

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER / ROSAS
Mikrokosmos

21 en 22 december 93

dans

MIKROKOSMOS

<i>choreografie</i>	Anne Teresa De Keersmaecker
<i>decor</i>	Herman Sorgeloos
<i>lichtontwerp</i>	Herman Sorgeloos
<i>kostuums</i>	Rosas

Mikrokomos, seven pieces for two pianos

<i>muziek</i>	Béla Bartok
<i>uitgevoerd door</i>	Jean-Luc Fafchamps Jean-Luc Plouvier
<i>dansers</i>	Philipp Egli Marion Levy

Monument/ Selbstporträt mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)/ Im zart fliessender Bewegung

<i>muziek</i>	György Ligeti
<i>uitgevoerd door</i>	Jean-Luc Fafchamps Jean-Luc Plouvier

String Quartet Nr. 4

<i>muziek</i>	Béla Bartok
<i>uitgevoerd door</i>	The Duke Quartet
<i>dansers</i>	Joanne Fong Cynthia Loemij Anne Mousselet Samantha Van Wissen

de voorstelling duurt ongeveer 1u30
er is geen pauze



foto's: Herman Sorgeloos

MIKROKOSMOS

Alles is een teken, en tekens realiseren zich alleen in het kleine. Eerst veronderstellen we een maat, een gesloten reeks van geluk en ongeluk... Maar waar een maat bestaat en de maat vol is, is het kleine al genoeg om het te doen overlopen. Dat zouden we de mechanische functie van het kleine met betrekking tot de maat kunnen noemen. Maar misschien veronderstelt deze functie toch te sterk het bestaan van een soort vat, een burgerlijk afgemeten rantsoen; ze verandert ook het kleine van een teken in een oorzaak van het einde. Belangrijker is daarom de kwalitatieve zijnswijze van het kleine, die erin bestaat dat het op het einde van een verloop, van een loopbaan staat... Het kleine is hier niet datgene waarvan men anders misschien houdt. Het is niet het onmogelijke, waarin het beste zich verborgen kan houden, de ultieme vluchtkans, de laatste deur. Nog veel minder is het de echte sprookjeswereld en het echte teken, echt het laatste teken, waarna de verandering ophoudt. Het teken van het 'authentieke' einde geeft uit op de leegte... Het kleine kondigt geen nieuwe reeks aan. Het voert uit de reeks naar buiten... Deze tekens van het kleine signaleren alleen maar dat we uit de reeks naar buiten gaan, dat we binnengaan in het 'mogelijke', in het niet-fatale, of in elk geval in een fatum dat gevormd kan worden.

(Grenzen van Utopia, Louis Marin)

MIKROKOSMOS OF HET BESLOTEN UNIVERSUM EN HET FENOMEEN VAN GRENS EN OVERSCHRIJDING. Evengoed als Lotman de cultuur beschouwt als een organisatie van culturele systemen, zo kunnen we haar opvatten als een ruimtelijke organisatie. Maar indien wij een ruimtelijke opvatting aannemen van de structuur en van de verde-

Mikrokosmos of de afstand om te overleven *door Marianne Van Kerkhoven*

De voorstelling die we vandaag kortweg 'Mikrokosmos' noemen werd gerealiseerd in 1987: in het oeuvre van Anne Teresa De Keersmaecker krijgt zij een plaats na haar encensering van Heiner Müllers tekst 'Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten' en voor de creatie van haar eerste werk voor groot ensemble 'Ottone, Ottone' op basis van Monteverdi's 'L'Incoronazione di Poppea'. Belangrijk om weten is echter dat 'Mikrokosmos' in 1986 werd voorafgegaan door 'Bartok/Aantekeningen': fragmenten uit deze voorstelling - nl. de delen gecoreografeerd op Bartoks 'Vierde Strijkkwartet' - zijn rechtstreeks aanwezig in 'Mikrokosmos'.

'Mikrokosmos' bestaat uit drie delen en is een soort 'gedanst concert': door de aanwezigheid van en het samenspel met live-muzikanten vormt het in Anne Teresa De Keersmaeckers oeuvre ook een voorloper op 'Achterland' en 'Mozart/Concertaria's'. In het eerste deel worden zeven korte composities voor twee piano's uit Béla Bartoks 'Mikrokosmos' uitgevoerd door twee pianisten; zij worden hierin choreografisch van antwoord gediend door twee dansers, een man en een vrouw. Als tweede deel spelen de twee pianisten een driedelige compositie van Bartoks landgenoot György Ligeti, nl. 'Monument/Selbstporträt mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)/Im zart fließender Bewegung'. In het derde deel komt het opnieuw tot een samenspel tussen muziek en dans: een strijkersformatie voert Bartoks 'Vierde Strijkkwartet' uit en vier danseressen gaan op deze indringend-dissonante muziek bewegen.

ling van de kennis in systemen en ondersystemen, dit wil zeggen in een globale ruimte ingedeeld in lokale gebieden, dan moeten we eveneens de idee aanvaarden dat deze ruimte, om georganiseerd te zijn, een geometrie of topologie moet hebben. Of nog, dat ze voorzien moet zijn van een 'uiterste grens'.

Alhoewel deze driedelige structuur - het naast elkaar plaatsen van verschillende autonome elementen - rechtstreeks naar de opbouw van een 'traditioneel' concert verwijst, is 'Mikrokosmos' toch een 'voorstelling' in de volle betekenis van het woord. De dragende peiler van de dramaturgie waarin de drie delen tot één geheel versmelten, zou men 'de complicité van het samenspel' kunnen noemen. Uiteraard: wanneer een groep muzikanten musiceren of een groep dansers bewegen, is er steeds sprake van een soort van geheime verstandhouding, zonder dewelke het samenspel onmogelijk zou zijn, maar in 'Mikrokosmos' zit de aandachtige medeplichtigheid met elkaar verankerd in elk moment van de voorstelling; ook in de stiltes waarin nog enkel bewogen wordt, ook in de weloverwogen uitgewisselde blikken en zeker ook in de gedanstste 'personages' zelf. Hoewel de gecoreografeerde delen (één en drie) geen verhalende elementen bevatten, kunnen ze toch niet - en dit is een constante in Anne Teresa De Keersmaeckers werk - als uitsluitend abstract of 'vormelijk' omschreven worden: in de interpretatie van de bewegingen zoals ze door de dansers worden uitgevoerd, voelt men een wereld aanwezig van relaties/gebeurtenissen/gemeenschappelijke ervaringen, van medeplichtigheid dus.

Door de manier waarop de man en de vrouw in het eerste deel begeleid door de twee pianisten al dansend met elkaar omgaan, 'weet' (of meet?) men de weg die zij samen hebben afgelegd tussen hen in liggen vele, ook onuitgesproken dingen die zich in hun korte ontmoetingen - geaccentueerd door Bartoks gebald-gebroken

De uiterste grens van een systeem moet in abstracte zin begrepen worden, als een geheel van punten die zowel aan de interne als aan de externe ruimte van de configuratie toebehoren. Vanuit intern standpunt bekeken, maakt de uiterste grens deel uit van het systeem, maar bakent ze het af. Vanuit extern standpunt bekeken, maakt ze deel uit van het

muzikale schriftuur - ontladen en weer opladen. Het bijna noodgedwongen 'tegelijktijd met zichzelf en toch ook met de ander bezig zijn' van de danser en de danseres uit deel één, vindt in het tweede deel van 'Mikrokosmos' zijn weerspiegeling in het muzikale duel dat de twee pianisten aangaan doorheen Ligeti's compositie. Vanaf de eerste aanslag op de piano zijn zij in hun lot aan elkaar geklonken: wie samen begint, moet ook samen door tot het einde.

