

water, vliezen en nog wat. In het oog komen als het ware betekenis en absolute betekenisloosheid samen, de grens is dun. Door een gelijkachakeling van zelf en oog zet *Secrets & Stories* dus heel wat op de helling.

In de fascinatie hecht het verhaal van de eigen jeugd zich vast aan het vlees en vormt een lichaamslandschap. Daarmee heeft het echter nog niet al zijn geheimen prijsgegeven. Als het zelf en het oog een pact sluiten, of zelfs harmonisch lijken samen te gaan, dan is dat bij Chase niet op een metaforische basis. Slechts een keten van contiguiteitsrelaties en nabijheid brengt 'I' en 'Eye' tezamen. Er zijn weliswaar betekenissen in het spel, maar enkel de klank van beide woorden bezegelt de link. Reeds in het taalspel vindt dus een transgressie plaats. Een polysemische verglijding wakkert een psychose aan: de metafoor bekleedt niet langer een stabiele positie, ze verliest haar statuut en toont noodgedwongen de beperkingen van haar identiteitsaanspraken. Een prachtig voorbeeld van dit fenomeen is Georges Batailles novelle *Histoire de l'oeil* uit 1928. Vanuit het oog construeert Bataille enkele ketens van associaties, op basis van vorm en nabuurschap, maar ook klank, bijvoorbeeld *oeil-oeuf*. Een enkel motief ontlokt een duizeling van figuren waarin uiteindelijk elke relatie tot een grond zoek is. Die oneindige juxtapositie van tekens zorgt voor een onbepaaldheid van de metaforische orde, zoals Roland Barthes treffend analyseert. Het verhaal heeft geen diepte, alles is gegeven in het oppervlak, en zonder hiërarchie. De metafoor heeft geen geheimen meer: wat rest is een teken zonder betekenis, een teken dat even goed elke betekenis bevat.¹

Wat blijft er dan nog van *Secrets & Stories*? Wat als het lichaam zijn deel opeist in de poging een verhaal te vertellen? Wat als een gulzige oogbal de contouren van een identiteitsconstructie opslokt? Wat als in een aanhoudende oscillatie elke betekenis implodeert in een simulacrale keten van tekens? Of om het met Bataille te zeggen: wat als het vormeloze toeslaat en in een bruuske beweging elk talig universum sloopst? Alle betekenislagen gaan ten onder in een verglijding van tekens, een verglijding die oplicht als de betekenisstructuur bij uitstek. Want wat rest er anders dan beweging, oftewel de dans zelf? Verhaal, huid en een grondeloze maskerade van tekens plooiën samen tot één schild, spiegelglad en blinkend in zijn tegenwoordigheid. Het vormeloze verbindt een dans van woorden, een dans van gebaren, een dans van tekens. Dat is een en dezelfde dans die zijn geheimen prijsgeeft, een dans die bekend dans te zijn. Een geheim dat tegelijk alles en niets zegt. Als Chase haar verhaal vertelt, brengt ze de dans in herinnering,

niet zozeer haar eigen verleden. Daarmee heeft ook choreograaf Lachambre voortreffelijk werk geleverd. Meer dan in welk ander stuk ook, waarin hij zich doorgaans uitlevert aan geënsceneerde paroxismen en bruut geweld, gaapt in *Secrets & Stories* de wonde van identiteitspsychose en trauma. Daar bovenop doet de opbouw van het werk uitspraken over de eigenheid van het medium dans en ontleent er zijn kracht aan.

Het verlangen van de lijn

Veel zijn we over Chase nog niet te weten gekomen. Waarom moet ze steeds weer verhalen over zichzelf vertellen? En haar typische idioom, waarbij ze al dansend en gebarend de woorden van een bewegingsvorm voorziet, wordt de autobiografie daarin niet eens te meer versterkt door een idiosyncratisch schema? Diverse relaties tot het eigen verleden klitten samen in de dans, om het geheugen te wekken, dat op zijn beurt aan het choreograferen lijkt te gaan. Hoe kunnen echter twee onderling onmeetbare categorieën, namelijk de presentaties van de verhalen en de presentie van de bewegingen zo gemakkelijk samengaan? Hoe kan de talige of visuele aard van woorden en beelden zomaar opgaan in de aanwezigheid en tegenwoordigheid van bewegingen? Laten we Chase' eigen solo *Muzz* (februari 1998) onder de loep nemen, ook al werk dat zich in alle eenvoud aan de kijker presenteert, maar desondanks een complexe betekenisstructuur herbergt.

