

# Verschillende trajecten

Marianne Buyck

volgde

## Klapstuk 95

op de voet.

Haar impressies.

*'Mais nous appelons monotone et régulière toute évolution que nous n'examinions pas avec une attention passionnée.'* (Bachelard)

Klapstuk 95 heeft zeer verschillende trajecten uitgezet. Theater, dans, film en video, maar ook reflectie en zelfs muzikimprovisatie. De *Fear no Fall* muzikimprovisaties in de late avond waren – voor mij – een revelatie. Bijvoorbeeld de avond met gitarist Marc Ribot, die eerst een kort solo-optreden verzorgde, en dan een twee uur durend daverend concert bracht waar de muzikanten lijf en instrumenten volledig inzetten. Na een korte gitaarintro barstte telkens een klankenstroom los die slechts met de hoogste concentratie van de chaos te redden was. In dit concert werd sériëus gekoppeld aan een speels omgaan met het materiaal, op een manier die in dansvoorstellingen zelden te zien is.

Maar de dans- en muziek-improvisatieavond onder coördinatie van Katie Duck toonde dat een vergelijkbare manier van werken ook binnen de dans mogelijk is. De dansers en de muzikanten hadden, net als de muzikanten van de *Fear no Fall*-reeks, slechts een aantal uur met elkaar samengewerkt. Ik neem aan dat ze, net als het publiek trouwens, vertrouwd waren met elkaars werk. Katie Duck zal met de dansers en muzikanten wel een aantal lijnen hebben vastgelegd waarbinnen gewerkt zou worden. Die avond werd er niet beter 'gedanst' dan anders; we zagen wel een aangrijpende contactimprovisatie van Meg Stuart met zowel Steve Paxton als Benoît Lachambre. Het is evenmin zo dat er geheel nieuwe of onverwachte thema's of inhoud werden aangeraakt. Het grote verschil met de andere voorstellingen lag, meen ik, in de ongewone concentratie op het podium, en de daardoor grotere aandacht van het publiek, dat nauwgezet en nieuwsgierig de handelingen, verschuivingen, toenaderingen en geluiden opnam.

### Leven

Goed voorbereide voorstellingen, die altijd ook iets van een 'opvoering' hebben, ha-

len niet zo gemakkelijk de intensiteit van improvisaties. Alain Platels *Moeder en kind*, een voorstelling met een grote vrijheid en een hoog risico voor de dansers, haalt die wel. Alain Platel toont lichamen die lopen, dansen, liggen, slapen; stemmen die kunnen praten, roepen, huilen, schreeuwen en zingen. Dansen en zingen lijken de twee manieren waarop bij Platel mensen boven de situatie uit kunnen komen. Zingen en dansen geven vorm aan vreugde, aan treurigheid en wanhoop. Men kan dansen van blijdschap, men kan zich ook door de moeilijkste situaties heendansen. 'Het werk van een vrouw, vanaf het moment dat ze opstaat tot ze weer naar bed gaat, is net zo zwaar als een dag oorlog', schrijft Marguerite Duras in *Het materiële leven*. Alain Platel dompelt het publiek onder in de draaglijke zwaarte van het bestaan van een vrouw, moeder, en haar entourage: de kinderen, de man, de knappe verlopen buurvrouw en de Marokkaanse buurman. Platel toont ons hoe deze vrouw de continuïteit uitmaakt voor de anderen. Zij is de plek waar anderen aankomen, koffie en eten en 'aandacht' krijgen. Het lichaam van de moeder is de plaats waar de kinderen zich thuis voelen, ze zoeken haar geur, haar warmte. Zelf is ze chaotisch en discontinu omdat haar tijdsregeling van buitenaf komt; van de kinderen, de echtgenoot, de burens, haar werk buitenshuis. Die chaos geeft ze door aan de ruimte rond haar. De huiskamer van Platel is een opeenstapeling van oude meubels en apparaten waar op gesprongen en gedanst wordt, met als middelpunt de sofa. De huiskamer en de sofa zijn de moeder. Een moeder waar op gesprongen wordt, mee over

