

WIM VANDEKEYBUS

DOOR
ERWIN JANS

KRITISCH THEATER LEXICON

VLAAMS THEATER INSTITUUT
1997

HET KRITISCH THEATER LEXICON IS EEN REEK PORTRET TEN VAN
BELANGRIJKE PODIUMKUNSTENAARS UIT DE TWINTIGSTE EEUW.
DE PORTRET TEN WORDEN GEMAAKT IN OPDRACHT VAN HET
VLAAMS THEATER INSTITUUT EN DE VIER UNIVERSITEITEN:
U.I.ANTWERPEN, UNIVERSITEIT GENT, K.U.LEUVEN, V.U.BRUSSEL.
DEZE PUBLICATIE MAAKT DEEL UIT VAN EEN OMVATTEND
HISTORISCH PROJECT ROND DE PODIUMKUNSTEN IN VLAANDEREN
IN DE TWINTIGSTE EEUW. DE REDACTIERAAD BESTAAT UIT
THEATERWETENSCHAPPERS VAN DE VIER UNIVERSITEITEN EN
MEDEWERKERS UIT DE THEATERSECTOR.
DE PUBLICATIE GING VAN START IN SEPTEMBER 1996.

BIOGRAFIE

Wim Vandekeybus wordt op 30 juni 1963 in Herenthout geboren. Op de Kempense boerenbuiten komt de jonge Vandekeybus veel in contact met dieren in hun natuurlijke omgeving. Zijn vader is de enige dierenarts voor zes aanpalende dorpen. De jonge Vandekeybus vergezelt zijn vader wanneer deze, soms midden in de nacht, opgeroepen wordt om te helpen bij de geboorte van een kalf. Het zijn momenten die emotioneel een grote indruk op hem maken: 'Voordat de boeren mijn vader riepen, hadden ze al van alles geprobeerd. We kwamen toe in een atmosfeer met de zwaarte van een catastrofe. Mijn vader moest dan snel de situatie oplossen. Kalm en met precisie deed hij wat hij moest doen. En plots kwam de opluchting. Soms was de dood de enige oplossing die hij kon brengen. Snel en efficiënt, zonder enig pathos.'¹ Het gevaar, de nakende catastrofe, het risico, de precisie van de beweging: het zijn ervaringen die Vandekeybus keer op keer in zijn dans zal verwerken.

Hij vangt studies psychologie aan in Leuven, maar voltooit ze niet, geïrriteerd, naar eigen zeggen, door het teveel aan 'objectieve wetenschap'. Maar zijn interesse voor de complexe relaties tussen lichaam en geest blijft. Via een workshop bij Paul Peyskens komt hij in contact met het theater. Hij volgt enkele danscursussen (klassieke dans, moderne dans, tango) en legt zich eveneens toe op film en fotografie. Van doorslaggevende betekenis is een auditie die hij doet bij Jan Fabre. Vandekeybus wordt aangenomen en trekt twee jaar lang de wereld rond met Fabres voorstelling *De macht der theaterlijke dwaasheden*, waarin hij een van de twee naakte keizers vertolkt. Na die tournee besluit hij zelf aan de slag te gaan, en trekt zich maandenlang terug met een groep jonge, onervaren dansers, die zich *Ultima Vez* (Spaans voor 'De laatste keer') noemen, en werkt aan zijn eerste productie *What the body does not remember* (1987). Tijdens het repetitieproces ontmoet hij in Madrid de schilder Octavio Iturbe, die een van zijn belangrijkste artistieke medewerkers wordt. Hoewel *What the body does not remember* bij de première in Nederland op behoorlijk wat scepsis onthaald wordt, breekt de voorstelling internationaal door. Vandekeybus behoort in één klap tot de wereldtop van de jonge choreografen. In New York ontvangt hij tweemaal de prestigieuze Bessie Award voor de originele con-

frontatie tussen dans en muziek. Hoe onderling verschillend hun werk ook is, in het buitenland worden Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en Wim Vandekeybus gezien als de representanten van een Vlaamse impuls in de moderne dans die vertrekt van de onmiddellijkheid, de authenticiteit en de energie van het lichaam. Sinds zijn eerste produktie werkt Vandekeybus met wisselende internationale bezettingen. Zijn dansers en danseressen recruteert hij via talloze audities in binnen- en buitenland. Omwille van het gebrek aan structurele financiële middelen in eigen land, zijn zijn producties steeds internationale coproducties. Tussen 1987 en 1997 maakt Vandekeybus met Ultima Vez een tiental choreografieën. In 1993 wordt hij 'artist in residence' bij de Koninklijke Vlaamse Schouwburg, wat het financiële draagvlak van zijn gezelschap versterkt. Met groot succes wordt in 1995 de allereerste voorstelling *What the body does not remember* hernomen. Vandekeybus is voor het eerst gastchoreograaf in 1996: bij het Israëlische gezelschap Batsheva Dance Company maakt hij de voorstelling *Exhaustion from dreamt love*. In 1997 werkt hij opnieuw, voor het eerst sinds *De macht der theaterlijke dwaasheden*, samen met Jan Fabre aan de solo *Lichaampje, lichaampje aan de wand...* Vandekeybus' voorstellingen zijn op alle belangrijke internationale dansfestivals te zien.

MAATSCHAPPELIJKE EN ARTISTIEKE CONTEXT

Het is een onmogelijke opgave om in enkele lijnen de maatschappelijke en artistieke context van de jaren tachtig te schetsen als achtergrond waartegen het werk van Wim Vandekeybus geïnterpreteerd kan worden. Het gaat niet om een afgesloten periode die overschouwd kan worden; iedere kunstenaar is daarenboven op een complexe en vaak ondoorzichtige manier met 'zijn tijd' verbonden. Zijn werk is niet alleen de articulatie van zijn tijd, zijn werk articuleert die tijd ook: in zijn werk drukt de kunstenaar niet alleen de thema's van zijn tijd uit, hij drukt zijn eigen thema's op de tijd. Zijn werk maakt dat we de tijd als de zijne (en de onze) kunnen herkennen.

De jaren tachtig is een cruciale periode in de ontwikkeling en vernieuwing van de podiumkunsten in Vlaanderen. Het begin van het decennium wordt gekenmerkt door een uitzonderlijke artistieke vitaliteit. Een generatie van jonge theatermakers werkt radicaal een eigen esthetica uit. Zij gaat op zoek naar haar eigen productievoorwaarden en verlaat de gevestigde artistieke structuren. Uit het verleden en de traditie wordt nauwelijks iets meegenomen. De traditionele theaterruimte, het repertoire, de klassieke tekstbehandeling, het traditionele spel worden achtergelaten en het theater geeft zich over aan het experiment met ruimte, tijd, vorm, video, film, dans, muziek, performance. Jan Fabre, Jan Decorte, Jan Lauwers met het Epigonentheater en later de Needcompany e.a. ontwikkelen ieder een eigen(zinnige), sterk visuele theateraal. Vervaging van de genres en interdisciplinariteit zijn twee kernbegrippen van de nieuwe esthetiek die zich begin jaren tachtig ontwikkelt en aansluiting zoekt bij de internationale theateravant-garde.

Ook (en vooral) wat de dans betreft, ontwaakt Vlaanderen heftig uit een lange winterslaap. Klapstuk, het internationale dansfestival te Leuven, introduceert de internationale avant-garde in de dans. Nauwelijks enkele jaren later staat Vlaanderen met Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre en Wim Vandekeybus mee aan de top van die avant-garde. Naar aanleiding van *What the body does not remember* schrijft een Nederlands dansjournalist in 1987 over Vandekeybus: 'Hij behoort heel duidelijk tot die nieuwe lichting theatermakers (Fabre, De Keersmaeker, Need-

company) die de Belgen al enkele jaren tot de Meesters van het Lichaam maakt'.² Een dergelijke opmerking maakt duidelijk dat zich een zekere vervaging voordoet tussen de genres: theater, dans, performance vinden mekaar in de concentratie op het lichaam. Over het werk van Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle-Anne de Mey en Wim Vandekeybus, schrijft de Amerikaanse critica Anna Kisselgoff in datzelfde jaar: 'Seen together rather than in isolation, they bring into relief a voracious passion for movement. Energy and physicality are primary. The same physicality often results in a powerful and ambiguous eroticism'.³ Een passie voor beweging, energie en erotiek: het lichaam als ultieme referentie van de dans.