In deel drie bereikt de complicité tussen dans en muziek - doorheen het samenspel van de dansers onderling, van de muzikanten onderling, van dansers én muzikanten met elkaar - een nog grotere structurele complexiteit. Tegenover het samenspel van twee violen, een altviool en een cello, staan de bewegingen van vier danseressen. De dansers vallen niet samen met de vier instrumenten, maar de taken die elk van hen in het bewegingsmateriaal op zich neemt zijn vergelijkbaar met de taken van aangeven, heropnemen, ontwikkelen, herhalen, verderzetten enz. van de muzikale thema's zoals die door de muzikanten binnen Bartoks 'Vierde Strijkkwartet' worden uitgevoerd. De vijfdelige structuur van Bartoks compositie bepaalt tevens de structuur van de choreografie: de frontale 'aanvallen' uit het eerste en vijfde deel en de meer laterale bewegingsparcours uit het tweede en vierde deel liggen als twee ringen omheen het ingetogen middendeel waarin de cirkelvorm overheerst. Als 'personages' kan men de dansers situeren ergens op de breuklijn tussen meisje en vrouw: de onschuld hebben ze achter zich gelaten, de volwassenheid (nog) niet veroverd, maar de pijn en de hardheid van de wereld zijn hen bekend. Zij weten dat brutaal-zijn helpt bij het overleven, omdat het het schreien-van-binnen verbergt. 'Mikrokosmos' speelt zich af in een 'decor': een gesloten

uitwendige, al vormt dit laatste al dan niet op zijn beurt zelf een systeem. Het uitwendige is er dus van gescheiden, ofwel door tegenstelling (als het een ander systeem is), ofwel door het ontbreken ervan (als het geen systeem is). Niettemin wordt het bestaan van een uiterste grens gewaarborgd door, enerzijds, het dissociërende kenmerk van haar punten, en

ruimte, een soort grote kamer of feestzaal, afgeboord met sanseviëria's, een beeld van 'vervreemde huiselijkheid'. In deze beslotenheid, die niet 'gezellig' maar eerder 'hard' aandoet, kan de complicité van het samenspel zich ontplooien, kan het opgaan in het plezier van samen-dansen en samen-musiceren zich verbinden met een afstandnemen dat voor het samen-overleven onontbeerlijk is.

Marianne Van Kerkhoven

anderzijds, door de coherentie (met inbegrip van de punten van de uiterste grens) van alle punten die tot het systeem behoren. Nochtans hoeft iedere uiterste grens niet gezien te worden als een onoverkomelijke barrière tegenover het uitwendige. De gevallen waarin een totale en strenge afsluiting voorkomt van wat niet tot het systeem behoort zijn



Béla Bartók

BARTOK EN LIGETI

BELA BARTOK

'Het is beschamend en treurig dat een componist geen getuige kan zijn van de roem die hem te beurt valt. Béla Bartók sterft en dan komt de erkenning. De bekendheid en waardering die hij in een beperkte kring van musici genoot, wordt universeel.' Zo getuigt Darius Milhaud in 1955, en met hem vele anderen.

Béla Bartóks oeuvre is inderdaad een mijlpaal in de ontwikkeling van de 20ste-eeuwse muziek. Wanneer de laat-romantische muziek van Wagner, Mahler en Strauss als het ware in ademnood is geraakt en de klassieke harmonie zichzelf opheft door het veelvuldig gebruik van dissonanten en het voortdurend wisselen van tonaliteit, heeft Béla Bartók (1881-1945) een zeer eigen oplossing klaar voor de crisis van het modernisme. Ze zal voor tal van componisten een rijk uitgangspunt betekenen.

Terwijl Schönberg de stap zette naar de atonaliteit en Strauss teruggreep naar een klassieke taal, wijdde Béla Bartók zich vol overgave aan de studie van het Slavische volkslied. Hierin vond hij de bevrijding uit de tirannie van het traditionele mineur-majeur systeem, de rijkdom van de oude Griekse modi en de primitieve toonsystemen, en de vrijheid en extreme diversiteit van het ritme. Analoge compositorische elementen had Bartók eveneens erkend en bewonderd in de werken van Debussy.

Samen met zijn geestesgenoot Zoltán Kodály trok Béla Bartók doorheen de Slavische landen om er duizenden liederen op te nemen, te noteren en te bestuderen. Dat hij ze beschouwde als exemplarisch voor een hoogstaand en gebald muzikaal denken en als een expressief medium ontdaan van elk overbodig detail, blijkt uit Bartóks afgewogen en zeer verscheiden aanwenden

integendeel heel zeldzaam. We kunnen zeggen dat de uiterste grens de betrekkingen tussen het inwendige en het uitwendige, tussen de opening en de afsluiting articuleert en in graden verdeelt. Aldus kan men substantieel gesloten systemen hebben, maar waarvan de uiterste grens werkt als een filter of een membraan: alles wat zich buiten deze wereld

van het volkslied in zijn gehele oeuvre en niet in het minst in de 153 pianowerken uit 'Mikrokosmos' en in zijn strijkkwartetten.

Mikrokosmos

Door het belang en de kwaliteit van zijn talrijke pedagogische werken is Bela Bartók ongetwijfeld naast componisten als Bach en Couperin te plaatsen. Zeker de bundel 'Mikrokosmos', een muzikaal woordenboek van 153 werkjes voor piano, is een 'Gradus ad Parnassum' voor de beginnende pianist. In zijn voorwoord onderlijnt Bartók zelf het pedagogische opzet: 'De eerste vier volumes zijn geschreven om jonge pianisten materiaal te verschaffen, dat alle mogelijke technische moeilijkheden (Staccato, pizzicato, wisselende handen....) uitwerkt. Deze volumes verschillen van traditionele 'Pianomethoden' door het ontbreken van elke technische of theoretische beschrijving of instructie.' Terwijl Mikrokosmos enerzijds een fantasierijke muzikale wereld voor kinderen opent, is het evenzeer een geïllustreerde encyclopedie van Bartók's muzikale universum. Bartók introduceert de luisteraar in een nog ongekende klankwereld van onregelmatige ritmen, bittere dissonanten, polytonaliteit... en maakt frequent verwijzingen naar volksmuziek uit Oost- en Centraaleuropa. Ook andere muzikale culturen, zoals ondermeer de gamelanmuziek, zorgen voor een specifieke kleur en met een veelheid aan vormen (koraal, canon, variaties...) en stijlen (verwijzend naar Bach, Schumann, Couperin of Gershwin) laat Bartók de aandacht van de luisteraar niet los. Bartók herwerkte zeven stukjes voor twee piano's, met name Bulgaars Ritme (113), Akkoord Studie (69), Perpetuum Mobile (135), Staccato en Legato (123), Nieuw Hongaars Volkslied (127), Chromatische Inventie (145) en Ostinato (146).

