

De performance als metafoor

Een vergelijking tussen de theatrale strategie van White Horse en Sara Vanhee

Half maart was bij Gasthuis Frascati de voorstelling Trip van het jonge danscollectief White Horse te zien. Eind maart speelde de onderzoeksvoorstelling How they disappeared van de jonge regisseuse Sarah Vanhee. Beide voorstellingen gebruiken de basisprincipes van de theatersituatie als metafoor. Aan de hand van de relatie tussen performers en publiek zetten ze elk op een eigen manier de toeschouwer aan het denken over zijn verbondenheid met anderen.

Door Bas van Peijpe

Trip

Bij aanvang van *Trip* staan drie performers met gesloten ogen op enige afstand naast elkaar achter in de verder lege zaal. Hun kleding is wit, evenals de vloer, waarop een groot vierkant van zwarte lijnen het speelvlak markeert. Langzaam gaan hun armen omhoog en openen zij hun ogen. Tegelijk openen zij hun mond tot een wijde grimas, een stille schreeuw die doet denken aan andere stille schreeuwen uit de kunstgeschiedenis: van Edvard Munch, Francis Bacon of de beroemde stille schreeuw van Helene Weichel in haar rol van Moeder Courage. Maar de schreeuw van deze spelers drukt niet enkel verschrikking uit; extase, triomf en strijdlust zijn evenzeer aanwezig. De komende vijftig minuten zullen zij deze mimiek niet meer loslaten.

Wat volgt is een dwingende mars waar het drietal zich vol energie aan overgeeft. Het is een parade van geëxalteerde en strijdbare poses die verschillende maar toch globaal samenhangende associaties oproepen: van topsporters en rocksterren, van uitzinnig publiek, marcherende soldaten, protestmarsen en het beklimmen van de barricaden, van het vinden van een dood kind en het reiken naar hulp ... In het verlengde van deze beelden komen associaties met grote thema's naar boven: met oorlog, revolutie en fascisme, met de onderschikking van het individu aan het collectief, aan de vooruitgang, aan de machine.... Deze associatieve trip langs de (recente) geschiedenis van de mensheid wordt begeleid door een luide, ritmische *soundscape*, een industriële dreun waarin treinen en zware machines te herkennen zijn, afgewisseld met het geschreeuw van uitgelaten mensenmassa's.

Naarmate de voorstelling vordert, ervaar je als toeschouwer een groeiend ongemak met je eigen positie. De volgehouden extatische grimas van de spelers richting de tribune doet een voortdurend beroep op het publiek, lijkt je aan te spreken en niet meer los te laten, zonder ruimte te geven voor een antwoord. Eenzelfde effect hebben de strijdbare poses: ook deze schreeuwen om een reactie, om bijval of protest en laten hier tegelijk geen enkele ruimte toe. Ondertussen zie je als toeschouwer de spelers zweten en worstelen in deze zelf opgelegde uitputtingslag. Ook op dat niveau bekruipt je langzaam maar steeds sterker de behoefte om te reageren, om in te grijpen en, omdat je dit niet doet, een groeiend gevoel van medeplichtigheid aan het zichtbare lijden van de performers.

De voorstelling drijft zo een tegenstelling op de spits die inherent is aan theater: dat je als toeschouwer wordt uitgenodigd betrokken te raken bij wat zich voltrekt en tegelijk niet geacht wordt in te grijpen. Het doet denken aan de manier waarop performancekunstenaars als Marina Abramovich in de jaren zeventig experimenteerden met deze zelfde tegenstelling. De zeggingskracht gaat verder dan het spelen met de basisprincipes van het theater. Het dilemma dat hier voelbaar wordt gemaakt – toeschouwen maar niet reageren of ingrijpen – heeft een parallel in de echte wereld. Dagelijks worden wij aangesproken door beelden van het lijden en strijden van onze medemens op kleinere of grotere schaal. Deze beelden roepen om een antwoord, om bijval, weerwoord, hulp of medeleven. Maar doordat deze beelden via media tot ons komen, kunnen we ons er met een zekere afstand toe verhouden. We kunnen de beelden doseren, evenals de mate en vorm waarin we reageren: een gift aan het goede doel, een handtekening onder een petitie, een ingezonden brief, of we doen niets.