Toch zou het verkeerd zijn om dit lichaam (en dus de voorstellingen van Vandekeybus) iedere maatschappelijke betekenis te ontzeggen. Hoewel Vandekeybus in zijn eerste producties iedere eenduidige betekenis of interpretatie probeert af te wijzen, zegt zijn danstaal toch iets over de samenleving, over de maatschappij waarin onze lichamen iedere dag functioneren. De titel van zijn eerste voorstelling *What the body does not remember* verwijst naar een sociaal omgaan met het lichaam waarin het lichaam vergeet en vergeten wordt. Tegenover dat (maatschappelijk) vergeten plaatst Vandekeybus de noodzaak van een instinctieve beweging. Wat het lichaam in de dagdagelijkse realiteit vergeten is, is het instinctieve vertrouwen in zijn natuur. We hebben dat instinct ook minder en minder nodig, zo lijkt het toch, om te overleven. Het toeval, het onverwachte, proberen we zoveel mogelijk in te calculeren, of we proberen er ons tegen te beveiligen of te verzekeren. Wanneer het lichaam zich echter bevindt in een situatie van onmiddellijk gevaar of bedreiging, dan manifesteert het instinct zich opnieuw (of niet meer). Het is dat moment dat Vandekeybus in zijn voorstellingen opzoekt en ensceeneert. 'De wereld is veel extremer geworden. Er wordt enerzijds veel geweld gepleegd op lichamen. Anderzijds is er meer zekerheid. Mensen zijn angstig en ze gaan zich beschermen, zich verzekeren, zich beveiligen. (...) Voor mij is het belangrijk dat we met fysieke en mentale agressie werken. Het publiek doen twijfelen aan de echtheid van dingen. Een van mijn statements vanaf het begin was: back to reality. Terug naar iets echts in de beweging, wat dan later door anderen dans is genoemd',⁴ aldus Vandekeybus. In de voorstellingen van Vandekeybus wordt het lichaam 'in vrije val'⁵ getoond, overgeleverd aan krachten die het zelf niet meer

kan controleren, overgeleverd aan de 'realiteit'. Enigszins simplificerend kan gezegd worden dat in Vandekeybus' dans de natuur opnieuw doorheen de cultuur breekt. Tegenover een samenleving die het moet hebben van een eenduidige en gecodeerde lichamelijke plaatst Vandekeybus een lichaam dat zich onder extreme omstandigheden van zijn culturele referenties ontdoet. Om te herinneren, moet het lichaam vergeten. Maar het is zeker niet zo dat Vandekeybus tegenover het van zichzelf vervreemde lichaam het natuurlijke, paradijselijke lichaam plaatst. Alleen al de titels van zijn voorstellingen maken duidelijk dat het universum van Vandekeybus er een is van tegenstellingen, conflicten, spanningen en breuken.

Meer dan welke andere kunstvorm ook, wordt de moderne dans getekend door het lichaam, zijn mogelijkheden, zijn kracht en zijn uiteindelijke kwetsbaarheid en eindigheid. De menselijke ravage die het aids-virus heeft aangericht (en niet in de laatste plaats in het dansmilieu) heeft de dans en het denken over het lichaam tragisch getekend. Daarnaast zijn er de talloze beelden van gewonde, verminkte, gemartelde, verkrachte, vermoorde lichamen waarmee we dagelijks door de media overspoeld worden. Het zou van eenzijdigheid getuigen in de voorstellingen van Vandekeybus alleen maar een mise-en-scène van lichamelijke energie en fysieke kracht te zien. De aanwezigheid van de blinde dansers in een voorstelling als *Her body doesn't fit her soul* (1993) maakt die grens tussen kracht en kwetsbaarheid zeer dun en haast fysiek voelbaar. Het lijkt er trouwens op dat voor Vandekeybus de wereld steeds chaotischer en complexer wordt, en dat de menselijke controle op die wereld een grote illusie is. In filosofische termen kan men spreken over de krachten van het contingente die de wereld bepalen. Het is die contingente wereld die Vandekeybus steeds nadrukkelijker wil ensceeneren. In het programmaboek van *7 for a secret never to be told* wordt de Amerikaanse schrijver Paul Auster geciteerd: 'Our lives don't really belong to us, you see – they belong to the world, and in spite of our efforts to make sense of it the world is a place beyond our understanding. We brush up against these mysteries all the time. The result can be truly terrifying – but it can also be comical'.⁶ Het is in de aandacht voor de fysieke, chaotische, complexe en contingente realiteit van het lichaam dat de voorstellingen van Vandekeybus van de eigen tijd zijn, in de volle betekenis van het woord 'eigentijds' zijn.

HET OEUVRE

Het lichaam is in de voorstellingen van Vandekeybus de inzet van conflicten. Het is een strijdperk van spanningen en tegenstellingen: horizontaal/verticaal, hoog/laag, hard/zacht, actief/passief, man/vrouw, lichaam/geest, mens/dier, orde/chaos, intellect/instinct, natuur/beschaving,... Aan de hand van dit soort tegenstellingen waarin formele, fysieke en existentiële categorieën in elkaar overlopen, willen we in wat volgt het dansoeuvre van Vandekeybus doorlichten.

Beweging / dans

‘Terug naar iets echts in de beweging, wat dan later door anderen dans is genoemd,’ zo omschrijft Wim Vandekeybus in de hoger geciteerde passage bondig en enigszins provocerend het uitgangspunt van zijn voorstellingen. Provocerend omdat hij het meest voor de hand liggende woord om zijn werk te omschrijven, afwijst. Meer dan eens plaatst hij in interviews een vraagteken bij begrippen als ‘dans’ of ‘choreografie’ en gebruikt hij liever woorden die verwijzen naar het theater: hij noemt zichzelf een ‘regisseur’ en spreekt over zijn voorstellingen als ‘stukken’. Naar aanleiding van *7 for a secret never to be told* (1997) merkt hij in een interview met een Duitse krant op ‘...dass ich am reinen Tanz nicht so sehr interessiert bin. Mich interessiert die Aussage im Tanz.’ Niet zozeer de zuivere dans als wel wat er in de dans wordt uitgedrukt. Waarom die problematisering van het dansvocabularium? Een reden voor die argwaan is ongetwijfeld het bijna volledig ontbreken van enige specifieke dansopleiding bij Wim Vandekeybus zelf. Ook bij de keuze van zijn dansers en danseressen zijn dansopleiding of danservaring niet de belangrijkste criteria (al zijn er met de jaren ook professioneel gevormde dansers deel gaan uitmaken van zijn groep *Ultima Vez*). Vandekeybus legt sterk de nadruk op de persoonlijkheid van de danser. De blinde Marokkaan Saïd Gharby, met wie hij tot nog toe drie voorstellingen maakte, is wellicht het meest opvallende voorbeeld van de keuze voor iemand die geen professionele danservaring heeft, maar die wel een heel persoonlijke wereld en bewegingstaal meebrengt. Wat er ook van zij, het is duidelijk dat

de danstaal van Vandekeybus zich niet in de eerste plaats ontwikkelt in een dialoog met, of als reactie tegen, de (klassieke en moderne) danstraditie.

Mens / dier

Via zijn vader kwam Vandekeybus op jonge leeftijd in contact met dieren, met hun lichamen, hun bewegingen, hun angsten, hun instinctieve reacties en hun vertrouwen in de eigen fysieke mogelijkheden. Die animale wereld is nadrukkelijk aanwezig in zijn voorstellingen. De film uit *Mountains made of barking* (1994), die in een onherbergzaam Marokkaans landschap gedraaid werd, brengt bijna obsessieel een blinde hond in beeld, en later ook de rituele slachting van een kip. De bewegingen van de dansers die op een bepaald ogenblik harige maskers dragen, gaan terug op een dierlijk bewegingspatroon: een soort van kruipen op gestrekte armen en benen waarvan al aanzetten te vinden zijn in *Her body doesn't fit her soul* (1993). In diezelfde voorstelling wordt wellicht niet toevallig een danser wiens lichaam volledig bedekt is met plastic zakken, als een krijsende kip geplukt. In *Alle Grössen decken sich zu* (1995) is de hamster van Carlo Verano, met de opvallende naam Herr Baron, een fascinerend personage, en een ekster is de rode draad in *7 for a secret never to be told* (1997). Vandekeybus heeft jarenlang aan paardensport gedaan. Ook dat heeft sporen nagelaten in zijn voorstellingen. *Elba and Federico*, de kortfilm die in *Her body doesn't fit her soul* gemonteerd zit, bevat een beklemmende vertraagde scène waarin een paard met touwen omvergetrokken wordt. Meer dan zijn nederlaag, tonen de vertraagde beelden de imposante kracht van het paard dat zijn vrijheid bevecht. De voorstelling zelf opent met een soortgelijk beeld: een danseres is vastgebonden aan touwen die haar wilde bewegingen nauwelijks in toom kunnen houden. Beweging, kracht, energie, vertrouwen in instinctieve (dierlijke) reacties: het zijn sleutelbegrippen voor een beschrijving van de danstaal die Vandekeybus heeft ontwikkeld. ‘Ik denk inderdaad dat je dieren niet moet vermensen, zoals tegenwoordig veel gebeurt. Het is veel meer nodig om de mensen te verdierlijken,’ aldus Vandekeybus. Het dier behoort tot dat wat het lichaam zich niet meer herinnert. Sinds *Her body doesn't fit her soul* (1993) en *Mountains made of barking* (1994) spreekt Vandekeybus minder

over het ‘instinctieve’ dan wel over het ‘onbewuste’: twee termen die elkaar niet uitsluiten, maar toch een ander accent leggen. De verschuiving van een woord dat betrekking heeft op een fysieke reactie naar een woord dat in de eerste plaats verwijst naar een psychische reactie geeft een algemene aanduiding van hoe het oeuvre van Vandekeybus in een dynamische samenhang en ontwikkeling geïnterpreteerd kan worden. Het lijkt er ook op dat het dwingendere gebruik van filmbeelden met deze verschuiving te maken heeft. In elk geval zijn film en fotografie vroege interesses van Vandekeybus die een steeds duidelijkere plaats in zijn werk innemen.

