

het acteren. Wat betekent dit 'playbacken' voor hen? Hoe vertrouwd (of hoe vreemd) zijn deze beelden en dialogen voor hen? Kan deze tekst ooit hún tekst worden? Hoeveel van zichzelf kunnen ze kwijt in dit sterk gereguleerde spel? Hoe lang leidt de imitatie tot een beter begrip, tot een beter spel, en wanneer moet je breken met het voorbeeld om als een persoonlijkheid op de scène te staan?

Tijdens de premièreweek maakten de kinderen weinig gebruik van hun bewegingsvrijheid, die dankzij de aanwezigheid van monitors en microfoons quasi onbepert is. 'Onvoldoende theater', 'te weinig toneelregie', werd hier en daar ge(m)opperd. Moet er dan meer gespeeld worden op de scène? Ik denk het niet. Josse De Pauw en Koen Gisen weten verdomd goed wat ze doen. De manier waarop ze film en theater samenbrengen – twee media waarin Josse De Pauw jarenlang ervaring heeft opgebouwd als acteur, auteur en regisseur –, heeft niets te maken met het voor de hand liggende, op evenwicht gerichte doseren. Zoals ze de kinderen laten infiltreren in de volwassenenwereld, zo penetreren ze het theater met film, en vice versa. Het resultaat is een ongemeen spannende voorstelling, waarbij je focus voortdurend verschuift tussen het afgewerkte filmproduct en het hier-en-nu van het theater. De vreemde gelijktijdigheid van kopiërend en persoonlijk spel door de kinderen is essentieel in dit proces.

De schizofrenie die de toeschouwer bekruipt – tussen film en theater, tussen herkenning en afstand, tussen tragiek en komiek –, vertaalt zich op het niveau van de kinderen in de gelijktijdigheid van imitatie en bewegingsvrijheid. In de loop van de voorstellingenreeks zal elk kind hier zijn eigen weg in zoeken. Nu waren er al enkele zeer mooie momenten,

zoals de scène waarin de jongens scanderen 'Laten zien! Laten zien! Laten zien!'. In de film dagen de mannen Ria (een schitterende Lies Pauwels) uit om haar ondergoed te laten zien, 'want ze draagt toch zeker wel haar eigen linteriëlijn' met de welluidende naam *Riant!* Op de scène kruipt Romy Bollion, die niet moet onderdoen voor haar lievelingsactrice, op een stoel en trekt haar rok net niet omhoog terwijl de jongens staan te springen: 'Laten zien! Laten zien! Laten zien!'

Acteren maakt mensen – en dus ook deze kinderen – ongetwijfeld alerter voor bepaalde levenservaringen. Al spelende zullen de kinderen de filmscènes steeds beter gaan begrijpen. Zal de impact van dit weten merkbaar worden in hun tekstzegging, in hun spel? Of voegen ze de beelden en teksten voorlopig gewoon toe aan het onoverzichtelijke arsenaal dat ligt te wachten op de sleutel van de herkenning? Voor later.

Marleen Baeten

ÛBUNG

CONCEPT & IDEE

Josse De Pauw & Koen Gisen

TEKST & REGIE Josse De Pauw

ACTEURS FILM Josse De Pauw, Carly Wijs, Dirk Roofthoof, Lies Pauwels, Bernard Van Eeghem, George Van Dam

ACTEURS SCENE Jasper Sturtewagen, Louise Carpentier, Basiel Bogaerts, Romy Bollion, Dimitri Dauwens, Stefaan De Rycke

CAMERA EN LICHT (FILM)

Ruben Impens

LICHTONTWERP SCENE

Philippe Digneffe

DECOR & KOSTUUMS Pynoo

FILMMONTAGE Geert Bové

COMPOSITIE & MUZIEKCOACH

George Van Dam

PRODUCTIE Victoria (Gent)

COPRODUCTIE Het Net (Brugge)

