



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

## ***'We have to continue'***

*Een analyse naar de manier hoe danstheatercollectief Peeping Tom verschillende kunstvormen integreert in hun producties met de nadruk op woord en beweging*

**Nick Deroo**

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van  
Master in de Kunstwetenschappen

Promotor: Prof. dr. Katharina Pewny  
Vakgroep Theaterwetenschappen  
2<sup>de</sup> lezer: dra. Laura Karreman  
Vakgroep Theaterwetenschappen  
Academiejaar 2015-2016



## **Verklaring i.v.m. auteursrecht**

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

Het auteursrecht betreffende de gegevens vermeld in deze studie berust bij de promotor(en). Het auteursrecht beperkt zich tot de wijze waarop de auteur de problematiek van het onderwerp heeft benaderd en neergeschreven. De auteur respecteert daarbij het oorspronkelijke auteursrecht van de individueel geciteerde studies en eventueel bijhorende documentatie, zoals tabellen en figuren. De auteur en de promotor(en) zijn niet verantwoordelijk voor de behandelingen en eventuele doseringen die in deze studie geciteerd en beschreven zijn.

## Voorwoord

Deze masterscriptie zou niet tot stand zijn gekomen dankzij een aantal personen. Deze wil ik graag even bedanken omwille van specifieke redenen. Eerst en vooral wil ik prof. dr. Pewny bedanken voor haar inzicht, flexibiliteit en menselijkheid tijdens het proces van deze masterscriptie. Daarnaast wil ik ook dra. Karreman bedanken voor de suggesties die ze me heeft meegegeven betreffende het theoretisch onderzoek. Eveneens wil ik Sam Loncke van *Peeping Tom* bedanken om de videoregistraties te kunnen bemachtigen. Deze thesis of opleiding zou ook nooit kunnen gestart zijn zonder de hulp van mijn moeder en vader, mama en papa: bedankt voor zoveel, ik weet dat ik niet eenvoudig ben. Ik kan heel veel mensen ook nog persoonlijk bedanken zoals Liesbeth, Matthijs, Jos, Frank, Sarah, Eline, Hanne, Elke, Johanna, Jan, Arno, Nele, An-Katrien, etc. om te vragen hoe het gaat met dit project, te luisteren ook al begrepen jullie er geen snars van, alles te relativeren maar vooral om er te zijn. Zonder jullie... Bedankt!

# Inhoudsopgave

Verklaring i.v.m. auteursrecht .....	3
Voorwoord.....	4
Inhoudsopgave.....	5
Inleiding.....	7
<b>1. Theoretisch kader .....</b>	<b>12</b>
1.1 Lehmann, Postdramatisch theater en het lichaam .....	16
1.2 Open vragen: een eerste voorzet .....	20
1.3 Via Bausch en Newman het alledaagse choreografen .....	21
1.4 Mime: een introductie .....	24
1.5 Crossing-over: theatralisering van dans.....	30
<b>2. Biografie Peeping Tom.....</b>	<b>32</b>
2.1 Familiebanden.....	34
<b>3. Analyse .....</b>	<b>36</b>
3.1 Le Sous Sol (2007) .....	36
3.1.1 Voorstellingsanalyse.....	38
3.1.2 Eindnoot .....	43
3.2 32 rue Vandenbranden (2009) .....	45
3.2.1 Voorstellingsanalyse.....	47
3.2.2 Eindnoot .....	54
3.3 A Louer (2011).....	56
3.3.1 Voorstellingsanalyse.....	58
3.3.2 Eindnoot .....	65
3.4 Vader (2014) .....	67
3.4.1 Voorstellingsanalyse.....	69
3.4.2 Eindnoot .....	77
<b>4. De voorstellingen kaderen: een terugblik.....</b>	<b>81</b>
4.1 Fysiek theater als iets fonisch, een terugblik.....	83
4.2 Hans-Thies Lehmann, een terugblik.....	84
4.3 Bausch en Newson, een terugblik.....	85
4.4 Woord.....	86
4.5 Lieder.....	89

<b>5. Conclusie .....</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>96</b>
Videoregistraties .....	96
Boeken .....	96
Tijdschriftartikels.....	96
Internetbronnen .....	97

Aantal woorden: 32879

## Inleiding

Het doel van deze masterscriptie is om te kijken hoe twee aspecten van podiumkunsten, met name woord en beweging, zich vermengen en verhouden tot elkaar, in de producties van *Peeping Tom*. Dit gezelschap dat gevestigd is te Brussel en zichzelf als danscollectief omschrijft, is de laatste jaren een gevestigde waarde geworden in zowel het dans- als theaterlandschap.

Als eerste moet gezegd worden dat er geopteerd is geweest om voor de terminologie van '(gesproken) woord' en 'beweging' te kiezen om meerdere redenen. Het woord tekst lijkt teveel alsof er gekozen is voor een op voorhand bestaande tekst of script wat vaak niet aan de orde is in de voorstellingen die worden besproken. Indien dit wel zo is dan wordt dit expliciet vermeld. Woord of gesproken woord omvat zowel de kunst van te spreken op een podium alsook de effectieve beschrijving van wat er gedaan wordt op het moment: er worden woorden gebruikt, gesproken woorden. Met betrekking tot lichaamsbeweging, acties, handelingen,... is er eerder voor het woord 'beweging' gekozen dan voor een verwoording zoals 'dans' gezien dans eerder gelimiteerd is tot wat vaak technisch door dansers wordt uitgevoerd. Later blijkt dat veel mime-invloeden ook aanwezig zijn. Deze kunst wordt minder gezien als dans. Veel van de bewegingen die mimegerelateerd zijn, neigen immers naar alledaagse activiteiten en niet naar dans. Meer uitleg hierover volgt. Dans heeft ook vaak de connotatie een uitgewerkte choreografie te zijn, gestoeld op de dansachtergrond van de performer. Dit onderzoek wil dit aspect ruimer zien en kiest daarom voor een ruim begrip als 'beweging'.

Op het eerste zich lijkt dit een zeer enge onderzoeksvraag te zijn die zich enkel richt op één gezelschap en maar een paar producties hiervan analyseert. Maar deze scriptie poogt verder te gaan dan dit. De laatste decennia is er immers een stijging te merken in het gebruik van woord in dans(theater)gezelschappen. En als we dit breder zien, dan is een grote crossing-over te bemerken van verschillende (podium)kunsten bij verscheidene producties. Daarmee wordt er niet gedoeld op bv. musical maar op theater- of dansvoorstellingen die andere kunstvormen integreren zonder daarbij muziek een even grote rol te laten spelen als hetgeen gezegd of gezien wordt. We gaan niet verder in op de definitie van musical, danstheater, theater etc. omdat dit vaak een straatje zonder eind is en niet in de lijn ligt van deze onderzoeksvraag.

Dit onderzoek poogt dus verder te gaan dan dit collectief alleen. Het is een opstap om via de analyses van hun voorstellingen, andere gelijkaardige voorstellingen te bekijken: hoe beïnvloedt het gebruik van woord een dansproductie? Wat ervaart het publiek wanneer er dialogen zijn tussen bewegingsscènes door? Wat is de meerwaarde of net de afbreuk van het gebruik van woord in deze producties? Dit zijn maar een paar vragen die aan de orde komen in dit onderzoek. *Peeping Tom* kan dus als een voorbeeld gezien worden om het groter kader te analyseren/begrijpen/ervaren.

*Peeping Tom* gebruikt in hun producties gesproken woord, beweging, dans, mime, zang en muziek. Zij zijn een exponent van een gezelschap dat niet schuwt om verscheidene kunstvormen te tonen en elkaar te laten ontmoeten op een podium. Het interessante hieraan is dus hoe deze interageren met elkaar: is het een totaalspektakel of zijn het enkel losse flodders die bij elkaar gesmeten worden? Wordt de toeschouwer in de wereld opgenomen of haalt deze kritisch zijn neus op en blijft hij/zij een buitenstaander voor dit lappendeken?

Voor de structuur van dit onderzoek uit de doeken wordt gedaan, is het nodig om te zeggen dat de bronnen m.b.t. dit onderzoek schaars waren. Er is weinig geschreven over de combinatie dans en woord, beweging en woord, beweging en theater. Dit is mede doordat dit soort theater pas echt een bloei heeft gemaakt de laatste twee decennia. De bronnen m.b.t. dans of teksttheater zijn niet te overzien maar focussen op andere zaken dan de samenwerking tussen deze twee. De internetbronnen die dit onderzoek gebruikt zijn mede door de recente onderzoeksvraag zeer groot, alsook door de focus op een collectief als *Peeping Tom*. Recensies of synopsissen van voorstellingen zijn immers een handige bron om zo'n collectief te bespreken. Hierdoor is het theoretisch kader ook deels een inbreng van deze onderzoeker zelf. Er wordt gepoogd te distilleren uit bestaande bronnen, eigen ervaring en kennis om zo de voorstellingen diep te kunnen analyseren.

De structuur van dit onderzoek is zo opgebouwd dat er eerst een theoretisch kader wordt geschapen. Daarin worden oude(re) voorstellingen onder de loep genomen die affiniteit hebben met de aspecten van woord en beweging. Een aantal voorstellingen uit de jaren '30 van de vorige eeuw worden besproken maar doordat er weinig visueel materiaal of voorstellingsanalyses beschikbaar zijn, kunnen we hier niet in detail op



ingaan. De verwoording m.b.t. deze voorstellingen is eveneens vaag waardoor ze enkel als inleiding kunnen besproken worden.

Vervolgens wordt er een sprong gemaakt naar de jaren '60 en '70 waar meer werd geëxperimenteerd met woord en beweging in dansvoorstellingen. Zo passeert o.a. choreograaf David Gordon met zijn *Judson Dance Theatre* de revue en toont hij aan dat dans in die periode meer uit zijn keurslijf breekt. Recentere voorstellingen komen ook aan bod maar worden in dit onderzoek niet uitvoerig besproken.

Na deze inleiding werpen we een blik op de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann zijn idee van postdramatisch theater. Voor deze analyse is hij van belang gezien hij aantoont dat er meer en meer symbiose ontstaat tussen verschillende kunstvormen waaronder woord en beweging. Hij zoomt eveneens in op het fysieke lichaam en hoe de perceptie hiervan is veranderd doorheen de eeuwen. Met betrekking tot modern danstheater en het collectief *Peeping Tom* is dit interessant.

Daarnaast bekijken we de Franse theaterwetenschapper Patrice Pavis die de leemtes wat invult die Lehmann achterlaat in zijn analyses. Pavis zoomt meer in op het lichaam aan sich en als deel van het geheel. Hij koppelt het lichaam los van het beschrijvende en laat dit bestaan als een individueel niveau. Kort hierna komt de Britse choreograaf Jonathan Burrows aan bod die specifiek wat vragen voorzet m.b.t. gesproken woord en beweging in combinatie met elkaar. Zijn inbreng m.b.t. het onderwerp is klein maar zeer toegespitst op deze onderzoeksvraag wat hem interessant maakt voor dit onderzoek.

Theaterwetenschappers Murray en Keefe brachten in 2007 een boek uit dat zich toespitst op fysiek theater. Ze geven hun blik op hoe beweging wordt ingezet in een tekstgerichte podiumkunst. De affiniteit van *Peeping Tom* met dit soort theater is groot waardoor deze twee een belangrijke rol invullen in het theoretisch kader. Daarbij passeren de Duitse choreografe Pina Bausch en de Britse choreograaf Llyod Newson ook de revue. Ze vertonen immers veel raakvlakken met *Peeping Tom*.

Dan wordt een nieuw element in het theoretisch kader geïntroduceerd: mime. Deze kunst heeft raakvlakken met zowel dans/beweging als (tekst)theater en er zijn elementen van dit vak te zien in de voorstellingen van *Peeping Tom*. Daarom wordt mime relatief uitvoerig behandeld in dit onderzoek om zo de voorstellinganalyses dieper en breder te benaderen. Mime symboliseert namelijk een soort kern van dit onderzoek en dat is hoe beweging en woord elkaar vinden in een bepaald kunstgebied of situatie. Namen als Jacques Lecocq, R.G. Davis & Russel Graves komen aan bod.

Als afsluiter van dit theoretisch kader werpen we nog wat licht op de theatralisering van dans in de laatste twee decennia van de vorige eeuw met o.a. het NO-manifest van Yvonne Rainer en de tegenkantingen van onder meer Noël Carroll en de reeds genoemde Pina Bausch.

Nu de omkadering min of meer gezet is, beginnen we aan de voorstellinganalyses van *Peeping Tom*. Na een korte biografiebespreking van het gezelschap gaan we over tot een diepere blik op vier producties. Dankzij videoregistraties die verkregen zijn via het gezelschap zelf – contactpersoon Sam Loncke – kon er gepoogd worden een diepgaande analyse uit te voeren. Er werd gekozen om *Le Sous Sol* (2007), *32 rue Vandenbranden* (2009), *A Louer* (2011) en *Vader* (2014) te analyseren. Dit zijn de laatste vier producties die *Peeping Tom* in première liet gaan. Alle vier worden ze via hetzelfde sjabloon geanalyseerd. Eerst wordt het grote plaatje geschept via recensies, synopsissen, etc. om dan over te gaan tot een analyse waar de voorstelling specifiek wordt beschreven en deels wordt geanalyseerd. Daarna is er een eindnoot die op bondige wijze de voorstelling bespreekt met een algehele indruk over gesproken woord en beweging.

Na een grondige individuele bespreking van deze vier producties, wordt er gepoogd de voorstellingen te kaderen in het theoretisch kader dat eerder werd geschapen. Ook tussen de producties onderling worden er linken gelegd. Hierin wordt diep ingegaan op de manier waarop beweging en woord een rol spelen binnen deze producties en wordt er geprobeerd de vragen die eerder werden gesteld te beantwoorden. In dit stuk van het onderzoek komen alle elementen samen om zo een goed beeld te geven van het gebruik van woord en beweging bij *Peeping Tom*. Een beeld dat zoals gezegd niet enkel te beperken is tot dit collectief maar ook gebruikt kan worden om een blik te werpen op andere gelijkaardige voorstellingen waarin woord en beweging geïntegreerd worden.

Het laatste deel van dit onderzoek is de conclusie die voorgaande delen kort toelicht. Waar deze inleiding vragen oproept, probeert de conclusie een bondig antwoord op deze vragen te geven. Op die manier hoopt deze scriptie een licht te werpen op de manier hoe danstheatercollectief *Peeping Tom* verschillende kunstvormen integreert in hun producties met nadruk op woord en beweging.

## 1. Theoretisch kader

We hebben gedanst op muziek bijna net zo lang als er muziek bestaat. In sommige Afrikaanse culturen gebruikt men zelfs hetzelfde woord voor muziek en dans want voor hen bestaat het ene niet zonder het andere.<sup>1</sup> Muziek en dans zijn een krachtige combinatie die voor de mens zeer normaal is, denk maar aan de openingsdans op een bruiloft of gewoon een avondje stappen. Hetzelfde is te zeggen voor muziek en woorden. Zowel aria's als popsongs zijn hieronder te classificeren. Maar wat is er te zeggen voor de combinatie woord en dans? Deze twee zaken worden namelijk minder snel aan elkaar gelinkt en wat wordt er dan ook mee bedoeld: is het dansen op woorden? Met onze stem acteren terwijl we dansen? Deze zaken zijn op het eerste zicht zeker niet evident, zijn veel minder aanwezig en ook minder voor de hand liggend voor de toeschouwer. Desondanks valt de opmars van deze twee aspecten van de podiumkunsten niet te ontzien, zeker gezien de ontwikkeling van de hedendaagse dans.

Deze opmars wordt natuurlijk ook gekenmerkt met een onderzoek wat de meerwaarde is van de combinatie van gesproken woord en beweging op scène. Er is immers een fijne lijn tussen het louter uitbeelden van de woorden (een feit dat vaak te zien is bij populaire dansshows als 'So You Think You Can Dance') en de meerwaarde van de beweging bij de woorden. Bij het eerste worden de dansers vaak poppetjes, attributen, visuele prikkels. Bij het tweede ontstaat een nieuwe dimensie die de voorstelling naar een hoger niveau kan tillen. Cruciaal hierbij is onder andere wat er dan exact verteld wordt op scène. Net zoals van belang is welke muziek de toeschouwer hoort in combinatie met de beweging, is het eveneens van belang welke woorden er uitgesproken worden. Slecht gekozen tekst leidt immers tot slechte choreografieën.<sup>2</sup>

Als we even een korte blik werpen op de dansgeschiedenis dan is het allesbehalve evident om deze combinatie terug te vinden. Er is met name ook enorm weinig onderzoek geweest naar deze combinatie. De grote focus ligt immers op muziek en dans en niet op gesproken woord en dans. Voorbeelden van zulke voorstellingen zijn wel te vinden in de tweede kwart van de 20<sup>ste</sup> eeuw. De recensies zijn zelf enthousiast over

---

<sup>1</sup>Rodreguez King-Dorset, *Black Dance in London, 1730-1850: Innovation, Tradition and Resistance*, MacFarland, 2004, p. 3

<sup>2</sup><http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/apr/06/dance-music-spoken-word>, geraadpleegd op 10.02.2016.

voorstellingen waar men danst op woorden.<sup>3</sup>In het werk *'Stepping Left'* van de Amerikaanse kunstwetenschapper Ellen Graf, vinden we een concrete verwijzing naar de combinatie van dans en woord. Graf beschrijft de dansvoorstelling *'Van der Lubbe's Head'* (choreogafe Miriam Blecher) uit 1934 die het verhaal vertelt van Marinus Van der Lubbe – een Nederlandse communist die werd veroordeeld voor het in brand steken van de Reichstag in 1933– die als zondebok diende voor de massa, en uiteindelijk onthoofd werd. Hetgeen ons hier interesseert, is dat Blecher zowel dans als woord gebruikt op een ander niveau en zo een extra laag creëert in plaats van dat één element een dienende functie bekleedt. De dans was namelijk gepaard met een politiek getint gedicht van Alfred Hayes. Dit was een nieuw gegeven in de tijd. Het creëerde immens veel nieuwe mogelijkheden:

*"Clearly, the combination of text and movement solved a lot of problems for radical dancemakers. A dance could unfold accordingly to the rules of composition developed by Horst, and leave the task of political education to the words. Dancer Jane Dudley recollected 'the most important thing about the whole period was that some very good dances were done, mainly using words because it was through the words that the content got made specific.'"*<sup>4</sup>

Diezelfde periode groeit het debat rond dans en woord, specifiek dichtkunst, mede door Anna Sokolow haar werk *'Strange American Funeral'* (1935). Haar dans *"was set to a poem called 'Strange Funeral in Braddock"*. Deze verwoording is problematisch gezien hiermee niet duidelijk is of de voorstelling gebaseerd is op het gedicht of dat het gedicht mede te horen was in de voorstelling. Hetzelfde probleem is eveneens te vinden bij bovenstaande voorstelling *'Van der Lubbe's Head'*. Worden woord en dans synchroon uitgevoerd door een performer? Worden de woorden door een niet-bewegend persoon gebracht of is het gedicht via vooraf opgenomen media te horen in de zaal? Deze onbeantwoorde vragen zijn problematisch net zoals het niet beschikbaar hebben van registraties of gedetailleerde beschrijvingen van de voorstellingen. Desalniettemin is te zien dat er een opkomst is rond de jaren '30 van het gebruik van tekst in combinatie met

---

<sup>3</sup>Voor meer voorbeelden van voorstellingen waar er gedanst wordt op gesproken woord zie <http://danceinteractive.jacobspillow.org/playlists/dances-with-spoken-word/#2>.

<sup>4</sup> Ellen Graf, *Stepping Left: dance and politics in New York City*. Durham, Duke University Press, 1997, pp. 61-63.

dans. Via welk medium – bewegend lichaam, stilstaand lichaam, ander medium,... – dit nu te horen is op het podium, is onduidelijk.

Bovenstaande voorbeelden zijn dus vroege vormen van tekstgebruik in dansvoorstellingen.<sup>5</sup> Recentere voorbeelden positioneren zich meer in het gebied van de hedendaagse dans die ontwikkeld werd in de jaren 1960 en 1970.

Zo kreeg de Amerikaanse choreograaf David Gordon bekendheid in jaren '60 omwille van het gebruik van gesproken tekst door zijn dansers alsook van het dansen op gesproken woord in zijn dansvoorstellingen. Met het Amerikaanse experimenteel danstheater *Judson Dance Theatre*, zocht hij toen al de grenzen op van de combinatie woord en beweging. Hij creëert nog steeds complexe collages van zowel visueel als tekstueel materiaal (vb. *T.V. Reel*, *The Photographer*, United States).

*"I used to use only movement I could make with my own body, until I realized how limiting that was. And I used to use language as I knew it, rather than as I heard it. But a single word can suddenly become both an action and a message. Movement is like that to me, too. I believe all movements are abstract. Not happy, not sad. One thing I do carefully is to present the kind of movement that looks like one thing we admit to recognizing, but present it in circumstances that belie it."*<sup>6</sup>

Hij is berucht om de grenzen tussen de verschillende kunsten op te zoeken, uit te dagen en weg te vegen; voornamelijk op de vlakken van dans en theater: *"he's turned in recent years to making interdisciplinary stage creations that are as much theater as dance"*.<sup>7</sup>

Dans werd in de jaren 80 in het algemeen erg 'woordelijk'. Naast het gebruik van woord werd multimedia ook frequenter ingezet waardoor critici het vaak 'performance art' begonnen te noemen hoewel de performers en makers zelf niet bezig waren met zichzelf te definiëren via labels en categorieën.<sup>8</sup> Maar het gebruik van woord in dansvoorstellingen is wel een trend die sinds de jaren '80 op te merken valt. Of het nu

---

<sup>5</sup>Mogelijkerwijs zijn er nog vroegere vormen van tekstgebruik in dansvoorstellingen. Dit onderzoek heeft weliswaar geen concrete voorbeelden hier van gevonden maar sluit niet uit dat er wel zijn. Omdat de focus van deze paper niet ligt op de geschiedenis van tekst in dansvoorstellingen, gaan we hier niet verder op in.

