

VEROSIMILE (THOMAS HAUERT/CIE ZOO)

Parodiërende theatraliteit

Popmuziek en hedendaagse dans hebben op het eerste gezicht niet veel met elkaar te maken.

Hedendaagse dans legt zichzelf een dynamiek op van eeuwige zelfvernieuwing en verpakt zich graag in allerlei toverwoorden uit het authenticiteitsregister. Popmuziek daarentegen heeft iets van een veelkoppig monster dat klaarstaat om elke vernieuwing op te slokken en uit te spuwen aan een overkant waar alles banaal is en niets is wat het lijkt, laat staan *echt*. Want popmuziek is per definitie *Even Better Than The Real Thing*.

In de nieuwe voorstelling *Verosimile* buigen de dansers van Compagnie Zoo zich niet alleen over het verschijnsel popmuziek, maar ook over de vraag wat 'schijn' en 'echt' kunnen betekenen op een podium. 'Wanneer danst men echt?'

'Wanneer helt men over naar de leugen?', aldus de begeleidende tekst.

Thomas Hauert breidt met *Verosimile* een vervolg aan het pact dat hij een tijdje geleden sloot met de popsong. Zijn solo *Do you believe in gravity? Do you trust the pilot?* (2001) was in veel opzichten een prelude op *Verosimile*. Beide voorstellingen vermengen hedendaags dansmateriaal met melodieuze zangpartijen en tasten speels de mogelijkheden af van de aldus ontstane hybride. In *Verosimile* is de benadering vaak parodiërend, al blijft Hauerts aanpak daar zeker niet toe beperkt. Het wordt immers nooit openlijk ironisch en de liedjsteksten zijn geschreven en gezongen door de dansers zelf. Ook het dansmateriaal werd gecreëerd in nauwe samenwerking met de uitvoerders.

Niettemin is de hand van Thomas Hauert herkenbaar. Hij voedt dan ook sinds jaren de groep met improvisatieoefeningen en met zijn elastisch wriemelende bewegingsstijl. Het is overigens opmerkelijk hoe die stijl altijd trouw blijft aan de improvisatorische oorsprong. De bewegingen lijken veelal willekeurig na elkaar geplakt, voor de kijker ontstaat er nooit een inwendig verband tussen twee opeenvolgende bewegingen. Om af en toe een meer legato effect te bekomen, laat Hauert op gezette tijden het tempo teruglopen tot een zelfverzekerd slowmotion. Dat is waar *Verosimile* begint.

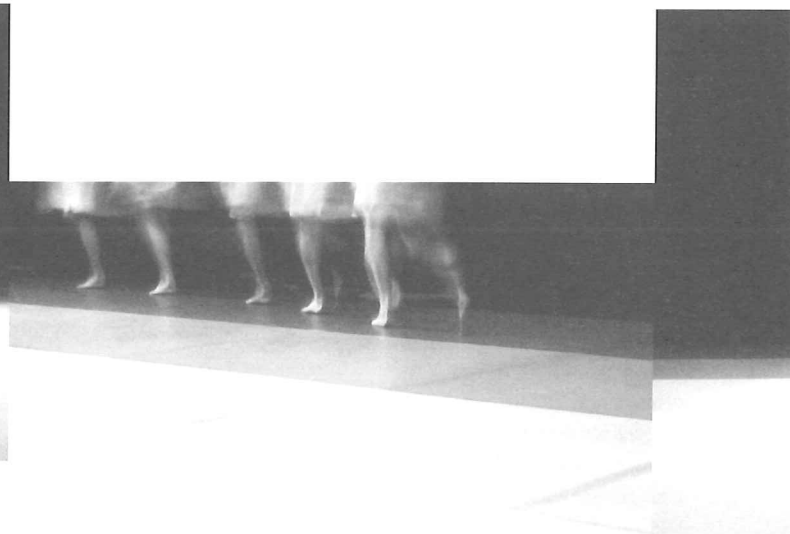
Na enkele ogenblikken ontwaart de toeschouwer de vijf ZOO-dansers op de schaars belichte scène. Ze bewegen traag en dicht bij elkaar. Op Samantha van Wissen na, dragen ze allemaal een langgerekt tennisshirt dat zedig de billen bedekt, maar waar de dansersbenen lang en bloot onderuit priemen. Van Wissen is als enige gehuld in een goudkleurig jurkje. Meteen na de openingsscène

