

Portrait de l'inconnu

Peter de Jonge over het beeld van Marc Vanrunxt als danser.

Van dandy tot zielsdanser

Toen *Fortitudo* in de Leuvense Vlamingenstraat speelde, had Marc Vanrunxt in de foyer een klein *musée sentimental* ingericht. De hoezen van hem dierbare langspeelplaten had hij als iconen uitgestald op de vloer. Maar meer nog dan aanbeden iconen leken de hoezen op kiekjes, foto's die je een vriend of een nieuw lief toont om via een omweg jezelf te portretteren: Marc als David Bowie, als Lou Reed, als Iggy Pop, als Penderecki. Het mini-altaartje was een verdoken zelfportret.

In de schilderkunst worden portretten en, a fortiori, zelfportretten beschouwd als vehikels bij uitstek om de waarheid betreffende de geportretteerde te reveleren. Velasquez, Bacon en Rembrandt worden geroemd om hun priemende, nietsontziende blik. In dans ligt het complexer; choreografen kunnen moeilijk een beroep doen op hun eigen medium om zich te portretteren. Een discursieve tekst, zoals Myriam Van Imschoots portret van Marc Vanrunxt voor de reeks *Kritisch Theaterlexicon* van het vti, offert noodgedwongen de kernachtige pregnantie van het portret op aan de temporaliteit van de biografie. Dan maar terug naar de beeldende kunsten of de fotografie?

De enige mij bekende portretfoto van Marc Vanrunxt beeldt een scène uit *The Pickwick Man* af, Fabres portret van Vanrunxt. Vanrunxt wordt afgebeeld vanop borsthoogte, terwijl hij ogen en gezicht half verbergt achter de omhoog geplooid kraagpunten van zijn gestreepte hemd. Vanrunxt lijkt verstoppertje te spelen met de kijker en begluurt hem van achter het vizier van een modieuze helm. Je verwacht dat hij elk moment zijn kraag, delicaat geklemd tussen duim en wijsvinger, zal laten zakken. Deze foto oogt veelzeggend en belangrijk: zij wijst Vanrunxt een thematiek toe. De tweedeling 'Nu zie je me/nu zie je me niet', opgeroepen door de foto, suggereert een

choreograaf in de weer met de dualiteit aanwezigheid/verborgenheid. De toeschouwer wordt de foto binnengehaald door Vanrunxts spiepende blik – Vanrunxt wordt hier geënceneerd als toeschouwer. De rollen worden omgekeerd. Het portret tekent Vanrunxt als een ironisch, postmodern choreograaf, wiens voorstellingen grondslagenonderzoek naar de scène- annex danssituatie uitvoeren en het werkelijkheidsgehalte van het getoonde ondergraven.

Bij uitbreiding kan de hele *Pickwick Man* als een portret van Vanrunxt beschouwd worden. Fabre ontwikkelt het beeld van Vanrunxt als postmodern ironicus tot dat van een volleeerde dandy. Doelloos-parmantig stapt Vanrunxt rond in dure kleertjes, een Wilde of Beardsley of een popster à la Bowie uit *swinging London*. Hij presenteert zijn verschijning als een kunstig sieraad: de verblinde toeschouwer, gebiologeerd door de voortreffelijkheid van het *thing of beauty*, merkt te laat dat de dandy naast hem heeft plaatsgenomen en geamuseerd zijn eigen creatie bekijkt. Elk accent, elke omkering wordt omgedraaid en genadeloos gerecupereerd in Fabres symmetrische logica. Wanneer Vanrunxt zich ontdoet van broek en schoenen en we verwachten geconfronteerd te worden met de ware Vanrunxt, met de buitenmaatse lengte van de benen die, steeds verhuld in rokken en windsels, verborgen moeten blijven om de choreografie te kunnen sturen, houdt hij zijn couturehemd aan. Niet de verwachte Man van Smarten in lendendoek, maar een Little Lord Fauntleroy in korte broek danst voor ons. Voor Fabre is Vanrunxts kwetsbaarheid en oprechtheid een pose.

