

SMALL HANDS OUT OF THE LIE OF NO
(ANNE TERESA DE KEERSMAEKER, ROSAS)

Achter een vroegbarokke gevel

Anne Teresa De Keersmaeker is op zoek naar een nieuw dansvocabularium. Dat merkwaardige nieuws wordt verspreid in het promotiemateriaal van *Small hands*. Directe aanleiding voor die mededeling zijn twee kleinschalige projecten: het duet *For* dat ze in 1999 samen met Elisabeth Corbett creëerde en het improvisatorisch onderzoek dat ze in de zomer daarop met Jonathan Burrows aanvatte. Het eerste avondvullende resultaat van deze zoektocht heet voluit *Small hands (out of the lie of no)* en wordt gedanst door De Keersmaeker en Cynthia Loemij.

Plaats van gebeuren is een groot ovaal speelveld met het publiek rondom. Dat ovaal is slechts één van de vele referenties aan de barok. Geometrische patronen herinneren aan de zeventiende-eeuwse dansgewoontes, de talrijke unisono gedante bewegingen verlenen de choreografie zelfs een gelijkaardige plechtigheid. En er is de muziek van Henry Purcell, die een veelzijdige inspiratiebron is gebleken. (Purcells woordspelletje 'Round O' wordt bijvoorbeeld herhaald door in kleine rondjes te lopen.)

Small hands wordt echter vooral gekenmerkt door het voortdurende va-et-vient tussen abstract dansmateriaal enerzijds en neutrale, niet-gedante momenten anderzijds. Dergelijke passages komen voor in het ganse oeuvre, maar het centrale belang ervan herinnert in eerste instantie aan De Keersmaekers duet met Elisabeth Corbett.

Ook in *For* viel onmiddellijk het gemak op waarmee De Keersmaeker over en weer huppelde tussen het dansmateriaal en het concrete 'hier-en-nu', in tegenstel-

ling tot tegenspeelster Corbett. Beide danseressen waren voor de gelegenheid verkleed als zichzelf: de een droeg een karakteristiek rokje en zwarte sneakers, de ander pointes en bijpassend tenue. Die kostumering was een simpele verdubbeling van de bewegingen: Corbett bleef binnen het klassieke bewegingsregister, De Keersmaeker vertaalde simultaan naar haar eigen idioom. Maar de bewegingen oogden nieuw: technischer, 'abstracter', onbevooroordeeld. Het eventuele verlies aan betekenis werd gecompenseerd door de aandacht te verschuiven naar de performance, naar het feit dat beiden 'zichzelf' *performden*. De manier waarop De Keersmaeker dat toen deed, kondigde – retrospectief – *Small hands* aan. Ze deelt immers met Loemij het vermogen op scène te kunnen staan zonder enige zichtbare fictionalisering. Ook wanneer ze intensief bewegingsmateriaal uitvoeren, slagen beiden erin de neutraliteit te bewaren waarmee ze kort tevoren langs de kant hun beurt zaten af te wachten. Die eigenschap onderscheidde hen bijvoorbeeld van de andere *In Real Time*-dansers. De titel en de bijhorende aspiraties ten spijt, kon in dit stuk geobserveerd worden hoe de meeste dansers en acteurs, na een poosje bankzitten, bij het opstaan opnieuw in hun rol van 'danser' respectievelijk 'acteur' kropen.

In februari laatstleden stelden De Keersmaeker en Burrows het resultaat voor van hun samenwerking die vorige zomer aanving. Het getoonde *work-in-progress* begon met een pseudo-incident: nog voor de dans was ingezet, begonnen de

automatische rolluiken van de Kaaitheaterstudio's open te gaan. De dansers keken verveeld en wachtten af, als toeschouwer twijfelde je of de zoemende rolluiken bedoeld waren of niet. De onderkoelde reactie van de dansers zette wel meteen de toon. Er zou worden geïmproviseerd met een geacteerde ontevredenheid over elke uitgevoerde beweging. De houding van de dansers leek op onverschilligheid, maar was daarvoor net iets te geposeerd. Bij Burrows speelde daarbij ook een geveinsde ontgoocheling mee telkens een klassieke vorm opdook. Want net als in het recente *Weak Dance, Strong Questions* kwam zijn improviseren nooit helemaal los van zijn academische achtergrond. Ook bij De Keersmaeker herinnerden heel wat vormen aan vroegere voorstellingen, zij het zonder de gebruikelijke *flow* en het dito dansplezier – traditioneel de hoekstenen van onze esthetische beleving van dans.