bevindt ze zich alleen op de bühne. Ze stapt nog een tijdje rond, de geometrische patronen herhalend die kort tevoren het stappen van de volledige groep stuurden. Ten slotte komt ze midden op de scène tot stilstand, en samen met haar de blik van de toeschouwer. Dan begint ze te dansen.

Die opeenvolging van gebeurtenissen draagt duidelijk Hauerts signatuur. Stilstaan lijkt misschien een neutraal gegeven, in Hauerts choreografische ontwikkeling is het een meer dan prominente speler. Ook in *Jetzt* (2000) wordt de proloog gevolgd door een opvallend moment van stilstand, waarna een eenzame danser de choreografie op gang trekt. En net als in ouder werk blijft ook in *Jetzt* alle verdere bewegen in de greep van dat statische nulpunt. Sowieso bevinden de bewegingen zich in Hauerts persoonlijke manier van improviseren erg dicht op het lichaam, wat van bij de aanvang de expansie van die bewegingen in de ruimte beperkt. Daarom worden verplaatsingen steeds uitdrukkelijk



Verosimile THOMAS HAUERT/ZOO FOTO'S MARK LEYS



en onafhankelijk van het gedanst toegevoegd: wandelen, lopen, het trekken van lijnen op de grond. Ook in Hauerts solowerk waren het systematisch de looppartijen die de ruimtelijkheid van de choreografie verzekerden. Symbolisch is de scène in *Pop-up Songbook* (1999) waarbij de dansers op een lange rij staan en hun bewegingen laten dicteren door de bevelen die door luidsprekers weerklinken: 'elbow', 'chin'. De verwijzing naar Forsythe is duidelijk. Veel minder duidelijk is waarom er wel een bevel tot springen wordt gegeven ('hop'), terwijl het bevel tot stilstaan pijnlijk onuitgesproken blijft. Uiteraard wordt er wel vaker stilgestaan op hedendaagse danspodia, maar bij Hauert zijn die momenten van stilstand nooit een verdichting van de bewegingen. Ze zijn integendeel telkens een vertrekpunt waarvan het dansen slechts met de grootste moeite los geraakt.

Vanaf *Do You Believe* doet Hauert argeloos een verrassende zet met dat statische vertrekpunt. Hij laat het als het ware rijmen op

een soortgelijk bewegingsprobleem uit een heel ander domein: popmuziek. De popzanger zingt veelal stilstaand, maar moet van daaruit toch enigszins beginnen bewegen of dansen, tenminste als hij zijn podiumact boeiend wil houden. Meestal blijft dat dansen nogal statisch, en zelfs als het dat niet is, bewaart het de bijsmaak van een geforceerde poging om ruimtelijk te zijn. Ons collectief geheugen telt ongetwijfeld meer legendarische looppartijen door rockzangers en andere popidolen dan we zelf zouden willen.

Beweegredenen

Vertrekt het dansen in *Do You Believe* letterlijk vanaf de stilstaande, zingende figuur van Thomas Hauert, in *Verosimile* kadert het zingen binnen een breder 'onderzoek' naar de theatraliteit van beweging. De gebruikte methode is niet bepaald nieuw, maar wel efficiënt: binnen een met opzet abstract gehouden ruimte benadrukt *Verosimile* hoe elke lichamelijke aanwezigheid meteen een minimum aan theatrale, ja bijna psychologische betekenissen met zich mee brengt. Het is een gegeven waarmee iedere abstracte choreografie op de één of andere manier worstelt, maar Hauert kiest in *Verosimile* voor de frontale aanval: een expliciet spel met de theatrale aspecten van bewegen op een podium. Dat leidt soms tot erg komische resultaten. Dan weer sjokken de vijf dansers achter elkaar aan als de Daltons, een ander moment is er de dolle verkleedpartij van Mat Voorter. Hij parodieert achtereenvolgens de hippe *nineties*-rockster, een travestie-playbacknummer en de machozanger met *Latin lover*-allures. Ook Samantha van Wissen heeft duidelijk menige playbackshow van dichtbij meegemaakt. Hauert bezorgt haar *five minutes of fame* in de rol van achtergrond-danseres. Van Wissen kwijt zich met bravoure van die taak en zorgt

