

Hoe iets ontstaat uit niets

Fransien van der Putt over *Bianco* en *Rosso* van Emilio Greco

Zoals de duiven heerlijk werkeloos zaten

De voorstelling *rosso – Fra Cervello e Movimento* begint ergens tussen de mensen. Onhandig gestommel van lijven en stoelen, begroetingen in alle toonaarden, blikken die rondzwerven. Op het podium is het donker. Wie zich tijdens het wachten terugtrekt in het sonische genoeg van de ruis waarmee iedere voorstelling begint, merkt een toon op. Een bundeltje frequenties trekt een fijne lijn door het gerommel van het begin van de avond. Het geluid is onbuigzaam, constant, helder, als een felle sluimer. Een vreemd signaal dat de aandacht trekt, maar ook doet denken aan een pauze: de resonantie van een ruimte waarin mogelijk niets uitzonderlijks passeert.

Als het zaallicht dooft en de mensen hun mond houden, wordt de toon prominenter. In het donker wekt hij verwachting. Terwijl het publiek als een veld radiotelescopieën zijn detecterende vermogen in de richting van het speelveld richt, klinkt er haast onhoorbaar boven de aanhoudende toon uit een tweestemmig ‘Ne me quitte pas’. Greco en Scholten zingen hun publiek zachtjes toe: ‘Il faut oublier – Tout peut s’oublier – Qui s’enfuit déjà – Oublier le temps – Des malentendus – Et le temps perdu ...’. Indirect vragen zij de toeschouwers hun grijpende neigingen nog even achterwege te laten en als een dromer het komende tegemoet te treden: ‘A savoir comment – Oublier ces heures...’. Het klappert in de diepte van het podium. Bij het eerste licht wordt een wonderlijke figuur zichtbaar. Dat moet Greco zijn, denk je als je de voorstelling voor de eerste keer ziet. Het kost namelijk enige moeite om hem te herkennen. Iets schudt zijn lijf, een hoofd beweegt wat heen en weer, ledematen kleppen en holtes resoneren. De figuur kijkt het publiek uitbundig oogknipperend aan. De verbazing is wederzijds. Iets ontvouwt zich voor onze ogen. Maar wat precies blijft de vraag.

Fra Cervello e Movimento – bianco, het eerste deel uit de trilogie die de danser/choreo-