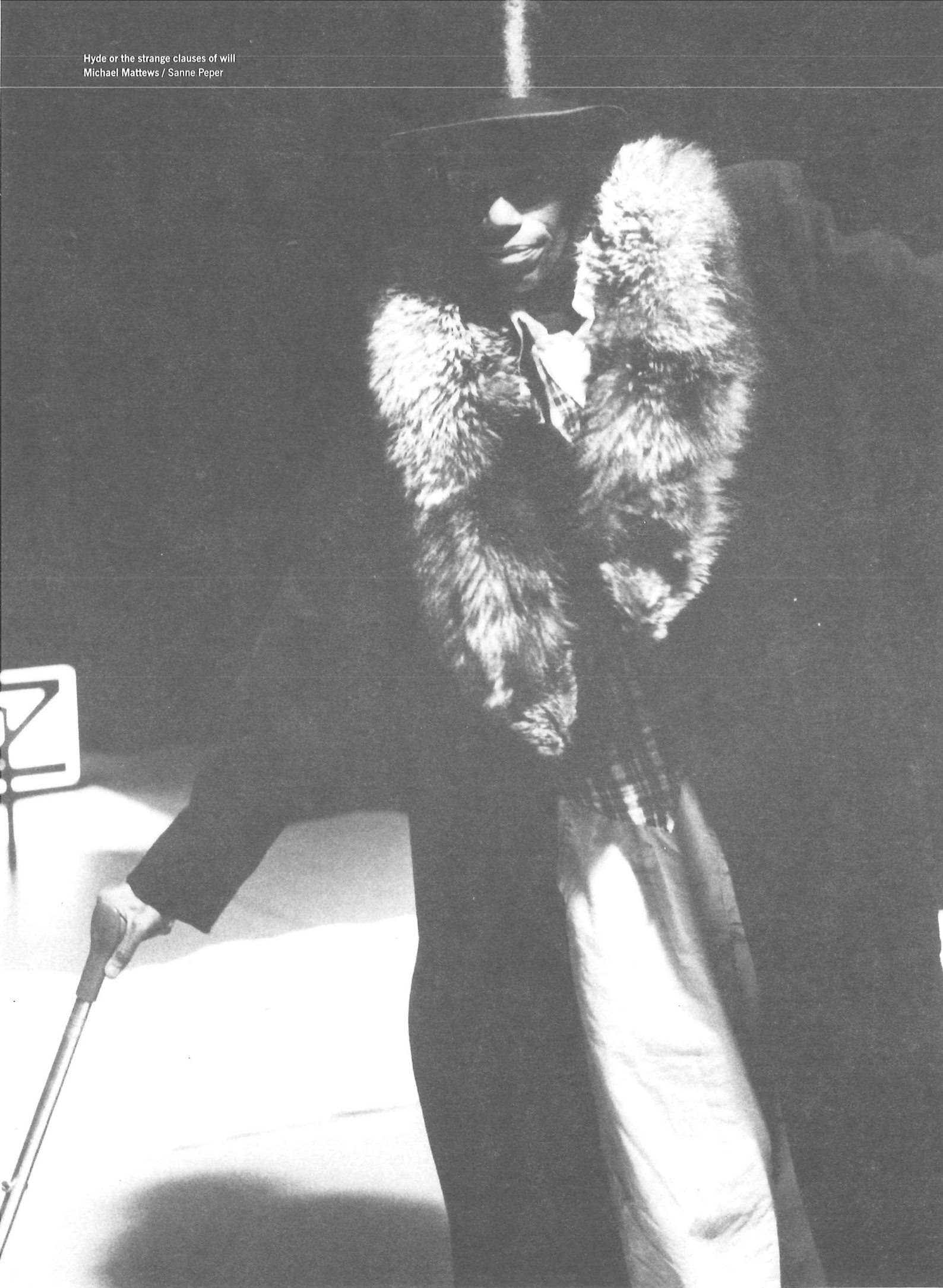
de grond gerold en gesold. Een moeder om op te stampen en te leunen. Een moeder die zelf slaat, knuffelt en zoent.

De voorstelling van Platel oogt als theater maar is tegelijk de voorstelling bij uitstek waar beweging en dans echt geïntegreerd zijn. Platel toont mensen die in hun lijf zitten en dit lijf op ieder moment ten volle gebruiken. Het zeggen, zingen of brullen van de tekst, een tekst die vooraf vastligt, is slechts één van de bewegingen van het lichaam. Wat gezegd en gezongen wordt verzelfstandigt niet, het wordt geen 'betekenis', het blijft verzonken in het lichaam en in de voorwerpen die het omringen. Op de scène wordt niet een 'inhoud' of een thema voorgesteld, maar wordt leven getoond. Wat gezegd en gezongen wordt functioneert hier zoals een klankband die de bewegingen en de voorstelling rythmeert. Een voorstelling met verscheidene kleine spanningsbogen, die zeer gespannen gaan staan en uitbarsten in knallende dansscènes op keiharde muziek, gevolgd door opluchting en kalmte.