voor het meest hilarische moment van de avond.

Diezelfde, parodiërende theatraliteit is terug te vinden in de meer abstracte bewegingssequenties. Slechts zelden nemen de dansers de uitgevoerde bewegingen au sérieux, altijd klinkt er een persiflerende ondertoon mee. De weinige ogenblikken dat een dergelijke ondertoon niet pregnant aanwezig is, bijvoorbeeld tijdens de eerste *Goldberg Variatie*, weet de toeschouwer dan ook niet wat hij met het getoonde aan moet. In alle andere scènes wordt immers uitdrukkelijk een beroep gedaan op het publiek om te bevestigen dat het bewegen betekenisvol, in casu grappig is.

De parodiërende houding van de dansers is niet alleen een theatraal element, maar kan ook gezien worden als een eigenschap van de bewegingen zelf. Met name als een nieuwe fase in Hauerts polymorfe neiging om het eigen dansmateriaal voortdurend te legitimeren. Op diverse manieren toonde Hauert zich in het verleden een choreograaf met een voorkeur voor bewegingen die een duidelijk aanwijsbare reden hebben. In het begin waren er de lichaamsmanipulaties waarmee de dansers elkaars bewegingen veroorzaakten. Deze aan de improvisatiepraktijk ontleende techniek werd in eerste instantie op de scène getoond (*Cows in Space*), als een soort geënceneerde spontaniteit. Later, in *Pop-up Songbook* bijvoorbeeld, werd die methode getheatraliseerd. Ook de *off-balance* waaruit het bewegingsmateriaal van *Jetzt* gegeneerd werd, voorzag iedere beweging meteen van een pakketje informatie. De bewegingen verhaalden hun eigen oorzaak: de zwaartekracht.

Vaak valt in Hauerts oeuvre ook een centrale puls op als – letterlijke – beweegredenen. Slechts zelden zijn er in zijn vroeger werk binnen eenzelfde beweging meerdere kwaliteiten te ontdekken. De

bewegingen van de verschillende lichaamsdelen worden meestal vanuit één, vaak zichtbare aanzet voortgebracht. Zowel *Jetzt* als het oudere werk tonen daardoor vaak ongenueanceerd en voorspelbaar dansmateriaal. *Verosimile* is in dat opzicht veel gevarieerder, wat een grotere inbreng van de dansers doet vermoeden. Niettemin blijft ook hier het dansen soms nog hangen bij een kwajongensachtig losgooiën van de ledematen.

Maar de rechtvaardiging voor het bewegen wordt in *Verosimile* dus gezocht in het theatrale. Dat speelt in op een latente neiging tot psychologiseren, zij het één die niets te maken heeft met narrativiteit. Uiteindelijk wordt zowat iedere beweging vergezeld van een minimale hoeveelheid dramatische informatie, namelijk: 'ik neem deze beweging niet au sérieux'. Ook dat is een pseudo-legitimatie voor het dansen, al is de meegedeelde informatie van die aard dat de eigen betrokkenheid erdoor ontkend wordt. De drang tot legitimeren resulteert finaal in een houding die verwant is aan ironie; een voortdurend ontkennen ook maar enig geloof te hechten aan de uitgevoerde bewegingen. De dansers (en de choreografie!) spelen op veilig en weigeren zich ergens door in beslag te laten nemen.

