

Stephen Petronio's recursieve muziekale maskerade

Johan CALLENS

Vrije Universiteit Brussel

Het hiervolgende artikel vertrekt vanuit een theoretische beschouwing over recursie in de podiumkunsten om een analyse te maken van *The King Is Dead (Part 1)* (1993-94), een voorstelling van The Stephen Petronio Dance Company, bestaande uit een solo op Elvis Presley's "Love Me Tender" (1956) en een collectieve dans op Maurice Ravels recursieve muziekcompositie, *Boléro* (1928). Bij nader toezien blijkt de choreografie een dubbel eerbetoon aan Michael Clark en Rudolf Nureyev die allebei in Petronio's persoonlijke en professionele leven een belangrijke rol hebben gespeeld. Daarbij liet Petronio zich ook inspireren op "The Masque of the Red Death" (1842), het bekende kortverhaal van Edgar Allan Poe, voor wie Ravel zijn leven lang een voorliefde koesterde. Petronio's choreografie vervlecht daardoor op ingenieuze wijze dans met muziek en literatuur vanuit het besef dat die disciplines doorheen de geschiedenis stuk voor stuk gedreven worden door hetzelfde organisatorische en creatieve principe.

Recursie

Ongeacht de gecontesteerde dubbele rituele oorsprong van theater in offerdans en misviering, en de recursieve figuratie van de middeleeuwse cycli, wordt algemeen aanvaard dat herhaling een constitutief aspect van theatervoorstellingen is. Dezelfde of gelijkaardige verhalen worden steeds opnieuw verteld, culturele tradities en discipline-gebonden conventies worden overgeleverd, ideeën en materiaal worden herwerkt of handelingen heropgevoerd, publiek of privé, in creatieve

workshops en ‘repetities’. Het Engelse woord voor ‘repeteren’, *to rehearse*, is afkomstig van het Middelenegse *rehercen* en het Oudfranse *rehercer*, in het moderne Frans letterlijk *répéter* of herhalen. Wat herhaald of gerepresenteerd wordt, kan veranderen, net zoals het relatieve belang van de herhaling of representatie afhankelijk is van de kunstenaar, discipline, culturele traditie en historische periode. In de westerse opvoeringsgeschiedenis van de twintigste eeuw werden mime en de dramatische tekst gedegradeerd, eerst door de beschikbaarheid van analoge technologieën voor klank- en beeldreproductie, daarna door de alomtegenwoordigheid van de digitale media. Voor sommigen betekenden die nieuwe digitale media aanvankelijk een terugkeer naar de creatieve animatieloga van de periode voor het ontstaan van de film (Manovich 2001, 295). Deze technologische ontwikkelingen werkten nochtans het ontstaan van een postdramatisch theater in de hand (Lehmann 1999, 2006; Poschmann 1997). Dit in toenemende mate hybride bricolage theater laat steeds minder ruimte voor lineaire verhaallijnen, verbale dramatische structuren, het opdelen van de tekst in bedrijven en scènes of dialogen die op psychologische gronden aan personages zijn toegewezen. Wat misschien minder veronachtzaamd wordt, zijn sommige onderliggende principes of methodes zoals recursie, die haar oorsprong vindt in de werking van het menselijke brein.

Recursie houdt in dat bepaalde regels of bewerkingen steeds opnieuw op hetzelfde materiaal of het resultaat van de vorige bewerking worden toegepast. Dit cognitieve principe manifesteert zich evengoed in wat Freud de secundaire verwerking (*Sekundäre Bearbeitung*) van dromen, herinneringen en traumata noemt, als in wiskundige algoritmes, Poincaré’s recurrentiestelling, of de controle- en zoekprocedures van computers. In postdramatische voorstellingen plaatst de operationele logica van recursie het vermogen op de voorgrond “to specify concepts by incarnating the differential relations and singularities of an Idea” (Deleuze

1994 [1968], 218), wat opgevat wordt als een “*n*-dimensional, continuous, defined multiplicity” (Deleuze 1994 [1968], 182).

De repetitiviteit van voorstellingen kan als een variabele gezien worden, op een schaal gaande van een minimale gelijkenis (bv. de singulariteit van happenings) tot maximale gelijkenis (via bv. de neo-Platonische Aristoteliaanse mimeze, realisme en naturalisme). Dit bereik omvat traditioneel teksttheater maar ook documentaire praktijken zoals ‘verbatim’ theater of de historische reconstructie van dansproducties zoals Fabián Barba’s *Mary Wigman Dance Evening* (2009).

Theoretisch gezien laat de technologische vooruitgang een steeds grotere gelijkenis toe. Dit kan resulteren in de pure serialiteit van extensieve veelvouden waarin aanvullingen de aard van het geheel niet veranderen, in tegenstelling tot de recursie van intensieve veelvouden waarin dat wel het geval is. Bij de ondertussen alomtegenwoordige simulacra valt de kopie niet meer te onderscheiden van het origineel, wat hun conceptueel verschil en respectievelijke waarde opheft, maar wat verder ook het plezier van de imitatie beperkt, tenminste als we afgaan op een neo-klassiek esthetisch criterium. Anderzijds worden zowel het neo-classicisme als modernisme gedefinieerd door de ‘oud-nieuw’ paradox volgens dewelke stromingen resoluut breken met het verleden door het te herdenken en opnieuw te verbeelden. Arlene Croce prees wat dat betreft Diaghilevs pragmatische kracht om contradicties te verenigen, wat ze zowel modernistisch als neo-klassiek noemde. Ze leverde daarbij kritiek op zijn biograaf, Sjeng Scheijen, omwille van zijn aanvechtbare politieke onderscheid tussen Diaghilevs progressieve (*Parade, Les Noces*) en conservatieve creaties (*Schéhérazade, The Firebird*). Alsof de eerste groep de danskunst radicaal vooruit hielp, terwijl de tweede groep beschamend reactionair was. Croce noemde “Going forward *by* going backward” trouwens “one of the most revealing strategies of modernism”

(2011, 25). Volgens haar is die recursieve strategie duidelijk aanwezig in Diaghilevs *Apollon Musagète*, een samenwerking tussen Stravinsky en Balanchine, die teruggreep naar Nicolas Boileau's *L'art poétique* (1674) (Homans 2010, 336).