De dansers waren geposeerd onzeker en dus werd geen enkele beweging afgewerkt. Bewegingen werden veelal ingezet om onmiddellijk te haperen en vervolgens te eindigen in een aarzelende, houderige positie. Ze wisselden vooral eindeloos veel vragende, onbestemde, bijna schaapachtige blikken uit.

Een dergelijke lezing doet echter geen recht aan de complexiteit van het materiaal. Want de weinige korte dansfrases toonden in welke mate beide dansers op elkaar ingespeeld waren. In de ogenschijnlijke willekeur doken telkens kleine akkoorden op die aan de fragiele gebaren een onverwachte monumentaliteit gaven.

Niettemin was je als toeschouwer vooral gefraspeerd door het gebrek aan inleving van de dansers. De enige uitdrukking was er één van apathie. Spontaan schoot ook de voorstelling *Doom* terug door het hoofd, een choreografie door leden van de destijds zelfuitgeroepen Italiaanse 'Iperavanguardia'.

Hun onderkoelde bewegingsspectrum was onder andere gebaseerd op medische vakliteratuur, maar bevond zich opvallend dicht bij het universum geëvoceerd door Burrows en De Keersmaeker.

De getoonde spanning tussen uitvoerder en uitgevoerde beweging zal terugkomen in *Small hands*, zij het op een radicaal ondramatische manier.

Small hands

De choreografie van *Small hands* is in de eerste plaats strak en meetkundig georganiseerd, als een vroegbarokke gevel. Maar het lineaire bewegingsmateriaal is overvloedig gedecoreerd met ronde en zachte bewegingen, met eindeloze *chaînés*. Er zijn ook de voortdurende kikkersprongen, als een soort hedendaagse uitvergroting van de *sauts à l'italienne* die in de twintigste eeuw uit het balletvocabularium werden geweerd vanwege te weinig lijn. In dit geval verlenen ze echter lichtheid en samenhang aan de geometrische constructie. Ook de talrijke draaibewegingen zijn erg ingenieus aangebracht: ze haken spontaan in op de voortdurende veranderingen van richting waaraan *Small hands* zijn rusteloosheid en *flow* ontleent.

Maar vooral het voortdurend doorbreken van die *flow* maakt de choreografie bijzonder spannend. Schijnbaar zonder reden worden bewegingsfrases afgebroken waarna de danseressen elkaar aankijken of een eindje wandelen over de gigantische scène. Veelal zijn die vertragingen zelfs ingebouwd in het bewegingsmateriaal: pogingen om te lopen in een wijde tweede positie, de langgerekte sprongetjes op één been of het ronddraaien in kleine stapjes waarbij één voet steeds wordt bijgetrokken. Die aarzelingen of haperingen laten achter de lichtvoetigheid van de choreografie een binnenkant vermoeden die geen onmiddellijke uitdrukking vindt in het abstracte lijnenspel van de buitengevel. Dergelijke



Small hands (out of the lie of no) ROSAS FOTO: HERMAN SORGELOOS

momenten zeggen ook iets over de terughoudendheid waarmee De Keersmaekers vocabularium de uitvoerende lichamen omhult.

Het is misschien een zelfde schroom die ertoe leidt dat ze met elke nieuwe choreografie meer en meer gastbetekenissen van het lichaam afschudt. De nadruk lijkt te verschuiven naar het onvermijdelijke gegeven dat elke choreografie het lichaam bedekt met een bewegingslaag die er vreemd aan is. In *Small hands* wordt als het ware de mogelijkheid gecreëerd om af en toe binnen te kijken in de plooiën die verschijnen tussen dansmateriaal en dansend lichaam. Ook omdat zich in de periferie van het stuk een aantal dagdagelijkse bewegingen verschuilt: de zorgzame bewegingen waarmee ze elkaars kleren klaarleggen, de intimiteit waarmee De Keersmaeker zich neerzet aan de voeten van een willekeurige toeschouwer.

Maar als de choreografie de beide danseressen net niet strak genoeg lijkt in te wikkelen, heeft dat ook veel te maken met de zelfrelativerende en anti-dramatische houding waarmee ze het materiaal vertolken. Tijdens het dansen worden nonchalant een paar woorden gewisseld, tussendoor flaneren ze ontspannen over de scène en op het rinkelen van een gsm wordt lachend ingespeeld. De moeiteloosheid van hun dansen maakt elk zoeken naar achterliggende bedoelingen overbodig. Net als de eenvoud van de choreografie voelt de lichtvoetige uitvoering aan als de erkenning van de onmogelijkheid waarin het lichaam verkeert om samen te vallen met wat het moet uitbeelden.

