

Schrijven in beweging

Dans is vluchtig.

Het is een boutade, maar André Lepecki denkt ze radicaal door.

Als de dans vluchtig is,

waar komt hij dan wel vandaan, en waar gaat hij naartoe?

Een essay over schrijven en dansen

en over de virtuele ruimte van het geheugen

Zero, of onrust

Hun bewegingen zijn net stilgevallen; de lichten doven; straks volgt het applaus. Dan zullen ze weggaan en de dans achter de vier muren van het toneel met zich meenemen; de dans nog onder hun huid. Tot ze weer dansen. En wanneer wij, het publiek, het theater ten slotte verlaten – en we nog steeds de energie voelen die de dans in ons heeft opgewekt, al is die al aan het uitdansen – zet een nieuwe ervaringslaag zich in ons geheugen af en eist zijn plaats op als een nieuw verleden. Tot we het ons weer herinneren. Voor sommigen van ons betekent dat herinneren schrijven, wanneer we schrijven over de dans die er net is geweest, wanneer we de plaats in het geheugen waar de dans ligt opgeslagen weer bezoeken, die onbestendige plek in het geheugen weer opzoeken en onderzoeken. Het is dat ogenblik waar het me in dit essay om gaat, dat ogenblik wanneer we de dans én opnieuw opvoeren in ons geheugen én in het schrijven. Het is een archeologische zoektocht waarvan het succes slechts wordt verzekerd door mimesis. Wanneer de schrijver accepteert dat hij wat niet langer beweegt alleen in de beweging van het schrijven kan omzetten als hij zich verlaat op het spanningsveld tussen oog, hand en het theater van het geheugen.

Als je het zo bekijkt is schrijven een *in beweging zetten* – een vreemdsoortige mime-sis van de dans, een herhaling, een heropvoering ervan. Alleen zijn de dansende lichamen deze keer helemaal denkbeeldig. Maar waren ze dan ooit niet denkbeeldig, die bewegende lichamen van dansers die nu ergens rusten in

een hotelkamer (als het budget van hun gezelschap zulks tenminste toelaat)? Mijn vraag is: kun je zonder voorbehoud zeggen dat hun aanwezigheid op het podium zuiver fysiek was? En als we hier negatief op moeten antwoorden, wat voor gevolgen heeft dat dan voor het weergeven ervan, voor de representatie ervan, zowel in de dans zelf als in het schrijven erover? Peggy Phelan, de Amerikaanse opvoeringstheoretica, geeft in haar opmerkelijke essay *Thirteen ways of looking at choreographing writing* kort en krachtig weer waar het hier om gaat. Zij stelt dat 'bij alle vormen van lichaamsweergave – van portret-fotografie tot historische dansreconstructies – het lichaam in kwestie lijkt te verschijnen, daarna beslist verdwijnt, en vervolgens wordt weer-gegeven. Door die verdwijning krijgen de geschiedenis en het schrijven hun bestaansgrond en hun vorm. Bovendien heft die verdwijning de bezitsrelatie tussen het lichaam en het zijn op. Tijdens zijn reis van verdwijning tot weergave 'behoort' het lichaam niet aan het subject toe dat ermee is bekleed, dat erin en erdoor danst...'

Ik zal Phelans redenering volgen en stellen dat de spanning die voortvloeit uit dit voortdurende trillen, dat veroorzaakt wordt

door het van elkaar loskoppelen en het overlappen van de fysieke en denkbeeldige lichamen, niet slechts vorm geeft aan historische reconstructies, maar ook de noodzakelijke voorwaarde is, zowel voor dans – om met succes werkelijkheid te worden (en dus een 'goede' dansvoorstelling te zijn) – als voor een geschrift – om een dansvoorstelling met succes te benaderen (en dus een 'goede' kritiek te zijn). Want deze spanning en die trilling hebben een eigen ritme die op zich al choreografisch is, wat ik later zal uitleggen.