Discipline / energie

Het werk met Fabre aan *De macht der theaterlijke dwaasheden* beschouwt Vandekeybus als een van zijn belangrijkste ervaringen en leerprocessen. De concentratie op het lichaam, op zijn discipline, zijn kracht, zijn uithouding/uitputting hebben ook het werk van Vandekeybus getekend. Toen *What the body does not remember* in Haarlem in première ging, zag de Nederlandse pers over het algemeen niet veel meer dan Jan Fabre-invloeden. Toch is Vandekeybus een heel andere weg dan Fabre opgegaan: ‘Je voulais explorer le contraire de l’esthétisme et de ce qui obsédait Jan Fabre. L’incontrôlé, ce qui échappe à la conscience et s’échappe du corps, l’intensité des réflexes. Je me disais: Back to the reality.’⁸ Tegenover het gedisciplineerde lichaam van Fabre, plaatst Vandekeybus het instinctieve lichaam, het lichaam van de reflexen. Fabres blik op het lichaam is afstandelijk en analytisch: het lichaam concentreert zich volledig op de uiterste beheersing van de spieren. Vandekeybus plaatst de spieren onder hoogspanning, en wacht dan op de explosie van de onvermijdelijke beweging die ieder estheticisme onmogelijk maakt. Het is deze beweging die Vandekeybus omschrijft als een terugkeer naar de ‘realiteit’. Meer dan een decennium na *De macht der theaterlijke dwaasheden* werkten Fabre en Vandekeybus opnieuw samen in de solo *Lichaampje, lichaampje aan de wand...* (1997). Fabre schreef en regisseerde de tekst die voor een deel gebaseerd is op uitspraken over het lichaam die Vandekeybus in interviews deed. Vandekeybus vertelt het verhaal van hoe zijn lichaam door een fotografie wordt gefotografeerd, hoe zij zijn lichaam analytisch

opdeelt en de uitvergroete foto’s ophangt in telkens andere zalen (een zaal voor de spieren, voor het spijsverteringsstelsel, voor het cardiovasculaire systeem,...). Tegenover Fabres blik die het lichaam opdeelt, plaatst Vandekeybus zijn lichaam: krachtig, onrustig, onvoorspelbaar... Die onvoorspelbaarheid en oncontroleerbaarheid is de kern van Vandekeybus’ eigen filosofie over het lichaam. Dansrecensente Anna Kisselgoff van *The New York Times* opende haar bespreking van *What the body does not remember* met de later vaak geciteerde woorden: ‘Ruw, brutaal, speels, ironisch en fantastisch. Adjectieven schieten tekort om *What the body does not remember* te beschrijven’. In hetzelfde artikel gebruikt zij ook de omschrijving ‘adrenalinechoreografie’, en verwees daarmee ondubbelzinnig naar de fysieke impuls van de dans van Vandekeybus en zijn fysieke impact op het publiek.

Dans / theater

Terugkijkend op zijn werk, is het mogelijk zijn eerste drie voorstellingen *What the body does not remember* (1987), *Les portuses de mauvaises nouvelles* (1989) en *The weight of a hand* (1990), een compilatievoorstelling met live-muziek van beide vorige voorstellingen, als een eerste fase in zijn oeuvre te beschouwen. Er zijn inderdaad argumenten om met *Immer das Selbe gelogen* (1991) een nieuwe fase te laten aanvangen. Worden de eerste choreografieën gekenmerkt door een opvallende onbekommerdheid om samenhang en betekenis, daarna begint een duidelijker zoeken naar ‘verhalen’ waarbinnen de fysieke lichaamstaal uit die eerste producties op andere manieren gearticuleerd wordt. De ontmoetingen met de oude Duitse variëteertiest Carlo Verano en met de blinde Marokkaan Saïd Gharbi hebben hierin een beslissende rol gespeeld. De voorstellingen worden theaterler en het aandeel van teksten, van literaire en mythologische verwijzingen, van film- en videobeelden, neemt aanzienlijk toe. Het universum van de voorstellingen breidt zich uit: het lichaam wordt deel van een groter geheel. Zowel bestaande als fictionele werelden worden in de voorstellingen gemonteerd. *Immer das Selbe gelogen* bevat filmbeelden van de eerste, toevallige ontmoeting tussen Wim Vandekeybus en Carlo Verano in Hamburg, gefilmd door de choreograaf. In *Her body doesn’t fit her soul* (1993) is de fictieve kortfilm *Elba and*

Federico ingelast en voor *Mountains made of barking* (1994) ging Vandekeybus filmen in de geboorteplaats van Saïd Gharby. Doorheen de jaren blijft Vandekeybus verrassend trouw aan zijn oorspronkelijke intuïties over dans- en bewegingstaal, maar de context waarin die taal zich uitdrukt, ondergaat wezenlijke verschuivingen.

Virtuositeit / kwetsbaarheid

De voorstellingen van Vandekeybus zijn een *mise-en-scène* van het gevaar, het risico waaraan het lichaam zich overgeeft. De danser duwt zijn lichaam tot aan de grenzen van het gevaar, en moet dan voorbij die grens vertrouwen op zijn instinctieve reactie, of op de reactie van andere lichamen op de scène. Wanneer een danser zich voor een sprong van de grond losmaakt en zich horizontaal in de ruimte werpt, dan blijft er voor hem niets anders over dan het vertrouwen in zijn instinct of het vertrouwen op een andere danser om hem op te vangen. Het moment waarop een danser zijn veiligheid, zijn zekerheid (en tot op zekere hoogte zijn identiteit) uit handen geeft, definieert Vandekeybus als een 'imaginaire catastrofe': het moment waarop de verbeelding over een mogelijke catastrofe vrij spel krijgt. De catastrofe is datgene wat ieder moment kan gebeuren, datgene wat ons bestaan totaal onverwacht radicaal kan veranderen. De catastrofe is datgene wat we niet kunnen berekenen en beredeneren. Het ene ogenblik is er niets, het volgende is er de catastrofe. Vandekeybus heeft het vaak over het moment van het verliefd worden (de Engelse vertaling geeft krachtiger weer waar het in dit moment om gaat: 'to fall in love'). Ook de titel van zijn tweede voorstelling *Les porteuses de mauvaises nouvelles* (1989) draagt in zich een dergelijk moment: de fysieke en emotionele spanning van de boodschapper voordat hij het slechte nieuws vertelt. Het moment van de ingehouden spanning voor de explosie.

Het is belangrijk dat het om een 'imaginaire' catastrofe gaat. Vandekeybus zet het lichaam op het spel, maar het spel is ook aan een aantal regels, aan een aantal berekeningen onderworpen. De scène uit *What the body does not remember* waarin een danser een baksteen in de lucht werpt en eronder blijft staan totdat een andere danser hem wegtrekt of wegduwt, is haast een model-scène voor de beginperiode van Vandekeybus. De complexe orga-

nisatie van tijd en ruimte verloopt perfect, en tegelijk heeft de choreografie toch iets nonchalants dat vol risico's zit. Het lichaam is tegelijk een plaats van spanning, van bedreiging, van toeval, van impulsiviteit, van soepelheid en van berekening. 'We spelen geen tragedie, maar pure beweging,' zegt Vandekeybus.

Door de nadruk op fysieke energie, snelheid, precisie, lichamelijke uithouding en uitputting worden de voorstellingen van Vandekeybus vaak omschreven als 'spectaculair en virtuoos', met de achterliggende gedachte van 'acrobatisch en vrijblijvend'. Maar de 'imaginaire catastrofe' dwingt het lichaam niet alleen tot het uiterste van zijn krachten en mogelijkheden te gaan, ze dwingt het lichaam ook zijn kwetsbaarheid en breekbaarheid te erkennen en onder ogen te zien. Virtuositeit draagt in zich zowel tekens van kracht als van kwetsbaarheid, van controle als van overgave. Het werken met blinde dansers is een ander teken van die kwetsbaarheid. Het *body doesn't fit her soul* is geen demonstratie van het kunnen van 'visueel gehandicapten'. De draad die vooraan over de scène gespannen hangt, is een tastbaar teken voor de niet-zien-de dansers om de grens van het dansvlak te herkennen. Blindheid wordt een metafoor voor de grens tussen zekerheid en kwetsbaarheid die de dans van Vandekeybus opzoekt. Het lichaam gaat tot aan de grenzen van zijn fysieke mogelijkheden (in een sprong) of wordt in een situatie van gevaar gebracht (onder vallende stenen). Het komt op het punt waar het zich 'blindelings' moet overgeven aan datgene wat het zich niet meer kan herinneren: aan het eigen instinct (dat het vallende lichaam onbeschadigd weer op de grond doet belanden) en aan het vertrouwen op een ander lichaam in de ruimte (dat het eigen lichaam op tijd vanonder de vallende steen trekt). De catastrofe dwingt de danser niet alleen tot het uiterste van zijn krachten en mogelijkheden te gaan, ze dwingt hem ook zijn kwetsbaarheid onder ogen te zien. De catastrofe toont het moment waarop de kracht haar kwetsbaarheid, haar limiet ontmoet, herkent en erkent.