<sup>6</sup><http://www.nytimes.com/1982/12/12/arts/david-gordon-s-dance-ironies.html?pagewanted=all>, geraadpleegd op 12.02.2016.

<sup>7</sup>[http://articles.latimes.com/1992-11-03/entertainment/ca-1397\\_1\\_david-gordon](http://articles.latimes.com/1992-11-03/entertainment/ca-1397_1_david-gordon), geraadpleegd op 12.02.2016.

<sup>8</sup>Selma Jeanne Cohen (ed.), *Dance as a theatre art, source readings in dance history from 1581 to the present*, Princeton Book Company, Princeton, 1992, p. 218.

dient als een alternatief voor muziek, of dansers die zelf praten of de combinatie van dansers en acteurs op het toneel, de opmars van tekst was een feit.

Onlangs, in 2008, bracht de Britse danscompagnie *Phoenix Dance* een productie op de planken waar er werd gedanst op de proloog van *The Glass Menagerie* van Tennessee Williams. De recensies beschrijven de afwezigheid van muziek als een extra kwaliteit; het gaf alles een “dreamlike quality [...] *The dancers captured the heart of the story without resorting to clumsy mime*”.<sup>9</sup>

*“In memory, everything seems to happen to music,” comments Williams, and it is his own voice that is the music here. De Frutos's sensuously expressive choreography - languid, shivering, excitable, defensive - is sometimes literal in its gestures, but also reacts directly to the colour and rhythm of Williams' voice. This is a piece that works on two levels: as pure dance and as a fascinating embodiment of Williams' imagination.”*<sup>10</sup>

Hier wordt mooi omschreven dat de twee zaken elkaar versterken. De dansers zijn geen visuele prikkels maar vertellen hun eigen verhaal. Een verhaal dat op zijn beurt wordt versterkt door de woorden van *The Glass Menagerie* en omgekeerd.

We willen voorbij de recensies gaan en het geheel in een groter kader plaatsen. Verscheiden vragen met betrekking tot een dansend lichaam, een sprekend lichaam en deze combinatie beginnen zich op te dringen: wat betekent een dansend lichaam op het podium? Wat roepen woord en beweging op als ze gecombineerd worden? Op welk niveau verschillen ze?

Om die vragen te beantwoorden moeten we beginnen bij de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann en zijn beroemd idee van Postdramatisch theater.

---

<sup>9</sup><http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/apr/06/dance-music-spoken-word>, geraadpleegd op 10.02.2016.

<sup>10</sup><http://www.theguardian.com/stage/2008/apr/30/dance>, geraadpleegd op 10.02.2016.

### **1.1. Lehmann, Postdramatisch theater en het lichaam**

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisch theater*. Dit boek dat in 1999 verscheen, schets de ontwikkeling van het theater doorheen de 20<sup>ste</sup> eeuw en meerbepaald het prominenter aan bod komen van postdramatisch theater. Dit soort theater positioneert zich tegenover het klassieke Aristoteliaans theater van eenheid van tijd, plaats en ruimte. Zo ontbreekt in het postdramatisch theater onder andere causaliteit, een teleologisch principe, is er een veelheid aan handeling en primeert de zintuiglijke ervaring.<sup>11</sup> Hierin worden tekst en dialoog ook gezien als niet allesomvattend. Tekst staat niet meer op het hoogste schavot in de hiërarchie. Een symbiose tussen verschillende kunstvormen staat voorop. We gaan hier wat kort door de bocht bij dit algemeen overzicht gezien onze focus bij Lehmann ligt op zijn bespreking van het lichaam en dans in het postdramatisch theater. We citeren Lehmann betreffende zijn notie van 'Physicality':

*"Postdramatic theatre again and again transgresses the pain threshold in order to revoke the separation of the body from language and to reintroduce into the realm of spirit – voice and language – the painful and pleasurable physicality that Julia Kristeva has called the semiotic within the signifying process. As its presence and charisma become decisive, the body also becomes ambiguous in its signifying character, even to the point of turning into an insoluble enigma."*<sup>12</sup>

Het is duidelijk dat de Duitse theaterwetenschapper een meer symbiotische vorm van dans en woord omschrijft. Het feit dat hij zelf stelt dat het om een 'pain threshold' gaat, toont nog maar eens dat de combinatie woord en dans vaak verwaarloosd of op neergekeken werd en nog steeds wordt. Dat het lichaam een opmars heeft gemaakt in het huidige theaterlandschap is volgens Lehmann een feit maar het ontgaat hem niet dat de betekenis hiervan meer en meer een raadsel is. Wat moet het voorstellen? Beeldt het dansend lichaam de afwezige woorden uit? Toont het eerder een gevoel dan een taal? En vooral: wat met de combinatie woord en dans? Desondanks het voorgenoemde trekt Lehmann duidelijk een grens tussen dans en woord door het volgende te stellen: *"The persistence boom of a dance theatre carried by rhythm, music and erotic physicality but interspersed with the semantics of spoken theatre is not by chance an important variant of*

---

<sup>11</sup>Deze opsomming is niet exhaustief en schetst enkel een beeld van de tegenstelling Aristoteliaans theater vs. Postdramatisch theater.

<sup>12</sup>Hans-Thies Lehman, *Postdramatic theatre*. New York, Routledge, 2007, p. 96.



*postdramatic theatre*". Het woord 'interspersed' is hier van groot belang. Lehmann ziet eerder een afwisseling/variantie tussen woord en dans dan een gelijktijdig optreden van beide aspecten. Er blijft een afstand tussen de twee bestaan. Er wordt niet gepraat over het simultaan aanwezig zijn van beide zaken, het simultaan ontstaan/plaatsvinden/creëren/interageren,... Ondanks de toenadering die Lehmann omschrijft tussen woord en dans, blijft hij vasthouden aan een soort van hokjesmentaliteit waarbij het ene niet gelijktijdig met het andere kan plaatsvinden. We stellen hierbij wel dat Lehmann mogelijks dit niet afwijst als onbestaande of het niet erkent, maar het is frappant dat hij het als afzonderlijke zaken omschrijft. Dit is bijvoorbeeld niet van toepassing bij muziek en woord (bv. musicals) of muziek en dans (bv. klassieke dansvoorstellingen zoals ballet) waarbij het ene element het andere dient. Of waarbij de twee elementen hetzelfde verhaal vertellen (cfr. supra *So You Think You Can Dance*). Deze studie kan Lehmann wel weer bijtreden in zijn ondervinding dat dans als term breder is geworden en dat dus categorisering van podiumgenres meer en meer betekenisloos worden. Dans wordt beweging en beweging wordt dans, en zo worden minder en minder lijnen getrokken; wat Lehmann wel blijft doen bij de combinatie woord en dans.<sup>13</sup>

Een belangrijke noot dat Lehmann ons nog meedeelt, is zijn statement dat het fysieke lichaam, in tegenstelling tot bv. in de 18<sup>de</sup> eeuw waar het lichaam kon gezien worden als een te lezen en te interpreteren tekst, in het postdramatisch theater zijn eigen realiteit wordt. Het 'vertelt' niet een bepaalde emotie of toont niet bij elke beweging een concrete zaak maar het manifesteert zichzelf door zijn aanwezigheid als een geïnscribeerde site (van collectieve geschiedenis).<sup>14</sup> Dat het aspect 'woord' hier dus naast het aspect 'beweging' kan staan en op een andere niveau iets kan vertellen/meegeven aan de toeschouwer, valt te impliceren. Het verhaal van het collectief *Peeping Tom* komt hier voor het eerst naar voren. Hoe zo een dansend/sprekend lichaam zich manifesteert in hun voorstellingen is een cruciale vraag in dit onderzoek waar later op terug gekomen zal worden na de analyses van hun voorstellingen (cfr. infra). Maar het feit dat Lehmann hier stelt dat het niet een bepaalde emotie vertelt, of niet bij elke beweging verwijst naar een concrete zaak is zeker ook te plaatsen bij hun voorstellingen. De bewegende

---

<sup>13</sup>Ibidem, p. 96.

<sup>14</sup>Ibidem, p. 97.

performer bij *Peeping Tom* valt niet te lezen, dat is niet het doel maar het manifesteert zich als zijnde een eigen realiteit.

Verder in zijn werk focust Lehmann nogmaals op het lichaam dat een paradigmawissel heeft doorgemaakt. Voor de opkomst van het postdramatisch theater fungeerde het lichaam als een soort van *'signifier, but it was not an autonomous problem and theme of the dramatic theatre, where as such it rather remained a kind of sous-entendu.'*<sup>15</sup> Met de komst van een nieuw soort theater kon het lichaam de overstap maken naar een *'agent provocateur of an experience without 'meaning', and experience aimed not at the realization of a reality and meaning but at the experience of potentiality'*. Het lichaam draagt niet langer de pijn maar wordt het beeld van de pijn. Er is geen vorm van representatie of illustratie. Om het met de woorden van de Zweedse schrijver en dramaturg Valère Novarina te zeggen: *'the actor is no interpreter because the body is no instrument'*. Het heeft zijn eigen realiteit. Lehmann trekt dit specifiek door naar het dansgenre waar volgens hem het nieuwe beeld van het lichaam het meest duidelijk aanwezig is. Het lichaam articuleert hier geen mening maar energie.<sup>16</sup> Noch illustreert het, noch representeert het. Maar wederom maakt Lehmann geen intentie om het bewegend lichaam te verbinden met taal. Door te stellen dat het lichaam inderdaad een nieuwe positie bekleedt, wordt ook duidelijk dat er nieuwe mogelijkheden ontstaan betreffende symbioses. Omdat het lichaam niet langer een representerende rol vervult, is het ook niet langer een dienend middel voor kunstvormen zoals muziek of dans. Het neemt muziek of het neemt dans om voorbij een enkele realiteit te gaan. Door het niet langer te zien als een hulpstuk, zijn er bij wijze van spreken ontelbaar nieuwe mogelijkheden om het lichaam een plaats te geven als kunstvorm. Zeker in combinatie met dans en woord. Een sprekend lichaam, een dansend lichaam en gewoonweg een lichaam betekenen iets helemaal nieuw. Kunstenaars zoals Marina Abramovic, Chris Burden en Joseph Beuys zijn hier exponenten van. Op die kunstenaars gaan we niet verder in omdat dit ons teveel van het pad zou af leiden. Maar wat voor ogen moet worden gehouden is dat de betekenis van het lichaam door deze paradigmawissel een enorme invloed heeft uitgeoefend op dans en gesproken woord en de combinatie van deze twee. Op die manier kon er meer sprake zijn van een symbiose in plaats van onderwerping.

---

<sup>15</sup>Ibidem, p. 162.

<sup>16</sup>Ibidem, pp. 162-165.

Lehmann zijn werk vormt op deze manier een mooie aanzet om de (nieuwe) symbiotische relatie tussen woord en dans te benadrukken maar zoals hierboven aangehaald laat hij steken vallen waardoor er lacunes ontstaan.

Waar Lehmann veel zaken ongezegd laat betreffende lichaam en taal als een afzonderlijk geheel maar als samenwerkende elementen, schiet de Franse theaterwetenschapper Patrice Pavis te hulp. Hij stelt duidelijk dat het lichaam zichzelf als een afzonderlijk element verliest wanneer het deel wordt van het descriptieve discours. Wanneer het gereduceerd wordt tot het tekstniveau, is er geen enkel kracht meer te merken dat intrinsiek in het lichaam aanwezig is. Pavis zegt het simpel maar duidelijk:

*“Use of body language helps to fix the meaning of an utterance: ‘Yes’ accompanied by a nod of the head, reinforces signification of assent. Or, alternatively, it can ‘unfix’ meaning and further ambiguity: ‘Yes’ accompanied by a shake of the head. It may even be used as a substitute for speech: a nod of the head says ‘Yes’.”<sup>17</sup>*

Vooraf de tweede opmerking van Pavis is voor ons interessant want op die manier creëert het lichaam via beweging een nieuwe betekenislaag en geen bevestiging. Door de combinatie met hetgeen gezegd wordt, krijgt het ook een nieuwe dimensie. Taal en lichaam staan op zichzelf en vertellen elk iets, en door hen te combineren ontstaat er een nieuwe dimensie dat niet te achterhalen valt wanneer er één aspect afwezig is. Pavis doet deze uitspraken in het kader van theater, en niet in het kader van dans, desalniettemin werken zijn opmerkingen ook in de andere richting. Taal en beweging vormen hier een onlosmakelijke band, een tweerichtingsverkeer, waar de één niet zonder de ander kan bekeken of geanalyseerd worden.

Hoewel Pavis (en zijn medeauteurs Elaine Aston en George Savona) een nieuwe benadering geeft voor de symbiose van beweging en woord, focust hij eerder op *gestures* dan op dans. Daarnaast gaat het ook om *deictic gestures*, bewegingen die verwijzen naar het gezegde en zo alles extra duidelijk maken in plaats van een nieuwe laag te creëren.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup>Elain Aston en George Savona, *Theatre as sign-system, a semiotics of text and performance*. Londen, Routledge, 1991, pp. 116-117.

<sup>18</sup>Ibidem, pp. 117-120.

## 1.2. Open vragen: een eerste voorzet

De Britse choreograaf Jonathan Burrows helpt ons uit de nood door in zijn werk 'A Choreographer's Handbook' uit 2010 wel te praten over het combineren van woord en dans op een podium. Het boek geeft een overzicht van het hoe en waarom een dansvoorstelling gemaakt wordt. Gesproken taal is volgens Burrows de primaire manier om te communiceren met elkaar. Wanneer we kiezen om niet te spreken in een dansvoorstelling dan pogen we via andere manieren iets te vertellen. Maar Burrows ziet het belang in van de combinatie van woord en dans: "*we could choose to speak*".<sup>19</sup> De choreograaf reikt geen theoretisch kader aan waar dans en woord in geanalyseerd wordt, maar geeft een paar stellingen waardoor beide aspecten een nieuwe dimensie krijgen. Zo stelt hij: "*If you choose to speak, what does it reveal and what might it mask of the movement or images you're working with?*"<sup>20</sup> Woord kan immers abstracte bewegingen licht doen aanvoelen en fysieke details worden vaak vergeten door het gebruik van gesproken woorden. Opvallend bij Burrows is dat hij in het boek een paar quotes geeft die beschrijven hoe gesproken woord meer gewicht in de schaal werpt dan beweging. Zelf beweert hij dit niet maar het blijft frappant te zien dat de choreograaf toch wel quotes aanhaalt die het aspect gesproken woord als een eenvoudiger instrument zien dan beweging. Ondanks dit maakt Burrows het zeer duidelijk dat woord en dans naast elkaar staan en niet in een hiërarchie te plaatsen zijn. De lacunes die te zien waren bij onder andere Lehmann vult Burrows op die manier op.

Hoewel de choreograaf maar drie kleine pagina's wijdt aan gesproken woord, creëert hij veel mogelijkheden door woord en dans zo open mogelijk te benaderen in hun relatie ten opzichte van elkaar. Alles is mogelijk. Aan de andere kant is het voor dit onderzoek ook net jammer dat Burrows geen concrete verwijzing geeft naar het simultaan opvoeren van dans en beweging doorheen hetzelfde lichaam. Desondanks geeft Burrows een eerste grote theoretische aanzet tot het bekijken van woord en dans: beide aspecten moeten eerst bekeken worden op een individueel niveau om van hieruit op een symbiotisch niveau de nieuwe dimensie te bekijken die ze samen teweeg brengen. Burrows zal hier handig blijken in de analyse van *Peeping Tom* zijn voorstellingen.

---

<sup>19</sup>Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*. New York, Routledge, 2010, p. 185.

<sup>20</sup>Ibidem, p. 185.

### **1.3. Via Bausch en Newman het alledaagse choreograferen**

Murray en Keefe pogen in hun boek uit 2007, *Physical theatres, a critical introduction*, een blik te werpen op hoe fysiek theater, hoe beweging in en op theater wordt gebruikt. Hun blik op hoe beweging wordt gebruikt in een voornamelijk tekstgerichte podiumkunst als toneel, is uitermate handig voor deze analyse. Dit soort theater ligt namelijk dicht bij hoe het collectief *Peeping Tom* theater en dans vermengt.

Eerst en vooral zien Murray en Keefe fysiek theater als iets fonisch: het maken van geluid, het spreken, het aanhoren van deze beide zaken. Fysiek theater draait niet enkel om wat de lichamen doen maar ook zeker en vast wat de lichamen auditief teweeg brengen. Geluid is met andere woorden een belangrijk element. Of het nu gaat om geluid met of zonder tekst; het aanhoren van bepaalde zaken in een fysiek theaterstuk is van cruciaal belang volgens hen. Hiernaast is dit soort theater ook scenografisch: fysieke en visuele signalen van setting, attributen, kostuums, decor,... Op die manier worden alledaagse zaken gehaald uit een alledaagse setting waardoor ze een nieuwe dimensie krijgen: ze worden geconceptualiseerd en confronteren.<sup>21</sup>

Een voorbeeld van het theatraliseren van het alledaagse is de Duitse choreografe Pina Bausch. In haar choreografie keert ze vaak terug naar basisprincipes van het menselijk bestaan: wandelen, lopen, vallen, kruipen, botsen, het uitvoeren van kleine simpele dagelijkse bewegingen,... Hiernaast gebruikt ze nog meer alledaagse zaken zoals het borstelen of aaien van het haar, uit- en aankleden, popliederen,... Deze zaken krijgen een nieuwe dimensie door bijvoorbeeld het obsessief herhalen van die dagelijkse handelingen, door stilstaand te lopen tot je uitgeput geraakt, etc. Bausch neemt de alledaagse fysiek en bewegingen en tilt ze op naar iets buiten het gewone, buiten het alledaagse. Als er gekeken wordt naar haar beroemde *Café Müller* (1978), zie je meteen de link naar het echte leven. Het hele stuk is immers geïnspireerd op het café van haar vader waar zij zelf urenlang de klanten observeerde. De voorstelling lang worden dagelijkse handelingen naar een theatraal niveau getild waardoor de herkenning van het publiek in de personages zelf ook groter is. Dit is één van de enorme krachten van het stuk.<sup>22</sup> Dit is eveneens ook de kracht van *Peeping Tom*. De abstractie van het dagelijkse blijft concreet, alles blijft quasi herkenbaar. Het publiek blijft herkenbare personages,

---

<sup>21</sup>Simon Murray en John Keefe, *Physical Theatres, a critical introduction*, Routledge, New York, 2007, p. 35.

<sup>22</sup>Ibidem, pp. 77-81.

herkenbare bewegingen, herkenbare settings zien. Op die manier is de link met Bausch duidelijk (cfr. infra).

Een ander voorbeeld van het theatraliseren van dagdagelijkse handelingen is de Britse choreograaf Lloyd Newson met zijn groep *DV8 Physical Theatre* (°1986). De fysieke taal die hij in zijn voorstellingen hanteert is aan de ene kant de dagelijkse lichamelijke gedragingen van de mens maar aan de andere kant ook een eigen repertoire dat bestaat uit snelle, moeilijke en gevaarlijke bewegingen die enkel precies kunnen uitgevoerd worden door getrainde performers. Deze combinatie is eveneens terug te vinden bij *Peeping Tom*. Terwijl Bausch minder de technische kant toont in haar voorstellingen – maar deze meer in het lijf van de performers zit dan dat ze deze tentoon spreidt – zie je bij *Peeping Tom* net zoals bij Newson ook de moeilijkheidsgraad van sommige bewegingen en acties.<sup>23</sup> Het interessante aan *Peeping Tom* is dat ze gebruik maken van acteurs en dansers naast elkaar en dat deze beide bewegen op het podium, soms dezelfde dansante bewegingen uitvoeren. Zo zie je dagelijkse bewegingen die uitgevoerd worden door dansers en het verschil in uitvoering bij acteurs. Net zoals je meer dansante frases ziet die door beide performers worden uitgevoerd en waar een duidelijk verschil in te merken valt. Op deze wijze verbindt *Peeping Tom* zich meer met een publiek dat niet gespecialiseerd is in dans of zelf danservaring heeft (cfr. infra).

Het is schijnbaar makkelijk om op die manier de danser van de acteur te onderscheiden op de scène. Wanneer beide performers zich wagen aan elkanders vakgebied wordt meteen duidelijk wie de specialist is en wie de 'leek'. Maar aan de andere kant moet de vraag gesteld worden of de acteur niet altijd danst en de danser niet altijd acteert? De danser vraagt zichzelf af, net zoals de acteur, hoe zijn/haar lichaam te zien is, hoe wil hij/zij het lichaam tonen, wat wil hij/zij tonen met het lichaam. Want in sé zijn de danser en de acteur hetzelfde: ze presenteren hun kunst op podium met hun lichaam als uitgangspunt. Een lichaam, zoals hierboven gesteld, dat een eigen realiteit heeft en niet ten dienste staat van iets, niet een instrument is. Wanneer we praten over meer gebruik maken van stem of meer gebruik maken van het lichaam of de techniek van het lichaam, verenigen we al. Dat is wat ook zo interessant is aan *Peeping Tom* omdat het deze twee kunstvormen combineert. Ze pogen een symbiose te maken maar ook duidelijk de gemeenschappelijke kenmerken van de 'performers' tentoon te stellen, net als hun

---

<sup>23</sup>Ibidem, pp. 81-83.

specifieke kwaliteiten. Doordat de performers zich wagen in een gebied dat niet vanzelfsprekend is voor hen, komen ze ook dichterbij de toeschouwer toe. Binnenin die magische wereld die ze creëren, is er dan sprake van rauwheid, van iets ongepolijst dat de magie doet binnensijpelen bij de toeschouwer. Er wordt de illusie gecreëerd dat hun leven daar ook te zien is zonder dat het aan bijzonderheid verliest. Door het contrast maar ook versmelting van specialisme, techniek en ongepolijstheid ontstaat er een herkenbare illusie waar je als toeschouwer aan wil deelnemen.