In *Trip* wordt het hier-en-nu van het theater gebruikt om deze afstand op te heffen. Tegelijk worden de afspraken van het theater gebruikt om de toeschouwer te confronteren met de betekenis van de positie van passieve getuige, een confrontatie die pijnlijker wordt naarmate de situatie langer duurt. In het geval van *Trip* lijkt die situatie na vijftig minuten tot een einde te komen. De luide muziek stopt, de spelers staan stil middenin de zaal, sluiten hun opengesperde monden en staan zo een tijdje uit te hijgen. Maar na enkele minuten begint de mars opnieuw, als een overtreffende trap van de eerste ronde. Na de aanvankelijke opluchting dat de uitputtingslag ten einde was, ervaar je als toeschouwer nu nog sterker dan voorheen het dilemma van je eigen positie. Ditmaal duurt de mars een klein half uur. Dan stopt opnieuw de muziek en staan de spelers weer stil, rood, zwetend en hijgend. Nu laten zij alle spanning varen en gaan zij zelfs één voor één zitten, de blik open naar het publiek.

De voorstelling is afgelopen, of toch niet? Het bevrijdende applaus, het ritueel waarin de normale situatie wordt hersteld en waarin publiek en spelers samen bevestigen dat het allemaal maar theater was, is ons nog niet gegund. We zijn écht getuige geweest van een échte uitputtingsslag en nu zitten we tegenover elkaar. Voordat een applaus kan worden ingezet, vraagt één van de spelers of iemand uit het publiek iets wil zeggen. Tegelijk valt op dat het licht op de vloer langzaam begint te doven. Er komen enkele schuchtere vragen en opmerkingen uit de zaal. Wat indruk maakt is niet zozeer de inhoud van dit aarzelende 'nagesprek', maar het feit dat zelfs na al dit geweld woorden nog mogelijk zijn. Het menselijk contact, dat anderhalf uur zo dringend nodig en tegelijk zo onmogelijk was, krijgt een nieuwe kans. Als een vasthoudend plantje steekt het na de storm voorzichtig de kop weer op. Maar het is een kwetsbaar gewas dat ook zo weer verdwenen is. Terwijl het licht dooft, blijkt dat deze performers, die ons anderhalf uur hebben aangesproken zonder dat we wisten hoe te reageren, ons ook nu ontglippen. Onze medemens roept om aandacht, hulp of bijval en wij zitten erbij en kijken ernaar.

How they disappeared

In *How they disappeared* onderzoekt Sarah Vanhee het verschijnsel 'verdwijnen', als overgang tussen aanwezigheid en afwezigheid. Zij gebruikt hiervoor vergelijkbare middelen als die welke in *Trip* worden aangewend: twee performers in een lege zaal die spelen met de spanning tussen de realiteit van het hier-en-nu en de illusie van opgeroepen beelden, tegen een abstracte *soundscape*. De publiekstribune staat schuin opgesteld in een hoek van de zaal, het licht is gedempt. Op de achtergrond klinkt zachte muziek, aangename losse tonen als van een speeldoosje. Twee vrouwen staan op uit het publiek en komen dichtbij voor de tribune staan, hun lichaam iets gedraaid. Licht heupwiegend op de muziek kijken ze ons vriendelijk lachend aan. Dan beginnen ze de situatie te benoemen waarin het publiek zich samen met hen bevindt: "Good evening. It is almost 9:15, it is Saturday... We are in the Gasthuis, in Amsterdam-West, in Western Europe... We are in an empty room, you are watching us.... etc." Ze herhalen telkens wat de ander heeft gezegd en voegen daar een bepaling van tijd, plaats of situatie aan toe. De tekst werkt geruststellend en schept een warme, intieme sfeer. 'Alles is in orde en onder controle', lijken ze te zeggen. 'Hoewel we in het theater zijn, spelen we geen spelletje met jullie. Er is geen illusie, wij zijn net zo echt als jullie.'

