

FESTIVAL

Gedruis en gefluister

Pieter T'Jonck

Het festival 'Les antipodes' in Brest staat in Frankrijk hoog aangeschreven als plek waar nieuwe dans- en theatervormen worden gepresenteerd. Benoît Lachambre presenteerde een ambitieuze groepsimprovisatie, maar de revelatie van het festival kwam van Fanny de Chaillé.

Een Bretoens evenement met uitstraling

'Les antipodes' in Brest is een festival dat in Frankrijk, naast dat van bijvoorbeeld Montpellier, hoog aangeschreven staat als een plaats waar nieuwe dans- en theatervormen een kans krijgen. Het behoort dan ook tot de best gesubsidieerde festivals van het land. Merkwaardig voor een Bretoense stad, in een uithoek van Frankrijk. De stad is bovendien economisch gezien van gering belang; na de ineenstorting van de scheepsbouwindustrie is de voornaamste werkgever van Brest het leger, dat er hier een aanzienlijke marinebasis op nahoudt. Daarnaast is er een bescheiden toeristische industrie. De bevolking is over het algemeen dan ook niet zo hoogopgeleid. De stad zelf biedt een merkwaardige aanblik: bij de inval van de geallieerden op het einde van WO II werd een groot deel van het oude centrum aan flarden geschoten. Bij de heropbouw koos het linkse stadsbestuur voor een monumentaal doods academisme in de beste stalinistische traditie. Het nieuwe cultureel centrum 'Le Quartz', dat verrees op de plaats van het in de jaren '70 afgebrande oude theater, wordt dan wel niet meer door sociaal-realistische imponeerzucht gekenmerkt, maar protserig en buitenmaats blijft het wel, met zijn pseudo postmoderne vormentaal die na minder dan twee decennia zowel esthetisch als fysisch sterke sporen van sleet en veroudering vertoont.

De uitstraling van het festival is daarom wellicht in grote mate op rekening te schrijven van Jacques Blanc, de directeur van 'Le Quartz', die tijdens zijn beleid consequent een politiek van creaties gevolgd heeft, en er naar Franse normen vaak vroeg bij was om buitenlands vernieuwend werk op de nationale podia te tonen. De werkelijke kracht

van het centrum berust echter wellicht vooral op de relatief grote bezoekersaantallen die Blanc kan voorleggen, en dat in een regio die niet bepaald voorbestemd lijkt als *hot spot* van de Franse cultuur. Een van de instrumenten die Blanc daarvoor ingezet heeft zijn de *ateliers démocratiques*, een soort workshops zonder specifieke inhoud. Men wil er niet per sé kennis overdragen, men streeft geen specifiek product na, en het belangrijkste: iedereen kan er vrij binnen- en buitenwandelen. De ateliers richten zich niet op professionelen en ook niet op amateurs, maar op wat Blanc '*les autres*' noemt, de in Brest ruim vertegenwoordigde bevolkingslaag die weinig of geen ervaring met kunstbeoefening of -consumptie heeft en ook zelden gelooft dat kunst voor hen bestemd is. Blijkbaar is hij er inderdaad in geslaagd om met die ongewone aanpak in de hoofden van deze '*autres*' een '*disponibilité dans l'esprit et dans le corps*' te ontwikkelen. Dat heeft dus zelfs cijfermatig vruchten afgeworpen. De aandacht die het centrum op dit ogenblik heeft voor de hip-hopcultuur past in hetzelfde stramien. Toen duidelijk werd dat hip-hop een ongewone impact aan het verwerven was op de jeugd van Brest, was Blanc er als de kippen bij om die kunst een podium te geven. Ondertussen staat hij al een stap verder: hij bracht de hip-hoppers die huisartiest zijn in zijn centrum in contact met andere huisartiesten, zoals het gerenommeerde klassieke 'Matteus-ensemble'. Alweer om grenzen te doorbreken en schotten neer te halen tussen genres, praktijken en bevolkingsgroepen.