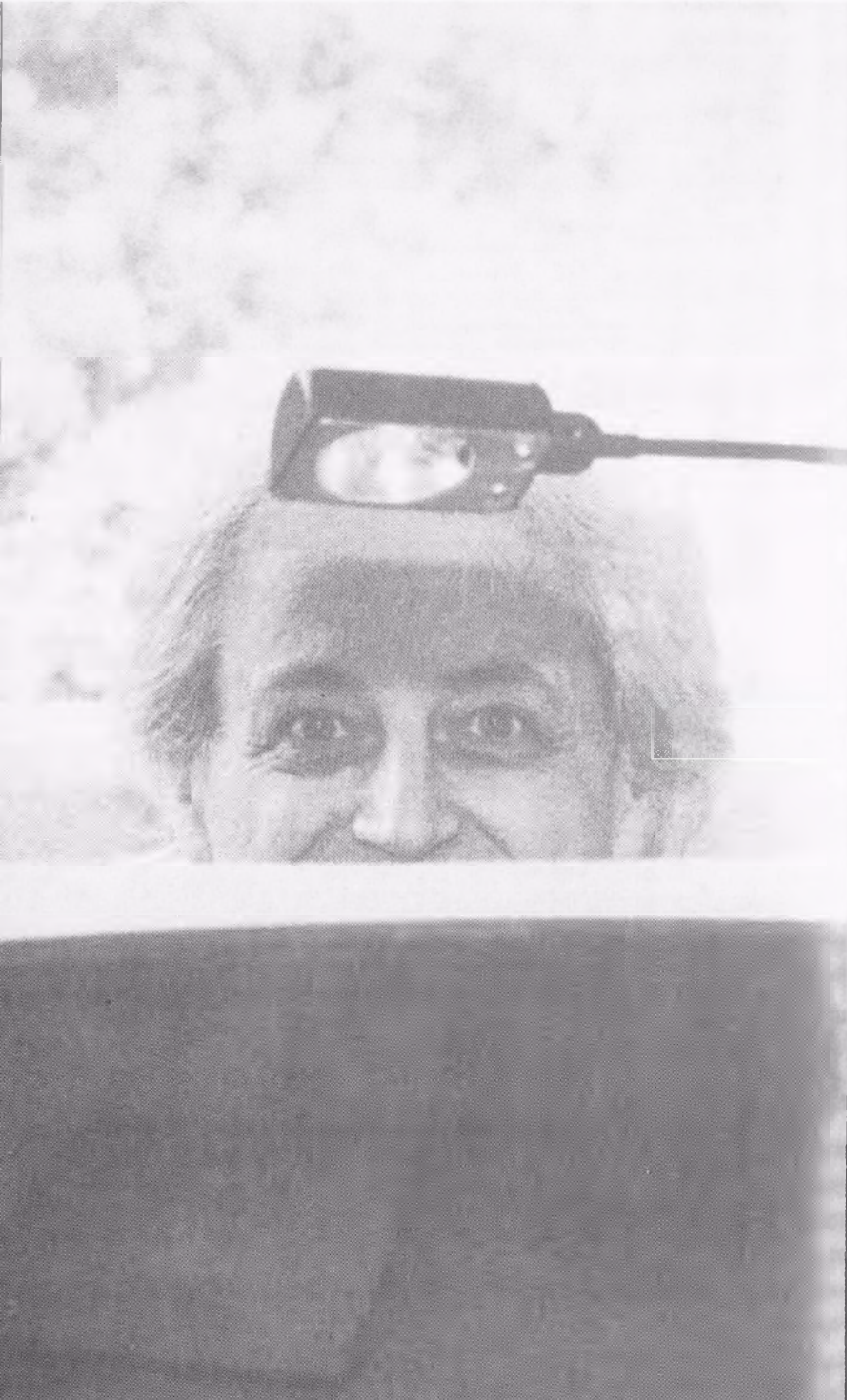
bevindt kan erin gebracht worden mits de externe elementen om te zetten (in de betekenis van het Latijnse 'traducere': over iets heen brengen) in interne elementen en ze aan te passen aan de coherentie van het systeem (bijvoorbeeld aan zijn code). Ofwel kan men slechts in bepaalde zones open systemen hebben waarin er een stroom is tussen binnen en buiten,

Strijkkwartet nr.4

Het vierde kwartet, dat ontstond tussen juli en september 1928, droeg Bartók op aan het Brusselse Pro Arte Kwartet, dat echter niet de creatie bracht. Na de extreme spanning en compromisloosheid van het derde kwartet, werkt dit vierde haast als een verademing. Een eenvoudige vorm, een ongecompliceerde expressie en een perfecte beheersing van de middelen geven het kwartet een zeer evenwichtig uitstraling. Belangrijk in dit opzicht is ongetwijfeld dat Bartók hier voor de eerste keer zeer consequent de idee van het palindroom (of brugvorm) realiseert. Deze brugvorm is symmetrisch vijfdelig: een centraal (hier langzaam) middendeel wordt omraamd door twee snelle, scherzo-achtige delen met danskarakter, die op hun beurt omspannen worden door twee snelle hoekdelen. Het eerste en vijfde deel zijn gebaseerd op hetzelfde motivisch materiaal; de vierde beweging is een vrije variatie van de tweede; enkel de centrale beweging is motivisch en structureel autonoom. De verbondenheid reikt echter nog verder; ook de tempi van beide paren zijn complementair, met name Allegro en Allegro molto voor de hoekdelen, Prestissimo en Allegretto voor de tweede en vierde beweging. Ook de vorm en het karakter van de paren zijn zorgvuldig afgewogen en op elkaar betrokken. De hoekdelen zijn zeer vrije sonatevormen, qua karakter in aansluiting met de traditie als openingsdeel (met kunstige motivisch-contrapuntische verwerking) en finale (met uitgesproken ritmische energie) gedifferentieerd. Het tweede en vierde deel concentreren zich voornamelijk op een bijzondere klanktechniek (con sordino in 2, pizzicato in 4) en - met uitzondering van het ingebouwde trio in 2 - een haast ononderbroken beweging. Verder domineren in de tweede beweging overwegend lineaire contrapuntische lijnen, in de vierde een eerder homofone en melodische stijl, waarbij het klankbeeld een cru-

terwijl er bij andere een min of meer vaste sluiting zal zijn.

Bij de essentieel gesloten systemen impliceert het feit alleen dat er een omtrek is het bestaan van een centrum, dat we ook 'organisatorisch centrum' zouden kunnen noemen. Nochtans valt, volgens Arnheim, dit centrum niet noodzakelijk samen met het 'midden'. We kunnen de



György Ligeti / foto: Peter Andersen

ciale rol speelt, met ondermeer de zogenaamde Bartok-pizzicati, waarbij de snaar tegen de toets kletst. Tussen al deze elementen staat de centrale beweging geïsoleerd: de technieken, volledig uit de omspelings-, variatie- en versieringskunst van de volksmuziek gedistilleerd, komen in geen enkele andere beweging voor. Zowel door de isolering als door de typische volksmuzikale aard, wordt deze beweging tot centrum van een werk, dat in zijn globaliteit de onvermoede rijkdom van de volksmuziek en de grote vormideeën van de klassiek-romantische traditie in een strikt persoonlijke taal verheft.