Het lichaam wordt dan ook op geen enkele manier 'gebruikt' of 'ingeschakeld' in een encensering die expliciet iets moet vertellen over lichamelijke, de eerder

genoemde 'plooiën' worden nergens gethematiseerd. Of zoals De Keersmaeker het destijds zelf uitlegde met betrekking tot *Fase*: 'We hebben ons nooit bezig gehouden met het aanbrengen van die rimpels, en juist wel met het zo strak mogelijk houden van de voorstelling. Maar de paradox is dat hoe strakker de structuur is, hoe meer individualiteit mogelijk wordt.' Het is inderdaad ook het individualisme van beide danseressen dat maakt dat de bewegingsstroom soms een beetje 'wappert', eventjes iets onderliggends laat oplichten dat niets te maken heeft met de choreografie.

Zelf voert De Keersmaeker de bewegingen hoekig uit en ze voorziet ze soms van binnensmonds gemompel. Loemij van haar kant geeft de choreografie een zachte en vrouwelijke toets. Ze toont zich echter vooral een 'koppige' danseres. Ze is zo handig dat ze het

materiaal met een hoge mate van precisie weet uit te voeren en er tegelijk haar eigen, onnavolgbare wijze van accentueren aan toevoegt. Dat is een kwaliteit die ze voorzichtig bewees in oudere stukken als *Achterland*, maar die haar vooral deed opvallen in recenter werk als *In Real Time*. Telkens lijkt De Keersmaekers vocabularium enigszins af te ketsen op Loemij's manier van bewegen.

De Keersmaekers lichaamspolitiek wordt extra in de verf gezet door de garderobe die Anne-Catherine Kunz tekende voor *Small hands*. Beide danseressen zijn aanvankelijk gehuld in licht doorschijnende jurken die af en toe de onderliggende naaktheid laten doorschemeren, zonder evenwel opdringerig te worden. De toeschouwer wordt hooguit herinnerd aan de lichamelijke die steeds dreigt te verdwijnen onder dikke lagen encensering.

In het laatste deel van de voorstelling draagt De Keersmaecker haar vestimentaire waarmerk (rokje, ondefinieerbaar bloesje), Loemij is in opwarmingsoutfit. Deze vrijetijdskledij functioneert op dezelfde wijze als de semi-transparante jurken uit het eerste deel. Er wordt een spanning gecreëerd tussen het lichaam als dansmachine en het 'gewone' lichaam, dat lijkt te verdampen zodra het wordt uitgebeeld of ter sprake gebracht. Met de woorden van schrijver Willem van Toorn: '...volgens mij is dat waar alle voorstellingen van De Keersmaecker "over gaan" – over de ongrijpbaarheid van het doodgewone andere.' De strategische aanhalingstekens rond 'over gaan', maken duidelijk wat de inzet is.

Insinuerend

Die afstandelijkheid van het choreografisch materiaal ten aanzien van het uitvoerend lichaam maakt *Small hands* misschien wel barokker dan we op het eerste gezicht vermoedden, ten minste als we bereid zijn het barokke te zien als een genre en niet als een historisch moment. Die bereidheid kenmerkt ook *Le pli. Leibniz et le baroque*, Gilles Deleuzes eigenzinnige inleiding op de barok. Bepalend voor het barokke bouwwerk is volgens hem het ontbreken van een rechtlijnig verband tussen de starheid van de gevel en de intieme spontaniteit van het interieur. De barokke gevel drukt slechts zichzelf uit en wekt nauwelijks een vermoeden van de buitenkantloze binnenkant die erachter schuilgaat. Met een gelijkaardige, schroomvolle afstandelijkheid slaagt het vocabularium van De Keersmaecker erin om een complexe relatie van wederzijdse verleiding aan te gaan met de onderliggende lichamelijkeheid. Het lichaam is immers op geen enkele manier 'betekend'.

Veeleer is het 'insinuerend' aanwezig gesteld. Het is te aanwezig om te kunnen doen alsof het niet bestaat, maar tegelijk is er geen sprake van een geforceerde of opdringerige lichamelijkeheid.

Al de lagen die het lichaam normaal gezien bedekken (choreografie, kledij, encenering), lijken in *Small hands* samen te spannen en hetzelfde spel van verleiding en uitdaging te spelen met het onderliggende lichaam. Aanleiding daartoe is de schroom waarmee De Keersmaecker te werk gaat in dit 'bedekken'.

De mooiste passage van *Small hands* is een solo net voorbij het midden. Het is het minst vloeiende gedeelte van de choreografie, en tijdens deze solo wordt Purcells *Music for a while* ingezet. Conform de barokke opvattingen, worden in dit lied de vrijblijvende en verstrooide kwaliteiten van muziek bezongen. Precies op deze tekst zal Purcell een compositie schrijven waarvan de muzikale complexiteit voor zijn tijdgenoten in schril contrast moet hebben gestaan met de idee van muziek als tijdverdrijf. Allicht mogen we ons door de eenvoudige choreografie van *Small hands* net zomin laten misleiden als door de tekst van Purcells compositie.

