

De totale podiumkunst van Rosas

'Zoals de structuur van de choreografieën van Anne Teresa De Keersmaeker altijd ook de interne logica van de muziek weerspiegelt, zo reflecteren in *I said I* alle ingrediënten elkaar, en dat zowel thematisch als vormelijk',
schrijft een enthousiaste Rudi Laermans.

I said I

1.

Het werk van Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas lijkt op een nimmer eindigend *work in progress*. Soms zijn er rustpunten, zoals *Drumming*, waarin uit *Just Before* afkomstig bewegingsmateriaal tot een consistente, één uur durende choreografie werd ontvouwd. Maar net zomin als bij voorbeeld het nog altijd opgevoerde *Rosas danst Rosas* was deze voorstelling een soort van duidelijk intern ijkpunt, een hoeksteen van een oeuvre. Als men de verschillende Rosas-producties bij wijze van spreken naast elkaar legt, emergeert géén totale 'Gestalt', geen homogene figuur die alle voorstellingen leesbaar maakt en sommige als kristallisatiepunten laat verschijnen. Er zijn alleen talloze dwarsverbindingen, onder meer in de vorm van opvallend veel auto-citaten, van 'hernemingen' van frases, rekwisieten (die eeuwige stoelen!) of simpelweg stijlkenmerken (zoals de uitwaaiende armen of, in een ander register, het spelen met kledingaccessoires). Gedurig wijst het werk van De Keersmaeker en Rosas vooruit, naar een komende productie en – finaliter – naar die allicht onmogelijke voorstelling die volgens een nog onbekende dialectische logica al het gemaakte en getoonde, inclusief terloopse herwerkingen of verschuivingen, in zich weet op te nemen. Dit utopische vluchtpunt zal waarschijnlijk ook na *I said I*, de jongste creatie van Rosas, blijven wat het is: een immer verder vooruitgeschoven punt in de toekomst.

Op een vreemde maar tegelijkertijd overduidelijke manier staat het werk van Rosas dus in het teken van het vermijden van het definitieve, het affe, het voleindigde – 'de dood'. Positief geformuleerd komt dit neer op een altijd weer opnieuw beginnen, maar dan zonder ooit tabula rasa te maken, met een groot respect voor de eigen artistieke geschiedenis, het parcours dat De Keersmaeker te samen met de

Rosas-compagnie in uiteraard wisselende bezettingen aflegde. Rosas herneemt, puurt materiaal en inzichten verder uit, dikt aan – en tegelijkertijd is er altijd ook sprake van vernieuwing, vaak door het aangaan van een meestal impliciete dialoog met de werkwijzen of compositieprincipes van andere choreografen. Zo was *Woud* duidelijk gemarkeerd door de kennismaking met het werk van William Forsythe en herinnert het bewegingsvocabulary in alle recente producties meermaals aan de danstaal van Trisha Brown. In *I said I* vallen hier en daar zelfs sporen te bekennen van het danstheater van Meg Stuart, zo bijvoorbeeld in het gebruik van dekens als quasi-tentjes of het ostentatief opschorten van hemd of bloes en, vervolgens, het tonen van de ontblote rug aan het publiek (twee markante scènes uit Stuarts *No Longer Readymade*). Het aangeven van dergelijke externe invloeden – van intertekstuele sleutels – blijft in artistieke middelen een enigszins beladen zaak, ook na het opgeven van het moderne, door de avant-garde tot credo verheven streven naar individuele vernieuwing. Maar alvast De Keersmaeker is gewoonweg niet uit op originaliteit tegen elke prijs. Veeleer kan zij een behoedzame onderzoekster, Rosas een artistiek laboratorium heten. En onderzoek, van welke aard ook, vereist leren – van de eigen ontwikkelingsgang even goed als van anderen. Wie het werk van Rosas met modernistische normen de maat neemt, veroordeelt zichzelf tot onbegrip.

I said I maakt pregnant duidelijk dat het onderzoek van De Keersmaeker en Rosas helemaal niet rond het vinden van een volstrekt oorspronkelijke danstaal draait, misschien zelfs niet eens dans of choreografie als voornaamste inzet heeft. Dat blijkt trouwens ook uit de grillige loopbaan van De Keersmaeker/Rosas. Zij heeft zich immers meermaals met opera,

theater én dans – en dus ook: met muziek – ingelaten. De Keersmaeker is dus een podiumkunstenares in de volle zin van het woord, Rosas meer dan alleen een dansgezelschap. De nadruk kan soms wel een tijd lang op dans en choreografie vallen, maar een conjuncturele klemtoon is wat anders dan een identiteitskaart. Net als bij voorbeeld *Ottone*, *Ottone of Erts*, geeft *I said I* helder aan dat het in het totale werk van Rosas niet zozeer om het vinden van nieuwe danspassen gaat, maar wel om het podium als toonruimte, als die particuliere plaats waar individuele subjecten zich – boudweg gesteld – aan anderen blootgeven. Om dat laatste is het, zo dunkt mij toch, De Keersmaeker in haar onderzoek als podiumartieste te doen. De voorstellingen van Rosas staan daarom soms expliciet, soms impliciet in het teken van de gedurig insisterende vraag hoe iemand zich te samen *met* anderen *voor* anderen middels gebaren, woorden, bewegingen,... als een 'ik' kan positioneren. En dat zonder te vervallen in een gemakkelijke theatraliteit (het individu als typetje, als personage of cliché) enerzijds, onder vermindering van die directe emotionele of lichamelijke expressie die alleen maar obsceen (*off-scenisch*) is anderzijds.

2.

I said I: deze titel verwijst in de eerste plaats naar de tekst van Peter Handke – *Selbstbeziehung* uit 1966 – die te samen met de gebruikte muziek de voorstelling draagt. Handkes monoloog, die hier over alle uitvoerders is verdeeld en zo al meteen een polyfoon karakter verkrijgt, lijkt nog het meest op een loutere opsomming van elkaar flagrant weersprekende gedachten van een Ego over zichzelf: een ik observeert het eigen leven in verhouding tot 'het sociale'. Deze sociabiliteit heeft de vorm van regels en wetten, van een taal die verplicht