Ik geef toe dat schrijven, bij het geronk van een draaiende hard drive als soundtrack en het oplichten van tegen een scherm te pletter slaande elektronen, zich in een heel ander theater afspeelt dan de dans. Mijn stelling hier echter is dat het moment wanneer de in het geheugen afgezette beelden van dansende lichamen zich in schrijven omzetten, al geïnspireerd is door een choreografische beweging. Die beweging is in geen geval slechts die van vingers die zich zenuwachtig over het toetsenbord bewegen en door middel van een opeenvolging van haastige aantekeningen, flarden herinnering en gevoelens de stappen van de dansers volgen, alsof we een ogenblik lang inderdaad zouden kunnen geloven dat we de dansbewegingen in de vorm van woorden weer op een rijtje zouden kunnen zetten. Het is eerder zo dat die beweging in zeer sterke mate wordt aangevuld door het geheugen, mimesis en projectie. Alle dragen ze bij tot het bouwen van een denkbeeldige kamer waarin de dans opnieuw kan bewegen. En in dit mimetisch-mnemonische theater van het schrij-

*De broze muren van onze KAMER,
van onze dagelijkse,
lineaire tijd,
zullen ons niet beschermen.
Achter de deuren wachten belangrijke gebeurtenissen.
We hoeven ze maar open te doen.*

Tadeusz Kantor



ven, in dit spanningsveld tussen de materialiteit en het denkbeeldige, wordt de dans weer in beweging gezet. In het schrijven komt de dans als het ware weer naar boven als een labyrint van verlangen en verdringing, als een schim van het beeld dat er volgens ons ooit op het podium te zien was; daarnet, gisteravond of een jaar geleden.

Zo verschillen het theater van het schrijven en het theater van het dansen toch niet zozeer van elkaar als we dachten. De schrijver vermoedt de dans die hij op het podium gezien denkt te hebben opnieuw te kunnen vatten, net zoals de choreograaf gelooft dat hij in zijn stuk dat precaire, precies geïmproviseerde gebaar dat hij tijdens de repetitie denkt gezien te hebben opnieuw kan vatten en omkaderen. Die onstabiele trilling tussen het schrijven en dans interesseert mij, want die trilling, die onzekere slingerbeweging tussen de herinnering aan bewegingen die er niet meer zijn en de woorden die nog moeten komen, beweegt zich in de richting van choreografie. De choreografische stroom binnen de wereld van betekenisgeving.

Eerste propositie

1. Als we beginnen bij het bewegen, bij het denken door het bewegen, en bij het leven door het bewegen, komen we uit bij dat ene schokkende besef: dat het lot van de dans is een kunst

van het uitwissen te zijn. De dans verdwijnt steeds voor onze ogen om een nieuw verleden te scheppen. De dans bestaat uiteindelijk als een mnemonische schim van wat er net heeft geleefd.

Dans als een kunst van het uitwissen, in plaats van dans als een kunst van tegenwoordigheid en inscriptie. Dans beschouwen als iets dat verdwijnt in plaats van iets dat tegenwoordig is. Ik ben me van de vervelende en vermoeiende tonaliteiten in deze discussie bewust. Het is mijn bedoeling om de ethische implicaties van deze stellingen opnieuw te bekijken van zodra we hebben erkend dat de dans ten diepste geïnspireerd, gevormd en gebouwd is op en door momenten en bewegingen die het 'zuiver fysieke' overstijgen. (Gemoeds)bewegingen die de wetten van door alledaagse redelijkheid verdoofde ogen en gevoelens verstoren. De theorie die ik hier naar voren schuif, is dat *zowel de dans als het schrijven* al in het organische systeem van de ons door de geschiedenis ingeprente sensorische gewoonten vervat zijn. Dat betekent voor ons, dansers en schrijvers, dat het onderzoek naar de complexe relaties tussen het zenwustelsel, de zintuigen en de linguïstisch-epistemische hulpmiddelen ook een *politieke* winst oplevert.

Nu de zienswijze van dans als een kunst van het uitwissen steeds meer aanhangers

krijgt en de ideologische organisatie van het kijken mede bepaalt, krijgt de oude zienswijze van de danskritiek als een archivarische taak een nieuwe bestaansreden. 'Als dans bij het dansen zelf al verdwijnt, zoals de poststructurele theorieën over de dans me nu vertellen,' zegt de blijde beschrijvende criticus, 'dan is het mijn morele taak als criticus om dit sterven van de dans door middel van mijn onverwoestbare schrijven te voorkomen.' Bij deze kijk op de dans is de criticus een soort optimistische semioticus die wild meedraait met teleologische waanbeelden. Zijn 'ethische' reden om te schrijven is eigenlijk hygiënisch.

