

NORDIC SCENE

De nieuwe politieke cultuur uit Scandinavië

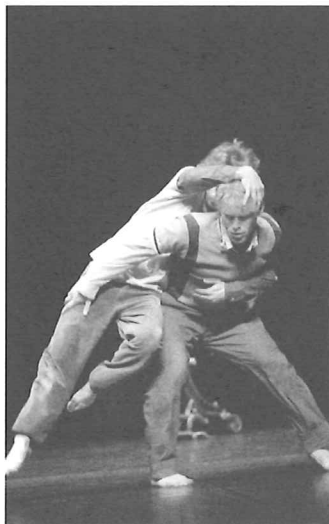
Van 20 november tot 8 december jl. was Brussel het podium voor een uniek aanbod van dans, theater, performance en muziek uit Scandinavië. Het is een regio die nog steeds mijlener van het Europese centrum blijkt te liggen. Strindberg, Ibsen en Norén, daar hebben we al van gehoord. Maar wat zich vandaag op de noordelijke scène afspeelt? *Ingen aning*, zoals ze in het Zweeds zo mooi zeggen. Geen idee. *Nordic Scene* hielp. Het initiatief groeide uit de Euro Theater Festivals waarmee de vorige KVS-leiding achtereenvolgens de nieuwe Engelse, Duitse en Spaanse theaterscène aan het Belgische publiek voorstelde. Nu was bewust gekozen voor een multidisciplinaire presentatie van een groep landen, én voor een breed samenwerkingsverband met een rist andere – ook internationale – cultuurinstellingen. Het resultaat werd een interessante confrontatie met hoe podiumkunsten vandaag nog expliciet maatschappelijk werkzaam kunnen zijn zonder daarom automatisch aan artistieke waarde te moeten inboeten.

Midden in *This is not a test* stopt de Zweedse choreograaf Rasmus Ölme abrupt met dansen. De vraag die hij rechtstreeks de zaal inslingert, is even onverwacht als pertinent politiek: 'Whose fault is it?' Hij doelt op de sociale ellende buiten het theater. De zaal zwijgt ongemakkelijk, zoals zalen altijd ongemakkelijk zwijgen onder een aangefloopt zaallicht. Ölmes eigen spontane storm van antwoorden bestaat alleen maar uit nieuwe vragen: 'Is het de schuld van het kapitalisme? Van de rijken? Van

de regering? Hebt ú daar, ja ú, al een goede daad verricht vandaag?' Opgewonden begint hij de podiumspots te omtmantelen. Gedaan met spelen. Fini. Spelen is zinloos.

In de totaalbreuk in *This is not a test* kristalliseert het hele *Nordic Scene*-gebeuren. Nagenoeg alle geprogrammeerde voorstellingen flirten op één of andere manier met politieke boodschappen en/of meta-theatrale insteken. De essentie van dat flirten is een verwoed zoeken naar de juiste verhouding tot de nieuwe maatschappelijke werkelijkheid in Noord-Europa. Dat ziet zijn unieke sociale model steeds verder afbrokkelen en zijn extreem-rechtse partijen - vooral in Noorwegen en Denemarken - steeds verder oprukken. In Vlaanderen is de situatie niet anders. Maar terwijl wij het debat over het meer of minder vrijblijvende karakter van de podiumkunsten eerder náást het podium voeren, doen veel Scandinavische regisseurs en

This is not a test
RASMUS ÖLME / REFUG-COLLECTIEF
FOTO REFUG-COLLECTIEF



choreografen het er consequent óp.

