

SCHAUET DOCH

De tragiek van het kijken

Schauet doch. Kijk toch. Waar wil Alexander Baervoets ons doen naar kijken? Wat wil hij ons laten zien, wat wil hij ons doen zien? Want de scène is leeg op een geluidsinstallatie en een aantal grote tapijten na, tapijten die haaks op en over elkaar liggen en een diagonaal vormen van achteraan rechts tot vooraan links de scène. Zo opent de voorstelling: een minutenlang leeg podium zonder menselijke aanwezigheid. Zo eindigt ze ook, met een minutenlang leeg podium zonder dansers. Tussenin ligt een gebeuren, een niet te herhalen, vergankelijk conglomeraat van bewegingen; een pijnlijk, tragisch ervaren van het onomkeerbare vlieden van de tijd, een vraag naar zijn en tijd, naar ons zijn in de tijd.

Baervoets wil ons bovenal een structuur tonen. Hij wil ons de opeenvolging van bewegingen in ruimte en tijd laten ervaren als een compositie, als een kunstwerk met een dwingende, interne logica. Hij wil ons zijn choreografie van bewegingen (eerder beweging dan dans, omdat virtuoze, ingewikkelde, versierende dans te veel de aandacht zou afleiden van zijn doel) haast naakt en rudimentair tonen, opdat ons kijken niet zou worden afgeleid door overbodige theatraliteit, en zo de nodige ruimte zou krijgen om tot zichzelf te keren in een mentale verdubbeling van wat op de scène hier en nu ontstaat. Naarmate de voorstelling vordert, m.a.w. naarmate de tijd verstrijkt, beseffen we meer en meer dat er iets noodlottigs in dit kijken van ons zit, een tragische beperking, een onmogelijkheid tot het vasthouden van de beelden hier en nu. Het is een onmogelijkheid tot het binnendringen in dit membraan van bewegingen, een meer en meer

teruggeworpen worden op de beperking van onze herinneringen, op ons falende geheugen, op fragmenten van beelden en herinneringen die wat we zien en ervaren haast onmiddellijk infecteren en overschrijven. Meer en meer wordt duidelijk dat het bewegingsmateriaal voor Baervoets een medium is om de notie duur en de perceptie van duur te onderzoeken en vorm te geven. Tegelijkertijd ontwikkelt zich, naarmate de voorstelling zich ontrolt, ongewild een onderliggende emotionaliteit, een verborgen zin, waarvan we voelen dat we er nooit toegang toe zullen hebben.

Wandelparcours

Baervoets heeft in zijn compositie, zoals ook in vroegere creaties, veel ruimte gelaten voor improvisatie, maar toch voel je dat de hoofdstructuur en de verschillende fasen en patronen vrij strak en dwingend zijn. Alles verloopt langs, over en via één diagonale (denkbeeldige) lijn van rechts achteraan tot uiterst links vooraan het podium. De vier dansers, onder wie Baervoets zelf, komen één voor één met onregelmatige, vrij lange tussenpozen op, en herhalen ieder met zijn eigen bewegingsidoom steeds opnieuw van rechts naar links een gelijkaardig wandelparcours. De traagheid en de herhaling wekken in het begin een zekere weerstand op, maar in die weerstand krijgen ook de desoriëntatie van onze tijdsbeleving en onze perceptie van duur vorm. Je voelt dat je kijken naar deze zich steeds weer herhalende bewegende lichamen, je dwingt te kijken naar je eigen kijken. Met andere woorden: het gebeuren op de scène verplaatst je naar een mentale zone waarin het kijken tot rust komt en zich losmaakt van het exacte tijdsverloop op de scène. Achteraf kan je dan ook

onmogelijk zeggen hoe lang de voorstelling nu precies geduurd heeft. Af en toe brengen de dansers zelf cesuren aan in deze continue, onregelmatige stroom, door de geluidsinstallatie even te manipuleren of door het overweldigende geluid van een misthoorn aan te zetten. Die cesuur stopt even alle beweging en rukt de vier uitvoerders voor een ogenblik uit hun continuüm, hun perpetuum mobile. Deze momenten zijn zeer expressief – bijna expressionistisch – en lijken, hoe meer ze zich herhalen, geleidelijk een emotionaliteit in de voorstelling op gang te brengen, een onafwendbaarheid aan te kondigen. Ook bij de toeschouwer komen ze steeds meer aan als mokerslagen, als mogelijke breuklijnen.

