

een statement over tijdsbeleving: het gevoel van eindeloosheid, dat er geen tijd en alle tijd tegelijk is, waarin alles eigenlijk doelloos en betekenisloos wordt. Het risico van deze voorstelling is bijgevolg dat de toeschouwer in zijn zoektocht naar betekenis verstrikt raakt in clichés.

Dat *Première* een moeilijke zit is werd duidelijk toen verschillende toeschouwers de zaal verlieten, over de scène en langsheen de performers. Hoewel in het nagesprek werd benadrukt dat de performers een openheid tegenover de toeschouwer beogen, dat ze hem willen uitnodigen ruimte te geven aan zijn eigen ervaringswereld tijdens de opvoering, heeft deze voorstelling, bewust of onbewust, een extreem dwingend karakter, waarin het statement over tijdsbeleving en verstilling een moralistische dimensie krijgt.

Volgens Andros Zins-Browne is *Première* geen installatie omwille van de duidelijke theatersetting en de gemarkeerde frontaliteit aan begin en eind. Robert Steijn nuanceert: deze voorstelling refereert wel aan de openheid voor reflectie zoals in een galerie of museum. Er lijkt hier in de intenties van de makers verwarring op te duiken over de parameters van de black box en de white cube, in die zin dat de voorstelling een geforceerde poging is om die twee te verenigen. Resultaat is dat de performance in theorie openheid en contact voorstaat, maar in feite hermetisch en kil is. In het ongenaakbare 'laissez faire' van de performers zit tegelijkertijd de uitsluiting van hen die niet willen ingaan op de uitnodiging. Waar in een galerie de toeschouwer zijn eigen beweging in relatie tot reflectie kan kiezen, wordt de toeschouwer bij Hassabi gedwongen de rit uit te zitten. Zo niet moet hij in het volle licht van tussen het publiek klauteren en de zaal verlaten, een keuze waarrond nadrukkelijk een negatieve atmosfeer wordt geïnstalleerd. Zo lijkt de voorstelling een testcase waarin niet zozeer het fysieke uithoudingsvermogen van de performers maar wel het intellectuele uithoudingsvermogen van de toeschouwers wordt getest. Is dit het keurslijf waarin conceptuele tendensen in de hedendaagse dans verzeild zijn geraakt?

*Première* is tegenstrijdig omwille van de onduidelijke intenties van de makers. Na de voorstelling zinderen flarden van interessante denkpoelingen na, steeds onderbroken door een gevoel van ergernis. Waar ligt voor een concept de grens om zich in een interessante vorm te vertalen? Wanneer is de door-

gedreven, consequente uitvoering van een concept arrogant? De ongenaakbaarheid van het geheel is zo kil dat het lijkt of een werkelijke artistieke 'drive' ontbreekt. Dat hier verstilling wordt geboden tegenover onze door snelheid bezeten maatschappij is bovendien zo'n veralgemeend idee dat enige nuance op zijn plaats is. Verstilling en hyperbewuste tijdsbeleving – thema's die als een lijn door het programma van het Kunstenfestivaldesarts lopen – en de wisselwerking tussen tweedimensiona- liteit (afbeelding) en driedimensiona- liteit (beweging), leveren vaak verras- sende en interessante voorstellingen op. *Première* mist echter de nodige gelaagd- heid om stereotiepe interpretaties te overstijgen.

ESTHER SEVERI

### Deceptive Bodies

DOLORES BOUCKAERT & CHARLOTTE  
VANDEN EYNDE  
[www.margaritaproduction.be](http://www.margaritaproduction.be)

Eén scène, twee vrouwen. De twee wis- selen blikken, discreet enkele woorden ook, flaneren rond, nu eens in zichzelf gekeerd, dan weer met aandacht voor elkaar, of voor hun omgeving, zelden voor het publiek. Dat alles terwijl het publiek nog zijn plaats zoekt. Geen

bijzonderheid, ware het niet dat elke performer een rijdend platform voort- trekt aan een koord. Wanneer ze even stilstaan naast hun platform, bejegenen ze het koord alsof er een dier aan zat. Of vloeit daar louter het plezier van de relatie met een fysisch verschijnsel? Het vibreren van het koord, wanneer je het opspant? Het vanzelf lopen van een golfslag wanneer je snel op en neer beweegt met het slappe koord?

