

DE KLEINE ZEEMEERMIN

‘Eén uur omhelzen,
één uur is mij genoeg’

‘Ik heb *De kleine zeemeermin* (het toneelstuk) vorig jaar gezien in een leeg zwembad. In het begin liepen de acteurs met golvende bewegingen op en neer in het zwembad. Ze waren de golven van de zee, maar dat zag je niet meteen.

De kleine zeemeermin, die heel mooi kon zingen, wou altijd naar de mensenwereld gaan kijken, hoewel het haar verboden was. Op een dag viel er een man in het water. De kleine zeemeermin werd verliefd op hem en bracht de bewusteloze man aan land. Omdat ze sindsdien liefdesverdriet had, ging ze in het geheim naar de zeeheks. Ze vroeg of die haar twee benen wou geven in plaats van een visstaart. De heks zei: “Ik kan het doen op één voorwaarde: dat je je stem afgeeft.” “Maar hoe kan ik dan voor hem zingen? Hoe kan hij mij verstaan?” “Dat zal je niet kunnen,” zei de zeeheks. Na even nadenken zei de kleine zeemeermin toch oké. Ze kreeg twee benen in plaats van haar visstaart en ging naar de mensenwereld. Omdat elke stap pijn deed, viel ze bewusteloos en spoelde aan. De man kwam voorbij en zag haar liggen. Hij vertelde haar dat hij haar herkende uit een droom. Het meisje wees op zichzelf en probeerde hem duidelijk te maken dat het geen droom was, want dat zij hem gered had. De man begreep haar niet... Wil je weten hoe het verder gaat, ga dan kijken naar *De kleine zeemeermin*.’ (Jessa Bekker)

Deze tekst schreef mijn tienjarige dochter onlangs voor het *Appelblad*, het tijdschrift van haar school. De redactie had mij gevraagd om - aansluitend bij de jeugdtheaterkalender

die erin gepubliceerd zou worden - een voorstelling naar keuze te recenseren of aan te kondigen. Terwijl ik het aanbod van het komende half jaar doornam, moest ik niet lang nadenken. In oktober 1999 had ik *De kleine zeemeermin* gezien in Les Bains, het eind jaren tachtig gesloten gemeentelijk zwembad van Vorst. De locatie leek wel voorbestemd voor deze voorstelling. Het lege zwembad was de bodem van de zee, de vleugelpiano op de zwembadbodem het paleis waar de zeemeerminnetjes opgroeien onder de hoede van hun grootmoeder. De galerij met kleedhokjes boven het zwembad was het perfecte schip; zelfs de reling waarover de schipbreuk leidende prins de zee in tuimelt ontbrak niet. De circulatieruimte rond het zwembad was het land, de leefwereld van de mensen.

Zingen, zeggen, zwijgen

Nadeel van deze uitzonderlijke locatie, was dat de productie slechts een kort leven beschoren was. De enthousiaste reacties van publiek en pers zetten de makers ertoe aan om er dit seizoen een zaalversie van te maken. Deze ging begin januari 2001 in première, drie weken na de deadline van het *Appelblad*. Mijn tekst zou dus een combinatie worden van recensie en aankondiging. Het schrijven, meer dan een jaar nadat ik de voorstelling in Les Bains gezien had, werd een ietwat ontgoochellende ervaring. Hoewel ik deze *Kleine zeemeermin* samen met *Weg* (Josse De Pauw, Peter Vermeersch en Pierre Vervloesem) koester als geen ander, bleken mijn geheugen en taal ontoereikend om mijn ervaring met anderen te delen of mijn enthousi-

asme afdoend te motiveren. Hoe waren de makers erin geslaagd om betovering en zelfs troost te laten uitgaan van dit sprookje, dat zo wreed is in zijn herkenbaarheid? Met welke middelen hadden ze een zeldzaam intieme sfeer gecreëerd in deze grote, koude tegelruimte? Veel verder dan lof over de geslaagde samenwerking en enthousiasme over de elkaar versterkende poëzie van tekst, muziek, spel, sfeergeluiden, ruimte en licht kwam ik niet. Ik was dan ook erg benieuwd naar Jessa's tekst, want ze had erop gestaan om zelf ook te mogen schrijven over deze voorstelling waar ze intens van genoten had.