JE SUIS SANG

Trajecttheater van bloedbeelden

Deze zomer mocht Jan Fabre voor de Cour d'honneur van het Palais des Papes in Avignon een productie in elkaar steken. Sinds mensenheugenis is dat de plek waar een theatermaker algemene artistieke erkenning kan krijgen. Bernard Faivre d'Arcier, directeur van het festival van Avignon, werd de voorbije jaren dan ook hoofdzakelijk beoordeeld op basis van de producties die daar stonden. Zijn criticasters hadden gelijk. Soms wist de man wel eens een verbluffende productie te plaatsen op een meer perifere locatie van het festival, de Cour d'honneur bleef *the place to be* voor de liefhebber van retorisch en stijf theater op basis van Franse klassiekers. Dit jaar kwam Faivre d'Arcier speciaal naar deSingel in Antwerpen om zijn programma voor te stellen en een koerswijziging te lanceren: Jan Fabre kreeg een ereplaats. Niet alleen sierde diens sculptuur *De Vlaamse krijger van de wanhoop* uit 1996 de affiche, hij bouwde ook de tentoonstelling *Umbraculum*, werkte mee aan *Collections d'artistes* en toonde een reeks van zijn kortfilms. Hoofdzaak tijdens die persconferentie bleef evenwel de nieuwe productie *Je suis sang*. Daarmee wilde de festivaldirecteur het gebeuren een fris elan geven. De omkeer bleek zich echter langzaam te voltrekken want ook dit jaar werd de Cour d'honneur voor het gros van de tijd nog bezet met drakerige opvoeringen van klassiekers. Didier Bezace bestond het bijvoorbeeld om *L'école des femmes* van Molière zo op te voeren dat iedereen het zeker zou snappen. Zeer eenvoudig voor de toeschouwer: gewoon neerzitten en binnenlepelen. De productie was technisch wel knap gemaakt. Dit type voorstelling is duidelijk bedoeld om het traditionele publiek van de Cour d'hon-

neur tevreden te stellen: de goed bemiddelde stedeling van middelbare leeftijd die op de hoogte wil blijven van wat er 'nieuw' is. Gelukkig rijst stilaan het besef bij artiesten en festivaldirecteurs dat er niemand – noch de kunst noch het publiek – bij gebaat is om theater-op-maat te maken. Faivre d'Arcier getuigt van dit inzicht door Fabre op de Cour d'honneur te inviteren.

Behalve de onontkoombare inhoud van *Je suis sang*, moet in een bespreking dan ook dit gegeven van de relatie tussen theater en publiek/toeschouwer centraal staan. Want het is wellicht daardoor dat deze productie aan de wanden van het Palais des Papes zal blijven kleven.

Traject

Op zich is het thema van *Je suis sang* erg eenvoudig. Het gaat om bloed. Dit levenssap wordt in al zijn gedaantes en met al zijn reminiscenties ten tonele gevoerd. Fabres bloedtekeningen, die hij creëerde tijdens performances op het einde van de jaren '70 en recent ook in Lyon, duiden erop dat hij reeds langer gefascineerd is door het menselijke bloed. Het past in zijn onderzoek naar het lichaam en de mogelijkheid om de lichamelijkeheid te overstijgen. Dit thema komt ook aan bod op de tentoonstelling *Umbraculum*, waar een monniksfiguur opgebouwd uit schijfjes bot en omringd met zaagmachines en objecten als rolstoelen en looprekken bekleed met kevertjes, de bezoeker aanzet tot reflectie.

De analyse van het bloed leidde Fabre tot een reflectie over de relatie tussen mens/dier en lichaam/bloed en deed hem stilstaan bij het feit dat we vandaag nog maar heel weinig weten over de rode vloeistof. Dit uitgangspunt verwerkte hij tot een

exclusieve voorstelling voor de Cour d'honneur, een plaats waar het bloed van menig ketter door de toenmalige pausen werd vergoten. De tekst en de opbouw maken het stuk erg moeilijk voor de toeschouwer. Het enige wat direct duidelijk wordt, is dat je tot het uiterste moet gaan en zelf je voorstelling moet maken. Het is geen productie waarbij je je nadien in de kroeg of onder een Provençaalse plataan kan beperken tot het bejubelen van deze of gene acteur of actrice. Je zal het moeten hebben over het persoonlijke traject dat je aflegde tijdens de opvoering.

