

# "Wie wat vindt heeft slecht gezocht"

Ik weet niet precies wat er achter die deur is. Die deur die ik zie opengaan in voorstellingen als *Stella*. Een zwart gat dat vol zit. Vol met vergeten herinneringen. Dingen, mensen, lachjes die hebben liggen sluimeren. Al die tijd. Alleen, je was ze vergeten. Dan zet die voorstelling van *Stella* die deur op een kier. Meisjeshinneringen glippen buiten (binnen?). Alles 'te'. Te zot en te bot. Te naïef en te wijs. Lachen en huilen. Alles tegelijk.

Vijf danseressen vertellen hun verhaal. Achteraf blijkt dat hun verhaal ook dat van een figuur uit een film, een toneelstuk was. Allebei dus. Elk vertellen schuift uit. Publiekscontact staat nog maar net en wordt al onderuit gehaald. Dreigen. Gibberen. En steeds die schicht angst. Waarom?

Vijf danseressen spelen ons een staalkaart van acteren voor: de wijze waarop ze al acterende door emoties lopen, heeft iets van een pianist die snel de toetsen van zijn piano beroert. En tegelijk word ik gefascineerd door dat moment waarvan ik denk dat zij in zichzelf die glimp angst aanboren. Of alleszins door de wijze waarop zij die laag privé-emoties, die zij tijdens het maakproces aangeboord moeten hebben, perfect weten te reproduceren. Ze moeten zich bij dat maakproces in veilige handen geweten hebben om die bron te durven laten opborrelen. Kan je nog spreken van reproductie als die telkens schijnbaar samenvalt met (hernieuwde) produktie?

Drie paragrafen en het werkwoord dansen is nog niet gevallen. Is er hier trouwens behoefte aan een onderscheid tussen acteren en dansen? Wat is dat onderscheid trouwens? Wat met vijf meisjes/vrouwen wier praten en bewegen niet te scheiden zijn, met de vele kleine loopjes, sprongetjes, tics die net als intonaties en diepe en dunne stemmen voortdurend wisselen? Als al die dingen samen duizend verhalen vertellen, hoe zou je zoiets dan noemen?

## Parade en slagveld

Met de wijzers van de klok mee worden er rondjes gelopen over de scène. Die rondjes zijn vooral het territorium van Johanne Saunier. Soms wordt het een strijdcirkel, soms een parade, soms een circus. Met kleren die, half aange trokken, haar het lopen bemoeilijken. Tot wilde razernij volgt. Kleren waarmee ze soms langs de anderen scheert om te plagen, om te treiteren, om te lachen. *Ottone*-kleren. Flarden herinnering voor makers en publiek.

Die cirkel sluit een vierkant dansvlak in zich. Als na sequensen zonder muziek één van Ligeti's pianostudies plots de scenische ruimte binnentuimelt, lijken de danseressen overvallen. De juiste kleren nog snel aangeritst en daar storten ze zich op dat dansvlak. En vallen. Of beter gezegd: ze lijken steeds weer naar beneden gesleurd. Soms graag en flou. Soms heel ongraag en scherp waarna ze onmiddellijk terug opveren in een beweging die snel ingesnoerd wordt met die typische elleboog-tegen-het-lichaam snok. Voortdurend en terzelfdertijd zie je ze wellustig door de knieën gaan en met beslistheid zich herstellen, of was het andersom?

In deze danspatronen voegen de danseressen zich in en uit een steeds wisselend geheel, met die typische volgorde die de *umison* net afbreekt op het moment dat je ze dacht te ontdekken. Soms rimpelen de uitdrukkingen over de gezichten. Soms kijk je alleen naar die wervelende lichamen.

Als de muziek stopt en de danseressen even uithijgen, trekt de organisatie van het speelveld de aandacht. Het decor bestaat - nu de voorstelling op reis is - uit een serie achterkanten van panelen. Achterkant waarvan? Van een theater? Of gewoon achterkant, uitkant, smalle marge waar niemand kijkt en waar je even iets kan tonen dat je nog nooit zelf zag. Waar je kleren van alle anderen even kunt voorhou-

den. Even die ander spelen maar wel een beetje als je zelf. Die 'anderen' zijn even waar of fictief als de personages uit vroegere voorstellingen van De Keersmaeker, waarvan naast de kleren nog meer sporen aanwezig zijn (planten, pompoenen).

Is het een speelzolder waar stiekem en dolletjes de grote-mensenwereld van beneden wordt voor- of nagespeeld? Oefeningen in het 'ware' leven, het ware lijden, het ware lachen?