De vrouwen bewegen soepel. Lange benen vloeien van onder hoog gesneden kleedjes. Dolores lichtblauw, Charlotte pastelzalm, beiden uit een dikke stof, die architecturale volumes drapeert omheen hun torso. In contrast lijken hun blote dijen onafhankelijke wezens. Exemplaren uit een zoo ontsnapt, getraind om met die volumes kunsten op te voeren. Om Dolores' onderbenen zit een fijn verband, in huidkleur, bijna onzichtbaar.

Scène, blote enkels, platform op wielen, verband, benen... heupen onder dikke vouwen stof: een sobere opbouw geflankeerd door twee schoolstoelen aan de linkerrand van de scène, en een houten rechthoek aan de overzijde, manshoog – een klerenhangar? Orde, strakke lijnen, maar in een warm licht dat alles wat verzacht.

Charlotte en Dolores cirkelen nog steeds om elkaar. Afwisselend houden ze afstand en ontmoeten ze elkaar, nu eens in een hoek alsof ze weg van het

nieuwsgierige publiek beraadslagen, dan weer in het midden als bij een duel... Fijne verschillen tekenen zich af. Soms houden ze het koord van hun platform kort in, meestal laten ze 'het dier' wat meer uit. Wil Dolores ons iets zeggen met die blik? ... Charlotte oogt eerder verhullend naar ons, maar innemend. Hun aandacht voor elkaar gaat van voyeurisme, langs genegen- heid, tot intiem.

De actie op de vloer versnelt. In grote cirkels zitten ze elkaar vrolijk achterna, zelfs een heel klein beetje wild – Char- lottes platform ketst één keer tegen de muur. Al lopend vinden ze elkaar in het midden van de ruimte en zwieren hun 'dier' aan het koord krachtig in het rond – een centrifuge waarin echt ple- zier en theater tegen elkaar afgewogen worden. Tegelijk blijft alles doordron- gen van een grote bedachtzaamheid.

Wanneer ze eindelijk elk hun platform betreden, en die laatste zit dus ontpoppen als podium, heerst er een territoriale spanning. De plat- formen articuleren de relatie tussen de vrouwen. Elke pas erop wordt met omzichtigheid gezet. Alsof elk plat- form, ondanks dat neutraal, werktuiglijk uiterlijk – twee identieke vlakken uit blank multiplex, een meter bij een me- ter – zeer persoonlijke projecties heeft ontvangen van zijn gebruiker.

In alles wat volgt, functioneert elk



Deceptive bodies

## BOEK

platform ook steeds als podium. Met de lange toenadering, boven beschreven, schijnen Charlotte en Dolores dan ook te willen zeggen, dat zulk werktuig niet louter een blanco ondergrond is, waarop het eigenlijke beeld beter tot zijn recht komt, maar net integraal deel is van wat ze opvoeren. Een rollend terrein voor een intieme economie, de biodiversiteit voor een persoonlijke cultuur. Eén beeld toont een kettingreactie van inspanning en ondergaan, voor en van het verlangen te tonen en gezien te worden: Dolores trekt haar platform rond, met Charlotte erop tentoongesteld als een standbeeld recht voor zich uitkijkend; Charlotte trekt in die houding haar eigen platform nog mee, aangeschoven tegen dat van Dolores. De platformdierpjes werken ook goed samen.

Al rijdend, knielt Charlotte en vlijt zich met een zucht neer, uitgestrekt op de twee platformen. De benen dragen het niet meer, ze werpen hun rol van onafhankelijke, met architectuur getrainde wezens af. Met de nadruk van die zucht wordt Charlottes lichaam weer één, bijna alledaags. En tegelijk voelt die tussenkomst van de stem als een aankondiging, net doordat ze gekaderd is door zoveel nadrukkelijke stilte. Ze lijkt een eerste zet in een dramatische strategie, die gaat breken met de eerder ingehouden stemming tot hier toe.