Actief / passief

De lichamen van Vandekeybus' voorstellingen bevinden zich in een complexe afwisseling van actief en passief, van domineren en gedomineerd worden, van macht en onmacht, van controleren en ondergaan. Hoewel zijn voorstellingen geassocieerd worden met

krachtige lichamen vol energie, worden de lichamen ook vaak getoond als passieve objecten die overgeleverd zijn aan iets anders. De as horizontaal-verticaal is daarbij van groot belang. Het verticale lichaam is het lichaam dat controle heeft, het lichaam dat greep heeft op zichzelf, op de wereld. Het lichaam in horizontale positie is het lichaam dat is overgeleverd aan iets anders (slaap, uitputting, pijn, dood). Talrijk zijn de momenten in de producties van Vandekeybus waarin de lichamen zich in een horizontale positie bevinden. Als levenloos hangen ze in koorden waaruit ze losgesneden moeten worden voordat ze kunnen bewegen. Het is een beeld dat het sterkst aanwezig is in *Her body doesn't fit her soul*, maar echo's heeft in *Mountains made of barking* en *Bereft of a blissful union* (1996). Talrijk zijn de momenten waarop lichamen gedragen worden en onverschillig op de grond worden geworpen. Ook in de danssequenties zelf wordt de verticale positie van het lichaam voortdurend uit evenwicht gebracht door achterwaartse draaibewegingen, door valbewegingen, door horizontale sprongen. In het deel *Four for a boy* uit *7 for a secret never to be told* kunnen de dansers zich nauwelijks rechthouden. Ze draaien rond hun as, en vallen languit op de grond waarna zij moeizaam opnieuw rechtkomen en mekaar bij dat rechtkomen hinderen. Bij duo's en trio's bevinden de lichamen zich vaak tussen actief en passief, tussen meester zijn van de beweging en overmeesterd worden door de beweging van de andere (daarbij speelt het geslacht van de danser nauwelijks een rol). In dezelfde voorstelling is een scène waarbij de dansers de benen vanonder het lichaam van andere dansers wegschoppen en hen dan horizontaal opvangen. De danseressen gooien zich zelfs met het hoofd naar beneden in de armen van de dansers. De lichamen van de blinde Marokkaan Saïd Gharbi en van de oude Carlo Verano zijn lichamen die effectief in zichzelf de grens tussen actief en passief, tussen controle en overmeesterd worden, dragen. Blindheid en ouderdom zijn hier de uiterlijke tekens van de kwetsbaarheid en de limieten van het lichaam. Het moge duidelijk zijn dat passief en actief hier niet louter danstechnische categorieën zijn, maar staan voor een visie op de werkelijkheid. Het toeval, de catastrofe, het onvoorspelbare, het onberekenbare, het onbewuste, het intuïtieve, het instinctieve,... Evenzovele begrippen die de wonderlijke, onverwachte en verschrikkelijke complexiteit van de werkelijkheid willen aanduiden.

Hard / zacht

De materialen die Vandekeybus in zijn voorstellingen gebruikt zijn erg verschillend: stenen, houten platformen, boomstammen, ijs, kledingstukken, bladeren, darts, reusachtige veren, pluimen, eieren, een reusachtige schapenvacht,... De opsomming is vrij willekeurig en niet chronologisch, maar het is niet moeilijk een tegenstelling te ontdekken tussen zacht en hard. In *Her body doesn't fit her soul* bokst Saïd Gharbi krachtig tegen een zandzak en op dat ogenblik dwarrelen duizenden blaadjes langzaam naar beneden. In diezelfde voorstelling worden flarden uit interviews met bokser Mohammed Ali in de mond gelegd van een blinde actrice: ook hier die spanning tussen hard en zacht, kracht en kwetsbaarheid. De objecten en materialen vormen een soort van weerstand voor de dansers. Een blok ijs blijkt een ingevroren hemd te zijn dat eerst ontdooid moet worden boven een sissend strijkijzer. Hemden hangen hoog in de lucht, en kunnen pas na veel inspanning bemachtigd worden. Het spel met de kledingstukken in *What the body does not remember* is even ingewikkeld, zij het minder gevaarlijk, als de scène met de stenen. Door alledaagse voorwerpen in een vreemde context te plaatsen, krijgen ze een soort van ondoorzichtigheid: ze verliezen hun evidentie.

Muziek / beweging

What the body does not remember kreeg een Bessie Award voor de originele confrontatie tussen dans en muziek. Muziek is steeds een inherent onderdeel geweest van de voorstellingen van Vandekeybus. Dat toonde hij tweemaal zeer expliciet: in *The weight of a hand* (1990) en *Bereft of a blissful union* (1996) stonden de muzikanten mee op de scène. De twee muzikanten waarmee Vandekeybus het meest intensief heeft gewerkt zijn: Thierry De Mey en Peter Vermeersch (recent ook George Alexander van Dam). Zij componeren tijdens het werkproces. Vandekeybus werkt alleen bij hoge uitzondering met bestaande muziek. Dans en muziek verhouden zich niet als wederzijdse illustratie, maar als wederzijdse stimulatie. *What the body does not remember* opent met een scène waarbij een danser zijn twee handen ritmisch beweegt op een houten oppervlak. Het geluid wordt versterkt en werkt als elektriciteit in op de twee lichamen die op de

dansvloer liggen. Het is een mooi beeld van hoe de muziek de dans bij Vandekeybus voortstuwt. Naarmate de voorstellingen complexer worden, groeit ook de behoefte aan een grotere muzikale variatie. Een muziek die niet alleen maar voortstuwt, maar ook andere (inhoudelijke, sferische) verbanden aangaat met hetgeen op de scène gebeurt. In *7 for a secret never to be told* werd de muziek voor de zeven scènes gecomponeerd door zeven verschillende muzikanten. De muzikale score loopt van een modern strijkkwartet (Kimmo Hakola), over een volksdeuntje (Pascal Comelade), een popsong (Arno) naar een geluidscollage (Charo Calvo): allemaal werelden die Vandekeybus opneemt in zijn universum.

Man / vrouw

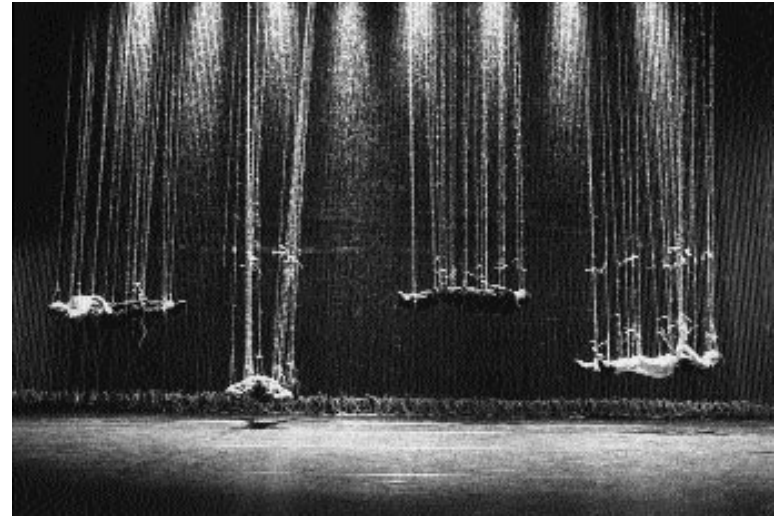
De spanning tussen twee dansende lichamen is bij Vandekeybus nooit een neutrale spanning: een lichaam is expliciet mannelijk of vrouwelijk. In *Immer das Selbe gelogen* onderzoekt een danser kippeneieren op het geslacht van de nog ongeboren kuikens, en verdeelt ze in de twee voor de hand liggende categorieën: 'chicken'/'cock'/'chicken'/'cock'. Man-vrouw is een van elementaire opposities in de dans van Vandekeybus. Tussen de mannen- en vrouwenlichamen bestaat een spanning die niet op te heffen is, niet te harmoniseren, een spanning die geen rust kent, niet in de bewegingen, niet in de harten. Een van de krachtigste momenten uit *What the body does not remember* is de scène waarin de dansers de danseressen fouilleren op een erg expliciete manier. Aanvankelijk lijkt het dat de vrouwen de mannen hun gang laten gaan maar op een bepaald ogenblik ontstaat er een complex fysiek antwoord op het fouilleren: geen afkeuring, geen verontwaardiging, maar een choreografie van aantrekking en afstoting. Vaak is fysieke kracht de inzet van de dans, maar die kracht is, in tegenstelling tot het klassieke ballet, gelijk verdeeld over de mannen- en vrouwenlichamen. Het vrouwenlichaam lijkt bij Vandekeybus een soort van oerkracht, een niet te temmen lichamelijke energie. In *Mountains made of barking* wordt het personage van de Duitse cabaretartiest, de vertegenwoordiger van de populaire amusementscultuur, haast verscheurd door drie danseressen, die enkele ogenblikken voordien nog de vloer stonden te vegen. Doorheen het filterdunne gaas van de (mannelijke?) cul-



[1-2] *What the body does not remember*.
Choreografie en regie: Wim Vandekeybus. *Ultima Vez*, 1987.



[3] *Immer das Selbe gelogen.*
Choreografie en regie: Wim Vandekeybus. Ultima Vez, 1991.



[4] *Her body doesn't fit her soul.*
Choreografie en regie: Wim Vandekeybus. Ultima Vez, 1993.