Naarmate de tijd verstrijkt, evolueert langzaam het tempo waarin elk van de vier dansers zijn diagonale lijn aflegt. Ze variëren deze rechte lijn, niet alleen door soms wat achteruit en dan weer vooruit te stappen, maar geleidelijk ontstaan ook synchrone bewegingen tussen twee of meerdere dansers, en worden op de diagonale lijn haakse bewegingen geplaatst zodat een zigzag vooruitschrijden ontstaat. De omtreklijn van de rechthoekige tapijten wordt gretig gebruikt om allerlei variaties te modelleren op het originele concept van de diagonaal, variaties die de diagonaal tegelijkertijd als constitutief principe regelen en ontregelen. Tijdens de voorstelling is er weinig (oog)contact, maar af en toe ontstaan, haast toevallig, intense doch serene momenten van aanraking en medeplichtigheid. Voorlopig nog lossen deze toevallige contacten op in de steeds intenser wordende continue bewegingsstroom van rechts naar links, van achter naar voren.

In dit repetitieve proces van voortschrijden langs de diagonaal ontstaan er niet alleen scheuren door de plotse lokroep van de misthoorn. Hoe meer het bewegingsstempo, de energie en ook het geluidsniveau van de gemixte tape worden

opgedreven, hoe frequenter er buiten het 'membraan' van het choreografische diagonaalimperatief ogenblikken en plaatsens ontstaan waar plaats is voor vrije improvisatie, los van de collectieve lijnen en figuren, van de afgesproken bewegingsstructuur en -compositie. In deze momenten, waarin de eigenheid van iedere danser met zijn specifiek bewegingsarsenaal en improvisatiereservoir even tot uiting kan komen in een postmoderne bewegingstaal (vaak heel dansant en vloeiend), wordt des te pregnanter duidelijk dat wij kijken naar een abstract weefsel (tapijt) van lijnen en figuren, naar een kaart van posities en verschuivingen van bewegende lichamen, naar een schaakspel van beweging binnen tijd en ruimte. Ook wanneer, naar het einde toe, de dansers naar de voorkant van de scène komen, bijna tot aan de rand van het speelveld, als willen ze tot bij ons geraken en de vierde wand doorbreken, wordt des te scherper duidelijk dat Baervoets ons kijken, ons schouwen oriënteert op een belevenis van duur via bewegingen, patronen en structuren in ruimte en tijd.

Kanteling

Nu beseft Baervoets – als bedreven en erudiet kenner van de dansgeschiedenis en -praktijk én ingenieur bouwer van concepten en structuren – heel goed dat, indien hij wil reveleeren wat hem als choreograaf bezighoudt, dit procédé van repetitieve beweging langs een diagonale as, gemoduleerd van stil naar luid, van traag naar snel, van monotoon naar gevarieerd en gedifferentieerd, nooit kan eindigen in zijn eigen (voorspelbare) emotionele klimax.

Daarom zie je ongeveer halfweg het stuk (of na driekwart, want onze tijdsbeleving is dan stilaan zo gedesorienteerd dat je moeilijk precies kan zeggen op welk tijdstip iets plaatsvindt) een kanteling ontstaan. Dat is na het moment waarop de dansers, na weer een door merg en been gaande misthoornstoot, voor het eerst alle vier samenkomen in een

geometrische configuratie zonder lichamelijke aanraking, in het midden van de scène, halfweg de diagonaal. Vanaf dat ogenblik wordt het bewegingstempo nog opgedreven, wordt de 'muziek' nog luider. Tegelijkertijd ondergraaft één van de dansers, David Hernandez, meer en meer dit structuurpatroon door, na weer een nieuwe wandellijn, zijn kledingstukken één voor één uit te trekken. Hernandez wordt naakter en naakter (eerst de lange broek uit, dan het T-shirt), en wordt daarin meer en meer een stoorzender in Baervoets' structuur. Tegelijkertijd maakt hij ons duidelijk dat hetgeen waarnaar we keken choreografie was. Het naakte lichaam van Hernandez doorbreekt Baervoets' compositie met zijn sterke lichamelijke aanwezigheid van spieren, pezen en vleselijkheid. Die positie versterkt Hernandez nog in een improvisatiemoment buiten de

diagonaal, waar hij zijn lichaam haast etaleert op de wijze van een bodybuilder, ons bewust makend van zijn lichaam als machine van spieren, pezen en gewrichten. Zijn functie als element – pion – in de choreografie kan dan ook niet anders dan ophouden op het ogenblik dat hij zijn slip uittrekt en volledig naakt wordt. Hernandez moet symbolisch sterven. De danser wordt binnen de structuur een dood, liggend lichaam, haast obscene in de context van het scènegebeuren en zal dus moeten worden bedekt. Maar in het bedekken van Hernandez' naakte lichaam met een tapijt en in het verslepen van deze tapijten, wordt nogmaals, en nu nog veel fundamenteler, het membraan van de bewegingsstructuur doorbroken omdat deze tapijten, naast de diagonaal die ze vormden, ook de variatiepatronen van de compositie als grondplan uitmaakten. In deze act rolt Baervoets radi-

