

Voor de brothers en sisters waren de oudsten de enige barrière tussen hen en het gevaar. Toch praatten ze daar nooit over, de groten noch de kleinen. Daarom wisten de oudsten niet hoezeer zij van hun brothers en sisters hielden. Want dat zij, de oudsten, hen minder goed begonnen te verdragen, kwam doordat zij zich zelf niet langer onverbreekelijk met hun brothers en sisters verbonden voelden en dat zij niet langer allemaal samen één enkel lichaam vormden, één grote eet- en slaap-, schreeuw-, hol-, huil- en aanhankelijkheidsmachine, en er minder zeker van waren dat ze elkaar uit de buurt van de dood konden houden.

Uit: Marguerite Duras, *Zomerregen*, Van Gennep Amsterdam, 1990, p. 32

Waarom schikken nogal wat café-uitbaters hun terrasstoelen niet rónnd de tafeltjes maar erachter, dikwijls schrijlings naast elkaar in nette rijen? Een passage, een straat, een plein, het zijn geliefkoosde plekken voor het spel van kijken en bekeken worden. De blik volgt bewegingen, hapert bij wat herkenning of bevreemding oproept, blijft rusten bij details. Hij laat zich leiden door een fascinatie voor al wat menselijk is. Hij voedt de verbeelding van de terrasbezoeker, die niet zozeer een vrouw en een meisje ziet, maar moeder en dochter. Niet een jongen die zijn boekentas laat vallen zodat alles eruit rolt, maar een zenuwachtige student. Niet een *fuck you*-gebaar, maar machteloze woede. Onder de blik van de terrasbezoeker recht de ene zijn rug, controleert een tweede of zijn kleren wel goed zitten en neemt een derde een snellere pas.

Sommige mensen trachten zo snel mogelijk te ontsnappen aan de blik van onbekenden; anderen stemmen hun lichaamshouding er bewust op af. Mannen worden hanen, vrouwen verschijnen als de maagd Maria of als Madonna, kinderen gedragen zich als liefvallige engeltjes of hangen de gehandicapte uit. In de pose komt het cliché naar boven. Jongeren wisselen slome poses af met gebalde energie-uitstoten waarin ze sportieve kunstjes en betekenisvolle gebaren moeiteloos aaneenrijgen. Ze stemmen hun pose niet alleen af op de blik van de onbekende passant. De gunst van de leeftijdgenoten winnen, daar gaat het in de eerste plaats om. In het verlangen om bij de groep te horen worden de gebaren groffer, de kunstjes opvallender, de uitspraken simpeler. De openbaarheid geeft het verlangen naar warmte weinig kansen. Pogingen om te imponeren smoren elke vorm van tederheid in de kiem.

Het is deze 'tristeza complice' waaraan Les

Ballets C. de la B. en Het Muziek Lod gestalte geven in hun gelijknamige productie. 'Gedeelde droefheid', maar ook: 'medeplichtige droefheid'. Een droefheid waarvan verlangen en onvermogen de onderliggende dynamiek vormen. Een droefheid waaraan het onvervulde verlangen ook een zekere glans geeft. De zotte passie die in *If love's a sweet passion* bezongen wordt. In Purcells *The Fairy Queen* (1692), een anonieme adaptatie van Shakespeares *Midsummernightsdream*, zingt een koor van elfen en feeën dit lied terwijl de vier jonge mensen ten prooi zijn aan verwarde liefdesgevoelens. In *La Tristeza Complice* keert het lied enkele keren terug, als een soort leidmotief.

### Strijdring

Toch is *La Tristeza Complice* geen liefdesgeschiedenis. Als er dan al een gelijkenis is met Shakespeares verhaal, dan schuilt die in de verwarring waaraan de personages ten prooi zijn. In zoverre je van personages kan spreken. De tien dansers en de twee kinderen zijn net zo anoniem als de tien muzikanten en de zangeres. Samen bevolken ze de scène, een onbestemde openbare ruimte: plaatijzeren loods, kaalgeplukt plantsoen, helgroene plastic bushaltezitjes. Hier zijn geen caféterrassen. Hier krijgt het spel van kijken en bekeken worden al gauw een agressieve dimensie. Bij de groep horen is een kwestie van overleven.

