

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 enceneren, 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