De vergelijking Newson-*Peeping Tom* gaat nog verder op met betrekking tot tekst. Beide collectieven gebruiken tekst op podium en proberen een verhaal te vertellen op de best mogelijke manier. Wanneer tekst gebruikt moet worden, dan wordt deze ingezet en wanneer dans de beste taal is, dan wordt beweging ingezet. De limieten van zowel beweging als woord worden zo impliciet aan de kaak gesteld maar ook de mogelijkheden van beide zaken komen naar boven. De ene vorm vertelt iets anders dan de andere, de manier waarop er verteld wordt is van groot belang. Dit is duidelijk te zien bij zowel *DV8 Physical Theatre* als *Peeping Tom*.

Zowel Bausch als Newson brachten theater op hun eigen manier en in hun eigen mate dichterbij elkaar. Formalisme werd niet geband maar was geen focuspunt meer in hun werk waardoor het dagdagelijkse meer een prominente rol speelde in hun werk. *Peeping Tom* deint mee op deze golf maar toont ook duidelijke verschillen door hun gebruik van excessieve en theatrale decors. Ze duiken niet enkel in het dagdagelijkse maar zoeken naar een nieuwe wereld in dit gewone. Het concrete van het dagelijkse behouden ze maar door een bijna magische wereld te scheppen, een magische theatrale wereld, wordt er een andere dimensie gecreëerd dan bij Bausch en Newson (cfr. infra).

Van belang bij zowel Bausch, Newman als *Peeping Tom* is dat het visuele element bijna altijd als eerste wordt geïntroduceerd. In tweede instantie wordt pas een stem hoorbaar. Voordien kan natuurlijk al klank hoorbaar zijn maar de stem wordt bij alle drie pas geïntroduceerd na het visuele element. Dit is omdat de gesproken tekst iets afbakt.<sup>24</sup> Het bakent de fysieke tekst, de actie, af en hierdoor wordt het fantasiekader of associatiekader van de toeschouwer meteen verkleind. De afwezigheid van gesproken tekst bij aanvang creëert net een illusie, een magische wereld. Doordat de stem pas later

---

<sup>24</sup>Ibidem, p. 35.

aanwezig is in het stuk, wordt het dagdagelijkse ontrokken uit zijn context. Moest de stem samen met het visuele vanaf moment één aan bod komen zou dit veel minder het geval zijn. De link met een banale cafésène zou veel sneller gemaakt worden bij het publiek bijvoorbeeld. Ook op deze manier theatricaliseren ze alle drie het dagdagelijkse: doordat ze het fonische element van fysiek theater handig weten in te zetten, komt dit de symbiose tussen woord en beweging ten goede.

#### **1.4. Mime: een introductie**

Hierboven wordt een soort van introductie gegeven op het gebied van fysiek theater en de symbiose van woord en beweging. Waar we hierboven eerder gekeken hebben naar de kunstvorm dans, werpen we nu een blik op de kunstvorm mime. Dit is een podiumkunst die zowel de wereld van theater in zich heeft alsook vertrekt vanuit een bewegingsstandpunt. Mime is op deze manier een ideale onderzoekspartner om deze twee werelden te bekijken in een vorm waar ze beide aanwezig zijn.

Als we eerst eens kijken naar de wereld van klassiek ballet. Één van de regels is: men praat niet wanneer je een ballerina bent.. Er wordt niet gepraat maar de dans vertelt het verhaal zonder dat er ook maar één woord gesproken wordt, zowel in de muziek als in de bewegingen. Een voorbeeld: In Convent Garden speelde in 1965 het ballet *Song of the Earth* van Kenneth MacMilan. De danser Anthony Dowell imiteerde een megafoon met zijn handen, zette deze rond zijn mond en gaf de intentie iets te roepen naar het publiek toe. Het bleek uiteindelijk maar een pantomimemoment te zijn want het publiek hoorde geen geluid. Desalniettemin kan deze beweging, deze pantomime, al gezien worden als een historisch moment in ballet. De intentie van woord wordt op deze manier al gegeven, iets wat niet te bedenken viel in de geschiedenis en vandaag in klassieke ballet voorstellingen.<sup>25</sup>

Maar waar woord en zang buiten het bereik ligt voor dansers, ligt dans veel dichterbij bijvoorbeeld operazangers. Het kan eigenlijk eerder gezien worden als een dansante beweging dan echt dans maar toch mogen deze zangers rondtollen in een bijna-

---

<sup>25</sup> Daniel Albright, *Golden Calves: the role of dance in opera*, The Opera Quarterly, Vol. 22, N. 1, 2006, p. 22.



pirouette als uiting van hun geluk. Zo zie je meteen dat de cesuren tussen deze verschillende kunstvormen helemaal anders liggen.<sup>26</sup>

De vraag is dan ook: waarom aanvaarden we eerder dat zangers dansen en minder dat dansers spreken? Als we het nu allemaal wat ruimer bekijken is er duidelijk een soort conventionaliteit te bespeuren op het podium als het gaat om dans, muziek en woord. Muziek en woord passen goed bij elkaar (bv. opera), net zoals dans en muziek (bv. ballet). Musicalvoorstellingen proberen de drie zaken wat te vermengen met elkaar door zowel dans, muziek, gesproken en gezongen woord met elkaar te combineren. De combinatie woord en dans is er weliswaar één die bij velen de wenkbrauwen doet fronsen. Deze combo is weliswaar niet nieuw maar niettemin niet volledig verkend en heeft nog steeds een vervreemdend karakter (cfr. supra).

Dit vervreemdend karakter is weliswaar het uitgangspunt als we naar hedendaagse mime kijken. Mime wordt toch nog vaak bekeken als een soort 'tussenkunst'. Het valt weliswaar te situeren tussen dans/beweging en tekst(theater) maar is ook een kunstvorm op zichzelf. Het is voor deze studie weliswaar het ideale pad om te bewandelen om zo meer te weten te komen over de manier waarop woord en dans met elkaar interageren en waarom dit net voor velen niet zo'n evidente keuze. We beginnen met mime te definiëren en meer bepaald met wat het niet is. In eerste instantie verschilt deze van pantomime:

*“Het onderscheid tussen mime en pantomime zit in de suggestie. Pantomime beeldt objecten uit die er niet zijn. Door de bewegingen van de spelers herkent het publiek de objecten, maar ook de situatie en de handelingen. De mime baseert zich niet op de herkenbare uitbeelding van objecten, maar legt de nadruk meer op de beweging zelf. Laurens Oliveira, vorig jaar afgestudeerd aan de mimeopleiding te Amsterdam: ‘De speler gaat een intentie of een dynamiek aan. Maar hij suggereert niet dat er een raam is als dat er niet is.’ Gegeven de houding van de mime ten opzichte van de pantomime was de afstudeersolo van Oliveira verrassend. Het publiek werd met veel enthousiasme verwelkomd door een witgeschminkte clown met witte handschoenen, compleet met klassiek tenue van zwarte broek en gestreept shirt. Oliveira combineerde in zijn korte onemanshow een aantal pantomimeacts met een*

---

<sup>26</sup>Ibidem, p. 22.

*monoloog over een misbruikte jongen. Oliviero: 'Ik zat op de mimeopleiding en vond dat ik dan ook pantomime moest kunnen. In die zin was mijn afstudeersolo ook een reactie van de tendens op school om steeds meer de nadruk te leggen op de spelerskant. Terwijl ik vind dat ook de technische vaardigheden van de pantomime heel belangrijk zijn om te leren".<sup>27</sup>*

Het wordt meteen duidelijk dat mime een kunst is van bewegen zonder zaken te ontkennen of materiële zaken te suggereren zoals een raam dat er niet is. Het is in eerste instantie een kunst waar spreken eveneens niet aan de orde is, zoals bij klassieke balletvoorstellingen. Maar zoals mimespeler Laurens Oliveiro hierboven ook al stelt, wordt woord meer en meer geïntegreerd in de idee van mime en in mimeopleidingen.

Voor we dieper gaan op de verbinding van woord en mime bekijken we nog eerst even de woordloze mime. Grondlegger van de huidige mime, de Fransman Jacques Lecoq, suggereerde al dat noch woord noch beweging op zich 'interessant' zijn als men de idee erachter niet ziet. Het is pas wanneer de beweging of de uitspraak gelinkt wordt aan de idee, aan het teken, aan de begrippentaal van het publiek dat het een betekenis krijgt. Er moet een code zijn die duidelijk is voor het publiek. Enkel op die manier begrijpt de toeschouwer de wereld van de mimespeler en kan er een verhaal vertelt worden. Op die manier is mime connotatief (en pantomime denotatief).<sup>28</sup>

Weliswaar wordt het woord zelf – mime – steeds minder gebruikt om het vak te omschrijven. Pionier van de moderne mime Jacques Lecocq stelde in 1987 dat dit komt omdat veel hedendaagse mime:

*"express themselves in a way far removed from silence, via gesticulating as though crying for help or pulling a face in order to remedy a lack of speech and to make themselves understood. These poor mimes have caused the genre to be viewed as a strange zoological phenomenon which one should observe from behind a glass screen – a kind of theatrical malady"<sup>29</sup>*

---

<sup>27</sup><http://www.pantomime.nl/Historie.html>, geraadpleegd op 08.02.2016.

<sup>28</sup> Bari Rolfe, *The mime of Jacques Lecoq*, *The Drama Review: TDR*, Vol. 16, N. 1, 1972, p. 35.

<sup>29</sup> Simon Murray en John Keefe, *op. cit.*, p. 19.

Op die manier leunt mime eerder aan bij het eerder vernoemde pantomime waar het dus op zich weinig verwantschap mee heeft. Het genre mime wordt op die manier verengd tot vakmanschap van het uitbeelden. Maar dat is het zeker niet. Het is zowel een op zichzelf staande kunstvorm maar ook een soort hulpstuk, een verlengstuk voor de acteur of de danser. In de geschiedenis van theater, heeft mime als afzonderlijke kunst amper overlevingskansen. Het is eerder een 'art de passage', een transitie, een kanaal om dans en drama te voeden.<sup>30</sup> Het zal snel duidelijk worden dat deze mening toch wat achterhaald is (cfr. infra).

Het belang van mime voor dit onderzoek is de manier waarop mime gebruik maakt van een bewust, specifieke lichaamstaal zonder woorden aan de ene kant. Aan de andere kant is mime een soort verbindingsfactor tussen woord en spel zoals Laurens Oliveiro en Jacques Lecocq deze beschrijven. Vooral het tweede is voor ons van belang. Het legt een eerste basis tussen een bewegingstaal en een teksttaal. De Hogeschool voor de Kunsten Amsterdam biedt een professionele mimeopleiding aan en omschrijft deze als volgt:

*"Uitgangspunt van de mimelessen is de mime corporel, een bewegingsleer die houdingen, handelingen en bewegingen van het menselijk lichaam analytisch benadert, om van daaruit theatrale mogelijkheden te ontwikkelen. De mime corporel en de adaptaties daarvan vormen het fundament van de opleiding. Ook de uitgangspunten van de spellessen zijn de beweging, de analyse van de lichaamstaal en de ruimtelijkheid. Vanuit deze fysieke basis wordt er gewerkt aan de verbeelding, de beleving en de inleving."*<sup>31</sup>

Zowel een theaterwereld als een bewegingswereld zitten vervlogen in deze opleiding. Hedendaagse mime moet dus gezien worden als een op zichzelf staande kunst waar vertrokken wordt vanuit fysieke integriteit, mogelijkheden en persoonlijkheid. Dit startpunt houdt in dat woord een belangrijke rol speelt in de opleiding en de mimewereld. Wanneer gekeken wordt naar mimespelers die te Amsterdam afstuderen zie je dat deze ingezet worden als zowel acteur als danser als performer. Collectieven zoals *Bambie* en *Schwalbe* tonen eveneens het belang aan van zowel woord als beweging in hun voorstellingen. Als concreet voorbeeld kunnen we kijken naar mimespeelster

---

<sup>30</sup> Bari Rolfe, *op. cit.*, p. 36.

<sup>31</sup><http://www.ahk.nl/theaterschool/opleidingen-theater/mime/studieprogramma/>, geraadpleegd op 05.05.2016.

Karina Holla die vaak omschreven wordt als 'koningin van de mime'. Zij maakt meer en meer gebruik van woord en eigen stem in haar voorstellingen. Haar laatste voorstelling *Fremd-Körper* maakt zelfs gebruik van een toneeltekst (*Fremd-Körper* van de Oost-Duitse schrijver Manfred Karge) maar ze blijft vertrekken vanuit haar fysieke aanwezigheid op het toneel. Holla vertelt het verhaal van een arme vrouw in Nazi-Duitsland die trouwt met Max. Maar als Max sterft, wordt ze gedwongen om zijn baan en bestaan over te nemen gezien de economische situatie.<sup>32</sup> Holla heeft gestalte aan de vrouw achter de man en de man achter de vrouw op een fysieke manier zonder daarbij tekst te schuwen. De voorstelling is bijna een ode aan de vermomming, een ode aan de transformatie, een ode aan het lichaam en het woord.

Mime symboliseert op die manier de essentie van dit onderzoek: de manier waarop woord en dans met elkaar worden verbonden. Hoe deze symbiose kan plaatsvinden zonder dat de ene kunst de andere uitsluit.

Als we eens enkel naar dans en mime kijken dan zien we dat ze in sé veel met elkaar gemeen hebben. Beide vertrekken vanuit de fysieke mogelijkheden van het lichaam. Een verouderd artikel (1958) van Russel Graves toont aan dat mime en dans anders werden bekeken voor de komst van het postdramatisch theater. Graves stelt immers dat dans zonder muziek op zich onbevredigend is. Zoals we hierboven net aangetoond hebben, is dit veel minder van toepassing gezien de komst van hedendaagse dans en conceptueel theater. Hij zegt eveneens dat mime het best tot zijn recht komt in stilte.<sup>33</sup> Een punt dat eveneens achterhaald is als je kijkt naar hedendaagse mimespelers en -collectieven.

Er blijft natuurlijk wel een verschil bestaan tussen mime en dans. Daar waar dans, en zeker hedendaagse dans, meer de abstractie ingaat en bewegingen creëert die op zichzelf staan, blijft mime concreter. Mime blijft refereren aan een bestaande wereld zonder dat deze de bestaande wereld representeert, illustreert of uitbeeldt.

De Amerikaanse mimespecialist R.G. Davis<sup>34</sup> brengt in een eveneens verouderd artikel (1962) zijn hypothese naar voor dat pantomime – en dus geen mime – dichterbij dans staat omwille van het vertellen van een verhaal dat te ontcijferen valt. Pantomime beweegt op muziek net zoals dans, er is 'niets daar', de kijker raadt wat er daar is, het is

---

<sup>32</sup>[http://www.denwevorst.nl/programma/\\$AT\\_5604/\\$ID\\_8287/karina-holla/](http://www.denwevorst.nl/programma/$AT_5604/$ID_8287/karina-holla/), geraadpleegd op 05.05.2016.

<sup>33</sup> Russel Graves, *The nature of mime*, Educational Theatre Journal, Vol. 10, N. 2, 1958, p. 101.

<sup>34</sup> R.G. Davis, *Method in mime*, The Tulane Drama Review, Vol. 6, N. 4, 1962, p. 63.

stil. Het volgt eerder het Aristotelisch concept van dans als een mimetisch medium, één dat representeert. Er is hier weinig sympathie voor de notie van beweging an sich.<sup>35</sup> De stelling van Davis wordt meteen ontkracht als er verwezen wordt naar bovenstaande alinea's over de opkomst van hedendaagse dans en het postdramatisch theater. Maar wat interessant is aan Davis is dat hij mime – en dus geen pantomime – dan weer eerder naar het drama richt omwille van tegenovergestelde redenen: er is sprake van spreken, zingen, er zijn attributen, de kijker denkt over wat er bedoeld wordt. Net zoals bij Graves valt deze verouderde scheiding en verouderde visie op theater, mime en dans niet te ontkennen. Maar Davis ziet weliswaar een natuurlijke link tussen mime, dans en theater. Dans, en vooral hedendaagse dans, is zo geëvolueerd dat het nu ook gebruik maakt van stilte, attributen en geen verhaal uitbeeldt maar meer een gevoel probeert mee te geven. Het is geen imitatie of representatie maar een presentatie. Theater, en zeker postdramatisch theater, is eveneens in die mate geëvolueerd dat het de stilte van mime heeft overgenomen. Het omarmde het feit dat er 'niets is' en er dan ook amper iets fysiek tastbaar zoals attributen moet worden gebruikt. De kijker kan zo zijn verbeelding laten gaan.

Het fonische element dat hierboven al werd aangehaald in het kader van Murray en Reefe hun *Physical Theatre* komt dus op zich uit de mime. Wat een lichaam auditief gezien op een podium teweeg brengt, is een consequentie van de mime en zijn idee om te beginnen vanuit een fysiek lichaam dat aanwezig is op een podium. Dit bewegend lichaam brengt geluid naar voren en op die manier is de link tussen beide zaken niet ver te zoeken. Ook de stilte die toegepast wordt – wat op zich ook een fonisch element is: stilte wordt gedefinieerd als de afwezigheid van geluid – is een duidelijke mimeconsequentie.

De grens tussen mime, woord en dans vervaagde dus naarmate men meer naar het heden komt. De taal die mime spreekt kan als een soort brug en inspiratie gezien worden tussen hedendaags danstheater en teksttheater. Het is het grensgebied tussen deze twee, in eerste instantie, ver verwijderde familieleden.

---

<sup>35</sup> Roger Copeland, *Theatrical Dance: How do we know it when we see it if we can't define it*, *Performing Arts Journal*, Vol. 9, N. 2/3, 1985, p. 175.

### **1.5. Crossing-over: theatralisering van dans**

Als laatste werpen we nog een korte blik op de theatralisering van dans in de jaren '80 en '90. Deze tendens is belangrijk geweest voor een collectief als *Peeping Tom* dat enorm steunt op de grootsheid van theatrale decors in combinatie met de acteur-danser.

Er heerste in de jaren zestig en zeventig in Amerikaanse danskringen de idee dat er een afkeer tegen de principes van theater moest zijn. De Amerikaanse choreografe Yvonne Rainer verwoordde het zo:

*“NO to spectacle no to virtuosity no to transformation and magic and make-believe no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved”<sup>36</sup>*

Dit idee beschrijft de status van een ontologie van dans voor toenmalige opkomende dansers en critici. Dit soort van antitheatraliteit dat vroegpostmoderne dans wordt genoemd is van belang voor de ontwikkeling die we later zien. Dans wou zich hier nog als een afzonderlijke autonome kunst zien dat niet beïnvloed wou worden door andere podiumkunsten. Het wou zichzelf bewijzen als alleenstaande kunstvorm en zich afzetten tegen vroegere theatrale vormen van dans. Ironie heerst wanneer we kijken naar de periode na dit antitheatralisme en weer een periode van theatraliteit ontdekken in dans.<sup>37</sup> In 1992 zei de Amerikaanse kunstfilosofe Noël Carroll immers dat er sprake is van een fusie tussen theater en dans. In het werk van Pina Bausch, Lloyd Newson, Sankai Juku, Trisha Brown en Jim Self is dit volgens haar duidelijk te zien (cfr. supra). Deze choreografen reageerden op theatrale manier op het NO-manifest van Rainer. Volgens Carroll is er sprake van een historische omschakeling. Als naar het werk van *Peeping Tom* (cfr. infra) gekeken wordt, is dit collectief een duidelijk exponent van de periode waar theater en dans weer een symbiose worden.

---

<sup>36</sup> Noël Carroll, *Theatre, Dance and Theory: a philosophical narrative*, Dance chronicle, Vol. 15, N. 3, 1992, p. 318.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 319.

De Britse choreograaf Raphael F. Miller stelt bijvoorbeeld dat hedendaagse dans muziek niet zo hard nodig heeft maar eerder 'sound accompaniment'. Terwijl ballet meer teert op muziek als inspiratie, focussen moderne dansers op beweging als hun manier om zichzelf uit te drukken. Miller schrijft in zijn studie over de danscriticus Beiswanger dat er een verschuiving waar te nemen was van 'theaterdans' naar 'danstheater'. Vroeger was er een ongemakkelijk huwelijk waar te nemen tussen beweging en dans. Nu moet de toeschouwer zelf iets ondernemen en moet het niet verwachten alles te begrijpen op het eerste zicht, of tweede of derde. Het moet zich wagen in een wereld waar te interpreteren valt en niet meteen te begrijpen viel.<sup>38</sup>

Beiswanger zag een duidelijke vermenging tussen theater en dans en gaf leven aan de notie '*total dance theatre*' waar er een vereiste was voor een 'acteur-danser', een performer die niet enkel een nieuw vocabularium kon leren maar eveneens de essentie van dans kon oproepen. Hun instrument, het lichaam, moest een '*beautifully transparent idiom*' worden, de acteur in de danser moet gevonden worden.<sup>39</sup>

Dit idee is niet enkel toepasbaar op de principes van dans maar ook op de principes van theater. Zo kan gesteld worden dat theater meer 'dansanter' wordt en meer principes van dans overneemt. De acteur moet de danser in zichzelf zoeken. Carroll verwoordt dit met betrekking tot alle kunsten:

*"In this context there is no reason to think that the combination of dance and theatre is some sort of flagrant hybrid. All art is thought to be hybrid, just as every text is thought to be intertextual."*<sup>40</sup>

Net zoals de idee van intertekstualiteit, zijn er constante verwijzingen op scène naar andere podiumkunsten, er is een constante crossing-over van methodes en technieken die in sommigen voorstellingen duidelijker zijn dan andere. Wederom is Peeping Tom hier een exemplarisch voorbeeld van.