Dolores laat als reactie de leiband vallen, om Charlotte eerst eenvoudig over het hoofd te strelen en, zonder merkbare overgang, de haren zo te draperen dat ze Charlottes gezicht verbergen. Van dan af volgen meer zulke beelden elkaar op in reeksen. Ze tonen contrasterende relaties: actief en passief, manipulatie en tederheid, medeplichtigheid en objectivering, pose en verlamming, ... Vaak gaat dat zoals bij het strijken van de haren: een gebaar dat een bezigheid op zich lijkt, verschuift om dan toch een doel te krijgen.

Geleidelijk transformeert de handeling tot een reeks beelden: wat een kledingrek leek, wordt ingezet als een kader; elke verplaatsing van de rollende platformen gebeurt nauwgezet, als om ons één precies perspectief te bieden. Zelfs wanneer de vrouwen een moment hun lijven schuddend en sidderend tonen, krijgt dat iets statisch. De beeldenstroom laat nooit af en schijnt op de duur ons oog te willen verzadigen. Zo uitdrukkelijk blijft die stroom vloeien, dat het wel een commentaar lijkt op de hedendaagse beeldenovervloed. Herkenning en vervreemding gaan elkaar besmetten: 'Zie ik wel wat ik zie? ...

Heb ik dat niet eerder gezien?' Tijd om een antwoord te vinden is ons nu niet gegund.

De vrouwen op hun rollend vakje verschijnen als figuren in een renaissanceperspectief gekaderd door een vloer met schaakbordpatroon – Dolores werd daarnet nog letterlijk als de zwarte koningin gekroond. Die vierkanten podia schijnen ons te willen zeggen: 'Het is een schaakspel met eendeloos veel regels en niemand weet nog hoe de partij beslist wordt.'

Oogcontact tussen toeschouwer en performers, hoe sporadisch ook, betreft allen in een gemeenschappelijke handeling. Onze rollende ogen vermenigvuldigen de trajecten van dat ander rollend materiaal. Bewust of onbewust improviseren we mee aan de dans van heen en weer kaatsende blikken, aan wat 'echt' hier en nu te zien is.

Het oog en de blik, het beeld en het kader, de eerste indruk en de intentie die later blijkt... daarmee zijn we dus bij 'schijn en echt', bij theater zelf. 'Echt' is dan geen gedetermineerd fenomeen dat ontdekt moet worden achter de schijn, achter mentale projecties. Het lichaam, het weefsel zelf van het projectiescherm, volstaat als waarheid. Een waarheid in opbouw, een theater waar echt en schijn termen zijn, om met dat weefsel verbanden tussen verleden, heden en toekomst te testen, tussen ik en jij...

*Deceptive Bodies* maakt zo een boeiend vraagstuk van het begrip lichaamstaal. We zien de paradoxale essentie van wat in het programma benoemd wordt als "de lichamelijke vertaling van wat in ons leeft": dat we iemands lichaamstaal veeleer onbewust voelen, erdoor worden besmet voor we nog maar een taal gewaar zijn. Drukt die taal iets uit van ons intiem leven, of komt die stroom poses van de ander?

De finale gaat gebaad in dieprood licht: geen warme spots meer die scherper randen watteren, maar een spoeling die de hele ruimte vult zonder helderheid te brengen. Een rood waarin ons netvlies geen details kan vasthouden uit de nog lopende beeldenfabriek. 'Zie ik wel wat ik zie?' Misschien hoeft dat geen antwoord. Als de scène geen grip meer biedt, bewegen we in vergaarde referenties, op ons eigen podium, waarmee wij een eigen identiteit, een eigen 'waarheidsgetrouw' beeld trachten te produceren.