De moeilijkheid met het geloof dat je door het schrijven de dans (en de betekenis van de dans) kunt vastleggen en in 'de lineaire voortgang van de dagelijkse tijd' (zoals Kantor het bovenaan deze tekst stelt) kunt bevriezen, is dat het woord net zo vluchtig is als het dansende beeld dat het wil vatten. Net doordat we erkennen dat zowel de dans als het woord onstabiel zijn, kunnen we opnieuw kijken of het niet mogelijk zou zijn ook het schrijven over de dans als een kunst van het uitwissen te bezien. Dit herbekijken kan als een soort anatomisch probleem worden gezien: wat zijn de verhoudingen tussen het oog van de schrijver, zijn verstand, zijn hand (of de schrijver nu een criticus, recensent of academicus is) en het dansende lichaam dat zichzelf uitwist?



Untitled - Cy Twombly / Jochen Littkemann

Daarvoor moeten we de theaterzaal, onze vertrouwde manieren van betekenisgeving, de luie gewoonten van ons oog, de veilige vertrouwde van onze huid achter ons laten en, zoals Kantor voorstelt, enkele deuren van onze dagelijkse en lineaire tijd openmaken om te zien wat er zich achter beweegt.

Sommige ideeën kun je niet behoorlijk vatten. Sommige ideeën lijken steeds maar rond te dansen, altijd op het punt om de logica van orde en bevattelijkheid met niet in te nemen stappen te doorbreken. Het zijn ideeën die de formele grenzen van de kunst en de wetenschap en alle vormen van kennis voorbijgaan. Het idee 'spoor' heeft zo'n dansende inborst. Het nam vaste vorm aan in choreografische gewoonten toen het nog in de vroege zestiger jaren door Jacques Derrida beschreven werd. Anna Halprin, lerares van Trisha Brown, Yvonne Rainer en Simone Forti, heeft haar kijk op choreografie opnieuw geformuleerd nadat ze de implicaties van de dans als een kunst van het weglaten, een kunst van sporen, had leren begrijpen en in theorieën had gegoten. Halprin beweerde: 'Ik weet nog dat ik dacht dat in dit aspect de dans het tegen de beeldhouwkunst moest afleggen, dat de toeschouwer zolang als nodig was naar een beeld kon kijken, eromheen kon lopen, enzovoort, maar dat een dansbeweging, omdat ze binnen het tijdsverloop gebeurde, zo gauw ze uit-

gevoerd werd weer verdwenen was.'

Ik zal verderop op Halprin terugkomen omdat haar inzicht een duidelijke impact op de geschiedenis van de hedendaagse dans heeft gehad (je kunt wel zeggen dat haar inzicht in feite geschiedenis schreef). Maar ik moet eerst een omweg maken om de vraag te beantwoorden die zich stelt wanneer je, zoals Halprin, de dans als een spoor beschouwt: als de dans verdwijnt, waar gaat hij dan naartoe?

Tweede positie

2. Als het lichaam een landschap is, dan is het ook een theater van beelden, een plek waar de geschiedenis kan rusten. De dans vindt plaats in deze gebroken tijd, op deze plek van verlies en verlangen dat ons geheugen is – dat oer-podium dat bevekt is door de lichamen die we onderdak boden. Kunnen we ze reciteren?

De vragen zijn nu: op welke plekken kan de dans rusten wanneer hij gedanst is? Waar gaat de dans naartoe? En hoe wordt hij weer in beweging gezet bij het mimetische herinneren van het schrijven? De vraag naar het lot, de lotsbestemming, naar het doel van de dans, naar zijn weg en zijn overtuiging is één en dezelfde als die naar de beperkte blik, de blindheid van het oog dat de dans als 'zuiver fysiek' beziet. Deze vraag leidt ons nog verder in de geschiedenis terug, tenminste dertig jaar voor Anna Halprins en Derrida's theorieën

over het spoor in de jaren zestig. Wat ik hier waag is riskant, maar misschien is het de moeite waard. Want door in te roepen wat al altijd aan het oog en het woord is ontgaan, verlang ik misschien te veel en baken ik een pad af dat niet direct het meest rechte is. Het is het pad van de geschiedenis, van het verleden, van afgezette herinneringen. Het is het choreografische pad van de herinneringen, maar ook van het mimetische vertrouwen van het oog en de hand in de dans van het woord. Laten we dus teruggaan naar het verleden, naar 1937, niet naar een Martha Graham die in haar studio in New York aan het dansen is, maar naar een Martha Graham die over de dans schrijft, dat wil zeggen, die nu een andere *pas-de-deux*, één tussen lichaam en betekenis, danst. Desondanks is de choreografie niet minder boeiend. Graham schrijft: 'Om de dans te begrijpen zoals hij is, is het noodzakelijk dat we weten waar hij vandaan komt en waar hij naartoe gaat.'