---

<sup>38</sup> Raphael F. Miller, *George Beiswanger and Dance criticism*, Dance Chronicle, Vol. 16, N. 1, 1993, pp. 48, 54, 55.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>40</sup> Noël Carroll, *op. cit.*, 1992, p. 326.

## 2. Biografie Peeping Tom

Laten we beginnen met *Peeping Tom* als collectief wat nader te bekijken. Het danstheatercollectief is opgericht in 2000 in België maar heeft als kernleden een Argentijnse (Gabriela Carrizo), een Fransman (Franck Chartier), een Nederlander (Simon Versnel) en maar één Belgische (Eurudike De Beul).<sup>41</sup>

Ze omschrijven op hun site dat het waarmerk van hun voorstellingen een *'hyperrealistisch podiumbeeld is, geënt op een concrete scenografie'*. Niet enkel het mysterieuze wordt op die manier tentoon gespreid maar ook het banale. Deze eigenaardige combinatie wordt nog eigenaardiger als je kijkt naar de groteske decors. Decors die een enorm belangrijke rol spelen in het creatieproces (cfr. infra). In *Le Jardin* (2002) is dat een tuin, in *Le Salon* (2004) een salon, in *Le Sous Sol* (2007) een kelderverdieping, in *32 rue Vandenbranden* (2009) twee stacaravans in een besneeuwd landschap en in *A Louer* (2011) een verbrand theater.<sup>42</sup>

Welke sfeer of wereld de makers hiermee willen scheppen duiden ze als volgt aan:

*“Daarbinnen creëren de makers een kantelend universum dat de gangbare logica van tijd, ruimte en sfeer verstoort. Isolement leidt er naar onderbewuste werelden van nachtmerries, angsten en verlangens waarmee ze de schaduwkanten van individu en gemeenschap uitlichten. Het huis clos van familie- en gezinssituaties blijft voor Peeping Tom een rijke bron van creativiteit”<sup>43</sup>*

Hun eigenheid heeft hen geen windeieren gelegd gezien ze met meerdere internationale prijzen bekroond zijn voor verschillende voorstellingen. Zo hebben ze de Franse *Prix du Meilleur Spectacle de Danse* gewonnen voor *Le Salon*, *Le Sous Sol*, *A Louer* en *Vader* werden alle drie geselecteerd voor *het Theaterfestival* – deze herprogrammeren de beste voorstellingen in België en Nederland van het theaterseizoen. Daarnaast werd *32 rue Vandenbranden* gekozen als beste dansvoorstelling van 2013 (4 jaar na de première) door het tijdschrift *Guia Folha* en won diezelfde voorstelling de prestigieuze *Olivier*

---

<sup>41</sup><http://www.peepingtom.be/nl/info>, geraadpleegd op 04.05.2016.

<sup>42</sup>Ibidem.

<sup>43</sup>Ibidem.



*Award* voor 'Best New Dance Production'. Hun meest recente productie *Vader* (2014) heeft eveneens meerdere internationale prijzen in de wacht gesleept.<sup>44</sup>

Als we even terugkijken naar de kernleden van deze groep dan zie je meteen dat ze allen een verschillende achtergrond hebben. Simon Versnel is opgeleid als klassiek zanger en acteerde in de *Needcompany* onder regisseur Jan Lauwers. Franck Chartier danste onder andere bij Béjart en *Les Ballets C de la B* van Alain Platel. Ook Gabriela Carrizo werkte mee aan producties van *Les Ballets & de Needcompany*. Als laatste heeft Eurudike De Beul dan weer een zangachtergrond want als mezzosopraan was ze actief bij *Theatercompagnie Amsterdam*, *Muziektheater Transparant*, *Viktoria* en *Muziek Lod*.<sup>45</sup>

Als je naar de achtergronden van deze leden kijkt dan zie je dat er zowel dans-, zang- als theaterinvloeden aanwezig zijn. Dit is niet verwonderlijk als je naar het werk van het collectief kijkt waar deze drie elementen heel erg duidelijk naar voren komen. De grenzen tussen theater, dans en muziek vervagen in hun voorstellingen:

*“Het werk van Peeping Tom is een kruispunt tussen dans en theater, tussen het banale en het mysterieuze. Het blijkt telkens weer onmogelijk om een grens te trekken tussen het ‘normale’ en het ‘abnormale’ in het menselijke gedrag, en dat wordt weerspiegeld in het vormelijke van de producties. Er is een narratief kader, hoewel dat zeker niet prioritair is, en de plaats van handeling wordt steevast vorm gegeven en gekleurd door de decors, die tegelijk realistisch en grotesk kunnen zijn. Theater, dans of muziek zijn afwisselend het dragende medium, maar altijd met ruimte voor andere media.”<sup>46</sup>*

De naam van het collectief – *Peeping* – verwijst naar het Engelse woord voor voyeur, gluurder. De makers willen namelijk het idee opwekken dat je als publiek binnengluurt. Je bent een toevallige – of misschien minder toevallig – toeschouwer van een ontaard drama. Je wendt je blik maar moeilijk af waardoor je jezelf erop betrappt te blijven kijken, te gluren. Je voelt je als het ware een voyeur binnenin een persoonlijk of familiedrama. De grens tussen fascinatie, perversiteit en weerzin wil *Peeping Tom* opzoeken wat ze

---

<sup>44</sup>Ibidem.

<sup>45</sup>Ibidem.

<sup>46</sup><http://vti.be/nl/podiumkunsten-in-vlaanderen/producenten/peeping-tom>, geraadpleegd op 05.05.2016.

meteen duidelijk maken met hun naam.<sup>47</sup> Het is dan ook niet voor niets dat ze wel eens de Almodóvar van het danstheater worden genoemd.<sup>48</sup>

Gabrielle Carrizo over waarom ze voor *Peeping Tom* als naam hebben gekozen:

*“In 1999 creëerden we de voorstelling Caravana, waarbij het publiek door een raam van een caravan keek. Ons eerste werk maakten we dus in de periode van Big Brother. We waren uitgenodigd in Zürich om er te spelen, maar hadden nog geen naam voor ons gezelschap. Uiteindelijk kozen we Peeping Tom, gelinkt aan dat Caravana-project: door het raam kijken, nieuwsgierig zijn, voyeurisme. Veel mensen denken dat onze naam geïnspireerd is op de gelijknamige film van Michael Powell, maar daar heeft het niets mee te maken. We houden van de klank van de naam en van zijn eerste betekenis. Peeping Tom zegt ook iets over hoe we werken: we willen dingen in verschillende perspectieven laten zien.”<sup>49</sup>*

## **2.1. Familiebanden**

*Peeping Tom* is als het ware een familie. In de eerste trilogie van het collectief (*Le Jardin*, *Le Salon* en *Le Sous Sol*) spelen Chartier en Carrizo zelf nog mee. De performers keren ook bijna allemaal terug in elk stuk. Af en toe komt er iemand bij maar die hoort dan weer meteen bij de familie. Het gaat zelfs zo ver dat de vader van Eurudike De Beul, Leo De Beul, een grote rol speelt in de laatste twee producties van het collectief.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat veel van hun voorstellingen net de thematiek van familie of familiale banden behandelen, of zaken zoals ouderdom of verval. De eerste trilogie gaat over een familie binnen bepaalde ruimtes en ook de tweede trilogie (*Vader*, *Moeder* en *Kinderen* – deze twee laatste moeten nog in première gaan) gaat uit van deze thematiek:

*“Over Le Salon lezen we op de website van het gezelschap: “Deze voorstelling toont het mentale, fysieke en financiële verval van wat ooit een rijke familie was. De aristocratische grootvader, ooit steunpilaar van de familie, sleurt zijn kinderen onbewust mee terwijl hij de schijn hoog houdt. Le Salon is een reflectie over relaties*

---

<sup>47</sup>[https://www.cleef.nl/theater/recensie\\_32-rue-vandenbranden-is-een-angstaanjagende-en-vervreemdende-dansvoorstelling](https://www.cleef.nl/theater/recensie_32-rue-vandenbranden-is-een-angstaanjagende-en-vervreemdende-dansvoorstelling), geraadpleegd op 07.05.2016.

<sup>48</sup><http://www.stuk.be/nl/le-sous-sol-wachtljst>, geraadpleegd op 29.07.2016.

<sup>49</sup><https://www.ntgent.be/nl/artikel/juryselectie-het-theaterfestival>, geraadpleegd op 29.07.2016.

*tussen koppels, tussen generaties, heden en verleden, jong en oud.” Over *Le Sous Sol*, waarin samengewerkt werd met de 80-jarige butoh-danseres Maria Ota: “De familieleden zijn nu dood en begraven, maar leven verder onder de grond. Er zijn geen regels en afspraken meer, de familiale pikorde wordt grondig op haar kop gezet.” En bij 32 rue Vandenbranden klonk het: “Deze voorstelling gaat over de psychologische ballast waaronder jonge mensen gebukt gaan, ook zij die wegrennen van hun roots, familie of cultuur. Inspiratie vonden we in een film waarin een oude vrouw door haar kinderen naar de top van de berg Narayama wordt genomen om daar te sterven.”<sup>50</sup>*

Deze omschrijvingen geven enkel een vage indruk van hoe *Peeping Tom* werkt en wat hen kenmerkt. Bij de analyses van de voorstellingen wordt concreter en preciezer ingegaan op de fascinaties en werkwijze van het collectief. Hier worden vier voorstellingen geanalyseerd. Het gaat om *Le Sous Sol* (2007), *32 rue Vandenbranden* (2009), *A Louer* (2011) en *Vader* (2014). Deze voorstellingen zijn de laatste vier die in première zijn gegaan bij *Peeping Tom*. De recensies wijzen er ook op dat naarmate het collectief meer voorstellingen maakt, het meer maturiteit krijgt qua dynamiek, thematiek en originaliteit (cfr infra.). Deze voorstellingen waren eveneens beschikbaar als videoregistratie bij de compagnie wat cruciaal was voor de analyse. Deze voorstellingen raken eveneens verschillende kanten van *Peeping Tom*. Een voorstelling toont het einde van het eerste drieluik (*Le Sous Sol*), dan zijn er twee voorstellingen die op zichzelf staan en veel lof hebben gekregen (*32 rue Vandenbranden* en *A Louer*), en de laatste is dan weer het begin van een nieuw drieluik (*Vader*). Op die manier is er ook diversiteit te zien in de geanalyseerde werken.

---

<sup>50</sup><https://www.ntgent.be/nl/artikel/juryselectie-het-theaterfestival>, geraadpleegd op 29.07.2016.

### 3. Analyse

#### 3.1. *Le Sous Sol* (2007)

*Le Sous Sol* is het eindluik van *Peeping Tom* hun eerste drieluik. Samen met *Le Jardin* (2002) en *Le Salon* (2004) wil het gezelschap een intiem beeld tonen van een familie; vier generaties binnen die familie. Zoals de titels al zeggen, speelt de situatie zich ook telkens af in een tuin, een huiskamer en in de kelder. Hoe verder het drieluik gaat, hoe meer het huis in verval komt en hoe meer ze moeten vluchten naar beneden. In *Le Sous Sol* komen ze uiteindelijk onder de grond terecht. Iedereen in de familie is nu dood en begraven. Maar toch leven ze verder onder de grond. De familiale hiërarchie bestaat niet langer net zomin als regels en afspraken.<sup>51</sup>

De inspiratie van dit derde luik komt van Dostojevski zijn werk *Bobok* (1873) dat als 'kleine boon' vertaald kan worden. In de context van het boek beduidt het eerder 'nonsens'. Het hoofdpersonage in dit werk hoort stemmen van overledenen op een begraafplaats en aanhoort hun conversaties. *Peeping Tom* probeert deze thematiek te vatten met hun voorstelling:

*“ De overleden personages praten over hun dood, het waarom en hoe van het leven dat ze reeds achter de rug hebben. De situationele humor vormt een belangrijk contrapunt. In deze voorstelling spelen bejaarde personages een nog grotere rol dan tevoren.”*<sup>52</sup>

Het verhaal vertelt een machteloze strijd. Een strijd tussen vier generaties die niet te winnen valt door een onafwendbare voorbestemming en verlamme levensomstandigheden.<sup>53</sup> Er zijn geen sociale remmingen enkel verlangens. *Peeping Tom* probeert een soort parallel universum te creëren waar de hyperindividu heerst in een wereld vol onstabiele verlangens, gedachten en lusten. Verval is het enige wat er nog rest.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup>[http://fransbrood.com/db\\_downloads/100112\\_dossier\\_\\_\\_32\\_rue\\_vandenbranden\\_nl.pdf](http://fransbrood.com/db_downloads/100112_dossier___32_rue_vandenbranden_nl.pdf), geraadpleegd op 28.07.2016.

<sup>52</sup><http://www.peepingtom.be/nl/productions/4>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<sup>53</sup>[http://fransbrood.com/db\\_downloads/100112\\_dossier\\_\\_\\_32\\_rue\\_vandenbranden\\_nl.pdf](http://fransbrood.com/db_downloads/100112_dossier___32_rue_vandenbranden_nl.pdf), geraadpleegd op 28.07.2016.

<sup>54</sup><http://dossiers.kunsten.be/dans/portret/gabriela-carrizo-en-franck-chartier-peeping-tom>, geraadpleegd op 28.07.2016.

*“Het publiek wordt constant heen en weer geslingerd tussen het normale en het abnormale in het menselijk gedrag. De personages zijn kil en op zichzelf, maar tegelijk komt er een hartstochtelijk verlangen naar samenzijn boven. Het mysterie van de dood hangt in de lucht. De personages willen het leven afsluiten, maar tegelijk contact houden met deze wereld. De dood is ongrijpbaar en onbegrijpelijk.*

*De illusie van een mooie dood wordt hardhandig weggeveegd, de dood is een harde wereld, waar door middel van zelfspot nog iets van gemaakt moet worden, ook al lukt ook dat niet altijd.”<sup>55</sup>*

Peeping Tom stelt zelf dat elke nieuwe creatie start vanuit het decor.<sup>56</sup> Het is opvallend dat ze dus niet vertrekken vanuit een tekst of vanuit bewegingsmateriaal maar dat hun eerste focus het beeld is, een stilstaand beeld. Dit beklemtoont hun interesse in het visuele en het anekdotische. Hun decors zijn immers hyperrealistisch waardoor anekdote de eerste associatie is. De toeschouwer wordt meteen duidelijk gemaakt waar alles plaatsvindt. De relaties van de personages zijn op die manier ook al deels duidelijk waardoor er meer ruimte is voor abstractie in de bewegingen en in de tekst. De vormgeving zorgt immers al voor veel duiding waardoor het publiek snel linken kan leggen en associaties binnenkrijgt.

In *Le Sous Sol* zien we zwarte aarde op het toneel waarin de performers lustig in duiken. Doordat de kostuums wit zijn, wordt alles snel vuil en smerig. Gedaan met die maagdelijkheid. Waar vroeger onder de levenden nog alles mooi en proper werd gehouden, worden nu ook conversaties aangegaan die toen niet konden worden gevoerd. Oude vetes die te smerig waren, worden nu besproken en niemand blijft mooi wit achter.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup><http://8weekly.nl/recensie/theater/peeping-tom-le-sous-sol-illusie-van-een-mooie-dood/>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<sup>56</sup>[http://fransbrood.com/db\\_downloads/100112\\_dossier\\_\\_\\_32\\_rue\\_vandenbranden\\_nl.pdf](http://fransbrood.com/db_downloads/100112_dossier___32_rue_vandenbranden_nl.pdf), geraadpleegd op 07.05.2016.

<sup>57</sup><http://8weekly.nl/recensie/theater/peeping-tom-le-sous-sol-illusie-van-een-mooie-dood/>, geraadpleegd op 28.07.2016.

Opmerkelijk is het feit dat er gewerkt werd met de tachtigjarige danseres Maria Otal:

*“Otal probeert door middel van humor de familie bijeen te houden. Ze probeert de kilheid weg te lachen door middel van zelfspot en bizarre acties. De vrouw die kwiek over het toneel speelt, brengt bij het publiek een soort opluchting teweeg. Ze is het enige lichtpuntje in deze bedrukkende en koude omgeving.”<sup>58</sup>*

In deze voorstelling zijn de bedenkers ook de uitvoerders. Er is geen scheiding tussen regisseur/choreograaf en spelers. De performers van dienst zijn Gabriela Carrizo, Frank Chartier, Samuel Lefevre, Maria Otal, Eurudike De Beul. Zij is de enige op het podium die geen dans- maar een zangachtergrond heeft (cfr. supra). Simon Versnel zijn advies werd ingewonnen voor de voorstelling.<sup>59</sup>

### **3.1.1. Voorstellingsanalyse**

Het is donker en je hoort enkel een vrouwenstem die woordloos zingt. Er flinkt opeens wat licht op podium. Een knielende oude vrouw probeert een vuurtje te maken. Al snel wordt duidelijk dat het om Maria Otal gaat die een maquettehuis uit karton in brand steekt. Ze stopt met zingen en zegt een paar onverstaanbare woorden. Snel dooft het vuur weer en stopt het knetteren. Het is weer donker. Het huis is afgebrand. Nu is er enkel nog datgene dat onder het puin te vinden is, wat onder de grond zit.

Plots is er vol licht, we horen helse trompetten en zien een man, Samuel Lefevre, springen en vallen en springen en vallen en springen en vallen enz. op het podium. Alles is bedekt met aarde, de hele vloer. De omkadering is een huis dat tot de helft onder de aarde zit. Op de achtergrond zijn er twee zetels te aanschouwen die half in de grond zit, een ruit met gordijnen waar aarde uitkomt en aan de zijkant een tafel waarvan enkel het blad uit de grond steekt.

De man zijn wit kostuum wordt snel vuil door de aarde maar hij blijft met overgave springen en vallen tot er uit de lucht aarde komt gevallen, recht op hem. Hij blijft liggen, de trompetten stoppen en een repetitieve klop is hoorbaar op de achtergrond. De man begint iets te zoeken in de aarde en opeens duikt er uit een berg een andere man op, Franck Chartier, eveneens wit gekleed. Hij begint te rollen over de grond, een emmer

---

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> <http://www.peepingtom.be/nl/productions/4>, geraadpleegd op 28.07.2016.

met aarde te vullen. Intussen heeft Lefeuve ook een emmer genomen, vult deze met aarde en maakt de berg groter. Op de achtergrond is Eurudike De Beul opgedoken, ook in het wit. Zij loopt rond met een klembord onder haar arm. Dit alles terwijl Chartier blijft rollen in de aarde en de emmers blijft vullen die Lefeuve naar de berg brengt.

Chartier rolt weg uit een deur op de achtergrond, gevolgd door Lefeuve. Orgelgeluiden duiken plots op en lampen aan de muren springen aan. Uit een andere deur komt Maria Otal, in het wit, met bloemen, rode rozen. Ze beeft de hele tijd, doet haar muts af en friemelt er eindeloos aan. Al het geluid stopt even. Het is een moment muisstil. Even later beginnen de orgelgeluiden opnieuw.

Gabriela Carrizo duikt op in een witte jurk, met allemaal bloemen in haar handen. Ze paradeert over de aarde op de toppen van haar tenen op een mechanische manier. Eurudike is op dit moment begonnen een klassieke aria te zingen. Carrizo heeft de indruk een robot te zijn met haar lange zwarte haren en mechanische manier van wandelen.

Na een tijdje duikt Chartier terug op, benoemt Gabriela en wijst haar naar de deur. Zij komt terug, geeft hem de bloemen en praat vervolgens op een trieste melancholische manier tegen Eurudike en Chartier. Het geluid stopt.

Plots duiken er allemaal oude mensen op, gekleed in het wit en allen grijs haar uit de deur achteraan. Ze staan in een rij en geven één voor één drie kussen aan Otal die onophoudelijk lacht. De groep mensen blijft roteren zodat het lijkt alsof er geen einde aan komt. De Beul staat bij dit fenomeen alsof ze een priester is die de boel leidt. Na wat rotaties duiken Lefeuve en Chartier op in de groep. Deze eerst kust Otal vol op de mond maar wordt terechtgewezen door De Beul. Chartier blijft deugdzaam en houdt het bij drie kussen. Lefeuve gaat dan maar naar Carrizo die leunend op haar knieën tegen de muur zit. Hij trekt haar mee en een duet in de aarde ontstaat op de tonen van een drumstel en fluit. Het fenomeen achter hen blijft bestaan.

De Beul onderbreekt plots deze dans en het geluid door te zeggen dat er telefoon is voor Carrizo. Zij gaat meteen naar De Beul die in een sofa zit met de telefoon. Carrizo neemt hem gretig in ontvangst. Otal heeft intussentijd ook al plaats genomen in een andere sofa. Lefeuve blijft alleen achter en danst verder op zichzelf, duidelijk niet wetend waar hij naartoe moet of wat er van hem verwacht wordt. Zijn bewegingen zijn

stuiptrekkingen van de dans ervoor. Hij ervaart de dans met Carrizo nog steeds in lichte vorm maar zonder deze opnieuw echt te kunnen vatten.