Small hands (out of the lie of no)

CHOREOGRAFIE: Anne Teresa De Keersmaecker
DANS: Anne Teresa De Keersmaecker en Cynthia Loemij
PRODUCTIEASSISTENTEN: Johanne Saunier, Anne Van Aerschoot
LICHT & SCENOGRAFIE: Jan Versweyveld
KOSTUUMS: Anne-Catherine Kunz
PRODUCTIE: Rosas, De Munt
PREMIERE: 27 juni 2001, Rosas Performance Space

DE TOOVERFLUIT (HET MUZIEK LOD & HETPALEIS)

Niets is wat het lijkt

De scène oogt als een klassiek schouwburgtoneel: een donkerrood fluwelen gordijn dat met een goudkleurig koord langs weerszijden bijeengehouden wordt en daarachter een aantal zwarte coulissen- en bovengordijnen. Maar niets is wat het lijkt: de gordijnen zijn van bordkarton, de steeds kleiner uitgesneden openingen in de coulissenplaten en de op de vloer aangebrachte perspectieflijnen creëren een vals dieptezicht. Dit soort spel met illusies is het waarmerk van Alessandro Libertini, een Italiaanse marionetenspeler, schrijver en regisseur. In 1979 richtte hij Piccoli Principi op, een gezelschap waarmee hij al snel door Europa begon te reizen. In 1991 introduceerde Kristel Deweerdt Piccoli Principi in België, op het Gentse Stelkelbeesfestival, waar componist Dick van der Harst één van de toeschouwers was. Ook nadien bleef Alessandro Libertini een graag geziene gast in Vlaanderen, onder meer met de wondermooie voorstelling *Babel* (1993) en een aantal coproducties met Vlaamse gezelschappen, zoals *Jeux Interdits* (*Twaalf*, 1992-93), *Victoria* (*In het spoor van Miles*, 1994-95) en *Blauw Vier* (*Pinokkio, een vertelling*, 1995-96).

Voor *De tooverfluit* hebben Alessandro Libertini, Dick van der Harst en Kristel Deweerdt de handen in elkaar geslagen. *Die Zauberflöte* van Mozart mag dan wel het vertrekpunt geweest zijn, *De tooverfluit* is hun eigen creatie 'voor iedereen vanaf 8 jaar'. Het verhaal werd sterk vereenvoudigd tot alleen de belangrijkste verhaallijnen overbleven en legt het zwaar- te punt op de vrouwelijke personages. Zoals in het origineel is er een afwisseling van gesproken en gezongen delen. De soms langdra-

dige dialogen zijn vervangen door het gebalde relaas van een verteller (Merel De Vilder Robier), die soms ook even in de huid van een personage kruipt. Paola Bartoletti neemt het gros van de zangpartijen (en de personages) voor haar rekening. De diverse personages zijn niet te herkennen aan kostuums of attributen, maar aan hun specifieke gebarentaal, wat soms mooie beelden oplevert. Dick van der Harst schreef de compositie voor 'zijn' instrumenten: gitaar, contrabas en accordeon. Uit Mozarts opera koos hij een aantal sleutelfragmenten, waarop hij een variatie maakte of een eigen antwoord gaf. Zo krijgt het lied van de Koningin van de Nacht een tango-inslag en lijkt het slotlied van Papageno en Papagena zijn inspiratie te halen uit Heimatliederen. De muziek wordt uitgevoerd op scène. De muzikanten zitten links vooraan het toneeldecor en worden regelmatig betrokken in het spel van de twee actrices.

Ondanks een aantal kwaliteiten valt deze *Tooverfluit* toch wat tegen. Door de verregaande vereenvoudiging verlies je natuurlijk een deel van de rijkdom van het origineel. Van het sterk gelaagde libretto van Emanuel Schikaneder, met o.a. verwijzingen naar de wereld van de vrijmetselarij, blijft alleen het bovenste laagje – het sprookje – over, en dan nog in zijn meest rudimentaire vorm: prins wordt verliefd op prinses, die hij moet bevrijden uit de handen van de slechterik... die bij nader inzien nog niet zo slecht is. Niets is wat het lijkt: voor Alessandro Libertini is dat de essentie van deze opera, maar juist dit aspect gaat wat verloren in de verregaande vereenvoudiging van het verhaal. Op het niveau van de encenering daaren-