Of is dat decor de achterkant van een circus (of circus als de achterkant van onze realiteit) waar Nathalie Million elk nummertje met de klop van (niet de hamer maar) een schoen aankondigt. Waar kunstjes vertoond worden op een platformpje. Drie boven elkaar stonden er zo, vooraan bij het begin van de voorstelling. Ieder (behalve Fumiyo Ikeda?) danst daarop zijn stukje in de tonaliteit die we achteraf in ieders verhaal zullen terugvinden.

Helemaal vooraan staan 100 metronen. Daarover later.

## Een stap terug

Elke beschrijving zoals hierboven aangezet moet zich bedienen van een na-elkaar dat eigen is aan de taal zoals wij haar leren (en zoals zij ons leert). Daarin moet onze verbale taal veronder doen voor de combinatie van de verschillende talen die elk met geheel eigen wetten op de scène van *Stella* functioneren. Die combinatie levert een explosief samenspel op van bewegingen, intonaties van woorden, betekenissen van woorden, loze woorden, muziek, plekjes in de ruimte...

Hoe dit te beschrijven? Voetje voor voetje, moeizaam.

Fumiyo Ikeda doet ons een relaas in haar moedertaal, het Japans. Zij ijstbeert vooraan over de scène heen en weer en roept en briest het publiek rechtstreeks toe. De taalbarrière kan niet verhinderen dat een aantal basis-



gegevens direct duidelijk worden : we zien haar als een luipaard-in-een-kooi van zich af klauwen. Verdediging, angst, dreiging, overmoed, uitdaging wisselen elkaar in hoog tempo af. Verderop in de voorstelling krijgen we andere flarden van haar verhaal op ons afgemeten : met de handen op de rug gebonden, of nog later met een pruik en een lang kleed. Verschillende versies van het verhaal van één personage of verschillende versies van verschillende personages ?

Hefboom voor Fumiyo's relaas blijken de monologen geweest te zijn uit *Rashomon*, een Kurosawa-film van 1951. In deze film genereert de moord op een krijger een hele serie deelverhalen : elke getuige rapporteert zijn of haar versie van de feiten rechtstreeks aan de camera. Elke versie wordt

waargemaakt in een flash-back. Zo komen een reeks versies van de feiten naast elkaar tot leven. Tegenstrijdig en wederzijds exclusief zijn ze, die versies. En toch maken ze samen waarheid uit.

Veelheid. Alles tegelijk. Het zit ook in die ongelooflijke act van Nathalie Million, die zich voor haar tekstmateriaal inspireerde op de figuur Blanche uit Tennessee Williams' *A streetcar named Desire*.

De voortdurende golfbewegingen in de poel van menselijke gevoelens rimpelen heen en weer over haar lijf en leden én gezicht. Haar behaagziek-kokette danspasjes worden voor één moment zenuwachtig-onzekere trippelpasjes, bijna een tic nerveux. Dat stemmetje, popperig-verwend, kan plots heel dun en kleintjes worden. Het is bijna ontstellend om dat voortdurend omslaan van uitdaging en overmoed naar onzekerheid en allenigheid mee te maken. (Misschien niet in het minst omdat het ons niet vreemd is.)

Toen ik de Blanche zoals ik ze kende uit vroegere lectuur van Williams' stuk, weer opzocht, kwam ik nog een heel andere serie Blanches tegen : niet alleen die wat oudere Blanche die een wanhopige gooi doet naar wat liefde en tederheid en daartoe alle mogelijke spelletjes inzet - cru en platvloers, geraffineerd en nonchalant - maar ook een jonge Blanche, een jong meisje dat haar weg zoekt, een Blanche die kwetsbaar-uitdagend, naïef-kattig het grote-mensenspel speelt...

### Nog een stapje terug

Mijn na-elkaar vertelling schiet ook tekort ten aanzien van de volstrekt alogische en discontinue aaneenschakeling van herinneringen die door deze deelverhalen opgeroepen worden. Een aaneenschakeling die kriskras heen en weer over de tijdslijn schiet. Jonge-meisjesherinneringen waarin verdriet nog zoveel groter was (want nog zoveel absoluter) en volwassen-vrouwherinneringen flitsen door elkaar.