In de praktijk blijkt de herhaling in voorstellingen steeds iteratie (Derrida 1988 [1977]), herhaling met een verschil (Deleuze, 1994 [1968]). In dit verschil ligt ook een sleutel tot het historiserend en remediërend kritisch potentieel van voorstellingen, eerder dan in de terugkeer naar één of andere originele staat, wat geïmpliceerd lijkt te worden door de cybernetische 'lus' (*loop*), Hofstadters verwante 'vreemde lus' ("strange loop") (1999, 10) of Richard Schechners 'herstelde gedrag' ("restored behavior") (2002, 28-29). Overigens is Schechners onvermoeibare revisie van essays en concepten een schoolvoorbeeld van kritisch-creatieve recursie. Volgens hem is alle gedrag steeds

the recombination of already behaved behaviors [...] rearranged or reconstructed [...] independent of the causal systems (personal, social, political, technological, etc.) that brought them into existence. [...] Performances are marked, framed, or heightened behavior separated out from just 'living life' – restored restored behavior, if you will. [...] Because it is marked, framed, and separate, restored behavior can be worked on, stored and recalled, played with, made into something else, transmitted, and transformed. Restored behavior is symbolic and reflexive [...]. To become conscious of restored behavior is to recognize the process by which social processes in all their multiple forms are transformed into theatre [...]. Performance in the restored behavior sense means never for the first time, always for the second to *n*th time.¹

Voor Hofstadter voltrekt er zich een 'vreemde lus' "whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves

¹ "Alle gedrag is steeds het opnieuw combineren van reeds voldragen gedragingen [...] herschikt of gereconstrueerd [...] los van de causale systemen (persoonlijk, sociaal, politiek, technologisch, enz.) die die gedragingen in het leven riepen. [...] Voorstellingen zijn gemarkeerd, gekaderd, of verheugd gedrag dat afgescheiden is van de gewone 'beleving van het leven' – hersteld hersteld gedrag, zo men wil. [...] Omdat het gemarkeerd, gekaderd en afgescheiden is, kan hersteld gedrag bewerkt worden, opgeslagen en heropgeroepen, bespeeld, tot iets anders omgevormd, doorgegeven, en getransformeerd worden. Hersteld gedrag is symbolisch en reflexief [...]. Zich bewust worden van hersteld gedrag is het proces erkennen waarbij sociale processen in al hun veelzijdige vormen tot theater herschapen worden [...]. Opvoeren in de zin van hersteld gedrag is nooit voor de eerste keer, steeds voor de tweede tot de zoveelste keer" (2002, 28-29, mijn vertaling). In *Interculturele puzzels: Richard Schechner en het theater in de 21^e eeuw*, vertalen Kees Epskamp en Emile Schra "restored behavior" als "de restauratie van gedrag" (25) en "performance" als "opvoering" (6), wat het onderscheid met performance art vervaagt.

right back where we started.”² In de “Canon per Tonos” uit Bachs *Musikalisches Opfer* (1747) bestaat het systeem erin dat de muzikale toonaard precies zes keer gemoduleerd wordt vooraleer de originele toonaard hersteld is. Op dat ogenblik bevinden “alle stemmen zich precies één octaaf hoger dan aan het begin” en dit proces van opgaande modulaties kan potentieel “eindeloos doorgaan” (Hofstadter 1999, 10, mijn vertaling). Die oneindige mogelijkheid zit ook vervat in Walter Benjamins *Reproducerbaarheid* en Derrida’s *itérabilité* en geeft goed weer wat Deleuze het generatieve of differentiële vermogen van de herhaling beschouwt.³

In voorstellingen met een fysieke aanwezigheid kan de kritische remediëring van de heropvoering nooit zo duidelijk gedefinieerd zijn als voor de nieuwe media, waarvan het doel steeds een verbeterde technologische functionaliteit en performantie is, om de nood en het overleven van de nieuwe media in de loop van de geschiedenis te verantwoorden, hetzij als supplement, hetzij als alternatief van oudere media (Bolter & Grusin 1999). Maar zelfs in het geval van (niet-virtuele) ‘live’ voorstellingen is elke representatie een hernieuwd, nooit afgesloten onderzoek, zoals in de “Canon per Tonos” uit Bachs *Musikalisches Opfer* en zoals in oudere barokke ‘ricercars’ en hun choreografische en theatrale afgeleiden (Forsythe, Tanguy). Dit muzikale genre, genoemd naar het Italiaanse *ricercare*, wat zoveel betekent als opnieuw onderzoeken, bestaat uit sectionele of modulaire instrumentale composities, waarin, voortbouwend op eerdere motieven, met meer (*fuga*) of minder discipline (de improvisatorische *toccata*) technieken verkend worden of naar de toonaard van de volgende compositie wordt gezocht. Recursie, d.w.z. een combinatie van regressie en progressie, als concept en praktijk,

² “Telkens we ons onverwachts, door opwaarts (of neerwaarts) doorheen de niveaus van een hiërarchisch systeem te bewegen, opnieuw aan ons beginpunt bevinden” (Hofstadter 1999, 10, mijn vertaling)

³ Er bestaan verschillende versies van Benjamins beroemde essay. De meest geciteerde versie is die met de door Harry Zohn foutief vertaalde titel: “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1968, 217-251). Daarnaast zijn er de drie versies in de *Selected Writings*: de vroegste, “The Medium through Which Works of Art Continue to Influence Later Ages,” vert. Rodney Livingstone (vol. 1, 1913-1926: 235ff); de tweede, bekendere versie, met de gecorrigeerde titel, “The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproducibility” (vol. 3, 1935-1938, 101ff) en de derde en laatste versie (vol. 4, 1938-1940, 251ff).