...  
Toeschouwer aan zet dus. Voor de twee performers 'is het af', maar met het begrip ware resolutie maken ze in hun beeld komaf. Bij die nadrukkelijke

productie van voorbijschuivende beelden, waarbij de beelden zelf elkaar verdringen tot alleen het schuiven blijft, worden onze oogbewegingen de impuls, om ons eigen laboratorium van de lichaamstaal in te rollen. Om aan de slag te gaan met de vraag, hoe wij onze stukken zouden schuiven, bij dit rode licht waarin Vanden Eynde en Bouckaert hun beelden ontwikkelden? De vraag, wat dat nu juist betekent, dat 'louter toeschouwen' niet bestaat en wij dus theateronderzoeker zijn? Oog in oog met *Deceptive Bodies*, ontloopt onze blik zich tot een even virtuoos wezen als die 'uit de zoo ontsnapte benen-met-kleedjes'. Tijd voor theater dus, het theater genaamd uzelf.

MICHEL REYNAERT

### Surmarionnettes et mannequins

CAROLE GUIDICELLI (RED.)

De tijd dat de marionet enkel in de poppenkast gebruikt werd, ligt al een tijdje achter ons. Hij maakt vandaag integraal deel uit van de artistieke praktijk: theatermakers zetten poppen in als volwaardig instrument van hun creatieve verbeelding, zoals recente voorstellingen van FROE FROE, Ultima Thule of Tuning People bewijzen. Het poppentheater van weleer vervelde tot wat we vandaag gemeenzaam omschrijven als figuren- en zelfs objectentheater (zie Simon Allemeersch, Gisèle Vienne of Benjamin Verdonck).

Die recente ontwikkeling, waarbij objecten als het ware tot leven komen op het podium, is uiteraard niet nieuw. In de loop van de twintigste eeuw verichten heel wat artiesten onderzoek naar de mogelijkheid om theater te maken voorbij de menselijke aanwezigheid van de acteur. De lijvige, tweetaalige (Frans en Engels) boekpublicatie *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains* spoort een deel van die genealogie op, met als dubbel ijkpunt Gordon Craig en Tadeusz Kantor, die elk op hun manier, binnen een verschillend tijdsgewricht, op zoek gingen naar een andersoortige representatievorm. Het boek bundelt de bijdragen aan het gelijknamige congres dat in maart 2012 georganiseerd werd aan het Institut International de la Marionnette in Charleville-Mézières (Frankrijk).

In een hele reeks bijdragen sporen wetenschappers en kunstenaars de

invloed op van deze twee enigmatische figuren op de recente theatergeschiedenis, op artistieke praktijken waarin de reflectie over de menselijke aan- of afwezigheid centraal staat en dus op theater dat de grens onderzoekt tussen leven en dood. Steeds opnieuw stellen die artiesten de vraag of het aura van de live-acteur wel écht een substantieel element van theater is.

Craig vervangt in zijn ideële theater de acteur van vlees en bloed door de 'übermarionnette', een complexe term die verschillende bijdragen pogen te duiden, en droomt ervan het theater terug te brengen naar zijn oorspronkelijke ritualiteit en concentratie. Met zijn 'theater van de dood' haalt Kantor die tegenstelling, tussen acteur en marionnet, helemaal onderuit. De kunst van



de acteur, zo schrijft hij, is de zoektocht naar de schoonheid en de horror van de dood – in plaats van het leven dient hij de dood te verzinnebeelden. Het boek laat mooi zien hoe beide kunstenaars op zoek gaan naar wat je zou kunnen omschrijven als een 'spectraal theater', een theater waarbij de aanwezigheid van de acteur efemere, ja zelfs spookachtig is. Een beetje zoals de geest van Hamlets vader (niet voor niets duikt dit stuk meerdere keren op in deze bundel, net als het werk van Maurice Maeterlinck). Bij Craig maakt die zoektocht deel uit van de dynamiek van het modernisme. Ruimte en beeld zijn voor hem allesbehalve representatie, laat staan decoratie; het zijn weelgagige tekens die een autonome betekenis hebben. Kantors werk is dan weer een rechtstreekse verwerking van het trauma van de Tweede Wereldoorlog. Hij probeert haast letterlijk de dood op het theaterpodium tot leven te brengen, onder meer door zijn