

Het gedachtenisgehalte van ruis

Hoe stel je als danser het lijden van de concentratiekampen aanwezig?

Marleen Baeten over *I/O Solo* van Jean Luc Ducourt.

Hoe stel je het lijden van de concentratiekampen aanwezig in een dansvoorstelling, zonder af en aan te zeulen met dekens, te schreeuwen of krampachtige bewegingen te maken? Deze vraag houdt me bezig terwijl ik naar Kortrijk rijd, waar Jean Luc Ducourt bij valavond zijn nieuwe voorstelling *I/O Solo* in open lucht zal dansen.

Voor de hand liggende theatraliteit moet je van Jean Luc Ducourt niet verwachten. In *De Theorie van Rosenfeld* (1999), een theatervoorstelling zonder acteurs, stelde hij de mogelijkheid van een theatrale vertolking van Marguerite Duras' *Détruire dit-elle* in vraag. Met zijn tekstgetrouwe, computergestuurde stemmeninstallatie zocht – en vond – hij 'une autre vocale du texte qui peut-être touche miraculeusement un essentiel de celui-ci, dans un à peine-vivant, cette "peine-à-vivre" dans sa beauté, comme aussi toute écriture souffrirait alors déjà, par avance, des lectures potentielles qu'elle génère.' (Jean Luc Ducourt).

Voor *I/O Solo* vertrekt hij van *L'Espèce Humaine*, het relaas van verzetslid Robert Antelme (vriend en enige tijd echtgenoot van Marguerite Duras) over zijn deportatie naar en ervaringen in Buchenwald in 1944. *L'Espèce Humaine* heb ik nooit gelezen, maar Duras' indringende beschrijving van het menselijk wrak dat Antelme was na zijn bevrijding uit het concentratiekamp (in *La Douleur*, 1985) maakt mijn vraag alleen maar prangender: hoe stel je als danser het lijden van de concentratiekampen aanwezig? Voor Jean Luc Ducourt, die na meer dan tien jaar podiumervaring het dansen gedurende een tiental jaar voor bekeken hield, is deze 'audio-dance'-voorstelling ongetwijfeld ook een onderzoek naar de mogelijkheden van het medium dans.

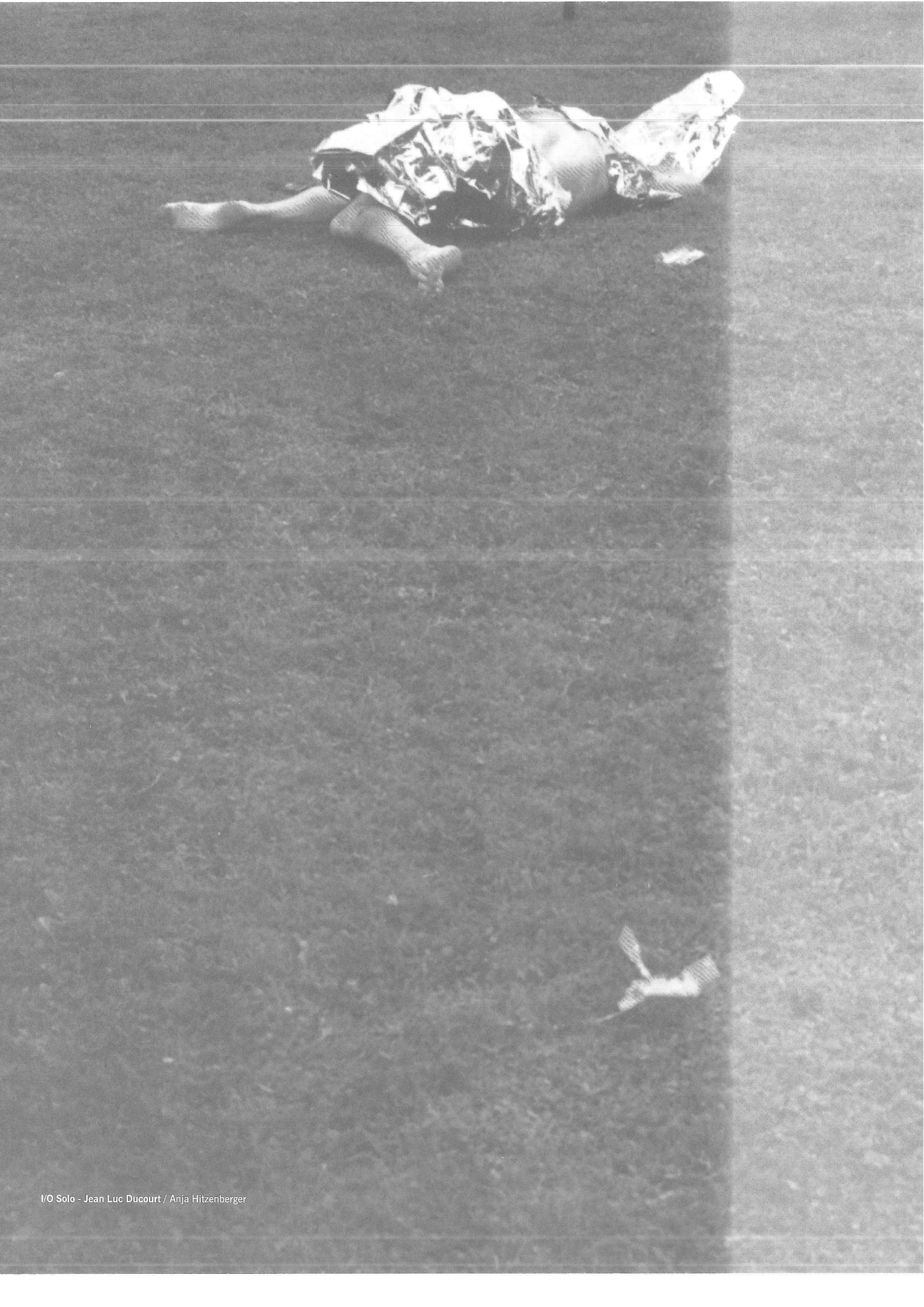
Het dansvlak bestaat uit een groot, vierkantig, grijs plastic zeil op het grasveld bij de Tacktoeren. Op ooghoogte wordt het omzoomd met een meterbrede strook groen gaas, bevestigd aan vier eenvoudige stalen hoekconstructies. De krachtige, geelkleurige belichting boven het dansvlak en Ducourts oranje overall beletten dat het groene gaas zijn dansende lichaam onttrekt aan de ogen van de rondwandele toeschouwers. Toch hebben zijn bewegingen, mede door de naar binnen gerichte concentratie, meer weg van een opwarming of een zoekend repetitieproces dan van een voorstel-