caal in één beweging zijn eigen constructie op. Hij laat het vorige traject aan ons zien als een denkbeeldige constructie van lijnen en bewegingen, die slechts kon ontstaan omdat wij ze als publiek in een mentale act tot compositie of kunstwerk verdubbelden. Brice Leroux, die Hernandez met het tapijt bedekte, vernietigt de hele grondstructuur door het bedekte lichaam uit de diagonaal tot midden vooraan de scène te slepen – haast als symbolisch overschot van de uit elkaar gespatte constructie – en verlaat het toneel. Wanneer Alexander Baervoets, in een poging op te lossen in het schemergebied tussen scène en publiek, deze reële, maar ook denkbeeldige scheidingslijn van links naar rechts met een spreekwoordelijke traagheid en uiterst besef van duur heeft doorlopen, kan ook hij niet anders dan zich onder een tapijt bedekken als hij terug de scène

opkomt. Even is alles onder tapijten bedolven. Het is op dat ogenblik dat je het gevoel besluit dat je naar je eigen dood zit te kijken, je eigen sterven waartoe niemand ooit enige toegang kan hebben, dat voor ieder van ons altijd aporetisch zal blijven. In het off scène/obsceen worden van Baervoets en Hernandez ervaar je de oneigenlijkheid – en daardoor ontoegankelijkheid – van je eigen dood. In het 'afsterven' van Hernandez en Baervoets wordt iets hiervan voelbaar en dit iets raakt de essentie van je 'zijn'. Zoals de dansers in hun membraan geen toegang krijgen tot de zin van het gebeuren omdat zij in dit membraan gevangen zitten, en de vierde wand, die schemerzone, niet kunnen doorbreken, hoezeer ze ook naar voren komen en in de zaal zouden kunnen stappen, zo zitten wij in het membraan dat deze wereld voor ons is en krijgen we evenmin toegang tot het

Schauet doch (Alexander Baervoets / Azuur) ILKE CHRISTIAENS



begrijpen van een diepere verborgen zin, mocht die er sowieso al zijn.

Baervoets kruipt onder het tapijt vandaan, neemt het tapijt van Hernandez weg, en legt voor hij de scène verlaat diens kledingstukken netjes één voor één naast hem. Hernandez kan nu herboren worden in de kledingstukken, die hij één voor één aantrekt, en de scène verlaten.

Maar kijk toch. Schauet doch. Dat lijkt de vierde danser, Katrien van Aerschot, die als eerste opkwam, te willen zeggen in haar verstilde hurkzucht achteraan de scène rechts, een positie die ze had ingenomen toen de voorstelling kantelde in het oprollen van de tapijtconstructie. Vanaf dat kantelmoment was zij oftewel scène geweest, en op de duur waren we haar aanwezigheid bijna vergeten, maar nu ze daar nog alleen is achtergebleven, in een verstilde houding en als in een bevroren kijken, wordt haar aanwezigheid des te tragischer en pregnanter. Want zij heeft samen met ons, maar dan van aan de andere zijde, van aan de overkant, naar dit onherroepelijke, onherneembare, onherhaalbare gebeuren gekeken, op de scène maar toch ook af de scène, als insider maar toch ook als outsider. Zij maakt ons onrechtstreeks bewust van het feit dat zij waarschijnlijk een ander gebeuren heeft gezien dan wij, en dat wij ons kijken nooit meer vanuit haar oogpunt kunnen herhalen.

Schauet doch naar het tragische van ons kijken dat altijd te kort schiet of te laat komt, en zich vastklampt aan de herkenning of aan het destilleren van structuren en lijnen, van patronen die zich al dan niet herhalen en eigenlijk in hun herhaling slechts herkenbaar zijn. Want, wanneer Katrien van Aerschot ten slotte als laatste het podium verlaat en een grote leegte achterlaat, en 'Schauet doch und sehet ob irgend ein Schmerz sei', het begin van Cantate nr. 46 van J. S. Bach, uit de diepte van het podium opklinkt, eerst stil dan luider, opent de mentale ruimte van de muziek met haar polyfone weefsel van stemmen en haar dynamische opbouw van stil

naar hard, van eenvoudige draden naar complex weefsel, de innerlijke ruimte tot beschouwen van wat we zagen, van wat we schouwden. Dan openbaart het voorbijgebeuren zich nog meer als een ingenieuze constructie met een interne logica, als een in alle lagen cyclische compositie.