maar ook toelaat 'ik' te zeggen, en natuurlijk ook van directe anderen. Die blijven echter volledig gezichtsloos: geen vader of moeder, geen geliefden, geen vrienden, geen partner,... Het sociale omvat in *Selbstbeziehung* dus geen duidelijke tegenposities, zodat de ik-spreker annex zelfobservator nooit een concreet iemand toe- of aanspreekt. De vele zelfobservaties blijven zo in een niet nader bepaalde, primair mentale of psychische ruimte rondtollen. Ze zijn ook weinig complex want haast elke ik-gedachte is niet meer dan een vaak korte zin, een singulier statement dat meestal met 'ik' begint (genre 'ik leerde spreken', 'ik leerde het onderscheid tussen goed en slecht', 'ik spuwde op de grond waar dat niet mocht', etc.). Tijdens de voorstelling maken de verschillende dansers-acteurs dan ook de hele

tijd de titel *ik zeg "ik"* waar. Edoch, wie spreekt hier eigenlijk? Wie of wat is het ik dat 'ik' zegt? Door de immer wisselende spreekposities verschilt het uitgesproken 'ik', de eerste persoon enkelvoud als talige vorm of betekenaar, al per definitie van de aangeduide ik-spreker, het grammaticale subject van het sprekend subject. Of in de door Jacques Lacan beroemd gemaakte terminologie van Roman Jakobson: in *I said I* is er een zichtbare, immer herhaalde splitsing of deling tussen het *sujet de l'énoncé* ('ik' als talige term) en het *sujet de l'énonciation* (het ik dat het woord 'ik' uitspreekt). Beide vallen niet samen, want altijd weer een ander ik zegt 'ik'. Maar is deze 'Ich-spaltung' (dixit Freud) niet ook aan het werk als één enkel subject 'ik' zegt – als u of ik de eerste persoon enkelvoud bezigen? Verwijst ook dan niet dat altijd weer

herhaalde woordje 'ik' naar een altoos verschuivende realiteit die door de kwestieuze betekenaar helemaal niet wordt gedekt, laat staan weergegeven of afgebeeld?

Als een volleerde Lacaniaan maakt Handke in het begin van de tekst duidelijk dat we onze subjectiviteit aan de taal hebben te danken. We *zijn* geen subjecten maar *worden* het pas als talige wezens, als gebruikers van de betekenaar 'ik'. Meer zelfs, de taal verplicht ons 'ik' te zeggen – want daarzonder geen persoonlijk spreken, geen mogelijkheid om geïndividualiseerd terug te spreken of te dialogeren. Met de intriede in de talige orde raakt ieder subject tegelijkertijd ook voorgoed in zichzelf gespleten, zit het voor altijd vast aan de deling tussen grammaticale en sprekende subjectiviteit en zal het dus nooit meer 'heel worden'. De eerste per-

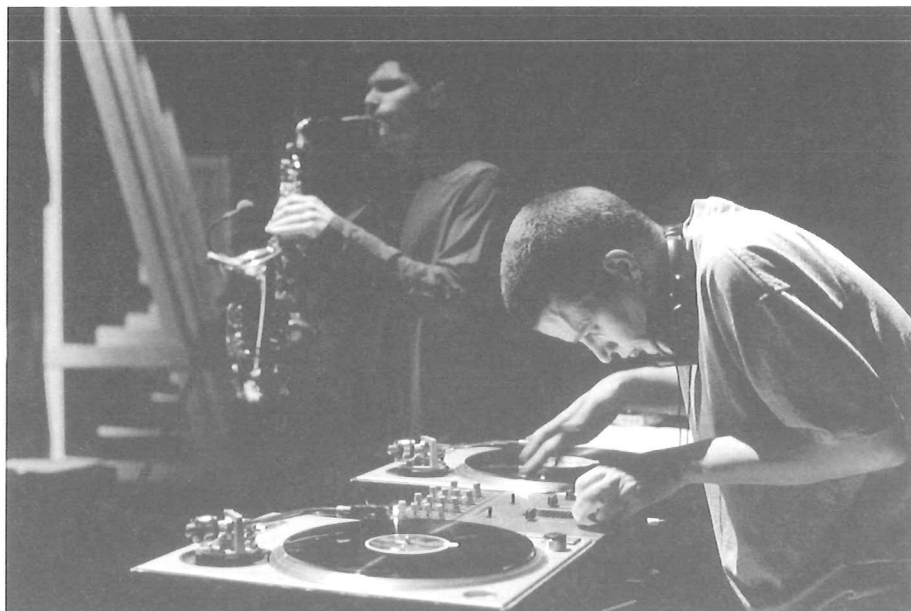
I said I - Rosas / Herman Sorgeloos



soon enkelvoud gelijkt daarom op een vergiftigd geschenk. Deze anonieme betekenaar laat ieder van ons toe om zichzelf als een distinctief individu te positioneren ('ik ben ik'), maar dan wel tegen de prijs van het verlies van elke mogelijkheid tot een directe zelfpresentatie of -representatie. Want het grammaticale 'ik' duidt het sprekende ik enkel aan, indexeert het wel maar zonder het ook reëel aanwezig te stellen of te representeren. In die zin bewerkstelligt de mogelijkheid om 'ik' te zeggen paradoxaal genoeg ook een radicaal en onophefbaar ik-verlies. Kortom, in onze letterlijk gedeelde of gesplitste subjectiviteit klappen taal en 'zijn' uit elkaar. 'Zichzelf zijn' is sprekende wezens niet gegeven: ze zijn altijd al onteigend door wat hen eigen is – door hun taligheid en de daarmee samenhangende subjectiviteit.

Dat ieder van ons al sprekend of (na)denkend nooit bij zichzelf aankomt, dus geen harde identiteit in de strikte betekenis van het woord kan claimen, maakt Handke in de rest van de tekst overduidelijk door zijn ik heel contradictoire dingen te laten zeggen. Het tekstuele 'ik' heeft in *Selbstbeziehung* geen consistentie, presenteert dan ook geen mooi afgerond levensverhaal en zegt-zomaar-wat. En toch ook niet: er zit een helder patroon in het geheel van ik-uitspraken. In feite blijft dat ik of subject de gehele tekst lang geobsedeerd door het verplichtende van elke taal – door wat Roland Barthes ooit 'het fascisme van de taal' noemde. Taligheid is inderdaad ook synoniem met regels of normen, reden waarom Lacan in zijn werk de taal tot model van de symbolische orde of cultuur heeft gepromoveerd. Handke volgt deze zienswijze, maar benadrukt bijzonder sterk het uiterlijk dwingende van talige en andere conventies. De tekst is hier onmiskenbaar getekend door het klimaat van de jaren zestig en de wil om protest aan te tekenen, in verzet te gaan ook. Het enige dat het door de taal geknevelde tekstuele 'ik' evenwel aan het einde van de voorstelling rest, is het assumeren van al het gezegde: 'I said I', inderdaad.