De trefzekerheid waarmee ze aan de slag ging versterkte mijn nieuwsgierigheid; zij had schijnbaar geen geheugenproblemen. Na de eerste paragraaf vroeg ze of ik wou opschrijven wat zij dicteerde. Ze kon de snelheid van haar gedachten niet volgen met de pen in de hand. Ongeveer in één ruk kwam het verhaal eruit, met gebalde dialogen die verbazend dicht bij de theatertekst aanlagen. Toen ze klaar was, drong ik wat aan om het niet bij het verhaal te laten, maar ook iets over de voorstelling te vertellen. Ze dacht even na, maar haar antwoord was neen. Zo was het wel genoeg, vond ze. De rest moesten de mensen maar gaan zien op het toneel. Het is toch niet nodig om al op voorhand te vertellen dat dat golvend af en aan lopen te maken heeft met het feit dat zeemeerminnen veranderen in het schuim op de zee wanneer ze sterven? Dat kom je ook pas in de loop van het stuk te weten. En welke zin heeft het om aan mensen die de voorstelling nog niet gezien hebben te vertellen dat de acteurs aan het eind van de voorstelling weer als golven op en neer lopen, maar dat dat dan niet meer hetzelfde is, want dat er intussen van alles gebeurd is.

Hiermee raakte ze een belangrijk punt: tijdens het kijken (en luisteren) naar *De kleine zeemeermin* word je voortdurend uitgenodigd om je perceptie bij te stellen en dat maakt

de voorstelling – als voorstelling – spannend. Naarmate het verhaal vordert, dringt de bedrieglijke lichtheid van het openingsbeeld tot je door. Ook de ontduubeling van de kleine zeemeermin in een zingende en een sprekende vertolkster ontdek je maar gaandeweg. In het eerste deel van de voorstelling zingt Judith Vindevogel terwijl Sara De Bosschere spreekt. Vanaf het moment waarop de zeeheks (Luc Nuyens, ook grootmoeder en prins) de tong van de kleine zeemeermin afsnijdt, speelt Judith Vindevogel zijwiegend haar rol en verwoordt Sara Debosschere haar gedachten en emoties. Deze rolverdeling onderstreept niet alleen het verhaal, maar geeft ook de nodige ruimte aan de tekst van Judith Herzberg. De Nederlandse dichteres herleidde het sprookje van Hans Christiaan Andersen tot zijn essentie en gaf woorden aan onbestemde nieuwsgierigheid, hartstochtelijk verlangen, verscheurende dilemma's en dodelijke pijn. Wanneer Sara Debosschere aan het eind van de voorstelling verwoordt hoe het hart van de kleine zeemeermin scheurt, zingt Judith Vindevogel terug mee, eerst heftig, maar al gauw stokkend en met gesnoerde keel. Deze verflechting van spel en zang, tekst en muziek werd ongetwijfeld bereikt dankzij een intens gezamenlijk zoekproces.

Van locatie naar zaal

Hoewel de oorspronkelijke versie in Les Bains de vertrekbasis vormt, is het toch wel een nieuwe voorstelling geworden. Naast de noodzakelijke scenografische ingrepen zijn er ook veranderingen doorgevoerd op het niveau van tekst, muziek en spel.

Stef Depover, die zich in Les Bains kon beperken tot een lichtontwerp dat de natuurlijke betovering van de locatie versterkte, heeft een poëtisch en functioneel decor gemaakt van visnetten die op- en neergehaald kunnen worden als toneelschermen. De galmende akoestiek van Les Bains had de makers ertoe aangezet om te schrappen in Judith Herzbergs



tekst, maar in de zaal brengen ze de integrale tekst. Judith Herzberg schreef hem oorspronkelijk als libretto, in opdracht van het Nederlandse muziektheatergezelschap Orkater (première januari 1986 in de Toneelschuur te Haarlem).