Afstand

Sara Ludi is vaak de enige die ontsnapt aan de schijnbare druk om de ongewone (want dansende) bewegingen telkens opnieuw te rechtvaardigen. Door ons te intrigeren met haar eigengereide bewegingsstijl, bakent ze binnen de scène haar private theater af. Ze lijkt haar intimiteit publiek te maken, maar speelt eigenlijk in op ons verlangen iets van die intimiteit te zien. Met een afgemeten coördinatie van beweging en blik leidt ze de toeschouwers binnen in een geheim dat niet bestaat. Ze begint bijvoorbeeld elke beweging net een tikje later dan de andere



dansers. De uitgespaarde tijd wordt benut om een uitgekende spanning op te bouwen, die ze tijdens de ontwikkeling van de frase laat renderen door op onbewaakte ogenblikken het oogcontact met het publiek te onderhouden.

Het contrast wordt onder andere duidelijk vlak na Ludi's solo, wanneer de voltallige groep de doorwerking aanvat van het geëxposeerde materiaal. Het lijken niet precies dezelfde bewegingen, je voelt een verschil dat niet meteen kan worden thuisgebracht. Dat verschil heeft inderdaad te maken met de kijkfrequentie. Op het ogenblik dat de andere dansers, na het beëindigen van de frase, de blik opnieuw naar de zaal wenden, heeft Sara Ludi tussendoor haar publiek al menigmaal aangekeken. Misschien heeft het ook te maken met de manier waarop ze zich tot haar eigen bewegingen verhoudt. Die strekken zich niet alleen maximaal uit in het tempo van de muziek, Ludi lijkt ook een zekere afstandelijkheid tot dat bewegingspel te kunnen behouden – zij het een afstand die niet ironisch is maar veeleer soeverein. De anderen daarentegen blijven ondergeschikt aan het eigen bewegen – bijvoorbeeld in hun blik – waardoor hun dansen psychologisch wordt. Ludi laat zich echter weinig gelegen aan het betwijfelen van 'beweegredenen'. In plaats van er te veinzen, laat ze de toeschouwer redenen vermoeden die allicht niet bestaan. Misschien omdat ze weet dat het precieze waarom van het precieze hoe van die bewegingen toch altijd verborgen blijft.

Niet dat een dergelijk besef een sine qua non is voor geloofwaardigheid. Maar in *Verosimile* is het een welkom tegengewicht voor de overwegend ironische houding van de dansers ten aanzien van het eigen bewegen. Die houding laat zich immers gemakkelijk lezen als een gevolg van het onvermogen zichzelf boven het (al dan niet ingebeeld) gebrek aan redenen te

plaatsen. En dat is bepaald nefast voor de perceptie van *Verosimile*. Kan een voorstelling haar eigen geloofwaardigheid handhaven als ze weigert de verantwoordelijkheid op te nemen voor de bewegingen waaruit ze bestaat? Of met de formulering van Rosalind Krauss: kan iets functioneren als een medium als het geen drager van expressiviteit is, maar enkel het doelwit van een aanval?

Verosimile wil misschien niet zozeer kritisch 'aanvallen', maar ondergraaft wel gedurig het sérieux van het dansmateriaal. Achtergrond is een wantrouwen dat in het verlengde ligt van het ensceneren van spontaneïteit of van fysieke oorzaken – pogingen om 'beweegredenen' te communiceren en zo het eigen dansen te rechtvaardigen. In *Verosimile* leidt die legitimatiedrang tot een oprukkende en vaak nodeloze theatraleïteit, die op talrijke momenten Hauerts choreografisch kunnen overschaduwt.