I said I werd door Anne Teresa De Keersmaecker geënceneerd in nauwe samenspraak met haar zus Jolente, bekend van tg Stan. Misschien dat mede hierom de interpretatie van Handkes tekst zo dicht op de voorstelling zelf zit, ja die als het ware gedurig lijkt te become-tariëren, zodat er een eigenaardige reflexieve spiegelverhouding ontstaat tussen tekst-opvoering en tekst, tekstzeggende en hetgeen wordt gezegd. De elk subject kenmerkende deling of splijting ('fente', dixit Lacan) verschijnt hier namelijk als het waarmerk bij uitstek van de acteur-performer. Als die 'ik' zegt, valt deze gefingeerde subjectiviteit immers per definitie niet samen met het eigen ego. In die zin sym-



I said I - Rosas / Herman Sorgeloos

boliseert de theaterspeler, de danser of – weerom algemener gesteld – de podiumperformer de *condition humaine*, de elk subject kenmerkende onmogelijkheid van zoiets als 'eigenlijkheid', authenticiteit of 'met zichzelf samenvallen'. Wie 'ik' zegt, is altijd al een ander een personage in de anonieme tekst genaamd taal. Binnen de context van de voorstelling werkt de theatralisering van Handkes tekst daarom als het ware dubbelop, is hij op een dubbele wijze verdubbeld. Enerzijds is de onophefbare, in alle betekenissen van het woord oorspronkelijke zelfvervreemding die *Selbstbeziehung* genadeloos openplooit gewoonweg altijd ook die van de dansers-acteurs als performers (als fictieve 'ik-ken' of 'personages'). Anderzijds is natuurlijk ook hun reële subjectiviteit gebroken of gedeeld, door hun intrede in een taal – in dé symbolische orde – voorgoed in tweeën gespleten. Waaruit logisch volgt dat, oh paradox!, ze uitgerekend als performers de ware vorm van hun subjectiviteit representeren of voorstellen. Als performers zijn ze wat ze werkelijk zijn: niet zichzelf, maar de onmogelijkheid om als ik-spreker zichzelf te zijn (en dus in figuurlijke zin wel degelijk zichzelf).

3.

De totale encenering van *I said I* maakt ook in meer algemene zin een leidmotief van de door Handkes tekst gedurig gesuggereerde tegenstelling tussen een moeilijk te articuleren individualiteit enerzijds en een vage, voornamelijk dwingende sociabiliteit anderzijds. Dat blijkt al meteen van bij de aanvang van de voorstelling. Overigens bevinden de dansers-acteurs zich al bij het binnenkomen op het po-

dium, waar aan de rechterkant dj Grazzhoppa en saxonist Fabrizio Cassol, bekend van Aka Moon, het publiek muzikaal verwelkomen (de linkerkant is voor Ictus-leden François Deppe, Jean-Luc Fafchamps, George Van Dam en Alexandre Fostier). Na het doven van de zaallichten beginnen met uitzondering van de Japanse Taka Shamoto de tien performers, versterkt door een goed zichtbare mondmicrofoon, in verschillende 'moedertalen' Handkes tekst te declameren. Soms herhalen ze elkaar, soms worden ze onderbroken door het duo Grazzhoppa-Cassol. De tekstzeggende gebeurt nu eens frontaal richting publiek gekeerd, dan weer terwijl er schijnbaar ordeloos door elkaar wordt gelopen of van plaats gewisseld. De groep brengt de tekst losjes en ongedwongen, met de van Discordia en tg Stan zo onderhand overbekende informaliteit: gekruiste armen, korte glimlachjes naar elkaar, een vooruitstaand been hier en een scheefstaand lijf daar. Deze achtere-loosheid is natuurlijk gestileerd en bestudeerd want geënceneerd, dus allesbehalve écht informeel. Vernieuwend is het allemaal niet meer, maar dat doet er ook weinig toe: het werkt, het is een bij Handkes tekst goed passende, erg efficiënte theatraliteit. Na een tijdje klit de groep samen op de houten tribune links achteraan het podium (decor en licht zijn overigens van de hand van Discordia-voorman Jan Joris Lamers). Nog meer Handke, in dezelfde *arte povera*-stijl gebracht – tot de eerste scène eindigt met het collectief uit elkaar nemen van de tribune onder begeleiding van, nog steeds, de jazz annex hip hop-deunen van Fabrizio Cassol en dj Grazzhoppa. Op dat ogenblik stapt Taka Shamoto, die zich tot dan toe zwijzaam heeft

proberen onzichtbaar te maken, gedecideerd naar voren, om er gewoon maar te staan – om, letterlijk, haar *lichamelijke* individualiteit of particulariteit te demonstreren: 'I said I' wordt 'I am I'. Deze verschuiving is cruciaal, niet het minst omdat ze de voor de hele voorstelling kardinale verhouding tematiseert tussen tekst en lichamelijke, talige subjectiviteit en fysieke particulariteit.

Ook in de overige gedeelten van *I said I* speelt Shamoto meermaals de rol van het nu eens door de groep verstoten, dan weer eigen-gereide individu. Zo is er de tel-scène, die trouwens tevens op een meer algemeen niveau het overkoepelende thema ontvouwt, dus de dualiteit individu/groep ensceneert. Telkens Martin Kilvady een nieuw getal aftelt, wisselen de performers van positie op het podium. Ze doen

dat op een levendige, geïmproviseerd aandoende manier, alsof er geen dwingende afspraken gelden, tenzij uiteraard de regel dat je elkaar in acht neemt, met elkaars bewegingen rekening houdt. Het is een treffende enscenering van een uit het alledaagse sociale leven bekende dialectiek: in reactie op de acties van anderen, dus in inter-actie, een eigen positie, een individuele plek afbakenen. Op een bepaald moment doet Shamoto dan alsof ze blind is: ze sluit de ogen. De negen andere performers betonen zich meestal behulpzaam, ze verhinderen dat de geveinsde blinde tegen rekvisieten oploopt of van het podium afdondert. Maar soms doen ze ook gemeen, geven ze het lichaam van Shamoto zomaar een kwartslag om het uit de richting te brengen. In een andere scène wordt dezelfde Shamoto, maar dan nu in de

rol van een vragend iemand die iets wil te weten komen, van de ene naar de andere doorverwezen, tot ze ten slotte in huilen uitbarst. Het individu Shamoto is in *I said I* echter niet altijd een zwak slachtoffer van sociale malversaties. In een tegelijk hilarische en in al haar eenvoud bijzonder sterke scène affirmeert ze haar individualiteit door in het Japans te beginnen tieren terwijl de anderen achteraan het podium liggen lummelen (of doen alsof, uiteraard). Daarbij roept ze af en toe iemand bij zich, met een dwingende luidruchtigheid die geen tegenspraak duldt. En waartoe die anderen? Om haar twee borsten vast te houden bij voorbeeld: 'ik' kan niet zonder de anderen, ook al verstoten ze 'mij' keer op keer.