GYÖRGY LIGETI

György Ligeti (°1923) is van Hongaars-Joodse afkomst en studeerde aan het conservatorium van Budapest. Hij legde zich verscheidene jaren toe op de studie van het Roemeense volkslied; zijn bewerkingen ervan waren gezien de politieke omstandigheden de enige composities die aanvankelijk in druk verschenen. Ligeti's composities uit de Hongaarse periode zijn sterk beïnvloed door de stijl van Bartok, één van de weinige moderne componisten waartoe Ligeti in de naoorlogse jaren toegang had. In de jaren '50 voelde Ligeti de noodzaak om met Bartok te breken, niet stilistisch of op expressief niveau, maar wel in het verlaten van de traditionele vormen, die Bartok leerde van de late Beethoven en Liszt en die bij Bartok een zeer belangrijke rol bleven spelen. Ligeti voelde zich sterk aangetrokken door de vrije vormen zoals hij deze vond in de late werken van Debussy, waar nog amper een spoor te vinden was van het formuleren van muzikale ideeën in een periodische vorm. De thematisch-motivische structuur en haar rol in de ontwikkeling van de muziek werd volledig verla-

systemen dus opnieuw onderverdelen in 'gecentreerde systemen' (wanneer het centrum samenvaalt met het midden) en 'niet-gecentreerde systemen' (wanneer er meerdere centra zijn, of wanneer het centrum dicht bij de uiterste grens ligt). Bij gecentreerde systemen vormt zich, net zoals in de meetkunde, een interne organisatie die opgelegd wordt

ten. Deze vrijheid wilde Ligeti immers niet enkel in de globale structuur nastreven, maar ook binnen de kleinste elementen van een compositie. Ligeti's muziek, die nog wel op een traditionele manier met maatstrepen genoteerd wordt, is een ononderbroken vloed van klanken, een dicht geweven klankweb, ontstaan door een zeer gecondenseerde canonische en polyfone schrijfwijze. Deze complexe structuur blijft een onwaarneembare substructuur, Ligeti gebruikt hiervoor graag het woord 'micropolyfonie'.

Monument/Selbstporträt mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)/Im zart Fliessender Bewegung

Deze drie stukken, gecomponeerd in 1976 en nog datzelfde jaar gecreëerd door Alfons en Aloys Kontarsky, zijn de eerste pianowerken die Ligeti componeerde nadat hij Hongarije verlaten had. Ligeti vertrekt - met uitzondering van het tweede werk - van een traditionele pianistische schrijfwijze en legt zich zowel toe op het exploreren van de homogene timbres van de beide instrumenten als op het realiseren van een complexe polymetrische structuur met een volledige onafhankelijkheid tussen de beide musici.

In 'Monument' is het een toenemende ritmische dichtheid die leidt tot een opeenstapeling van diverse metri in zes lagen. Deze zes lagen, die reliëf krijgen door verschillende dynamiek (van fortissimo tot pianissimo), verwekken een 'ruimtelijke illusie, die de muziek een statische karakter geeft, onbeweeglijk, vanwaar ook de titel 'Monument'. (Ligeti)

Het tweede deel, met als titel 'Selbstporträt mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)' wil een ironiserend stuk zijn, dat van de Amerikaanse componisten de repetitieve elementen ontleent en opneemt in een langzaam proces van transformatie. Ligeti voert hier het

door de symmetrie; bij niet-gecentreerde systemen is de organisatie dissymmetrisch, wat expansieve krachten teweegbrengt. Een beetje zoals in het voorbeeld van Lotman in verband met de geopolitieke grenzen: als een staat zijn hoofdstad dichtbij de grens vestigt, of zich nog geen centrale orde voorzien heeft, of veeleer expansionistische

principe in van de 'mobiele blokkering van de toetsen'; 'één hand drukt de toetsen in zonder klank te veroorzaken, terwijl de andere hand speelt op zowel de vrije toetsen als diegene die geblokkeerd zijn, waardoor een geheel nieuwe ritmische beweging ontstaat.' (Ligeti) De verwijzing naar Chopin is eerder stilistisch dan tekstueel. Ze betreft het laatste deel van deze beweging, waarin de twee piano's zich verenigen in een unisono-Presto.

Het verloop van 'Bewegung' staat diametraal tegenover dat van 'Monument': vertrekkend van een polyfonie, waaruit geïsoleerde klanken zich profileren, voltrekt zich een langzame verwijdering tussen de beide instrumenten. Dit gebeurt doorheen een gestadige uitbreiding van de registers, ondersteund door een indrukwekkende crescendo, die uitmondt in een koraal.

plannen heeft, en dat het gedecentreerde centrum van vandaag aldus een projectie wordt van het centrale centrum van morgen. Laten we even nadenken over het probleem van de dissymmetrie van het organisatorisch centrum. We hebben gezegd dat deze dissymmetrie expansieve krachten teweegbrengt. Wat dan betekent dat dergelijke krachten een

DE UITVOERDERS

Jean-Luc Plouvier en Jean-Luc Fafchamps

Het Bureau des Pianistes werd opgericht door vijf jonge, Belgische pianisten die hun ervaringen samenbundelden in de gezamenlijke wens het publiek ongewone programma's aan het te bieden. Ze stellen zich tot doel om vanuit een geëigende structuur de meest originele projecten met wisselende combinaties van piano's te realiseren. Het romantisch repertoire voor één piano is over het algemeen genoeg bekend, het wordt tijd om de inventieve kracht te ontdekken die jonge componisten in de combinatie van verschillende van dergelijke miniatuurorkesten kunnen leggen.

Het Bureau des Pianistes verschijnt steeds met een 'variabele vleugelstand' en is gedreven door het verlangen naar nieuwe muzikale ontdekkingsreizen. Het Bureau wenst originele werken te brengen, maar wil ook de mogelijkheid benutten om zich in verschillende formaties op te stellen: kwartetten van piano's, trio's, twee piano's achthandig, 2 piano's en zelfs solo interventies; het is maar een vraag - want de pianisten van het Bureau zijn niet bang om de handen uit de mouwen te steken. Jean-Luc Fafchamps heeft een hoger diploma piano en kamermuziek en is tevens licentiaat in economische wetenschappen. Fafchamps doceert thans aan het conservatorium van Mons. Zijn interesse gaat naar de meest verscheiden vormen van expressie van het lied tot aan de minimale muziek. Als componist kreeg hij in april '91 carte blanche van le Botanique, vanuit de organisatie Musica Libera is hij een verwoed verdediger van de nieuwe muziek. Recent verscheen van hem een veelgeprezen opname van de 'Triadic Memories' van Morton Feldman.

Jean-Luc Plouvier bezit eveneens een eerste prijs piano

en een hoger diploma kamermuziek. Als pianist is hij bedreven in alle disciplines; gedurende drie jaar begeleidde hij stomme films in het Filmmuseum, hij was tevens pianist van Maximalist!, Karo, X-legged Sally. Jean-Luc Plouvier componeerde muziek voor Bonté-Mossoux en Danat Danza (Barcelona).

The Duke Quartet

Toegejuicht door zowel de pers als het publiek voor de overtuigende vertolkingen in concerten en op plaat, profileert het Engelse Duke Kwartet zich thans als één van Englands belangrijkste ensembles. Het kwartet vertolkt een breed repertoire, gaande van Haydn tot Heavy Metal met een kracht en een indrukwekkende stijl, die reeds heel wat navolging kent.

