

Wachet auf

ALEXANDER BAERVOETS

Met zijn nieuwste voorstelling *Wachet auf* gaat choreograaf Alexander Baervoets op zoek naar de stap voorbij *Blind* (2003). In die voorstelling elimineerde hij elk mogelijk oriëntatiepunt voor de dansers door middel van blinddoeken, verplaatsbare objecten en loeiharde, ter plekke geïmproviseerde muziek. Vier jaar gaf hij zich de tijd om te laten bezinken wat hij toen omschreef als het eindpunt van zijn werkpremissie, namelijk: het maximaal loslaten van controle over de choreografie. *Wachet auf* is een verdere zoektocht naar uitpuring geworden – met theatraleiteit als zelfopgelegde hindernis. Daarnaast leverde het proces ook ongevroegd een interessant communicatief obstakel op. Dit najaar wordt het werkproces verder uitgediept en volgen enkele hernemingen.¹

De letterlijke blindheid uit *Blind* ruimt in *Wachet auf* plaats voor een blindheid die aan de orde is wanneer je aftast wat ongrijpbaar is, en dat is hier het onzichtbare en onzegbare *achter* de choreografie. Gratie staat daarvoor symbool. Het thema gratie dook al op in een onderzoeksproject dat de choreograaf organiseerde in Potsdam in de zomer van 2007. Samen met een werktekst rond Friedrich Schiller en gratie, werden daarmee de bakens uitgezet voor de nieuwe productie.

Wachet auf, première. De bühne van de Monty is zwart en naakt. Op witgedrapeerde zetels zitten of liggen vier danseressen in tijdloze poses. Met gracieuze armen zetten ze op de tonen van een clavcimbelconcerto van J.S. Bach een salonfähige reidans in. Nadat ze zich opnieuw hebben neergevlid, verschijnt op het podium een man, Baervoets zelf, in ontbloot bovenlijf. Traag en plechtstchtig omgordt hij een stel engelen vleugels dat hij afhaakt van de verste wand van de scène. Op het ritme van maniëristische armbewegingen bakent de man, een engel nu, met afgemeten schreden de ruimte af. Vooraan staat hij stil – zijn sombere blik lijkt onheil te voorspellen. Hij blaast een pliosief en een sisklank in een van de vier microfoons die naast elkaar staan opgesteld. Voor de volgende microfoon zet hij een hoge toon in die hij even aanhoudt. Zijn eindpunt is de zijwand waar hij een wit laken wegtrekt van een harmonium. Hij zijgt voorzichtig neer en houdt met de rug naar het podium een lage do aan. Het grootste deel van de voorstelling zullen we enkel nog zijn vleugels zien.

In deze kernscène wordt de gratie choreografisch bijeengegreven, gratie als in universeel, onaanraakbaar, en in mensen de veruitwendiging van harmonie. Volgens Friedrich Schiller is gratie weg zodra je ze probeert na te bootsen. En: als een podiumkunstenaar al gratie toont, is het zijn menselijke kant die zich toont, niet zijn acteerkunst.² Met het compromissloze *cool* dat hem typeert onderneemt Baervoets met *Wachet auf* een poging om toch Schillers stelling naar het podium te transponeren. Hij puurt daarvoor opnieuw uit de zelfordenende kracht van 'blinde' choreografie waarin hij heilig gelooft.

Als contrapunt én als vehikel voor de gratie zit er in *Wachet auf* een uitgesproken theatraleiteit die nieuw is in het werk van Baervoets. Naast de maniëristische armbewegingen springen daarvan de engelen vleugels het meest in het oog. Niet voor niets is het de choreograaf zelf die ze aangespt, want zijn rol valt perfect samen met die van de engel als boodschapper, als tussenwezen. Op het harmonium – instrument bij uitstek dat beweging brengt in toon – zet de engel een ut in, de eerste toon uit de natuurlijke toonschaal. En ook de choreograaf wil niet meer dan de toon zetten. Net als de engel beperkt hij zich tot het afbakenen van de ruimte, tijd en materie, hij blaast de voorstelling figuurlijk leven in. Dan keren zowel engel als choreograaf zich af van het gebeuren om het ding zijn ding te laten doen.