Als je echter met een niet-Franse bril naar een festival als 'Les antipodes' kijkt, dringt zich een andere perceptie op van de impact en de betekenis van dit festival. De editie van dit jaar stond in het teken van

het lichaam. '*Des corps de théâtre*'. Met die aandacht voor het lichaam vindt Blanc niets nieuws uit. Zelf spreekt hij over een '*travail de non-intentionnalité*', een '*pensée qui n'a pas d'objet*'. In zijn denken wordt de samenleving beheerst door een overdosis aan doelmatig, instrumenteel denken. Om dat te keren zou er dan een plaats en een moment van leegte moeten zijn, waar de menselijke geest anders functioneert. Met een vervaarlijke gedachtesprong wordt die mentale leegte dan meteen geassocieerd met het lichaam als plek van een 'ander weten'. Dat is wellicht allemaal niet volledig verkeerd, maar het blijft een vorm van mist spuiten, die al snel voert naar het verheerlijken van natuurlijke beweging en improvisatie als die uitzonderlijke plek. In elk geval hoeft het zo niet te verwonderen dat Blanc Benoît Lachambre uitnodigde om met enkele gasten een improvisatiestuk te brengen dat hij zelfs als de sluitsteen van zijn festival beschouwde.

Not to know - Benoît Lachambre

Not to know bleek echter enigszins een afknapper. Deze improvisatiesessie lijkt als twee druppels water op het werk dat onder de noemer *Crash Landing* ruim tien jaar geleden een aanzet vond op de Klapstukfestivals in Leuven en door Meg Stuart op verschillende locaties doorheen Europa voortgezet werd. De *Crash Landings* waren in hun tijdsgewricht betekenisvol om meerdere redenen. Ten eerste zag je hoe een nieuwe generatie choreografen de geschiedenis van de Amerikaanse post-moderne dans, meer bepaald de erfenis van Steve Paxton, weer bovenhaalde, om voor eigen rekening deze werkvorm te onderzoeken. Ten tweede doorbrak *Crash Landing* de stilaan erg voorspelbare vorm van het toenmalige danstheater door tegenover een al

te strikt betekende figuur een open vorm voor te stellen. Het was ook een moment van intensieve kruisbestuiving tussen verschillende media, die in zekere zin de weg effende voor het conceptuele werk dat vanaf de tweede helft van de jaren '90 onstuitbaar zijn weg zou banen. Dat er toen veel onzin verkocht werd over het lichaam als laatste betekenaar enzovoort kon je er dan nog met een korreltje zout bijnemen. Dat er weinig gereflecteerd werd over de plaats van de kijker tegenover dergelijk werk evenzeer (inderdaad: het netto-effect van veel improvisatiewerk is dat de kijker, meer nog dan bij gewoon danstheater, in de positie van passieve, door het raadsel van de spontane improvisatie totaal gemystificeerde kijker wordt gezet. Het idee dat de kijker zelf de betekenis moet voleinden van een werk bleef vooral een idee. Latere ontwikkelingen zouden net aan de alertheid en actieve mentale participatie van de kijker werken). *Not to know* betekende in dat opzicht een 'terug naar af'. De geïnvesteerde middelen waren nochtans niet gering. Nadia Lauro bedacht een intrigerende setting. Een zaal vol echte grasmatten, enkele opgehangen lichtschermen en een met dun doek afgespannen kooi vormden een fantastische speelruimte met diverse gebruiksmogelijkheden. De improvisatie zelf werd echter gedomineerd door een overmaat aan gadgets, zoals reusachtige dierenmaskers, een ijshockey-harnas, plastic vormen in de vorm van uitgezakte, dikke lichamen die de dansers één na één aantrokken. Niet dat de performers geen 'kwaliteit' te bieden hadden: met artiesten als Vera Mantero, Mark Tompkins, Frans Poelstra of Antonija Livingstone valt er altijd wel wat te beleven. Maar wat de inzet van hun gekke gedoe was, Joost mag het weten. In elk geval, veel mentale leegte kwam er niet uit voort, tenzij misschien bij de makers zelf.

