

— een ware herademing — nl. wanneer de sukkelaar die sterven wil (één van de vele personages) zich zelf wurgt. Net zoals de meest emotionele momenten van Jef Demedts' vertolking in *De koning sterft*, toont ook de meest boeiende passage in *Het Offer is te kort* ons het beeld van 'de eigen dood', het sterven als persoonlijke beleving, i.p.v. het doodgaan "van de ander", dat makkelijker te herleiden valt tot een leeg ceremonieel. Precies in die momenten zien we niet meer de mens als voorwerp, maar het individu in een essentieel proces van zijn bestaan, zonder verhulling van een aanwezig lelijkheid.

Voor de rest is *Het offer is te kort* een rusteloos en barok gebabbel vol fiorituren die de aandacht eindeloos afleiden. Hoe meer er over de dood gepraat wordt, hoe meer zij onnoembaar blijkt. Net als bij Ionesco trouwens. Er zijn echter nog meer overeenkomsten tussen de twee teksten: ook bij Roobjee wordt gebruik gemaakt van een 'theatraal kader'. Het hoofdpersonage is een toneelknecht en het kerkhof en 'andere ingrediënten' (het standbeeld van 'Manneke Pis', de IJzertoren, enz.) zijn bewust als 'decor' opgevat, willen ons geenszins in een realiteit doen geloven. O.m. via dit decor, springt het in het oog dat het theater, wanneer het crop aankomt 'het sterven' op de scène te tonen, nog slechts over een ouderwetse (19de eeuwse, begin 20ste eeuwse) taal beschikt. Doodgaan op het theater was in de grote tragedies van weleer volkomen evident; vandaag heeft wél de filmtaal er honderden verschillende uitdrukkingwijzen voor ontwikkeld, maar in het theater — waar een publiek als lijfelijke getuige optreedt — blijkt men niet in staat noch een realistische, noch een nieuwtragische syntaxis te vinden om over het gewone dagdagelijkse doodgaan te spreken.

Het is waar dat de dood voor ons vandaag zo onwezenlijk geworden is, dat ze *theatraal* overkomt; het is waar dat oudworden vandaag vaak beleefd wordt als het spelen van een nieuwe rol, omdat men in dit hallucinante proces de eigen identiteit is kwijtgeraakt. Dit zijn dus mogelijke uitgangspunten voor een theaterproductie, maar toch blijf je bij deze beide voorstellingen vooral emotioneel op je honger zitten. Wat ben je met een 'mooie voorstelling' als *De koning sterft* die verloopt als een perfect geolied proces; wat ben je met een marathonprestatie van een knap acteur als Jan Declair (waarbij je je wel afvraagt of hij niet dringend van solo-werk afmoet en zich broodnodig een regisseur moet aanschaffen), als beide produkties geen vragen oproepen, geen dubbele bodems bevatten? Wat ben je met voorstellingen die enkel de bestaande vervreemdende behandeling van de dood bevestigen, die heenglijden over het 20ste eeuwse proces van sussen en verzwijgen en die ook op het vlak van de gebruikte



De Koning sterft (NTG) - Foto Luc Monsaert

theatertaal elke weerstand uit de weg gaan? Wat je mist is die zoektocht naar een meer-realiteit in het tonen van de dood op de scène.

Zo vond het Werkteater toch jaren terug *een mogelijke taal* om sterven en ouderdom op het toneel bespreekbaar te maken (cf. *Als de dood; Je moet ermee leven; Avond-rood*). Een dergelijke zoektocht kan er alleszins toe leiden de dood als een individueel proces te benaderen en een deel van de verborgen emotionaaliteit terug te vinden. Iedereen sterft immers voor de eerste keer en de manier waarop iemand sterft is een ultieme uitdrukking van wat een leven was; je kan 'staande sterven' als Henri Michaux of uitdoven als Salvador Dali. Precies het opnieuw aandurven de dood als individueel en emotioneel gegeven te benaderen kan ook het rijke mythische én maatschappelijke netwerk ontsluiten dat onder zijn realiteit verborgen ligt en dat theatraal zo ongemeen rijke potenties bevat.

Marianne Van Kerkhoven

Molissa Fenley
New York

Eureka

Op straat word je gelokt door een fijne affiche, al weet je wel beter, want het zou niet het eerste dansspektakel zijn dat het van een goede fotograaf moet hebben. In de schouwburg lees je het programma; mooie geloofsbrieven: *The Kitchen*, de tempel van de New Yorkse avant-garde, een solo op de VPRO, een optreden op het Londense *The Dance Umbrella*, een uitnodiging van het Brooklyn Academy of Music, een instituut dat onder de afkorting BAM deze winter een waar festival van de avant-garde aankondigt (ze sponsoren, onder meer, de nieuwe opvoering van Bob Wilsons *Einstein on the Beach*). Goed, zo denk je dan, Molissa Fenley, laat het doek opgaan en dans.