Dat kan natuurlijk niet duren. Op een gegeven moment stelt de linker vrouw zich voor: 'My name is Nina.' De rechter: 'I am Klementina.' De linker: 'My name is Nina and she is Klementina but she just made that up.' Hier begint een subtiel spel met een basisgegeven van het theater: de spanning tussen wat echt aanwezig is en wat gesuggereerd wordt, tussen werkelijkheid en schijn, tussen waarheid en fictie. Of de rechter vrouw al dan niet Klementina heet, kunnen we als publiek niet weten. (De flyer leerde achteraf dat 'Klementina' eigenlijk Klara heet, maar zelfs dat hoeft in principe niet waar te zijn). ok de toevoeging 'She just made that up' lost in dat opzicht niets op, maar maakt de toeschouwer wel bewust van het feit dat al wat gezegd wordt, verzonnen kan zijn. Wanneer de rechter vrouw bevestigt dat zij haar naam verzonnen heeft, benadrukt ze daarmee dat ten minste één ding waar is: dat hier niet enkel waarheden worden verteld. Zeker is dat niets zeker is. Theater is echte illusie.

De tekst wordt voortgezet met het benoemen van zaken die niet aanwezig zijn. 'There is no beamer. There is no cd, no dvd...' Al snel wordt de opsomming vreemder: 'There are no cats, no dogs, no elephants... there are no Americans, no Africans, no dead bodies....' Ook hier ontstaat een spanning tussen werkelijkheid en illusie. Het benoemen van de afwezigheid van in het theater veel gebruikte media richt de aandacht nog op het hoge werkelijkheidsgehalte van de situatie. Maar naarmate de genoemde zaken exotischer worden, rijst de vraag waarom deze genoemd moeten worden. Wat zit hier achter? Wordt hier toch een spel gespeeld? Het noemen van al deze afwezige zaken maakt ze juist aanwezig in de gezamenlijke verbeelding van het publiek. Losjes samenhangende beelden worden zo letterlijk opgeroepen en blijven als fantomen in de lege ruimte hangen. Het terrein van de illusie is betreden.

Dan gaat de voorstelling een volgende fase in. De vrouwen keren zich af van het publiek en richten zich naar de donkere achterhoek. In snelle afwisseling nemen ze kort verschillende houdingen aan die doen denken aan diverse podiumkunsten: danseressen, acrobaten en muzikanten komen voorbij. Net als in *Trip* wordt een parade van losjes met elkaar samenhangende beelden opgeroepen door kort aangehouden poses. Vervolgens stopt de lieflijke muziek. Het tweetal staat inmiddels een stuk verder weg. Met de rug naar het publiek herhalen ze kort de wiegende beweging en maken zo het verschil voelbaar met het begin van de voorstelling. Zowel in afstand als in mate van contact hebben ze zich verwijderd.

Daarna zet een geluid in dat aan zware storm en regen doet denken. De vrouwen lijken zich een weg te willen banen naar de achterhoek, tegen de storm in. Hun bewegingen zien er deels ongecontroleerd uit, alsof sterke natuurkrachten aan hun lichaam trekken. Ze springen, zwaaien en vechten tegen de storm. Soms komen ze plots een paar meter verder, dan weer worden ze teruggeworpen richting de tribune, maar altijd van het publiek afgekeerd. Deze scène duurt tien minuten en is in veel opzichten het tegendeel van de eerste scène. De warme, zachte sfeer van geborgenheid heeft plaatsgemaakt voor een energieke strijd, het directe contact tussen de vrouwen en het publiek is totaal verdwenen en zo toegankelijk als eerste scène was, zo 'taai' is de tweede: de handeling is monotoon en moeilijk te duiden, het geluid staat hard en de scène duurt erg lang. Om in de termen van de voorstelling te spreken: de twee vrouwen die net nog zo aangenaam natuurlijk aanwezig waren, lijken nu te zijn 'verdwenen' in een dikke theatrale laag, waarmee zij en de toeschouwers elk hun individuele worsteling aangaan. De linker vrouw spreekt enkele zinnen maar komt niet boven de storm uit. Zoals ook in *Trip* het geval was, gaat de poging tot communicatie ten onder in het geweld.