erkent zodoende de creatieve productiviteit van reproduceerbaarheid, evengoed als zijn kritisch potentieel, dat verhoogd wordt door de reflexiviteit van het niet-samenvallen. Dit geldt des te meer voor intermediale en interdisciplinaire voorstellingen, die de inherente pluraliteit van theatraliteit als medium intensifiëren (Weber 2004). Maar indien reproduceerbaarheid recursie mogelijk maakt, vormt het tegelijk haar dubbele limiet of beperking: aan de ene kant is er immers stasis, de onmogelijkheid van zuivere imitatie of absolute reconstructie (maximale gelijkenis), en, aan de andere kant, totale deconstructie, de onherkenbaarheid van wat herhaald is, zelf-vernietiging en de uitputting van het oorspronkelijke materiaal (minimale gelijkenis). In het laatste geval wordt de aanwezigheid die de nieuwe media problematiseren, herbevestigd door wat ook gekend is onder de vorm van technische mankementen, mechanische storingen, systeemfouten en de ‘accidentele’ dimensie van voorstellingen (Virilio 2005, 26, 45-47, 67). Indien, zoals William Forsythe beweert, lichamelijke tijd niet duurzaam is of vol te houden valt (Weisbeck, 2008, 77), dan geldt dat ook voor de tijdeloosheid van herhaling, want door haar accidentele dimensie of de neiging om stuk te gaan, raakt de maximale reproduceerbaarheid opnieuw aan de singulariteit van voorstellingen.

The King Is Dead (Part 1)

De verschillende modaliteiten van recursie komen goed tot uiting in *The King Is Dead (Part 1)* (1993), een choreografie van de Stephen Petronio Dance Company, en in de verschillende omstandigheden waarin ze is opgevoerd. De mate waarin aspecten die de recensenten in verwarring brachten, via een gerichte analyse van de recursie in de voorstelling opgehelderd worden, toont ook de dubbele inzetbaarheid van het concept als kritisch en creatief principe aan. Oorspronkelijk stond de choreografie op een eclectisch programma met twee andere premieres:

She Says, een interpretatie van vier Yoko Ono songs uit de jaren zeventig van de vorige eeuw (Petronio 213, 193-195), en *Full Half Wrong*, de “herziene versie” van *Half Wrong Plus Laytext*. Die laatste productie was op zijn beurt een ‘revisionistische benadering’ van Stravinsky’s *Sacre du Printemps* (1913), waarin Nijinski, de sterdanser van Les Ballets Russes en Diaghilevs partner voor Nijinski’s huwelijk, zo’n ophef maakte tijdens de Parijse première (Kisselgoff 1993; Ivry 2000, 71).

The King Is Dead (Part 1) bestaat uit twee delen en impliceert er nog meer in de parenthese van de titel. De voorstelling begint met een solo van de choreograaf, waarin hijzelf zachtjes op “Love Me Tender” (1956) danst, een sentimentele ballade die Elvis Presley, de King of Rock ‘n’ Roll, ook een reputatie als King of Crooners of Koning der Charmezangers bezorgde. Met beminnelijk wiegende bekken en heupen nodigde Petronio de toeschouwers uit om zijn narcistische bewondering van zijn gesexualiseerde lichaam te delen. Het vervolg van de choreografie wordt gedanst op muziek van Maurice Ravels *Boléro* (1928), terwijl beelden van lichaamsrompen en gemummifieerde gedaantes elkaar afwisselen op twee panelen die achteraan op het podium hangen. De macabere sfeer van die beelden, gemaakt door Cindy Sherman, wordt bestendig in de door Manolo ontworpen kostuums: de gescheurde gewaden met loshangende windsels van de dansers en het pak met capuchon, waarin Petronio de allegorische doodsfiguur uit de moraliteit of de Koning van de Onderwereld speelt, getuige de ribben en ingewanden die op de borstkast en buikstreek geschilderd zijn. In oktober 1993 eindigde de choreografie op eerder conventionele wijze in een orgastische climax maar in de herwerkte versie uit de lente van 1994 verdween het volledige gezelschap kortstondig net voor de cacofonische orkestfinale om opgesplitst in twee groepen terug te verschijnen. En terwijl Ravels hypnotische ritme zelfs na de

laatste noten door het theater bleef zinderen, hielp elke groep een danser, één man en één vrouw, neer (Kisselgoff 1993, Tobi Tobias 1993, Anderson 1994, Anne Tobias 1994, Langland 1996).

Elvis Pelvis

Op het eerste gezicht vormt het tweede deel van *The King Is Dead (Part 1)* een hedendaagse variant op de middeleeuwse dodendans, die alludeert op Elvis' fatale druggebruik, meer bepaald van barbituraten en Demerol. De combinatie van de dodendans met het eerdere liefdeslied herinnert echter ook aan *The Reno Brothers* (1956, regie Robert D. Webb). Dit familiedrama dat zich ten tijde van de Amerikaanse Burgeroorlog afspeelt, werd naar *Love Me Tender* genoemd, omdat de singleverkoop nog voor de film was uitgebracht, alle verwachtingen overtrof. De song komt slechts tweemaal voor maar illustreert op eenvoudige wijze het recursie mechanisme. De eerste keer zingt Clint (de rol van Elvis) de song om de veilige thuiskomst van zijn drie oudere broers – Brett (William Campbell), Ray (James Drury) en Vance (Richard Egan) – te vieren. De song is Vances lievelingsnummer, en Vance is Clints rolmodel, maar omdat een brief eerder onterecht Vances dood had aangekondigd, is Clint drie maand eerder met zijn broers liefje, Cathy (Debra Paget) getrouwd. Aan het einde van de film worden klank en beeld van de song sequentie herhaald, dit keer bovenop beelden van het kerkhof in Bedford, TX, waar Clint begraven ligt. Hij sneuvelde immers in een dispuut over de eventuele restitutie van de lonen van Union soldaten. Leden van Generaal Randalls cavalerie maakten die immers tijdens een treinroof buit, één dag nadat Generaal Lee zich overgaf, wat van de diefstal een federale misdaad maakte. Vermits Clints dood gemakkelijkschalve toelaat dat Vance zoals verhoopt met Cathy kan trouwen, is het einde tragikomisch en al even dubbelzinnig als het liefdeslied dat enigszins vruchteloos eeuwige trouw belooft in het aangezicht van dood en verraad.