Eigenlijk kan je de muziek van Bach bekijken als een epiloog waarlangs Baervoets ons ons schouwen van daarnet kan laten beschouwen, alsof Bachs compositie ons Baervoets compositie beter kan laten doorgronden door haar veel kortere duur, door haar gecompriimeerdheid en tegelijkertijd toch haar gelijkende structuur en compositorische opbouw. Eigenlijk verdubbelt Baervoets zijn werk dus in de muziek van Bach en zegt hij ons dat we zijn werk ook als een compositie van structuren, van lijnen en stemmen moeten lezen. Eigenlijk worden op de duur, in onze mentale verdubbeling, de bewegingen van de dansers stemmen en muziek, terwijl Bachs compositie in retrospectie beweging en beeld wordt. Tegelijkertijd wordt door deze verdubbeling ons luisteren en kijken ook tragisch onherroepelijk, niet te hernemen. De epiloog legt dit beschouwen van ons beperkte schouwen bloot en laat ons voelen dat we nooit toegang zullen hebben tot de blinde vlek van onze beladen perceptie. Dat we als wezens die leven in de tijd, en die zonder de combinatie van tijd en ruimte niet bestaan, nooit toegang kunnen krijgen tot die kern van ons zijn en bewustzijn. Ons dat op zo'n tragische manier laten ervaren via een bewegingscompositie, is grote kunst. ●

Hugo Haeghens

SCHAUET DOCH

EEN VOORSTELLING VAN
Alexander Baervoets, David Hernandez,
Brice Leroux, Katrien van Aerschot
PRODUCTIE Azuur vzw
COPRODUCTIE Monty

DE NACHTEN

De Nachten durven niet meer te durven

Het literair en muzikaal festival De Nachten lijkt definitief zijn bedding te hebben gevonden: een geschikte locatie, een vast recept, een trouw en ruim publiek en erg gewillige voorbeschouwers alom.

De zesde aflevering, op 12 en 13 januari 2001, betekende de consolidatie van het publiekssucces. Maar als je alles op een rijtje zet, lijkt het moment gekomen om je af te vragen of er eindeloos gevarieerd kan worden op hetzelfde recept en of een paar aloude ingrediënten niet dringend aan verversing toe zijn.

Succes is sowieso gegarandeerd. Zoals in andere nabeschouwingen ook vaak is opgemerkt, zijn De Nachten in de eerste plaats een sociaal gebeuren voor publiek en performers. Wie van de jonge literaire en muzikale scène niet zelf op een of alle vier de podia staat, is wel ergens in het publiek, backstage of in de foyer terug te vinden. Op De Nachten moet je blijkbaar geweest zijn, en dat geldt ook voor het publiek. De gangen zijn dan ook constant even druk bevolkt als de vier zalen en je kan je zelfs niet van de indruk ontdoen dat er in de zalen meer verloop is dan in de gangen. Dat heeft ook te maken met de snelle opeenvolging van relatief korte acts en hun verspreiding over zowat de hele podiuminfrastructuur van de Antwerpse Singel. De bezoeker dient dus Pukkelpop-gewijs een eigen verscheurende keuze te maken, want er gebeuren meestal vier dingen tegelijk. En ook al staan een paar performers meerdere keren geprogrammeerd, het is onmogelijk alles te zien.

Qua sfeer hebben De Nachten

het meeste weg van een rustig pop-festival. Een ouderwetse happening, een soort van Dranouter voor literair geïnteresseerden, die komen om vrienden te ontmoeten, bekenden tegen het lijf te lopen, af en toe een optredentje mee te pikken en vooral veel rond te hangen met de bijbehorende pinten, sigaretten en zelfs een occasionele joint.

Wie vindt dat zulks verfrissend is voor een ondertussen eerbiedwaardige instelling als deSingel, die is met weinig tevreden.¹ Het lijkt me niet essentieel dat het jonge volk onbeschroomd een cultuurtempel betreedt en er zich gedraagt als op de gemiddelde zomerfestivalweide. Als De Nachten vernieuwend en belangrijk willen blijven of beter: terug vooruitstrevend en toonaangevend willen worden, zal dat van de kwaliteit en de originaliteit van de podiumacts afhangen. En daar wringt het schoentje hoe langer hoe meer.

Het was ook al tijdens De Nachten *on tour* te merken. Veel acts blijven niet of nauwelijks overeind op een podium. En dan heb ik het niet over de clown van dienst, het terecht miskende talent Vital Baeken, die op zijn best een vrij geslaagde persiflage van een *zatte nonkel* neerzet. Wat echt stoort op De Nachten zijn de vele ad hoc-creaties die in dat eenmalige blijven steken: soms een goed idee, bijna altijd een ondermaatse uitwerking. Er wordt heel wat kruisbestoven, maar voorbij lijkt de tijd dat zulks ook buiten De Nachten verder kon groeien, zoals destijds *De Gebeurtenissen* van Peter Verhelst, Paul Mennes, Jeroen Olyslaegers en Eavesdropper. De verpersoonlijking van het eenmalige