[5] *Bereft of a blissful union.*
Choreografie en regie: Wim Vandekeybus. Ultima Vez, 1996.





tuur kan ieder ogenblik het geweld van de (vrouwelijke?) natuur breken. De video *La Mentira* (naar aanleiding van *Immer das Selbe gelogen*) toont een aantal danssequenties van de danseressen in een dor, maar indrukwekkend Spaans steenlandschap waardoor de relatie tussen een vrouwelijke primitieve energie en de natuur nog versterkt wordt. Hoger werd er al gewezen op een van de scènes uit *Her body doesn't fit her soul* waarbij een van de danseressen zich tracht los te maken uit de koorden waarmee ze is vastgebonden. Zij krijgt in een volgende scène het gezelschap van drie andere danseressen die allen met eenzelfde en toch geïndividualiseerde dynamiek dansen: harde, vaak afgeblokte bewegingen waarbij het lichaam door uitwaaiende armen en benen uit evenwicht gebracht wordt. Wanneer de dansers erbij komen, ontstaat er onmiddellijk een ritueel van provocatie en uitdaging. In *Immer das Selbe gelogen* worden de danseressen door de dansers gedragen en onverschillig op de grond geworpen. Vanuit die 'slaaphouding' ontstaat eenzelfde energie als hoger beschreven: een energie die zich lijkt te voeden aan het veelvuldige contact van het lichaam met de grond. De vrouwelijke energie wordt ook in verband gebracht met de dierenwereld, en krijgt mythologische dimensies in *Bereft of a blissful union* waar de danseressen een soort van hondenmasker dragen. In de film (in de voorstelling) zien we hoe de dansers in het water vallen en verdrinken omdat op het wateroppervlak een tapijt ligt waarop een vrouw slaapt (een verwijzing naar de waanzinnige Ophelia die zich verdrinkt): de mannen worden door de vrouwen met de hondenmaskers naar beneden getrokken. Nochtans zijn er ook momenten van tederheid tussen mannen en vrouwen. In dezelfde voorstelling zitten de danseressen op een bepaald ogenblik met ontblote rug op stenen amforen. De dansers knielen en kussen de naakte ruggen. De scène eindigt echter met een spectaculaire ontploffing van de kruiken. Verstillings en dan explosie: ook de verhouding tussen man en vrouw is door dit elementaire schema getekend. Het thema van de gespannen man-vrouw-verhouding wordt emotioneel genuanceerder, hoewel niet minder agressief, behandeld in *Her body doesn't fit her soul*. De kortfilm *Elba and Federico* is gebaseerd op een verhaal van Italo Calvino. De man werkt 's nachts, de vrouw overdag. De momenten dat ze elkaar kruisen zijn momenten van onverwachte tederheid, maar vaker van uit de hand gelopen futiliteiten en opgekropte frustraties. Ook een aantal van de danssequenties in de voorstelling zijn gete-

[6] *7 for a secret never to be told.*

Choreografie en regie: Wim Vandekeybus. Ultima Vez, 1997.

kend door dat verlangen naar de andere. *Her body doesn't fit her soul* is de voorstelling waar Vandekeybus zich het meest intens met de verhouding man-vrouw heeft beziggehouden, maar het is een conflict dat in zijn hele oeuvre voorkomt.

Lichaam / verhaal

Door de nadruk op de lichamelijke energie, op de intensiteit van het moment, worden de voorstellingen van Vandekeybus gekenmerkt door een bewust losse structuur. Die losse structuur maakt een afwisseling van verschillende ritmes mogelijk, laat momenten van humor en relativering toe. Dat is vooral het geval in de beginperiode. De tijd van die eerste producties is de tijd van het lichaam, van de instinctieve reactie, de tijd van het nu-moment, van de imaginaire catastrofe, van de onmiddellijke en excessieve lichamelijke energie. Maar tegelijk ook de tijd van de humor, van de anekdote, van het vrijblijvend vertellen van verhaaltjes, vaak in verschillende talen (als gevolg van de wisselende internationale bezetting van het gezelschap). Zo is er in *The weight of a hand* een scène waarin iedere danser een verhaaltje in zijn eigen taal probeert te vertellen zolang de anderen die op de grond liggen, hun adem kunnen inhouden. Telkens een danser niet langer zijn adem kan inhouden, springt hij recht en begint hij zelf te vertellen. De danser die aan het vertellen was, stopt, gaat liggen, en houdt op zijn beurt zijn adem in. Het verhaal krijgt geen kans. De tijd van het verhaal moet het afleggen tegen de tijd van het lichaam. De eerste voorstellingen vertellen geen ander verhaal dan dat van het lichaam, zijn energie, zijn risico's en zijn humor.

Ook in recentere voorstellingen moet het verhaal het nog vaak afleggen tegen het lichaam: in *Mountains made of barking* probeert een danseres een verhaal te vertellen maar slaagt daar niet in omdat het vertellen haar onmogelijk wordt gemaakt door een danser die haar omver probeert te trekken. Het moment waarop zich via het woord (het verhaal) een betekenis zou kunnen installeren, wordt in de voorstellingen van Vandekeybus steeds opnieuw door het lichaam, door de schreeuw of door een overvloed aan onverstaanbare stemmen onmogelijk gemaakt. Toch is hij duidelijk op zoek naar een breder kader, naar een nieuwe articulatie van die fysieke danstaal, naar verhalen en beelden die minder vrijblijvend en minder anekdotisch zijn dan voorheen. De

tijd van het lichaam wordt doorkruist door andere 'tijden': de tijd van het verhaal, de tijd van de droom, van het onbewuste, van het ritueel, van de mythe. Literaire thema's die 'beelden' creëren waarbinnen de dans een betekenis krijgt die verder gaat dan de fysieke energie van de eerste voorstellingen, zonder daarom een eenduidig of rechtlijnig verhaal te vertellen. Het woord dringt zich op aan de beweging, de dans zoekt contact met het theater. In *Mountains made of barking* werkt Vandekeybus met Dirk Roofthoof, een professioneel acteur en in *Alle Grössen denken sich zu* neemt het woord een zodanig dominante plaats in dat het voor veel toeschouwers eigenlijk om theater gaat.

Literatuur wordt een bron van inspiratie. In voorstellingen duiken talrijke, vaak niet te achterhalen en nauwelijks te herkennen, citaten op. Sommige verhalen krijgen een grotere impact op het scenische gebeuren. Zo is 'Het Chzaars Woordenboek' van Mirolad Pavic een referentiepunt voor Wim Vandekeybus. Hij verwijst er meer dan eens naar in interviews en in de program-maboeken van *Mountains made of barking*, *Bereft of a blissful union* en *7 for a secret never to be told* duiken citaten op uit Pavic's wonderlijke 'lexiconroman' over het verdwenen volk van de Chzaars. Het ongrijpbare spel van de talloze verhalen die in elkaar schuiven, het droomleven dat voor de Chzaars even reëel is als het leven van elke dag, de vermenging van lyriek en geweld-dadige lichamelijkheid, het ontwikkelen van een heel eigen logica: evenveel momenten waarin Wim Vandekeybus zijn eigen fascinaties herkend heeft. Het verhaal van Petkutin en Kalina sprak hem op een bijzondere manier aan, en hij verwerkte het in twee voorstellingen. Het is een gruwelijk poëtisch liefdesverhaal. Petkutin is door zijn vader uit leem gemaakt en daarna tot leven gewekt. Hij wordt verliefd op Kalina en zij op hem. Na hun huwelijk gaan zij op uitstap naar de ruïne van een Romeins theater. Zij picknicken en worden daarbij nauwlettend gadeslagen door hondertwintig onzichtbare dode zielen, de toeschouwers van het theater. Als Petkutin zich in zijn vinger snijdt, storten de dode zielen zich op Kalina en verscheuren haar. Kalina behoort nu tot hun rijk en kan door Petkutin niet meer gezien, alleen nog gehoord worden. Zij trekt zijn mantel aan en spreekt tot hem. Zij vraagt hem of hij zich zou willen snijden opdat zij hem aan de smaak van zijn bloed zou herkennen. Hij doet het en op haar beurt verscheurt zij Petkutin. Vandekeybus verwerkt elementen van dit verhaal in de kortfilm die hij maakte voor

Mountains made of barking. De film werd gedraaid in Marokko, in de geboortestreek van Saïd Gharbi. We zien hem met de danseres Mary Herbert op een kar getrokken door een donker paard. De roman vertelt: ‘Vanuit de verte leek het alsof Petkutin een span zwarte hengsten voortdreef, maar als hij door de geur van een bloem nieste of zijn zweep liet knallen, vloog er een wolk zwarte vliegen op van de paarden en zag men dat het schimmels waren.’ In de film zien we op een heuvel een schimmel staan en een lachende man die naar de naderende kar kijkt. Plots niest er iemand (Saïd/Petkutin?) en de paarden verwisselen plots van plaats: de kar wordt getrokken door de schimmel en bij de lachende man staat het donkere paard. De aanwezigheid van blikken van buitenaf wordt voelbaar gemaakt door de haast obsessieel terugkerende close-ups van paarden- en hondengenen. Later in de voorstelling probeert de danseres Mary Herbert het verhaal van het verscheurd worden van Kalina te vertellen. Zij loopt van een microfoon links van de scène naar een microfoon rechts van de scène, daarbij achternagezeten en gehinderd door Saïd die op handen en voeten kruipend naar haar benen grijpt. Zij schreeuwt meer dan dat zij vertelt. Op het ogenblik dat ze wil vertellen hoe de dode zielen zich op Kalina stortten, wordt ze door een andere danser ruw de mond gesnoerd en van de microfoon weggetrokken. In *Bereft of a blissful union* wordt de rest van het verhaal verteld in een dialoog tussen filmbeeld en scène. Op het scherm zien we Saïd spreken met de mantel die de onzichtbare Kalina draagt. Mary Herbert/Kalina is op de scène aanwezig en antwoordt op de vragen van Saïd/Kalina, waarbij beiden hun eigen taal spreken: Marokkaans en Engels. Op verschillende niveaus worden hier de breuken getoond waarnaar de titel verwijst: man/vrouw, zichtbaar/onzichtbaar, filmbeeld/scène, Marokkaans/Engels; nergens lijkt de ‘blissful union’ verder weg.