Sopraan Judith Vindevogel koos ervoor om de tekst niet zelf te zingen, maar te ondersteunen met zang. Op basis van de gesprekken tijdens het repetitieproces koos ze liederen uit het repertoire die muzikaal (en in de mate van het

mogelijke ook inhoudelijk) bij de tekst van Judith Herzberg aansluiten. Voor de locatievoorstelling waren dat allemaal liederen uit het romantische repertoire. In de zaalproductie wordt gekozen voor een evolutie op harmonisch vlak.

Terwijl het publiek plaatsneemt, zingen de vier mensen die de scène zullen bespelen een vierstemmig madrigaal van William Byrd (16de eeuw), wat evenals het gezamenlijk af- en aanlopen een soort beginselverklaring is: deze voorstelling is van ons, muzikanten en acteurs, samen. Omdat de acteurs geen geoefende zangstem hebben en het hele madrigaal dus niet aankunnen, vallen de stemmen één voor één uit tot alleen Judith overblijft.

Verderop in de voorstelling brengen Judith Vindevogel en harpiste Cécile Marichal composities van Arvo Pärt, Klaas de Vries, Hugo Wolf, Antonin Dvorák, Benjamin Britten en Kaija Saariaho. De evolutie naar meer muzikale dissonantie in de volgorde van de liederen volgt de evolutie van het stuk, waarin de kleine zeemeermin de kommerloze kinderjaren achter zich laat en van de ene verscheurende keuze in de andere pijnlijke situatie terechtkomt. Een andere muzikale ingreep betreft de vervanging van de piano door een harp. Deze keuze werd ingegeven door praktische overwegingen. De zaalproductie zal immers heel wat reisvoorstellingen kennen.

Op het niveau van het spel werd de nieuwe voorstelling aangegrepen om te sleutelen aan de duo-vertolking van het personage van de kleine zeemeermin. Als er al een kritische noot te lezen viel in de recensies van de eerste productie, dan was het de vraag 'of het allemaal wel duidelijk genoeg was voor de kinderen?' Naast het feit dat ik betwijfel of de kinderen hierover bevraagd zijn, vrees ik dat men ervan uitgegaan is dat het genieten van een voorstelling recht evenredig is met het van meet af aan begrijpen ervan. En dus sloven Judith Vindevogel en Sara De Bosschere zich nu uit om hun bewegingen zoveel mogelijk op elkaar af te stemmen. Gelukkig blijft de keuze voor een duo-vertolking hoe dan ook verrassend. Ontdekken is immers ook een vorm van genieten.

Over de hele lijn (muziek, tekst en spel) is de zaalvoorstelling dus

'expliciet' dan de locatievoorstelling. Maar - hoe contradictoer het ook klinkt - doordat het verlies aan locatiegebonden sfeer gecompenseerd wordt met wat meer dramatiek, wordt de voorstelling een beetje minder spannend. Tijdens de première kwam daar nog bij dat Charo Calvo's tape met sfeergeluiden soms te hard klonk (misschien is hij wel overbodig geworden in de besloten ruimte?) en dat Luc Nuyens zich geregeld bezondigde aan overacting. De overgang van een grote, galmen- de ruimte naar een besloten zwarte doos is inderdaad het minst evident op het niveau van het spel. Elke avond opnieuw moeten de acteurs het juiste evenwicht vinden tussen de uitwendige dramatiek van het verhaal en de inwendige dramatiek van de tekst. Nu de volledige tekst gespeeld wordt, zou wat meer ver-

trouwdheid met tekstzegging de reeds aanwezige kwaliteiten van de voorstelling nog kunnen versterken. Ook als zaalvoorstelling blijft *De kleine zeemeermin* immers het mooist wanneer muzikanten en acteurs de adem lichtjes inhouden, zodat klank, spel en beeld één poëtisch geheel gaan vormen met Judith Herzbergs woorden voor het onzegbare. Een onvergetelijke omhelzing van een uur. ●

