toch wel via het theater, dat vanouds heeft moeten bemiddelen met de afstand, met het publiek.

Mantero: 'Natuurlijk weet ik dat daarmee de communicatie niet opgelost is, dat zou naïef zijn.' *Sob* illustreert hoe een 'overkill' aan communicatiedrang dwangmatig wordt, en tot autistisch isolement leidt.

De beginscène mag exemplarisch heten. De vier dansers komen opgestunteld en drentelen door elkaar, almaar meer naar het voorplan toe. Onophoudelijk lachen ze naar het publiek met een verstarde uitvergrote grijns. De situatie houdt lang aan. Het publiek doorkruist een serie gewaarwordingen, van verwondering tot lachen tot onbehagen. Maar de houding van de dansers verandert niet. Ze staan er met niets, er gebeurt niets, niets voor hen, niets met hen. Hun lach is een muur waar de communicatie tegen botst, een bodemloze ijle leegte.

Als was het om die leegte te vullen, storten de dansers zich in tal van scènes. Te veel om op te sommen. De een al gekker, agressiever of wanhopiger, komischer dan de ander - maar allen gericht naar het publiek. Het zijn evenzovele stuntelige pogingen om de relatie met het publiek op een zinvolle manier in te vullen. Maar de gags missen hun pointe. Het karkas van de communicatie raakt maar niet aangekleed. Er blijft de naakte vaststelling dat er het ik is, het jij, en daartussen een kloof.

Meg Stuart

In de centrale solo in *No longer ready-made*, die andere Klapstuk-creatie, gebeurt iets gelijkaardigs. Meg Stuart, een 'overexposed woman', zoals André Lepecki

**ALS IK MAAR EEN KOP KON MAKEN,
ÉÉN KOP MAAR, DAN ZOU ER
MISSCHIEN EEN KANS ZIJN
DAT IK DE REST ZOU MAKEN,
EEN LANDSCHAP EEN STILLEVEN.
MAAR HET IS ONMOGELIJK.**

ALBERTO GIACOMETTI,

GEciteerd door JAMES LORD OWEN.

dansen, het dansen voor eigen plezier, helemaal alleen.' Maar zelf ervaart ze het publiek als een hinderpaal. 'Het besef dat er een publiek is dringt als een virus mijn bewustzijn binnen en breekt de aanwezigheid aan mezelf open. Podiumdans is besmette dans, brengt een heel andere bekommernis met zich mee, de preoccupatie met het lichaam, met zijn techniek, zijn virtuositeit.'

Mantero vindt het maar niks, al bewondert ze de dans van Trisha Brown mateloos: 'Trisha masters this so incredibly well that you don't need to think or say anything; it's fulfilling.' In *Sob* toont ze de keerzijde van de virtuositeit. De dansers kunnen hun aanwezigheid op de