

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