Raf Geenens

VEROSIMILE

VAN EN DOOR Thomas Hauert, Mark Lorimer, Sara Ludi, Samantha Van Wissen, Mat Voorter

LICHT, SCENOGRAFIE Simon Siegmann

MUZIEK EN GELUIDSCONCEPT Bart Aga

MUZIEKUITTREKSELS J.S. Bach
LIEDJES (MUZIEK) Bart Aga i.s.m.
de dansers

LIEDJES (TEKSTEN) de dansers

KOSTUUMS Own

PRODUCTIE ZOO

COPRODUCTIE Kaaitheater,
Centre Pompidou/Les
Spectacles vivants (Paris)

DE ONVERSCHILLIGEN (ZT HOLLANDIA)

Sprekken met beelden

'Wie zijn eigen stal niet kent, kent de wereld niet.' Onder dat motto stond Theatergroep Hollandia jarenlang 'midden in de werkelijkheid': artistiek leiders Paul Koek en Johan Simons zochten bijzondere locaties op als lege fabriekshallen, een autosloperij of een serre, vooral in Noord-Holland. Met diezelfde slagzin gaan Simons en het gefuseerde Zuidelijk Toneel Hollandia sinds een goed jaar de boer op in Brabant, Zeeland, Limburg en Vlaanderen, maar vanuit die idee bezet het gezelschap ook schouwburg van Groningen tot Kortrijk. Want toen Zuidelijk Toneel-leider Ivo Van Hove naar Toneelgroep Amsterdam vertrok, bleef de drang om met grotezaalproducties te toeren nazinderen in het zuiden. Nieuw artistiek directeur Johan Simons transposeerde zijn Hollandia-werkwijze naar de andere kant van het land en toetste zijn kennis van de stal als het ware aan de schouwburg. *Woyzeck* (2001) was een eerste schuchtere vingeroefening om in gefuseerde hoedanigheid een groot podium te bespelen, *De Leenane Trilogie* (2001) een imposante tweede. Niet in maar mét de ruimte spelen was de truc om de zo verfoeide schouwburg te overwinnen, bekende regisseur Johan Simons over die laatste productie in een interview met NRC Handelsblad: 'De acteurs moeten obstakels overwinnen, ze moeten decorstukken verplaatsen en moeizaam over de troep op het toneel heenstappen.' De spelers stonden bij wijze van spreken niet alleen elkaar naar het leven, ze leverden ook een gevecht met de ruimte.

Dat soort decor, dat veel fysieke arbeid van de acteurs vergt, was ook het uitgangspunt van *De onverschilligen*, naar *Gli indifferenti* (1929)

van Alberto Moravia, in een regie van acteur Hans Hoes (speelde in het verleden o.m. in *Koning Lear* en *Eierdans* van Toneelgroep Oostpool), die daarmee bij ZT Hollandia zijn debuut maakte in de grote zaal. *Gli indifferenti* is het genadeloos portret van een failliet bourgeoisgezin op de rand van de armoede dat in het Rome van de jaren twintig krampachtig de schijn probeert op te houden. Weduwe Mariagrazia en haar kinderen Carla en Michele zijn zowel seksueel als financieel in de macht van 'huisvriend' Leo. Lisa, diens ex-minnares en Mariagrazia's zogenaamde hartsvriendin, lijkt langzaam te ontsnappen aan zijn wurggreep, maar net zoals de andere protagonisten is ze ten prooi aan onverschilligheid en niet in staat tot een waarachtige communicatie. De enige die werkelijk uit de nachtmerrrie tracht te ontsnappen is Michele, maar uiteindelijk moet ook hij berusten in zijn lege leven.

Letwat schroomvallig tekent Hoes in zijn toneelbewerking een ruimte uit die in al haar weidsheid claustrofobisch is en in al haar exuberante volheid leeg. Die vorm leidt tot een aantal voltreffers van scenische montage, maar het losbandige spel mist strakke stileren waardoor het zondigen in onverschilligheid van de personages te veel een intellectueel concept blijft en te weinig intuïtieve perceptie wordt. Artaud schreef al in zijn essay *Sur le théâtre Balinais*, in *Le théâtre de la cruauté*, dat de macht van de lichaamstaal oneindig veel groter is dan die van het woord. In *Gli indifferenti* zijn de dialogen tussen de vijf hoofdpersonen grosso modo functioneel. Ze blijven beperkt tot het schampen en het uitwisselen van banaliteiten. Maar