### Seconde

Platel verdicht een heel leven tot één uur; na de voorstelling heb je het gevoel een week bij de familie op bezoek geweest te zijn. Meg Stuart doet in *No One is Watching* net het tegenovergestelde. Ze zuigt de toeschouwer mee in één seconde, één indruk die oneindig uitvergroot, opgesplitst en uitgepuurd wordt. Minimale emoties worden door minimale, minutieuze bewegingen weergegeven. De lichamen worden gecondenseerd, beroofd van alles wat vanzelfsprekend menselijk maakt: een omgeving of territorium, bewegingsvrijheid, een normale taalbeheersing. Elk gebaar krijgt daardoor een fragmentair en gecontroleerd (of nadrukkelijk ongecontroleerd) karakter. Stuart focust op niet-actie, op die seconden of momenten waarin lichamen, personen, alleen zijn. Ze vergroot gebaren uit die men niet bewust stelt of liever niet toont. In *No One is Watching* wordt dan ook niet echt gedanst. De lichamen en hun bewegingen worden gebruikt om zeer gericht een mensvisie uit te beelden. Stuart toont een fascinatie voor het afstotelijk lichamelijke, voor het pro-

Hyde or the strange clauses of will  
Michael Mattews / Sanne Peper



miscue van lichamen zonder meer. Ze zet een schijnwerper op de geschiedenis van het lichaam dat in elke handeling of contact is inbegrepen zonder dat het gethematiseerd wordt. De intieme geschiedenis van het lichaam. Hoeveel mensen hebben het al gezien bij kleine handelingen, hoeveel mensen hebben het al aangeraakt, welke littekens... Stuart volgt gepassioneerd en toont de kleinste ontwikkeling in een beweging en haar gevolgen op de omgeving. Ze toont meesterlijk het onbehaaglijke lichaam, en laat het onbehagen overslaan op de zaal.

### Onbehagen

Er was niet alleen de ongemakkelijke voorstelling van Stuart: het voortbrengen van onbehagen was mee gepland in het festival. Met *Snipers*, de film en video-voorstellingen over oorlog en vernietiging, en natuurlijk met aids. Het onbehagen van het 'slechte geweten'. Oorlog en aids, beide confronteren ons met een dood die te vroeg komt en iets spectaculairs heeft. De voorstellingen die daarrond werken suggereren dat het publiek daar iets mee te maken heeft, maar zich daar niet of te weinig van bewust is.

Marcel Ophüls heeft met *Veillées d'armes. Histoire du journalisme en temps de guerre* een zeer serene film gemaakt over de ontwrichting veroorzaakt door de oorlog in Sarajevo. Hij toont gewone mensen die vertellen hoe de oorlog hun leven veranderde en hopen dat alles weer anders kan worden, hij toont sluipschutters die op wacht zitten en hun mogelijke slachtoffers, vrouwen die met hun kinderen door de gevaarlijke zones hollen, hij toont journalisten die tegelijk proberen verslag uit te brengen en in leven te blijven. Ophüls confronteert zo de toeschouwer met mensen die in onmogelijke omstandigheden proberen om met een minimum aan middelen hun leven zo waardig mogelijk in te richten, te blijven eten, te blijven slapen, te blijven praten, te blijven familiebezoeken afleggen. *Veillées d'armes* is geen spectaculaire film over oorlog. Ophüls toont geen lijken en verminkten. Hij praat met soldaten, hij toont camions en tanks en wapens, en hij praat met verwanten van dode soldaten. Hij toont terwijl hij goed weet dat het allemaal niets uithaalt. Bij het begin van de film laat hij een oudere acteur zeggen: 'Wij hebben de tweede wereldoorlog gezien. Zij hebben de tweede wereldoorlog gezien. Wat verandert het? Het verandert niets.'

De voorstellingen gemaakt over aids of met zieke acteurs of dansers confronteren ons met levens die van binnenuit ontwricht worden. De kunstenaars die dergelijke voorstellingen brengen, leven in een wereld die een

sterke nadruk legt op autonomie, op het individu. Er zijn geen kinderen, geen ouders, geen grootouders, geen familie. Iedere dodelijke ziekte of sterfgeval is het einde van een klein imperium, het afbreken van een schat aan creativiteit en mogelijkheden. Het vormt snel de aanleiding om, zoals bij Michael Matthews, een eigen levens- en stervensgedicht te componeren, als een oponthoud (de laatste sigaret) voor de dood. Een voorstelling als *Hyde or the strange clauses of will* brengt de toeschouwer aan de grenzen van zijn absorptievermogen. Als je echt luistert – en met iemand met de présence en bijna magische uitstraling van Matthews ontkom je daar niet aan – kom je ziek buiten. Matthews kruipt met zijn door ziekte uitgeholde lichaam achtereenvolgens in de huid van 'Frank, a product of motherless electrobiology', een pizzaboy die in een vampierenkasteel terecht komt en Dr Jekyll and Mr Hyde. Hij personaliseert een obsessie met bloed, met het verzieken van het bloed van anderen. Een obsessie met het monster dat in hem is en hem overwint. De setting en voordracht zijn zeer theatraal op het wansmakelijke af. Maar hoe een doodsgedicht van anderhalf uur beoordelen dat door de stervende zelf wordt uitgesproken? De realiteit maakt hier de rollen kapot, onmogelijk. Elke dood en elke stervende zijn indrukwekkend, aangrijpend, weezinwekkend. Matthews doet geen ethisch appel aan de toeschouwer. Door het over-esthetiseren van zijn ziekte en zijn sterven, 'I am the disease, the disease is me... I am magnificent...', plaatst hij zichzelf buiten de morele wet, en morrelt zo aan het normenstelsel van het publiek. Het publiek zit daar dan met zijn eigen morele categorieën. Matthews verwijt het publiek zijn geborneerdheid, zijn gebrek aan openheid, zijn onvermogen om 'de ziekte' te begrijpen.