ling. De toeschouwers lijken toevallige passanten bij een avondlijk oefenpartijtje tennis op het plaatselijke sportveld, maar de klankinstallatie maakt deze verwarring onmogelijk. Uit acht microfoons rond het dansvlak weerklinkt een kakofonie aan geluiden: de tot substantieevenlitanie gereduceerde tekst van Antelme, uitgesproken door een vrouwenstem, metaalachtige geluiden (machines, motoren, een poort die opendraait of in het slot valt,...), blatende schapen, de versterkte ruis van de bewegende kleren van Ducourt. De miezelregen voorziet de vergezochte encenering van een extra toets troosteloosheid. Hoewel ook het dansvlak zich onder de blote hemel bevindt, voel ik me zowel letterlijk als figuurlijk in de kou gezet door deze voor zichzelf dansende man binnen zijn beschermende omheining. Ik zou de tekst willen horen in plaats van deze nietszeggende woorden en voor de hand liggende geluiden.

Maar dan gaan de theaterspots boven het dansvlak uit en rest alleen het koude witte licht dat van de schijnwerper boven op de Tacktoeren naar beneden valt. Jean Luc Ducourt plooit het plastic zeil dat hem tot dansvloer diende op en ruilt de oranje overall voor een zwarte bermuda en dito T-shirt, met op de rug **DU-COURT** in duidelijke witte letters. Zijn blote voeten steekt hij in een paar zware bottines en hij zet zich weer in beweging. De bewegingen liggen in de lijn van die van daarnet, maar zijn wat repetitiever en tegelijk ongerichter, alsof hij tegen zijn zin en dodelijk vermoeid moet blijven dansen. Nu en dan glijdt hij uit op de natte kale plekken in het gras. Daarnet was de ruimte binnen de omheining nog helder en egaal verlicht; nu wordt de danser gedeeltelijk aan het oog onttrokken door het omheiningsgaas en de lange schaduwen die bomen en toeschouwers voor zich uit werpen. De omkering treft me als een slag in het gezicht. Ik doe geen enkele moeite meer om de zelfstandige naamwoorden die de luidsprekers uitbraken te verstaan. Het volstaat te weten dat de tekst een betekenis heeft, zonder dat ik die nog verder hoeft te volgen. De stem is nu belangrijker dan de tekst. Ze maakt de monotone gedachtenisruis waartoe de tekst gereduceerd werd onontkoombaar. De ruis die de bewegingen en ademhaling van de zwoegende danser door de microfoons stuwet, kenmerkt zich door onregel-

matige uithalen. Het grijze, onuitgelichte beeld ademt de sfeer van een clandestien opgenomen filmdocument. Het geheel incarneert zowel de nietsontziende uitroeimachine als de menselijke overlevingsdrang.