This is not a test ging op 6 december 2001 in première in Kilen, het danszaaltje van het Stockholms *Kulturhuset*. Precies drie maand eerder speelde in dezelfde ruimte *Extacy +/- noll* van *Teatermaskinen*, mis-schien wel het laatste nog actieve én gesubsidieerde marxistische theatercollectief in Europa. De 'Theater-machine' klaagde met veel Brechtiaanse kunstgrepen de commercialiteit en het seksisme van de kapitalistische maatschappij aan. Ölmes plotse vraagstonde in *This is not a test* moet begrepen worden als een soort van parodie op zulke 'revolutoinaire' voorstellingen. Hij slikt zijn hoge woorden ook meteen weer in en trekt beschaamd weer ten dans. Maar ondertussen heeft het publiek toch een paar vragen opgedrongen gekregen die het niet echt gewoon is.

Ölmes pogingen om 'echt' te zijn, blijven trouwens onverminderd terugkomen. In het begin was zijn gsm al gaan rinkelen en even later lopen hij en zijn poulain Dan Johansson de zaal uit om backstage een spontane ruzie over een foute dansbeweging uit te vechten. Ook al woont Ölme in België en danste hij vooral bij Wim Vandekeybus en Les Ballets C. de la B., toch is het *this is not original*-opschrift op zijn T-shirt niet gelogen. Op de huidige Zweedse podia zijn doorbrekingen van de theatrale illusie – niet zelden wegens overgaande gsm's – schering en inslag. Lars Norén bijvoorbeeld enceneerde vorig jaar *De Meeuw* van Tsjechov als een ordinaire toneelrepetitie, waarbij sommige passages gewoon voorgelezen of telkens opnieuw gespeeld werden. Net als Norén voert Ölme een onderzoek naar de ondergrens van theater en dans, naar de werkelijkheids-waarde ervan. De eerste dansscènes in *This is not a test* zijn doodgewone presentatiekunstjes uit de sfeer van de streetdance. Later wordt zo snel mogelijk heen- en weergelopen over het podium en wordt er lang uitgeblazen. De titel van de voorstelling verwijst naar een uitroep

die alarmsirenes vergezelt: 'Dit is geen test, dit is echt!'

Ook in de Finse theatervoorstelling *The Voice of One Crying in the Wilderness* van het *Kajaani City Theatre* wordt af en toe openlijk commentaar geleverd op de relatie tussen illusie en (politieke) werkelijkheid. Dat gebeurt op de meest prangende manier in één van de laatste scènes, waar *angry young man* Mika minutenlang met opgeheven bijl boven het hoofd van een bedlegerige, bejaarde oorlogsveteraan staat, klaar om toe te hakken. Hij doet het natuurlijk niet, het is theater. Maar zijn boodschap is duidelijk: 'Deze scène loopt door als jullie hier buiten zijn. Ze loopt door om jullie buiten te zijn. Ze loopt door om jullie hoek, op jullie werk, overall.' Mika staat – net als de zieke oude – symbool voor de vele *losers* die tussen de mazen van het Finse sociale vangnet zijn gegleden en voor hun kleine eenzame tragedie een antagonist zoeken waar ze hun woede op kunnen koelen. Want 'hun boosheid is het enige dat deze maatschappij hen nog niet heeft afgepakt'.

Voor Mika zijn niet alleen de 'oude nuttelozen' de schuldigen, maar vooral ook 'de nikkers'. In een door en door racistische monoloog brengt hij het relaas van hoe hij op een avond op zoek ging naar zwarte allochtonen: 'Zo vond ik er eentje in de vrouwendouches van het zwembad, met zijn lul in zijn eigen bek.' Voor elke gevonden negerkop haalt hij met spottend gegrap een kokosnoot boven. Hij splijt ze één voor één en zet er theelichtjes in. Mika's scène zorgde in het nagesprek bij de voorstelling in KVS/de bottelarij voor nogal wat opschudding. Wij Belgische toeschouwers moeten weer volop wennen aan confronterende theaterbeelden over de hete maatschappelijke hangijzers, zeker als ze zo expressief en expressionistisch recht in ons gezicht uitgespuwd worden als in *The Voice of One Crying in the Wilderness*.

