

aan de music-hallster schonk: wat deden ze met dat beest?). Joséphine met haar naaister. Valeska Gert, die een hekel had aan Mary Wigman, de bekendste Duitse danseres van die tijd.

•••

Bevallen ze u, de kleine lichtjes in mijn hoornen? Kijk naar mij, ik heb u vast. Houdt u van mij? Voel, op mijn teken, de streling van het satijn op mijn huid. Hops, daar houdt u al minder van. Ik



Hommages - La valse de Vaslav
(Mark Tompkins / Cie IDA, 1989)

verveel u, ik doe wat ik wil. Dat is allemaal zo dramatisch. Ik heb pijn, ik schreeuw, u kijkt naar mij, niemand zal me komen helpen, ik schreeuw, help, het doet pijn, help me, help... Ah? Vindt u het te veel? Ik hou er wel van. Vuistslag, hevige seksuele bewegingen. Ik ben alleen en ik heb u vast. Glimlachen. Denkt u dat ik het niet zou durven? Ik ben van niets bang, zeker niet van u. Someday, when I'm feeling low,² wanneer ik me neerslachtig voel. Struikelen. Ik weet het, u zou me laten vallen. Maar ik ben niet bang, ik ben helemaal in het begin al eens diep gevallen. Nu gaat u me moeten zien vallen. Vindt u me belachelijk? Bekijk uzelf. Uiteindelijk ben ik het niet waar u naar kijkt. Ik zing geblinddoekt en verblind. U kan me gestolen worden, ik hou van u, ik heb u goed liggen gehad.

Verwarring. Wat was het groteske voor Valeska Gert, 'groteske danseres' van het Duitsland van de jaren '20; wat is het groteske

voor Tompkins, 'danser-choreograaf' van het Frankrijk van de jaren '80 en volgende. Zich verliezen in het genot te verleiden en er nooit de dupe van te zijn. Een schoonheidskoningin zijn in een onhandig lichaam dat nooit de gratie der gratie zal bezitten. Op scène durft Gert-Tompkins alle extremen aan: harde cut van drama naar ironie, onmerkbaar overgang van tranen naar lach. Men moet samen met haar/hem overgaan van het belachelijke naar het pathetische, van drama naar het groteske, van fijnzinnigheid naar grofheid. Maar ook van imitatie naar afstandname, van kitsch naar gevoeligheid, van realisme naar mysticisme... Pathos tot in het onwelvoeglijke toe, alle goede manieren voorbij. 'U bent helemaal niet lelijk zoals de anderen zeggen. (...) U leeft in het verkeerde land,' zei Brecht haar.³

•••

Ik luister naar die sprookjes en legenden in de roddelpers van *Paris Match* tot *Voici*, ik luister naar de meervoudige stemmen die in de zijne spreken, ik herken de brokstukken uit het spreken van iedereen, net als ik in zijn dansen brokstukken uit alle dansen herken. Ik traceer, achter het scherm van de woorden, de sporen van het werk. Welk detail heeft de verbeelding doen uitglijden, welk grind van beeld of woord is het raakvlak geworden tussen hem en de andere? Welke golven van emoties hebben weerklonken met zijn/haar verlangen, gediend tot kanaal voor het geweld dat hij druppel na druppel de vrije loop laat, kanaal voor de scheuren die hij voorzichtig, en cynisch, in zich openhaalt? Dat alles moet men in de dans gaan zoeken. Woorden dienen daar niet echt voor. Ik probeer mijn rol van bemiddelaarster te vervullen; die verhalenvloed onderbreken om hem terug te brengen naar die ontastbare materie van de 'creatieprocessen' die onze criticusharten zo nauw liggen. Ik heb het hoofd vol van queer-theorie, ik ben klaar voor alle argumenten over travestie, over het transgenerische (ik hou ervan te spelen met de noties van het seksueel transgenerische en het esthetisch transgenerische, die zich in mijn ogen vaak vermengen). Ik herken de figuren van mijn eigen discours, de imports uit het discours van Tompkins, en van anderen. Het woord van de anderen overwoekert mijn gedachten. Maar niet het werk van Tompkins, dat handig ontsnapt aan mijn pogingen tot invasie. Ah, die dansers...

•••

J'ai cru, chéri, j'ai cru que vous m'abandon-

niez.⁴ Ave Maria, twaalf kleine kopjes twaalf kleine engeltjes. Mijn keuken, een verlaten podium. Ik herinner me de duizelingen van de scène, ik zal er wel naar moeten terugkeren. Ik weet veel, mijn liefste, en jij weet dat ik weet dat jij weet. Maar we zullen doen alsof we niets weten. Op de scène als een vlinder wanhopig in het vuur. Ze zullen me zien sterven zonder een spier te verrekken. Eens kijken of ik kan verdwijnen zonder dat ze het merken? Ze weten niet dat ik weet. En ik weet dat zij van de pijn erachter houden. Zonder pijn, geen scène. Ze willen me aan hun knieën. Ik ga erheen. Ik laat hen mijn lichaam, mijn hart is elders. One last step to feel what freedom means.⁵ Achter de veren en de verblinding van het licht, kan ik rustig schreeuwen, zij kunnen niets zien en begrijpen er niets van. Zij nemen mij en ik neem hen. Ik ben de enige die niet de dupe is.

Charleston op sloffen, verloren in het drama van pathetische liedjes. Kostuums, postkaarten en het vibrato van een Amerikaan(se) in Parijs. Joséphine, dat is de verdwijning van het lichaam achter het exces van het zichtbare; schelheid van het lichaam onder stroboscopisch licht, verscheurd door de opeenstapeling van beelden waarvan geen enkele erin slaagt de andere volledig te bedekken. Tompkins, met zijn benen als bleke stelten, uitgedost met de sjofele pluimen van een Joséphine als toeristisch uithangbord voor Parijs. Joséphine in nauwsluitend zwart nylon, beziel door het ritme van een synthesizer. Uitgestrekt op haar wildbont, de benen gespreid, de micro in de mond gepropt. Wat maakt dat het beeld niet vulgair is? Welk een buitensporigheid (een affront) is het zich in een volkomen realistisch discotheekuniversum te storten. En een lichaam dat uit een 'darkroom' lijkt te komen op het icoon van Joséphine te drukken. En zich aan glamour te wagen wanneer men het lichaam van Tompkins is. Van bij het begin al gekromd door verlangen. Het lichaam is cynisch, het beeld schel, en het liedje wanhopig. We zullen moeten toegeven dat onze geneugten gemengd zijn...

•••

Tompkins is in Frankrijk een vreemd figuur, iets als een 'avant-centrum outsider'. Hij leunt altijd vrij dicht bij de modetrends aan (hij heeft er meer dan één opgestart), maar hij ontsnapt ook aan veel van hun effecten. Net zoals hij, toen er nauwelijks iemand in geïnteresseerd was, een actieve promotor was van de improvi-