Weer eens een kwartier later gaat de ontmanteling van het beeld nog een stap verder. Jean Luc Ducourt rolt het omheiningsgaas op en plaatst de vier microfoons van de hoekpunten van het dansvlak een heel eind verder weg, zodat ze samen met de andere vier microfoons op het grasveld een wijde cirkel vormen. In het midden verwijzen alleen nog de vier stalen hoekprofielen naar wat eens het dansvlak was. Ducourt kleedt zich volledig uit, scheurt een groot stuk aluminiumfolie van een rol, pakt er snel zijn hoofd mee in en legt zich half op zijn buik, half op zijn zij op de kale plek in het gras. Ongeveer een kwartier blijft hij zo goed als roerloos liggen. De enkele keren dat hij zich verroert, scheurt het versterkte geluid van zijn beweging door de microfoons, waaruit de woordenlitanie en allerlei geluiden (waaronder nu ook vioolfarden) onophoudelijk blijven weerklinken. Als een achteloos achtergelaten, naamloos lijk ligt hij op deze oningevulde plek in de stad; een plek zoals er zoveel zijn: wat gras, wat bomen, omsloten door allerlei soorten bouwsels, in dit geval woonwoningpartementen, oude stallingen en het kunstenaarshuis Tacktoeren. Allerlei vragen gaan door mijn hoofd. Wat doe ik op deze plek? Waarom ga ik naar een voorstelling met een concentratiekampervaring als uitgangspunt? Wat verwacht ik van een dansvoorstelling? Wat is kijken? Wat is dansen? Zijn het allebei vormen van herinneren, van gedenken, van hopen misschien ook? Hoe geef je betekenis aan een huisveringwekkend verleden dat je niet zelf beleefd hebt? Hoe vluchtig mag of moet een gedenkteken zijn? Is een medium met een permanent karakter (een tekst, een voorwerp, een gebouw, een monument) echt sterker dan een levend, maar vluchtig medium (een lichaam, een stem, een voorstelling)? Of moeten ze juist samengaan om te voorkomen dat het verleden gedood of gebanaliseerd wordt? Wat is er nodig opdat een landschap, een ruimte een levende gedenkrimte zou worden? Ik zou het mooi vinden indien de vier stalen hoekprofielen op dit grasveld mochten blijven staan als herinnering aan deze voorstelling, maar an-



derzijds zal ik hier ook zonder materiële herinnering niet meer kunnen komen zonder aan *I/O Solo* te denken.

Mijn gedachten dwalen af naar een maquette van Daniël Libeskind, die ik enkele jaren geleden zag op een tentoonstelling die het Nederlands Architectuur Instituut (Rotterdam) wijdde aan deze Pools-Amerikaanse (en joodse) architect. Het betrof een voorstel voor een architectuurwedstrijd in 1993 die de reconversie van het eerste Duitse concentratiekamp (1933) en later vernietigingskamp Sachsenhausen (Oraniënburg) tot onderwerp had. Libeskind stelde voor om een deel van het kamp uit te graven, de fundamenten bloot te leggen, het vervolgens onder water te laten lopen en er enkele doodlopende loopbruggen over te bouwen. De uitgegraven grond zou gebruikt wor-

den om het andere deel van het kamp mee te bedelven. Dwars op dit begraven kampdeel plan- de hij een lang gebouw met woon- en andere functies, dat de naam *Hope Incision* zou dragen. In zijn toelichting bij het project schreef hij dat hij deze beladen site, vroeger *The Ideal City of Dead*, niet wilde trivialisieren door ze in een museumfunctie te temmen of er 'gewoon' huizen op te zetten. Zijn verlangen om het denken van het verleden een plaats te geven in een toekomstgericht leven, vertaalde hij ook in de titel van het project: *MOÛRNING*, met doorkruiste U. Libeskind haalde de tweede prijs; zijn voorstel werd dus niet gerealiseerd.

Intussen is Jean Luc Ducourt rechtgestaan en naar de aanpalende stallingen gegaan. Daar neemt hij in een grijze werkoverall plaats achter de geluidsturende computer. Hij zingt on-

verstaanbare, vreemde woorden. Ook de klanken zijn zo vreemd dat de betekenis niet te achterhalen is. Het diepmenselijke janken en grommen blijkt een Japans lied te zijn uit de film *Ikiru (Living, Vivre, 1952)* van Akira Kurosawa. Ik hoor dat Fumyo Ikeda de tekst vertaalde voor Jean Luc Ducourt, maar wanneer ik hem ernaar vraag zegt hij dat het geen belang heeft. 'Ce qui m'importe c'est de le chanter et la translation vocale de ce que l'on ne comprend pas en "son", en phonétique, en phonèmes de voix "humaine" et qui a pourtant une signification.'

I/O Solo is een coproductie van Kunstencentrum Limelight, Dans in Kortrijk en Szene Salzburg.

