



het meer dansten immers ook met vier. Naast deze kleine knipoog kan de machinerie op zich ook gezien worden als een balletreferentie. Door zijn danseressen de zwaartekracht voor even te laten tartten zonder dat daar opzichtig duw- en trekwerk aan te pas komt, vervult Verdonck een verlangen dat al zo oud is als die traditie waar hij op hint. *Flora et Zéphyre*, een ballet van Charles-Louis Didelot uit 1796, staat te boek als de eerste keer dat een danseres met behulp van kabels over het podium zweefde. Vanaf dan was gewichtloosheid een dansideaal dat nog meer dan een eeuw nastrevenswaardig bleef. De kabels werden weliswaar al snel vervangen door de heel wat minder in het oog springende pointes, maar het gevecht met de grond ging onvermoeid door.

Dat verlangen naar vleugels brandde niet voor niets het felst in de schoot van de romantiek. In een tijdperk dat doordrenkt is van een verlangen naar onbedorvenheid, harmonie, spiritualiteit en oneindigheid, kon je als kunstenaar niet anders dan mikken op het hogere. Of beter: op de vereniging van het Goede, het Ware en het Schone. Want de Waarheid kon zogezegd pas aanschouwd worden als ze gemedieerd werd via een schoonheid die de grenzen van wereldse vormen en normen overschreed. Het mag duidelijk zijn dat meta-

fysica toen haar beste tijd kende. Zo bekeken draagt de eerste slingerbeweging van I/II/III/IIII een vreemde paradox in zich: ze kan geïnterpreteerd worden als een citaat van een verjaard wereldbeeld, maar dat beeld kan zich niet helemaal openplooiën, doordat de verovering van het luchtruim halverwege in het slop geraakt. Uiteindelijk raakt de danseres de grond wel met haar hele lichaam.

Sinds de historische avant-garde doen we dan ook niet meer mee aan uitstappen richting het metafysische niveau. We gaan niet meer op jacht naar De Waarheid. En wie toen nog twijfelde, kreeg tijdens de Grote Deconstructie alsnog de kans om zich te verzoenen met de vaststelling dat we niet meer gelaten op bovenaardse redding moesten wachten. De enige waarheid is dat er geen één waarheid meer is. Tot zover gaat het houvast.

Hoewel je tegenwoordig soms sporen ziet van het tegendeel. In podiumland stond de laatste tijd Het Hogere weer terug in de *spotlights*. Het openingsbeeld van I/II/III/IIII past naadloos in het rijtje van andere recente hemelreikende voorstellingen zoals *Winterverblijf* (Lotte van den Berg), *Tagestötter* (Piet Arfeuille), *Kamp Jezus* (Wunderbaum) of *Glanzen* (Pieter De Buysser). Met dat grote onderscheid dat deze voorstellingen, hoe verschillend ook, allemaal herleid kunnen worden tot een existentiële vraag. Ze suggereren allemaal mogelijke strategieën van zingeving binnen een per definitie onzinnig leven. Ze stippelen zoektochten uit naar een zelf in te vullen waarheid. Die drijven op een levensgevoel dat bij Verdonck schittert door zijn afwezigheid. Zijn strakke, klinische aanpak duldt geen worstelend vitalisme als stoorzender. Bovendien is er ook weinig menselijks aan de danseres op scene. Ze heeft veel meer weg van een pop aan een touwtje.

### Ontstoffelijking

De idee van marionetten op scène is er een die Verdonck puurde uit Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* (1810). In dat essay verwondert Kleist zich over de gratie van twee dansende beren die hij op straat zag. Kleist kwam tot de conclusie dat het gebrek aan bewustzijn ervoor zorgt dat de bewegingen van de beren perfect en harmonieus zijn. Die gedachtegang trekt hij dan door naar acteren,

waarbij hij het model poneert van de acteur als supermarionet. Gratie kan pas ontluiken vanuit een verregaande beheersing, een uiterste kunstmatigheid en een doorgedreven reukenschap van de eigen handelingen.

De pop als metafoer om de performer te herdenken zou je kunnen zien als een embleem dat doorheen de theatergeschiedenis onder impuls van regisseurs zoals Gordon Craig en Oskar Schlemmer een verdere uitwerking kreeg. Verdonck heeft hiervan vooral onthouden dat gratie, en uiteindelijk schoonheid, schuilt in de ontstoffelijking van het geïdealiseerde lichaam dat op het podium staat.

Deel I lokt via zijn mooi-zijn een sensuele ervaring uit die verdere denkkronkels van ondergeschikt belang maakt. Voor alle duidelijkheid: het uitschakelen van de werking van het bewustzijn treft niet zozeer de danseressen. Hoewel je je natuurlijk de vraag kunt stellen hoe lang iemand ondersteboven kan hangen en draaien zonder flauw te vallen. Maar dit geheel terzijde. Hier staat juist de ontvankelijkheid van het bewustzijn van de toeschouwer voor het schone op het spel. En als het daarbij was gebeven, dan had Verdoncks installatie inderdaad esthetisch-fascistische trekjes gehad. Want als het erop aankomt, laat onze prachtlievende reflex zich verbazingwekkend gemakkelijk wakker kietelen. Dat bewerkstelligen is dus een koud, behaagziek kunstje.

Er treedt echter een kleine kentering op wanneer danseres nummer 1 terug het podium op zweeft in gezelschap van danseres nummer 2. In deel II krijg je in duetvorm dezelfde choreografie terug te zien. Ogenschijnlijk verloopt alles synchroon. Op het eerste zicht geen spatje imperfectie te bekennen in dit proces van verdubbeling. Waar tijdens de eerste opvoering de particuliere schoonheid van nummer 1 vooral in het oog sprong, klonteren 1 en 2 in je blik nu samen tot een collectief lichaam. Het is niet meer zozeer de gratie die je gedachten bezighoudt, maar de mechaniek die de lichamen aandrijft. Die treedt door de verdubbeling ineens prominent op de voorgrond. Het besef sijpelt binnen dat de symbiose tussen vlees en kabels zich op volkomen harmonieuze wijze voor je ogen voltrekt.

Dit samenvallen tussen mens en machine markeert een overgang. Door de simpele