Dit 'trajecttheater' laat zich daarom moeilijk inhoudelijk analyseren. We kunnen het wel hebben over de ondertitel *conte de fées médiéval*, waarmee Fabre vooral verwijst naar de literaire inspiratiebron van de

tekst: de middeleeuwse Hildegard van Bingen. De tekst wordt verder gekenmerkt door repetities en een bezwerende zinopbouw, wat een rituele sfeer oproept. De kunstenaar zelf liet verstaan dat hij deze productie vooral zag als een *rite de passage* en dat is het ook in die zin dat je eraan moet willen deelnemen. Als je er niet instapt en de voorstelling niet ervaart, kan je echter duizend redenen bedenken om deze productie met de grond gelijk te maken. Vooral de tekst zal het hierbij moeten ontgelden, want eigenlijk zegt die niets. Hij stelt slechts een aantal dingen vast, is bijzonder monotoon en kent een erg arme opbouw. 'Het is 2001 na Christus en we leven nog steeds in de Middeleeuwen. En we leven nog steeds met hetzelfde lichaam dat nat van binnen is en droog van buiten. En we leven nog steeds met een

lichaam dat veel meer kleur heeft van binnen dan van buiten (...) Het is nooit genoeg en we leven nog steeds vol schaamte die zich alleen toont wanneer we blozen en het bloed door onze huid schemert.' Zo kabbelt de tekst dus voort als niet veel meer dan een samenstelling van een aantal leuk gevonden frasen. Nergens is er sprake van enige plot of psychologische evolutie. De kijker die het verhaal wil navertellen, wacht dan ook een moeilijke opdracht. De tekst wordt bovendien voor een deel in het Latijn gedebiteerd, wat een goed begrip natuurlijk niet ten goede komt. Dit camoufleert wel voor een deel de beperktheid van de tekst, zorgt ervoor dat je als toeschouwer op zoek gaat naar een soort van visuele vertaling in het scenisch dispositief. Het stimuleert de verbeelding. Het is een merkwaardige vaststelling dat deze niet zo rijke tekst erin slaagt veel meer te bewerkstellingen dan vele andere meer complexe toneelpartituren. Dit heeft ermee te maken dat de tekst nog moet worden gemaakt in het hoofd van de toeschouwer. De kunstenaar levert enkel een kladje af en verwacht dat de toeschouwer moeite doet. 'Echt interessante kunst is elitair, omdat het pure verbeelding is. Verbeelding is heel individualistisch.'

Fabre laat niet alleen het religieuze spreken, hij vertaalt de kracht van het bloed ook naar een koppel chirurgen als hedendaagse bloedgoden. Met een volks tintje onderbreken ze de bezwerende woorden van de in zwart geklede priesteres die op haar hoofd zoiets als het boek der wijzen meezeult en daarmee in trance rond de scène blijft toeren. De woorden van de chirurgijnen zijn eerder koel en direct en vormen een populair-wetenschappelijk discours. Ze incarneren de idee van de mens geworden god. Het laat zich lezen als: mens, waarmee zijn wij bezig?

We kunnen het ook hebben over het thema zelf. Wat betekende bloed voor onze voorouders en wat zegt het ons vandaag? Welke taboes

rusten erop? Waarom mag er over menstratiebloed niet worden gesproken? Het zijn zaken die weliswaar aan bod komen in de productie, maar die al tot vervelens toe werden gezegd en getoond op scène. Het beeld van een menstruerende vrouw die zich wast of het beeld van bloedende stompjes vlees na het afhakken van ledematen zijn dan wel niet appetijtelijk, echt shockerend is dat al lang niet meer. Toch verlieten mensen voortijdig de voorstelling. Wellicht waren sommigen niet bestand tegen het voyeuristische aspect van de productie. Ofwel was het de combinatie van de bloederige taferelen in een rituele context en de vertrouwde eigentijdse muziek als *Son of a Preacher Man* van Dusty Springfield of *Les joyeux bouchers* van Boris Vian die hiervoor zorgden. De voorstelling ontploft ook af en toe in wervelende scènes met gierende rockgitaren. Daardoor worden mensen uit hun roes van beelden gehaald en wordt het voor sommigen te concreet. Op één ogenblik overschreed Fabre evenwel eventjes de grenzen van het fatsoen. Na een bloederige slachtpartij blijven twee van alle ledematen beroofde lichamen kronkelend op de scène achter: ze kunnen niet meer lopen, ze kunnen niet meer drinken. Ze zijn verworden tot een stuk vlees, maar ze leven nog. Toch is dit de logische uitkomst van Fabres onderzoek naar het bloed bij mens en dier. Alhoewel de mens zijn bewustzijn enorm heeft ontwikkeld, hij rationeel en wetenschappelijk grote hoogten heeft bereikt, is hij er niet in geslaagd om een nieuwe moraal te ontwikkelen. Hij blijft een bloeddorstig dier en is daar erg consequent in. Hij doodt en verminkt niet om te leven, maar om het plezier ervan. Zijn agressie heeft hij gemeenschappelijk met de andere dieren, zijn drift om te doden en te verminken niet. In *Je suis sang* drukt Fabre het verlangen uit om bloed te worden, bloed dat de eigenschap bezit om zichzelf te zuiveren. In die zin is het een pleidooi om respect te hebben voor dit levensnoodzakelijk