De voorstelling is een therapeutische afrekening met de verschillende

ideologieën die doorheen de nationale geschiedenis de Finse ziel gemaakt hebben tot wat ze nu is. Het zijn – naast racisme – protestantisme, communisme en alcoholisme. Ze worden bijzonder karikaturaal en in volle glorie gepersonifieerd door opeenvolgende historische vertegenwoordigers. Een religieuze predikant verkettert de zuipzonden van het gewone volk. Een rooie opruier spoort aan tot revolutie tegen het terrorisme van de rijken en de celerus. Je vraagt je af wat de relevantie is van zulke hoge-woorden-discoursen uit het verleden, tót ze subtiel doorengemengd worden en een aanklacht worden tegen hun eigen extremisme. De opruier wordt een soort van Jezusfiguur en de predikant raakt zelf aan de wodka. De internationale wordt gezongen met een nazigroet en Mika zal zich uiteindelijk transformeren tot Abu de neger. Bovendien klinkt doorheen de diverse discoursen een paar keer de open oproep om zich klaar te houden voor de Finse parlementsverkiezingen van 2003. Regisseur Kristian Smeds: 'We moeten weten waar we vandaan komen voor we het heden kunnen begrijpen.' 'Het arme verleden vergeten' is een belachelijk idee.

Niet alleen door zijn expliciete politieke inhoud is *The Voice of One Crying in the Wilderness* een typisch Scandinavische voorstelling. De keuze van de gebruikte tekstpassages – uit o.a. Ilmari Kianto's roman *De Rode Draad* en de religieuze geschriften van Lars Levi Laestadius – verdraagt bij vele niet-hoofdstedelijke theatergezelschappen in Noord-Europa die typische gerichtheid op de eigen regionale tradities. Het lichtende voorbeeld daarin was het *Norbottentheater*. Net als de groep uit het verre noorden van Zweden transponeert ook het *Kajaani City Theatre* elementen uit de lokale folklore en muziek op een universeel en esthetisch plan, en dat op een heel indringende manier. Maar de gebruikte natuurlijke materialen – hout en ijzer – én de thematiek van eenzaamheid en drankverslaving

blijven toch onomstotelijk terugverwijzen naar het houthakkersmilieu in de koude bossen van Noord-Scandinavië.

Veel internationaler is de performance *Sex in the War Zone* van de Noors-Britse allround-kunstenaar Kate Pendry. Zelf het kind van voorouders met een rist verschillende nationaliteiten, nam ze jaren geleden de benen uit Groot-Brittannië, omdat 'ze daar niet hielden van actrices met kort haar en tattooages'. Pendry heeft een uitgesproken voorkeur voor keet schoppen. Met haar performance *Dead Diana* (1999) – waarin ze verbeeldde hoe Lady Di zich in de hemel moet zien te verhouden tot rocksterren als Jim Morrison en Kurt Cobain – haalde ze zich de woede van de Britse autoriteiten op de hals. In *Sex in the War Zone* laat ze zich spottend uit over de Amerikaanse reacties op 'de bagatel van 11 september' en het 'sérieus van de 'peace-keeping forces'.

Alles heeft te maken met de reis die ze vlak na de oorlog ondernam naar ex-Joegoslavië en Kosovo en waarover ze in *Sex in the War Zone* met fijne diva-allures verslag uitbrengt. Ze doet het erg eenvoudig, met alleen een micro en drie bloedsneetjes in haar arm. Thema van de vertelling is de *clash* tussen de ellende in de Balkan en de toeristische avontuurlijkheid van Pendry zelf. De oorverdoevende oorlogsbommen die ze met haar stem telkens weer doet inslaan op de echo-micro nemen op het einde de vorm aan van een orgasme. De Canadees waarmee ze in Sarajevo naar bed ging, voelde zich schuldig over hun westerse onbezonnenheid. Kate niet: 'Ik wist dat ik het drie weken later van me af zou schuiven door er een performance over te maken.' Met dezelfde zin voor politieke reflectie over de functie van theater had ze eerder al het publiek uitgenodigd om een kleine revolutie te beginnen en rustig te roken tijdens de voorstelling. Precies zoals Brecht ooit.