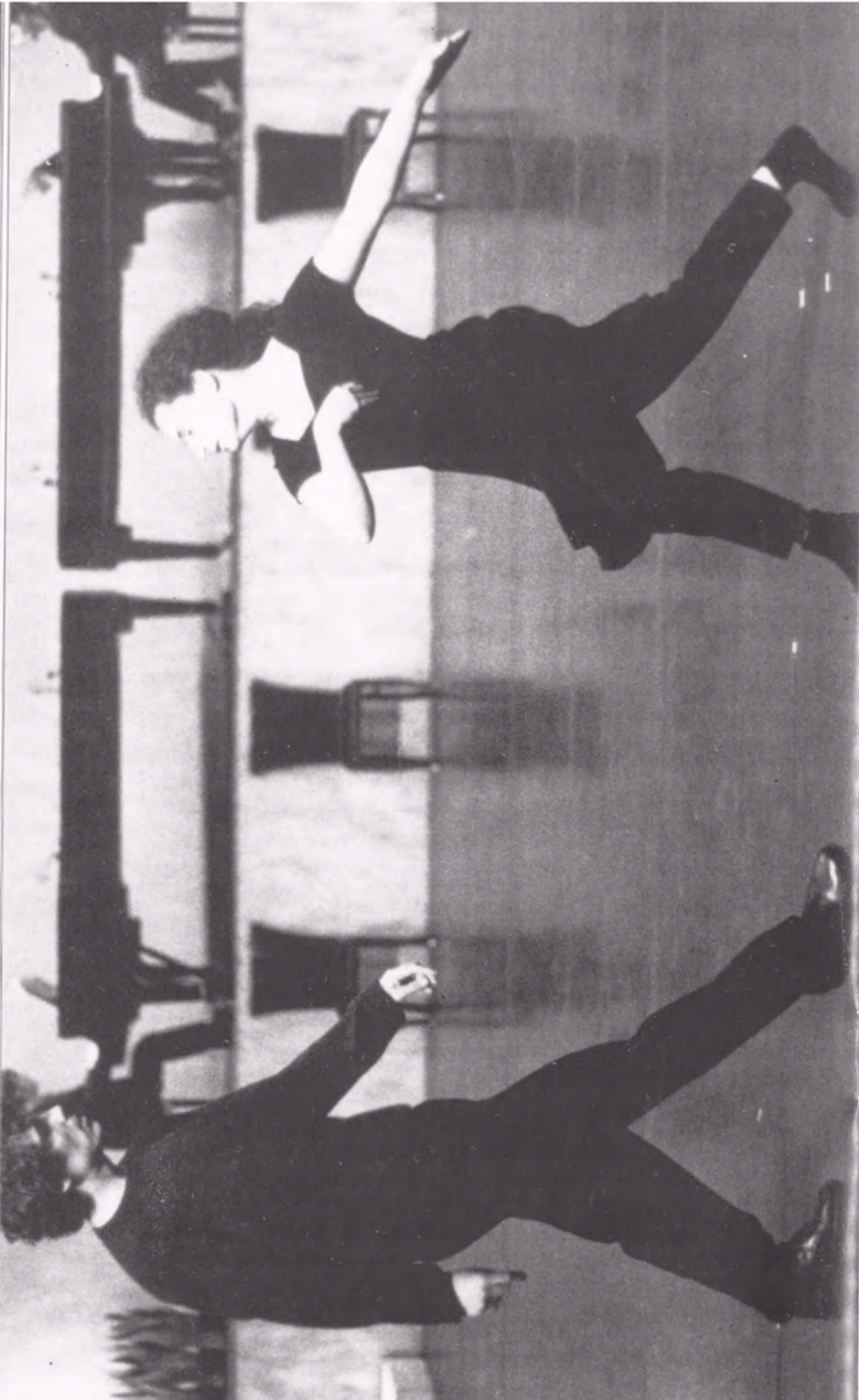
De eerste opname met werk van Sjostakovitsj en Tippett op het Factory label werd zeer positief onthaald en aanbevolen door Gramophone, ClassicCD en het radio-programma 'Building a Library'.

Opnamen voor televisie maakte het kwartet ondermeer voor Franse en Duitse zenders. In opdracht van de BBC realiseerde het kwartet eveneens een uitzonderlijke video over Sjostakovitsj.

Het kwartet werkte samen met eminente musici, zoals de Little Angels en John Cale. In 1994 staat er, buiten een indrukwekkend aantal concerten in geheel Europa, ook de medewerking aan een film met Kevin Volans voor de BBC op hun agenda. Verder zet het Duke Kwartet zijn residentie verder in het Trinity College Oxford en ondernemen ze een internationale tournee, gesponsord door British Telecom.

druk beginnen uit te oefenen, van binnenuit, op de elasticiteit zelf van de omtrek-grens-uiteerste grens: dit wil zeggen dat ze proberen het geheel van gemeenschappelijke punten tussen het inwendige en het uitwendige te storen door ze onder druk te zetten. Daarom zouden we kunnen zeggen, als we de topologische metaforen voortzetten, dat de uiterste

grens een echte limiet wordt. Indien we echter de definitie van 'limiet' aannemen, niet de analytische maar de topologische van Bourbaki, kunnen we in feite verklaren dat een limiet een uiterste grens is van waarden van een 'rondom' waarin alle punten dezelfde functie uitoefenen. Dus, indien we de limiet afbreken, zal het 'rondom' daardoor



Twee keer Mikrokosmos door Myriam Van Imschoot

1.

"Mikrokosmos" (1987) is een belangrijk sleutelmoment in Anne Teresa De Keersmaekers oeuvre. Choreografisch gesproken ligt "Mikrokosmos" tussen "Bartok/Aantekeningen" (1986) en "Ottone Ottone" (1988), waarop "Stella" (1989) volgt.

De choreografieën vanaf "Fase" tot en met "Bartok/Aantekeningen" staan in het teken van een dwingend unisono. Een strakke, vaak repetitieve schriftuur en een bewust beperkt gehouden bewegingsvocabularium sterken de collectiviteit van het unisono verder aan. Het individuele verschil is nochtans nooit afwezig: het sijpelt binnen langs de kieren van het strenge raamwerk. Meer nog: de spanning tussen het uniforme 'communitas' en het particuliere detail bepaalt mee de directe slagkracht van deze stukken.

Na "Bartok/Aantekeningen" verbreekt de op gelijkenis afgestemde eenheid. Eerst schuchter, zoals in het korte duet van Jean-Luc Ducourt en Johanne Saunier in "Mikrokosmos". Daarna manifesteren in de operachoreografie "Ottone, Ottone", om in "Stella" te exploderen. Het unisono blijft courant, maar is niet langer het choreografische grondmotief en het verschijnt zelden nog zonder contrapunt. De eenheid van de eerste stukken wordt nooit meer hersteld.

2.

Anne Teresa De Keersmaeker stapt na "Bartok/Aantekeningen" van het podium en wijdt zich voortaan volledig aan het choreograferen. Deze verandering in 'point of view' draagt er wellicht toe bij dat de beslotenheid fundamenteel doorbroken wordt. Streeft Anne

geëlimineerd worden en zal er een ander gecreëerd worden. Iedere druk in de richting van de limiet heeft dus de waarde van een spanning. Onze gemeenschappelijke taal neemt deze toestand voortreffelijk op, precies op het culturele gebied, en niet noodzakelijk op het mathematische vlak, en draagt in zich een soort geheugen van haar ruimtelijk-

Teresa De Keersmaeker in de eerste voorstelling naar een verlengstuk van haar eigen specifieke manier van bewegen, dan concentreert ze zich in de latere stukken, waarin ze niet meer meedanst, op de subjectiviteit van de dansers, op hun lichamen, hun bewegingspotentieel (misschien minder in de grote groepschoreografieën). Toch is Anne Teresa De Keersmaeker niet afwezig in deze stukken: de dans heeft een andere gerichtheid dan voorheen, hij vult de as met het publiek anders in, op een soms manifestere, theatrale manier.