Je suis sang JAN FABRE, TROUBLEYN © Jan Dekeyser



vocht. Bloed kent geen ongelijkheid, het is overal hetzelfde. Het draagt en is het leven. Aldus moet wellicht ook de laatste scène worden begrepen. We zien vanachter een lange wand een grote hoeveelheid bloed de scène opstromen als een pleidooi voor een toekomst waarin alles deze rode kleur aanneemt en harmonisch wordt. Ondanks de wrede beelden brengt *Je suis sang* op die manier een positieve boodschap. In de geest van Artaud en Grotowski kunnen we dus stellen dat *Je suis sang* erg therapeutisch is en daardoor inwerkt op de toeschouwer als individu.

Esthetiek

We moeten het dus hebben over hoe de toeschouwer met de beelden van Fabre omgaat. Die beelden refereren aan taferelen van Jeroen Bosch. Daarmee heeft niemand vandaag nog problemen. Waarom vinden sommigen dan dat Fabre te ver gaat en worden anderen gelouterd? Het antwoord ligt niet zozeer in wat er te zien is als wel in de wijze waarop je met een dergelijke productie omgaat. Belangrijk hierbij is het besef dat we niet te maken hebben met een lineair verhaal; de voorstelling laat zich niet vertellen. Het 'maken' van de kunstenaar ligt daardoor soms mijlenver verwijderd van het 'kijken' van het publiek als sociologische entiteit. Het is echter door de confrontatie van dit 'maken' en 'kijken' dat de 'act' ontstaat en het is daarin dat de noodzakelijkheid en de kracht van een theaterstuk vervat zitten. Dit houdt in dat de 'act' tot het actieterrain van beiden behoort, wat volgens de meeste onderzoekers door een proces van identificatie geschiedt. Bij *Je suis sang* en bij het 'trajecttheater' in het algemeen is deze identificatie niet gebaseerd op associatie, admiratie, sympathie, catharsis of ironie met het 'gemaakte'. Ze moet worden gezocht in het proces van het 'kijken'. De act als onderwerp van dit 'kijken' bestaat uit het esthetische, dat ook kan worden gezien als de noodzakelijk voorwaarde voor het 'maken'. De mens

heeft nood aan een moraal en omdat hij die niet kan verwerven via het rationele denken, is het de esthetiek die zich inspant om hem te laten luisteren of kijken naar die waarheden waarvoor hij doof en blind is. Het is zij die hem doet voelen. Het 'kijken' wordt aldus gevoed door het 'voelen'. Dit laatste laat zich echter niet beschrijven. De 'spectator in spectaculo', zoals Patrice Pavis dit noemt in overeenstemming met de 'lector in fabula' van Eco, neemt het voortouw. Deze ervaring is per-soonsgebonden. Die persoon wordt echter in zijn 'kijken' ook bepaald door de andere aanwezige personen en de media. Feit is evenwel dat je bij het trajecttheater enkel rationeel kan spreken over het 'maken', waartoe critici zich dan ook doorgaans in hun besprekingen beperken, maar wat eigenlijk aan de kern van de zaak voorbijgaat. Het is echter zaak om over de 'act' te spreken als brandpunt van het theatergebeuren. Het is daarbij wellicht het veiligste om enkele rake scènes uit het geheel te lichten waarvan je redelijkerwijs kunt veronderstellen dat ze door iedereen worden gezien (b.v. de kronkelende vleeshopen van daarnet). In een voorstelling als *Je suis sang* zijn er immers zoveel beelden die je niet ziet: de gigantische scène met de vele toneelspelers vertelt ons geen duidelijke plot, maar toont en beweegt een nog te vormen verhaal. Er worden beelden aangereikt waarmee en waardoor je zelf een traject moet zoeken. Dit traject is voor iedereen anders: lovend of ontgoocheld kun je over *Je suis sang* dus enkel ten persoonlijke titel zijn.