Het in kaart brengen van het efemere

Hugo Haeghens over *The Mapping of Canada* van Alexander Baervoets & David Hernandez

Wanneer je de zaal verlaat en de relatie met de scène hebt verbroken, begint het nog feller tot je door te dringen dat je werd verplaatst naar een andere (mentale) ruimte, voel je intuïtief dat *The Mapping of Canada* vragen zal blijven oproepen, dat de 'voorstelling' je met terugwerkende kracht besluipt en bevraagt. Het dringt tot je door dat wat je hebt gezien en meegemaakt, zich nooit meer op een gelijkaardige manier zal herhalen. Het zal altijd anders zijn – want geïmproviseerd –, een momentane variatie van een variatie van een gestructureerd, geconceptualiseerd ideaalmodel, m.a.w. een vluchtig, telkens opnieuw verdwijnend gebeuren.

Het is duidelijk dat hier meer aan de orde is dan het maken van een dansvoorstelling. Eigenlijk wordt hier op een subtiele manier een filosofisch onderzoek gevoerd naar het statuut en het wezen van de scène, de scenische ruimte, de verhouding scène-publiek, het maken van een voorstelling die er geen wil zijn en die daardoor des te meer de fascinerende mogelijkheden van de symbolische (theater)ruimte reveleert.

Choreograaf en danser Alexander Baervoets, in een vroeger leven danshistoricus en -criticus, maakte in 1994 van zijn eerste dansvoorstelling *Blauw* meteen ook een statement voor de abstracte, postmoderne, niet-mimetische, niet-anekdotische dans. Dans als pure beweging, zonder verhaaltje, zonder betekenis, zelf-referentieel, tautologisch, dans als een abstract schilderij. Het was dans an sich, zonder retori-

sche middelen, zonder theatrale kunstgrepen om het publiek op een gemakkelijke manier te verleiden of te ontroeren, bij voorbeeld door een combinatie met muziek of het expliciet tonen van emotie, de retoriek van het sentiment. Er was het bewust weren van het virtuoze, een groot respect voor de eigenheid van iedere danser, ruimte voor improvisatie en toeval (althans binnen uitgekende en weloverwogen structuren), een onderzoek naar de verhouding van die pure bewegingsdans ten opzichte van andere media zoals tekst, geluid, (live) muziek, kledij, beeldende kunst en licht. De voorstellingen die hij daarna maakte, met name *Nievelt, Ha, Ha, Ha* en *Ijsch*, onderzochten op een consequente manier het uitgangscconcept van *Blauw*, verdiepten en verfijnden het, maar bleven binnen een zelfde paradigma. De voorstellingen intrigeerden door hun ingenieuze, op het eerste gezicht chaotische structuur en concept. Zij raakten de toeschouwer met hun specifieke esthetiek, een ervaring van harmonische schoonheid binnen een gestructureerde chaos. Zij hadden ook iets afstandelijks, koel hermetisch. Het leken ruw geslepen diamanten waarvan het oppervlak een complexe dieptestructuur deed vermoeden die altijd enig-matisch, ontoegankelijk zou blijven.

In de 3 *Solo's* (1999), *19:56*, *Walden* en *Das Wohltemperierte Klavier*, die hij respectievelijk voor Natalie McDonnell, Sarah Chase en zichzelf maakte, bood Baervoets ons een caleido-

scoop van zijn uitgangspunten, manieren van conceptualisering, bewegingsidioom en spelregels. En toch voelde je dat er binnen zijn denken over dans en beweging een andere vraagstelling was binnengeslopen, die zich nu radicaliseert in *The Mapping of Canada*. Enerzijds vond je in de solo's reeds een verscherping van een aantal van zijn uitgangspunten. Zo was er het overduidelijke statement over het belang van de improvisatie binnen de dans – het scherpst aanwezig in de solo voor hemzelf – dans als een eenmalig en efemere gebeuren. In de solo's voor Natalie en Sarah stond het respect voor de eigen inbreng, de persoonlijkheid en de specifieke bewegingstaal van de danser centraal waarbij de choreograaf Baervoets zich positioneerde als vormgever en conceptualisator, met het grootste respect voor de eigenheid van de danser-performer.

Anderzijds was er een verschuiving in de beleving van dit werk omdat hier duidelijk meer fragiliteit, tederheid, kwetsbaarheid in het getoonde te zien was, zonder dat de voorstelling retorisch, anekdotisch of theatraal werd. De fascinatie leek dan ook minder uit te gaan van een abstract esthetisch genieten van ingenieus gestructureerde chaos en beweging, maar eerder van een *voorzichtig*, bescheiden en daardoor vertederend onderzoek naar de mogelijke interactie tussen ruimte, tijd en beweging, een eerste aanzet tot een niet steriel theoretisch of dogmatisch bevragen van de grenzen van wat