Deze scène heeft ogenschijnlijk een tweelingbroer in Vanrunxts eigen oeuvre. Ook in *Antilichaam* lijkt Vanrunxt een vette knipoog te geven. Tot de eindscène overheerst de ceremoniële gravitas en de trage, nadrukkelijke



The Pickwick Man - Jan Fabre / Raymond Mallentjer

gestiek eigen aan Vanrunxts meeste werk, onderstreept door de zwaarmoedige muziek van Hindemith en Ustvolskaja. Maar in een kolkende, atypisch opwindende afsluiter trekt hij even het masker weg en kijkt samen met zijn dansers het publiek recht in de ogen: Annamirl Van der Pluym, Eric Raeves en hijzelf begeesteren het publiek met hun onbeschaamde entertainerposes, terwijl ze een chanson van Dalida lippen. Een versnelling van de typische immobiele bekkendraai en uitwaaierende arm-arabesque wordt plots een sensuele kronkel achter een microfoonstandaard. Vanrunxt ironiseert en ontkracht zijn eigen sacralisering van de kunst. De dansers dopen hun armen in een pot verf. In een parodie op Gerhard Bohner, Oscar Schlemmer en diens Triadische Ballett dragen ze de banen van Barnett Newmans



Antropomorf - Hyena / Raymond Mallejtjer

schilderij *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, als de lange handschoenen van een diva. Dit heilige kunstobject, uitnemend vertegenwoordiger van de seculiere eredienst die het modernisme is, gevaarlijk genoeg om (tweemaal) beschadigd te worden door een gestoorde, is hier een kitscherig rekwisiet. Cabaretier Vanrunxt slingert de vraag 'Who's afraid of Red, Yellow and Blue?' in de zaal als een goed gelaatste grap.

Keerpunt

In Vanrunxts carrière was *Antilichaam* een keerpunt. Na een jarenlange tocht door de woestijn genoot hij opnieuw succes bij pers en publiek. Wellicht speelde de Dalida-scène hier een doorslaggevende rol. De irriterende consequentie van het vroegere werk, het pathos, de gênante opdringerigheid van Vanrunxts lijfelijkheid, egotisme en kunstverabsolutering werden opgeslorpt door het ironische, zelfreflexieve kader. Het was okay om Vanrunxt te appreciëren: hij was een kunstenaar als de anderen, hij stelde zoals hen het medium in vraag en had tenslotte toch oog voor zijn publiek en de opwinding die het verlangt.

Het portret dat geschilderd wordt in *Pickwick Man* en *Antilichaam* is echter een pseudo-Vanrunxt. Het ultieme zelfportret schildert Vanrunxt misschien in een opdrachtchoreografie voor Marie Decorte. In *Mijn solo voor Marie (vernietigd)* springt de dans bruusk heen en weer tussen catatonie en exaltatie. De basissequens is introspectief – handen glijden langs gezicht en dijen, Marie Decorte valt voorover van de stoel en blijft liggen, staat op en heft de samengevouwen voorarmen ten hemel – en elke beweging is een worsteling met de

roerloosheid. Elk gebaar is een ontwaken. Middels de stilerende en hypertrofie van de gestiek construeert Vanrunxt een reeks affecten die het mogelijk maken de transcendentie op de scène binnen te leiden.

Ook in zijn nieuwe choreografie *Antropomorf* overheerst de 'zielsdans' (Myriam Van Imschoot). Vanrunxt komt niet dichterbij ons, maar verwijderd zich. Want paradoxaal genoeg introduceert de titel, door de nadruk te leggen op de vertrouwdheid – 'mensgelijkend' –, het vreemde: de antropomorf is een niet-mens, of beter, een nieuwe, andere mens. Deze nieuwe mens suggereert de radicale breuk, een messianistische, apocalyptische eindtijd. Volgens de Amerikaanse literatuurcriticus Harold Bloom in zijn *Omens of Millennium* is één van de symptomen van dit millenaire verlangen het verschijnen van de figuur van de engel – hij verwijst o.a. naar Tony Kushner's *Angels in America* – als voortekenen. De 'antropomorf' bij Vanrunxt is die engel, de androgyne, gerokte, majestueuze, oncomfortable figuur – 'Ein jeder Engel ist schrecklich' volgens Rilke – die zijn werk bewoont.