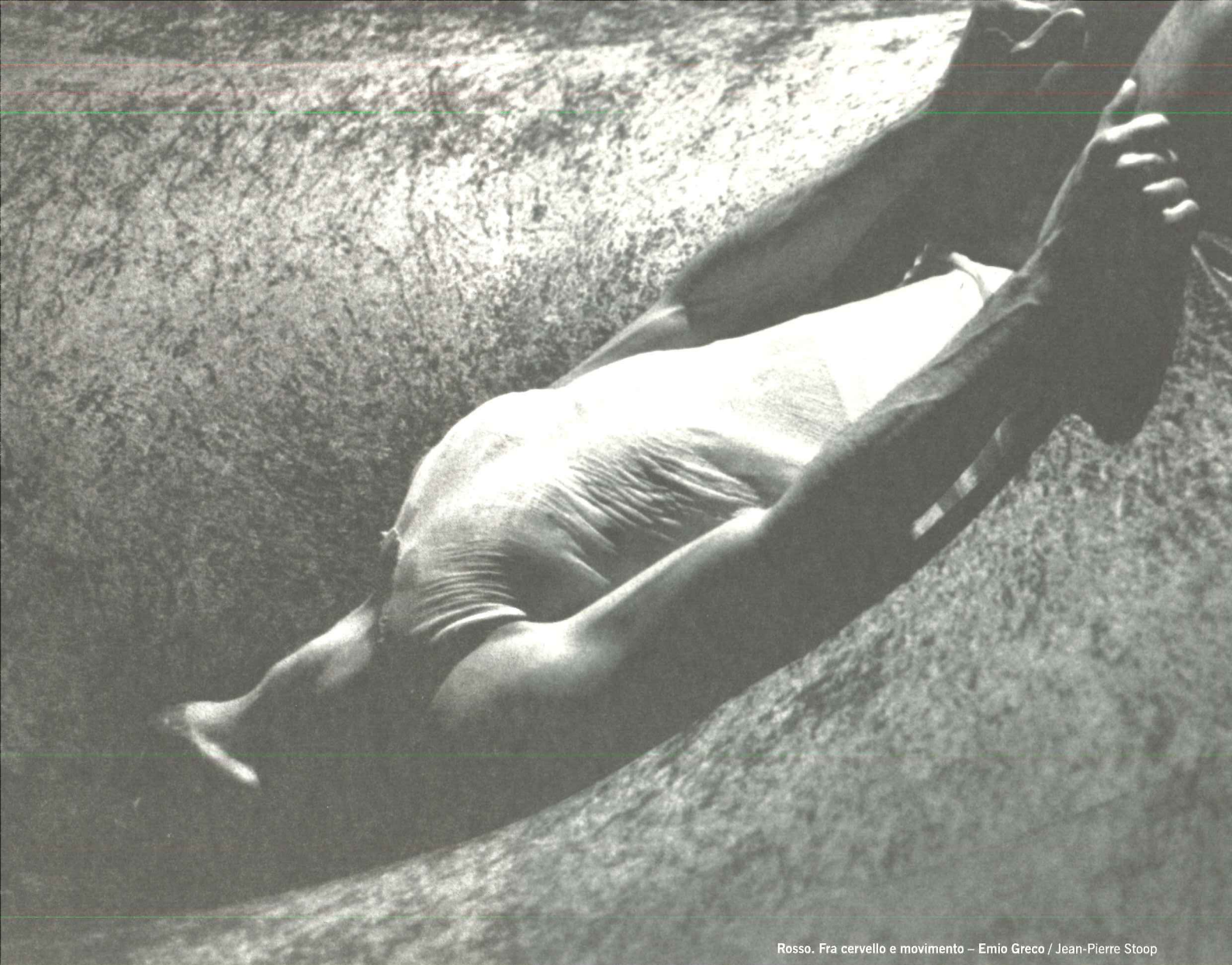
graaf Emilio Greco en de regisseur Pieter C. Scholten aan het maken zijn, begon ook met de ongewisheid van een groteske. Vanuit een op zijn zij gekantelde wereld – onze horizon was zijn lengteas – verscheen Greco als een verbouwde vreemdeling in zijn eigen bestaan. Wat daarop volgde in de eerste scène was beweging waaraan schijnbaar alle context ontbrak. Alsof Greco zijn automatische bestanden had losgekoppeld en opnieuw de aard van zijn bewegende lichaam ontdekken moest. Verbaasd over hoe spieren zich spannen en ontspannen, spelend met de mogelijkheden van een gewicht of de verplaatsing van gewicht, overgeleverd tenslotte aan de onnavolgbare effecten van het in combinatie bewegen van armen, benen, romp, hoofd, ogen en tong.

Alhoewel het ‘idioom’ waarvan Greco zich bedient niet van een andere planeet afkomstig is, en onmiskenbaar tot de mogelijkheden en de manifestatie van algemeen menselijk bewegen behoort, wordt het binnen de dans en het theater toch merendeels ingezet om uitdrukking te geven aan hoge nood, dan wel andere vormen van redeloosheid. *Bianco* bestaat uit zeven delen die duidelijk van elkaar gescheiden zijn. Diegenen die in de puristisch te noemen delen vreesden met geestelijk dan wel lichamelijke (laat staan choreografische) onvermogen van doen te hebben, konden hun hart ophalen bij scènes waar Greco zijn lichaam of delen daarvan transformeert tot meer herkenbare bewegingspatronen. Op ironische wijze zet hij zijn achtergrond als klassiek danser in, wordt hij op angstaanjagende wijze op zijn nek gezeten door een verzelfstandigd linkerhandje of bedient hij zich van de gestiek van een toilet makend jongmens. De meest herkenbare scène is die waarin Greco als een grote vogel door de ruimte stapt. Echter, zijn schokkerige motoriek en het uitwisselen van groeten met andere soorten uit de vogelstand die over de geluidsband klinken, mogen dan mi-