De misschien wel sterkste evocatie van de uiteindelijk onoplosbare spanningsverhouding

I said I - Rosas / Herman Sorgeloos



tussen individu en groep is de scène waarin één enkel iemand afwisselend door alle anderen met de vinger wordt gewezen en roepend wordt achternagezeten, beschuldigd, geslacht-offerd. Het is een duidelijke illustratie van het bekende zondebokmechanisme, dat onder meer de Franse denker René Girard uitvoerig heeft geanalyseerd: elke groep brengt een offer, verandert een van haar leden in 'een slechterik' en weet zo de interne cohesie te versterken (volgens de logica van allen-tegen-één of, algemener, van wij versus zij, *us against them*). De scène is vooral zo sterk omdat men elkaar gedurende langere tijd afwisselend als zondebok aanwijst. De gemaakte suggestie is overduidelijk: aan de slachtoffer-positie kan men alleen ontkomen door niet de positie als zodanig te contesteren, maar een andere bekleder, een nieuwe zondebok te benoemen. Aan dit vertrouwd aandoende spel van inclusie door exclusie, groepsvorming door uitsluiting, komt in de voorstelling alsnog een eind als Roberto Olivan de la Iglesia als kersverse verschoppeling meteen in de contramine gaat, zich niet tegen de groep maar de hem opgelegde sociale positie verzet. In afgemeten zinnestjes – ik weet niet of ze uit Handkes tekst stammen – vraagt hij zich woedend af welke wet, regel of norm hij misschien gebroken heeft. De rest van de groep staat er een beetje verloren, ja bedremmeld en beschaamd bij, alsof iedereen beseft dat de slachtofferpositie niet op reële maar imaginaire gronden wordt toebedeeld, omdat elke groep nu eenmaal een zondebok nodig heeft. Edoch, ook het zich verzettende individu blijft ondanks de betoonde moed aan de wetten van grammatica en uitspraak gebonden. Aan de directe groepsdwang kan men (pogen te) ontsnappen, aan de talige conventies niet – want zonder taal geen subjectiviteit noch protest-communicatie, geen ik dat zich al 'ik' zeggend tegen anderen te weer stelt. De onmogelijkheid om dat taaljuk af te werpen wordt bijzonder mooi geïllustreerd door de terloopse terechtwijzigingen van Ursula Robb aan het adres van de woedend protesterende Roberto Olivan de la Iglesia. Als een heuse politieagent van de (Engelse) taal corrigeert ze af en toe de uitspraak van de fulminerende Roberto, die zich zo ondanks alle protest toch tot de orde weet geroepen – tot de symbolisch-talige orde, ongetwijfeld de onuitgesproken hoeder en uiteindelijk garant van elke maatschappelijke orde.

4.

I said I valt elkaar in diverse scènes die behalve door de tekst en het overkoepelende thema vooral door de muziek bij elkaar worden gehouden. Tegelijkertijd is ook die muziek, net als de zowel besproken als uitgespro-

ken subjectiviteit, radicaal gebroken, 'in zichzelf verdeeld', zonder eenmakend centrum. De muziek wordt zoals gezegd live gebracht door dj Grazzhoppa en Fabrizio Cassol enerzijds, door vier Ictus-leden anderzijds. Deze laatsten voeren composities van onder meer Anton Webern en Bernd Alois Zimmerman uit. Ictus staat ook voor de slotscène in: naast een leeg podium speelt het ensemble een compositie van Brahms. Het is een erg mooi, verstillend aandoend moment, een echt slotakkoord. Maar het bevestigt ook dat Anne Teresa De Keersmaecker het uitvoeren van muziek als een volwaardige podiumkunst beschouwt en het haar helemaal niet alleen om de choreografische bruikbaarheid van de partituur gaat. Wie muziek brengt, die beweegt op z'n minst armen en handen – en die bewegingen zijn het waard gezien te worden. Ook de zich concentrerende lichamen van de muzikanten in toto verdienen onze aandacht, los van wat er nu juist ten gehore wordt gebracht. De stelling dat de bewegingen en de fysieke presentie van muzikanten dansante kwaliteiten bezitten, resulteerde trouwens al in eerdere voorstellingen van Rosas in een grote zichtbaarheid van de meewerkende musici (zoals van violist Irvine Arditti in *Achterland* of van pianist Jos van Immerseel in *Bach*).

Nieuw aan *I said I*, en tevens beslissend voor de gebroken muzikale identiteit van de voorstelling, is uiteraard de sterke inbreng van de niet-klassieke genres, met name van hip hop en jazz, in een Rosas-productie. In feite overspant *I said I* zo een breed muzikaal spectrum, vertrekkend bij de cultureel gezien volstrekt illegitieme hip hop over de half wel, half niet aanvaarde jazz tot aan de geconsacreeerde Brahms, zij het dat uit de legitieme 'kunstkunst'-muziek het hedendaags-klassieke repertoire de toon zet (naast Zimmerman en Webern valt er werk van Luciano Berio en Kaija Saariaho te horen). Deze op het eerste gezicht eclectische muziekkeuze zorgt helemaal niet voor breuken of dissonanten, spanningen of botsingen tussen uiteenlopende klank-universa. De diverse muzieksoorten staan ook niet simpelweg naast elkaar. Jazz en hip hop gaan goed samen, zo blijkt (maar dat wist de bijdetijdse muzikliefhebber natuurlijk al). En fusion jazz plus hip hop én hedendaags klassiek zijn onderling allicht niet zo makkelijk verzoenbaar, zoals de podiumopstelling trouwens illustreert, maar ze verdragen elkaar wel. Toch is er in *I said I* wel degelijk meer aan de hand dan enkel een vreedzaam muzikaal samenleven, een geweldloze co-existentie van heterogene genres die zich aan het morele maxime 'respecteer de differentie!' houdt. De verschillen in klankkleur, tonaliteit en vooral ritmiek tus-

sen fusion jazz en hip hop enerzijds, hedendaags klassiek anderzijds, versterken elkaar op een positieve manier. Dat heeft, zo dunkt mij, veel te maken met het simpele feit dat met uitzondering van Brahms – maar diens compositie staat in de voorstelling dan ook apart – geen van deze genres een narratieve, verhalen- de logica volgt. Ofwel leggen klanken en tonaliteiten (hedendaags klassiek), ofwel ritmische herhalings (jazz en hip hop) de basis voor het gehoorde. *I said I* weert zo tot in de muziek toe het vertellen, het gestaag ontwikkelen van (melodische) thema's. De voorstelling maakt dan ook manifest géén gebruik van de meer melodieuze populaire genres, zoals pop of rock, blues of folk. Als zodanig is ze ook helemaal geen schoolvoorbeeld van de meestal voor postmodern versleten mix tussen hoge en lage cultuuruitingen.