Carrizo gaat vervolgens naar achteren om zichzelf vleugels om te doen. Ze doet letterlijk twee stoffen engelvleugels om haar schouders. Vervolgens gaat ze naar Otal, neemt haar mee uit haar stoel, wordt geroepen door De Beul en laat Otal vallen. Carrizo is nu een engelachtige figuur die een bord neemt uit de aarde en zichzelf bedient van wat eten dat op het tafelblad staat. Plots duikt de groep oude mensen op met lege borden maar ze worden meteen teruggeroepen door De Beul, de leidster. De groep haast zich weg en Lefevre begint opnieuw aan een danssolo waarin rollen door, onder en in de aarde centraal. Hij rolt uiteindelijk weg.

Otal gaat vervolgens naar het tafelblad, nog steeds bevend en wil eten maar wordt onderbroken door de engel. Een soort engel des doods lijkt het wel. De groep mensen duikt weer op, wordt wederom teruggeroepen door De Beul en Lefevre doet nog wat rolletjes in de aarde om ook weer weg te rollen naar achteren.

Het gebonk/geklop is terug. Chartier duikt op met een schijnbaar hoofdloze man. Ze leunen tegen elkaar en een duet ontstaat waarbij het hoofd van de ene man nooit te zien is. Chartier domineert en maakt gebruik van hem voor zijn danspassen. De ander is een pop voor hem, een levende en soms tegenstribbelende pop. Het lijkt ook op een gevecht met zichzelf. Iets dat eindeloos duurt, vermoeiend is en niet te winnen valt.

Terwijl doet Carrizo haar vleugels uit en wordt geroepen door De Beul. De twee mannen stoppen met dansen en Chartier duwt de ander in de enorme berg aarde waarin hij wegglijdt. Carrizo begint te graven in de berg maar wordt door Chartier tegengehouden. Op lichte xylofoon- en fluittonen ontstaat een duet waarbij nu ook Gabriela op een pop lijkt. Dood en leven lijken zo dicht bij elkaar te staan. Ze kronkelen in elkaar, houden elkaar nauw vast, rollen over elkaar en lijken zo bijna één persoon. Otal kijkt toe vanop de achtergrond.

Carrizo lijkt meer en meer willoos te zijn en de speelbal van hem. Otal komt er opeens tussen, knuffelt en kust de jonge vrouw terwijl De Beul luid lacht. Na dit intermezzo gaan de twee weer door met rollen en kronkelen. Ze wijken geen moment van elkaar tot Chartier opeens verdwijnt in de grote berg aarde tegen de muur. Carrizo blijft verweesd achter op de berg.



Op dat moment komt Lefevre op en graaft hij een skelet op vanuit de aarde. Een familielid is dood. Wie hij of zij is? Geen idee. Dat hoeven we ook niet te weten. Enkel dat die dood is. Hij legt deze zorgvuldig op een stoel en gaat vervolgens naar Gabriela. Dramatische muziek begint te spelen en een duet ontstaat tussen deze twee. Geen sprake van liefde of verwevenheid hier maar eerder een strijd. Hij wil haar maar zij hem niet. Ze duwt hem weg en hij sleurt haar mee. Het tegenovergestelde van wat we daarnet hebben gezien tot plots Lefevre door een deur verdwijnt. De muziek stopt.

Carrizo gaat naar De Beul die nu rechtstaat en neemt sleutels in ontvangst. De Beul vraagt in het Frans waar ze naartoe gaat en zij antwoordt dat ze haar dochter van school zal halen. De Beul vraagt of het misschien later kan en ze komt terug om weer af te gaan.

De Beul volgt haar tot in de deuropening, neemt haar klembord, slaat een pagina over, telt af en dirigeert een onzichtbaar kinderkoor dat we nu 'Silent Night' horen zingen. Op de voorgrond zit Otal aan de tafel verdwaasd alleen. Ze staat op en Gabriela komt op, opnieuw met haar vleugels aan en met een groot cadeau. Deze zet ze aan het eind van het podium. Na haar komt de groep oude mensen weer op. Ze worden door De Beul nageroepen dat ze op een lijn moeten gaan zitten. Otal vervoegt ze. De Beul geeft plots een startsein en ze lopen ongemakkelijk naar het cadeau alsof het om een ludieke bejaardensprint gaan. Wanneer ze bij het cadeau komen, roept De Beul dat ze die moeten openmaken en plots ontstaat er gegiechel. In de doos zit een andere oude vrouw. De Beul roept, steeds in het Frans, dat ze niet mogen lachen en loopt naar hen om de groep vervolgens weer weg te sturen. Gabriela, Otal en De Beul blijven over.

De toeschouwer wordt in een andere wereld gesmeten want opeens horen we de tonen van 'Don't Stop 'Til You Get Enough' van Michael Jackson. En dat kan je letterlijk nemen: doorgaan tot je genoeg hebt. Blijven gaan, blijven gaan, blijven gaan. Otal wordt door De Beul verwezen naar het centrum van het podium en wordt door diezelfde gecommandeerd. Ze moet de tekst van het nummer zingen. Na een tijdje luistert ze niet meer naar De Beul en doet ze haar eigen wil door zelf rond te rennen waar ze wil. Ze stopt niet tot ze genoeg heeft. De Beul krijgt op dat moment een soort van hartaanval waardoor ze begint te trillen en beven. Het nummer stopt en dramatische oorlogsmuziek horen we. De Beul doet haar witte japon uit en maakt schuddende

bewegingen met haar lichaam die wat later worden geïmiteerd door Otal. De Beul wordt dan gekker en gekker, haar bewegingen bruusker en bruusker. Ze lijkt een zottin.

De muziek fade out en ze valt op de grond, lichtelijk naschuddend. Het gebonk is terug. Lefevre, Chartier en Carrizo duiken nu op van onder de berg aarde. Alle drie in elkaar verstrengeld. Ze zitten letterlijk en figuurlijk aan elkaar vast. Een triodans ontstaat waarbij niemand kan ontsnappen. De Beul staat op en begint opnieuw een klassiek stuk te zingen, deze keer in het Duits. De drie geraken meer en meer uitgeput, vallen meer en meer maar het lijkt of ze ook moeten doorgaan. Het is een kwelling, aan gigantisch werk dat niet lijkt te stoppen maar toch moet gedaan worden. Door het repetitieve aspect hiervan alsook van het gebonk lijkt dit eveneens een soort van mantra.

De Beul stopt met zingen, roept Gabriela, geeft haar een sleutel en ze haalt wederom haar vleugels. De twee mannen druipen af. Het gebonk en gezang stoppen. Chartier komt dan op met Otal. Hij trekt haar over de grond aan haar grijze haren. Engelenmuziek is hoorbaar op de achtergrond. De Beul zingt mee op deze muziek. Chartier duwt de oude vrouw in allerlei bochten en zij schreeuwt het uit van de pijn. Chartier stopt hiermee opeens en verlaat het podium samen met Carrizo. Na een tijdje staat Otal op en verandert het gekerm en gekreun in gelach. Ze wandelt breed grijnzend naar Lefevre die haar aan de zijkant opwacht.

De engelenmuziek stopt en De Beul zingt een zwoel jazznummer met muzikale ondersteuning. Otal en Lefevre beginnen intens te slouven en te kussen. Hij doet haar letterlijk zweven, zij lacht als een puber van geluk en er ontstaat een dans waarbij de lippen elkaar altijd raken. Verliefder kan het bijna niet. Dit moment blijft een eindje duren maar stopt jammergenoeg toch. Hun lippen stoppen met elkaar te omhelzen en Otal heeft een lach om u tegen te zeggen.

Lefevre graaft dan een oud kinderkleedje op vanuit de aarde en geeft het aan Otal. Hij gaat zelf naar de telefoon en begint te bellen, geluidloos. Carrizo komt op, gaat naar De Beul en zegt dat ze te vaarwel gaat zeggen tegen haar dochter. De Beul zegt dat het niet erg is. Terwijl graaft Otal botten op vanuit de aarde en stopt ze in het kinderkleedje. De link tussen de 'dochter' van Otal en de botten is niet ver te zoeken. De muziek stopt en De Beul zingt Duitse klassieke muziek. Carrizo wil het kleedje en de botten afnemen van Otal maar die laat ze niet zomaar los en wint van Carrizo. Die druipt af naar de berg.

Lefeuivre gaat vervolgens naar Carrizo, wil haar vastnemen maar zij stribbelt tegen. In die strijd komt Chartier uit de berg vandaag en zitten de drie weer verbonden met elkaar zoals eerder. Het gebonk is terug, net zoals de strijd die de drie weer moeten doormaken. De kwelling, de mantra begint opnieuw tot ze zelf weggrollen door de deur.

Otal ligt intussen op de schoot van De Beul. Ze ligt er met een grote glimlach en wordt gestreeld. Ze krijgt zelfs borstvoeding van De Beul. Ze is opnieuw kind geworden. De Beul staat op maar Otal laat de tepel niet los. Rustig legt De Beul Otal weer op de grond en daar blijft ze liggen, geruisloos. Ze bedekt Otal met wat aarde en gaat van podium. Ze lijkt dood maar Otal lacht meteen weer luid, staat vrolijk op, en loopt door dezelfde deur achter De Beul. Het enige dat overblijft is de sfeer en die is manisch.

### **3.1.2. Eindnoot**

Zoals te verwachten viel van een voorstelling van *Peeping Tom* is een duidelijk lineair narratief ver te zoeken. De thematiek dood is goed te zien alsook de gekheid en onverstaanbaar die het met zich meebrengt. Zaken zoals herhaling, onmacht, liefde, verdriet en uitputting, zowel mentaal als fysiek, zijn zeker te herkennen in *Le Sous Sol*.

Zoals later ook zal blijken, spelen bejaarden een grote rol in de voorstellingen van de compagnie. Hier zie je al een groep ouderen die een figurantenrol spelen alsook Maria Otal die een prominente rol bezet in het stuk. Deze fascinatie voor ouder worden, dood, ouderdom van *Peeping Tom* is kenmerkend voor veel voorstellingen van hen.

Als we een korte blik werpen op het gebruik van woord en beweging in het stuk, moet er gezegd worden dat deze voorstelling minder frequent gebruik maakt van woord dan de andere geanalyseerde voorstellingen. Conversaties zijn enorm schaars en als deze plaatsvinden werpen ze nog meer mystiek op het hele gebeuren dan iets anders. Doordat de bewegingen abstract zijn binnen een concrete context van een huis, sofa's en aarde krijgt alles al een mystieke sfeer. Voeg daarbij de thematiek en je krijgt een tweede lading hiervan. De zaken die de performers uitspreken geven hier nog een extra dekking aan. De talen die gebruikt worden zijn Frans en een Vlaams dialect. Er wordt gesproken tegen onbestaande mensen zoals het kinderkoor of geroepen tegen een groep mensen. Verbaal communiceren gebeurt hier niet echt, fysiek communiceren des te meer.

Als we even kijken naar de conversatie over de dochter van Carrizo tussen deze zelf en De Beul. Hier worden meer vragen gecreëerd dan antwoorden. Wie is die dochter? Waar is ze? Zullen we haar nog zien? Hoe ziet ze er uit? etc. Wanneer op het einde we de botten en het kleedje zien, leggen we wel een link met die dochter terwijl we dat niet hadden gedaan moest die niet voordien zijn benoemd. Op deze manier hebben woorden in deze voorstelling zaken op het einde concreter gemaakt maar in het begin net meer vragen opgeroepen.

De bewegingen zijn zoals gezegd abstract. Omdat de ondergrond uit aarde bestaat, zijn de bewegingen van de dansers ook enorm bepaald hierdoor. Wandelen wordt al een opgave door de heuvels en kuilen in de oppervlakte. De choreografische bewegingen zijn vooral te omschrijven als cirkelvormig. Rollende en draaiende bewegingen staan centraal. Ook contactdans is prominent aanwezig. Hierdoor geven ze de idee weer van een continuüm, een loop. Het blijft maar doorgaan, maar doorrollen of doordraaien. Bijna niets of niemand kan dit fenomeen tegenhouden, wat de dood ook is.

De dansers tolleren en de toeschouwer ook. Ze zitten verweven in elkaar, praten bijna niet en zingen veel. De combinatie van de draaiende bewegingen met de schaarsheid aan tekst en de concreetheid ervan binnen een niet-concrete context, doet mystiek en vervreemdend aan. Een andere wereld zie je, één met een eigen logica die je soms doorhebt en soms ook niet. De kracht van de voorstelling is dan ook dat je er vaak wordt in meegesleurd maar je soms even de draad kwijt bent, ook al is die er misschien niet altijd. *Peeping Tom* geeft de toeschouwer in deze voorstelling vaak het gevoel de wereld ingedoken te zijn, maar toch niet altijd. In latere voorstellingen zie je dat er meer een evenwicht tussen het concrete van woorden en het abstracte van de dans is gevonden, wat je ook terugziet in de recensies. Het evenwicht is soms zoek doordat er niet genoeg duiding wordt gegeven waar we aan toe zijn. En dat heeft de toeschouwer nodig.

We kunnen m.b.t. deze voorstelling wel stellen dat *Peeping Tom* hier experimenteert met de combinatie woord en beweging maar vaak nog iets tekort schiet door een gebrek aan durf. Vooral meer durf in concreetheid in de eigen verzonden wereld. Dit is misschien door angst om meer woord of concreetheid te gebruiken in zo'n theatersetting wat mij persoonlijk hier meer duiding zou hebben gegeven.

### 3.2. 32 rue Vandenbranden (2009)

*“32 rue Vandenbranden is met vlagen moeilijk en donker, komisch, poëtisch en mooi. Begeesterend van begin tot einde!”*

- Critical Dance<sup>60</sup>

De tweede productie van *Peeping Tom* werd geregisseerd door kernteamleden Gabriela Carrizo en Franck Chartier en was een schot in de roos. Het werd vier jaar na de première bekroond door het tijdschrift *Guia Folha* als beste dansvoorstelling van 2013 en het won de prestigieuze Britse *Olivier Award* voor 'Best New Dance Production'.<sup>61</sup> De recensies waren lovend:

*“32 rue Vandenbranden wekt huivering, verwondering en mededogen!” \*\*\*\**

- NRC Handelsblad<sup>62</sup>

*“De schaarse momenten in het stuk die niet ontaarden in pure waanzin bevatten speelse vormen van surrealisme. Tijdens deze momenten kan je als toeschouwer eindelijk rustig adem halen terwijl er zienderogen iemand in een muur verdwijnt en het pijpenstelen regent ónder een paraplu. Niettemin voert bij het verlaten van de zaal een beklemmend gevoel de boventoon. Het lugubere schouwspel, dat 32 rue Vandenbranden is, beklijft.”*

- Cleeft.nl<sup>63</sup>

*“A dream, a nightmare, or just a moment on a journey? Take your pick. “32 rue Vandenbranden” is at times difficult and dark, comic, and poetic and beautiful. It’s also totally gripping from start to finish. Don’t miss it!”*

- Criticaldance.org<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup><http://www.kvs.be/nl/producties/32-rue-vandenbranden>, geraadpleegd op 07.05.2016.

<sup>61</sup><http://www.peepingtom.be/nl/info>, geraadpleegd op 04.05.2016

<sup>62</sup><http://www.kvs.be/nl/producties/32-rue-vandenbranden>, geraadpleegd op 07.05.2016.

<sup>63</sup>[https://www.cleeft.nl/theater/recensie\\_32-rue-vandenbranden-is-een-angstaanjagende-en-vervreemdende-dansvoorstelling](https://www.cleeft.nl/theater/recensie_32-rue-vandenbranden-is-een-angstaanjagende-en-vervreemdende-dansvoorstelling), geraadpleegd op 07.05.2016.

<sup>64</sup><http://criticaldance.org/peeping-tom-32-rue-vandenbranden/>, geraadpleegd op 07.05.2016.

Zoals al gezegd vertrekt *Peeping Tom* vaak vanuit het decor om te werk te gaan. Het decor als vertrekpunt impliceert ook dat de evolutie van de personages en het stuk zelf zich moeten verhouden tot een stilstaand iets als een scènebeeld. In *32 rue Vandenbranden* kiest *Peeping Tom* een bijna onbegrensde omgeving. Er is sprake van een cyclorama – een groot doek, vaak concaaf, gepositioneerd tegen de achtergrond van de scène waar d.m.v. een ingenieus lichtplan illusies en diepte kunnen gecreëerd worden – dat een eindeloze diepe hemel weergeeft. Deze hemel is eveneens voorzien van een bergketen en in totaal is er een koud, wonderig berglandschap te zien. Op de voorgrond wordt dit landschap doorgetrokken door de illusie van sneeuw te creëren dat op de scène zelf aanwezig is. Wat het meest in het oog springt zijn de twee verloederde woonwagens die elk aan een kant van de scène zijn gepositioneerd. Zoals we gewoon zijn van hun decors, is alles hyperrealistisch en tot in de puntjes afgewerkt.<sup>65</sup>

De inspiratie voor dit decor en de inhoud van het stuk vonden de regisseurs in een film van Shohei Imamura: *The Ballad of Narayama*. De film vertelt het verhaal van een gemeenschap in het noorden van Japan die naar een berg moeten trekken als ze de leeftijd van 70 jaar hebben bereikt. Op die manier blijft er genoeg te eten voor de rest van de gemeenschap. De film belicht het verhaal van de 69-jarige Orin die zichzelf, haar kinderen en kleinkinderen één jaar lang voorbereidt op het einde van haar opgelegde dood.<sup>66</sup>

De regisseurs willen de toeschouwer kennis laten maken met een kleine, geïsoleerde gemeenschap waar men met elkaar omgaat net omwille van hun eenzaamheid. Omwille van het feit dat er niemand anders is. Er is geen verplichting maar er is geen andere optie. Zes personages worden aan ons voorgesteld: een zwangere vrouw (Marie Gyselbrecht), een oudere dame (Eurudike De Beul), twee Aziatische jongens (Hun-Mok Jung & Seolijn Kim) en een jong stel (Jos Baker & Sabine Molenaar). Elk personage reageert op zijn/haar manier op deze ontmoetingen. Tijdens de voorstelling bereiken de personages meerdere mentale en fysieke dieptepunten die theatraal d.m.v. zang, woord, geluid en dans worden vormgegeven.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup>[http://fransbrood.com/db\\_downloads/100112\\_dossier\\_\\_\\_32\\_rue\\_vandenbranden\\_nl.pdf](http://fransbrood.com/db_downloads/100112_dossier___32_rue_vandenbranden_nl.pdf), geraadpleegd op 07.05.2016.

<sup>66</sup><http://www.imdb.com/title/tt0084390/>, geraadpleegd op 07.05.2016.

<sup>67</sup>[https://www.cleef.nl/theater/recensie\\_32-rue-vandenbranden-is-een-angstaanjagende-en-vervreemdende-dansvoorstelling](https://www.cleef.nl/theater/recensie_32-rue-vandenbranden-is-een-angstaanjagende-en-vervreemdende-dansvoorstelling), geraadpleegd op 07.05.2016.

De makers willen een mentale ruimte tonen waar grenzen vervagen tussen wat echt gebeurt en wat zich afspeelt in de hoofden van de personages. Realiteit en droom zijn beide aanwezig maar waar ligt de grens? Is die er wel? Of verschuift deze constant? Daarin willen ze tonen hoe men verloren loopt door eigen angsten, angsten die in zichzelf blijken te zitten en waardoor ze gevangen blijven in hun eigen isolement. Een isolement dat mede bepaald is door wat ze meezeulen, soms letterlijk maar ook figuurlijk zoals hun roots, familie en cultuur.<sup>68</sup>

In het algemeen is deze productie het best als volgt te omschrijven:

*“It’s a car crash of styles and influences, and in some ways it’s a wonder it works at all. There’s spoken word and dance, contortion and classical singing, Bellini’s “Casta Diva” and Pink Floyd’s “Shine On You Crazy Diamond”. And don’t forget the pantomime humour and slapstick. And yet, “32 rue Vandenbranden” doesn’t just work, it’s a terrific evening of physical theatre at its very, very best.”<sup>69</sup>*

### **3.2.1. Voorstellingsanalyse**

De voorstelling begint in het donker en we horen enkel het ruisen van ijzige wind. Meteen wordt duidelijk dat we ons bevinden op een buitenplek waar het koud tot zeer koud is. De grond wordt via zijbelichting meer zichtbaar voor ons zonder dat we het geheel zien. Een persoon wandelt op scène en twee vuilniszakken bewegen uit zichzelf over de grond. Wanneer het personage ze wil vastnemen, vluchten ze weg. Meteen gaat het licht aan in de twee stacaravans die aan weerszijde van het decor opgesteld staan. Een kind huult. Het personage loopt naar het kind dat onder één van de twee caravans ligt en bedekt het met sneeuw. Vervolgens komt een jong stel uit de andere woonwagen. De man zegt meteen: *“Karolina, what do you think you’re doing”*. De man trekt zich vervolgens terug in de wooncaravan en de vrouw begint een bewegingssequentie die enorm gebaseerd is op lenigheid op de tonen van een kerktoren die slaat. De man bewondert haar vanuit de caravan om haar vervolgens te vervoegen. Een liefdesduet ontstaat.

---

<sup>68</sup>[http://fransbrood.com/db\\_downloads/100112\\_dossier\\_\\_\\_32\\_rue\\_vandenbranden\\_nl.pdf](http://fransbrood.com/db_downloads/100112_dossier___32_rue_vandenbranden_nl.pdf), geraadpleegd op 07.05.2016.

<sup>69</sup><http://criticaldance.org/peeping-tom-32-rue-vandenbranden/>, geraadpleegd op 07.05.2016.

