

'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 binnensijpelden.

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 'muscultuur', de benodigde fysieke energie die niet samenvalt mét maar wel het treffendst wordt gesymboliseerd 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 onbemoedbaar 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,

daarvoor was het getoonde net iets te veel geposeerd, te zichtbaar geënceneerd,... kortom: overdone. Dat naar het groteske neigende pose-effect werd nog versterkt in de momenten dat de dansers recht de zaal inkeken. Ze deden dat op heel verschillende manieren: Deneys met zijn karakteristieke wildemansblik, Tim Briers met een modaal performersgezicht, de drie danseressen veeleer met een naar binnen gekeerd gelaat. Hoe ze ook keken, het podiumgebeuren viel stil en verstarde – tot een klassiek aandoend tableau.

In de tweede scène ging het er beduidend sneller en vooral hoekiger aan toe. De vier dansers – Tim Briers vertoefde in de coulissen – bewogen weerom opvallend vaak unisono, wat dezer dagen heel wat zeldzamer is dan tijdens de jaren tachtig. Af en toe ging het kleine corps uiteen of zette iemand zich apart, waarna de groep terug samenkwam. Het geheel

oogde opnieuw erg dramatisch, aangezet, geposeerd tot op het pathetische af: weer was er die enfase, het nadrukkelijke gesticuleren met armen of handen of het hoofd. Door de grotere snelheid en de hoekigheid waarmee de bewegingen werden gebracht, was het totaaleffect wel anders dan in het openingsdeel. Ik moest afwisselend denken aan *Kung Fu* – de dansers leken soms heuse krijgers – en aan *West Side Story*, maar allicht past het beeld van de ongenaakbare torero nog het best bij de geënceneerde dramatiek. De dansers schuurden dan ook voortdurend tegen een denkbeeldige limiet aan, die ze echter nooit overschreden. Die grens werd door de klankband auditief gesymboliseerd: een suikerzoete versie van Albinoni's *Adagio*.

Valkuil

Einde deel twee, lege belichte

scène, de muziek dramde nog even door, tijd voor een eerste tussenbalans. Het spontaan gevelde verdict lag voor de hand: *9 Floorscenes* zat onmiskenbaar op de huid van de kitsch. In de eerste twee delen exploreerde de voorstelling in verschillende snelheden de mogelijkheid om emphatische poses zodanig te combineren dat je een erg onheden-daagse choreografie te zien kreeg die gedurig langs de valkuil van een teveel aan theatraleiteit scheerde. Het lukte, precies omdat de voorstelling op een heel specifieke manier altijd ook 'pure dans' was, geen expressie. Poses en gestes articuleerden een leegte, geen Grote Gevoelens, laat staan een verhaal – en daarin zat het verschil met de muziek, die wel illustratief was. Zoiets als Grote Gebaren maken zonder ook meteen in hun expressiviteit te geloven, met een quasi Zen-houding. Sterk, maar voor vele toeschouwers allicht

ook hoogst irritant. Want Grote Gebaren zijn als bewegingen uit de tijd; ze passen niet bij de huidige geïnformaliseerde omgangsvormen, reden waarom ook ik haast reflexmatig moest denken aan voormoderne beelden (die misschien tevens ook voor-beelden voor de maker waren?).

Dat je via de lichaamstaal van een zeker 'classicisme' nog zoiets als een waarheid – en vooral: een waardigheid – van het menselijk lichaam kan ensceneren, weten thans nog enkel een handvol balletliehebbers. Onze hedendaagse cultuur herkent zich veel sneller in ofwel van jeugdigheid en vitaliteit overlopende lichamen (dié zijn de norm voor de dansante virtuositeit voorbij het ballet), ofwel de slagschaduw van dit dominante lichaamsbeeld – het lichaam dat verouderd, verziekt, aftaktelt of simpelweg doodgaat (dat lichaam celebreert een flink deel van de actuele uitingen van performance





9 Floorscenes (Andy Deneys / Galothar) JURGEN WALSCHOT

dance, overigens een genre dat zo stilaan toe is aan herkenning en erkenning als een zelfstandige categorie van 'bewegingskunst'. Alleen in bepaalde vormen van populaire cultuur heeft het Grote Gebaar alsnog een letterlijk betekenisvol toevluchtsoord gevonden. Vandaar ook de indruk dat *9 Floorscenes* onop- houdelijk balanceerde op de grens die 'kunst' van 'kitsch' scheidde.

Met zijn eerste choreografie speelde Andy Deneys alles welbeschouwd een gevaarlijk spel met de verwachtingen van de modale dansliefhebber. Dat is hem niet in dank afgenomen. Want afgaande op de reacties in foyer en pers houdt de doorsnee bezoeker van hedendaagse dansvoorstellingen nog steeds onverkort vast aan het verschil tussen hoge en lage cultuur (en dat ondanks alle blijkbaar vrijblijvend gepraat over 'grensvervagingen',

'hybridisering', 'postmoderniteit',...). De theatrale lichaamstaal die ooit – zeg maar: in de voormoderne cultuur – voor kunst doorging, is sinds het einde van de negentiende eeuw ongetwijfeld drastisch in cultureel aanzien gedaald. Dat je met deze lage status in het domein van de kunst een uiteraard dubbelzinnig spel kan opvoeren, hebben beeldende kunstliefhebbers sinds pakweg Warhol zo onderhand wel begrepen. In de dans ligt dat nog altijd heel anders, wat veel zegt over de historische lotgevallen – om niet te zeggen: de historische 'achterstand' – van dat genre. Over geschiedenis gesproken: allicht zouden Béjart-kenners van een voorstelling als *9 Floorscenes* erg hebben genoten. Maar was en blijft Béjart niet juist de choreograaf die we voorgoed én naar het buitenland, én uit de binnenlandse annalen van de hedendaagse dans hebben gebannen?

Terug naar de voorstelling: het beste moest nog komen. In het derde deel van *9 Floorscenes*, op wél hedendaags aandoende muziek van Roeland Luyten (tevens verantwoordelijk voor de klankband), ging elke danser(es) apart aan de slag. Niksdoen of traag gebaren of langzaam het lichaam strekken: steeds was er weer een dramatische ondertoon, maar ditmaal connoteerde die desolaatheid, eenzaamheid, verlatenheid. Dat had niet direct te maken met de wijze waarop de dansers hun bewegingen brachten. Die bleef wel degelijk in het teken staan van een paradoxale 'lege emfase', een nadrukkelijkheid die enkel naar zichzelf verwees, ja die opbrandde in het ogenblik dat ze werd getoond (misschien is dat wel juist het waarmerk van iedere geslaagde pose: ze refereert enkel aan zichzelf). Deze tautologische kwaliteit werd trouwens gedurende

de hele voorstelling nog eens onderstreept door de geluiden van de dansers: hard gepuf, luidop in- en uitademen,...

Het slotdeel maakte de cirkel rond, en wel precies door het cirkelvormige of louter zelfreferentiële karakter van de getoonde bewegingen te ensceneren doorheen een eindeloze 'looping'. Je herkende bewegingen, je zag dat materiaal uit de eerste delen werd hernomen. Deze hernemingen werden op hun beurt hernomen: een kleine serie van rek- en strek-, van arm- en bovenlijfbewegingen werd herhaald, en herhaald, en herhaald. Ademen werd gehijg, de dansers maakten hun eigen soundtrack. Aan het slot klitten ze opnieuw samen in de rechterhoek van de scène: gesloten cirkel, einde voorstelling.

9 Floorscenes was een vreemde voorstelling, onder meer omdat ze