Ondanks de op het eerste gezicht fragmentarische opbouw (ik kom daar nog op terug) is *I said I* een bijzonder consistente productie, en dan niet enkel op inhoudelijk vlak. Tussen de diverse ingrediënten – tekst, muziek, bewegingsmateriaal,... – bestaan ook meerdere vormelijke spiegelverhoudingen, formeel homologe relaties die niet zo direct observeerbaar zijn maar ook zonder veel aandachtigheid een indruk van eenheid, ja van 'Einklang' oproepen. Zo doet de keuze voor hip hop ook juist aan omdat Handkes tekst door de ontelbare korte ik-zinnestjes een hoog rap-gehalte bezit. De tekst hééft een repetitief ritme, dat van de pulserende hip hop van dj Grazzhoppa. Er zitten ook korte crescendo-stukjes in, met elkaar thematisch, grammaticaal of door het woordgebruik versterkende, tot reeksen samenklittende uitspraken. Deze spiraalvormige beweging kenmerkt dan weer de fusion jazz van Fabrizio Cassol en Aka Moon. In het licht van dit tweeledige tekstritme zijn dus eigenlijk de hedendaags-klassieke stukken de ware *Fremdkörper*. En toch ook niet, al lijkt het geen toeval dat in de geësceneerde directe dialogen tussen tekst en muziek, zoals in de al gememoreerde openingsscène, uitsluitend het duo Grazzhoppa-Cassol muzikaal aan zet is. De composities van Zimmerman, Berio of Saariaho staan veel meer op zichzelf, maar tegelijkertijd past hun altijd dreigende sonoriteit wonderwel bij het soms lichtjes dreinerige, soms uitgesproken agressieve van Handkes *Selbstbeziehung*. Kortom, deze tekst bevat muziek, of liever verschillende, onderling heterogene grote en kleine 'muziekjes', en de in *I said I* uitgevoerde muziek brengt die over alle divergenties heen ten gehore, al dan niet in directe dialoog. De zussen De Keersmaecker hebben Handkes monoloog kortom niet alleen getheatraliseerd en 'gepolyfoniseerd', over meerdere stemmen verdeeld,

maar ook nog eens consequent 'gemusicaliseerd'. En ook aan het dansen gebracht?

5.

I said I is al ruim drie kwartier bezig voor er goed en wel van opeenvolgende dansbewegingen sprake is. Zelfs dan, en dat blijft één scène uitgezonderd de hele voorstelling lang zo, sluiten de bewegingen niet meteen aan tot gestileerde frasen, elkaar versterkende passen, armbewegingen, enz. Zowel in de afzonderlijke solo's als de in groep gedante sequenties overheerst de korte frase, het van zin naar zin gaan. We stoten zo alweer op een formele homologie, een vormelijke gelijkenis tussen de nadrukkelijke zin-gerichtheid van Handkes tekst en die van het bewegingsmateriaal. Het dansen mimeert dus de tekstualiteit, de structuur en niet de inhoud van de tekst (op geen enkel ogenblik verkrijgen de dansbewegingen een symbolisch karakter). Ook elke bewegingszin is een op zichzelf staand ik-zinnetje en lijkt daarom op een statement van de individuele danser, die altijd ook met zijn of haar particuliere lichaam 'ik' zegt, iets van zichzelf op een noodgedwongen momentane, immer verschuivende wijze re-presenteert. Net zomin als de cascade van ik-gedachten in *Selbstbeziehung* worden de diverse bewegingszinnen door een denkbeeldige lijn overspannen. Eerder is er discontinuïteit alom: bewegingen worden aangezet, even gecontinueerd, vervolgens afgebroken, waarna een nieuwe korte frase begint. Deze indruk wordt nog versterkt door de vorm van de eerste lang aangehouden groepsdans, op muziek gecomponeerd door dj Grazzhoppa. Marta Cornado, Alix Eynaudi, Fumiyo Ikeda, Oliver Koch, Rosalba Torres,... blijven individuele dansers, ja 'ik-bewegers'. Ze dansen in de eerste plaats *naast* elkaar, en toch ook *met* elkaar – want bewegingen worden doorgegeven en overgenomen, individueel gemimeerd en gearticuleerd, met echter slechts af en toe een unisono-moment.

Door de vele gelijkenissen in het haast altijd op een '(af)gebroken' manier getoonde bewegingsmateriaal rijst het vermoeden dat één enkele lange frase het vertrekpunt van de voorstelling vormde. Die werd tijdens het werkproces wellicht al snel van haar identiteit beroofd: alle mogelijke variaties werden gedurig in mootjes gehakt en zijn uiteindelijk als fragmenten van een nooit getoonde eenheid in de voorstelling terechtgekomen. Alleen in de groepsdans op de jazzy score van Aka Moon gaat alles ook echt aaneenklitten en verandert het dansen in een heuse choreografie, een echt dansante compositie, een strak gecoördineerd samenspel van de door de verschillende dansers uitgevoerde bewegingen. Als choreografie-

ren synoniem is met de creatie van een zelfreferentieel systeem, een in zichzelf gesloten eenheid van naar elkaar verwijzende bewegingen, moeten we dus besluiten dat de danspassages in *I said I* slechts bij uitzondering een choreografisch stempel dragen. Zowel in de vele solo's als de groepsdans op Grazzhoppa's muziek domineren bewegingssequenties die altijd weer opnieuw afbreken, nooit echt tot een grotere eenheid verdichten. Met deze vaststelling is natuurlijk nog niets gezegd over die andere, thans allerwegen ter discussie gestelde letterlijke betekenis van het woord choreografie: een vaststaande en voorgegeven tekst, een imperatief geheel van bewegingsregels. De pertinentie van deze notie van choreografie ligt voor *I said I* voor de hand. De hele voorstelling cirkelt immers rond de verhouding tussen individualiteit en sociale normen, subjectiviteit en het dwingende van elke taal.