De rest van het festivalaanbod kaderde deze centrale voorstelling bovendien nauwelijks. Niet dat het onverdienlijk was, maar het stond niet in verhouding tot de bombarie waarmee de intenties geafficheerd werden. Je merkte ook, net zoals in dat andere grote dansfestival van Montpellier, dat heel wat werk toch vooral voor intern-Frans gebruik bestemd was. Ik keek met enigszins verbaasde ogen naar de solo van Cédric

Gourmelon rond de figuur van Léo Ferré. In Frankrijk een grote figuur, daarbuiten toch vooral iemand die je je herinnert als een door zijn eindeloze revolutionaire woordenbrij hoogst vermoeiende entertainer. Toch sprong één werk uit de band. *Ta ta ta* van Fanny de Chaillé is een klein, amusant werk dat zich in de scherpte van zijn opzet met heel wat toonaangevend buitenlands werk kan meten.

Ta ta ta - Fanny de Chaillé

Ta ta ta onderzoekt op vrolijke wijze hoe stem en taal de (zelf-)waarneming van het theatrale lichaam beïnvloeden. Het licht gaat plots op. Vijf acteurs gaan naast elkaar zitten op stoelen en nemen een bundeltje papieren ter hand voor hun ogen. Dan begint een ademconcert, waarbij iedereen op z'n eigen ritme in- en uitademt. Af en toe duikt een van de acteurs met het hoofd voorover. Wat je ziet is eigenlijk een adem-transcriptie van een scène uit *A Midsummer Nights Tale* van Shakespeare. De zin van deze scène blijkt uit wat volgt als de lichten doven. Je hoort de acteurs nu enkel nog rondlopen in het duister terwijl ze door elkaar teksten opzeggen. Al weet je dat niet, hun wandeling volgt het strikte parcours van *Quad*, een stuk van Beckett voor vier acteurs die volgens een strikte timing langs de randen en over de diagonaal van een vierkant moeten lopen. Het merkwaardige effect is echter dat stemmen opdoemen en zich weer verwijderen in het duister, en ook dat doet denken aan Becketts fantasie van stemmen die opduiken in het duister. Naarmate de stemmen door elkaar gaan klinken als in een canon, kan je steeds moeilijker volgen wat de acteurs zeggen. Toch duikt in de geciteerde teksten van Valère Novarine een duidelijk idee op: het probleem van de mens ontstaat op het ogenblik dat aan de substantie van zijn lichaam de taal toegevoegd wordt. Een gedachte die niet eens zo ver van Beckett af ligt.

Het vervolg van de voorstelling is dan ook lange tijd woordeloos. Als de lichten weer opgaan is het podium leeg. De eerste actie is een deur die langzaam opendraait. Daaruit komt een acteur behoedzaam te voorschijn, maar al na enkele passen wordt achter hem de deur door een onzichtbare hand met geweld dichtgegooid. Als was het een revol-

vershot stort de acteur levenloos neer. Het is de eerste in een lange reeks half mislukte, half gelukke *entrées* en *sorties*. De ene keer blijft een acteur met zijn truitje hangen in de deuropening, de andere keer raakt hij met zijn hand klem tussen de spleet van de deur en kan hij zich met geen middelen nog bevrijden. De acteurs doen het soms voorkomen alsof ze door een gewelddadige hand over het podium gestuiterd worden, of bevangen worden door een heftige pijn. Maar de fictie wordt nooit helemaal doorgevoerd. Een zielogende acteur voert zijn stuiptrekkingen steeds langzamer uit tot je precies kan volgen hoe die illusie tot stand komt door afwisselend met armen, benen en heupen op de grond te bonken. Wat meteen de schok van het gepijnigde lichaam ontzenuwt. In een pure slapstickstijl worden hier een paar essentiële theatrale vraagstukken geësceneerd. Hoe betreed je het podium vooraleer je het woord kan nemen? Hoe simuleer je een extreme toestand van het lichaam?

