

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