Grahams zin is buitengewoon in alle betekenissen van het woord. Ik heb hem keer op keer opnieuw gelezen voor ik naar het volgende tekstdeel overging. Misschien kunt u hetzelfde doen...

Vlekken, als in het lot

3. Er is huid en er is tijd – opgespannen doeken vol inscripties. En het leven laat slechts sporen

na, die o zo dierbare vlekken, fluistermonden van zingeving, houwens van vorm en beweging.

Waar komt de dans vandaan en waar gaat de dans naartoe? Dit is de hamvraag bij iedere betekenisgeving; en in het bijzonder bij het choreograferen (het dans-schrijven) en het schrijven over dans. Want op deze reis vertrekken we van en komen we aan op plekken die niet vanzelfsprekend zijn en bovendien geen spoor willen nalaten (niet van hun locatie en niet van hun bewegingen). Welke plaats neemt de dans in op deze reis met onbestemd vertrek en aankomst? Die plek waar de verdwenen en toekomstige dans een plaats vindt, is (zou ik beweren) de theatrale plek par excellence. Het is een plek, maar een plek die niet in kaart is gebracht. Het is een plek die niet tot de wereld van de weergave behoort, maar die de weergave mogelijk maakt. Een kamer, en bovendien een donkere kamer (zoals ook een theater hoort te zijn), een camera obscura, die zwarte doos waardoor een verlicht persoon kon kijken om de wereld in perspectief te zien, die kamer die nooit door het oog als weergegeven object gezien kan worden maar die steeds buiten de weergave zelf ligt. Deze plek tussen vertrek en bestemming maakt de dans begrijpbaar. Hij kan nooit omvat worden, want het is een donkere kamer die niet alleen vol bewegende bewoners loopt, maar ook zelf beweegt, zich in een spanningsveld bevindt. Dat is de kamer van het theater zoals Tadeusz Kantor ze beschrijft: 'de kamer kan niet werkelijk zijn, dat wil zeggen, kan niet in onze eigen tijd bestaan. Deze kamer bestaat in ons geheugen, in onze herinnering van het verleden. Het is de kamer die we steeds opnieuw opbouwen en die steeds opnieuw weer sterft.' Zo'n kamer die weergave mogelijk maakt zonder zelf te kunnen worden weergegeven, is daardoor in het veld van het discours, steeds in beweging, steeds stervend, maar steeds ook weer in opbouw, trillend tussen aanwezigheid en geheugen, het fysieke en het spoor. In dit verschijnen en verdwijnen ligt de problematische kern van de danskritiek (en van de choreografie), want daarin ligt het element dat het mogelijk maakt te zeggen: ik ben aan het dansen, ik zie dans, ik kan dans zien, ik ben over dans aan het schrijven.

Maar de vraag die we nu moeten stellen is, waarom Kantor zich verplicht voelt te zeggen dat de kamer – die hij voortdurend weer opbouwt om ze weer te zien sterven – niet in onze tijd bestaat, maar in ons geheugen? Als de kamer niet in onze tijd bestaat omdat hij in ons geheugen bestaat, wat is dan de tijd van ons geheugen? Geldt in het geheugen dezelfde tijdsorde als in die van de aanwezigheid (en als die van onze aanwezigheid als toeschou-

wer, als criticus, als danser in een voorstelling)? Kantor besluit het voorgaande citaat met de suggestie dat de bewuste tijdsorde door een ritme wordt geïnspireerd, waardoor hij eigenlijk zegt dat die tijdsorde beweegt: 'Dit kloppende ritme moet worden geponeerd omdat het de werkelijke structuur van ons geheugen aflijnt.'

Het geheugen is een materiële niet-aanwezigheid, een theatrale plek die met het ritme van het verdwijnen en worden, van het fysieke en het denkbeeldige meedanst. Dit hoort het fundamentele uitgangspunt voor een ethische danskritiek te zijn.

