

later staat ze te lachen en te giechelen, en maakt ze een tweede keer een kleiner kadertje met haar dekens. In het klein herhaalt ze nu de kunstjes die ze al eerder toonde. Dit scenario herhaalt zich nog een keer, alsof ze even wil testen of alle mogelijkheden van het spel met de dekens en de wilde gebaren uitgeput zijn. Daarmee is het genoeg geweest en gaat ze van de scène, om nog even toe te kijken hoe Varinia Canto Vila zich vertoont. Het is geen toeval dat Godsmark de enige is die expliciet een kostuum (een felgekleurd hesje met pofmouwen dat zo uit de renaissance kon komen) draagt. Terwijl je bij Garzon door de ingehouden kracht voortdurend karakter vermoedt, zie je in het open, grillig bewegend lichaam en gelaat van Godsmark enkel spel, onderzoek, doen alsof, geen gevormd karakter. Is Garzon een oudere vrouw, Godsmark is in heel haar wezen een kind of een jonge vrouw voor wie alles nog mogelijkheid en spel is.

Varinia Canto Vila zit tussen beiden in. Ze heeft noch de lichtzinnigheid van Godsmark, noch de zelfbewuste, hooghartige présence van Garzon. Wat ze is, toont zich eerst en vooral als zwaarte, bezwaardheid ook. Ze wentelt zich eindeloos over de grond. Ze komt nauwelijks overeind of vooruit onder de sombere zang van Mahlers *Adagietto* N° 5. Pas na lange tijd pakt ze zichzelf samen: ze trekt een deken rond haar middel als een kostuum dat haar zal helpen een rol te spelen. In de plechtige stappen die ze zet, in de imitaties van een paard dat in sierlijke bochten over de scène holt, in de smartelijke sterfscènes die ze suggereert, komt iets van de speelsheid van Godsmark terug bovendrijven. Even proest ze zelfs van het lachen. Maar het gaat niet zo van harte, niet zo natuurlijk als bij Godsmark. Er volgt zelfs al eens een huilbui. Elke rol kost moeite, en het is moeilijk om er voldoende overtuiging voor op te brengen. Ze is niet jong, ze is niet oud, ze is iemand die onzeker blijft van zichzelf. Gevangen in een moeilijk nu, tussen verleden en toekomst. Misschien is het dan ook geen toeval dat net in dit portret Mahler voor het eerst verlaten wordt om plaats te ruimen voor *Close* van Robert Lippok, een soundscape die de muziek van Mahlers *Adagietto* vermengt met elektronische klanken. Naar het einde van dit derde portret komt nog iets anders in beeld. Dit zijn niet zomaar drie portretten. Niet alleen omwille van de suggestie van drie leeftijden, en dus een levensloop. Je geeft je er rekenschap van dat de verschijning van de drie vrouwen preciezer en sterker gekaderd was dan de variatie in bewegingen en persoonlijkheden eerst deden vermoeden. Elke danseres kreeg niet alleen haar eigen bewegingsstijl mee, maar werd ook getekend door een strak frame, een scherp afgelijnd patroon: een ellips voor Garzon, een rechthoek voor Godsmark en een slingerende beweging voor Canto

Vila. Er is een onzichtbare hand aan het werk geweest, die het materiaal van deze drie portretten gekaderd en geordend heeft. En plots besef je dat hier ook een vierde portret geschilderd werd: dat van de choreografe zelf, die zich in haar verschillende levensfasen inleeft.

Affected heeft, in zijn preciositeit, iets ‘unzeitgemäss’. We zijn het ontwend om geloof te hechten aan de maniëristische voorstelling van innerlijkheid die je ook in de muziek van Mahler vindt. Maar zijn we daar niet vooral slachtoffer van een verkeerd idee over authenticiteit, die enkel nog begrepen wordt als onthulling van verborgen drift, ontregeling, verlies van controle. *Affected* is een voorstelling die toont dat er in kunstmatigheid en zelfcontrole een andere, en daarom niet minder echte, en zeker niet minder theatrale, vorm van communicatie kan verschijnen.

La magnificenza

Merkwaardig genoeg creëerde Etienne Guilloteau, de levenspartner van Croizé, ongeveer op hetzelfde moment ook een nieuw werk dat je kan lezen als een zelfportret van de maker. Hoewel Guilloteau in *La magnificenza* niet alleen op het podium staat maar gesecondeerd wordt door Vincent Dunoyer en technicus Hans Meijer is het zelfs een minder verbloemd zelfportret. Dat blijkt uit een gedetailleerde analyse van de structuur van de voorstelling.

La magnificenza is gebaseerd op het materiaal van *Skène*, een duet van Guilloteau met Claire Croizé. Die voorstelling had op zich al een intrigerende structuur. Ze toonde twee mensen die, zelfs als ze samen bewogen, alleen bleven met hun gevecht tegen de chaos of eenzaamheid. *Skène* kreeg als motto een citaat van Gilles Deleuze en Félix Guattari mee: ‘Een kind in het donker, in de greep van de angst, sust zichzelf door zachtjes te zingen. Hij loopt en houdt halt volgens zijn lied. (...) Zijn gezang is als een ruwe schets van een stabiel en kalm centrum, dat stabiliteit en kalmte biedt in het hart van de chaos’. In *Skène* representeerde de leegte van het podium die chaos. Bij de aanvang lag daar slechts een omgevallen stoel, met Croizé ernaast. Hoe ze ook omging met de stoel, die weigerde zich een ‘antwoord’ te laten ontlokken. Een abstracte actie werd zo onmiskenbaar een metafoor voor verlatenheid. Dat gevoel week niet eens. Guilloteau verscheen op de eerste klanken van een pianosonate van Mozart. Beide dansers stonden in een hoek bijeen. Hun blikken speurden de omgeving af, maar kruisten elkaar nauwelijks, enkel als bij toeval, alsof ze elkaar niet zagen. Toch pikten ze, als was het onbewust, elkaars bewegingen op, al bleven het lege tekens. Ze bleven