De oorsprong van Elvis' sentimentele song als de oorlogsballade "Aura Lee" of "Aura Lea" (met muziek van George R. Poulton en tekst van W.W. Fosdick) verleent Petronio's choreografie een ruimere historische relevantie met betrekking tot de eerste Golf Oorlog (1991), die George Bush Sr. tegen Saddam Hussein voerde. Dat geldt ook voor de verwante "Civil War Series" (1991), Cindy Sherman's fotografisch project dat teruggrijpt naar Matthew Brady's eerdere documentair initiatief waarvan de industriële schaal de systematiciteit van de voorloper van moderne oorlogen lijkt te dupliceren, tenminste als we afgaan op het aantal gemobiliseerde soldaten en slachtoffers (meer dan 500.000) (Rosenheim 2013). Brady zelf had nauwelijks enige oorlogservaring maar besteedde het werk en de risico's uit aan een ploeg van meer dan twintig fotografen waaronder George Barnard, Alexander Gardner en Timothy O'Sullivan. Die laatste was verantwoordelijk voor *A Photographic Sketch of War* (1866), de eerste fotografische anthologie die in de VS uitkwam, met ontluisterende foto's zoals het overbekende "A Harvest of Death, Gettysburg, PA" genomen op 4 Juli 1863, de onafhankelijkheidsdag van de VS.

De beeldmontage die Sherman voor Petronio's *The King Is Dead (Part 1)* maakte, vormt een scherp contrast met Petronio's geërotiseerde mannelijke lichaam tijdens zijn openingssolo. Hoewel dergelijk spektakel tegen het einde van de jaren negentig van de vorige eeuw niet zo ongewoon was, blijft de sexueel expliciete *gender-bending* van Petronio's choreografieën vergelijkbaar met Elvis' lichaamstaal tijdens zijn optredens. Die was immers zo fel besproken omdat ze inbreuk pleegde op raciale, gender en sociale conventies maar ook op de identiteiten die daardoor repetitief geconstrueerd werden. Zoals Judith Butler het in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990, 1999) formuleerde, worden identiteiten "tenuously constructed in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts" (140, geciteerd in Hargreaves 1997, 8). Elk optreden van Elvis werd daardoor een

recursieve deconstructie van die sociaal en raciaal opgelegde identiteiten. Enerzijds bevorderde Elvis zo de verspreiding van rock 'n' roll onder de blanke jongelingen uit de steden. Anderzijds werd hem verweten dat hij de populaire sociale dans 'besmette' met een 'primitivistische' erotische begeerte, beter bekend van de burlesken met sensationele blondines (Georgia Sothern, Debra Page,...) (Gould 1956, 67), striptent routines, en mannentravestieën. Diezelfde primitivistische aantrekking werd ook geassocieerd met de Afro-Amerikaanse muziek- en danstraditie (rhythm 'n' blues, Snake Hips) waaraan zijn muziek schatplichtig was. Volgens kritikasters waren Elvis' wiegende heupen mogelijk het gevolg van het 'onvermogen' van de blanke zuiderling om zijn volledige lichaam op de vloeiender manier van podiumbeesten als Chuck Berry en Little Richards te gebruiken (Burt 2009, 75). In werkelijkheid werden de wentelbewegingen van Elvis' bekken veroorzaakt door afwisselend op zijn hielen en tenen te balanceren zonder ondertussen schijnbaar zijn voeten op de grond te laten rusten. Het excentrieke gewiebel van zijn benen en het intense schudden van zijn handen werden echter ook in verband gebracht met hysterische vrouwelijke fans en de angstbeladen (blanke) tienerrebellie belichaamd door James Dean, Marlon Brando, en de soort delinquente vroegtijdige schoolverlater die Elvis in *King Creole* (1958, regie Michael Curtiz) speelt (Burt 2009, 75-77; Hargreaves 1997, 5, 7-8). In elk geval zat de originaliteit van Elvis' dansstijl precies in het verschil met zijn modellen, of de eigenheid ervan nu stoelde op de 'gebrekigheid' van de kopie of de moedwillig onvolledige herhaling.

Op een dieper niveau raakt het narcisme van Elvis' en Petronio's publieke lichaamstaal aan Freuds controversiële verklaring van dat narcisme als symptoom van homoseksualiteit, wat een verwerking van de 'kwaal' vraagt die op haar beurt pas mogelijk is door die 'kwaal' uit het onbewuste op te diepen zodat ze bewust geconfronteerd kan worden (1917, 67-102). Die

niveaoverschuiving gebeurt echter niet één keer maar herhaaldelijk en wat Freud *Sekundäre Bearbeitung* of ‘secundaire verwerking’ noemt, vormt eigenlijk een potentieel eindeloos recursief proces waarin de oorspronkelijke ervaring zodanig getransformeerd wordt dat ze nog nauwelijks herkenbaar is (1962, 153-154). De discriminerende pathologisering van homoseksuele en vrouwelijke seksualiteit in de vroege psychoanalyse via begrippen als melancholie en hysterie getuigt van de alomtegenwoordige *gendering* in de medische en niet-medische literatuur (Wald 2007, 164). Beide processen helpen mogelijk ook het herziene einde van *The King Is Dead (Part 1)* verklaren, waarin een man en een vrouw schijnbaar collectief geofferd worden. Deze interpretatie lijkt ondersteund te worden door de nogal cryptische uitspraak in het programma, dat de dansproductie de “symbolic death of the male figure” behelst en “the strength of the woman within the male, the redirection of aggression and the power discovered in retreat.”⁴

Ravels helse dansmachine

Een gelijkaardige gender spanning lijkt aan het werk in Ravel (1875-1937), een verdoken homoseksueel die de schaamteloos homoseksuele Ballets Russes frequenteerde (Ivry 2000, 63-64, 73-75; Goodall in Pritchard 2010, 170; Puri 2012, 85-86), en in zijn *Bolero* (1928), een klassieker die het repetitieve gedreun van moderne machines met de dansritmes van flamenco en bolero combineert. Die machines vond Ravel in de fabrieken van de Parijse voorstad, Le Vésinet. De dansen hebben hun oorsprong in rituelen waarmee de Castilliaanse en Andalusische hovelingen elkaar destijds beschaafd het hof maakten. Voor de Parijse premiere bestond de set echter uit een grotachtige bar en zweepten een danseres, vertolkt door Ida Rubinstein, en de