Film / scène

Zoals in dit laatste voorbeeld al duidelijk wordt, ontstaan er complexe relaties tussen film en scène. De film toont wat de scène niet kan tonen. In *Bereft of a blissful union* ontploffen een aantal amforen op de scène. Op het scherm zien we hoe de scherven wegzinken onder water en zich later opnieuw samenvoegen tot een kruik: de ontploffing wordt als het ware ongedaan gemaakt.

Mountains made of barking eindigt met drie naakte mannen die zich wassen en na de wasbeurt bedekt worden onder een laag vuil, hoewel zij daar niets van merken en zich verder aankleden. In *Bereft of a blissful union* wordt deze scène op film herhaald, maar nu vliegt het vuil even mysterieus van de mannenlichamen weg, de lucht in. De film brengt verre en vreemde werelden binnen op de scène: de beangstigende onderwaterwereld in diezelfde voorstelling is daar slechts één voorbeeld van.

Formeel / inhoudelijk

De recente voorstellingen worden bewuster rond inhoudelijke thema's dan rond formele opposities opgebouwd. In *Les porteu-ses de mauvaises nouvelles* speelde de elementaire ruimtelijke oppositie horizontaal/verticaal een belangrijke formele, organiserende rol: de houten vloer bestaande uit tientallen vierkante platformen werd door de dansers op een spectaculaire manier ontmanteld en tot meerdere houten torens opgestapeld. Ook in *Her body doesn't fit her soul* is de oppositie horizontaal/verticaal van belang: in een visueel sterk beeld hangen vier dansers horizontaal boven de dansvloer in een web van koorden totdat die koorden door de danseressen doorgeknipt worden en de dansers op de grond vallen. De spanning tussen horizontaal en verticaal is hier meer dan een louter formele spanning: ze is nauw verbonden met de tegenstellingen tussen droom en realiteit, dag en nacht, man en vrouw die door de hele voorstelling lopen. De film *Elba and Federico* is volledig opgebouwd rond de tegenstelling man/vrouw en dag/nacht. De film eindigt met een soort van hallucinatie van de vrouw. De filmbeelden in *Her body doesn't fit her soul* en *Mountains made of barking* werden op locatie gedraaid, resp. Mexico en Marokko. Het gaat in beide gevallen om een wereld die aan gene zijde ligt van onze rationeel beheerste en onttoverde werkelijkheid. Mexico en Marokko staan voor een bepaald soort brutaliteit en vitaliteit die tegelijk bevrijdend en beangstigend zijn: droom en nachtmerrie tegelijk. Feest en bedreiging. Een wereld waarin de dood nooit veraf is. Een carnavaleske wereld. Niet toevallig staat in zowel *Her body...* als *Mountains...* een scène van pure chaos centraal: een scène waarin geen enkel verhaal nog te volgen is, geen enkel woord meer te verstaan, een moment waarop de veelheid ontaardt in fysiek geweld.

Zichtbaar / onzichtbaar

Twee ontmoetingen hebben een bijzondere rol gespeeld in de persoonlijke en artistieke ontwikkeling van Vandekeybus: de oude Duitse variétéartiest Carlo Wegener die Vandekeybus bij toeval in Hamburg ontmoette en rond wie de voorstellingen *Immer das Selbe gelogen* en *Alle Grössen decken sich zu* gemaakt zijn, en de blinde Marokkaanse danser Saïd Gharbi die meedanst in *Her body doesn't fit her soul*, *Mountains made of barking* en *Bereft of a blissful union*. Carlo Wegener en Saïd Gharbi zijn op hun manier 'grensfiguren': figuren die zich in de marge bewegen van de dagdagelijkse realiteit zoals de meesten onder ons die kennen. Carlo's perceptie van de realiteit was getekend door zijn teveel aan verleden, zijn teveel (of te weinig) aan herinnering. Vandekeybus ontmoette Carlo Wegener, een vroegere artiest, op hoge leeftijd in Hamburg, raakte onmiddellijk met hem bevriend en kon hem overhalen naar Brussel te verhuizen. Saïds perceptie van de werkelijkheid is getekend door zijn te weinig aan beelden en zijn (teveel) aan verbeelding. Hij werd als kind zo goed als blind. Het zijn die twee eigenzinnige werelden, de wereld van Carlo Verano en de wereld van Saïd Gharbi, die een aantal belangrijke thema's en verhalen in de voorstellingen van Vandekeybus hebben binnengebracht. Een aandacht voor de binnenwereld: niet alleen voor wat zich in het lichaam afspeelt, maar ook voor wat zich in het hoofd afspeelt.

De voorstelling *Immer das Selbe gelogen* zou zich kunnen afspelen in het hoofd van Carlo Wegener. Heel wat elementen verwijzen naar zijn leven. Zijn stem is aanwezig in het geluidsdecor van de voorstelling: de teksten die hij zingt zijn door Peter Vermeersch van muziek voorzien. De toevallige ontmoeting tussen Vandekeybus en Carlo Wegener in Hamburg (Vandekeybus die met een camera rondloopt en de oude man die plots begint te zingen en te dansen) is in de vorm van filmbeelden een onderdeel van de voorstelling geworden. Het grondvlak dat bestaat uit tientallen aan elkaar genaaide vrouwenkleedjes en dat nadien het achterdoek wordt (horizontaal wordt verticaal), is een verwijzing naar Carlo's echtgenote: op een bepaalde dag spreidde hij de kleren van zijn reeds lang overleden vrouw uit op de vloer om zijn huis wat meer kleur te geven. Maar omdat Carlo Wegener niet als persoon op de scène aanwezig is, blijft de samenhang nogal abstract. *Alle Grössen decken sich zu* is een veel duidelijkere

hommage van Vandekeybus aan zijn inmiddels overleden vriend. De tekst van de voorstelling is een getrouwe reconstructie van tientallen uitspraken van Carlo (over zijn verleden, zijn woning, zijn dromen, zijn ergernissen,...) op basis van audio- en videocassettes die Wim Vandekeybus van hun ontmoetingen maakte. De monoloog, een niet aflatende klaagzang van een oude man, wordt uitgesplitst over twee personages: Wegener (Carlo's echte naam) en Verano (zijn artiestennaam). Sinds de ontmoeting met Carlo Verano duiken verwijzingen naar het populaire amusement (cabaret, variété, circus, freakshow) regelmatig op in de voorstellingen van Vandekeybus. Een deel van het decor is een reconstructie van Carlo's overvolle woning, een decor dat op het einde van de voorstelling uit elkaar schuift en naast de overvolle ruimte een haast lege ruimte creëert waar Wegener en Verano hun laatste teksten zeggen. Hun klagen staat in schril contrast met de bijna woordeloze aanwezigheid van twee andere figuren: Herr Baron, een knaagdier dat beneden woont, en Melona, een meisje dat boven woont. Ze vertegenwoordigen in hun expressieve lichamelijke (kruipen, vrijen) het vrouwelijke, het dierlijke, het instinctieve, het lijfelijke, dat ook in deze voorstelling de krachtigste momenten oplevert.

De aanwezigheid van Carlo is nooit lijfelijk. Dat is wel het geval met de Marokkaan Saïd Gharbi. Hij is een soort van gids, een blinde gids die anderen de weg wijst (een oud thema uit de wereldliteratuur). In *Her body doesn't fit her soul* knipt Saïd de vastgebonden, wildbewegende danseres los, en enkele scènes later bevrijdt het blinde meisje twee van de slapende dansers uit de touwen. In dezelfde voorstelling is het Saïd die de andere dansers een dans aanleert zoals blinden bewegingen aangeleerd krijgen: door het lichaam van degene die beweegt nauwkeurig te betasten en op basis van het voelen de beweging na te bootsen. In *Mountains made of barking* is zijn centrale plaats nog duidelijker. De filmbeelden uit Marokko en Saïds aanwezigheid in de film versterken nog de indruk dat de voorstelling zich aan de binnenkant van zijn hoofd afspeelt. Aan het begin van de voorstelling is hij alleen op de scène, schreeuwt hij hard en probeert hij wanhopig iets van zijn huid af te krabben. Iets wat niet op zijn huid zit, maar eronder, onzichtbaar en daarom onontkoombaar. De voorstelling eindigt met eenzelfde beeld: drie naakte mannen staan zich te wassen als plots vuil over hen heen valt. Alsof zij niets gemerkt hebben, gaan zij gewoon door met wassen, en wrij-

ven ze het vuil uit over hun lichaam, waarna ze zich aankleden. Het beeld is een sterke metafoor voor een anonieme kracht die zich niet laat wegwassen, voor de natuur die zich steeds weer wrekt op de cultuur, voor iets onzuivers dat steeds onze berekeningen doorkruist. Dat anonieme, dat onzuivere heeft veel namen: het instinct, de catastrofe, het onbewuste, het animale, de droom.