metisch aandoen; uiteindelijk heeft deze scène toch een uitgesproken kunstmatig karakter. Per slot van rekening zaten we er met z’n allen bovenop te koekeloeren en uit niets bleek dat *Bianco* een wat omstandige poging was de heden ten dagen zo populaire meervoudige persoonlijkheid te thematiseren. Greco bleef Greco. ‘Zijn’ haan of kip of wat dies meer zij had voor mij een voorlopig karakter. Zoals vogels fascineren in hun bewegingen omdat ze continu alert zijn op hun omgeving, in staat om ieder moment de wijk te nemen in geval van gevaar, zo vatte ik het vogelachtige in *Bianco* op als een manier van Greco om in zichzelf als danser en performer die vragende, verbaasde, hyper-alerte kwaliteit boven te halen.

Rosso ging op Klapstuk in première en heeft in tegenstelling tot *Bianco* geen duidelijk te onderscheiden delen. Overgangen zijn door het materiaal heen gewoven. Op schaarse momenten zorgen het lichtontwerp van Henk Danner en de geluidsband voor enige kleuring en contrast. Het aantal onmiddellijk grijpbare bewegingsfrasen is tot een minimum beperkt. De voorstelling begint met het wonderlijke heen en weer tussen de twee geluidsstromen – de dunne lijn en het gerommel van mensen in het publiek – en zet zich dan voort op het podium in een niet aflatende stroom van beweging die uitmunt in het articuleren van kleine verschillen, van transformaties in meestal minuscule, maar soms ook meer uitgesproken ontwikkelingen. Als een opeenstapeling van fysiek/mentale gewaarwordingen die (dat wel) heftiger, intenser wordt.

Greco heeft een manier van bewegen die voorbij gaat aan iedere vorm van plechtstatigheid of nadrukkelijkheid. Zijn openheid en intelligentie als danser, zijn integriteit als performer en het lef dat hij heeft als choreograaf maken het weerstaan van dodelijke blikken



Rosso. Fra cervello e movimento – Emilio Greco / Jean-Pierre Stoop

mogelijk. In *Bianco* richtte hij zich nog tot zijn publiek met het vriendelijke verzoek om de blik een aantal minuten van het speelvlak af te wenden, opdat hij weer tot zich zelf kon komen, – iets waar door bijna niemand gehoor aan werd gegeven. In *Rosso* is dat kennelijk niet meer nodig.

Zijn eloquentie maakt een constante werking zichtbaar. Het lijkt alsof je met hem de dynamiek kunt navolgen die ontstaat tussen de zee van mogelijkheden die zich aan hem voordoet en de radicale keuzen die hij als danser moet maken om tegen de veelheid in overeind te blijven, zich staande te houden, verder te gaan, iets als 'een beweging' te ontwikkelen. Door te spelen met de beperkingen die hij zijn lichaam stelt en zijn lichaam hem (een formulering overigens, die gebaseerd is op de eeuwenoude veronderstelling dat lichaam en geest gescheiden functioneren), weet hij een weg te vinden door de chaos, die hem nu eenmaal

bevangt en omgeeft en van waaruit hij beweging – articulerend lichaam in de tijd – distilleert.

Meer nog dan *Bianco* toont *rosso* aan, dat de chaotische ondergrond waaruit een danser put (gevormd door uiteenlopende factoren als fysieke en mentale condities, sociale en culturele ordening, natuurkundige wetten, biologische ontwikkelingen, etc.) geen vrijblijvende warboel is, maar vorm heeft. Een vorm die niet gelegitimeerd hoeft te worden wordt door de noodzaak van een bepaalde bestemming of de expressie van een bepaald thema, maar die stomweg bestaat in de fascinerende patronen die de chaotische materie dansende mens, en dan specifiek deze, kenmerkt.

In het essay *Après le sublime, état de l'esthétique* schrijft Jean-François Lyotard dat we 'moeilijk een nuance op zichzelf [kunnen] vatten. Maar als we de activiteit van het vergelijken, het aanwenden van agressiviteit, de be-

slaglegging en de onderhandeling, die tot de orde van de geest behoren, opschorten, dan, tegen de prijs van deze ascese, is het misschien niet onmogelijk zich open te stellen voor het binnendringen van de nuances, zich ontvankelijk te stellen voor het timbre.' Het timbre of de nuance zijn niet objectiveerbaar. Ze onttrekken zich aan nadere bepaling, bestaan slechts in het verschil (differeren). Een toon is meetbaar: u telt de trillingen. Maar wat die toon doet verschillen van een andere, die precies hetzelfde aantal trillingen telt, dat verschil noemt men nuance of timbre. En daarin ligt nu juist wat wij kwaliteit noemen verborgen.