De andere performance van Kate

Pendry in de Kaaitheaterstudio's was *Marilyn Peepshow*. De show refereert aan haar vroegere voorstellingen *Monster Madonnas* en *Hard to Swallow*, die respectievelijk het stereotype beeld van de vrouw en de dwangmatigheid van anorexia behandelden. Precies dezelfde thema's kwamen ook terug in twee dansvoorstellingen die in het kader van *Nordic Scene* in het Paleis voor Schone Kunsten stonden. *Eva*³ van het IJslandse *Ekka Dance Theatre*, opgericht in 1996, schetst in drie scènes – over de drie typische vrouwenrollen moeder, geliefde en seksymbool – een opvallend getormenteerd beeld van de vrouwelijke lichamelijkeheid. Rond een Freudiaanse oermoederfiguur cirkelen vier dansers. Onder hen Erna Ómarsdóttir uit Jan Fabres *My movements are alone like streetdogs*. De choreografie in *Eva*³ heeft wat dezelfde stijl: krioeleend over de grond, bijna dierlijk. Eerst zijn er enkel frenetieke uitvergrottingen van hoe bevallig en interessant vrouwen zich moeten voordoen op feestjes. Maar al gauw evolueert dat tot een gewrongen worsteling met het eigen geconnoteerde lichaam, dat uiteenvalt in verschillende autonome delen, zoals vlinderhandjes en opgestoken borsten. 'I'm not me. I'm a painting. So kind. So perfect.' De vier erfgenames van *Eva*³ zoeken naar een onschuldige, voorlichamelijke identiteit, maar blijven

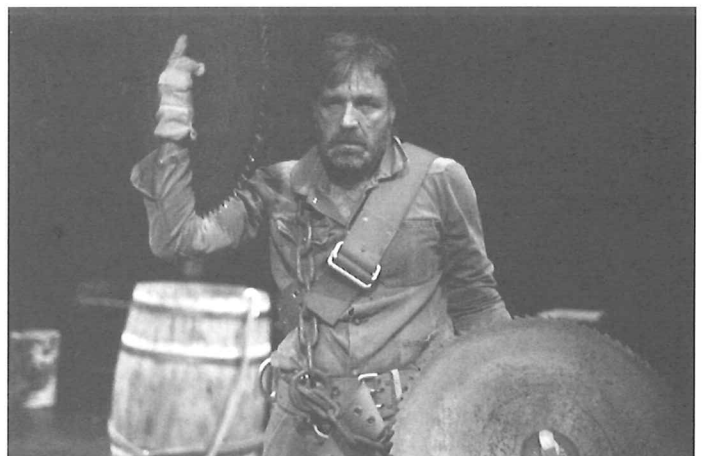
verstikken in de verboden appels die voortdurend over het podium rollen.

Zo subtiel en ingekeerd *Eva*³ is, zo expliciet is *Body Expired* van het Deense dansgezelschap *Public Eye*. De moederfiguur is hier een lijvige ex-balletdanseres. Haar antagonistinnen twee frêle barbiemeisjes, die in hun dans met een lintmeter elkaars maten nemen en vechten om aandacht. Terwijl de jonge zwanen duchtig discussiëren over wat ze allemaal willen veranderen aan hun lichaam, worden op het achterdoek onthutsende beelden geprojecteerd van oude lelijke eendjes met hanglichamen. De feministische boodschap van de Deens-Venezolaanse choreografe Sara Gebran is duidelijk: uit diepe angst voor aftakeling zijn we niet méér dan marionetten van het mediatieke schoonheidsideaal. De genderthematiek die in *Eva*³ en *Body Expired* naar voren komt, is in Scandinavië hete politieke materie. Ook al spreekt uit de wetgeving van geen andere regio ter wereld zoveel gelijkberechtiging tussen man en vrouw, toch loopt elke nieuwsuitzending en elke studentendiscussie in Noord-Europa nog steeds uit op – sterk veralgemeend – de discussieve hegemonie van het patriarchaat. Daar kunnen we hier nog een puntje aan zuigen.