Herhaling herhaling herhaling

4. *De huid verdroogt, het lichaam valt stil, de geschiedenis hapert. Zolang we bewegen en bewogen worden, zullen er steeds verontrustende opeenhopingen van lichamen binnen de grenzen van ons eigen lichaam en binnen de patronen van onze dagelijkse choreografieën zijn: lichamen van kennis, lichamen van gevoelens, lichamen van geliefden, lichamen van zorgen. Soms komen deze lichamen naar boven. Hun verlies houdt het uiteindelijke herhalen van onszelf in.*

Catherine Clément heeft een mooi boek geschreven over bewusteloosheid, die vreemde, liminale toestand van het lichaam. Bewusteloosheid is dat tijdelijke gat in het leven wanneer je er zelf niet meer bent, wanneer het subject zijn aanwezigheid verlaat en zonder te sterven uit zijn lichaam verdwijnt. Clément geeft een beschrijving van de toestand: 'Ineens gaat de tijd aan het wankelen. Eerst gaat het hoofd vanwege een lichte misselijkheid aan het draaien. Niets ergs. Maar ineens wordt het draaien een waanzinnig getol, gaan de oren tuiten, verliest de aarde zijn vastigheid, verdwijnt; en je zinkt weg, je gaat weg... Waar ga je naartoe?' Zo komt dezelfde vraag weer eens aan de orde. Dezelfde vraag, tientallen jaren later, in een andere context. Waar ga je heen wanneer je ik afwezig is? Waar gaat de dans naartoe wanneer de dans niet langer wordt gedanst? Het is een en dezelfde vraag.

Om het sterven van de dans te beschrijven, introduceerde Anna Halprin in haar werk de idee van herhaling. Trisha Brown vormde dit pedagogische concept om tot choreografische meesterwerken. *Glacial Decoy* (1979) en *Set and Reset* (1983). Henry Sayre schreef een passend commentaar bij deze beide werken: 'In het voortdurend verdwijnen van de dansers in de coulissen (in *Glacial Decoy*), zien we onze eigen conditie als toeschouwer weerspiegeld (...). Op het ogenblik dat één van Browns dansers uit het zicht verdwijnt, worden we verplicht te erkennen dat de dans zelf – wat

tot een ogenblik geleden voor onze ogen aanwezig was – ook verdwenen is.' Dans wordt gedefinieerd als een daad van verdwijnen. Maar dat verdwijnen is bij Trisha Brown ingewikkelder dan Sayre het voorstelt. De paradox van het verdwijnen is dat de herhaling die eraan ten grondslag ligt hetzelfde is als datgene dat ervoor zorgt dat de verdwijnende dans altijd beschikbaar zal zijn voor een her-opvoering en voor reproductie. Maar maakt die paradox niet net het merendeel van het harde werk van een danser en van een choreograaf uit: voortdurende herhaling, of in het Frans *répétition*, een voortdurende repetitie? Deze nooit-eindigende zoektocht naar een steeds verloren denkbeeldig perfect moment: een volmaakte houding, pirouette, gerichtheid, die we nadat ze verdwenen zijn, naar we geloven, opnieuw kunnen oproepen? Dat is het werk waar Kantor het over heeft als hij spreekt over de theatrale ruimte die hij 'steeds opnieuw weer opbouwt, en die steeds opnieuw weer sterft.'

Maar bij dit reproducen en herhalen, deze *répétition*, blijft dezelfde vraag onverminderd van kracht, zowel voor de danser als voor de choreograaf, het publiek en de criticus: waar komt de dans vandaan en waar gaat hij naartoe? De danshistoricus Mark Franko schrijft: 'Dans, die opgebouwd wordt uit de herinnering aan wat niet is en er ook nooit was, activeert onbestaande sociale ruimten. Intrigerend, die herinneringen aan ruimten die er nooit geweest zijn. Ze zijn er nooit geweest want ze zullen in een andere wereld zijn gegaan. Het is naar deze wereld dat het schrijvende dansen moet verwijzen.'

Het leven dat ertussen ligt

5. *Zitten, luisteren, zijn, observeren, ademen – de meest pregnante vorm van choreografie. De vlek bewonen, de geschiedenis in je armen sluiten. De huid verdroogt, de geschiedenis schiet tekort. Het leven vindt plaats tussen door, organisch en mechanisch.*

Wat gebeurt er tussen de stappen door, tussen de aanrakingen door, tussen half afgevoerde bewegingen of niet voldragen intenties? Wat is het, datgene dat tussen twee reeksen gebaren, twee ideeën, twee paragrafen door gebeurt? Deze vragen hebben allemaal met het tijdsverloop te maken, en dat is al een eerste spoor. Een aanwijzing die naar een ethiek van de weergave verwijst.