Lyotards formulering, die hij overigens toepast op schilderkunst en muziek, omschrijft vrij nauwkeurig de wijze van toeschouwen waartoe ik door *Bianco* en in nog sterkere mate door *rosso* wordt uitgenodigd: als een eindeloze (over-)gang langs (tussen) timbres en nuances. Het verloop van de voorstelling is

daarmee moeilijk te beschrijven, tenzij je met termen als voortschrijdende intensiteit, sensibiliteit, intimiteit en verfijning genoeg neemt. Als toeschouwer verlies je je in details en momenten, vergeet te vragen naar het doel en de betekenis van het bewegen en de voorstelling als geheel. Zoals dat gebeurt wanneer een stuk plastic vanaf de gracht omhoog aan mijn raam voorbijkomt, en ik gefascineerd de prachtige ruk-, val- en draaibewegingen volg waarmee het met de wind mee tussen de huizen zeilt. Je volgt hem door de bewegingen heen. Greco's open houding en opperste concentratie werken aanstekelijk, en zijn bewegende lichaam wordt steeds meer een onmetelijke verzameling mogelijkheden, voorvallen, verrassingen en wetenswaardigheden. En hij is in staat om onafhankelijk van de snelheid waarmee hij beweegt, de tijd te nemen voor het uitwerken van een impuls in een specifieke actie-reactie-dynamiek, waaruit vervolgens beweging ontstaat. Zijn manier van dansen, het feit dat hij zich nooit in een pose terugtrekt, wekt de indruk dat je precies kunt volgen wat er gebeurt. *ROSSO* wordt zo ook bij tijd en wijle tot een haast triviale ervaring: het is wat het is.

Dit pretentieloze is ook terug te vinden in de voorstelling als geheel: de regie van Pieter C. Scholten, het massale rood van de ruimte, de muzikband die naast de aanhoudende toon bijvoorbeeld een hitsig nummer van Tricky bevat, de uitgesproken belichting van Henk Danner, zo symbolisch, expressief of referentiële deze middelen mogelijkwijze elders zouden werken, in *ROSSO* dragen zij slechts bij tot één ding: iedere vorm van objectivering van Greco's presentie op het podium te ondermijnen

Pieter Scholten omschreef *ROSSO* eens als een voortdurende toestand van bijna-kortsluiting. Het knettert, ieder moment kan de spanning wegvallen, maar steeds gebeurt dat niet: *dzzzzzz* doet het tussen de polen. Toen ik geneigd was dit te interpreteren als een metafoor voor de wisselwerking tussen lichaam en geest, ontkende hij dat stellig. Het beeld vatte voor hem de paradoxale kwaliteit van Greco's bewegen samen: het volhouden van een continue stroom van fricties. Wat je met andere woorden zou kunnen formuleren als: hoe 'iets' ontstaat uit niets; een moment tussen, dat nooit zijn voltooiing vindt. Als toeschouwer wordt je in *ROSSO* gedwongen het subjectieve van Greco te volgen. Niets wordt ter legitimering aangevoerd, hulpstukken blijven in de kast. Tegelijkertijd veronderstelt de encenering dat dat mogelijk is. Greco en Scholten gaan er eenvoudigweg van uit dat deze hoogst persoonlijke, innerlijke en bovendien nauwelijks wereldschokkend te noemen materie te

communiceren is en van waarde zal zijn voor een publiek.