⁴ “[D]e symbolische dood van de mannelijke figuur” en “de sterkte van de vrouw in de man, de heroriëntatie van agressie en de kracht ontdekt in terughoudendheid.” (Geciteerd in Kisselgoff 1993; mijn vertaling). Zie ook Petronio (2013, 188).

omstaanders elkaar op tot een orgastische climax vergelijkbaar met het oorspronkelijke einde van *The King Is Dead (Part 1)*.⁵ De sceneografie voor de premiere van Ravels *Boléro* herinnert echter aan de grotten in de koninklijke lusthoven van Saint-Germain-en-Laye, beroemd om hun hydraulische automaten. Die tuinen waren op het einde van de zestiende eeuw heringericht door Tomasso en Alessandro Francini, twee Italiaanse scenografen en ingenieurs, en ze vormden dan ook de verlenging van het koninklijk paleis en hoftheater waar de aristocratie theatrale gestalte gaf aan haar publieke identiteit. Beide podia materialiseerden de barokke metafoor van de *Theatrum mundi* cosmologie maar de tuin en automaten vertaalden ook de toenmalige mechanistische filosofie waarin de natuur geconcipieerd wordt als een uurwerk dat door God in beweging is gebracht, net zoals de staat door de monarch geregeerd wordt (Reilly 2011, 50-55; Apostolidès 1981).

Op muzikaal vlak integreert Ravels overbekende muziekstuk de invloeden van zijn Spaanse moeder en Franse vader-ingenieur, naar zijn eigen zeggen twee van de belangrijkste van zijn inspiratiebronnen, naast Edgar Allan Poe (Orenstein 2003, 450). Tijdens de viervoudige herhaling en orkestrale expansie van de compositie verdringt het meer tonische machine materiaal gradueel de meer melodische flamenco tot het geheel in een tutti orkestratie crasht en tot stilstand komt. Dat het aan de flamenco-verwante materiaal ondertussen een octaaf daalt terwijl de toonaard stijgt (Ivry, 157), onderstreept de recursieve structuur van het muziekstuk in de zin van Hofstadters *strange loop*. Tegelijk vormt Ravels *Boléro* het sluitstuk van een samengesteld werk, dat met een commissie van Diaghilev, *Daphnis et Chloé* (1912), begon, en met *La Valse* (1920) vervolgd werd. Samen verkent deze triade op recursieve wijze de idee van “gemechaniseerde en vaak super-snelle dans” doorheen verschillende genres en historische

⁵ De Parijse premiere van *Boléro* door het gezelschap van Ida Rubinstein vond plaats op 22 november 1928 in het Palais Garnier, in een set van Alexandre Benois en een choreografie van Bronislava Nijinska. Voor de heropvoering in 1941 ontwierp Léon Leyritz een fabrieksdecor.

periodes: de klassieke, romantische, en hedendaagse (Mawer 2000, 57). Het hoeft daarom niet te verwonderen dat Petronio, wiens werk vaak gekarakteriseerd wordt door een destructieve kinetische stijl, zich tot Ravel's *Boléro* aangetrokken voelde. Ook *The King Is Dead (Part 1)* wordt gekenmerkt door "een scherpe, gemene bewegingsstijl" (Tobias 1993) die de dansers aan een bijna onleesbaar tempo doet blijven bewegen.

Poe's automaten

Ravels liefde voor Poe kan deels verklaard worden door de mathematische precisie waarmee hij "The Raven" (1845) beweert gecomponeerd te hebben (Orenstein, 394), een gedicht dat Petronio later in *The Island of Misfit Toys* (2004) incorporeerde. Volgens Poe's begeleidende essay, "The Philosophy of Composition" (1846), was het gedicht het bijna cybernetische resultaat van de nauwgezette overwegingen waarbij hij zogezegd retroactief het schrijfproces vanuit het voorafbepaalde gewenste poëtische effect stuurde, namelijk de melancholie die de dood van een mooie vrouw volgens hem oproept (Poe 1967, 480-492). Wat Poe echter verdoezelt in zijn retrospectieve rationalisering van het creatieve proces en in het recursieve refrein dat door de lichtjes veranderende strofische context steeds nieuwe betekenissen krijgt, is de mate waarin zo de obsessie van de spreker met zijn overleden liefde geventileerd en meteen ook gereguleerd wordt. Want elke esthetische beschouwing over welke effecten voor de beste soort poëzie zorgen en hoe die te bewerkstelligen dreigt door die obsessie overheerst te worden (Fried 1986, 626; Hoffman 1972, 92). De rol die Poe in *The Island of Misfit Toys* speelt, laat vermoeden dat "The Masque of the Red Death" (1842) de conceptualisering en vormgeving van *The King Is Dead (Part 1)* als *danse macabre* in dodengewaden beïnvloedde, naast de prominente plaats van de dodendans in de dansgeschiedenis van het Duitse interbellum, en vooral dan Mary Wigmans

Ausdruckstanz (Totentanz, 1917). Poe's verhaal inspireerde overigens heel wat kunstenaars in verschillende disciplines, van de Ierse illustrator Harry Clarke (*Tales of Mystery and Imagination, 1919*) en de Amerikaanse componist Edward Joseph Collins (*Ballet-Suite for Orchestra, 1932*), tot filmregisseurs (Roger Corman, 1964) en theatergezelschappen (Punchdrunk, 2007).⁶ Zoals te verwachten verijdt de doodsfiguur in Poe's verhaal de poging van Prins Prospero en zijn feestvierders om de plaag te verschalken, een poging die al even vruchteloos is als het verzet van de Schotse koning in Dunsinane Castle, vermits Poe evenzeer aan Shakespeares *The Tempest* als aan *Macbeth* schatplichtig is. De klaagzang die volgt op de voortijdige dood van de koningin resumeert meedogenloos de tweesnijdende temporaliteit van recursie, met dit verschil: dat de bekrompen kruipgang van ochtenden in haar drievoudige herhaling eerst met uitgesproken aversie aan de gestage voortgang van de tijd gestalte geeft, voor die onherroepelijk de dag tot nacht herleidt, wat blijkt uit de omkering van het perspectief in al die voorbijgane dagen die gekken op weg naar de stofferige dood voorlichtten:

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
to the last syllable of recorded time:
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. (5.5.19-23)

Poe was ook gefascineerd door automaten zoals die in de oorspronkelijke astronomische klok van de kathedraal te Straatsburg (1352-54), een verering van de pasgeboren Christus door de Drie Koningen inbegrepen (Reilly 2011, 51). Bij nader toezien laat de Amerikaan zijn feestvierders een abdij doorlopen, waarvan het grondplan overeenkomt met een halve wijzerplaat (Zimmerman 2000, 1-16; Poe 1967, 254-260). Telkens de ebbenhouten klok het uur luidt, houden ze angstig halt. Slechts een half uur uitstel krijgen ze, eenmaal ze besmet zijn, en iets minder dan een half uur is nodig om Petronio en zijn dansers door "Love Me Tender" en *Boléro*

⁶ Voor een recent overzicht, zie Perry en Sederholm (2012).

te loodsen. Petronio's dodendans – een montage van Elvis' afscheidslied, Ravels muzikale compositie en Poe's verhaal – blijkt een samengestelde, transgenerische tijdsmachine, wat Deleuze “a continuous, defined multiplicity” noemt (1994, 182). En net als Straatburgs originele astronomische klok meet *The King Is Dead (Part 1)* verschillende periodiciteiten die allen verlies uitdrukken, hoewel aan verschillende tempi.

Petronio's treurzang

Menig biograaf zag in Poe's betreurde Lenore een poëtisch substituut voor zijn dierbare echtgenote, Virginia, èn moeder, Eliza (Silverman 1992, 241). Op gelijkaardige wijze vormt Elvis in *The King Is Dead (Part 1)* een surrogaat voor twee dansers, Rudolf Nureyev en Michael Clark. Daardoor wordt de choreografie een publieke en persoonlijke herdenking die de continuïteit van de dansgeschiedenis garandeert of het vooruitzicht op de nieuwe afleveringen beloofd in de parentese van de titel. Volgens de doctrine van de twee koninklijke ‘lichamen’ zal zijn fysieke lijf tot stof vergaan terwijl de “body politic” of natie moet voortbestaan. Op koninklijke begrafenis wordt die tweespalt bondig samengevat in de rituele formule: “The King is dead, long live the King” (Roach 1996, 38). Vanuit dit perspectief vormt de choreografie de zoveelste schakel in een recursief collectief proces.⁷ Zoveel werd duidelijk tijdens de feestelijkheden die in mei 2010 de 25^{ste} verjaardag van het gezelschap afsloten en enkele jaren later ook tot een autobiografie zouden leiden, *Confessions of a Motion Addict*, waarvan de titel alludeert op Thomas de Quincey's *Confessions of an Opium-Eater* (1821).⁸ Op het programma in

⁷ In zijn autobiografie erkent Petronio dat *The King Is Dead* deel maakte van het rouwproces over de breuk met Michael Clark en hij beschrijft de recursieve muziek van Ravel daarbij heel toepasselijk in termen van cycli, cirkels, draaibewegingen en lussen (Petronio 2013, 173).

⁸ Naar aanleiding van de publicatie van zijn *Confessions of a Motion Addict* gaf Petronio op 26 februari 2014 ook een lezing in de Chancellor's Colloquium Series aan de University of California, Davis. Zie www.ucsd.tv/search-details.aspx?showid=27686.

het Joyce Theatre, New York stonden zowel een premiere (*Ghostown*) als een selectie heropvoeringen (*#3*, *MiddleSexGorge*, *Love Me Tender*, *Foreign Import*), representatief voor de verschillende periodes uit de loopbaan van de danser en de recursieve samenstelling van zijn artistieke identiteit: zijn jaren bij Trisha Brown (1979-86), het intensieve artistieke en persoonlijke partnerschap met Michael Clark (1989-92), en zijn internationale uitstappen.

Clark en Petronio sichtsden in hetzelfde jaar (1984) hun dansgezelschappen en delen een onbedwingbare neiging tot seksualisering die aan het exhibitionistische en barokke grenst. Daarnaast figureerde *Love Me Tender* allicht in het feestprogramma omdat Clark in *Because We Must* (1988) een beroep deed op Elvis' "Silent Night" en in *Mmm...* (1992) op zijn typische lichaamstaal (Burt 2007, 162).⁹ Deze laatste productie, voluit *Michael's Modern Masterpiece*, werd berucht omwille van de scène waarin Clarks moeder haar zoon (opnieuw) baarde. De productie betekende tevens een eerbetoon aan Nijinsky's *Sacre du printemps* en de vroege start van een drieledig Stravinsky project. Dit project omvatte verder *O* (1994), een choreografie schatplichtig aan Balanchines danspartijen voor *Apollon Musagète* (1928, *Apollo, aanvoerder der muzen*), en werd laattijdig afgerond door bewerkingen van de eerste twee afleveringen (2005, 2006) en de creatie van *I Do* (2007), geïnspireerd door *Les noces* (1923) (Meisner 2005; Dixon 2008, 55-58; Violette en Cotter 2010, 138-145, 162-167, 180-205, 235-293). Van bij de aanvang werd het Stravinsky project echter bedreigd door Clarks bijna fatale methadon en heroïne verslaving, die de link met Elvis verstevigt. Clarks verslaving heeft mogelijk ook de breuk met Petronio beïnvloed. Ondertussen had echter Clarks klassieke ballet training en zijn voorliefde voor popmuziek zijn partners dansvocabulaire verrijkt, of gecorrumpeerd als we afgaan op de voorstanders van het puristische postmoderne Amerikaanse dansidoom dat Petronio van Brown en Steve Paxton erfde. Paxtons bezoek aan Hampshire College (in Amherst, Massachusetts) had

⁹ Beide dansers delen uiteraard hun liefde voor Elvis. Zie Petronio (2013, 41).

er immers toe geleid dat Petronio eerst van voedingsstudies naar dans overschakelde en zich daarop bij zijn mentor in Channel Z aansloot, het New Yorkse samenwerkingsproject gewijd aan contactimprovisatie.