Niet alle voorstellingen op *Nordic Scene* waren even politiek actief als

The Voice of One Crying in the Wilderness

KRISTIAN SMEDS / THE KAJAANI CITY THEATRE FOTO THE KAJAANI CITY THEATRE



The Voice of One Crying in the Wilderness of Body Expired. Ook al verklaarde Baktrupper Øvind Berg na *Homo Egg Egg* dat deze performance drijft op een sterk ideologische boodschap, toch blijkt ze veel-er een incrowd-onderzoek naar – toch alweer – de ondergrens van de podiumkunst. Het was een mooi staaltje van Noors isolationisme: Baktruppen had zich gewoon in de kelders van de Kaaitheaterstudio's verschanst en communiceerde met het publiek via videocamera's. Op de grote projectie-muur in de theaterzaal passeerde een fragmentaire greep beelden van bloed en blaadjes onder de microscoop, een masturberende acteur, wollen vingerpoppetjes en heel wat eieren met spreuken. Ze gingen van *The greatest egg of all is called Big Bang* tot *Culture is often mistaken for sperm*. Het eigenlijke thema van *Homo Egg Egg* is de Neanderthaler. Baktruppen poneert de darwinistische these dat er van die halfmens die net vóór de homo sapiens kwam, toch nog iets moet overblijven in onszelf. Hij wordt een symbool voor de menselijke kern: *'Defining the neanderthals, we explain who we are.'* Net als Baktruppen's legerkamp-performance op het Kortrijkse kunstenparcours *Secret Gardens* in augustus 2002, is *Homo Egg Egg* zo specifiek documentair en wetenschappelijk leeggefeerd dat het artistiek tegelijkertijd bijzonder dun én bijzonder dik wordt. In die zin roept het microscopische inzoomen op de essentie van de mens vooral vragen op over de essentie van kunst.

Sauna in Exile, van een Noors gelegenheidscollectief van een aantal in België verblijvende dansers en kunstenaars, onder wie Heine R. Avdal, vertoont precies dezelfde drang naar het anti-theatraal maken van het theatrale gebeuren. Het uitgangspunt van de *work-in-progress* performance was even simpel als origineel: zet performers en toeschouwers samen in een sauna en zie wat er zich aan nieuwe kijkbelevingen uitzeft. De vooral horizontale

oriëntering van het kijken zorgde ervoor dat het hoofd nu eens niet bovenaan stond... Het unieke kader van het badhuis *Les Bains::Connective* werd minimaal aangevuld met diverse verwen-dingetjes: een bar, een relaxtribune, een zweverige beeldende kunstinstallatie, een *singing room* met Noorse volksliedjes en een centraal podium voor kleine bewegingsimprovisaties. *Sauna in Exile* was kunst voor het hele lichaam. Je ging er buiten als een nieuw mens.

Nordic Scene samenvatten is niet zo moeilijk. Het festival presenteerde de periferie. De verschillende Zweedse, Finse, Noorse, Deense en IJslandse gezelschappen die in Brussel te zien waren, vormen niet alleen randfenomenen op geografisch vlak, maar horen ook in eigen land tot de experimentele scène. Zo kwamen alle Noorse performers op *Nordic Scene* uit het broeinest van het Bergense laboratorium *BIT Teatergarasjen*, de noordelijke pendant van het Kaaitheater. Echt representatief voor het héle Scandinavische podiumkunstengebeuren kan je ze daarom moeilijk noemen, maar de trends zijn evenwel duidelijk. De voorstellingen uit de Europese rand waren stuk voor stuk voorstellingen aan de rand van het podium. Daar waar de illusie overgaat in de kijk- en de sociaal-politieke werkelijkheid. *Art equals politics*, het motto van de Noors-Iraanse choreograaf Hooman Sharifi in *Such silence since the cries were last heard*, had gerust ook de slagzin kunnen zijn van het hele festival. Het motto typeert een dans- en theaterveld waar – ook binnen Scandinavië zelf – met de regelmaat van een klok documentaire voorstellingen over maatschappelijke thema's worden gemaakt. En waar opvallend vaak nationale politiek uitgebeeld worden, zoals de Finse president in *The Voice of One Crying in the Wilderness*. Op de theaterscène bij ons zie je van bijvoorbeeld Verhofstadt zelfs de naam niet opduiken.