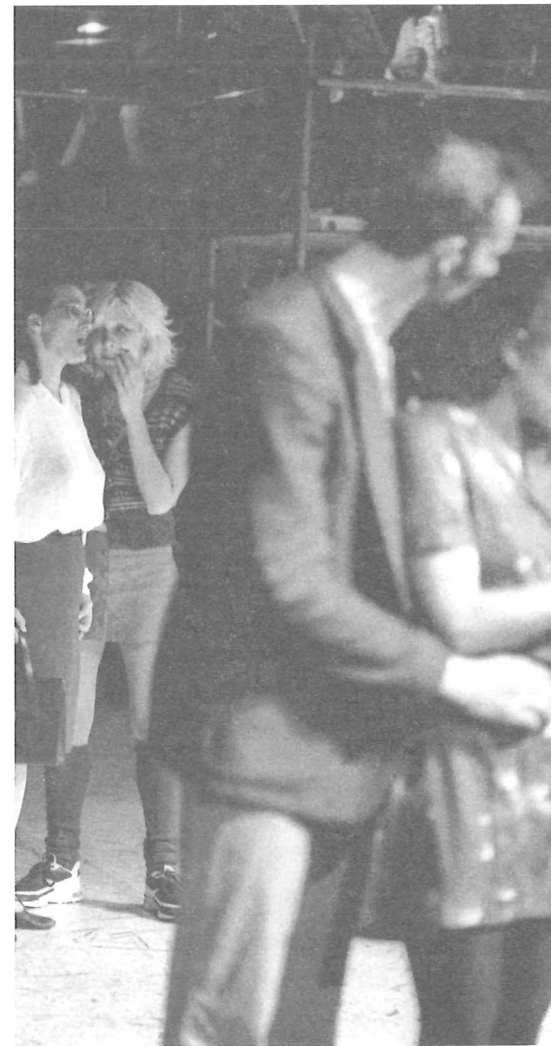
De tien dansers zijn mensen die snel volwassen zijn moeten worden. Net zoals bij Ernesto in *Zomerregen* van Marguerite Duras doet het er niet toe hoe oud ze zijn: 'tussen de twaalf en de twintig jaar', of ouder. In elk geval zijn ze geen kind meer. Hun bestaansrecht ontlenen ze niet meer aan hun ouders of aan hun thuis maar aan het leven buitenshuis. Hun identiteit bouwen ze op in de groep, op de straat. Hun geslacht, seksuele gerichtheid, nationaliteit en cultuur brengen ze mee in de strijdring. In de strijd is niets wat het lijkt: treiteren wordt verleiden, kleineren is een vorm van aandacht schenken, straffe taal en gore woorden kunnen nauwelijks de onmacht verhullen. Machogedrag, spasmen en cultuurgebonden lichaamstaal vormen het choreografische basismateriaal, terwijl de muziek heimwee en verlangen uitademt. Heimwee naar de kindertijd? Verdriet om het verlies van onschuld? Verlangen naar geborgenheid? Naar schoonheid, tederheid, zuiverheid?

In de persoon van de zangeres dwalen schoonheid en zuiverheid over de scène. De liederen van Purcell die ze zingt, ademen troost en warmte uit, maar in haar tastbare verschijning verwordt schoonheid tot ongenaakbaarheid en zuiverheid tot smetteloosheid. Maria verpakt in burgerlijke truttigheid. Het vlees-

geworden droombeeld is al even fantasieloos en contactarm als het op straat heersende machisme. Ook de kinderen op de scène zijn niet bepaald droomkinderen. Ze zitten geen minuut stil en eisen te pas en te onpas de aandacht op. Uit verveling en om erbij te horen apen ze 'de groten' na zoals ze hen te zien krijgen, zonder de emotionele onderstroom dus. De neukgebaren die ze maken tonen geen spoor van liefde of plezier. Een van de kinderen waant zich, eenmaal omwikkeld met de Belgische vlag, meester over leven en dood. Medeplichtige droefheid. Waar enkel het onvermogen gedeeld wordt, verwarren niet alleen kinderen kracht met macht.

### Identiteit

In *La Tristeza Complice* geeft de muziek letterlijk stem aan verlangen en gemis, hoe onbestemd ook. Tegelijk spreekt het onvermogen even letterlijk uit de dooddoeners en vloeken van de dansers. Het samengaan van beide, uiteenlopende geluidsstromen resulteert in een onophoudelijke wrijving. De von-



La Tristeza Complice - Les Ballets C. de la B. & Het Muziek Lod / Chris Van der Burght