Het einde van de geschiedenis impliceert een einde aan de gebeurtenissen; *Antropomorf* is een vrijwel rimpelloze choreografie. Het scènebeeld is volledig wit – achterdoek en dansvloer – zodat, mede door de witte kostuums, elke dieptewerking verdwijnt. De ruimte lijkt een doorgangsruijme: de dansers verlaten veelvuldig in groep de scène en dwarsen haar meteen bij hun volgende opkomst. Het lijkt of de zaal een kwartslag gedraaid is t.o.v. het speelvlak: de voornaamste choreografie-assen staan haaks of diagonaal op de zichtlijn en de dansers keren ons meestal zij of rug toe. Van-

runxt put uit zijn gewone bewegingsarsenaal zoals romptorsies met onbeweeglijk bekken, zwiepende armen en statige, schrijdende passen. Hij vlecht deze elementen samen tot zich langzaam open- en dichtvouwende beelden-groepen en af- en orollende stoeten. Deze onderhuidse puls als van een vliegwiel verleent de dansers de trage zelfverzekerdheid van slaapwandelaars, nog versterkt door hun onbestemde, intentieloze blik. Volgens de volkswijsheid mag je slaapwandelaars niet aanraken. Ook voor de engelen in Vanrunxts dans-universum heerst er een absoluut verbod op contact: de nabijheid van een ander lichaam is ondraaglijk...

Ook Vanrunxts muziekkeuze is opmerkelijk accentloos. Hij kiest voor egale, monotone klankhoogvlaktes als Feldmans *Rothko Chapel* en Goeyvaerts' *Stuk voor piano*. Bovendien maakt hij van de gelegenheid gebruik om het centrale thema van *Antropomorf* te versterken via enkele extra-muzikale allusies. De mantra 'Have courage/have faith' die Yoko Ono herhaalt in *Will I*, kan model staan voor het utopisch optimisme dat de choreografie doorsesemt. De verwijzingen naar Mark Rothko, gekweld mysticus en vertegenwoordiger bij uitstek van de messianistisch-religieuze kern van het modernisme in de schilderkunst, en Karel Goeyvaerts, van wie Vanrunxt nog de opera *Aquarius* choreografeerde, smokkelen het oeuvre van deze kunstenaars in *Antropomorf* binnen. Het oorverdovend gegons van Lou Reeds *Metal Machine Music* is de apocalyptische wegbereider van de extase van de Jongste Dag, het gekir van Lennon & Ono.

Plots doorbreekt Vanrunxt de sereniteit van *Antropomorf*. Er wordt gerend, de dans is lossier, er zijn – ongehoord – aanrakingen en de witte achterwand wordt zelfs opengescheurd. Dit blijkt echter achteraf het werk van Alexander Baervoets te zijn, door Vanrunxt uitgenodigd om een ingreep uit te voeren. Baervoets opteert ervoor het publiek te wijzen op een aantal premissen van Vanrunxt door ze onderuit te halen. Het contactverbod, de monumentale sereniteit, de gesloten ruimte en het choreografisch maniërisme moet Vanrunxt na Baervoets' interventie ongeveer halfweg in *Antropomorf* opnieuw veroveren.

Wat bezielde Vanrunxt om een virus toe te laten in *Antropomorf*? Was hij ontevreden met zijn portret, zoals dat uit de choreografie naar voren kwam? Zocht hij een buitenstaander om het stuk te slaan en de voorhang weg te scheuren?

De laatste scène van *Antropomorf* belooft alvast een nieuw begin: de dansers hebben hun witte plunje ingewisseld voor een kleurrijker equivalent en dansen steeds opnieuw een ontwaakscène...