In 1993 waagt Anne Teresa De Keersmaeker zich weer op het podium, in de creatie "Bach/Creatie", nu herdoopt tot "Toccata". We zijn ver van de eerste stukken: de beweging is zeer geraffineerd en gearticuleerd, is niet langer de uitbreiding van wat Anne Teresa De Keersmaeker zo allemaal vermag. Iedere danser beweegt binnen een eigen frame - een hulde aan verscheidenheid.

3.

"Mikrokosmos" stelt zich, temidden van deze veranderingen, als een Janus op: een snijpunt op heden en verleden. Het derde deel neemt de danssecties uit "Bartok/Aantekeningen" weer op, maar Anne Teresa De Keersmaeker danst er niet meer in mee, zij is aan de zijlijn gaan staan. Zonder de theatrale aantekeningen en in het decor van Herman Sorgeloos zijn de danssecties lichter, speelser, minder zwaarmoedig. De andere inbedding levert meteen een nieuw perspectief.

"Mikrokosmos" is monumentaal (met een architectonische transparantie), maar dat belet niet dat de verschillende onderdelen niet aan elkaar zouden kunnen knibbelen. In de nieuwe context lijkt het kwartet, hoewel het na het duet komt, het eerste bedrijf van een breder verhaal. Waar de meisjes aanvankelijk nog rondhuppelen, het heupwiegen van kokette juffertjes nabootsen,

heid. Nemen we het Latijnse woord 'limen': het betekent 'drenpel', van het huis bijvoorbeeld, en duidt perfect de tegenstelling aan tussen binnen en buiten, open en gesloten. In de letterlijke betekenis heeft het woord 'toppunt', wat betekent 'het maximaal dragelijke', ook een ruimtelijke betekenis in die zin dat het het hoogste punt van een

toont het duet het vervolg: de meisjes zijn groot geworden, eentje scheurde zich af om zich in een andere dans, nu met een caleçon onder haar jurk, te engageren.

Zo gesteld wordt "Quatuor" een voorbode van het duet, maar ook: lijkt het alsof de weinige dissonanten in de groepsgezindheid van het kwartet uitvergroot zijn tot een groot en herkenbaar verschil. Is het contrapunt in "Quatuor" een kleine toets, dan is het uit zijn voegen gebarsten in een duet dat heel bewust het anderszijn ensceneert. Radicaler kan het wellicht niet: naast Johanne Saunier komt een kalende, lange man te staan, wel twee koppen groter dan het meisje. Zijn haar bewegingen scherp en vloeiend tegelijk, watervlug en heel energiek, dan lijken de zijne aarzelend, slungeliger, stamelend.

Het is een mooi spiegelbeeld: in "Quatuor" overheerst de gelijkheid, tot de jurken en de witte onderbroeken toe, met daarin het kleine verschil; in het duet wordt de ongelijkheid geëtaleerd. Daarin blijft het zoeken naar een 'common ground' pertinent voelbaar. En twee keer is de muziek van Bartok, die grote twintigste-eeuwse componist, live van de partij, als grote verbindingsstreep tussen eenheid en verschil.

4.

De herneming van "Mikrokosmos", zoals ze te zien is bij de première in Rouen, bevat dezelfde basisingrediënten, maar andere lichamen en gezichten verlenen er hun signatuur aan. Johanne Saunier danst niet langer het duet met haar partner van weleer, Jean-Luc Ducourt, maar - afgelost door Marion Lévy - met de guitige Mark Bruce en de introvertere Philipp Egli. Het kwartet bestaat niet meer uit Nadine Ganase, Roxane Huilmand, Fumiyo Ikeda en Johanne Saunier, maar uit: Joanne Fong, Cynthia Loemy, Anne Mousselet en Samantha Van Wissen.

willekeurige curve aanduidt. Het beeld verbaonden aan 'exces' is nog veel duidelijker: van het Latijnse 'ex-cedere', 'te buiten gaan', vertegenwoordigt het exces de overschrijding van een limiet die als uitweg beschouwd wordt van een gesloten systeem. Het is steeds het taalkundig gebruik dat ons laat zien hoe het ruimtelijk beeld toegepast kan

Opvallend in de door hen gedante versie is dat de uniformiteit in het kwartet minder dwingend is, waardoor ook de kleine individuele verschillen meer slagkracht krijgen. De danseressen staan er van meetaf aan met een grotere verscheidenheid, met een andere inzet. Een tweede verschilpunt is de openheid waarmee gedanst wordt, de gerichtheid naar het publiek. Niet dat de belevingswereld van "Mikrokosmos" in 1987 helemaal gesloten is. Eerst en vooral zorgt de aanwezigheid van de muzikanten er steeds voor steunpunten in de ruimte, waardoor de intimiteit van het samendansen omarmd wordt door een breder spanningsveld. Bovendien ligt de openheid naar het publiek toe in de choreografie zelf besloten - in de structurele bewegingslijnen, de frontale aanvallen naar het publiek toe, de positionering op scène, de groepsvorming met telkens weer een andere aanvoerster, die impulsen aandraagt of bewegingszinnen aanreikt.

En toch. In de recente uitvoering is er minder "mikrokosmos" tussen de dansers, al is die er nog steeds, en meer "medeplichtigheid" met het publiek. Ook in het duet, vooral waar Marion Lévy met sluikse blikken het publiek uitnodigt om getuige te zijn van haar herhaaldelijke pogingen om de affectie van de man speels, maar ook berekend af te pingelen. Hierdoor is hun dans minder intiem, meer dan vroeger een gevecht om aandacht, theatraliteit, het bewust vooraan willen staan. Een slag voor het oog van de kijkende ander.

5.
Marianne Van Kerkhoven merkt op, naar aanleiding van de herneming van "Rosas danst Rosas", dat een 'remake' altijd de sporen draagt van de weg die onder-tussen werd afgelegd. In "Mikrokosmos" is het niet anders: de nieuwe dansers dragen onvermijdelijk een

worden op culturele feiten. Wanneer we het hebben over 'randgeval', 'de grens van het aanvaardbare', 'mijn geduld heeft grenzen' of over 'het toppunt van boosaardigheid', drukt men de spanning, het summum of het overschrijden van de grens van een sociaal of cultureel waardensysteem uit. De handelingen die leiden tot situaties van

stuk geschiedenis met zich mee - de hunne - als ze de stukken, waarin ze nooit gedanst hebben, opnemen. Het is een heel andere zaak om je te moeten schikken naar de strenge eisen van een uiterst gereduceerde bewegingstaal, naar het rigoreuze unisono, wanneer je je eigen solomomenten al hebt gehad, wanneer je kortom vertrouwd bent met een heel ander, complexer type van schriftuur. Het is niet een zaak van "wat dans ik", en zelfs ook niet echt van "hoe dans ik dit", maar wel van: "in welke geest dans ik dit", "met welke gevoeligheid", "met welke ingesteldheid".

6.
Wellicht zal "Mikrokosmos" (sedert zijn première in Rouen) veranderd zijn, en doorheen de tournee nog blijven veranderen; wellicht zullen de dansers groeien in hun terugkeer naar wat als de wortels van de Rosas-danstaal geldt. Maar altijd zal, en dat is toch van on-schatbare waarde, iedere voorstelling de neerslag zijn van wat zich al heeft afgespeeld. Stukken spelen zich nooit in een vacuüm af, ze absorberen de context waaruit ze voortvloeien, waarin ze bestaan, waarin ze bekeken worden. Het is dan ook zinloos te streven naar de perfecte, naadloze copie, zinloos, omdat het zoveel interessanter is om te zien wat zich tussen de voegen afspeelt. Repertoire beoogt niet de klakkeloze herhaling, maar is een lofzang op de variatie. Zo wordt een oud en zeer geliefd Rosas-thema met het repertoire weer opgenomen: het delicate, maar wondermooie balanceren op de grens van gelijkenis en verschil, van standvastigheid en verandering, van een vaste parti-tuur en zijn particuliere vertolkers.