Wanneer de storm gaat liggen, wordt eerst nog eenmaal het wiegen herhaald, als een laatste herinnering aan het eerste contact, dat nu nog verder weg lijkt. Dan nemen de twee speelsters op handen en knieën plaats vlak bij de donkere achterhoek, nog net zichtbaar. Hun lichamen beginnen te schokken als bij hoge koorts. Het beeld lijkt te haperen, als een monitor die elk moment kan uitvallen. Wanneer dit schokken na enige tijd wegebt, ontstaat een meer serene sfeer. Liggend op hun rug met de voeten richting de hoek komen ze om beurten langzaam half overeind, reiken naar het donker en keren weer terug naar de vloer. Het lichtvlak krimpt, de beweging vertraagt. Hiermee is een volgende en laatste fase van het verdwijnen ingezet. Na hun heldere aanwezigheid in het begin en hun verdwijnen achter een toenemende illusie en ontoegankelijkheid tijdens de storm, lijken de twee vrouwen nu gevangen in een tijdloos moment tussen aanwezigheid en afwezigheid: onbereikbaar ver maar nog niet helemaal verdwenen, in hun slowmotion scherp zichtbaar als een nog verse herinnering.

Toekijken

Trip en *How they disappeared* spelen met de spanning tussen de realiteit van de theatersituatie en een opgeroepen verbeelding. Het is in de wisselwerking die optreedt tussen deze twee lagen dat de voorstellingen zich onderscheiden. In *Trip* wordt van begin tot eind een continue stroom beelden gecreëerd. Daaronder ontstaat in het hier-en-nu langzaam een steeds grotere spanning. De toenemende uitputting van de spelers en de voortdurende passiviteit van het publiek schuren steeds pijnlijker langs elkaar. Deze ongemakkelijke realiteit 'vult' als het ware langzaam de opgeroepen beelden, geeft ze lading en diepte. In *How they disappeared* is het hier-en-nu juist in het begin het sterkst aanwezig. Naarmate de rol van illusie en associatie toeneemt, verdwijnt deze aanwezigheid naar de achtergrond en worden de speelsters langzaam onbereikbaar.

Beide voorstellingen nemen de actuele situatie van het theater als uitgangspunt en gebruiken deze als metafoor.¹ Het zijn niet enkel voorstellingen over de werkelijkheid, maar ensceneringen van een specifiek – en daarmee uitvergroot – aspect van menselijk contact tussen spelers en publiek. In *Trip* werkt het passieve toekijken, en het groeiende ongemak en onvermogen daarbij, als metafoor voor hoe men zich in het echt verhoudt tot de bevlogenheid, het lijden en het strijden van anderen, op kleine en grote schaal. De toeschouwer ervaart het problematische van een afzijdige houding tegenover zo'n sterk appèl. Tegelijk wordt duidelijk hoe inwisselbaar de modellen zijn waarin de menselijke strijdlust zich laat gieten en dit levert een vreemde tegenstelling op: de stille schreeuw van de spelers lijkt met klem iets te vragen, maar wat? De passie van deze medemensen is aanstekelijk, maar de zaak waarvoor zij strijden onduidelijk. Bovendien ontnemt de kracht waarmee de voorstelling de toeschouwer bestookt hem de ruimte om zich ertoe te verhouden. In *How they disappeared* maakt het langzaam verdwijnen van de twee vrouwen, het oplossen van hun aanwezigheid, voelbaar hoe fragiel en vluchtig echt menselijk contact is. Ook zij bieden een opening om bij hen betrokken te raken, veel kleiner en intiemer dan de spelers in *Trip*, maar het moment is snel voorbij.