Marleen Baeten

DE KLEINE ZEEMEERMIN

TEKST Judith Herzberg

VOORSTELLING Charo Calvo,

Sara De Bosschere, Stef Depover,

Jan De Vree, Cécile Marichal,

Luc Nuyens, Judith Vindevogel

PRODUCTIE muziektheatercollectief

Walpurgis, Bronks, de Roovers

9 FLOORSCENES

Dans als de kunst van het balanceren

Op 16 november 2000 ging in de Brusselse Beursschouwburg *9 Floorscenes* van Andy Deneys & Galothar in première. De openingsscène was alvast maatgevend voor de teneur van de hele voorstelling: duisternis, een mannelijk lichaam op de podiumvloer dat er niet zomaar lag te liggen omdat het overduidelijk een pose had aangenomen – het deed alsof het in het heetst van een niet getoonde strijd was bezweken. Achteraan, in de rechterhoek van het podium, stonden tamelijk dicht bij elkaar vier andere dansers. Minutenlang niets: geen beweging, geen geluid, stilte van lichamen en hun omgeving. Langzaam begon de linkerhand, vervolgens ook de linkerarm van de liggende Tim Briers te bewegen. Traag, héél héél traag: geprononceerd, ritualistisch, 'gedragen', dramatisch. Op de achtergrond onduidelijke bastonen, je wist niet meteen of ze tot de klankband behoorden of toevallig de zaal binnensjelden.

Ook de lichamen van Andy Deneys, Claire Croizé, Céline Marié en Mariana Garzon-Garcia kwamen langzaam in beweging. Een groep formeerde zich, en vanaf dan ging het vooral unisono verder op de traag aanzwellende klankband (die uiteindelijk tot een klein onweer zou verdichten). De getoonde bewegingen waren bijzonder eenvoudig: hoofd in de nek en naar omhoog staren; het lichaam uitrekken; een arm zijdelings de hoogte laten ingaan, met een duidelijk gearticuleerde handbeweging; de rug uitstrekken... Bepalend was – alweer – de trage timing van al deze 'stretch-oefeningen'. Dat laatste woord vat allicht nog het best de intrinsieke

inzet van het gebruikte bewegingsvocabulary. Want de openingsscène van *9 Floorscenes* draaide niet zozeer rond het ensceneren van specifieke bewegingen maar veeleer rond het zichtbaar maken van de voor alle bewegingen vereiste 'musculatuur', de benodigde fysieke energie die niet samenvalt mét maar wel het treffendst wordt gesympoliseerd door verschuivende, trillende of zich opspannende spieren. Het spreekwoordelijke binnenlichaam van de danser tonen, de voor bewegingen vereiste krachtsinspanning visualiseren: het is bodybuilders ook niet onbekend. Het eerste deel van *9 Floorscenes* was echter veel sterker verwant met het werk van een beeldhouwer als Rodin. Ook dat cirkelt rond het veruiterlijken van 'de innerlijkheid van het bewegende lichaam', en wel paradoxaal genoeg via onbeweeglijke sculpturen (voor een meer recente pendant binnen de schilderkunst, zie – uiteraard – Francis Bacon).

Door het trage ritme was er tegelijkertijd ook altijd een lichtjes dramatisch aandoend effect, een connotatie van tragiek – alsof de bewegingen naar een onduidelijk want onbenoembaar innerlijk lijden, een symbolisch ongrijpbare 'zielspijn' en smart verwezen. De referenties lagen opnieuw voor de hand: sommige beeldhouwwerken van Bernini, katholieke barokschilderijen met een lijdende Christusfiguur of een gekweld kijkende San Sebastian, en – algemener – de academische traditie in de schilderkunst (Davids enscenering van de dood van Marat!). Toch ging het in *9 Floorscenes* om beduidend méér dan alleen maar een nadrukkelijke theatraaliteit,