Een volgende scène is een demonstratie van de manier waarop het podium lichamen betekent ook zonder dat daar woorden aan te pas komen. In een hels tempo wordt *Boeing Boeing*, de roemruchte deurenkomedie van Marc Camoletti opgevoerd. Dit stuk is het verhaal van een man die met verschillende airhostessen tegelijk een relatie onderhoudt, maar het zo regelt dat ze elkaar nooit ontmoeten. Tot een staking op de luchthaven zijn plannen in de war stuurt en alle minnaressen tegelijk op het podium verschijnen. Hier wordt de kamer waar het verhaal zich afspeelt, aangeduid door tapelijnen op de grond die de vele deuren van de kamer aangeven. Het geluid van open- en dichtslaande deuren wordt opgeroepen door echte deuren in de achterwand van de scène simultaan met de gesimuleerde bewegingen van de acteurs open en dicht te gooien. Telefoons en parlofoons worden met een simpel gesproken 'ring-ring' en 'ding-dong' aangegeven. Omdat de cast slechts twee in plaats van drie vrouwen bevat stelt de Chaillé de derde stewardess aanwezig door een verschillende kleur van handtas en een hoedje. Op wat details na blijkt het hele verhaal perfect te kloppen, tot en met de groeiende argwaan van de drie vrouwen. Omdat



er geen woorden zijn, wordt het stuk een choreografie die aan zeer strikte regels blijkt te beantwoorden. Acteurs verschijnen steeds *en profil* of frontaal, en geven een bepaalde blik of een gebaar ten beste, om vervolgens weer te verdwijnen met een rustige dan wel geagiteerde stap. Het is een briljante, dolkomische demonstratie van de manier waarop theatrale conventies werken en daardoor als het ware vanzelf een leeswijze en een inhoud produceren, los van de tekst.

Na Camoletti gaat het licht weer uit. In het duister hoor je een enorm gedruis, alsof het hele decor kort en klein geslagen wordt. En dan staan de acteurs er weer. Een stapeltje boeken, dat al de hele tijd vooraan op het podium lag, trekt nu de aandacht. Twee mannen hijsen, met de rug naar het publiek, de kleine Christine Bombal op dit boekenverhoog, en beginnen haar, met een boek in de hand, zachtjes dingen in de oren te fluisteren. Letterlijk een beeld van de acteur als kanaal, als stem van de tekst van een ander. Al ligt het iets subtieler, want aanvankelijk

produceert Bombal gevat en vol overtuiging een discours over acteren en dramaturgie, alsof ze ter plekke haar eigen gedachten oppert. Naarmate de fluisterstemmen luider worden en het tempo opdrijven, gaat de coherentie van haar discours echter verloren. Ze hapert steeds vaker in een poging om te beslissen welke van de souffleurs ze zal volgen, tot er niets dan een hortende reeks gemeenplaatsen over het theaterspel uit haar mond komen. Finaal wordt ze overstemd door haar souffleurs, en het verhoog weer afgehesen. Ook hier voel je Beckett weer om de hoek loeren: het lichaam van de actrice is een container voor een geest die slechts in schijn autonoom is, maar in werkelijkheid onbegrijpend anderen nabouwt.

Meer Beckett, veel Jérôme Bel en een scheut Marguerite Duras vormen het fundament van het laatste deel van het stuk. Drie acteurs plaatsen pancartes met de woorden 'ici', 'là', 'ailleurs' en 'à cet endroit' op rijtjes. Vervolgens begint Bombal een tekst voor te lezen waarin de handelingen van een groep

mensen beschreven worden op een hoogst repetitieve manier: 'toen gingen ze van hier naar die plek en daar gingen ze elders. En toen kwamen ze naar hier en dan weer naar daar...' De acteurs proberen die actie letterlijk zo getrouw mogelijk uit te voeren door heen en weer te hollen tussen de desbetreffende pancartes. De conventionaliteit van de theatrale plaatsbepaling, en meteen van het theatrale lichaam als marionet van een hogere stem, wordt zo op een hilarische manier gedemonstreerd. De finale ontmantelt ten slotte ook die stem. Twee acteurskoppels, telkens man en vrouw, spelen de afscheidsscène van *Agathe* van Marguerite Duras. Ze staan achter elkaar, maar wisselen voortdurend van plaats. Haast onmerkbaar begint degene die achteraan staat de tekst van de andere over te nemen, de klassieke 'gag' van een man die plots een vrouwenstem krijgt en vice versa. Dat is meteen ook de finale demontage van de eenheid van lichaam, stem en geest: wat rest is een onhoudbare lachbui.