Tot slot resten ons daarom nog enkele impressies van een aanwezige toeschouwer. Het decor wordt gevormd door de koermuren van het Palais des Papes. Ze zijn echter meer dan enkel muren, ze vormen een personage en spreken je aan met hun geschiedkundige grandeur. Meermaals vegen en schrobden de spelers/dansers zich na een bloederig tafereel proper aan deze historisch beladen muren. Ze zijn een materiële

restant van het katholieke geloof dat de westerse mens eeuwenlang heeft bepaald in zijn doen en laten. Het is een wand die vergiffenis schenkt, maar die ook kan veroordelen. Op de bühne bevinden zich aan beide kanten een uitgebreid instrumentarium met o.a. badkuipen, hamers en een reeks steriele tafels. De kleinere objecten worden voor verschillende doeleinden gebruikt. Het zijn muziekinstrumenten die op ritmisch-bezwerende wijze de bezoeker bij het betreden van de Cour d'honneur uitnodigen deel te nemen aan dit visuele bloedritueel. Het zijn ook gebruiksvoorwerpen voor de chirurgen, met een betekenisvolle trechter op hun hoofd, die als hedendaagse goden het volk vermaken met hun kunstjes. De tafels vormen de basis van alle scènes. Ze worden een catwalk of een muur waar bloed vanonder komt en ze zijn de foltertafels waarop men onder andere penissen en ledematen afhakt. Tussen al deze voorwerpen 'beweegt' een grote groep acteurs het verhaal. In een harnas getooid, zoals Fabre zelf tijdens zijn bloedtekening-performance eerder dit jaar, met zwaarden slingerend of naakt uitgeleverd aan de wil van de 'goden', vormen ze de talrijke 'bloedbeelden'. Opmerkelijk zijn echter twee personages: de zwarte priesteres en de kleine dwerg. De eerste wordt blijkbaar niet geraakt door wat er gebeurt, maar manipuleert het ook niet. Ze bevindt zich boven alles en spreekt om dit te onderstrepen Latijn. De kleine man loopt komisch rond op de scène, maar mag af en toe ingrijpen. Hij neemt zwaarden af en geeft teken voor een volgend beeld. Toch is hij ook knecht van iedereen. Hij is noch mens, noch god. Ik weet niet waarom maar voor mij is hij een bloedlichaampje en dus alles en niets tezelfdertijd. Hij is het bindmiddel van de voorstelling, hij linkt de scènes onderling en met het publiek. Hij doet dit niet enkel met de dramatisch geladen scènes, hij interpelleert ook in de meer 'ontspannen' momenten. Zo verbindt hij 'hoog' en

'laag'. Hij rukt je weg uit de lichamelijke betovering van de naaktheid en wijst je erop dat je dieper moet gaan zoeken. Hij verhindert het misbruik van de rekwisieten. Zo zijn de zwaarden van de danser en niet van de zangeres. Bij haar worden ze toch maar gedegradeerd tot seksueel getint objecten, maar door het herhaaldelijk verhinderen van de combinatie zwaard en zangeres ga je natuurlijk juist zoeken naar linken tussen beide. Het zwaard krijgt hierdoor meerdere betekenissen: een fal-lus, vechtwerktuig, injectienaald, wandelstok,...

Vanuit dergelijke objecten bouwt je persoonlijke verhaal zich op. Plots zie je dan bijvoorbeeld een met pijlen doorboorde Sint-Sebastiaan en even later een eigentijdse variant ervan. De chirurgijnen beplakken tijdens een wetenschappelijk experiment twee proefpersonen met glazen kolfjes – door verbranding trekken ze er de zuurstof uit. Het zijn mooie beelden en je wil ze dan ook een betekenis geven. Je probeert alles te linken met elkaar. Je gaat daarin heel ver, maar uiteindelijk weet je niets meer. Dat is het ogenblik waarop de beelden hun eigen taal kunnen spreken. Pas dan besef je dat je deze productie niet moet proberen te begrijpen met woorden. Je komt terecht in een situatie die de tweede heks aan het begin van *Macbeth* beschrijft: 'When the hurly-burly's done, when the battle's lost and won.' De uitkomst van je rationele gevecht met de productie doet er niet toe.