Myriam Van Imschoot

spanning, summum en grensoverschrijding zijn handelingen die druk uitoefenen op de omtrek van het systeem en het verstoren. We kunnen in die zin ook opmerken dat de drempelhandeling of de buitensporige handeling een tegenstelling vormen ten opzichte van de druk op de uiterste grenzen. De druk op de grenzen test slechts de elasticiteit van



Anne Teresa De Keersmaecker / foto Herman Sorgeloos

Rosas en de zin van het repertoire
*een gesprek met Anne Teresa De Keersmaecker en
Johanne Saunier*

*Anne Teresa De Keersmaecker over het waarom
van de herneming:*

De generatie choreografen uit de jaren tachtig was niet bezig met het opbouwen van een repertoire. In zekere zin is dat normaal, in een eerste periode ga je van produktie naar produktie. Wanneer je in een geest van continuïteit werkt, wijst de idee van repertoire zich echter gaandeweg als een evidentie of als een noodzaak uit. Bij Rosas is die noodzaak bijvoorbeeld gegroeid vanuit het gezelschap zelf. Dansers komen en dansers gaan, en op een bepaald ogenblik kom je met dansers te zitten die alleen maar van horen zeggen voorstellingen kennen. Of van vervaagde video's en oude foto's. Terwijl je die voorstellingen zelf beschouwt als belangrijke referentiepunten in de ontwikkeling van het vocabularium, in de regels van tijd en de manier waarop ze uitgebouwd zijn. Dat is een aspect dat zeker heeft meegespeeld in de beslissing om een repertoire op te bouwen. Bovendien verruimt het de perceptie van de kijker. Wie gisteren "Mozart/Concert Arias" zag, en morgen "Mikrokosmos", en misschien volgende maand "Rosas danst Rosas" leert op een andere manier kijken.

Wat is dan het voordeel voor de choreografe? Ik denk dat het voor mij hetzelfde is als voor de toeschouwer. Voor mij is het per slot van rekening ook een confrontatie, een aansluiting met waar de dingen vandaan komen. Het is zoals een muziekpartituur terugnemen: door het bestuderen en herlezen ervan, stuit je op inzichten. Als je een choreografie terugneemt, kan je de

de limiet zonder haar evenwel te vernietigen. De overschrijding is het te buiten gaan van de limiet door haar te breken. Het excès overschrijdt de drempel en baant zich een weg, slaat een bres. Maar het gaat hier over soorten handelingen waarvan de cultuur niet altijd gebruik maakt. Er zijn periodes die meer gericht zijn op de

schriftuur terugvinden van een x-aantal jaren geleden. Zoiets verhoogt de reflectie op het geheel, het denken over het schrijven, over alle aspecten van zo'n creatie.

Hernemingen vragen heel veel organisatie. Ze mogen niet gaan wegen op het maken van nieuw werk, wat niet altijd evident is. Vooral de eerste stukken zijn arbeidsintensief, omdat het vocabularium er zo gereduceerd is. Dat soort minimalisme - een economie van de middelen - werpt de danser op zichzelf terug. Er kan niet gevluht worden in een uiterst geraffineerde structuur.

De strakke schriftuur van de eerste stukken is geënt op mijn manier van bewegen. In latere stukken geef ik een frame of beginpunten aan, of ik schets een structuur. De dansers brengen de bewegingen aan, terwijl ik ze leid en structureer. Ik bekommer me absoluut niet om codering. Er is trouwens een hele grote schroom om bewegingen uit vorige choreografieën te gebruiken, wat in het klassieke ballet toch schering en inslag is. De meeste tijd stop ik in het vinden van een bewegingsvocabularium, iedere voorstelling opnieuw. Gaandeweg krijg je wel meer routine in de manier waarop je beweging genereert. Je denkt niet welke beweging nemen we, maar hoe kunnen we beweging genereren. Die capaciteit interesseert me.

Bij een herneming is het anders. De nieuwe dansers nemen in zekere mate bewegingen over die er gewoon zijn. Het verschil tussen bewegingen maken en bewegingen aanleren is groot. De uitdaging stelt zich anders. Willen ze een sterke vertolking geven, dan moeten ze zich de vreemde bewegingen zo eigen mogelijk maken. Ze moeten de vereiste techniciteit beheersen, maar er ook nog iets aan kunnen toevoegen. Niet zozeer het vormelijk aanbrengen van de bewegingen

geordende stabilisering van het gecentreerde systeem en tegengestelde periodes. Er bestaan ook tijdperken of culturele zones waarin de voorkeur voor het opstellen van 'buitenmaatse' normen primeert en andere daarentegen waarin de behoefte, het plezier of de noodzaak wordt ervaren te breken met de bestaande normen of de limiet te

is dan moeilijk maar al het andere: niet-definieerbare gevoeligheden, het niet-noembare, de inzet, de kleur. Dat wat tussen de voegen zit. Dàt invullen is het belangrijkste - het maakt of een werk toonbaar is of niet. Cruciaal is toch de samenwerking met Johanne Saunier voor "Rosas danst Rosas" en "Mikrokosmos", en Roxane Huilmand voor het "Quatuor N°4". Zij zijn meer dan repetitors. Het zijn mensen die bij de creatie betrokken waren, die het materiaal op een hoog niveau kennen. Zonder hen kon je het materiaal zeer moeilijk op die manier overbrengen. Het is de enige manier waarop je kwaliteit kunt garanderen.

Het gebeurt wel eens dat ik zin heb om iets te veranderen aan de oorspronkelijke choreografie. Zeker omdat je er van op een afstand naar kijkt. Maar het wijst zich steeds uit dat het dan toch zoals het eerst moet zijn. Niet uit trouw aan het origineel, maar omwille van een sterke interne logica, een consistentie in de kleur en het waarom van de dingen. Torn je daaraan, al is het maar een heel klein beetje, dan maak je de fundamenteen heel snel wankel. Vooral in de eerste voorstellingen. Die zijn toch zeer strak, ze zitten als een blokkendoos in elkaar.

Er zijn stukken die zich gemakkelijker lenen tot herneming dan andere. Totnogtoe hebben we "Rosas danst Rosas", "Fase", en nu "Mikrokosmos" hernomen. Over "Elena's Aria" heb ik sterke twijfels. Juist omdat het zo'n voorstelling is waar alles tussen de voegen gebeurt. Het lijkt me heel moeilijk om dat in een hercreatie-proces te vrijwaren. Een herneming van een voorstelling als "Stella", die volledig geënt was op de persoonlijkheid van de vertolkers, stelt weer andere problemen. Als je de voorstelling herneemt met een zelfde cast, dan zou je er de sporen van de tijd in zien. Als je het met een andere cast zou doen, dan moet je het herschrijven, denk ik.

bereiken en haar overschrijding te wagen.

Dit spanningskarakter aan de limiet van de regels die een systeem homogeen maken, vinden we een beetje terug in alle domeinen van het hedendaagse weten, van kunst tot wetenschap, van literatuur tot het dagelijks gedrag, van sport tot cinema. Een van de constantes is de



Maar niets is onmogelijk.