Tegenover 'het choreografische' in de letterlijke betekenis van het woord maakt thans opnieuw de idee van 'het geïmproviseerde' opgang (eerder dan de gedachte van improvisatie als zodanig). In de discursieve articulaties van deze tegenstelling spelen haast altijd andere hiërarchische onderscheidingen of tweedelingen mee. Choreografie, dat is de dwang van de tekst, het meer of minder geanimeerd ('beziel'd) opvoeren van opgelegde bewegingen, het zich schikken naar het meesterroeg van een artistiek leider; 'het geïmproviseerde' zou daarentegen staan voor de mogelijkheid om als danser de eigen subjectiviteit te articuleren (zoual niet voor zelfexpressie tout court), en dat altijd *right on the spot*, in *real time*, dus momentaan, zonder het knellende corset van een eerder uitgestippeld parcours. Welnu, op het Aka Moon-deel na is het in *I said I* gedurig onduidelijk of de meestal solerende dansers ja da nee improviseren, wel of niet een voor-schrijvende tekst (een 'wettekst') opvolgen. De vraag is dan juist niet wat er nu werkelijk aan de hand is, dus of de dansers nu 'echt' zelf keuzes maken of integendeel aanwijzingen uitvoeren. Voorbij deze voor het publiek sowieso onoplosbare waarheidsvraag kan, ja moeten we vasthouden aan de voor deze voorstelling cruciale vaststelling dat zowel het bewegingsmateriaal als de wijze van dansen het verschil tussen improvisatie en choreografie simpelweg laat imploderen. Voor de toeschouwer is het, op de genoemde groepsdans na, gewoonweg onmogelijk om te beslissen of de getoonde bewegingen zich als het ware aan één enkele zijde van het onderscheid improvisatie/choreografie bevinden.

Het verschil tussen improvisatie en choreografie heeft in menig opzicht de twintigste-eeuwse dansgeschiedenis getekend. In *I said I* wordt het althans vanuit het standpunt van de

toeschouwer radicaal gehybridiseerd en in de war gebracht, op een met Forsythes werk vergelijkbare wijze. Dat heeft zoals gezegd met het karakter van het materiaal te maken. Vloeiende bewegingen van armen en benen domineren, in combinatie met niet minder fluïde aandoende distorsies van bekken of romp. 'Dit zou geïmproviseerd kunnen zijn', zo denkt de toeschouwer, en deze indruk wordt nog versterkt door het feit dat solo's de toon zetten (die bovendien met schijnbaar groot gemak en zichtbaar dansplezier worden gebracht). En solo's, zo weten we, vragen minder regels en afspraken, maken 'het geïmproviseerde' waarschijnlijker. Tegelijkertijd ondermijnen de vele gelijkenissen in het bewegingsmateriaal van de solisten de impressie van 'zomaar improvisatie'. Er is daarom gedurig een dubbele lezing van de danssequenties in *I said I* mogelijk, in termen van zowel improvisatie als choreografie. Als deze ambivalentie ook ernstig wordt genomen, luidt de conclusie onherroepelijk: als het getoonde choreografie is, dan simuleert het 'het geïmproviseerde'; als het integendeel van de orde van 'het geïmproviseerde' is, dan simuleert het 'het choreografische'.

6.

Te samen genomen leveren mijn voorlopige beschouwingen over *I said I* een eerste draaiboek voor de diverse ingrediënten – tekst, muziek, dans, theatraliteit,... – op. Cruciaal zijn, zoals gezegd, de formele en inhoudelijke homologieën in de regie of encenering van de diverse bouwstenen van de voorstelling. De oppervlakkige indruk dat *I said I* een dispartate, gefragmenteerde werkvoorstelling is, klopt dus niet. Zoals de structuur van de choreografieën van De Keersmaeker altijd ook de interne logica van de muziek weerspiegelen, zo reflecteren in *I said I* alle ingrediënten elkaar, en dat zowel thematisch als vormelijk. Deze voorstelling kan daarom een schoolvoorbeeld van *totale podiumkunst* heten. Ze is tot in de kleinste details toe doordrongen van het besef dat de geïnstitutionaliseerde scheidslinies tussen de diverse genres hoogst relatief zijn en het zeer wel mogelijk is om die in één enkele productie tot een nieuw geheel aan te smeden, te desarticuleren en in een en dezelfde beweging (beweging!) te hêarticuleren. Deze eenheid moet dan wel steeds weer opnieuw worden gevonden, vertrekkende van de gebruikte tekst, het concrete bewegingsmateriaal, het feitelijke decor, etc. Ze vloeit kortom voort uit een particuliere regie, die altijd ook *een regie van het particuliere* is welke zich slecht verdraagt met elke vorm van centraliserende of totaliserende directiviteit (zoals we die bij voorbeeld van het Duitse of Franse regisseurs-



I said I - Rosas / Herman Sorgeloos

theater kennen). Zo'n regie vraagt ongetwijfeld veel tijd. In het geding is een behoedzame zoektocht, geen toepassing van een theateraal of dramaturgisch totaalconcept. Een regie van het particuliere is immers per definitie polycentrisch, a-lineair en dus niet-hiërarchisch (filosofisch geformuleerd: niet-Hegeliaans). Ze heft de particulariteit van alle elementen niet op in een hogere, alles samenbindende eenheid, maar volstaat met het zoeken naar *mogelijke* dwarsverbindingen die de gelijkenissen én de verschillen tussen de uiteenlopende werkmaterialen (meervoud!) recht doen. Kortom, een regie van het particuliere, dat is, Deleuziaans gesproken, een geheel van dialogerende singulariteiten – en als zodanig altijd ook een maatschappelijke utopie, letterlijk een voorbeeld van een rechtvaardige sociale orde.

I said I is totale podiumkunst zonder 'totalitaire' tendensen, zonder zoiets als het streven naar een multimediaal spektakel, een 'Gesamtkunstwerk' of – algemener gesteld – een dialectische eenheid. Het is daarom ook geen toeval dat de verschillen tussen theater, dans en muziek helemaal niet worden uitgewist. Totale podiumkunst is géén *performance art*. Dat laatste begrijpt zichzelf als een globaal, meestal postmodern genoemd alternatief voor de bestaande podiumkunsten. De totale podiumkunst van *I said I* gelijkt daarentegen veeleer op een woekeren *tussen* de diverse genres, het exploreren van de verschillen tussen dans, theater en muziek. Maar zelfs deze formulering doet nog te homogeniserend aan. Want waar het voor alles om gaat is de verkenning van de altijd particuliere differenties tussen de uiteenlopende vormen van dans (tussen bewegen, 'het geïmproviseerde' en choreografie bijvoorbeeld), de uiteenlopende manieren van theater-maken en theatraliteit, het veelvoud aan 'musicaliteiten'. Dat levert per definitie een 'open tekst' op (dixit Umberto Eco), een polyfone voorstelling waarin heel verschillende lijnen en representaties elkaar zowel kruisen als dwarsen, zowel versterken als afbreken.

