

The Waves

NOÉ SOULIER

‘The waves’ van Noé Soulier



Pieter T’Jonck

Gezien op 04 november 2018

De voorstelling vertelt niets —daar leent dans zich hoe dan ook niet goed voor— maar opent je zintuigen voor al wat bewegingen wel zijn.

30 OKTOBER 2018

Niets moeilijker dan een voorstelling beginnen. Bouw je de voorstelling langzaam op of begin je met *‘BOEM Paukeslag’*? Laat je snel in je kaarten kijken of houd je het mysterieus? Wat je ook beslist, de openingsscène moet de kijkers diets maken hoe ze moeten kijken, waar het de voorstelling om te doen zal zijn, op gevaar af dat ze anders blijven zoeken naar wat er niet te zien is.

Zeker bij dans vraagt dat een trefzekere hand. Draait de voorstelling om perfectie, om lichtheid, om verbeelding, om behendigheid…? Gaat het om geometrische figuren, om taken die de dansers uitvoeren, om snelheid en massa…? Zijn de bewegingen abstract of stellen ze iets voor, en wat dan wel…? Die richting moet zich snel aftekenen.

The Waves van Noé Soulier begint met *‘BOEM Paukeslag*’. In één klap overspoelt licht het podium. Gerrit Nulens en Tom Decock van Ictus sturen van achter twee tafels een explosie percussie over het podium de zaal in. Harde tikken op houten plankjes, tromgeroffel, metalig geklingel. Zes dansers weren zich tegen dat tumult als duivels in een wijwatervat. Nans Pierson deelt in het luchtledige klappen uit. Alsof ze die wou ontwijken zakt Yumiko Funaya op een andere plek door de benen terwijl haar rug haast horizontaal achterover wijkt. Anna Massoni zwiert zichzelf de lucht in alsof ze haar eigen lijf wou wegslingeren. Alles door elkaar, op een kleine oppervlakte zodat het soms maar een haar scheelt of de dansers vliegen tegen elkaar op. Even kom je ogen te kort.

Maar haast zo snel als die krachtuitbarsting kwam luwt ze ook weer. Enkele dansers gaan opzij staan zodat je met hen mee, als door hun ogen, de actie op het podium kan volgen. Waarna het weer crescendo gaat: sneller en met meer kracht. Soms wordt het echt vervaarlijk, zoals wanneer twee dansers net op tijd ruggelings neerzijgen om de wijdbeense sprongen van Lucas Basseraeau te ontwijken. Tot allen samen klonteren, met een verkleinde versie van hun eerste bewegingsverhaal.

Al heel snel vermoed je -meer dan je het echt kan analyseren -dat er een protocol achter die stortvloed van bewegingen zit. Je kan je evenmin van de indruk ontdoen dat die bewegingen zwanger van intenties zijn. De dansers lijken niet zomaar te bewegen maar een precies doel voor ogen te hebben, al kan je er moeilijk de vinger op leggen wat dat dan wel zou kunnen zijn. Het ziet er in elk geval nooit uit alsof de dansers, zoals je dat bij Cunningham wel vaker zag, ingestudeerde poses aan elkaar breien of een lastige reeks instructies afdraaien. Je zou zweren dat hun acties ter plaatse bedenken, maar wel met buitengewoon veel precisie en doelgerichtheid, alsof ze dus aan een protocol beantwoorden.

Met een trefzekere hand en virtuoze precisie leidt de choreograaf de kijker door een overrompelende veelheid aan bewegingen en percussie om precies uit te komen waar hij je wil hebben.

Die indruk ontstaat niet in het minst doordat de dansers elkaar nadrukkelijk in het oog houden. Dat alleen bewijst al dat ze ook zelf niet zeker weten wat de anderen gaan doen. Het web van blikken dat zo ontstaat verbindt hen tot een hechte groep, al raken ze elkaar zelden aan. Zelfs wie aan de zijlijn staat blijft met zijn ogen deelnemen aan de actie. De muzikanten monitoren de actie al net zo intensief. Het volume en het tempo van de muziek deint mee op de wisselende intensiteit, kracht en snelheid van de dans. Een ding is zo na minder dan tien minuten overduidelijk: alles hangt hier met alles samen, iedereen hangt hier van iedereen af. Niets is helemaal voorspelbaar, maar evenmin gebeuren dingen zomaar. Fascinerender kan het niet. Net dan volgt een keerpunt.

