

(2001) eindigt en *Visitors Only* aanvangt. Uitgaande van het trillende lichaam werkten ze met de stem, om via een vocaal spectrum ook verschillende personaliteiten te ontplooiën. Ook in de voorstelling is Rovisco's rol in die zin opgebouwd: een lichaam waarin vrouwelijke archetypes landen. De stem en het gesproken woord van de performer verhouden zich eveneens onafhankelijk tot het lichaam als-container. In een van de oefeningen om tot die dissociatie van stem en lichaam te komen, maakten de dansers tapes met tekst en instructies voor elkaar. Beluisterd via een koptelefoon bepaalden deze tapes spraak en gedrag, de eigen private ruimte werd zoveel mogelijk opgevuld door anderen. In de voorstelling spreken de performers vaak letterlijk andersmans woorden, een monoloog die geen specifieke bestemming heeft – zichzelf noch de medeperformers of het publiek. Omgekeerd kan eender welk lichaam, gelaat of mond geleend worden voor die woordenstroom. Dit principe wordt bijvoorbeeld in de videoprojecties toegepast: de lippen van *Puppy head* worden bewogen door de elektronisch gevormde stem van iemand anders.

### Transparante performers

Voor Meg Stuart moet een goede performer transparant zijn, simpelweg opgeladen en weer ontladen kunnen worden al naargelang de situatie, wars van psychologie. Het containerbegrip heeft dan ook verregaande consequenties voor het 'personage' of 'karakter' van de performer, die een soort van beeld of zelfs pop wordt. Een belangrijke scène in dat verband is het 'familieportret', waarin twee schooljongens in korte broek, een cowboy, een matroos, een Oosterse vrouw en nog een paar anderen samen poseren. Afgezien van enkele zenuwtics bewegen ze aanvankelijk nauwelijks, ze worden bewogen door iets waar ze zelf geen vat op hebben. Stuart zegt het zo: 'Als ze te veel spelen klopt het niet, ze zouden louter beeld moeten zijn, geen karakters of personages. Het gaat om beeldende kunst, om beelden die bewogen worden door een poppenspeler. Die spiritualiteit en manipulatie staan dicht bij paranoia, er is een energie die groter is dan jezelf. De performers presenteren dan ook niet zozeer hun bewegingen. Die zijn een soort neveneffect, als veroorzaakt door het innemen van een aspirine of een drug. Hun bewegingen vallen voortdurend uit elkaar, de consistentie ervan is zoek. Na verloop van tijd voel je dat alle performers dezelfde verandering doorma-

ken, maar toch anders, alsof ze hallucineren, zich in een trance bevinden.'

In de studio blijkt dat dansers en acteurs door hun verschillende achtergronden een uiteenlopende visie hebben op hun présence en bewustzijn als performer. Ook Stuart merkt dat verschil op, maar weet het niet precies te duiden: 'Bij elke beweging wil ik de intentie erachter zien, een duidelijke impressie. Als je de gedachte niet ziet, is het een zootje, dan zie je enkel effecten. Het tonen van gedachten, dat is volgens mij de kern van performance. Acteurs durven daarbij volledig in clichés opgaan. Dansers daarentegen lijken altijd te voelen dat het over hen zelf gaat, waardoor ze misschien terughoudender zijn in het tonen van hun intenties. Ik weet het niet.' Als algemene stelregel gaf Stuart tijdens de repetities het volgende mee aan haar performers: 'Hoe meer het eruit ziet als dans in plaats van theater, hoe beter. Ik wil *jou* zien die zich met allerhande dingen inlaat, niet een of ander karakter. Jouw loutere verschijning die geland is in dit familieportret. *Jou* betekent niet Thomas, het gaat om de verschijning.' Plots blijkt de notie 'beeld' toch al te dicht bij karakters of cartoons te staan, en is het abstractere *presence* een meer nauwkeurige richtlijn. De kwestie keert terug tijdens het werk aan zowat alle scènes, waarin telkens een herkenbaar alledaags aspect wordt ontzet door een ontheemd moment. 'De *alien*-factor helpt hen uiteindelijk altijd om intenties zo scherp mogelijk te tonen', weet Stuart. 'Zo beoordelen de performers niet wat ze doen als ze improviseren, ze spreken niet in de plaats van het publiek. Ze leveren geen commentaar of duidelijke boodschappen, ze geven zelfs de ruimte op.' Acteur Thomas Wodianka verfijnt de vraag: 'Waar kom ik dan vandaan? Kleur ik mezelf doorheen de scènes, doorheen de anderen, doorheen de situatie en de omgeving?' Wellicht dat alles tegelegelijk, waaruit een dubbele dynamiek volgt: een lege verschijning wordt opgevuld tot een samengestelde identiteit, die uitgedaagd door allerhande elementen die hem affecteren ook voortdurend buiten zichzelf geraakt.