Op die grens beweegt de dans van Vandekeybus zich, niet gefascineerd door de perfectie van de choreografie, niet geïnteresseerd in een duidelijke vertelling, maar gebiologeerd door iets ongrijpbaars, door dat ‘echte’ in de beweging dat zich steeds al teruggetrokken heeft als het zich toont: ‘Ik lees wel eens dat ik spectaculaire dingen doe, maar waar het mij om gaat is eigenlijk iets heel kleins, bijna onderhuids. Een ingehouden energie die niet naar buiten komt. Pure intensiteit.’⁹ Ter voorbereiding van *Mountains made of barking* ging Wim Vandekeybus naar Marokko. Daar bezocht hij de schrijver Paul Bowles omdat hij gefascineerd was geraakt door een van diens verhalen: *The cicular valley* over een geest die in mensen en dieren binnendringt en hun ervaringen steelt. Toen Bowles over de plannen van Vandekeybus hoorde om zijn voorstelling op dat verhaal te baseren, antwoordde hij: ‘It’s impossible. It’s about the invisible. It’s a mountain made of barking.’

RECEPTIE

Bij de première van *What the body does not remember* in de Toneelschuur in Haarlem werd er in de Nederlandse pers veelvuldig terugverwezen naar het werk van Jan Fabre: ‘Alles in deze voorstelling ruikt naar Fabre’¹⁰; ‘Het grootste verschil met zijn leermeester is echter dat Vandekeybus het theater nauwelijks gebruikt om een statement te maken, maar meer in zijn mise-en-scène het publiek wil vermaken.’¹¹ Er is waardering voor de energie, humor, de vitaliteit waarmee gedanst wordt, voor de originele inbreng van de muziek, maar kritiek op het ontbreken van een duidelijke dramatische structuur. Een zeer lovende recensie krijgt de voorstelling in New York van de invloedrijke danscritica Anna Kisselgoff: ‘Tough, brutal, playful, ironic and terrific. Adjectives seem unduly passive to describe *What the body does not remember*’ en verder heeft ze het over een ‘extraordinarily innovative dance piece’.¹² Pas na een internationale tournee komt de voorstelling naar België en wordt ze door publiek en pers gunstig onthaald.

Er tekenen zich twee grote lijnen af in de kritische receptie van Vandekeybus, zowel in de binnenlandse als buitenlandse pers. Er is een groep van recensenten die de ontwikkeling van Vandekeybus met enthousiasme volgt. Zij schrijven vaak op een impressionistische en associatieve manier over de veelheid aan beelden en verhalen, en proberen op die manier recht te doen aan de artistieke complexiteit van de dansvoorstellingen. Een tweede groep staat afstandelijker en heeft een appreciatie die verschilt van productie tot productie. Volgens deze tweede groep bezondigt Vandekeybus zich nogal eens aan projecten die hij niet overziet en die resulteren in een ‘teveel’: te veel theater, te veel film, te veel muziek, waaronder de voorstellingen gebukt gaan. Sommige van deze recensenten menen dat de kracht van Vandekeybus de pure dans is en dat hij zich te veel op andere paden begeeft. Voor anderen is zijn danstaal niet echt geëvolueerd sinds zijn eerste voorstellingen en is ze beperkt in uitdrukingskracht.

Een vaak terugkerende opmerking is het ontbreken van een dramatische structuur die de veelheid zou kunnen samenhouden. Bij *Bereft of a blissful union* (1996), Vandekeybus’ meest chaotische productie, wordt deze kritiek het scherpst geformuleerd: ‘Maar blijft de vraag: leidt de optelsom van al deze momenten tot iets met een grotere draagwijdte? Zegt dit iets over theater of kunst

vandaag? Distilleer je hier een bepaalde kijk op de werkelijkheid uit? Ik vrees dat het antwoord negatief is.²¹³ Een Nederlandse critica had het over 'een onsamenhangend samenraapsel van tientallen veelduidige symbolen in schaars verlichte scènes.'²¹⁴

Zijn voorlopig laatste voorstelling *7 for a secret never to be told* (1997) krijgt over het algemeen erg lovende kritieken. De voorstelling wordt gezien als een soort van 'synthese'²¹⁵ tussen de aandacht voor het instinctieve en de belangstelling voor het onbewuste. Ook Vandekeybus' concentratie op dans en beweging wordt gewaardeerd: 'Tot verrassing van velen concentreert de choreograaf zich in zijn nieuwe productie op theatraliteit en dans. Is ze een rustpunt in een oeuvre? Een terugkeer naar de bron? Of een herijking van het dansvocabularium met thema's die wat verdiept werden?'²¹⁶

Ondanks het feit dat Vandekeybus samen met Anne Teresa De Keersmaeker en Jan Fabre gerekend werd, en nog steeds wordt, tot de top van de Belgische dans, heeft zijn werk nooit de intellectuele aandacht gekregen die zijn beide collega's ten deel viel.

1. Diez, Claire. 'Danser ce qui s' échappe de la conscience', in: *La Libre Belgique*, 20 december 1996.
2. Janssen, Hein. 'Sprakmakend, enerverend, fysiek theater', in: *Haarlems Dagblad*, 13 juni 1987.
3. Kisselgoff, Anna. 'From Belgium, Fierce Artistic Statements', in: *New York Times*, december 1987.
4. Vandekeybus, Wim. 'Ik zou alles willen stilleggen en dan tot ontploffing brengen', in: *De Schouwburgkrant*, Koninklijke Vlaamse Schouwburg, 3 november 1993.
5. Bousset, Sigrid. 'Lichamen in vrije val', in: *Etcetera*, 9, 33, maart 1991.
6. in: *7 for a secret never to be told*, programmaboek.
7. Devens, Tuur. 'Mensen moeten verdierlijken', in: *Het Belang van Limburg*, 12 december 1996.
8. Diez, Claire. O.c.
9. Roox, Gilbert. 'Blindeman ziet beter. Het onderhuidse danstheater van Wim Vandekeybus.' In: *De Standaard Magazine*, 27 mei 1994.
10. Middendorp, Jan. 'Theatermafia slaat flater met Vandekeybus', in: *De Volkskrant*, 15 juni 1987.
11. Steijn, Robert. 'Mooie jongeren brengen theater zonder illusies', s.l., juni 1987.
12. Kisselgoff, Anna. 'A new work by Wim Vandekeybus', in: *The New York Times*, 22 november 1987.
13. T'Jonck, Pieter. 'Wim Vandekeybus richt chaos aan', in: *De Standaard*, 2 maart 1996.
14. Van Schaik, Eva. 'Wim Vandekeybus op doodlopend spoor', in: *Trouw*, 10 mei 1996.
15. Van Besien, Dominique. 'Het mysterieuze verhaal van de ekster', in: *Morgen*, juli 1997.
16. Sels, Geert. 'Choreografie bezweert duistere krachten', in: *De Standaard*, 27 juli 1997.

WERK / DANSOGRAFIE

1987

What the body does not remember. Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans & uitvoering: Charo Calvo, Marian Del Valle, Yves Delattre, Patrick Dieleman, Maria Icaza, Dorothée Morel, Caroline Rottier, Simone Sandroni, Eduardo Torroja, Wim Vandekeybus. Muziek: Thierry De Mey, Peter Vermeersch. Uitvoering: Maximalist!, Ictus.

1989

Les porteuses de mauvaises nouvelles. Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans & uitvoering: Charo Calvo, Nicolas Crow, Marian Del Valle, Muriel Héroult, Lieve Meeussen, Dominique Tack, Eduardo Torroja, Wim Vandekeybus. Muziek: Thierry De Mey. Uitvoering: Maximalist!

1990

The weight of a hand. Concept: Thierry De Mey, Wim Vandekeybus. Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans & uitvoering: Assumpta Arques Surinach, Jabí Bustamante, Nicolas Crow, Charo Calvo, Vincent Dunoyer, Muriel Héroult, Peter Kern, Nathalie Locatelli, Shannon McMurchy, Lieve Meeussen, Eduardo Torroja, Wim Vandekeybus. Muziek: Thierry De Mey, Peter Vermeersch. Muziekuitvoering: live door Ictus. / *Roseland* (Video). Regie: Walter Verdin, Wim Vandekeybus, Octavio Iturbe. Dans & uitvoering: Assumpta Arques Surinach, Jabí Bustamante, Nicolas Crow, Charo Calvo, Maria Grazia Noce, Muriel Héroult, Peter Kern, Shannon McMurchy, Lieve Meeussen, Simone Sandroni, Eduardo Torroja, Wim Vandekeybus.

1991

Immer das Selbe gelogen. Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans & uitvoering: Grace Belle, Lenka Flory, Octavio Iturbe, Peter Kern, Lieve Meeussen, Branko Potocan, Nienke Reehorst, Simone Sandroni, Wim Vandekeybus. Muziek: Peter Vermeersch, Charo Calvo, Carlo Wegener. Muziekuitvoering: X-legged Sally, Charo Calvo, Carlo Wegener.

1992

La Mentira (Video). Regie: Walter Verdin, Wim Vandekeybus. Dans & uitvoering: Grace Belle, Lenka Flory, Octavio Iturbe, Peter Kern, Lieve Meeussen, Branko Potocan, Nienke Reehorst, Simone Sandroni, Wim Vandekeybus.