In deze eerste vijf minuten van de voorstelling komen gesproken woord en beweging meteen al aan bod. Ook al is het minimaal, meteen wordt de toon gezet. De relatie tussen het jonge stel is meteen duidelijk. Het lijkt alsof de vrouw weg wou gaan van de man maar dat ze het hebben bijgelegd via de dans om dan te gaan stoeien in hun caravan. Zoals al eerder gezegd wil *Peeping Tom* gebruik maken van de beste vorm om iets duidelijk te maken. Die ene zin zette de toon. Woord was nodig om de setting duidelijk te maken. Het dansduet was voor hen de beste optie om het 'goedmaken' te tonen. Twee werelden smelten op deze manier meteen samen. Dit kan op het eerste zicht vreemd lijken maar omdat goed gekozen is welke vorm wanneer toegepast moet worden, is er meteen duidelijkheid en is er een vloeiend geheel op te merken in plaatsen van aparte brokjes.

Vervolgens duikt een Aziatische man op van achter de caravan. Hij zeult met veel koffers en een gigantische ballast op zijn rug: een rugzak en een man. Deze staande man berijdt de ander als hij staat op koets en het paard bestuurt met teugels. Ze communiceren met woorden, kreunen en bevelen elkaar. De ene man sleept niet enkel fysieke ballast mee maar ook letterlijk de ander, zijn achtergrond. Ze vallen en door een choreografie wordt duidelijk hoe moeilijk de sleurende man het heeft om weer op te staan. Alle andere personages komen nu uit hun caravan en ontmoeten de vreemdelingen kort om zich dan weer terug te trekken. Zonder woorden wordt meteen duidelijk dat zij hier de vreemdelingen zijn en meteen worden veroordeeld omdat ze nieuw zijn. Dit wordt nogmaals verstrekt door hun Aziatische achtergrond terwijl de andere personages allemaal blank zijn. Het stel nieuwelingen betrekken uiteindelijk een kamer in rechtercaravan.

De scène wordt vervolgens opnieuw bezet door het jonge koppel. Zij zetten hun duet voort maar op een andere manier. Terwijl het daarnet nog om een goedmakingmoment ging, zie je duidelijk hier dat ze letterlijk verweven zijn met elkaar. De vrouw wordt door de man gestuwd rondom zichzelf. Zij is een soort van makkelijke rugzak die hij overal mee naartoe kan nemen. Zij fungeert als een extra paar ogen op zijn rug maar je ziet dat hij de dominante factor is van de twee. Hij is de man, hij is dominant, ondanks dat ze een eenheid vormen.



Terwijl ontmoet één van de twee Aziatische jongens de andere twee vrouwen. Om de beurt gaat binnen in een kamer met hen. Wanneer zijn broek opeens op zijn enkels valt bij het wandelen is de seksuele link niet meer ver te zoeken. Hij verplaatst zich van de ene naar de andere kamer op de tippen van zijn tenen alsof niemand het mag weten. De nieuwe man die het doet met de vrouwen in de gemeenschap maar niemand mag het weten. Een duidelijk publiek geheim zonder dat er maar één woord is gezegd geweest in dit stuk. Enkel door een kus op de wang, een broek op de enkels en het stappen op de tenen wordt duidelijk waar het om gaat. De mysterieuze sfeer is gezet. Woorden zijn overbodig, details maken de situatie duidelijk terwijl we onze fantasie als publiek niet wordt ingeperkt: wordt hij gedwongen seks te hebben met de vrouwen? Is hij verliefd op iemand? Waarom verlangen deze vrouwen naar hem?

Dat alle personages deel uitmaken van dezelfde kleine geïsoleerde gemeenschap is duidelijk wanneer iedereen buiten hun caravans staan en spelen als kinderen in de sneeuw. Op de gelukzalige tonen van het wiegelied uit de *Vuurvogel* van Stravinsky is het alsof ze hun onbezonnen jeugd weer herleven. Dit lied wordt voor deze voorstelling uitgevoerd op een theremin. Dit is een elektronisch muziekinstrument dat bespeeld wordt door de afstand tussen de handen en twee antennes te variëren. De speler raakt het instrument niet aan. De rechterhand beïnvloedt de toonhoogte en de linkerhand het geluidsvolume. Het melancholische en verwarrende universum wordt op deze manier duidelijk hoorbaar en zelfs voelbaar. Doorheen het stuk keren muzikale thema's terug aangepast aan de situatie en de personages.<sup>70</sup> Nu is hun jeugdsentiment te horen en te zien.

Even zijn de twee Aziatische jongens enkel met de oude vrouw te zien op de scène en ze leggen zich aan de borst van haar. Het beeld scheidt een link met een moeder wolf die haar twee jongens te eten heeft. De oude vrouw staat zo symbool voor wijsheid en opvoeding in de gemeenschap. Zij is een moederfiguur in dit kleine groepje.

De rest komt uiteindelijk terug en verzamelen zich rond haar. Opeens merken één voor één de personages het publiek op. Ze zijn verschrikt. Hun ogen zijn groot, hun monden vallen op, iedereen staat stil. De blanke man praat als enigste: "It's okay. Go back inside". Ze sluiten ramen en deur. Ze zijn doodsbang voor wat ze zien. Enkel de man en oude

---

<sup>70</sup>[http://fransbrood.com/db\\_downloads/100112\\_dossier\\_\\_\\_32\\_rue\\_vandenbranden\\_nl.pdf](http://fransbrood.com/db_downloads/100112_dossier___32_rue_vandenbranden_nl.pdf), geraadpleegd op 07.05.2016.

vrouwen blijven achter. Zij haalt een geweer. Ze wil zich duidelijk verdedigen. Plots begint ze een aria te zingen. De blanke man begint een bewegingssequentie waarmee hij zijn kracht wil etaleren. Hij wil tonen dat hij de verdediger is van de gemeenschap, de alfaman die zijn rol als man moet vervullen terwijl hij eigenlijk zelfs doodsbang is en elk moment kan instorten. Hij worstelt letterlijk en figuurlijk met zichzelf om het stereotiep dat hem is opgelegd te vervullen. Om dit bereiken moet hij zijn eigen angsten overwinnen.

Doordat de jonge blanke man als enige praat en met duidelijk gekozen zinnen de groep toespreekt ('It's okay. Go Back inside') wordt zijn rol nog duidelijker. Waar de oude vrouw enkel moest liggen en haar borsten moest geven aan de Aziatische jongens om haar moederlijke functie duidelijk te maken, heeft de man woorden nodig. Het zijn maar twee zinnen maar deze twee zetten hem meteen in de positie van leider van de groep. Deze twee zinnen die hij uitspreekt doorbreken ook de sfeer. Het lied is gestopt, niemand beweegt nog, enkel zijn woorden vullen de ruimte. Deze zinnen definiëren niet enkel hem als personage maar breken ook de lichte toon die net werd gezet door onder andere de tonen van Stravinsky. Op die manier hebben ze een dubbele functie. Een functie die niet zo helder zou zijn moest er tot nu toe meer gezegd zijn geweest. Je merkt dat *Peeping Tom* op die manier zorgvuldig is omgegaan met het gebruik van gesproken woord, stilte en muziek.

Uiteindelijk gaan de blanke man en oude vrouw af en waait de ijzige wind opnieuw. Nu nog harder dan voorheen. Niet enkel auditief wordt dit duidelijk maar ook omdat de Aziatische man, onder andere dankzij het dramatisch gebruik van een paraplu die hij snel open en toe doet, moeite heeft met de scène over te steken om naar de jonge vrouw in de caravan te gaan. Ze zweven zelfs even in de wind en vallen bruusk op de grond wanneer de soundscape stopt.

De blanke man komt uit zijn caravan en gaat de confrontatie aan met de andere Aziatische man die net uit zijn woonwagen is gekomen. Als een vogel provoceert hij hem maar de Aziaat heeft geen kik. De blanke man drijft het zelf zo ver dat hij zijn geweer bovenhaalt en beide Aziatische jongens bedreigt. Niemand reageert en hij driuift af. Één van de twee Aziaten gaat weer binnen bij de jonge vrouw en de andere Aziaat reageert: "If you want to have some information. Don't hesitate to call me". Dit definieert hem als

iemand die op de hoogte is van veel en het niet enkel voor zichzelf wil houden. Hierna ontstaat een danssolo van hem op de tonen van drumslagen en een gekwelde vrouwenstem. De sfeer valt te omschrijven als bruusk, hard, angstig, gekweld maar tegelijk ook eenzaam.

De andere Aziatische jongen komt samen met de jonge vrouw uit de caravan en stelt zichzelf aan door luid grappig te zijn in zijn moedertaal. Je hoeft het niet letterlijk te begrijpen om te beseffen dat hij de andere Aziatische jongen wil imponeren. Hij laat het daar ook niet bij om zijn rits van zijn broek opzichtig te sluiten. De link is duidelijk. Wanneer de ene Aziaat weggaat, verontschuldigt de grappenmaker zich meteen aan de jonge zwangere vrouw. Hij wil duidelijk imponeren en de façade is zichtbaar. Wanneer hij alleen overblijft op scène, danst hij een solo in schemerlicht. Een solo die wordt ondersteund door mysterieuze muziek met hoge tonen. Uiteindelijk gaat hij terug naar zijn kamer waar hij wordt onthaald door de oude vrouw.

Deze scène wordt gevolgd door een karaokemoment van de andere langharige Aziatische jongeman. Deze is te zien vanuit zijn woonwagen in de douche. Hij gaat zodanig op in het moment dat hij het moment verplaatst naar buiten de woonwagen. Iedereen komt naar buiten kijken wat er gaande is maar hij wordt onderbroken door een dramatische zangsolo van de oude vrouw: *'And I'm telling you'* uit de musical *Dreamgirls*. Plots valt ze stil en komt de donkere sfeer terug. Het wordt weer donker op scène, er is enkel licht in de woonwagens en mysterieuze muziek weerklinkt.

De makers moeten waarschijnlijk gedacht hebben dat de jonge zwangere vrouw nog niet genoeg belicht was, want zij staat nu centraal. Zij valt letterlijk uit haar woonwagen en klopt op de deur bij het jonge stel. De vrouw doet open. De zwangere vrouw begint: "I came to say hello". Haar eenzaamheid wordt duidelijk wanneer de vrouw gewoon de deur toetrekt en haar achterlaat. Ze druipt af.

De jonge blanke man komt na enkele momenten weer bruusk zijn woonwagen uit en is als enige zichtbaar op de scène. Een bewegingsfrase oppert zich. Zijn borstkas gaat dramatisch op en neer alsof zijn hart enorm fel aan het bonzen is. Dit wordt duidelijk door de zin die hij hierna zegt: "I'm gonna be a daddy". Die zin is cruciaal want moest deze niet gezegd worden zou de beweging hiervoor niet duidelijk zijn. Op het gepaste

moment is hier de combinatie van beweging en woord gebruikt zodat het verhaal niet vaag wordt voor het publiek.

Plots ontstaat er hysterie in de kamer van de jonge vrouw. Ze haalt de hele kamer ondersteboven en stuift naar buiten. De man panikeert en gaat af. De twee Aziatische mannen komen op en doen een absurde beenloze bewegingssequentie. De vrouw staat verstijfd te kijken en ziet opeens haar man in haar eigen kamer met de andere zwangere vrouw te zoenen en flirten. De twee vrouwen dragen ook opeens dezelfde kledij. Het is duidelijk dat het hier om een nachtmerrie gaat zeker wanneer haar man naar buiten komt, haar kalmeert en weer naar binnenbrengt.

Alles wordt nog absurder wanneer de man weer naar buiten stormt en zijn zwangere buurvrouw tegenkomt. Zij steekt een monoloog van wal waarin ze hem uitnodigt in haar woonwagen te komen en ze ratelt er op los over verschillende soorten dranken. Uiteindelijk belanden ze samen in haar woonwagen. Het ongemak van de situatie, de beginnende affaire, is al hoorbaar in wat ze zegt. Je voelt de spanning en door het ratelen wordt deze verstrekt.

Als publiek weet je niet meer wat realiteit en droom is wanneer de man haar huis verlaat en iedereen wild begint te kloppen op haar woonwagen. Plots wordt het lichter, verdwijnt het mysterieuze geluid en kalmeert iedereen de zwangere vrouw. Ze komt naar buiten en de kortharige Aziatische man die met haar al naar bed is geweest, gaat op zijn knieën zitten bij haar buik met een knuffel in zijn handen gekneld. Opeens wordt zij weggesleurd door de rest van bij hem. Hij blijft alleen achter, duidelijk gekweld.

Zijn droomwereld komt in beeld wanneer zijn geliefde uit de woonwagen verschijnt in een maagdelijk wit trouwkleed met kerkmuziek op de achtergrond. Even subtiel hoe ze is opgekomen, gaat ze weer van hem weg en de chaos in zijn hoofd wordt duidelijk door schreeuwende muziek en het wild heen en weer schudden met zijn hoofd. Alleen staat hij op scène. Alleen met zijn verdriet.

Zijn geliefde keert terug van de andere kant zonder trouwkleed. Het geschreeuw blijft aanhouden. Zij wandelt wankel naar hem toe, zonder een bolle buik. De baby is weg, Hij wil haar troosten. Zij is ontroostbaar. Hij is ontroostbaar. Wat volgt is een choreografie waar elk personage, behalve de oude vrouw, lustig in het rond springt op de tonen van

onweer. Het lijkt alsof ze allemaal worden getroffen door de bliksem. Wanhoop lijkt voor iedereen nabij. Iedereen is ofwel ontroostbaar, maakt ruzie of voelt zijn alleen.

De volgende scène begint met dat de blanke man zijn vriendin uit het huis schopt. Zij is alleen op scène, doet haar slipje uit en roept haar man aan: *“John! John! John!”*. Zij danst een choreografie dat vooral bestaat uit rollen over de grond waarbij haar man haar aankijkt. Zij weet geen duidelijk geen blijf met zichzelf tot haar man haar weer oppakt en ze rustiger wordt. Er ontstaat een nieuw duet tussen hen waarbij nog maar eens duidelijk wordt dat hij dominant is in de relatie. Zij is zijn bezit, zij ondergaat en voelt zich leeg zonder hem. Deze raaskalderij wordt ondersteund door de oude vrouw die een rocklied zingt over een ‘crazy girl’. Het is als het ware een rockconcert.

Dit alles stopt bruusk. De oude vrouw vraagt: *“Why did she leave?”* waarop de blanke man zegt: *“I don’t know.”* Waarop de vrouw van het stelletje opstaat, haar spullen pakt en hem duidelijk verlaat. De posities in hun relatie zijn plots omgedraaid. Hier komt de tekst voor de gebeurtenis. Pas nadat de woorden uitgesproken zijn, verlaat zij hem. Het publiek leeft op die manier meteen mee met beide personages wanneer ze ook handelen naar de tekst en zij duidelijk weggaat.

Terwijl staat de kortharige Aziatische man letterlijk met zijn hart in zijn hand op scène. Een hart dat uit zijn eigen borstkas is gerukt. Duidelijker hoeft het niet. Alle personages komen vervolgens op scène – behalve de weggelopen vrouw – en kijken naar de man met zijn hart in zijn hand. De blanke man zegt: *“What? What are you looking at me for? You think that’s me? It’s okay. Everyone just go back inside.”* Niemand kijkt naar hem maar toch zegt hij dat iedereen naar hem kijkt. De verwijzing is duidelijk wanneer je bedenkt dat ook zijn hart uit borstkas is gerukt. Wanneer niemand naar hem luistert wanneer hij iedereen beveelt naar binnen te gaan, zie je dat zijn positie als alfaman niet langer gerechtvaardigd is door het stukgaan van zijn relatie. Als resultaat ontardt hij in een danssolo die toont dat hij hier gek van wordt.

Terwijl de blanke man gekker en gekker wordt, biedt de kortharige Aziaat zijn hart aan zijn geliefde. Deze aanvaardt het en hij blijft zijn hele hebben en houden aanbieden maar zij keert terug naar haar woonwagen en sluit de deur voor zijn neus. Hij blijft alleen achter. Zij is ontroostbaar omwille van het verlies van haar kind. Hij is eveneens ontroostbaar en blijft verweest achter met de woorden: *“I don’t know”*.

Als laatste doet hij een bewegingssequentie waarbij hij zichzelf transformeert door zijn buik naar binnen te duwen, zijn gezicht naar beneden te trekken, zijn aangezicht te veranderen als een soort vis. Het is niet langer zichzelf maar is als het ware schizofreen geworden door de situatie. Zijn lichaam is niet langer van hemzelf. De oude vrouw ondersteunt dit geheel door een klassieke aria te brengen op de achtergrond. Zijn Aziatische vriend komt hem uiteindelijk tegemoet met een omhelzing. Het begint enkel te sneeuwen boven de gekke man. Hij is volledig het noorden kwijt. Hij heeft niet langer een doel in het leven. Hij is gebroken voor de rest van zijn leven. Licht uit.

### **3.2.2. Eindnoot**

Het is opvallend hoe weinig er eigenlijk gezegd wordt in deze voorstelling maar dat wat er gezegd wordt enorm cruciaal is. De focus ligt op het visuele van de personages en de bewegingen alsook het auditieve met betrekking tot de soundscapes en de zang. Niet elk personage zegt iets maar dat is ook niet nodig. Wanneer iemand iets zegt dan trekt deze meteen de volle aandacht. Als publiek ben je ook meteen bij de pincken en onthoud je wat het personage zegt en hoe hij/zij het zegt.

Het hele verhaal is op zich enorm simpel. Vreemdelingen betrekken een kleine gemeenschap, deze reageert hier op, er ontstaan twee of drie intriges binnen deze gemeenschap en uiteindelijk blijft wanhoop achter. Het verloop van het stuk doet ook denken aan de film *Dogville* (2003) van regisseur Lars von Trier waar eveneens een ander opduikt in een kleine gemeenschap en daar deel begint uit te maken van de groep waardoor allemaal intriges ontstaan. Deze vergelijking even terzijde.

Als je kijkt naar de opvoeringsgeschiedenis van dit stuk, dan valt op dat het eveneens op het Londense Mime Festival gespeeld heeft. Je kan opperen dat dit wel van betekenis is. Het toont op zich aan dat het vakgebied van de mime waar eerder is over gesproken zich blijft verbreden en dat *Peeping Tom* duidelijke affiniteiten met dit genre vertoont zoals hierboven al gesteld is, dit mede door de combinatie beweging en gesproken woord. Ook het anekdotische van het decor helpt bij de link te leggen naar mime. Collectieven als *Peeping Tom* tonen aan dat grenzen tussen verschillende podiumkunsten vervagen, zich vermengen en er een symbiose kan ontstaan. Het combineren van verschillende kunstvormen is immers ook iets wat de mime uitdraagt en een fundament is van deze kunst.

*32 rue Vandenbranden* gaat uit van het vertellen van een verhaal waarbij de makers er duidelijk van zijn uitgegaan dat een bepaalde manier van iets te brengen (woord, beweging, zang) moet passen op dat specifiek moment. Beweging moet iets uitdrukken dat woord niet kan en omgekeerd. Beide vlakken vullen elkaar en tillen het geheel naar een hoger niveau wat ook duidelijk te merken is in de recensies. Deze voorstelling is met name een voorbeeld dat een veelheid aan kunstvormen, een theatraal geheel niet uitsluit en dat er op die manier een symbiose kan ontstaan die werkt.

### 3.3. *A Louer* (2011)

*"Een intrigerende en imponerende belevenis.  
Een fascinerende trip door een spookhuis alias spookhoofd."*

- Knack<sup>71</sup>

Met *A Louer*, bracht *Peeping Tom* een productie die – als we naar de recensies kijken – qua niveau even hoog staat als *32 rue Vandenbranden*. Deze voorstelling werd genomineerd voor de Ubu Awards<sup>72</sup> 2013 in de categorie "Best Foreign Language Performance" in Italië.<sup>73</sup>

Zoals eerder gezegd, hecht de compagnie veel belang aan decor. In deze productie is dit niet anders. In *32 rue Vandenbranden* brachten ze ons naar een ijskoude berg terwijl *A Louer* net de warmte en het vuur opzoekt, bijna letterlijk. Het decor zou volgens de regisseurs Carrizo & Chartier een uitgebrand theater zijn. Het scènebeeld doet aan alsof het een warm, aristocratisch salon is; inclusief een paar oude stoelen, een sofa, een piano en veel rode gordijnen. verwijzingen naar een oud, verlaten kasteel waar vroeger butlers en hofdames zich rijk en belangrijk waanden. Hoewel mijn kennis van *Twin Peaks* beperkt is, wordt dit scènebeeld vergeleken met David Lynch zijn bekende serie, in het specifiek de *Red Room*. En deze vergelijking blijft volgens de bronnen staand houden tijdens de voorstelling.<sup>74</sup>

Het vertrekpunt voor *A Louer* is het "*moment van verveling waarop onze gedachten zich plots weten los te trekken uit het hier en nu en we terecht komen in een parallel universum. Dit universum van herinneringen, toekomstbeelden, angsten, dromen en nachtmerries beïnvloedt voortdurend de realiteit. Alles is vergankelijk, alles kan van vandaag op morgen worden weggenomen: je huis, je persoonlijke bezittingen, je situatie, je dierbare en zelfs je leven. Alles is te huur*".<sup>75</sup> De verklaring voor de titel is dan ook niet ver

---

<sup>71</sup><http://focus.knack.be/entertainment/podium/theater-a-louer-kvs-en-peeping-tom/article-opinion-191275.html>, geraadpleegd op 19.06.2016.

<sup>72</sup>Één van de meest prestigieuze onderscheidingen voor theater te Italië

<sup>73</sup><http://www.peepingtom.be/nl/productions/8>, geraadpleegd op 19.06.2016.

<sup>74</sup><https://utopiaparkway.wordpress.com/2011/10/19/mister-sandman-bring-me-a-dream-peeping-toms-enchanted-parallel-universe-a-louer/>, geraadpleegd op 19.06.2016

<sup>75</sup><http://www.stuk.be/nl/louer>, geraadpleegd op 19.06.2016.



te zoeken. En dit terwijl er geen onderscheid meer te maken valt tussen droom en realiteit.

