

# Elena's Aria

Minder lineair dan *Fase* en *Rosas danst Rosas* draagt *Elena's Aria* heel wat onzekerheid, in de beide betekenissen van het woord, in zich. Meermaals ziet de toeschouwer zich voor de vraag gesteld of de nadruk ligt op het verschaffen van een waarachtiger inzicht in bepaald emoties, dan wel op het frustreren van zijn betekenisvermoedens. Invoeling en navertellen, totaliserende interpretaties en ook domheid waren al het lot van *Elena's Aria* (de titel verwijst naar een aria uit Verdi's *I Vespri Siciliani*, die mee als uitgangspunt van de voorstelling fungeerde, maar onderweg uit de boot viel). Wij trachten de vinger te leggen op de constructie van betekenis — of eerder de dubbelzinnigheid daarin — aan de hand van *Elena's Aria*.

1. Tijdens de coda trekken de danseressen op een bepaald ogenblik hun wijsvinger over hun voorarm, 'als om zelfmoord te plegen'. Maar: "La difficulté réside, en premier lieu, dans l'impossibilité apparante de la segmentation du texte gestuel en syntagmes porteurs de signification autrement que par recours à la sémantique des langues naturelles" (1). Die spreektaalconstructie beperkt de betekenis van de beweging en houdt enkel de zelfmoordconnotatie over, ze licht de beweging uit het netwerk waar ze deel van uitmaakt. Zo verliest Michèle Anne De Mey tijdens haar rondgang over de cirkel even het evenwicht, waardoor ze moet steunen op de vloer. Een onmiddellijke interpretatie vertaalt dit als 'onrust', 'onevenwicht', 'onzekerheid', maar is zich hierdoor niet bewust van de functie die deze beweging krijgt in het verdere verloop van de voorstelling en de (betekenis) verschuiving die ermee gepaard gaat.

2. "Surabaya Johnny, warum bin ich nicht froh?". Indien de teksten op een 'professionele' manier gelezen zouden worden, zouden zij te veel gezag krijgen en geïnterpreteerd worden als ondertitels, uitleg. Het worstelen met de materialiteit van de woorden plaatst hen echter op hetzelfde niveau als de dans. Zij worden eveneens een tastbare realiteit die bedwongen dient te worden en binnen dewelke zich een confrontatie afspeelt met de eigen onzekerheid. Het contrast tussen tekst en beweging wordt opgeheven en paradoxaal genoeg worden de teksten duidelijker naarmate ze minder verstaanbaar zijn.

3. Proloog: het brandscherm is neergelaten. Rechts vooraan een leeslampje op een stoel, waar Fumiyo Ikeda — stuntelig, hortend, soms onverstaaanbaar — een tekst uit *Oorlog en Vrede* leest. De doeken zijn weggehaald — het brandscherm is nu omhoog — je ziet de naakte muren. Het toneelbeeld is asymmetrisch: het licht komt, afgezien van de leeslamp,

uitsluitend van links achteraan. Daar staan ook een hoop stoelen kriskras door elkaar. Het is onduidelijk of ze tot de scène gerekend moeten worden. Ze fungeren als 'bank'. Diep op de scène staat nog een rij stoelen.

Op die stoelen ontrolt zich een spel van verjagen/vluchten, in bezit houden/afgeschrikt worden, een achtervolging bestaande uit drie cellen die later afzonderlijk hernomen en uitgewerkt worden. De tweede basislijn wordt gepresenteerd door Michèle Anne De Mey: balanceren/wankelen op een krijtcirkel met het rokje omhoog gefronst. De muziek — sporadisch enkele Caruso-aria's, een speech van Fidel Castro — is niet meer de stuwende kracht en de uitwerking van de themata heeft niet meer de zelfzekerheid en haast wiskundige teleologie van *Rosas danst Rosas* en *Fase*. Het verloopt veeleer aarzelend, subtieler, met stifstanden. De 'spanningsboog' wordt geregeld onderbroken: nu eens gaat iemand links vooraan een tekst (Brecht, Dostojewski) voorlezen, dan weer wordt er een filmpje over het dynamiseren van gebouwen gedraaid of gaat er iemand in de links achteraan opgestelde windmachine staan. Uiteindelijk grijpen de twee themata in elkaar als de hele dansvloer vol stoelen wordt geplaatst en zich daartussen een groepsbeweging ontwikkelt, die een combinatie is van de achtervolging en de cirkelbeweging.

Coda: het brandscherm is weer neer. Gezeten op de enige overblijvende rij stoelen voeren de vijf danseressen een bijna moedeloos gebarenspeel uit: armen langs het lichaam laten vallen, haar traag wegstrijken.

4. De achtervolging ontstaat als een verzameling 'praktische' gebaren: heel concreet wordt gerageerd op een bedreiging. Door herhaling en stilering wordt ze echter een zelfstandige uitdrukking van persoonlijkheid — oververenvoerdigd: de gelatenheid van Nadine Ganase, de speelse agressie van Roxane Huilmand. In de stilering en de herhaling ondergaat de beweging een kwalitatieve transformatie van 'geste pratique' tot 'geste mythique'. Met andere woorden: een zuiver functionele handeling krijgt een nieuwe, verreikender dimensie mee, nl. verlangen. Een verlangen waar je als toeschouwer deelachtig aan kan worden.

5. "J'observe, je déchiffre, je jouis d'un texte qui éclate de lisibilité par cela même qu'il ne dit pas. Je ne fais que voir ce qui se parle (...) il n'y pas de rampe, c'est un théâtre extrême. D'où la malaise — ou pour certains, pervers, la jouissance." (2) Het eerste uur van *Elena's Aria* speelt zich bijna uitsluitend achteraan op de scène af. De barrière wordt enkel doorbroken om teksten te lezen, of ook een enkele

maal tijdens de cirkelbeweging. Mede door de belichting, de kale muren, het groepje stoelen opzij waar uitgerust wordt en de onderbrekingen krijgt het geheel de sfeer van een repetitie mee. Het spektakel lijkt niet voor toeschouwers bedoeld te zijn. Ik voel me geneerd, maar deze gêne wordt onmiddellijk gekoppeld aan fascinatie, want zonder dat iets gezegd wordt kan ik toch veel lezen. Deze onheuse betrouwenheid, dit charmant voyeurisme duurt de hele voorstelling lang.

Tijdens de epiloog horen de danseressen echter plots bij ons, ze zijn afgesneden van hun ruimte door het brandscherm. Ze zijn zo dichtbij, zo goed zichtbaar, dat hun uitgeputte gelaat geen geheimen voor ons kan hebben: we zien dat zij ons zien. De gêne wordt pijnlijk.

Peter De Jonge/Klaas Tindemans

- (1) A.J. Greimas, "Conditions d'une sémiotique du monde naturel," in *Du Sens*, Parijs, 1970, p. 65.
- (2) R. Barthes, V<sup>o</sup> Gêne, in *Fragments d'un discours amoureux*, Parijs, 1977, p. 146.