Beide voorstellingen geven de toeschouwer zo een verschillende ervaring van een gemankeerde verbintenis met anderen. In *Trip* blijft het sterke appèl van de spelers botsen op het onvermogen van de toeschouwer om hier op één of andere manier een antwoord op te geven. In *How they disappeared* gebeurt het tegenovergestelde. Hier is het niet de frontale aanval die het contact belemmert, maar juist het langzaam verdwijnen van de ander. De voorstellingen laten zien dat menselijk contact

¹ Zie in dit verband ook de artikelen van Wouter Hillaert en Peter Missotten over de soms problematische verhouding tussen werkelijkheid en illusie in het hedendaagse theater [[link](#)].

moeizaam en kwetsbaar is, maar ze doen meer dan dat. Door deze moeizaamheid en kwetsbaarheid niet enkel te tonen maar ook te enceneren tussen spelers en publiek, krijgen *Trip* en *How they disappeared* een extra potentiële politieke lading. *Trip* confronteert de toeschouwer met de noodzaak zich als individu te verhouden tot het appèl van de lijdende en strijdende mensheid. Wat het antwoord ook zal zijn, na dit anderhalf uur is duidelijk dat passief blijven toekijken geen optie is. *How they disappeared* vertelt over de vluchtigheid en vergankelijkheid van menselijk contact op kleinere schaal, van mens tot mens, en wijst daarmee in eenzelfde richting als *Trip*: blij niet zitten zwijgen en afwachten bij het appèl van een medemens. Elk op hun eigen manier sporen *Trip* en *How they disappeared* de toeschouwer aan om buiten het theater zijn passieve houding af te schudden en zich te verbinden, te verbinden met zijn naaste medemens en met de mensheid als geheel. Want voor je het weet zijn we verdwenen.

White Horse

White Horse is een collectief, opgericht door Chris Leuenberger, Lea Martini and Julia Jadkowski. Alle drie studeerden onder meer aan de School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling (SNDO) en werken momenteel in Amsterdam, Berlijn en Odessa. White Horse onderzoekt de resonantie van het lichaam op onze onsamenhangende tijdgeest. *Trip* is de tweede samenwerking na het naamgevende duet *White Horse - an attempt at live therapy*. *Trip* is een productie van Freischwimmer Festival 2008, in samenwerking met Gasthuis Frascati, School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling en Sophiensaele (Berlijn).

Trip

Concept en spel – Julia Jadkowski, Chris Leuenberger en Lea Martini

Advies – David Weber-Krebs

Geluid – Coordt Linke

Licht – Jan Fedinger

Vormgeving en kostuums – Theresia Knevel

Sarah Vanhee

Sarah Vanhee studeerde af aan de opleiding Woordkunst van het Lemmens Instituut in Leuven (2003) en aan de Mimeopleiding van de Amsterdams Hogeschool voor de Kunsten (2007). Als performer was ze te zien in werk van o.m. Moniek Merckx (tg Max), Jetse Batelaan en Andrea Bozic. In 2007 maakte ze de lecture-performance *de VETD* en *4000 trees, a red dress and an apple (possible story)*. Hiervoor kreeg ze een eervolle vermelding bij de Ton Lutz prijs 2007.

How they disappeared

Concept en choreografie – Sarah Vanhee

Spel – Klára Alexová en Nina Fajdiga

Geluid – Jochem van Tol

Kostuums – Elisa Marchesini

Choaching – Rob List

Bas van Peijpe

Bas van Peijpe volgt de MA-opleiding dramaturgie aan de Universiteit van Amsterdam. Daarnaast is hij werkzaam als dramaturg, redacteur en schrijver, onder meer bij Gasthuis Frascati.