In die situatie ervaar je de onbeschrijfbaarheid van de esthetiek. Verward verlaat je de voorstelling en betrap je jezelf erop dat je zoekt naar woorden. Je vindt ze niet en dat is niet fijn voor een rationeel iemand. Ten slotte kwam ik tot de conclusie dat ik misschien 'bloed' had geleefd. 'Bloed' als metafoor voor de overal aanwezige kiemen van de esthetische ervaring. Bloed dat echter zinloos is zonder levend wezen. Dus ergens zit in een klein bloedlichaampje de kern van alle

kunst vervat. Het is simpel, maar het komt er toch zo zelden uit...

Fabre deed me een voorstel, een suggestie. Ik fantaseerde en geraakte gefascineerd. De herinnering aan *Je suis sang* is daardoor voor een groot deel ook mijn eigen werk. Terwijl ik dit neerschrijf, besluit mij de gedachte dat ik ook lui had kunnen zijn: kunstbeleving vraagt inderdaad goesting en een aardige hoeveelheid energie.

Na afloop staat één iets als een paal boven water: deze productie blijft kleven, hopelijk ook bij de organisatoren van het festival. Want als je kunst als verbeelding kneedt naar je publiek, wordt je brood heel vlug oudbakken.

Als je het publiek kneedt tot verbeelding blijft het manna uit de hemel vallen.

Stefaan Vandelacluze

JE SUIS SANG (CONTE DE FÉES MÉDIÉVAL)

TEKST, REGIE, SCENOGRAFIE

EN CHOREOGRAFIE: Jan Fabre

ASSISTENTIE EN DRAMATURGIE:

Miet Martens

ACTEURS, DANSERS, MUSICI:

Tamara Beudeker, Katrien Bruyneel, Lisa-Maria Cerha, Annabelle Chambon, Cédric Charron, Barbara De Coninck, Sebastien Cneude, Anny Czupper, Els Deceukelier, Danny Dupont, Lisbeth Gruwez, Margret Sara Gudjonsdottir, Heike Langsdorf, Yehudit Mezrahi, Apostolia Papadamaki, Dirk Roofthoof, Yaron Shamir, Dag Taeldeman, Geert Vaes, Maarten Van Cauwenberghe, Jurgén Verheyen

PRODUCTIE: Troubleyn

COPRODUCTIE: Festival d'Avignon, deSingel, Sinequanon Dance Company (Athene)

AMGOD

Wat willen mannen nu eigenlijk?

Schuif de gangbare categorieën – kunst en kitsch, ‘het artistieke’ en ‘het populaire’,... – terzijde door heel uiteenlopende beelden, bewegingen of geluiden met elkaar te mixen, onderling te verbinden of in elkaar te vertalen: deze imperatief beheerst hoe langer hoe meer de hedendaagse kunsten. Hij lijkt zelfs hun actualiteit uit te maken: ‘*soyons postmoderne, soyons hybride*’. Het is bijlange geen vrijbrief voor een joyeus of melancholisch *anything goes*. Juist werken of voorstellingen die zich niet langer beschut weten door een of andere vorm van eenduidigheid, moeten uit zichzelf kunnen overtuigen. Hun individualiteit of singulariteit weet zich ja dan nee door te zetten, ja dan nee te bewijzen en te affirmeren. Of we dan zo’n gelukke hybride in museum of theaterzaal nog steeds een kunstwerk kunnen of moeten noemen, doet er eigenlijk niet zoveel toe.