De vroegste impuls voor Petronio's danscarrière was volgens hemzelf nochtans een voorstelling van *La belle au bois dormant* (1974) met Nureyev (Gruen 1994, 44-48; Petronio 2013, 64-65). In deze adaptatie van Perraults sprookje ruimde het eerbetoon aan de Zonnekoning Louis XIV plaats voor een viering van het voorbije keizerlijke Rusland, dat in 1890 op het punt stond te verdwijnen.¹⁰ Het is een sleutelwerk in de geschiedenis van het klassieke ballet omdat Marius Petipa er verschillende invloeden tot het eerste echte Russische ballet versmolt: de Franse en Italiaanse tradities, het aristocratische karakter van de hofdans en het spektakel van de populaire féerie (Homans 2010, 272-279). Clark en Nureyev hadden in *Angel Food* (1985) samengewerkt, kort nadat de Rus dansdirecteur aan het Parijse Ballet de L'Opera was geworden en bij hem het HIV retrovirus was vastgesteld. Spijtig genoeg hield hij de positieve diagnose voor zijn vrienden en verwanten verborgen tot aan zijn dood door AIDS op 6 januari 1993, beter bekend als Drie Koningen. Dit belet niet dat zijn verzwakte conditie overduidelijk was voor wie hem in een heropvoering van *The King and I* (1989) zag dansen, ook al paste zijn lamentabele prestatie bij die van zijn personage.¹¹ Nureyev maakte ook nooit van zijn artistieke prominentie gebruik om de belangen van homoseksuelen of AIDS onderzoek te promoten.

Petronio, daarentegen, was sinds de late jaren tachtig van de vorige eeuw betrokken bij ACT UP, de AIDS Coalition to Unleash Power, en kort na de première op 12 oktober 1993 werd

¹⁰ Louis xiv adopteerde het zonnelymbol nadat hij Apollo gespeeld had in het *Ballet de la Nuit* (1653). Zie Burden en Thorp 2010.

¹¹ Petronio zelf noemde *The King and I* één van Nureyevs laatste dansprestaties, tegen beter weten in ("one of his last ill-advised performance ventures"), ook al was zijn "gecompromitteerde gezondheid" niet meteen merkbaar bij een bezoek aan hem in de Dakota, New York, waar ook zijn partner, de danscriticus Robert Tracy, Michael Clark, Maurice Templeton en Jackie Onassis van de partij waren (Petronio 2013, 160). In het Dakota appartementsgebouw leefde ook John Lennon tot hij er op 8 december 1980 door Mark David Chapman werd vermoord. Zie Petronio (2013, 193-193) voor zijn samenwerking met Lennons weduwe, Yoko Ono, *She Says*.

The King Is Dead (Part 1) in tenminste twee benefiet programmas opgenomen.¹² Het jaar 1993 markeerde immers op zijn beurt de 25^{ste} verjaardag van de Stonewall protesten, de stichting van het Gay Liberation Front (Burt 2007, 159-160), en de invoering door het VS leger van het infame “Don’t Ask, Don’t Tell”-beleid dat homos belette om hun seksuele geaardheid te uiten. Dat Pentagon beleid kwam er na de moord op een marine officier door toedoen van de Clinton administratie en was “een compromis poging om komaf te maken met de praktijk om homo’s en lesbiennes volledig uit de militaire dienst te weren” (Hulse 2010, A1). De zwijgplicht leidde nochtans tot het ontslag van zo’n 13000 homo’s, lesbiennes en biseksuelen, tot in december 2010 dankzij President Barack Obama het beleid herroepen werd, overeenkomstig een verkiezingsbelofte.¹³ Het ergste was nog dat de AIDS ravage de homo gemeenschap zowel deed treuren om wie al gestorven was als om wie nog zou sterven, wat Peggy Phelan “anticipatory grief” noemde (197, 156), alsof die gemeenschap in een post-apocalyptisch of post-historisch tijdperk leefde. Dat gevoel verantwoordde meer dan ooit Petronio’s beslissing om een recursieve dodendans te creëren waarvan het resultaat al even dubbelzinnig is als Cindy Shermans alternerende projecties in Tal Yardens scenografie. Die beelden weifelen tussen de doodsheid van gereanimeerde foto’s en de levendigheid van cinema, tussen de singulariteit van de snapshot en de reproduceerbaarheid van films die de illusie wekken dat de tijd omkeerbaar is en de geschiedenis kan herschreven worden.¹⁴

¹² *The King Is Dead (Part 1)* werd op 18 oktober 1993 hernomen tijdens “A Demand Performance,” een AIDS benefiet voorstelling in het NY State Theatre, en diezelfde maand ook in het voorprogramma van een Bill T. Jones AIDS benefiet voorstelling.

¹³ Een uitspraak van het gerechtshof in San Francisco uit juni 2011 bepaalde dat het beleid onmiddellijk moest herroepen worden eerder dan na het bepalen van maatregelen om negatieve effecten te voorkomen. Uiteindelijk werd de zwijgplicht afgeschaft vanaf 20 september 2011, zoals overeengekomen door de toenmalige defensie-minister Leon Panetta en de toenmalige opperbevelhebber van het leger, Admiraal Mike Mullen. Zie ook Llo (2011, 17).

¹⁴ Het onderzoek voor dit artikel werd uitgevoerd in het kader van de Interuniversitaire Attractiepool BELSPO IAP7/01 gefinancierd door de Belgische regering.