### Dienaren van energie

In de slapstickscène *Party* slagen de bezoekers van het feestje er maar niet in elkaar een hand te geven of een praatje te slaan. Er duiken herinneringen op aan alledaagse situaties, waarin om een of andere reden de sociale codes niet plaatsgrijpen zoals het hoort. Belangrijk is dat het hier gaat om een sociale choreografie, waarin de performers voortdurend

in relatie staan tot anderen. Dat voegt weer een nieuw element toe aan de container-definitie van het lichaam. Er is immers een tussenruimte in het geding, en ook die wordt gedefinieerd in termen van vreemde energieën die er in rondspoken. Identiteiten vloeien doorheen meerdere lichamen en bepalen daarbij relaties. 'In de hele ruimte bevindt zich energie die gebruikt kan worden en de collectieve dans leidt, zowel bewegingen als bewustzijn. Het gaat niet over een onzichtbare werkelijkheid, uitzinnige percepties en zo meer, maar simpelweg over een sociale choreografie, een ontmoetingsruimte die beheerst wordt door grenzen en ruimtelijke verbanden. Als iemand een beweging maakt die buiten een bepaalde ruimte gaat en zich aan de energiestroom onttrekt, verstoort die dus ook de ontvangst. Dan wordt een beweging geblokkeerd of gaat alles de mist in. Het draait niet om "ik beweeg jou" en "jij beweegt mij"; maar om een zwevende ruimte, om gangen van interactie, om een *zone* waarin energie vloeit,' aldus Stuart.

Om daartoe te komen werd aanvankelijk in kleine groepen gewerkt, waarbij één danser de rol van stoorzender kreeg: die irriteerde en achtervolgde de groep, waardoor conflicten en relaties tot stand kwamen. Aan de basis van de feestscène lag het principe van de *energy circle*: daarbij staan de performers in een cirkel en geven elkaar gebaren, geluiden en tekstflarden door, die ze vervolgens verder transformeren. Na enige tijd is het centrum van die actie niet langer aanwijsbaar en ontstaat er een dynamiek van spokende energieën. Niet zozeer de idee van een scène rond disfunctionele communicatie stond voorop, eerder het omgekeerde: veel onderzoek dat ernaar streefde *geen* concrete richting uit te gaan. De aandacht ging uit naar persoonlijke details en de tussenruimte. Pas in tweede instantie werd er gefocust op de feestscène, en werd er geëxperimenteerd met een wijzigende context die ook de energie beïnvloedde: hoe zou het er op een begrafenis aan toegaan?

Interactie met anderen beïnvloedt in sterke mate wie we zijn, de blik en gedachten van anderen bepalen mee onze identiteit, onze lichaamstaal, spraak en sociale interactie. In het theater heeft de gedachtenwereld van het publiek ook invloed op de performers. In het eerdere werk van Stuart en *Damaged Goods* was die verhouding tussen een sociale choreografie en de private percepties daarbinnen voornamelijk in visuele relaties aan de orde. Via de notie 'energie' zoekt Stuart in *Visitors*