



end worden, en je zelfs aan het twijfelen brengen of er überhaupt wel zoiets als een betekenis aanwezig wás. Grosso modo bestaan er twee remedies tegen deze knagende twijfel.

### Platels Greatest Hits: een 'humanistische' kijk

Het tiende Klapstukfestival is een voorbeeld van een eerste mogelijke remedie. In dit festival, met Alain Platel als curator, gebeurde iets opmerkelijks. In plaats van alweer met iets nieuws op de proppen te komen, koos hij voor een programma dat terugblikte op de hoogtepunten van eerdere festivals, en koppelde hij deze telkens aan een recent werk van dezelfde kunstenaars. Zoals hij zelf zei, voelde hij de nood om de zaken terug op een rijtje te zetten. Anders gesteld, hij had behoefte aan een zekere 'canon' en werd tegelijk bespookt door de angstige vraag of wat we in al die jaren gezien hadden niet op een luchtspiegeling berustte. Het eerste is een middel om jezelf ervan te overtuigen dat het laatste niet waar is en vice versa. Hiermee wil ik niet beweren dat dit een zinloze onderneming was. Het loont vaak genoeg de moeite om terug te blikken op een voorstelling, al was het maar om vast te stellen hoezeer je eigen blik in de loop der jaren veranderd is. Dat neemt niet weg dat, als men al gelooft dat Bels festival een politieke zet binnen de danswereld is, hetzelfde evenzeer geldt voor Platels optie, al viel en valt dat minder sterk op. Een *Greatest Hits* is niet onmiddellijk het soort selectie dat de verdenking van een verborgen agenda op zich laadt. Het debat over zo'n selectie verschuift als vanzelf naar de vraag of deze of gene voorstelling ook niet opgenomen diende te worden. Maar laat ons hier toch even een kritische bril opzetten. Platel zelf ontwikkelde een **danspraktijk die uiterst invloedrijk was in de jaren '80 en vooral '90**. Wat van tel is in het huidige debat is dat deze praktijk staat voor een bepaald geloof in wat het theater kan bewerkstelligen. Zijn werk laat zich niet in met een formele dansaesthetica, en al helemaal niet met 'pure' dans. Het is bedacht als een constructie die de kijker een blik biedt op verborgen aspecten van het bestaan, of zeg maar: de verborgen schoonheid van het alledaagse. Hij zoekt deze schoonheid doorgaans op plaatsen waar schoonheid niet verondersteld wordt aanwezig te zijn. In dat opzicht revolteert hij klaarblijkelijk tegen een academische opvatting van schoonheid. Op één of twee gelegenheden na maakte Platel echter nooit gebruik van theater om dit te bereiken. Ik vermoed dat deze opvallende keuze hem ingegeven werd doordat woorden nooit adequaat kunnen weerspiegelen wat er werkelijk in mensen omgaat. Hij wil emoties en affecten tonen vooraleer ze 'beschaafd' – en in die zin minstens gedeeltelijk onwaar – worden. In zijn rol van curator betoonde Platel echter een opmerkelijk brede interesse voor het werk van anderen, ook voor diegenen die zijn fascinaties niet deelden. Je kan onmogelijk beweren dat de tiende festivaleditie een uitvergroting was van zijn eigen esthetica of werkwijze. Het omgekeerde is zelfs waar. De graad van abstractie die je aantreft in de vroege en latere werken van Meg Stuart is bijvoorbeeld vreemd aan zijn eigen werkwijze.

Hoewel. Deze voorstellingen hadden één ding gemeen: je kon ze begrijpen vanuit een specifiek gezichtspunt dat samenvalt met dat van Platel zelf. Geen van deze werken gaat immers in tegen de aanname dat iets 'aanwezig' gesteld kan worden op het podium zonder een beroep hoeven te doen op een paranoïde constructie aan beide kanten

van de podiumgrens. Die bijzondere potentie wordt dan zowat de bestaansreden zelf van danstheater. Het laat ons toe om een ander, minder verwarrend, dieper zicht te verwerven op wat zich buiten het theater afspeelt. De aanwezigheid van echte lichamen, met onmiskenbare emoties, is de gemene deler, de 'waarheidsindex' van dit werk. In dat opzicht was het tiende festival een bijzonder sterk pleidooi voor een welbepaalde definitie van wat hedendaagse dans is en hoe deze werkt, terwijl ze toch een verrassend grote diversiteit in formele middelen toelaat. Je kan stellen – en dit is in geen geval ironisch bedoeld – dat Alain Platel een humanistische benadering van theater en dans voorstaat. Dat wil zeggen, een vorm van theater die, door de uiterste inzet van de choreograaf en de dansers, een realiteit aan het licht brengt die, voorafgaand aan de voorstelling en het 'spelen' van deze realiteit, al bestond. De kijker kan zich hiermee vereenzelvigen en langs die weg ook in aanraking komen met reeds bestaande, half-vergeten emoties en gedachten. Het is een model van theater waarin herkenning, veel meer dan 'doen geloven' of artificialiteit, de hoofdrol speelt.

### De nieuwe definitie: een 'bewust paranoïde' aanpak

Of dit al dan niet een legitiem standpunt is, heeft binnen het huidige debat weinig belang. Wat telt is dat Alain Platel op deze manier in werkelijkheid een buitengewoon autoritaire beweging maakte, al veronderstel ik graag dat hij daar zelf niet zo over denkt. Vanuit mijn gezichtspunt was het op dat ogenblik, net wanneer een uitzonderlijk krachtige golf van nieuwe dans op het toppunt van zijn kracht was, immers een haast bizarre keuze om achterom te kijken. In strategische termen kon je het festival daarom net zo goed interpreteren als een flagrante ontkenning van elke nieuwe definitie van wat het podium al dan niet vermag. Die nieuwe definitie kan je beschouwen als de tweede manier om om te gaan met het gebrek aan 'vastigheid' die altijd de betekenis van een dansvoorstelling bedreigt. In het werk van uiteenlopende performers als Tom Plischke, Boris Charmatz of Vincent Dunoyer, om Jérôme Bel zelf niet te vergeten – die echter wel op de affiche van Klapstuk #10 figureerde – manifesteert zich een volkomen andere benadering. In tegenstelling tot de 'humanistische' benadering, zou je hier kunnen spreken van een 'bewust paranoïde' aanpak. (Dit is uiteraard een huizenhoge paradox: om de paranoïa te ondermijnen die cruciaal is om tot de waarneming van betekenis in dans te komen, moet je een positie innemen die dermate argwanend is tegenover de motieven achter al wat gezegd en gedaan wordt, dat de resulterende handelwijze verdacht goed begint te lijken op wat gewoonlijk onder het begrip paranoïa verstaan wordt.) Dit werk reflecteerde over de geschiedenis en de middelen van het medium, niet om tot een dieper aanvoelen te komen van de werkelijkheid van het podium, maar om af te rekenen met de notie van een mogelijkheid van dergelijke werkelijkheid. Om zichtbaar te maken dat het onmogelijk is wat dan ook zichtbaar te maken. 'Dans' had plotseling niets meer te maken met de notie van herkenning, van *prise de conscience*, maar muteerde tot een actie die onderzoekt hoe betekenis tot stand kan komen, ergens in de ruimte tussen kijker en performer. En ook hier gaat het in geen geval om een nieuw inzicht: zelfs in de jaren '80 opperden velen de gedachte dat de actieve rol van de toeschouwer cruciaal is bij het ontstaan van de 'betekenis' van wat er te zien is.