Wouter Hillaert

ASSEPOESTER EN BLAUWBAARD (MIEJA HOLLEVOET / BRONKS)

You're innocent when you dream' (Tom Waits)

Het zaallicht dooft. Terwijl Tom Waits door de boxen scheurt, doen de vier acteurs driftig schoenen aan en uit. Dit moet *Assepoester* zijn. Mieja Hollevoet heeft het sprookje flink afgestoft en van haar persoonlijke signatuur voorzien. We herkennen de trefzekere hand van de kostuumontwerpster van heel wat Blauw Vier/Laika-producties. Met enkele toetsen schetst ze de verschillende personages: *Assepoester* (Antje de Boeck) is geen meelijwekkende sloerie maar een energiek en eenvoudig meisje in dito jurkje, de smaak- en seksloze ijdelheid van de stiefzussen vertaalt zich in pastelkleurige, lachwekkend hoge damesschoenen die Dimitri Duquenooy en Brick de Bois onder hun bruine maatpak aantrekken wanneer ze uit hun rol van knecht en prins stappen. Voeg hier nog enkele balletposes aan toe en het is lachen geblazen. *Moment suprême* op vlak van kostuums en vormgeving is het bal. Met één stap verplaatsen stiefmoeder en -dochters zich van hun huis naar het kasteel van de prins. Drie grote luchters zakken tot vloerhoogte... en veranderen in een ruk in drie zwaaiende baljurken waarmee actrice Diane Belmans en de twee acteurs aan het dansen slaan. Op het T-shirt dat ze alle drie onder hun maatpak dragen, prijkt een rugnummer.

Ruimte, ritme, humor, muziek en spel worden even trefzeker aangewend als kostuums en vormgeving. Verhaal en vormgeving zijn ontdaan van alle mogelijke ballast.

Scène- en rolwisselingen volgen elkaar dan ook in hoog tempo op. Het spel van de acteurs geeft aan of we ons in het paleis dan wel in het huis van *Assepoester* bevinden. Ook de switches in de dubbelrollen (prins – stiefdochter, knecht – stiefdochter, koning – stiefmoeder) worden vooral via het spel helder gemaakt. In combinatie met het stevige voorstellingsritme werken de vele wissels een lichtjes aangedikt spel in de hand. In de humoristische scènes is dat prima, maar in zijn geheel wordt er te veel op veilig gespeeld. Toch is deze *Assepoester* een hele prestatie voor een beginnende regisseur. Mieja Hollevoet deed wel heel wat praktijkervaring op als kostuumontwerper van Blauw Vier/Laika en als educatief medewerker van BRONKS, maar na *Romeo en Julien* is dit nog maar haar tweede professionele regie. Het feit dat ze de voorstelling in al haar aspecten fantasievol én strak gedirigeerd heeft, heeft zoals gezegd ook nadelen: soms neigt het allemaal wat naar 'poppenkast'. Ook de materiaalbehandeling zou gedurfder kunnen zijn: hoewel tekst en spel de gangbare romantiek van het bekende sprookje geregeld doorprikken, kleurt deze *Assepoester* al bij al braaf binnen de lijntjes.

Dat is wel anders bij Mieja Hollevoets derde productie, *Blauwbaard*, die een dik jaar later gemaakt werd. *Assepoester* was een spel *met* – en een commentaar op een sprookje. Helder, leuk, mooi, maar niet echt beklijvend. In