

OTTONE

Koppig doorheen de chaos

Ottone, Ottone vraagt op het eerste gezicht om een nieuw discours. Er wordt gewag gemaakt van een nieuw genre, de dans-opera. Betekent dat dat we geen sleutels hebben om tot deze voorstelling door te dringen? Het is een vaak gehoorde reactie. Ik weet niet. Welke sleutels heb je nodig om wanhoop te voelen, agressie, tederheid, onmacht? De 'leesbaarheid' van *Ottone, Ottone* wordt, dat is waar, bemoeilijkt door de massa vreemdsoortig materiaal, *bien étonnés de se trouver ensemble*, waaruit de voorstelling put. De Keersmaeker rammelt de geijkte genre-afbakeningen (in dit geval, wat theater, dans en opera van elkaar onderscheidt) en de daaraan verbonden verwachtingspatronen door elkaar. Het schokeffect dat ze daar, waarschijnlijk ongewild, nog altijd mee bereikt, laat zich aflezen in de aanhef van een recensente: "Nee, *Ottone, Ottone* is geen ballet. Het is absurd theater."

Sleutels? De Keersmaeker toont het publiek de weg. *Ottone, Ottone* installeert zich in stilte, in een blanco, waarin Michèle Anne De Mey en Vicente Saez hun plaats innemen. De Mey draagt een theatraal wit kostuum, vleugeltjes inclusief, en beweegt nerveus, driftig: Amor; Saez draagt een gewoon zwart kostuum, nog geen personage, nog geen danser, rokend nog. Hij stapt de scène op, gewoon, en installeert schoksgewijs patronen die van stappen afwijken. Amor zet de bandopnemer aan, die het hele stuk lang door de dansers gemanipuleerd wordt. De proloog van *L'incoronazione di Poppea*, waarin Amor, Virtù en Fortuna een krachtmeting aangaan, weerklinkt. Uit de openingen die de monumentale panelen laten, verschijnen in het zwart geklede figuren. Amor wordt het middelpunt van de groep. Er wordt hem/haar geld aangeboden, een appel, parfum, een bloem. Een offerande aan de liefde, de spil van de voorstelling, die in de persoon van Michèle Anne De Mey de hele tijd op de scène aanwezig blijft en meteen het antwoord van De Keersmaeker op het dispuut van de allegorische figuren uit de proloog. Idyllisch is het plaatje in het begin nog, als in een verre tuin van Eden, maar het begint al te verbrossen bij de eerste pijn-schreeuw van Johanne Saunier.

Nadat we de dansers aan het werk gezien hebben, doet het personage zijn intrede, via het meest elementaire middel dat in het theater daartoe voorhanden is: het kostuum. De Keersmaeker ontwierp zelf de schitte-

rende kostuums naar historische modellen. Uit de kostuums laat zich veel aflezen. De drie Rosas-danseressen dragen eenzelfde kostuum waarin telkens andere kleuren de bovenhand halen. Lichtblauw voor Saunier, paars-blauw voor Ikeda en okerbruin voor Ganase. Saez wordt geflankeerd door twee andere figuren in zwarte broek en goudbestikte jasjes. Samen vormen ze drie ont koppelingen van het koppel *Ottone-Drusilla*, elk met een eigen temperament, intensiteit, een eigen kleur die zich gaandeweg ook in de bewegingspatronen profileert. Poppea, Kitty Kortess Lynch met poppig witgeverfde haren, dient zich aan in een roze nachtjurk; Natalia Espinet met een emmer aan de hand, het slavinnetje, in een zigeunerachtige rood-zwarte combinatie. Mark Willems draagt een onopvallende blauwe broek met een bruin vest, ondefiniceerbaar eigentijds. Hij staat dan ook niet voor één van de actanten in het drama, maar fungeert als een soort ceremoniemeester, een rekvisietenman. Hij zet de personages en met hen het verhaal in beweging.

Naast het kostuum, laat het personage zich kennen door zijn gestiek, door de bewegingsfrasen. Jean-Luc Ducourt waggelt bijna wijdsbeens-grotesk over de scène, vervaarlijk soms: Nero, die in zijn verliefdheid het noorden helemaal kwijt is. De duivel-uit-een-doodsje-elasticiteit van Pierre Droulers tekent de nar. John Jasperse en Wouter Steenbergen, beiden in soutane, verplaatsen zich alleen via boeken of stoelen, traag en perfect

synchron als de rigide en onwereldse Seneca's, de vaandeldragers van de Virtù. Enzovoort.

Van persoon over danser naar personage, dat zich niet identificeert door middel van woorden of zanglijnen, maar door kostuum en bewegingslijnen, dat is het pad dat gedurende het eerste half uur van *Ottone, Ottone* uitgetekend wordt. De Keersmaeker zet stap voor stap de codes die gehanteerd zullen worden, uit. Ze doet het met zorg, en neemt er haar tijd voor. Op deze manier vertelt de voorstelling een heel verhaal over het maken van de voorstelling.

Van het zuiver dansante, mathematisch-lineaire van *Fase*, het eerste werk dat ik van De Keersmaeker zag, zijn de producties, eerst schuchter via het gebruik van filmprojecties en korte stukken tekst, geëvolueerd naar de zeer kwistige meerstemmigheid van *Ottone, Ottone*. Opera-muziek, soms versneld afgedraaid, pop, geïmproviseerde tekst van de dansers in verschillende talen, een rauw wiegeliedje, jazzdans, mime of citaten uit eigen choreografisch werk. En dat alles leidt niet tot gratuite, zogenaamd postmoderne, versnippering of veelsprakerigheid maar vindt op één of andere manier zijn plaats in het verhaal dat De Keersmaeker kwijt wil.

Een verhaal

De voorstelling is in grote mate gebaseerd op Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* maar is, zoals de titel *Ottone, Ottone* al aangeeft, geen

Een uitdaging die beklievende resultaten oplevert, vindt Hildegard De Vuyst.