Het gebeurt wel allemaal op een podium. Ook de totale podiumkunst van Rosas blijft daarom gestempeld, zij het op een specifieke wijze, door het ampele gegeven dat al hetgeen op een podium plaatsvindt de werkelijkheid noodzakelijkerwijs verdubbelt, een paradoxale voorstelling of re-presentatie *in presentia* van iets afwezig is. De in *I said I* al bewegend of dansend, pratend of acterend, dus *in actu* geëvoceerde werkelijkheid mikt uiteraard – zoveel moge duidelijk zijn geworden – op de specifieke 'onwerkelijkheid' van ieders individualiteit, wat altijd ook de vraag naar de sociale inbedding daarvan met zich brengt. Juist voor de communicatieve articulatie van dit the-

ma is het verschil tussen theater en dans, tekst en beweging hoogst pertinent. Uitgerekend het totale karakter van *I said I* als podiumvoorstelling maakt gaandeweg duidelijk dat onze individualiteit als het ware een sprekende en een bewegende, wellicht ook een muzikale kant heeft. We zijn wie we zijn: talige wezens met een lichaam, zowel 'retorische' als gesticulerende sprekers. *I said I* verzelfstandigt deze twee zijden van 's mensen ik-heid. Hoe? Door een regie van het particuliere, inderdaad.

7.

Zoveel lijkt alvast zeker: in de taal laat onze individualiteit zich niet *linea recta* 'afbeelden' of weergeven. Elk geïndividualiseerd taalgebruik, zo leert ook Handkes *Selbstbeziehung*, is onherroepelijk getekend door de splijting tussen grammaticaal en sprekend subject. Als taalgebruikers zijn we daarom tegelijkertijd wel en niet 'in' onze woorden aanwezig. Wie over zichzelf spreekt, praat inderdaad *over* zichzelf, met een van het gezegde onderscheiden, ja onophelbaar gescheiden 'zelf'. Tegelijkertijd toont zich dat overigens weinig stabiele 'zelf' wel degelijk in onze uitspraken, bij voorbeeld in de vorm van een specifieke intonatie en ongecontroleerde versprekingen of, in een ander register, de begeleidend lichaamsstics. *I said I* maakt dan ook oneindige cirkelbewegingen rond een in wezen *onbewuste* individualiteit die er nooit direct is maar de gedaante van ofwel talige, ofwel lichamelijke symptomen heeft. Onze reële subjectiviteit is uiteindelijk niet meer dan dat altijd door trauma's en andere levensvoorvallen geïndividualiseerde onbewuste dat zich indirect affirmeert, met een soms duidelijk herkenbare libidinale kracht, in de uitspraken over onszelf (timbreverschuivingen, versprekingen,...) enerzijds, in onze nooit geheel en al te controleren lichamelijke anderzijds. Het toont zich *in actu*, in de noodzakelijkerwijs particuliere wijze waarop we *hic et nunc* spreken, lachen, intoneren, bewegen,... Het onbewuste (verlangen) dat we zijn, heeft dus een louter vormelijk karakter. Het is geen vat boordevol erotische of agressief gekleurde driften, maar veeleer zoiets als een '(des)articulator' van taalgebruik en lichamelijke (het is tevens een vreemd soort 'attractor': elk onbewuste stuurt op iets aan, verandert dingen of mensen in wensobjecten die ons aantrekken, waarnaar we verlangen en waaraan we ons hechten – maar dit aspect is hier niet meteen relevant).

Of Anne Teresa en Jolente De Keersmaecker nu wel of niet bewust de opvatting onderschrijven dat er – met alweer enige zin voor overdrijving – géén bewuste individualiteit bestaat, doet niets af aan het ampele feit dat *I*

said I deze stelling consequent waarmaakt. Alleen zo is de nadruk op het momentane 'doen' begrijpelijk – op de evenementaliteit van het spreken als *speech act*, het bewegen als *in situ* beweging, het stilstaan als nooit volledig beheerste pose. In al deze handelingen, en nergens anders, vind het ik van elke performer zichzelf terug, en wel als een nimmer objectieveerbare verschijningsvorm van zijn of haar onbewuste – als een oncontroleerbare verzameling van tics, particuliere trekken en andere zogeheten idiosyncrasieën. Als een geheel van singulariteiten, inderdaad, een 'open tekst' die alleen in het ogenblik dat hij verder wordt geschreven een zichzelf altijd weer opnieuw uitwissend 'ik' te zien geeft, een auteur zonder hoofd of identiteit – een onbewuste 'en pleine forme'. *C'est ça l'inconscient*: het *ça* – Freuds *Es* – dat al onze taaldaden en lichamelijke handelingen mede vorm geeft buiten iedere bewuste controle of zelfdwang om. *Ça parle*, 'het' spreekt mee, in ons spreken even goed als in onze bewegingen. Ons 'zelf' is alleen daar waar we onszelf verliezen, in altijd particuliere maar vaak ook insisterende, gedurig herhaalde symptomen voorbij elk zelfbewustzijn.

Een psychoanalytisch geïnspireerde lectuur van *I said I*, waarvan het hypothetische en vooral onorthodoxe karakter evident moge wezen, werpt bij voorbeeld ook een ander licht op de relatie tussen de vele danssolo's en de gelijkenissen in het gebruikte bewegingsmateriaal. Door de individuele improvisaties (?) op – of, in de groepsdansen, de mimesis van – analoge bewegingen, wordt het particuliere van elke danser benadrukt. Lapidair geformuleerd: ze doen eigenlijk allemaal hetzelfde, maar met een hen kenmerkende eigenheid. Die bestaat echter precies uit een dictie of specifieke frasering die de dansers letterlijk ontsnapt, ja ontgaat. *I said I* kan dan juist een regie van het particuliere heten omdat de voorstelling, en dat zonder enige emfase, het tonen van deze singulariteiten toelaat. Het technische kunnen en, daarmee samenhangend, de lichaamsbeheersing van de Rosas-dansers staan buiten kijf. Maar al dansend mogen (niet: moeten) ze altijd iets meer tonen dan alleen maar vakkundig uitgevoerde bewegingen. Er is ruimte gelaten voor ongecontroleerde 'fuites', voor kleine en grote vluchtlijnen, voor het gebabbel van 'het' (onbewuste) – voor een schijnbaar te ver uitwaaiende arm, een hoekige overgang,... en vooral voor een eigen bewegingsstijl. Wat dat laatste nu juist is, valt moeilijk te omschrijven. Het gaat hoe dan ook om het investeren (ook libidinaal: zich hechten) van het individuele lichaam in de getoonde bewegingen, zodat die een heel aparte toon, ja gratie verkrijgen.