Bibliografie

- Anderson, Jack. "Less as More in Choreography Style." Recensie van *The King Is Dead (Part 1)*. *New York Times* 3 Jan. 1994. Web. 11 januari 2017.
- Apostolidès, Jean-Marie. *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Éditions de Minuit, 1981.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*, 4 vols. Red. Michael W. Jennings en Howard Eiland. Harvard UP, 1999-2003.
- . *Illuminations*. Red. en inleid. Hannah Ahrendt, vert. Harry Zohn. Harcourt, Brace & World, 1968 [1955].
- Bolter, Jay David en Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- Burden, Michael, en Jennifer Thorp. *Le Ballet de la Nuit: Rothschild B1/16/6*. Pendragon, 2010.
- Burt, Ramsay. "Façade, Elvis Legs, and the Humorous Pleasures of Dancing." *Writing Dancing Together*. Ed. Ramsay Burt en Valerie Briginshaw. Palgrave Macmillan, 2009, pp. 66-81.
- . *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*. Routledge, 2007 [1995].
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Croce, Arlene. "The Great Adventure of Sergei Diaghilev." *New York Review of Books*, 13 januari 2011, pp. 24-26.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Vert. Paul Patton. Minnesota UP, 1994 [1968].
- Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Red. Gerald Graff. Vert. Samuel Weber. Northwestern UP, 1988.
- Dixon, Mike. "Michael Clark." *Ballettanz*, januari 2008, pp. 55-58.
- Epskamp, Kees en Emile Schra, red. *Interculturele puzzels: Richard Schechner en het theater in de 21^e eeuw*. PPCahier 3. PassePartout, 2002.

- Fried, Debra. "Repetition, Refrain, and Epitaph." *English Literary History*, vol. 53, no. 3, Fall 1986, pp. 615-32.
- Freud, Sigmund. "Remembering, Repeating and Working Through (Further Recommendations on the Technique of Psychoanalysis)." [1914] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vert. en algemene red. James Strachey in samenwerking met Anna Freud, geassisteerd door Alix Strachey en Alan Tyson. Vol. XII. The Hogarth Press, 1962 (1958) [1911-1913], pp. 146-156.
- Freud, Sigmund. "On Narcissism: An Introduction." [1914] *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XIV (1914-1916): *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. The Hogarth Press, 1917, pp. 67-102.
- Gould, Jack. "TV: New Phenomenon – Elvis Presley Rises to Fame as Vocalist Who Is Virtuoso of Hootchy-Kootchy." *New York Times*, 6 juni 1956, 67. Web. 11 januari 2011.
- Gruen, John. "Stephen Petronio: mixing it up - modern dance choreographer." *Dance Magazine*, vol. 68, no. 6, juni 1994, pp. 44-48.
- Hargreaves, Martin. "The Pelvis Unbound: An investigation into the disruptive nature of Elvis Presley's dancing." *Theatre InSight*, vol. 8., no. 2, Herfst 1997, pp. 3-9.
- Hoffman, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe*. Avon Books, 1972.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Penguin, 1999 [1979].
- Homans, Jennifer. *Apollo's Angels: A History of Ballet*. Random House, 2010.
- Hulse, Carl. "Senate Repeals Ban Against Openly Gay Military Personnel." *New York Times*, 20 december 2010, A1.
- Ivry, Benjamin. *Maurice Ravel*. Welcome Rain, 2000.

- Kisselgoff, Anna. "A Questioning of Sexual Identity." *New York Times*, 14 Oct. 1993. Web. 11 januari 2017.
- Langland, Paul. "Sex, Death, and Elvis: Thoughts on Stephen Petronio's *The King is Dead*." *Contact Quarterly*, vol. 21, no. 1, Winter/Spring 1996, pp. 35-37.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Vert. Karen Juers-Munby. Routledge, 2006 [2005].
- Llo. "Amerikaans leger klaar voor homo-collega's." *De Standaard*, 25 juli 2011. Web. 11 januari 2017.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press, 2001.
- Mawer, Deborah, red. en inleiding. *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge UP, 2000.
- Meisner, Nadine. "Michael Clark . . . the rough guide." *New Statesman*, 31 oktober 2005. Web. 11 januari 2017.
- Orenstein, Arbie, red. en inleiding. *A Ravel Reader*. Columbia UP, 1990; Dover 2003.
- O'Sullivan, Timothy. *A Photographic Sketch of War*. Alexander Gardner, 1866.
- Perry, Dennis R., en Carl H. Sederholm, red. *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture*. Palgrave, 2012.
- Petronio, Stephen. *Confessions of a Motion Addict*. North Charleston: CreateSpace, 2013.
- Phelan, Peggy. *Mourning Sex, Performing Public Memories*. Routledge, 1997.
- Poe, Edgar Allan. *Selected Writings*. Red. en inleiding David Galloway. Penguin, 1967.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Niemeyer Verlag, 1997.
- Pritchard, Jane, red. *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929*. Victoria and Albert Museum, 2010.
- Puri, Michael J. *Ravel, the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire*. Oxford UP, 2012.

- Reilly, Kara. *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*. Palgrave, 2011.
- Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Columbia UP, 1996.
- Rosenheim, Jeff L. *Photography and the American Civil War*. Metropolitan Museum of Art, 2013.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2002.
- Scheijen, Sjeng. *Diaghilev: A Life*. Vert. Jane Hedley-Prôle en S.J. Leinbach. Oxford UP, 2010.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Red. Jonathan Bate en Eric Rasmussen, inleid. Jonathan Bate. The RSC Shakespeare. Palgrave, 2009.
- Silverman, Kenneth. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*. Harper Perennial, 1992 [1991].
- Tobias, Anne. Review of *The King Is Dead (Part 1)*. *Dance Magazine*, 1 januari 1994.
- Tobias, Tobi. "Look what's going on." *New York Magazine*, 8 november 1993, pp. 82-83.
- Violette, Robert, en Suzanne Cotter, red. *Michael Clark*. Violette Editions, 2010.
- Virilio, Paul, en Sylvère Lotringer. *The Accident of Art*. Vert. Michael Taormina. Semiotext(e)/MIT Press, 2005.
- Wald, Christina. *Hysteria, Trauma and Melancholia: Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama*. Palgrave, 2007.
- Weber, Samuel. *Theatricality as Medium*. Fordham UP, 2004.
- Weisbeck, Markus, ed. *William Forsythe: Suspense*. Vert. Bernd Bender and Kimi Lum. Kraichtal: Ursula Blickle Stiftung; Zurich: JRP / Ringier Kunstverlag, 2008.
- Zimmerman, Brett. "Allegoria and Clock Architecture in Poe's 'The Masque of the Red Death.'" *Essays in Arts and Sciences* 29, oktober 2000, pp. 1-16.