Johanne Saunier is zo een gibberig meisje dat ondanks zichzelf verschrikkelijk moet lachen om al die erge dingen, zich toch wil serieus houden (want het was wel heel erg toen), maar geen enkel van die houdingen langer dan twee seconden kan aanhouden. Ze ligt

daar op de grond, op haar elleboog gesteund. Carlotta Sagna en Nathalie Million proberen haar in die positie op te tillen. Steeds weer. Met uitgestreken, verveelde gezichten : zij hebben met Johannes vertoning niets te maken.

Het gamma van toontjes, van lacherige huiltjes en huilerige lachjes dat Johanne zonder onderbreking doorloopt, gaat nooit een leven op zich leiden maar helpt de woorden voort. Woorden van Goethes *Stella*. Vooral van die ene passage waarin Stella de herinnering oproept aan hoe zij haar geliefde Ferdinand voor het eerst werkelijk ontmoette. Deze herinneringen waren alles wat haar restte nadat Ferdinand haar verlaten had. Nu hij terug is, zou het samen oproepen van die herinnering hen samen moeten omvatten. Deze herinneringen zouden alle gemoedsbewegingen die sindsdien werden afgelegd, weer helder moeten doen aanvoelen. Tegelijk zijn deze gevoelens voorbij. De hevige pijn en het gemis en het verlangen zijn nu niet meer zo tragisch; die belangrijke ontmoeting niet meer zo absoluut-allesbepalend. De Stella van De Keersmaecker moet haast lachen om hoe erg het toen was. Nee, ze moet zich serieus houden.

Uiterst verleidelijk is ze zo : overmoedig en toch wat triest, uitdagend en toch een beetje een klein meisje.

### Zonder woorden

Het gamma aan getoonde/gespeelde gevoelens dat al die Stella's doorlopen, werkt als een wissel op je eigen emotioneel geheugen. Een wissel op een gevoelspoor dat je eventjes kwijt was geraakt.

Woorden zijn niet altijd nodig. Het bliken en blozen van Marion Levy. De kleine loopjes en het bijna-spreken. De spannende 'beelden' van Carlotta Sagna : ze toont zich, eerst vooraan op de scène, van hals tot heupbeweging in een uiterste gespannenheid; later beweegt ze zich voort van het ene krukje naar het andere, zoals die achteraan op de scène opgesteld zijn. Ondertussen spenderen de 100 metronomen hun energie elk op hun eigen ritme.

Zo verteld lijken het afgeronde verhalen. Niets is minder waar. Net zoals de verschillende pianostudies van Ligeti in aparte episodes op de dansers afgestuurd worden, net zo krijgen wij

Zoals beloofd had de notaris die door Emily L. geschreven en voor de jonge oppasser bestemde brief gelezen. Hij had hem ongevaarlijk gevonden. Ze schreef het volgende: 'Ik ben de woorden vergeten waarmee ik het u wilde zeggen. Ik wist ze, en ik ben ze vergeten, en ik spreek hier tegen u terwijl ik die woorden vergeten ben. In tegenstelling tot elke schijn, ben ik geen vrouw die zich met hart en ziel aan de liefde voor één enkel wezen uitlevert, al was het degene die haar het allerdierbaarst op aarde is. Ik ben iemand die ontrouw is. Graag had ik de woorden teruggevonden die ik apart had gehouden om u dat te zeggen. Nu schieten me er toch weer een paar te binnen. Ik wilde u zeggen wat ik denk en dat is dat je steeds voor jezelf, daar heb ik het, nu weet ik het woord weer, een plek, een soort eigen plek, dat is het, moet openhouden, om er alleen te zijn en lief te hebben. Om lief te hebben zonder dat je weet wat, ook niet wie of hoe, ook niet voor hoe lang. Om lief te hebben, en nu herinner ik mij opeens alle woorden weer... om in jezelf een plaats vrij te houden voor een wachten, je weet het maar nooit, het wachten op een liefde, op een liefde terwijl de persoon er misschien nog niet is, maar daarop en daarop alleen, op de liefde. Ik wilde u zeggen dat u dat wachten was. U bent in uw eentje de buitenkant van mijn leven geworden, de kant die ik zelf nooit zie, en zo zult u blijven: de belichaming van dat onbekende van mij dat u geworden bent, tot mijn dood toe. Schrijf mij nooit terug. Bewaar geen enkele hoop dat u mij terug zult zien, alstublieft. Emily L.'

uit: Marguerite Duras, *Emily L.*, Amsterdam: Van Genneep, 1988.

van die verhalen slechts flarden te zien. Schijfjes emoties. Discontinue brokjes en scherfjes verhalen. Niet van dé vrouw, maar van vele vrouwen. Vele verhalen, van vele vrouwen tegelijk, gelijk en verschillend.