Het concept voor de voorstelling en het decor zijn ook op die manier te linken met elkaar. De personages dolen in een schijnwereld, in een wereld waar grenzen tussen werkelijkheid en droombeelden/valse beelden weg zijn. Waar alles tijdelijk, vals en te huur lijkt te zijn.<sup>76</sup>

Het verloop van de voorstelling is eveneens niet rechtlijnig. Er is geen lineair verhaal te bemerken. De compagnie omschrijft hun eigen voorstelling als volgt:

*“Met A Louer neemt Peeping Tom je mee voor een fascinerende reis doorheen een fascinerende gedachtenwereld herinneringen, toekomstbeelden, dromen en nachtmerries. Er is geen rechtlijnig tijdsverloop. Droom, werkelijkheid, heden en verleden vloeien in elkaar over. Alles is tijdelijk en kan van vandaag op morgen weggenomen worden. Een huis, persoonlijk bezit, een situatie, een dierbare, het leven zelf, alles is vergankelijk. Alles is A Louer. Zelfs de scène is een plaats die ons niet toebehoort, die we af en toe huren en onszelf slechts kunnen toe-eigenen door haar tijdelijk om te vormen. Het is een plek die telkens weer hunkert naar nieuw leven. De artiest onderscheidt zich er van de anderen door zich meester te maken van zijn innerlijke beelden en ze telkens her uit te vinden.”<sup>77</sup>*

Op het theater zijn zeven performers te bewonderen. Hun-Mok Jung, Seoljin Kim, Jos Baker&Marie Gyselbrecht hebben alle vier een dansachtergrond terwijl Eurudike De Beul & Simon Versnel een klassieke zang achtergrond hebben. Daarnaast is Leo de Beul te bewonderen naast dit zestal. Hij is in het echte leven de vader van Eurudike en speelt de oude bejaarde man, wat passend is voor zijn leeftijd. Zijn achtergrond ligt in de beeldende kunsten. Hij werkte aan de ontwikkeling van view master 3D producten, was projectmanager bij het World Wildlife Fund en werkte als professioneel schilder. Eveneens is er dus een variëteit aan performers te zien en is er nu al een crossing-over tussen verschillende disciplines op te merken.

---

<sup>76</sup><http://focus.knack.be/entertainment/podium/theater-a-louer-kvs-en-peeping-tom/article-opinion-191275.html>, geraadpleegd op 19.06.2016

<sup>77</sup><http://www.peepingtom.be/nl/productions/8>, geraadpleegd op 19.06.2016.

### **3.3.1. Voorstellingsanalyse**

Voordat we licht op de scène kunnen opmerken, horen we een orkest dat zich opwarmt. Typische geluiden van snaren die nog eens gecontroleerd worden of ze wel goed gestemd zijn en blazers die horen of alles goed zit. Het licht fade in en het geluid blijft zich doorzetten. We bemerken meteen een Aziatische man in kostuum. Hij wandelt op een zwart-witte ruitjesvloer in een grote ruimte, waar meubels afgedekt zijn met grote witte doeken. Meteen voel je een link met een ruimte die lang niet werd betreden, een grootste kasteelachtige zaal waar jarenlang grootste bankets werden opgevoerd. Bankets en feesten die weliswaar al jarenlang niet meer op die vloer werden gehouden.

De oberachtige figuur wandelt rond tot hij als het ware overwelmd wordt door inwendige demonen. Zijn lichaam heeft spastische neigingen aan de ene kant en aan de andere kant verstilt hij bijna door slow motion te bewegen. Hij kan amper wandelen. Het lijkt alsof dit allemaal buiten zichzelf gebeurt. Hij kan er niets aan doen, demonen van buitenaf controleren hem als het ware. De muziek wordt dan ook wat donkerder en alles krijgt wat weg van een nachtmerrie. Een situatie waarin je jezelf niet wil bevinden.

Plots betreedt een zwartharige dame het podium vanachter grote rode gordijnen die de ruimte afbakenen. De ober verstilt en stelt zichzelf letterlijk op als een dienstbaar figuur door strak recht te staan met het hoofd gebogen als een soort begroeting. De onderlinge verhouding is meteen duidelijk: hij staat onder deze vrouw die oogt de eigenaar te zijn van deze ruimte.

Zij begroet hem en vraagt: "How do I look?". Hij zegt dat ze er prachtig uitziet, zij lacht en vertelt dat 'ze' daar zijn. De ober kijkt maar zegt: "I'm sorry madame". De vrouw wordt zenuwachtiger en lijkt teleurgesteld. Ze vraagt een koffie aan de ober waarop hij wederom de woorden "I'm sorry madame" uitspreekt. Zij vraagt hoe laat het is, hij zegt een bepaald uur en zij begint te wenen. Na een korte kleine huilbui beschuldigt ze de ober dat alles zijn fout is, ze wordt lichtelijk kwaad. Hij neemt de witte doeken weg die de meubels bekleden en zegt dat het tijd is om te beginnen. De muziek verandert naar lichte hoge tonen en andere personages komen kruipend als honden op, zich verstoppend achter de meubels. Plots wordt de eigenares omringt door kruipende mensen en zij begint rond te tollen op diezelfde hoge tonen waarna zij zegt: "Let's start."

Bovenstaande alinea toont meteen dat *A Louer* niet schuwt voor het absurdistische. Zoals reeds gezegd, heeft *Peeping Tom* niet voor een lineair verhaal gekozen maar voor een nieuw universum. Deze nieuwe wereld wordt meteen goed ingezet, meteen krijg je een droomwereld voor je, positief of negatief. Rondkruipende mensen, sterk afwisselende bruuske emoties en de opvatting dat er iets gaat beginnen. Dat iets moet beginnen. Een verhaal moet verteld worden.

Een oude dame komt van achter de rode gordijnen en begint een operapartij te zingen alsof ze zich in de opera waant. Terwijl zij zich overgeeft aan dit lied, opent de ober een deur vanachter de rode gordijnen en komt er groep van negen mensen uit. Zij negeren de zingende vrouw en worden letterlijk rondgeleid door de zwartharige dame. Zij begeleidt hen als een gids en vertelt de geschiedenis van de ruimte en het gebouw. Met deze groep komt ook een oude man op de scène die enkel oog heeft voor de zingende dame. Er is duidelijk sprake van twee groepen, twee werelden. Een oude versus een nieuwe wereld; geschiedenis versus het heden. Het enige wat de twee werelden met elkaar verbindt, is de ruimte waar de oude vrouw waarschijnlijk heeft geleefd en dat nu dient als museum of monument.

Opeens is er verstilling. De oude vrouw vraagt waarom de man is gekomen en dat hij moet gaan. De zwartharige vrouw erkent opeens de oude vrouw en vertelt de biografie van de oude vrouw, de biografie van de actrice Eurudike De Beul. De groep lijkt fan van haar te zijn en er ontstaat een idool/fan verhouding die afgaat in de coulissen.

De ober, de zwartharige vrouw en één jongeman blijven over op het toneel. Deze laatste roept zijn vader, de zwartharige vrouw stelt de man voor (Jos Baker) en hij moet de ober volgen. Wat volgt is er een soort wandeldans. Beide beginnen te wandelen, elkaar te volgen alsof hun benen elastisch zijn. Een soort van 'silly walk' ontstaat, het licht wordt donkerder en de muziek wordt weer dromerig. Ze wandelen de hele scène rond in deze stijl. Ze gaan ergens naartoe tot de ober de deur toeslaat en de jongeman alleen achterblijft. Een dans ontstaat, in ietwat dezelfde trend als de eerste dans van de ober. Demonen overvallen hem, hij is niet zichzelf, hij lijkt er niet aan te kunnen doen. De illusie van wind wordt eveneens weergegeven doordat de man achteruit geduwd wordt een windvlaag. Allemaal zaken waartegen hij niet kan vechten. De schijn van dit natuurelement wordt opgewekt. Wederom een referentie naar het feit dat alles 'te huur'

is. De sfeer van de scène wordt bruusk omgegooid wanneer hij plots “Papa” zegt en de oude man opstaat van achter een sofa. Een vader/zoon verhouding ontstaat. Plots komt Eurudike op, wil hen begroeten maar dan zet de klassieke muziek zich weer in en begint zij wederom een opera te zingen. Het lijkt alsof ze ziek is, alsof ze constant wordt teruggetrokken naar een verleden van haar, of naar een droomwereld waar gezongen moet worden als het moment er is. De vader wil dit niet en vraagt haar te stoppen met zingen en dat zij hun zoon begroet. Zij stopt niet waarop de oude man haar verwijt er nooit te zijn in het 40-jaar huwelijk waarin ze zitten. De achtergrond van deze drie personages is opeens glashelder. De oude man wordt kwader. De frustratie van alle jaren leven met een operaster is duidelijk te zien. Zij kan niet anders dan zingen, hij is gefrustreerd en de zoon is het slachtoffer. Wanneer deze laatste zijn handen tegen zijn oren zet, is het opeens ijsig stil terwijl de gebaren en handelingen wel dezelfde blijven. Alsof alles stil is wanneer hij weigert te luisteren. We krijgen zo een inkijk in de wereld van de jongeman.

Tot nu toe zijn er zowel aspecten van beweging en woord aan bod gekomen. De twee wisselen elkaar af om situaties duidelijk te maken of te versterken. Zo komt het woordaspect vooral aan bod om concrete zaken duidelijk te maken zoals verhoudingen tussen mensen (zie de man-vrouw-zoon) relatie en geeft het bewegingsaspect een meer abstracte wereld neer zoals de droomsequentie. Door de samenwerking tussen beweging en woord, ontstaat er een groot vervreemdingseffect. Je wordt als toeschouwer namelijk niet volledig in de wereld gezogen maar je bevindt je wel in de sfeer. Je observeert duidelijk iets doordat er zo gewisseld wordt tussen abstractie en iets concreet; tussen absolute verhoudingen en gecreëerde werelden.

Terug naar de wereld van de jongeman. Deze wordt onderbroken door een opsomming van koffiesoorten die hij kan geven aan de zwartharige vrouw. Terwijl de jongeman denkt, verstillen beide en haalt de ober de koffie. Hij doet dit met bijna slangachtige bewegingen zonder op de grond hiervoor te gaan. Zijn lichaam beweegt vloeiend bijna zweverig over de vloer. Dit is weer zo’n moment waarop er even uitgezoomd wordt van een rechtlijnig verhaal. Aan de ene kant is er de freeze en aan de andere kant is manifesteert zich een andere laag, een bijna parallel verhaal dat buiten het normale staat.

De ober komt tenslotte terug met de koffie en geeft die aan de jongeman. Plots komt de groep mensen terug die Eurudike achtervolgen en applaudisseren ze voor haar. De jongeman valt op de grond samen met het koffiekopje en er ontstaat een absurd duet tussen beide. Alsof er weer even iets anders is en was. Alsof hij even weer buiten zichzelf is, alsof even alles weer verkeerd loopt in zijn hoofd. Dit moment wordt gevold door een dans tussen de ober en de jongeman. De zwartharige vrouw kijkt toe. De interactie tussen beide is afwezig, het gaat eerder om een herhaling van de vorige keer toen ze samen doorheen het huis liepen. Ze verdwijnen na een tijd ook in de coulissen.

De zwartharige vrouw blijft alleen over en ontdekt opeens achter de rode gordijnen dat de ober ingekaderd twee meter boven de grond hangt. Ze is ietwat verbaasd maar dan komt de levende ober terug en ze vraagt nogmaals koffie aan hem zoals in het begin van het stuk. Twee werelden staan nu absurd tegenover elkaar of vermengen zich net. Is er sprake van een waanbeeld? Nachtmerrie? Droom? Ziektebeeld? Als toeschouwer krijg je een vervreemdend effect doordat dezelfde ober zowel levend op de grond staat als dood ingekaderd tegen de muur hangt. Er is geen waarheid.

De ober zegt dat het zondag is, hij mag gaan van de vrouw maar hij zegt dat het ok is. De eigenares dringt aan maar hij blijft zeggen dat het ok is. Er hangt een sfeer van twijfel, onzekerheid, onmacht en verdriet. De eigenares lijkt niet te weten wat te doen of wat te willen. Ze sluit de deur achter de ober en er ontstaat een schaduwspel waar je als het ware de stemmetjes in haar hoofd ziet. Plots valt de dode ober van de muur en begint hij aan een dansscène, alsof een kip uit een kleine doos is gelaten voor het eerst en geen weet blijft met de ruimte of zijn lichaam. Deze beestachtige dans wordt aanschouwd door de eigenares tot ze zelf het contact opzoekt met de danser maar hij vlucht van haar tot ze elkaar kussen en elk apart opnieuw beginnen te bewegen.

De man verdwijnt opeens achter de deuren en de ober komt weer op het toneel met een dienblad. De vrouw doet vluchtig haar schoenen aan, wil weglopen maar achter de deur verschijnt de groep mensen allemaal met een dienblad die haar doen achteruit deinzen. De ober blijft zeggen dat het zondag is. De vrouw is doodsbang, tot bijna tranen toe. Ze neemt de telefoon en zegt dat ze deze situatie niet besteld heeft. Ze wil een andere maar moet wachten tot vrijdag. De absurditeit blijft doorgaan.

De eigenares zegt dat de groep moet zitten, ze lijkt controle te willen nemen over de situatie. Ze vraagt aan iedereen wie koffie wil en bestelt deze bij de ober. Niemand praat, iedereen staart haar aan. Het zijn allemaal personen in haar hoofd, in haar fantasie. Crescendogewijs beginnen ze haar uit te lachen terwijl de eigenares wil vluchten. Ze kan amper nog op haar benen staan. Ze wil lopen maar haar benen lijken geen botten meer te hebben, ze zit vast in de situatie, in haar hoofd, in haar wereld of net in die van iemand anders, in één waarin ze niet wil zitten.

Plots komt de oude man op podium en vraagt om een stoel. Hij krijgt deze en de groep gaat samen met de eigenares van de scène. De oude man steekt zijn hand in de sofa alsof hij iets zoekt. Zijn zoon betreedt de scène met enkel een onderbroek aan. Hij gaat zitten in de sofa. De oude man blijft de sofa betasten. Opeens gaat de oude man weg en komt de lookalike van de ober en begint een gelijkaardige beestachtige danssequentie uit te voeren voor het oog van de jongeman. Plots springt hij in zijn armen en valt het licht uit.

Horormuziek. Het licht van een zaklamp schijnt nu op scène en toont de oude man met een volle ballon in zijn hand die plots knakt waardoor de man als een klein kind begint te huilen. De zaklamp belicht heel erg even de andere oude man in onderbroek (de vader van De Beul) om dan weer terug te keren naar de eerste oude man wederom met volle ballon die wederom knakt waardoor hij wederom huilt als een kind. Weer belicht de zaklamp de oude man in onderbroek en hij wordt door de zwartharige vrouw geïntroduceerd als de oude versie van de jongeman (Jos Baker). Het licht gaat weer uit en de horormuziek stopt.

We horen nu de eerste oude man kinderlijk lachen terwijl hij in de éénzitsofa zit en zichzelf voortduwt. Alle stoelen bewegen, een stoelendans ontstaat. De oude man praat tegen zichzelf en zegt zaken als: "How did the audition go?" en "'Are you going to work there?" terwijl hij blijft lachen. De operazangeres komt op het toneel en zegt dat ze de beste was van de auditie maar dat ze een ander hebben genomen. Een korte conversatie ontstaat tussen beide waar de operazangeres geërgerd en cynisch overkomt. Ze stelt dat ze alles kan zingen terwijl de oude man zich blijft amuseren met de stoel.

Er duiken plots vier mannen en de zwartharige vrouw op. Ze openen hun mond en er is gezang te horen uit de boxen maar geen klank te bemerken uit hun mond. De vrouw is opgetogen en blij dat de oude man dit voor haar heeft gedaan. Hij lijkt dit niet voor haar

te hebben gedaan en lijkt de 'zangers' niet eens te zien. Het contrast tussen de waanbeelden in het hoofd van de vrouw en de realiteit wordt zo getoond.

Ze stoppen met zingen en de zwartharige vrouw vraagt aan de ober om de sofa te verzetten. Een sofa/man dans ontstaat waarin hij deze probeert weg te duwen maar waar het enkel wat omslachtig lukt. Dit korte intermezzo wordt gevolgd door een scène waarin de oude man de operazangers probeert te kussen maar zij hem ontwijkt. De troebele relatie is duidelijk. Hier zie je dat de 'zangers' van het ensemble ook bewegingstechnisch werd geregisseerd. Deze kusontwijking gebeurt theateraal doordat de vrouw zichzelf krult met haar hoofd naar achteren. Zo zie je dat de makers hun bewegingskennis ook inzetten bij niet-dansers. Ze trekken op deze manier een lijn doorheen de voorstelling qua choreografie. Elk personage wordt fysiek opgebouwd, heeft eigen fysieke absurditeiten. Zo ontstaat er meer een geheel in de voorstelling, zeker wanneer er gekozen wordt voor absurdistische, groteske bewegingen. Elk castlid trekt zo aan hetzelfde laken wat de voorstelling ter goede komt.

De vrouw ontrekt zich van de man en hoort wederom muziek, nu geen klassieke bekende muziek maar lichte tonen. Ze beweegt vloeiend op deze tonen en laat haar stem weer horen door te zingen en van het podium af te gaan. Opeens zie je Jos Baker met de lookalike ober om zijn hoofd heen gedrapeerd. Hij beweegt – nog steeds enkel in onderbroek – over de scène, als het ware hoofdloos. De oude man in onderbroek leidt hem van het podium af. De oude versie neemt zijn jonge versie bij de hand.

De zwartharige vrouw roept de ober en zegt dat ze wil stoppen. Ze kan het niet langer aan en wil niet langer in dit universum zijn. Ze is moe van deze situatie en vraagt wederom koffie aan de ober. Deze zegt op een kwade manier dat die daar staat maar valt dan uit zijn rol. Hij begint te giechelen en zegt sorry dat hij teveel koffie heeft gedronken en er ontstaat een flirtachtige scène tussen beide. De sfeer van de voorstelling wordt op deze manier doorbroken voor even. Beide zijn heel erg los, nonchalant en spelen nu meer een realistische scène. Op het einde van deze intermezzo zegt de ober: "Sorry, we have to continue". Hierdoor is het echt een toneelstuk dat door moet gaan, de vervreemding is hierdoor nog meer aanwezig. We kijken naar wereld dat gemaakt wordt voor de toeschouwer, het patroontje moet gelopen worden. De nachtmerrie moet gespeeld worden, er is geen ontkomen aan. Zet hiernaast de al eerdere benoemde

vervreemding door het bepaalde gebruik van woord en beweging en de cirkel is rond, of net niet.

De lookalike ober duikt opeens op achter de ober en de nachtmerrie begint opnieuw. De vrouw begint tekenen van waanzin en absurditeit te vertonen in haar dansscène. Ze beweegt wederom voort alsof ze een holle plank is, rollend en vallend terwijl de twee obers haar aanschouwen. De muziek is grauw en kil.

Opeens stormen de oude man en operazangers binnen al schreeuwend maar verlaten na drie seconden al de scène. Het is duidelijk dat iets niet klopt. Ze worden achtervolgd en willen wegkomen.

De zwartharige vrouw en lookalike ober vormen een duo en rollen en schuiven over de vloer. Het moment is intens en ontroerend. Dit deel is als het ware de droom in de nachtmerrie, het moment van intimiteit. Iets wat ze beiden graag willen. De vrouw duwt vervolgens de man van haar af, blijft staan met gebogen hoofd en hij begint een verscheurende dans alsof hij van binnenuit verteerd wordt. De dans vertoont weer tekenen van iemand die de persoon overneemt, iets dat buiten zichzelf is. Hij komt dan naar de vrouw, ze dansen beide voort tot ze samen op de sofa komen te liggen, de man in de sofa zakt, de vrouw alleen achterlatend. Zij zoekt hem in volle paniek, alsof ze een deel van zichzelf kwijt is. De ober spreekt tot haar: "Madame, we have to continue". De droom is over, terug naar de nachtmerrie.

De ober doet de deur open en de operazangeres komt binnen met pijn aan haar hoofd. Ze is een diva in alle opzichten. Ze beklagt zichzelf over de misgelopen auditie waar ze beste was. Ze weent en roep om haar man, ze mist hem. Ze lijkt nu volledig gebroken door de constante wissels tussen wereld. Ze kan het niet meer aan tot ze weer waanbeelden ziet en opnieuw even gelukkig is. Je ziet haar aftakeling meer en meer. Haar man duwt haar van het podium en ze gaan samen af.

Opeens is de oude versie van de jongeman op het podium en begint 'Wild Is The Wind' van Nina Simone te zingen en op de piano te spelen. Terwijl dit tafereel zich afspeelt zie je dat de lookalike ober weggaat van de geëmotioneerde zwartharige vrouw. Zij blijft verweesd achter terwijl de jongeman in onderbroek een danssolo voltooid voor haar ogen. Een bijna kinderlijke danssolo. Niet willen, het niet kunnen aanvaarden, niet kunnen vluchten. De ober probeert intussentijd de kleren van de danser aan te doen. Na



enige tijd is dit gelukt en zegt hij de jongeman hem te volgen. De zwartharige vrouw blijft verdwaasd achter, warrige haren, alleen, verward, amper iets beseffend.