Met de tekstzegging is iets analoogs aan de hand. Die is alles behalve slordig maar ook verre van feilloos, wat wijst op een bewust ingehouden regie. Daardoor krijgt 'le grain de la voix' (Barthes) of het altijd particuliere 'stem-onbewuste' volop kansen. De verschillende performers spreken Handkes tekst met een hen kenmerkende ductus: 'ik zeg "ik"' met een mij ontsnappende stem-migheid. Hoe ver deze regie van het particuliere kan gaan, wordt bijzonder duidelijk aan het eind van *I said I*. Na een korte 'duo-loog' met Ursula Robb werkt Iris Bouche de tekst monologisch af. Haar declamatie is tegelijk trefzeker en onzeker: ze speelt dat ze speelt, ze doet alsof ze een actrice is. In de kloof tussen rolmodel en feitelijke tekstzegging verschijnen korte aarzelingen, kleine *décalages* die letterlijk veelbetekenend zijn – voor haar eigenlijkheid. Lichaam en stem gaan af en toe als het ware mét haar op de loop, voeren een dans uit die zich aan haar vakkundigheid als geschoolde danseres onttrekt. Misschien is dit wel echte echtheid, ware waarachtigheid, authentieke authenticiteit: het tegelijk wel en niet beheerste *verschil* tussen regie en performance, zelfbeheersing en 'zelfverlies', vormelijkheid en particulariteit(en).

8.

Ten slotte – *I said I* bezit een heel specifieke temporaliteit, die van de zich immer hernieuwende actualiteit, het eeuwige heden – van het *in actu* doen van daarnet. Want gedurig is er de indruk dat de voorstelling al lang is begonnen voor ze officieel aanvangt én ze tegelijkertijd maar niet echt wil beginnen, zodat er enkel het heden als quasi-absoluut temporeel referentiepunt blijft. De dansers-acteurs staan bij voorbeeld al op het podium wanneer het publiek de zaal binnendruppelt, de muziek is reeds bezig, alleen het doven van de zaallichten markeert *een* begin (en niet: het begin van de voorstelling). Vervolgens start de tekstzegging, maar hij wordt steeds weer opnieuw afgebroken door de muzikale interventies van dj Grazzhoppa en saxofonist Fabrizio Cassol. En er is een decor, maar dat wordt al gauw gedeeltelijk gedemonteerd, alsof het niet in de voorstelling thuishoort. Met de talloze rekwisieten wordt tijdens het eerste halfuur een zelfde soort spel van beginnen en afbreken gespeeld. De langs de zijwanden opgetaste stoelen worden bij voorbeeld in diverse combinaties uitgesteld, vervolgens opnieuw terzijde geschoven, alsof men er niet echt iets mee kan beginnen. Met de getoonde bewegingen gaat het zoals gezegd zeer lange tijd ook zo toe. Een solo hier, een korte aanzet – een voorzet – tot choreografie daar, maar altijd met een zweem van 'dit zijn maar probeersels', 'dit is het nog niet écht'.



I said I - Rosas / Herman Sorgeloos

Het dansen wordt nooit dansant maar vermijdt integendeel iedere suggestie van een zich aandienende ontwikkeling, het beginnen van een choreografisch verhaal dat zichzelf zal voortstuwen, in de richting van een complex, virtuoos einde.

De bewegingen breken zichzelf voortdurend, soms op een bijzonder frappante wijze, zo bij voorbeeld wanneer een solist(e) na enkele minuten eensklaps stopt en rustig naar de achter- of een zijwand loopt. Tegelijkertijd, en dit is bijzonder vreemd om merken, lijken de getoonde bewegingen altijd al begonnen, in een onzichtbare ruimte reeds aanwezig te zijn. Alsof ze de danserslichamen blijvend bewonen, ook wanneer de performers niet dansen maar spreken, zitten, stilstaan of gebaren maken. Vandaar de steeds weer opnieuw bevestigde impressie dat de nadrukkelijk gedanst bewegingen enkel een versnelling, een kleine acceleratie vereisen opdat wat zojuist nog een acteur was in een danser verandert. Een lichte aanzet, een minieme aanloop gepaard aan een kronkelende arm – en hopta, we dansen weer. Of liever, we zitten opnieuw in die vitale lichaamsruimte die ons laat dansen, ons doet bewegen, ons een leven voorbij de taal schenkt. Misschien is het alleen persoonlijke inbeelding, maar aan het eind van *I said I* overheerste de impressie dat ik een nooit voleindigde symfonie had gehoord, een wel degelijk doordachte maar niet tot schilderij getransformeerde reeks schetsen had gezien. Het schetsen was al voor de voor-

stelling begonnen, en het werd tijdens *I said I* altijd weer opnieuw hernomen, zonder eind- of vluchtpunt, zonder tot voltooiing te komen.

In *I said I* doet alles voorlopig en schuivend aan, oogt veranderlijk, 'wordend in wording'. De voorstelling zinspeelt zo ook *in de wijze van voorstellen* op de afwezigheid van elke totaliteit of gefixeerde identiteit in zowel de voorstelling (het getoonde) als het voorgestelde ('ik zeg "ik"', maar geen enkel subject is 'heel', is een man of vrouw uit één stuk). De onderliggende boodschap is duidelijk, overduidelijk: wie als artiest of danser, of gewoonweg als individueel of collectief subject, één overkoepelende, alles bij elkaar houdende identiteit meent te bezitten, is simpelweg een zelf-blinde dode onder de levenden, negeert al ik- of wij-zeggend op een fantasmatistische manier de ik- of wij-splijting die men *is*. En zo is de cirkel rond, want zoals eerder gezegd staat het totale werk van Anne Teresa De Keersmaecker en Rosas in het teken van het vermijden van het affe, het gestolde, de voleindigde vorm: het is een immer hernieuwde dialoog met een al geschreven geschiedenis, een collectief gemaakte 'tekst' die zichzelf verder schrijft.

I said I is zonder meer de krachtigste voorstelling die Rosas tijdens de voorbije jaren heeft gemaakt en een onvermijdelijk ijkpunt voor de podiumkunst in toto, ver over de Belgische grenzen heen. 'Ik zeg "ik"': *I said I* is briljant.