Meleat Frederikson komt vooraan staan in een nauwe lichtkegel. Ze spreekt een tekst van Virginia Woolf op neutrale toon uit: '*In order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story, and there are so many (…) and none of them are true. Yet like children we tell each other stories (…). I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words like the shuffling of feet on the pavement*'.

Die laatste woorden resoneren met wat je zag. De precisie van de bewegingen is net als 'some little language such as lovers use', een gemurmel en geprevel dat in geen woordenboek staat maar toch met uiterste zorg gekozen is, een taal die met hinkstapsprongen over bekende woorden gaat en in de gaping daartussen iets laat oplichten dat er niet eerder was. Een taal die smaak en gevoel heeft, eerder dan betekenis. 'Broken words, inarticulate words like the shuffling of feet' die meer aanwezig zijn dan wanneer ze mooi in het gelid hadden gestaan om te zeggen wat toch niet gezegd kan worden.

Als om te illustreren welke registers die taal bespeelt volgt een lang duet van Nans Pierson en Stephanie Amurao. Het is een van de weinige momenten in het stuk waarop twee dansers elkaar intiem aanraken, alsof Woolfs 'lovers' naklinken. Zonder zoetsappigheid echter. De aanrakingen zijn niet zachtzinnig. Als het liefde is, dan van een ruwe soort. De ene keer trekt Amurao met gekruiste benen Pierson voort, de andere keert knelt hij haar in met zijn in elkaar geklampte armen, en tussendoor rollen deze grond-acrobaten als alen over elkaar heen. De percussie volgt op kousenvoeten met zacht schurende klanken en gerinkel van belletjes.

Die contacten zijn geïnspireerd door Braziliaanse Jiu Jitsu, een ‘mixed martial art’ die al zittend uitgevoerd wordt en waar het vooral op tactiek en behendigheid, niet op kracht en grootte aankomt. Een gevechtskunst waarin vrouwen het kunnen halen van mannen dus. ‘Une tendre guerre’.

Op het einde blijft Pierson alleen achter. Vooraan midden kijkt hij het publiek aan terwijl hij zijn lichaam verkent. De ene arm verdraait de andere, het ene been het andere. Hij heft zijn T-shirt op, klemt het tussen zijn tanden en laat zien hoe zijn buik zich opspant. Het heeft iets kinderlijks, een naïef plezier in het eigen lijf, het eigen leven. Zelfs kaakbewegingen worden hier een soort dans.

Je hebt nu als kijker alle sleutels in handen om te begrijpen hoe het stuk ‘werkt’ en wat het toont. Wie eerder werk van Soulier zag, herkent een dubbel stramien. Ten eerste zijn de bewegingen gebaseerd op concrete handelingen. Uithalen naar iemand, iemand ontwijken, iets (een deel van het eigen lijf) wegwerpen. Maar nooit voltooien de dansers die actie, en het ‘object’ ervan blijft afwezig. Het blijven intenties, pure potenties. Syncopes waarin sensaties blijven zweven.

Dat vraagt veel van de verbeelding van de dansers: ze moeten zich de intentionaliteit van de beweging voorstellen om ze overtuigend weer te geven. Het is een techniek die ook in het ballet bestaat -en de lichaamsbeheersing van de dansers verraadt dat de meesten van hen, net als Soulier zelf, daarin gepokt en gemazeld zijn. Hun uithalen zijn verwant aan de ‘frappé’s’ of ‘coupé’s’, acties op de vloer of het eigen lichaam, die het ballet inzet om bewegingen een bijzonder accent te verlenen. Maar wat je ziet gaat daaraan voorbij. De voorstelling vertrekt van zo’n bekende figuren maar eindigt in een ‘uncharted territory’.

Dat vraagt niet enkel van de dansers veel verbeeldingskracht. Het stelt ook de toeschouwers op de proef: ze zien geen verhaal of duidelijk herkenbare actie, maar toch doen de bewegingen vertrouwd aan. Dat is ook de kracht van deze dans: door het object van handelen uit beeld te halen roept de dans ervaringen op die zich moeilijk laten benoemen maar desondanks insisteren, haast letterlijk ‘raken’. Dat geldt in het bijzonder voor de lange solo van Anna Massoni naar het einde van het stuk. Het is een synthese van de vormprincipes van het stuk.