Wat de wijze betreft waarop deze brokkelige bundeling aan ons voorgeleefd wordt door de vijf dansers, lijkt het symfonisch gedicht voor 100 metronen als cesuur te werken. Het is een soort nulmoment waarin het theater het meest zijn realiteit benadert. Wat er gebeurt, is niet méér maar ook niets anders dan wat er gebeurt. Het staat voor zichzelf en is tegelijk zichzelf. Dit symfonisch gedicht stelt voor één moment de vervaging van het onderscheid tussen het reproduceren van spel (hoe goed ze 'acteren') en het produceren van realiteit (gaat het over hen zelf?) expliciet in het middelpunt van de aandacht. Of is dit te zeer vanuit een behoefte aan eenheid gedacht?

## Het andere luisteren

### Luisteren naar het andere

De complexiteit van een voorstelling als *Stella* lijkt mij om een andere kijk en luisterwijze te vragen.

Op het niveau van de muziek vraagt de densiteit van de onderscheiden ritmes binnen Ligeti's pianostudies om een aparte benadering. Zelfs in een eerste waarneming van de muziek binnen de voorstelling valt het on(be)grijpbare van het samengaan van muziek en beweging op: de muziek was er al even voor ik ze echt gehoord had; de dans ging nog net even door voor ik begrepen had dat de muziek ergens moest gestopt zijn.

Op het niveau van de vele deelverhalen vraagt deze voorstelling om een houding die eerder meerduidigheid opzoekt dan enkelvoudigheid. Misschien moeten we deze verhalen met Lyotard 'micrologieën' noemen, 'deelverhalen die uitgaan van discontinuïteit, die geen doel of oorsprong voor ogen hebben, die geen eenheid of orde veronderstellen'. Ze laten zich niet aflezen als eenduidige (auto-)biografische verhalen. Ze onttrekken zich aan lezingen die alle onderdelen in één groot verband willen denken.

'Men zou met een ander oor naar haar moeten luisteren, als naar een 'andere betekenis' die altijd bezig blijft

zich te weven, die voortdurend de woorden omhelst, maar zich daarvan ook losmaakt om niet te verstijven, te stollen. Want als 'zij' dat zegt, is het niet, al niet meer, identiek met wat zij wil zeggen. Het is overigens ook nooit met iets identiek, het is eerder aangrenzend. Het raakt (aan).'

Met dit citaat van Luce Irigaray wil ik een voorzichtige poging doen om het vrouwelijke van deze voorstelling recht te doen.

*Stella* werkt voor mij met emotionele inhouden, die telkens slechts even aangeraakt worden en die alleen waargemaakt worden indien ze bij de toeschouwer de wissel op het eigen emotioneel geheugen kunnen openzetten. Hoe hierover te spreken zonder te vervallen in de platitudes van het therapeutisch drama? Hoe hierover te spreken zonder te vervallen in achterhaalde dichotomieën als rationeel-mannelijk, emotioneel-vrouwelijk? En toch wil deze bespreking ontsnappen aan een al te gemakkelijke categorisering van *Stella* als vrouwenvoorstelling, waaraan in het najaar een 'mannengedeelte' toegevoegd wordt. Ontsnappen aan de lezing van *Stella* als de voorstelling van vrouwen en hun (tegenstrijdige) emoties, waarbij aan het 'mannengedeelte' als aan een tegengewicht wordt gedacht.

Wat *Stella* ons kan tonen is het al-lang-niet-meer-gedachte, het nog-niet-gedachte, dat al achter ons ligt of nog voor ons en dat we wel kennen maar even vergeten waren. Dat we kennen op die bijzondere manier. Die manier die geen behoefte heeft om alle puzzelstukken van de voorstelling tot één grote tekening bij elkaar te denken. Die manier van kennen die weet heeft van een veelheid en die veelheid tegemoet gaat met veelsoortige middelen, mannelijke en vrouwelijke: intuïtie, verstand, emotie, herinnering, observatie, deelneming enz. En die zo op het publiek afkomt.

Wie durft de vele wegen naar deze voorstelling te gaan?

An-Marie Lambrechts

Noten:

Denise de Costa, *Sprekende stiltes: een post-moderne lezing van het vrouwelijk schrift: Irigaray, Kristeva, Lyotard*. Kampen: Kok Agora 1989, p.39.

Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*. Parijs: Editions de Minuit 1977, p.28.