Weet je, alle stukken hebben een heel eigen adem. We hebben dat gemerkt in Rouen, waar op het festival Octobre en Normandie zeven voorstellingen na elkaar gespeeld hebben. De toeschouwers ademden gewoon anders als ze in een voorstelling van "Rosas danst Rosas", in "Mikrokosmos" of in "Mozart/Concert Arias" zaten. Het is totaal anders: de ruimte in je hoofd, de sfeer, de dansers. Tegelijkertijd is het ook zo dat de tijd van de eerste stukken opeens heel snel terugkomt. Tussen "Fase" en de herneming lag een afstand van tien jaar. Maar opeens is het heel dichtbij. Op een heel lichamelijke manier.

Johanne Saunier over de herneming van 'Mikrokosmos':

Het geheugen van het lichaam is onvoorstelbaar sterk, zeker in vergelijking met ons intellectuele, rationele geheugen. Het was vijf en een half jaar geleden dat ik "Mikrokosmos" nog gedanst had. Op de video leek het zo veraf. Ik kon me niet meer verplaatsen in die jonge, springende danseres die ik op het scherm zag. Maar het kwam allemaal terug: van zodra ik de muziek hoorde, begon ik met de eerste passen, daarna kwam de rest. Anne Teresa heeft het duet voor Jean-Luc Ducourt en mij geschreven. Het ligt als het ware op ons lijf; het mijne en het zijne, dat wel twee keer zo groot was (lacht). Jean-Luc creëerde zijn partij. De stappen waren heel eenvoudig, maar zijn wereld stak er in. De kleinste stappen hadden die gelaagdheid. We praatten toen nooit over wat we er mee bedoelden.

Bij de reconstructie van het duet kan ik, wat mijn aan-

elasticiteit van de uiterste grens te testen door een heel systeem op de proef te stellen vanuit zijn extreme gevolgen. Het meest typische geval, in de kunstgeschiedenis bijvoorbeeld, is dat van de late Renaissance of de maniëristische en barokke periodes, die het lineaire perspectief, onder de vorm van zowel het gezichtspunt, het vluchtpunt als de afstand,

deel betreft, vertrouwen op het geheugen van mijn lichaam, maar met de partij van Jean-Luc, die ik niet in die mate in me draag, ligt dat natuurlijk anders. We hebben met "Hoppla", de video van Wolfgang Kolb gewerkt. Structurele notities op papier waren er niet, wel de muzikale partituren van Bela Bartok. Bartok schreef ze uit pedagogische doeleinden voor kinderen, zo gecompliceerd zijn ze dus niet.

Ik sta zeer weigerachtig tegenover het gebruik van video. Toegegeven, "Hoppla" geeft vrij goed de sfeer weer van de voorstelling, maar het gevaar is dat hij de dansers te veel in een richting duwt. Hij zet aan tot kopiëren, terwijl ze net hun eigen verhaal moeten zien in de passen te leggen. Dat is misschien het moeilijkst, we zijn er nog niet helemaal uit. Het gaat langzaam. Plots moet ik toch bewegingen gaan duiden, het verhaal erachter vertellen, en wordt het... zo banaal. Een verhaaltje over een man en een vrouw, over aantrekken en afstoten - ik ben verlegen als ik dat zo moet vertellen.

We hebben veel moeten bijstellen. In het duet zit heel veel manipulatie tussen de man en de vrouw, via kleine aanrakingen. Het gewicht van het lichaam is daarom ook zo belangrijk. Maar andere lichamen wegen, en dus: bewegen anders. Ik moet mijn passen aanpassen, de ander ook. Natuurlijk verlies je iets op zo'n moment, maar daarom is het niet slechter, het is gewoon anders. Het is nooit een echt verlies.

Ook het "Quatuor N°4" stelt specifieke eisen bij een herneming. Het behandelt, net als "Rosas danst Rosas", de basis van Anne Teresa De Keersmaekers danstaal. Het soort samenzijn in unisono, en toch individueel zijn. Na tien jaar zijn de stukken niet meer zo gemaakt, maar dààr ligt de basis. Wanneer je stukken herneemt

tot het 'uiterste' drijven. Het gevolg was de productie van een serie modellen waarbuiten het perspectief zichzelf vernietigt, zoals de trompe-l'oeil, de kwadratuur, de anamorfose, het raccourci. In het geval van het perspectief had men dus reeds een volkomen geometrisch systeem, maar er kunnen zich andere gevallen voordoen in systemen die conceptueel zijn,

met nieuwe dansers, moet je dat er in opnemen, deze manier van op scène staan. Vier meisjes, met volledig dezelfde kostuums, dezelfde stappen op hetzelfde moment. Het is niet eenvoudig als je start met stukken waarin je je eigen solo hebt. Het is niet alleen een kwestie van 'o.k. ik zet exact dezelfde stappen', het is ook een manier van je geest openzetten naar de andere dansers.

zoals ideologieën, wetenschappelijke theorieën of filosofische ideeën. Het mechanisme is hetzelfde.

(uit 'Grens en overschrijding', Omar Calabrese, in: Vertoog en literatuur, cahier 1 'Lijn, grens, horizon', Kritak 1993)

Des cercueils de zinc/Enfonçures
door Groupe T'chan'G!

- Wie speelt de rol van bouwheer van de Berlijnse muur?
 - Ik, zegt een stem.
 - Wie speelt de rol van vernielers van de muur?
 - Ik, zegt dezelfde stem.
 - Dan zijn alle rollen verdeeld.
- (uit 'Enfonçures')

Hoe schrijf je over een oorlog die je niet hebt meege-
maakt? Hoe spreek je over lijken die je nooit hebt
gezien? Hoe schrijf je over de grote geschiedenis als je
eigen kleine geschiedenis daar niet in past? En hoe
verdeel je de rollen als je daarover als theatermaker een
uitspraak doet? In 'Des cercueils de zinc/Enfonçures'
wordt niet alleen een parallel tussen twee oorlogen - de
Afghaanse en de Golfoorlog - getrokken, maar worden
ook vragen gesteld over de positie van de kunstenaar,
de verteller, de acteur. 'Eerst wil je erover schrijven,
maar kan je niet,' bekent auteur/regisseur Didier-Ge-
orges Gabily, 'en als je eindelijk in staat bent om iets op
te schrijven, wil je dat dan eigenlijk nog?' Het is die
paradox die het grondmotief vormt van 'Des cercueils
de zinc/Enfonçures'. Ver weg van de anekdotiek of de
theatrale spektakelwaarde van het thema 'oorlog',
toont de voorstelling in een soort rituele vorm hoe een
oorlog niet alleen buiten woedt, maar ook de mens aan
de binnenkant aantast. Hoe het verre geweld binnen-
dringt in het lichaam van buitenstaanders: acteurs, toes-
chouwers. Hoe de stilte van het toneel het tieren van de
oorlog voelbaar tracht te maken.

woensdag 19 tot zaterdag 22 januari . 20 uur
kaarten 530 F (-25/+65 380 F)

Groupe T'chan'G! / Enfonçures / foto: Jeanne Davy



deSingel

wordt betoelaagd door de
Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de
Provincie Antwerpen.

Ook dit jaar wordt de artistieke werking
mede mogelijk gemaakt door Agfa-Gevaert,
Gemeentekrediet, Knack, De Morgen,
de Nationale Loterij en S.W.I.F.T.