In *Muzz* vertelt Chase hoe ze als achttienjarige na een lange reis voor het eerst haar overgrootmoeder ontmoet. *Muzz* is dan reeds zevenennegentig jaar en stervende. Chase verhaalt uitgebreid de ontmoeting, hoe ze elkaar meteen herkennen, alsof dat ene moment een jarenlange relatie uitdrukt. De overgrootmoeder vraagt haar te dansen, daar ter plekke in het ziekenhuis. Er is slechts een kleine ruimte voorhanden, geen voorbereiding. Evenmin is er dansbare muziek, de *Mondschein Sonate* van Beethoven is zowat het enige dat de ziekenhuiscollectie biedt. Het bed wordt opzij geschoven, Chase begint te dansen. De dans wordt een ruimere uitdrukkingvorm op een ogenblik dat er niets meer te zeggen valt, in confrontatie met de dood. Terwijl Chase dit verhaal en gelijkaardige ervaringen vertelt, schrijft ze de namen van overledenen in de lucht, afgewisseld met korte danspassages. Pianist Bill Brennan tracht zich in een live improvisatie de *Mondschein sonate* van Beethoven te herinneren.

Ditmaal is het geheugen nadrukkelijk in het spel. Chase vertelt haar ervaringen, haar lichaam herinnert zich daarbij enkele danspassen. Ook de emotionele momenten lijkt ze op-

nieuw te beleven, of minstens in herinnering te brengen, ze danst immers niet langer voor haar stervende overgrootmoeder, maar voor het publiek, vandaag. Precies door een choreografische ingreep neemt Chase afstand van de intense autobiografische ervaring. Door het schrijven van namen wijkt het verhaal voor een ervaring van de toeschouwer. Hierin vertroebelt de dubbelzinnige vermenging van theater en dagelijks leven de schijn van therapie of gedwongen omgang met een verleden. Het lijkt erop dat de dans een persoonlijke ervaring uit het verleden kan ombuigen tot een intensiteit die zich hier en nu voltrekt, en deze zo toegankelijk maakt voor een toeschouwersblik. Zoals de muziek beweegt ook de dans zich voort in flarden. De articulatie van verhalen uit het verleden wordt uitgewist in gebaren die overgaan in danspassages. Het hart loopt over in het omhullende lichaam. Doorvoelde bewegingen passeren. Een reeks fragmenten en herinneringen vloeit via de dans samen tot lijnen.

In zijn commentaren op schilderijen van Valerio Adami spreekt Jean-François Lyotard over het geheugen en de lijn. Ze vormen even goed een beschouwing bij *Muzz*. Het trekken van een enkele lijn is voor Lyotard de actualisering van een oneindige reeks mogelijkheden, die opgeschort worden. Niettemin is er in die ene lijn nog een herinnering aan de veelheid van verhalen die een lijn of tekening kan voortbrengen. Waar het verhaal ophoudt volgen de mogelijkheden. De intrige verdwijnt, de scène zonder scène wordt de inzet van het werk. Landschappen en schaarse motieven geven een ontwarring aan van de lijnen die de intrige representeren, slechts de lijn die het drama aankondigt wordt gezocht. Daarbij boet de tekening aan belang in, zorgt de lijn voor een terugtrekking. Wat de lijn dan nog in herinnering brengt, is wat gebeurt als er niets gebeurt, ze herinnert aan het niets. In de lijn laat de gebeurtenis zich nog kennen als een passage, als tijdelijkheid. Schilderen moet dan zoiets zijn als onwillekeurig willen – ook de schilder trekt zich terug. Een schilderkunst zonder inzet? De herinnering wil ontvankelijk zijn voor een anamnese van het zichtbare: via lijnen terugkeren naar de kindertijd van de blik. Het geheugen van de motieven gaat in zijn excessen als het ware zo ver terug dat de verhalen ont-rafelen, uiteenvallen en opgaan in het schilderij zelf. En op dat kritisch punt dat ons voorstellingsvermogen te boven gaat duikt op wat Lyotard de anamnese noemt, dat wat we niet kunnen herinneren of in motieven vatten, maar wat wel sluimert in de voorstelling.²

Zo is ook een veelheid aan persoonlijke ervaringen en verhalen het uitgangspunt in *Muzz*.