1993

Her body doesn't fit her soul. Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans & uitvoering: Florence Augendre, François Brice, Vivian Cruz, Saïd Gharbi, Octavio Iturbe, Klaus Jürgens, Lieve Meeussen, Machtelt Philips, Nienke Reehorst, Dirk Roofthoof. Muziek: Peter Vermeersch. / *Elba and Federico* (Film). Regie: Wim Vandekeybus.

1994

Mountains made of barking. Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans & uitvoering: Iñaki Azpillaga, François Brice, Saïd Gharbi, Mary Herbert, Thomas Lehnhart, Lieve Meeussen, Nienke Reehorst, Florence Rougier, Ana Stegnar, Wim Vandekeybus. Muziek: Peter Vermeersch, George Alexander van Dam, Charo Calvo. / *Mountains made of barking* (Film). Regie & scenario: Wim Vandekeybus. Acteurs & uitvoering: Saïd Gharbi, Mary Herbert, Thomas Lehnhart, Abderrahim Asra, Abderzak Asra, Nouh Asra, Abdelaziz Mohamar.

1995

Alle Größen decken sich zu. Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans, spel & uitvoering: Iñaki Azpillaga, Peter Kern, Thomas Lehnhart, Lieve Meeussen. Muziek en geluid: Charo Calvo, Jan Kiepur, Schubert, Meat Loaf, e.a. (Naar gesprekken met Carlo Verano. Bewerking: Jan Goossens, Peter Kern, Wim Vandekeybus.)

1996

Bereft of a blissful union. Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans en uitvoering: Iñaki Azpillaga, François Brice, Ursula Courtney-Robb, Carmelo Fernandez, Saïd Gharbi, Roni Haver, Mary Herbert, Thomas Lehnhart, Lieve Meeussen, Rasmus Olme, Florence Rougier, Ana Stegnar. Muziek: Peter Vermeersch, George Alexander van Dam. Muziekuitvoering: X-legged Sally, The Smith Quartet. / *Bereft of a blissful union* (Film). Regie & scenario: Wim Vandekeybus. Dans, spel & uitvoering: Ultima Vez. / *Exhaustion of Dreamt Love.* Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans & uitvoering: Batsheva Dance Company, Israel. Gastchoreografie.

1997

7 for a secret never to be told. Choreografie & regie: Wim Vandekeybus. Dans & uitvoering: Nordine Benchorf, John Campbell, Carlos de Haro Flores, Lorenzo di Calogero, Lieve Meeussen, Rasmus Olme, Orlando Ortega Gonzalez, Céline Perroud, Isabelle Schad. Muziek: Arno, Charo Calvo, Pascal Comelade, Thierry De Mey, Kimmo Hakola, Pierre Vervloesem.

SELECTIEVE BIBLIOGRAFIE

Archiefmateriaal

Vlaams Theater Instituut Brussel. Ultima Vez Brussel.

Artikels en interviews

Jans, Erwin. 'Als de hond blaft, groeit de berg.', in: A.M. Lambrechts, M. van Kerkhoven, K. Verstockt (eds.) *Dans in Vlaanderen*, Stichting Kunstboek, 1996.

What the body does not remember

Degand, Cathérine. 'Révélation d'un chorégraphe étonnant, détonnant, novateur!', in: *La Libre Belgique*, 5 februari 1988.

De Jonge, Peter. 'Vandekeybus verzamelt extreme reacties.', in: *Notes*, 7, juli/augustus 1987.

Diez, Claire. 'Les instantanés urgents de Wim Vandekeybus.', in: *La Libre Belgique*, 8 mei 1988.

Kisselgoff, Anna. 'Dance: A new work by Wim Vandekeybus.', in: *The New York Times*, 22 november 1987.

T'Jonck, Pieter. 'Vandekeybus' verdienstelijke debuut.', in: *De Standaard*, 6 februari 1988.

Les porteuses de mauvaises nouvelles

Kisselgoff, Anna. 'Maximum-Energy Minimalism.', in: *The New York Times*, 28 oktober 1989.

Korteweg, Ariejan. 'Spectaculaire kamikaze.', *Volkskrant*, 2 mei 1989.

T'Jonck, Pieter. 'Snel, hard, opwindend.', in: *De Standaard*, 1 maart 1989.

The weight of a hand

Bousset, Sigrid. 'Lichamen in vrije val.', in: *Etcetera*, 9, 33, 1991.

Diez, Claire. '*Le Poids de la main*, sursauts de vie obstinée.' in: *La Libre Belgique*, 30 juli 1990.

Immer das Selbe gelogen

Jans, Erwin. 'De andere gevoeligheid van *Immer das Selbe*.' in: *Etcetera*, 10, 37, 1992.

Wynants, Jean-Marie. 'Wim Vandekeybus entre vitesse et tendresse.', in: *Le Soir*, 21 januari 1992.

La Mentira

Diez, Claire. 'Mensonges en couleurs...', in: *Le Soir*, 12 maart 1993.
Verduyck, Paul. 'Verrassend eerlijk en broeierig.', in: *De Morgen*, 12 maart 1993.

Her body doesn't fit her soul

Diez, Claire. 'Voir au-delà du regard...', in: *La Libre Belgique*, 30 juni 1993.
Diez, Claire. 'Du coeur qui bat et de l'envers des yeux...', in: *La Libre Belgique*, 24 november 1993.

Vandekeybus, Wim. 'Ik zou alles willen stilleggen en dan tot ontploffing brengen.', in: *De Schouwburgkrant*, Koninklijke Vlaamse Schouwburg, 3 november 1993.

Van Imschoot, Myriam. 'De eigentijdse tijdeloosheid van Wim Vandekeybus.', in: *De Scène*, februari 1994.

Verduyck, Paul. 'Gewoon kijken op een andere manier.', in: *De Morgen*, 28 juni 1993.

Mountains made of barking

Baartman, Nicolinbe. 'Met dansers zonder uitstraling werk ik niet.', in: *De Volkskrant*, 6 juli 1994.

Goossens, Paul. 'Het bloeden van de prooi.', in: *Knack*, 25 mei 1994.

Roox, Gilbert. 'Blindeman ziet beter.', in: *De Standaard Magazine*, 27 mei 1994.

Van der Linden, Mirjam. 'Emotioneel Palet.', in: *Notes*, juni 1994.

Van Nieuwpoort, Marcel-Armand. 'Opwindende dans van Vandekeybus over mens en natuur.', in: *Het Financieel Dagblad*, 30 juli 1994.

Wynants, Jean-Marie. 'Une plongée angoissante au-delà du normal.', in: *Le Soir*, 30 mei 1994.

Bereft of a blissful union

Diez, Claire. 'Après l'explosion, l'expansion.', in: *La Libre Belgique*, 2 maart 1996.

Wynants, Jean-Marie. 'Plongée en apnée au coeur du chaos.', in: *Le Soir*, 2 maart 1996.

Oostveen, Margriet. 'Het teveel wordt niet meer op afstand gehouden.', in: *NRC Handelsblad*, 9 mei 1996.

Verduyck, Paul. 'Een lichaam zonder hoofd.', in: *Knack*, 13 maart 1996.

7 for a secret never to be told

Sels, Geert. 'Choreografie bezweert duistere krachten.', in: *De Standaard*, 27 juli 1997.

Van Besien, Dominique. 'Het mysterieuze verhaal van de ekster.', in: *De Morgen*, juli 1997.

Van der Linden, Mirjam. 'Bijgeloof of levenswijsheid.', in: *Dans*, september 1997.

Wynants, Jean-Marie. 'Wim Vandekeybus au pays des superstitions.', in: *Le Soir*, juli 1997.

Dit is een uitgave van Vlaams Theater Instituut v.z.w. in samenwerking met de studierichtingen Theaterwetenschap van de vier Vlaamse universiteiten: U.I.Antwerpen, Universiteit Gent, K.U.Leuven, V.U.Brussel.

Hoofdredacteur

Geert Opsomer

Redactieraad

Pol Arias, Annie Declerck, Ronald Geerts, Erwin Jans, Rudi Laermans,
Ann Olaerts, Frank Peeters, Luk van den Dries, Marianne van Kerkhoven,
Jaak van Schoor

Vormgeving

Inge Ketelers

Fotogravure en druk

Cultura, Wetteren

Oplage

500 ex.

Kritisch Theater Lexicon 11, Portret Wim Vandekeybus

Auteur

Erwin Jans

Research

Erwin Jans

Eindredactie en correctie

Geert Opsomer, Veerle Decraene

Foto portret Wim Vandekeybus

Bruno Vandermeulen

Foto's

p. 19: Octavio Iturbe, Bruno Vandermeulen / p. 20: Octavio Iturbe / p. 21:
Danny Willems, Jean-Pierre Stoop / p. 22: Bruno Vandermeulen en Wim
Vandekeybus.

Vlaams Theater Instituut v.z.w., Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel, 02/201.09.06

ISBN 90-74351-09-3 — D/1997/4610/04

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

Het Vlaams Theater Instituut is een centrum voor onderzoek, documentatie, advies en promotie van de podiumkunsten. Het Vlaams Theater Instituut wordt betoelaagd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur en is gesponsord door de Nationale Loterij en Océ.

© 1997 / Verantwoordelijke uitgever: Ann Olaerts