Het plezier van de toeschouwer

In het erg goede boek van Anne Ubersfeld *L'école du spectateur* staat een mooi citaat over de plaats van het publiek in het theater: "In het proces van de toneelvoorstelling, dat gebeuren waaraan verschillende partners deelnemen, is er één sleutelpersonage, hoewel hij niet op scène verschijnt en niets lijkt te produceren, met name de toeschouwer. Hij is de bestemming van het verbale en scénische 'discours', de ontvanger in het communicatieproces, de koning van het feest; tegelijk is hij ook een maker, beoefenaar van een ambacht dat onafscheidelijk verbonden is met de praktijk op de scène."

De toeschouwer als maker. Diegene die zich een weg baant door het labyrint van de voorstelling, de aangeboden tekens vertaalt en samenbrengt tot betekenseenheden. Of ook diegene die zich volledig geeft aan het gebeuren, met zweet in de handen en tot tranen bewogen mee-voelt met het lijden op de scène, en zo voorziet in de elektriciteit die soms tussen scène en zaal beweegt. Er bestaan vele vormen van creatief kijken: meedenken, -voelen, zich identificeren, lachen, reageren, enz. Er bestaat ook veel werkloosheid onder de toeschouwers: wanneer het labyrint b.v. alleen maar spiegels verbergt die weerkaatsen, in plaats van te vervormen of te vergroten; of wanneer de toeschouwer genegeerd wordt, en zo afwezig blijft; of wanneer de vertoning zo voorgekauwd is dat je je tanden niet eens hoeft te gebruiken. Zulke voorstellingen raken aan het wezen van het theater dat bestaat uit wisselwerking en weerwerk. Het avontuur zit hem in de confrontatie van een kunstwerk met een publiek, in de spanning daartussen. Ontbreekt dit element van leven, dan kijkt men naar een schilderij of een beeldhouwwerk.

Het kijken als ambacht. Een 'hand'werk dat in onze tijd van het gemakkelijheidskijken misschien dreigt verloren te gaan. Maar ook een ambacht dat, net als dat van de acteur, met veel plezier gepaard gaat. Anne Ubersfeld somt alle pleziertjes op: het plezier van het kind dat luistert naar het verhaal; het plezier van het begrijpen; het plezier van de reiziger die meegaat met een ander personage; het plezier van de ontdekking bij het zoeken naar betekenis; het pure genot van de voyeur die kijkt naar lichamen, objecten, tekens; het plezier van de 'bricoleur' die verschillende stukjes samenlijmt tot een betekend geheel; het plezier van de misdadiger die taboe of wet overtreedt; het plezier van het geheugen dat elementen aandraagt uit het eigen verleden. Bij het kijken naar een voorstelling zijn al je zintuigen aan het werk. Is de voorstelling goed, dan vergt ze inzet en kom je uitgeput thuis. Een inspanning die vermengd is met een vreemde rust, resultaat van

Dat doet ze dan. De twee eerste standen boeien even omdat Fenley heel energiek haar been de lucht insteekt, en met haar armen een sierlijk gebaar maakt. Maar daarna is het bekeken: Peter Gordon heeft een soort popmuziek geschreven dat alleen maar als 'salonmuziek voor de jaren tachtig' kan omschreven worden. Fenley werkt zich in het zweet, met passen en bewegingen waar ze geen twee minuten heeft moeten over nadenken. Een leeg, hersenloos spektakel, een gedanst equivalent van joggen. Na een tijd valt de muziek stil en floept het licht uit. Een tweede schuifje: voor je het weet dist Fenley nog eens dezelfde gebaren op, aan elkaar geregen in een à-peu-près cirkel en diagonaaltocht over de scène.

De rest van dit avondvullend spektakel blijft zichzelf herhalend doorgaan. Ja, denk je dan, en je hebt echt ruim de tijd om van alles te denken, *The Kitchen* is natuurlijk de plaats waar de vriendelijke oplichter Nam June Paik de wereld belazert met zijn gestoorde televisietoestellen onder het etiket video-art. *The Kitchen* is dus wel een naam, maar geen referentie, want het instituut behoort tot het avant-gardecircuit van de bluf en de intimidatie — een ruime ruif waaruit ook Jan Fabre feestelijk eet. En, denk je dan een paar eeuwen later, Fenley is ergens een discipel van Merce Cunningham, maar die is alleen fascinerend als hij zelf danst. Hé, schiet het je plots te binnen, maar Cunningham, dat is toch negentien zestig? Een en lauwe epigoon kan hier te lande als 'iets nieuws' verkocht worden, iets dat een impuls aan het eigen theaterleven kan geven?? Eén minuut Anne Teresa van bij ons veegt heel het Fenley-gedoe voor goed van de scène. Wat komt Molissa hier dan uitrichten?

Johan Thielemans

EUREKA

Choreografie & uitvoering: Molissa Fenley; muziek: Peter Gordon.