Zo overtuigend is haar vertolking dat ik, door een blessure aan mijn knie, de pijn van haar wild heen en weer slaande been in een moment van totale kinesthesie aan den lijve ervoer. Dat was geen zinsbegoocheling, want de voorstelling thematiseert de kijker impliciet voortdurend. Bijvoorbeeld in de scène waarin Pierson en Frederikson stilvallen terwijl de andere vier hen monsteren vanaf de zijlijn. Als Pierson en Frederikson weer tot leven komen en deze ‘toeschouwers’ op hun beurt van dichtbij inspecteren bevriezen ze haast onmerkbaar in hun publiekspose. Soulier haalde het idee bij de schilder Watteau, die in de rand van zijn schilderijen vaak toeschouwers plaatste, zodat het schilderij als het ware naar zichzelf keek. Hier kijkt de dans naar zichzelf, maar verbeeldt ze ook de toeschouwer in de zaal.

Er speelt ook een tweede, compositorisch principe. Al zal je dat niet snel merken, de handelingen van de dansers beantwoorden wel aan een vooraf bepaalde volgorde. Ze mogen echter vrij kiezen op welk punt ze die suite beginnen en waar ze er weer uit stappen. Ze kiezen ook zelf wanneer ze dat doen. De improvisatie betreft dus niet de bewegingen zelf, maar het moment en de lengte van de uitvoering. Dat ‘cut-up’ principe creëert een buitengewone visuele complexiteit, al was het maar omdat het de dansers dwingt om elk ogenblik hyper alert te blijven voor wat anderen doen, maar creëert tegelijk samenhang.

Je herkent bewegingszinnen steeds beter, maar je moet al heel goed kijken om ze voor jezelf helemaal uit te spellen. Mij lukte het in elk geval nooit helemaal.

Er volgen nog twee citaten van Virginia Woolf uit 'The waves', die telkens een bijzondere, moeilijk te beschrijven lichamelijke ervaring toch in een treffend beeld vatten. Melleat Frederikson vertelt in het eerste hoe een gouvernante een kind wast en wat het kind dan ervaart: 'I am covered with warm flesh', zegt het kind. Ze voegt daar gebaren aan toe die helemaal los staan van het verhaal, zoals het grappige zetje waarmee haar handen haar billen wat opduwen. Anna Massoni zal het ook in haar solo gebruiken.

Later evoceert Stephanie Amurao in een tweede citaat de tintelende sensatie van de schrijfster na een gewonnen tennispartijtje. 'My blood must be bright red, whipped up, slapping against my ribs'. Amurao herhaalt later ook het eerste citaat -over de verhaaltjes-leugens die we onszelf op de mouw spelden in poëzie- nog twee keer onmiddellijk na elkaar. Ook zij voegt daar gebaren aan toe die een parallel verhaal suggereren. Soms lijkt ze een grote luchtballon opzij te duwen, daarna is het alsof ze gordijnen wegschuift of iets van zich afgooit. Gebaren die je eerder al zag, maar hier trager, meer afgewogen gebracht.

De fantasierijke gebaren van Frederikson en Amurao deden me denken aan het werk dat de Canadese danseres Sarah Chase rond de eeuwwisseling in Europa maakte. Chase putte altijd uit herinneringen, vooral aan haar kindertijd, maar koppelde die aan precieze, elegante gebaren, die het verhaal niet uitbeeldden, maar iets van de sensaties die verscholen zaten in haar herinneringen naar boven brachten. Net zo is het hier.

Daarmee is het bijzondere van *The Waves* ook gegeven: met een trefzekere hand en virtuoze precisie leidt de choreograaf de kijker door een overrompelende veelheid aan bewegingen en percussie om precies uit te komen waar hij je wil hebben. De voorstelling vertelt niets -daar leent dans zich hoe dan ook niet goed voor- maar opent je zintuigen voor al wat bewegingen wel zijn: boven- en ondertonen van het dominante muziekje van ons denken. In de muziek brengen boven- en ondertonen de klank tot leven. Net zo is het met gedachten: zonder een lichaam dat er vorm aan geeft blijven het dode woorden. Precies wat Virginia Woolf aangaf. En Soulier zichtbaar maakt.