What do you want? van het nieuwe samenwerkingsverband Amgod is nog maar net goed en wel op gang gekomen, of de vier performers – bekend van Rosas, Needcompany en Ultima Vez – combineren op een opmerkelijke manier balletachtige bewegingen met vloerwerk dat naar de hiphoptaal verwijst. Deze dansante scène (veel unisono’s) wordt gevolgd door een naar het groteske neigende solo van Kosi Hidama. Loungemuziek op de achtergrond, losse danspasjes met de sigaret al even losjes in de mond, grappige tussenposes, overduidelijke referenties aan ingeburgerde kitschbeelden (aan ‘Hawai’ bijvoorbeeld: zwarte zonnebril plus kleurige bloemenkrans),... De ‘performer als aansteller’ is een thema dat ook later in de voorstelling meermaals opduikt. Amgod, ‘I am God’ – de danser of

acteur als ‘een God in het diepst van zijn gedachten’ wanneer hij of zij publiek aandacht krijgt?

De toon is dus al snel gezet, ook al door de ritmische *dance music* en de videoprojectie bij het binnenkomen (de titel van de voorstelling zoeft op het scherm in grote blauwe letters voorbij) of de open podiumopstelling (de vier performers achteraan rechts aan een paar tafeltjes). *What do you want?* is inderdaad een typisch ‘postmoderne’ voorstelling, een heterogeen mengsel van bewegingsstijlen, van dans en theater, van humor en ernst, van karakters ook. Wat echter vooral treft, is de grote informaliteit, en dat zowel in de omgang tussen de performers onderling als tussen de dansers-acteurs en het publiek. Maar ook de losse, erg associatieve opbouw – bruuske overgangen zijn eerder regel dan uitzondering – en de charmante rafeligheid van veel bewegingen dragen bij tot die dominante indruk van ongedwongenheid.

Hoe laad je een verhaalloze voorstelling op? Hoe creëer je een spannende mix, een die altijd weer opnieuw doet uitkijken naar de volgende scène? Hoe geef je een in alle opzichten informele performance een gezicht – een *eenheid* die, hoe impliciet ook, maakt dat het geziene en gehoorde alsnog een focus krijgt? *What do you want?* zoekt het antwoord in de eerste plaats op thematisch vlak. Amgod is een mannencollectief, en over masculiniteit – en dus indirect ook over vrouwelijkheid – gaat het meermaals in deze voorstelling. De vier performers veranderen gaandeweg zelfs in vier *mannelijke* karakters, vier soorten mannen. Kosi Hidama blijft ook na zijn eerste solo-optreden de leutige poseur

die met het oog op publieke bijval gedurig knipoogt naar de wereld van kitsch en humor. Dat knipogen is doorzichtig, maar het werkt wel: je moet lachen om poses of houdingen die overduidelijk demonstreren dat ze het publiek (en dus ook jou) aan het lachen willen brengen. Zoiets als ‘onweerstaanbaar goedkoop’, maar dan in metaversie, doordrongen van zoveel ironie dat je er nog méér moet om lachen. Misha Downey, de andere oosterling in het gezelschap, probeert het daarentegen cool te houden. In combinatie met alweer een fikse dosis ironie resulteren zijn solo’s en tussenkomsten meer dan eens in het soort van superieur gedebiteerde flauwe humor dat nogal wat niet-Antwerpenaren met Antwerpenaren plegen te associëren. Hoogst grappig is bijvoorbeeld de live op video uitvergroete scène waarin hij de voor een keer sentimenteel stotterende Kosi – mét blonde pruik: een gevoelige man kan niet langer een échte man zijn... – gedurig afblokt met cynische oneliners.

Kosi Hidama en Misha Downey domineren enigszins de voorstelling, maar dat maakt de bijdragen van Nordine Benchorf en Bruce Campbell niet minder belangrijk. Zij zorgen niet zozeer voor tegengas als wel voor tegengewicht: ze houden het vaak naar het carnavaleske afglijdende *What do you want?* enigszins in balans. Nordine doet dat door een presentie die gedurig ernst, toewijding, ingetogenheid suggereert. Zijn korte verbale solo-interventie bevestigt de uitgezette lijn: hij heeft het over trouw aan jezelf... – aan iets dat in de schijnwerelden van Micha en Kosi is opgelost in een eindeloze reeks van stereotype maskerades en bordkartonnen houdingen. Ernst, maar dan van het getormenteerde soort, kenmerkt ook de tussenkomsten van Bruce Campbell. Wie bij het horen van een heftige Nick Cave-song automatisch uit de bol gaat, moet immers wel een ziel voor littekens hebben, zeker als je even tevoren hardop mediteerde over de vraag hoe je gisteravond ondanks