Het leek er de laatste jaren op dat de dans opnieuw op zoek moest naar haar eigen grond. Het lijkt er op, – uitspraken als de navolgende wekken altijd te hoge verwachtingen, maar ik waag het er toch maar op – dat Emilio Greco een manier gevonden heeft om choreograaf en danser, inhoud en vorm te laten samenvallen. Wat met een enigszins kleffe analogie wel 'binnen en buiten' van de danser wordt genoemd, lijkt bij hem een continuüm te vormen. Kunstmatig geworden hiërarchieën vallen weg. Ook die in de richting van het publiek. Waar menig choreograaf het de laatste jaren in raadsels zoekt, hardop uitgesproken en soms net iets te intellectualistisch van aard, of in strenge, zo niet autoritair geformuleerde beelden, of in de onnavolgbare opeenvolging van (hoegenaamd) fragmentarisch gestructureerde scènes, daar fietst Greco met Scholten en de rest van de crew achterop, in optimistische stemming het hele zaakje voorbij.

Niets in *Bianco* of *ROSSO* ontkent de voyeurpositie waarin het publiek zich bevindt. Sterker nog, juist door deze volledig te erkennen, maar tegelijkertijd het metaforische vermogen van het dansende lichaam te veronachtzamen, het register van het beeld enigszins buiten werking te stellen, dan wel te ridiculiseren of op de spits te drijven, bestaat het (maar ik kan mij vergissen) dat de dodelijke blik niet hoeft te worden teruggeketst door lege beelden die de kijklustige angstig in bochten doet wringen, opdat hij maar niet met zijn blik verstenen zal. Nee, Greco, enigszins optimistisch misschien, probeert de materie te laten zingen, gespeend van grote gebaren, dreigende leegte, dramatische wendingen op welk niveau dan ook. Uiteindelijk is de chaos aan ervaringen waar hij uit put er één die hij deelt met velen.

Greco's aanwezigheid op het podium bestaat uit gedrag en bewegingen die we dagelijks om ons heen kunnen waarnemen: de onwillekeurige bewegingen van mensen, dieren en dingen op kruispunten, in stadsparken, tijdens gesprekken of in diepe slaap verzonken. Er beweegt altijd wel iets, ook al is dat voor onze op duiding, op herinnering, op grip gerichte geest nog niet 'iets'.

Zo onbewust en vanzelfsprekend als de meeste mensen zich bewegen, zo bewust moeten dansers iedere dag zichzelf te lijf in de hoop het onvanzelfsprekende waar te maken. In de dans die de podia bereikt, wordt die dimensie vaak buiten beschouwing gelaten. Tussen het voornemen een vinger uit te steken en de samentrekking van de spiertjes die dat uit-

steken bewerkstelligen ligt een wereld van mentale/fysieke gewaarwordingen, ervaringen en kennis. Iedere danser heeft zo zijn eigen methode om uit dit reservoir te putten, maar de vastgeroeste verhoudingen in de dans maken dat aan deze bron weinig nieuws wordt onttrokken." Na het zien van *ROSSO* verbaasde ik mij opnieuw over hoezeer in de dans (en andere podiumkunsten) nog steeds de psychologisering van het lichaam domineert. Ondanks de deconstructie van de techniek, de technologie, de politiek, de economie en de metaforische werking van het lichaam, is het toch maar weinigen gelukt het bewegende lichaam los te weken uit de registers van bedoeling, van grip, van beheersing, van redelijkheid, van schoonheid, en de materie waar doorheen al deze vertogen schreeuwen eens op zichzelf te laten verschijnen.

En de duiven op het podium zaten er werkeloos bij. Eindeloos zijn zij misbruikt als symbool van vrede, vrijheid, onschuld, liefde, zo niet de heilige geest van Onze Lieve Heer zelve. Waren het mensen geweest, je zou denken dat hun inertie voortkwam uit een crisis, eindeloos vervreemd van zichzelf door al die opgelegde, eindeloos (ook door henzelf) geproduceerde betekenissen: ze hoefden immers maar een vleugel uit te slaan, of daar ging het dominante discours al weer met hen op de loop. Maar nee, dit zijn duiven, en die lijken geen geschiedenis te hebben en dus ook geen identiteitscrisis te kunnen krijgen. Haast schouderophalend als stamgasten in hun café, begroeten zij Greco aan het einde van zijn tocht in een donker hoekje van het podium. Hij klappert nog wat na en voor de vorm verzetten zij ook een pootje. Zoveel fysieke inspanning doet een mens in een staat verkeren, die misschien wel heel dicht bij het bewustzijn van een duif komt. *Il faut savoir comment oublier ses heures.*