Die ruimte 'ertussen' is die van het theater en die van de bewusteloosheid, de ruimte waar de vloeiende voortgang van de choreografie aan het trillen gaat, de ruimte waar de dans naartoe gaat wanneer hij aan de lineaire tijd van het dagelijkse leven ontsnapt om naar de

ritmische tijd van het geheugen te gaan. Martha Graham gaf zelf een antwoord op haar vraag naar het begin en de bestemming van de dans door net naar deze beweging naar geheugens toe en tussen geheugens onderling te verwijzen: 'Om de dans te begrijpen zoals hij is, is het noodzakelijk dat we begrijpen waar hij vandaan komt en waar hij naartoe gaat. Hij komt voort uit de binnenste diepten van de menselijke natuur, het onbewuste, waar het geheugen is. Als zodanig bewoont hij ook de danser. Waar hij naartoe gaat is de ervaring van de mensen, van de toeschouwer, waar hij gelijkaardige herinneringen wakker maakt.'

Maar... is dat alles? Is dat alles wat er ten slotte over te zeggen valt? Deze terugkeer naar het Freudiaanse postulaat van een communicatie van het onbewuste naar het bewuste toe? Het antwoord is natuurlijk ja. Maar slechts op één niveau. Het is een ja met een maar – met het voorbehoud dat voor elk project geldt dat naar de ethiek, naar een herbekijken van de wetten van het altijd al gespannen pas-de-deux tussen oog en hand, verwijst. Om na te gaan wat de nomadische ruimte van het schrijven binnendringt, moeten we nauwkeurig let-

ten op (eer bewijzen aan, recht doen aan, aanroepen, problematizeren, dansen en schrijven over) die hangende 'tussendoor' momenten wanneer bewegingen, geluiden, landschappen (nog) niet gedanst zijn maar verwijzen naar de choreografische spanning tussen het fysieke en de verbeelding. Want die momenten laten deuren opengaan, doorklieven de grenzen van het oog, doorsnijden de vulgariteit van interpretatie en beschrijving, leiden het zelf naar de ruimere, niet-tijdsgebonden wereld van de bewusteloosheid, naar de kamer vol dansende herinneringen zodat onze toekijkende lichamen en onze toekijkende geesten kunnen meetrillen met het ritme van het theater, het trillende ritme van afbraak en heropbouw, een kamer waar we ons, samen met de dansers in hun repetities, kunnen oefenen in het verlaten van ons lichaam om, ten slotte, een virtuele dans te dansen.

André Lepecki

Vertaling: Axel Vandevenne

Bibliografie

- Phelan, Peggy, *Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing, Choreographing History*, ed. Susan Leigh Foster, (Bloomington and Indiana, Indiana University Press, 1995), p. 200-210
- Sayre, Henry M., *The Object of Performance*, (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989), p.308
- Graham, Martha, *Martha Graham*, (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1966)
- Kantor, Tadeusz, *The Room. Maybe a New Phase 1980, A Journey Through Other Spaces*, ed. Michal Kobialka, trans. Michal Kobialka, (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993), p.142-144
- Clément, Catherine, *Syncopé. The Philosophy of Rapture*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1994), p. 302
- Franco, Mark, *Mimique, Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*, ed. Ellen W. Goellner & Jacqueline Shea Murphy, (New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1995), p.205-216

DE MUNT / LA MONNAIE en KAAITHEATER
stellen voor

Rosas

MIKROKOSMOS

Choreografie
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

Muziek
BÉLA BARTÓK - GYÖRGY LIGETI

Uitgevoerd door
JEAN-LUC FAFCHAMPS
JEAN-LUC PLOUVIER
DUKE QUARTET

LUNATHEATER

Saintelettesquare 18-20 1210 Brussel
12, 13, 14, 15, 16 \03\1996 20:00

Plaatsbespreking
De Munt / La Monnaie : 02/218.12.11
Kaaitheater : 02/201.59.59

KAAITHEATER

LA MONNAIE
DE MUNT

...Of wist u
al alles
over theater?

Wat u altijd al
wilde weten over theater
vindt u in de
bibliotheek van het
Vlaams Theater Instituut
boven het Lunatheater,
op de 3e verdieping.

OPENINGSUREN

| | |
|------------------------------|-----------------|
| Dinsdag, woensdag en vrijdag | van 10u tot 17u |
| Donderdag | van 14u tot 20u |
| Zaterdag | van 10u tot 14u |



VLAAMS
THEATER
INSTITUUT

Saintelettesquare 19 - 1210 Brussel
tel 02/ 201 09 06 • fax 02/ 203 02 05