### Onderzoek

En dan zijn er de 'zuivere' dansvoorstellingen, die geen inhoud exploreren en niet vertellen, maar de basiscategorieën van de dans onderzoeken (wat is beweging, wat is dans, wat is ruimte, wat is tijd, wat is een scène), en tegelijk, soms heimelijk, gewoon plezier schepen in het dansen zelf.

Steve Paxton, Alexander Baervoets en Amanda Miller proberen elk op hun manier te verduidelijken wat dans is, wat beweging is, wanneer ze ontdaan is van taal en van verhaal. Zo onderzocht Paxton in zijn eerste solo-improvisatie hoe een blind lichaam in een ruimte kan bewegen, en hoe een lichaam terzeldertijd twee muzikale lijnen kan volgen. In de tweede solo improviseerde hij op de *Engelse suite 8-18* van Bach. Het 'onderzoek' vooronderstelt dat men tracht de dans en beweging

leeg en 'zuiver' te maken en te ontdoen van alle betekenisassociaties. Het probleem voor de danser-choreograaf is dan wel hoe de aandacht van het publiek min of meer lange tijd vast te houden. Hoe 'intens' kan een voorstelling zijn die niets wil betekenen, die niets anders zegt of toont of vraagt dan 'de dans zelf'? Paxtons improvisaties zijn kort en hij beschikt over het soort ontwapenende danserslijf dat met de geringste beweging samenvalt en de aandacht kan vasthouden.

Ook Baervoets weigert te theatraliseren. Zijn 'onderzoek' werd begeleid door acht elektrische gitaren, aangespeeld door galvanometers. Het geluid is zeer dominant en neemt veel aandacht weg van de dans. (Vraag is of het 'onderzoek' (dit) geluid wel nodig heeft). Hij ontwikkelt met vier danseressen een zeer beperkte stock van bewegingen die zeer traag onder de loep genomen worden. Zeer veel aandacht gaat naar het evenwichtig bezetten van de ruimte. De beweging slaat nooit los, is nooit onverwacht of verrassend. De sterkste beelden en bewegingen brengt Baervoets zelf. Bij het begin van de voorstelling staat hij achteraan op de scène en lijkt armzwaaiend en schijnbaar ter plaatse trap-pelend de maat van de voorstelling aan te geven. Later brengt hij zijn lichaam en de andere dansers in beweging vanuit een draaiende beweging van zijn ene hand. De voorstelling van Baervoets is zeer authentiek, eerlijk en bijna kinderlijk eenvoudig, maar door een te groot respect voor orde en regelmaat weinig speels of uitdagend.

De openingsvoorstelling van Klapstuk, met Amanda Miller en de Pretty Ugly Dancecompany, bracht 'zuivere dans', waarin het dansplezier het wel duidelijk won van het 'onderzoek'. De 'handeling' of intrige van de voorstelling verloopt over drie bedrijven, die (wanneer men toch wil interpreteren) een levensboog zouden kunnen voorstellen. Eén: een wit décor dat een zuivere, niet ingevulde, structuur biedt; twee: kleur, warmte en exuberantie; drie: zwart décor, zwaarte, traagte, ingetogenheid en liefde voor eenvoud. De voorstelling is licht en vloeiend, zelfs wanneer de muziek discontinu of verbrokkeld is. Muziek en dans versmelten, de toeschouwer ziet en hoort tegelijk, en dat resulteert in een bijna filmische totaalervaring. Zes volmaakte dansers die ongecomplexereerd dansen, zo virtuoos dat ze, zelfs wanneer ze neerkomen of vallen, nog licht lijken en doen wat, volgens een klassieke opvatting, de dans wezenlijk doet: de zwaarte en de zwaartekracht negeren.

Marianne Buyck