Die beslissing, of beter: onvoorwaardelijke trouw aan de 'blindheid' van de werkmethode, vormt de nexus en de achillespees van de voorstelling. De choreograaf stuit er op een patstelling: hij gaat zo schroomvallig om met het aanraken van het onaanraakbare – de gratie – dat er een communicatieprobleem ontstaat. Hij vraagt van de medewerkers een dubbel blindelings vertrouwen: zij moeten evenzeer als hijzelf geloven in de zelfordenende principes van de vrijheid die hij hun biedt en bovendien vertrouwen in door hen niet gekende want niet gecommuniceerde motieven. Dat vergt een even haarfijn woordeloos aanvoelen van elkaar en van de situatie als zeg maar, een horde in een liefdevol huwelijk van tien jaren. Niet vanzelfsprekend, en het afkeren van de engel laat vooral de danseressen aan hun lot over. Af en toe lijken ze zich te gaan verliezen in de vooropgezette lijnen die ze per se willen opvullen. Hun last vertaalt zich in hun bewegingsmateriaal. Enkele



Wachet auf © Ilke Christiaens

dansers in het publiek vertellen na de première dat ze het ongemak van de danseressen haarscherp aanvoelden. Een toeschouwer maakt de vergelijking tussen de engel/choreograaf en Walter Benjamins apocalyptische 'engel van de geschiedenis' die onherroepelijk weggestuwd wordt, weg van de puinhopen uit het verleden. Ikzelf moet denken aan een eerdere versie uit Benjamins werk, de engel die verkiest 'to free men by taking from them' dan 'to make them happy by giving to them'.³ De combi engel/choreograaf werpt de dansers en medewerkers terug op de vrijheid van hun *authorship* en ontvangt wat ze geven om dat in 't belang van 't algemeen in gratie om te zetten. Maar het evenwicht tussen geven en nemen luistert erg nauw en daaraan kan na de eerste voorstellingenreeks nog gesleuteld worden. Tegelijk legt dit ongevroegde obstakel een vast gegeven bloot in het werk van Baervoets: het viscerale. Sowieso is er geen plaats voor geïconiseerde en geïdealiseerde dans, en ook de worsteling van de danseressen met hun opdracht mag zichtbaar zijn. In die zin vormt Schillers visie op gratie – de mens in de kunstenaar als generator van gratie – een uitstekend raster voor *Wachet auf*.

De spanning tussen lichamen van vlees en bloed en tijdloze gratie zorgt elders in de voorstelling voor een mooie gelaagdheid. Dat gebeurt wanneer de macht van vrouwelijkheid al te aards wordt en de danseressen uit hun voorbeschikte rol breken. Een van hen verlaat de strakke verticale lijn om plots een dwarse richting op te gaan. De anderen volgen, eerst langzaam maar een keer ze de smaak te pakken hebben steeds sneller en chaotischer. Higgend staan ze stil en komen voor de microfoons via losse tekstflarden tot een harmonische samen-zang. *Femme Fatale*, een song van Nico, doorkruist hun verticale pad naar tijdloze gratie. Gesublimeerde vrouwelijkheid maakt plaats voor lijven van vlees

en bloed en duivelse spelletjes. Gratie is plots een gevaarlijk wapen. En opnieuw: wat je aanraakt, verdwijnt. Erger nog in dit geval: je zal je eraan branden. De engel wil er zijn afstandelijkheid zelfs even voor opzijzetten. Hij komt tussen de danseressen in staan en leidt hen opnieuw naar de verticale as, van tijdloos gevaar naar universele gratie. Dans is voor even gered van lust en voyeurisme.

Op zoek naar zuiverheid zet *Wachet auf* op de assen van blindheid, vrijheid en gratie een voortdurende pendulumbeweging in gang: tussen het viscerale en het ongrijpbare, tussen chaos en harmonie, tussen ingesleten patronen en intuïtie, tussen vasthouden en loslaten. Wanneer het eerste medium is voor het tweede, wanneer de naald het precieze midden aanwijst, ontstaat magie. Het werkproces voor *Wachet auf* was mee door het vrije zoekende en enkele praktische obstakels net iets te kort om de mogelijkheden van de nieuwe aanpak helemaal tot hun recht te laten komen. Voor de geplande heropvoeringen is met alle medewerkers een korte uitloop van het werkproces voorzien binnen een toch iets strakker werkkader. Heel benieuwd hoe de gratie zich daarna zal aandienen.

LIEVE DIERCKX

Wachet auf speelt op 3 oktober in Cultuurcentrum Brugge en op 8 oktober in Cultuurcentrum Dilbeek.

- 1 Deze tekst is gebaseerd op een aantal repetitiemomenten, try-outs en opvoeringen die ik in het najaar van 2007 bijwoonde.
- 2 Schiller Friedrich, *Über Anmut und Würde*, 1793
- 3 Jennings Michael W., Eiland Howard & Smith Gary (eds.), 'Karl Krauss', in *Selected Writings*, vol. 2 (vert. Rodney Livingstone et al), Cambridge/Harvard University Press, 2003