De finale is in aantocht. Iedereen komt nu op scène en begint de meubels te verschuiven of een dolle solo te dansen. De zwartharige vrouw blijft in het niets ronddwalen, amper iets beseffend. Het gezang en pianospel blijft aanwezig. Iedereen gaat intussentijd zitten. De rode gordijnen worden allemaal togetrokken en het lied is nu klaar. De spelers klappen in slow motion voor de pianospeler die bruusk op de piano is gevallen. De jonge versie van de oude man benadert hem, tilt hem op en draagt hem naar een sofa. Hij is dood. De jongeman gaat vervolgens achter de piano zitten en mimet zijn spel en gezang. De acteurs blijven applaudisseren. Dit gebeurt allemaal in slow motion. Een soort van flashback openbaart zich. De zwartharige vrouw doet hier niet aan mee en vraagt aan de ober om te zitten in de sofa. Hij gaat ineengedoken zitten in de sofa als een zwaar fysiek gehandicapte man. De operavrouw gaat naast de piano staan als volmaakte diva. De zwartharige vrouw vraagt om te stoppen. Iedereen staat in een freeze, de vrouw kijkt rond zich als het ware met een helicopterview in haar eigen droom. Ze kijkt nog één keer rond waarin ze zich bevindt, wat ze heeft doorgemaakt, welke waanzin dit was en gebaart naar het publiek dat het afgelopen is. Het licht fade out.

### **3.3.2. Eindnoot**

Je wordt van her naar der gesmeten in deze voorstelling van *Peeping Tom*. Zoals gezegd hebben we allesbehalve te maken met een rechtlijnig verhaal. Er is sprake van flashbacks, droomwereld, nachtmerries, schaduwwereld, theaterwereld en gewoon realiteit. Alles wordt vermengd met elkaar. Wanneer de biografie van Eurudike De Beul wordt gezegd op podium hebben je te maken met de realiteit van de actrice en niet de realiteit van het personage. Maar ze staat als actrice op het podium en speelt een diva/operazangeresrol wat dan weer een theaterwereld weergeeft.

Daarnaast is er dus een constante interactie en benoeming van twee werelden. Of het nu een droomwereld, een schijnwereld of nog iets anders is, wordt niet benoemd. Maar omdat de zwartharige vrouw vaak benoemt dat ze niet door wil gaan, lijkt er sprake te zijn van zaken die niet moeten worden doorstaan. Van zaken die niet gewild zijn. Zaken die iedereen achtervolgen maar waaraan niet te ontsnappen valt. Ook de conversatie tussen haar en de ober, de ludieke flirtachtige babbel, is een moment dat niet toebehoort

aan die schijnwereld. Zo speelt *Peeping Tom* constant met contrasten. Grenzen vervagen. Alles is schijn en vals en dus te huur.

De bewegingscènes vertonen ook veel tekenen 'het buiten zichzelf staan'. De frases en sequenties zijn zo gechoreografeerd dat het lijkt alsof de dans buiten de danser zelf plaatsvindt. Alsof ze geen controle hebben erover. Ze worden geleid door hun lichaam en niet door een vooraf bepaalde choreografie. Het overvalt hen en ze moeten dit dansen. Net zoals de zwartharige vrouw die moet doorgaan, en wat ook letterlijk wordt benoemd, zie je dat de bewegingen ook moeten doorgaan, of men nu wil of niet. Men kan niet vluchten, enkel aanvaarden.

In deze voorstelling bemerk je dus snel een interactie tussen woord en beweging. De tekst versterkt de bewegingen en omgekeerd. Ze hebben allebei hetzelfde doel maar worden anders ingevuld. De dansers zijn als het ware poppetjes die aan touwtjes hangen. Ze worden bestuurd terwijl ze dit niet willen. De acteurs moeten in deze schijnwereld blijven zitten en de nachtmerrie uitzitten zoals letterlijk wordt gezegd ("We have to continue"). Alles moet doorgaan in deze valse wereld.

Beweging en woord trekken dus aan hetzelfde laken terwijl ze toch anders ingevuld worden. Er valt niet omzeilen dat het woordaspect een veel concrete basis heeft. Het geeft het verhaal niet per sé een lineairder aspect maar meer een cesurenperspectief. Je kan meer benoemen, net zoals de spelers dat doen, in welk deel van het verhaal we zitten. Het is sneller benoembaar, sneller kan je met de vinger wijzen en stellen wat er aan de hand is. De bewegingen daarentegen hebben een veel abstractere basis. Je vraagt je in eerste instantie wat die wilde, onsamenvangende sequenties willen zeggen. Wat ze willen weergeven, welke emotie ze voortbrengen. Je schrikt er ook telkens van als ze dat inzetten. De sfeer daarentegen is meteen op te merken. Sneller dan bij een woordenwisselingen. Bij de dansfrases verdiep je je meer in welke pijn ze meemaken, welke chaos, welke wanorde ze voelen en dat voel je als publiek eveneens snel.

*Peeping Tom* zet op die manier slim deze twee elementen in. Woord en bewegingen hebben hetzelfde doel, het concept erachter wil hetzelfde bereiken maar doordat het verschillende kunstvormen zijn bewerkstelligen ze eveneens iets anders. Iets anders wordt opgeroepen wat niet verwarrend is maar net het ene versterkt. Er is een waanzinnig spannende interactie door woord en beweging hier te combineren, en vooral op een slimme manier te combineren.

### 3.4. Vader (2014)

*“What a difference a day makes’. Neem het van ons aan, het zit 'm in het verschil deze Vader gezien te hebben of niet” - \*\*\*\**

- De Morgen<sup>78</sup>

Met *Vader* begint *Peeping Tom* aan een tweede drieluik. Deze keer staat de familie wederom centraal (net zoals bij hun vorige trilogie: *Le Jardin*, *Le Salon* en *Le Sous Sol*). Zoals altijd is het decor van groot belang. Dat merk je ook als je de recensies of de site van het gezelschap zelf bekijkt. Telkens wordt er geopend met een beschrijving van het decor:

*“Vader speelt zich af in de recreatieruimte van een bejaardentehuis, waarbij de torenhoge muren aangeven dat we ons diep onder de grond bevinden. Centraal in dit "voorgeborchte" - ergens tussen het rijk van de levenden en dat van de doden in - vinden we de figuur van de vader, een man die zich geleidelijk aan afschermt van de gemeenschap. Zijn "vervagen" is niet zozeer het verhaal van een individu, als wel dat van de mythologische figuur die de vader is. Doorheen scènes die nu eens bol staan van actie en al even plots stoppen, lijkt deze figuur afwisselend goddelijk en lachwekkend, gezegend met een heldere geest maar ook afgesloten van de wereld, in verval, leeg.”<sup>79</sup>*

De makers willen een licht werpen op de individu van de vader, zoveel is duidelijk. Maar wie die vader is, dat is net de vraag die ze willen oproepen. De vader is een individu op zichzelf maar wordt toch gedefinieerd door het woord vader en dus als papa. Hij wordt gedefinieerd door het feit dat hij een relatie heeft tot iemand die hij zoon mag noemen, maar door zijn ouderdom vervagen al deze elementen. Hij is een archetype. Nu niet meer mobiel maar hulpbehoevend, kinderachtig pratend en waar niemand geen tijd meer voor heeft. Wat blijft over van zijn verleden, heden en toekomst op dit moment, als hoogbejaarde man? Dementeert hij, vlucht hij weg of is hij gewoon krankzinnig.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup><http://www.stuk.be/nl/programma/vader>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<sup>79</sup><http://www.peepingtom.be/nl/productions/9>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<sup>80</sup><http://cobra.canvas.be/cm/cobra/podium/podium-recensie/1.2131113>, geraadpleegd op 28.07.2016.

Net zoals altijd balanceert *Peeping Tom* op een lijn tussen realiteit en fictie, tussen schijn en werkelijkheid. Dit keer gebruiken ze het brein en het lichaam dat aftakelen. Alles voor deze bejaarden en deze vader lijkt trager te gaan: hun gebaren, de tijd, etc. Hun gedachten, geschiedenis en toekomst is bedekt met een dikke laag mist waardoor alles voor hen onduidelijk wordt. Of is dat een grote leugen en leggen wij dat hen op? Bestaat de vader enkel nog uit herinneringen en wekelijkse bezoeken aan het bejaardentehuis of vergissen we ons alweer?<sup>81</sup> Deze tweespalt probeert *Peeping Tom* wederom vorm te geven:

*“Met scherpheid en vernuft toont Vader het ogenblik waarop de herinneringen - of zijn het verbeeldingen, hallucinaties - van een oud man de dagelijkse realiteit beginnen te overwoekeren.”<sup>82</sup>*

Kenners weten dat *Peeping Tom* niet meteen op zoek is naar eenduidige verhaallijnen en zoals te verwachten viel, is dit nu ook niet het geval. Maar dit houdt de toeschouwer niet tegen om meegesleept te worden in de voorstelling. Een absurde wereld is het inderdaad, maar niet zonder logica:

*“dat de voorstelling een droomachtig huis clos is en daarmee weinig politieke en maatschappelijke realiteit toelaat, vormt geen obstakel voor de bezinning op het thema vergrijzing. Dit is theater van de verbeelding: het kapt nieuwe wegen in het woud van een aloud thema en schroomt daarbij niet de toeschouwer ook met de lelijke en soms wrede zijden van het oud zijn te confronteren. Vader neemt onze angst voor ouderdom niet weg, maar biedt wel hoop, troost en esprit voor de mogelijke toekomst.”<sup>83</sup>*

De regisseurs van dienst zijn wederom Chartier en Carrizo. Zij brachten dit eerste deel van een drieluik op 10 mei 2014 op de planken in Duitsland. Het wordt bijna vermoeiend om te stellen maar ook deze productie werd laaiend enthousiast onthaald en geselecteerd voor ‘Het Theaterfestival’ dat elk jaar de beste voorstellingen van het voorbije theaterseizoen in België en Nederland verzamelt. Daarnaast werd het ook

---

<sup>81</sup><http://www.peepingtom.be/nl/productions/9>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<sup>82</sup>Ibidem.

<sup>83</sup><http://www.e-tcetera.be/peeping-tom-vader>, geraadpleegd op 28.07.2016.

bekroond met de titel 'Beste Dansvoorstelling van 2014' door de Nederlandse krant NRC Handelsland en won het nog andere talloze prijzen<sup>84</sup>:

*"Over de inventieve en knap opgebouwde scènes, weifelend tussen het kleine tedere gebaar en de virtuoze groepsdynamiek, rust een zachte deken van vervreemding. Dat maakt van Vader een van de meest empathische, wervelend gedanste en verrassend vormgegeven portretten van het ouder worden anno 2015."*

- Juryrapport  
Het Theaterfestival 2015<sup>85</sup>

De 74-jarige acteur Leo De Beul staat centraal in dit stuk. Hij is Vader. De Beul was ook in het vorige stuk *A Louer* al te bewonderen en nu schittert hij alweer. Simon Versnel vertolt de rol van zoon. Naast hen staan oude bekenden als Marie Gyselbrecht, Hun-Mok Jung en Maria Carolina Vieira. Brandon Lagaert en Yi-Chun Liu zijn de twee nieuwkomers van dienst die beide een dansachtergrond hebben. Eurudike De Beul staat niet zelf op het podium maar wordt bij de credits vermeld als hulpcastlid. Hiernaast worden ook telkens een tiental ouderen gebruikt die geen vast deel uitmaken van de groep maar op elke locatie opnieuw worden gezocht. Het volgende deel van dit drieluik genaamd *Moeder*, gaat in première in september 2016. Op het laatste deel, *Kinderen*, is het nog een paar jaar wachten.<sup>86</sup>

### **3.4.1. Voorstellingsanalyse**

Het doek gaat omhoog en het eerste wat we aanschouwen is links een open deur waar licht doorkomt. Het licht schijnt op het podium waardoor de rode vloer zichtbaar is. Voor de rest stilte. Vanop de achtergrond komt een vrouw in mantelpak in de lichtstraal staan maar we zien haar amper. Op hetzelfde moment komt een man de deur uitgelopen naar de vrouw toe. Ze begroetten elkaar: "Hey." Zij vraagt om met iemand te praten. De man zegt ja en gaat weer weg via de deur, op zoek naar iemand voor haar.

De vrouw in mantelpak wil wegwandelen maar haar handtas belemmert haar. Die lijkt te zweven in de lucht maar toch een ton te wegen. Ze blijft er aan vasthangen en de eerste muziektönen zijn hoorbaar. Enkel tonen, geen melodie. Opeens ziet de vrouw iets liggen

---

<sup>84</sup><http://www.peepingtom.be/nl/productions/9>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<sup>85</sup>Ibidem.

<sup>86</sup>Ibidem.

op de grond, raapt het op, stopt in haar handtas en plots komt er licht uit de handtas die een eigen leven leidt. Ze wordt door het attribuut omhoog, omlaag, heen en weer gesleurd. Ze is de slaaf van iets dat buiten zichzelf ligt. Het is een thema dat duidelijk terugkeert bij dit gezelschap. De donkere tonen blijven zich doorzetten en een korte handtasdans ontstaat.

De man keert terug en zegt dat 'hij' snel zal komen. Wie die hij is, daar hebben wij als toeschouwer geen weet van. De dans stopt en de man vraagt of ze haar handtas en mantel mag aannemen. Een duet ontstaat waarbij de man op dansachtige wijze haar mantel probeert uit te doen. De tonen blijven zich doorzetten. Na veel gekronkel en moeite, ontdoet hij haar van haar jas. Zij vraagt of ze hier kan wachten. Hij bevestigt. En duidt haar een plaats aan. Frontlicht is nu iets meer aanwezig waardoor we alles al wat meer zien.

We bevinden ons in een grote ruimte met stoelen, gedekte tafels en een oude buffetpiano. Er is veel diepte maar de rest blijft nog wat wazig. Een conciërgeachtig figuur duikt op vanuit de deur, gevolgd door een tweede, derde, vierde, vijfde, zesde, zevende, achtste. Ze vegen allemaal de vloer met een borstel. Plots schijnt er een felle volgsplot op scène. Het belicht de achterwand waar een podium zichtbaar wordt vol met instrumenten en een micro op statief. Een Aziatische presentator praat in zijn moedertaal terwijl oudere vrouwen en mannen de instrumenten opnemen en zich klaarmaken om te spelen. De presentator knipt een lint door alsof het gaat om een opening. De acteurs applaudisseren en de muzikanten spelen of beter gezegd doen alsof. De muziek wordt duidelijk niet door hen live gemaakt. De presentator ontdoet zich van een japon waardoor zijn doktersjas zichtbaar wordt en ontdoet zich wederom hiervan waardoor een legeroutfit duidelijk zichtbaar wordt. Zo wordt duidelijk gemaakt dat hij meerdere rollen speelt. Opeens begint de vrouw met het mantelpakje te zingen terwijl ze knielend op de grond ligt. Het lied dat ze zingt is live en letterlijk kattengezang. Ze miauwt er op los via een draagbare microfoon dat aan haar is verstevigd en er ontstaat een kniedansduet tussen haar en de presentator. Hij probeert haar te versieren alsof het gaat om een paringsdans. Nog steeds zijn de oude conciërges aan het vegen.

Dit moment wordt onderbroken door een mechanische stem die uit de boxen luidt: "Ladies and gentlemen, we have good news and bad news. The bad news is that somebody stole the keys of Hun-Mok. So everybody please go back to your seats and empty your bags and pockets on the table. Thank you.". Er is geen goed nieuws te melden.

Alle volgsporten worden gedoofd en frontlicht is duidelijker aanwezig nu. En zo gezegd zo gedaan, iedereen leegt zijn zakken op de tafel. De jongeman van in het begin, neemt iedereen zijn bezems en gaat af. De sleutels worden gevonden bij iemand en een verpleegster neemt 'de dief' mee.

Alle conciërges beginnen soep te eten aan de tafels. Er is geen echte soep maar wel borden en lepels. Terwijl dit gebeurt, hoor je gejammer uit de deur. Simon, de zoon, sleurt, Leo, de vader, op podium via zijn jas. Hij begroet de legerman en de vrouw en zegt tegen zijn op de grond liggende vader dat hij nu moet gaan maar hij belooft terug te keren op maandag. De vrouw zegt tegen de zoon dat het tijd is voor de soep dus hij blijft nog even om te eten. Hij begint tegen de andere conciërges te praten, die nu duidelijk deel zijn van een bejaardentehuis dat hier wordt neergezet, over Leo. Hij vertelt over zijn vader die hij omschrijft als een rijke man. Hij is enorm gehaast en vertrekt snel terug. Dit allemaal terwijl zijn vader probeert te ontsnappen maar telkens faalt. Leo begint dan ook soep te eten op aanraden van de vrouw die hem helpt. De vrouw zegt dat het om kippensoep gaat en hij begint spontaan kippengeluiden te maken.

Plots gaat de volgsport weer aan die gericht is op het podium. Een zwartharige vrouw staat centraal aan de micro. Zij begint live in het Portugees te zingen terwijl de rest van de cast zich letterlijk als kippen beginnen te gedragen. Terwijl ze dit doen, ontkleden ze Leo in een spel van freeze en beweging.

De zangeres daalt het podium af en Leo wordt eveneens een conciërgeoutfit aangetrokken. Hoe meer het lied vordert, hoe meer de zangeres tekenen van een oude vrouw begint te vertonen: lage krakende stem met veel lucht, een enorme bochel op haar rug, gekrompen en bevend. Ze lijkt het evenbeeld van Leo zijn geworden. Leo biedt haar een rolstoel aan en er ontstaat een achtervolgscène tussen de zangeres en Leo. Die laatste krijgt ook een rolstoel en er ontstaat een soort Tour de France van oude mensen in rolstoelen. De jongeman komt ertussen en duwt hen nu rustig verder tot ze in slaap

zijn gevallen net zoals de rest van de cast evenals de muzikanten. Totale stilte is er nu op het podium. De zangeres ontwaakt en wordt weer haar jonge zelf. Ze stapt uit de rolstoel en duwt Leo naar de piano. Ouder worden gebeurt sneller dan je denkt.

Klucht en tragedie zijn twee elementen die verweven zijn tot nu toe. Het lijkt bijna te absurd voor woorden dat volwassen mensen kippen beginnen na te doen terwijl ze iemand ontkleden maar dit wordt nooit platvloers. *Peeping Tom* dompelt je meteen onder in een wereld waarin je dit wel kan hebben en dit zelf moet gebeuren. Mensen die kippen of katten worden, het kan en zal gebeuren. De wereld waarin ouderdom, ouder worden en de manier waarop deze mensen behandeld worden centraal staat, is te gek voor woorden en dit zetten ze letterlijk neer: gekkigheid.

De vrouw in mantelpak roept een paar namen om die naar hun kamer moeten. Hierna begint Leo aan de piano te spelen en te zingen. Zijn zang is live maar zijn pianospel niet. Hij zingt *Feelings* van Nina Simone (wederom een lied van Nina Simone net zoals in *A Louer*). De conciërgefiguren ontdoen zich van hun grijze jassen en zijn nu te zien in hun gewone mantelpakjes, hemden en te wijde kledjes. De mannen blijven aan tafel zitten. Alle oudere vrouwen stellen zich rond Leo om hem te bewonderen aan de piano. De verpleegster kuist de voeten van deze vrouwen.. De jonge vrouw in mantelpak danst op de tonen van Nina Simone. Het is voornamelijk een dans waarin haar haar wordt gebruikt als leidraad voor deze solo. Deze dans staat vol met herhalingen en cirkelbewegingen. Ze lijkt rondjes te draaien, zowel letterlijk als figuurlijk en kan er niet aan ontsnappen.

Bijna aan het einde van het lied komt de zoon terug op. Hij onderbreekt het lied en zegt dat hij gehaast is maar nu een halfuur heeft om even met hem te gaan wandelen. De vader wil duidelijk nog niet stoppen met het lied maar moet alles laten vallen voor zijn zoon die even kan. De vader moet zich ook nog eens omkleden voor zijn zoon omdat deze vindt dat hij niet goed gekleed is om naar buiten te gaan. De zoon is zo gehaast en vraagt zijn vader waar zijn kledij is. Deze wijst de andere oude mannen aan waardoor de zoon deze bijna van hun lijf sleurt. Twee mannen moeten hun broek uitdoen of hemd uitdoen zodat de vader deze kan aantrekken. Vader en zoon razen de deur uit. De rest blijft verweesd en stil achter.



Geleidelijk kijkt iedereen naar hun schoenen en begint er aan te prutsen. Een vioolgeknetter is hoorbaar, de legerman komt op het podium achter de micro en op de voorgrond ontstaat er een schoenen/voetendans van de jongeman maar vooral van de zangeres. Zij wrikt zich in allerlei bochten en rolt zo over de vloer. Ze lijkt geen weg te weten met zichzelf en is in een andere wereld zo blijkt. Kinderlijk rolt ze in allerlei lenige manieren over de vloer en plots komen vader en zoon terug. Even gehaast zoals voorheen. De zoon berispt zijn vader omdat hij ijs heeft gemorst op zijn hemd waardoor de vader een preek krijgt over geld en netheid van zijn zoon.

De verpleegster vraagt dan om een woordje te praten met de zoon. Ze zegt dat er wat problemen zijn met de vader. Hij gedraagt zich niet en doet bepaalde zaken tegen bepaalde mensen. Ze zegt dat de anderen hem haten, dat iedereen hem haat en ze eraan denken hem te vermoorden. De verpleegster wordt onderbroken door de zangeres. Deze zegt dat het hen spijt en meteen legt de verpleegster haar hoofd op de andere vrouw haar schouwer. Het wordt duidelijk dat de 'verpleegster' ook een bejaarde is en dus geen verpleegster. De zangeres zegt dat dit nooit meer zal gebeuren. De zoon is van de kaart, gaat naar zijn vader en zegt dat hij hem graag ziet maar nu moet gaan en terugkeert de volgende maandag.

Hier zie je duidelijk dat er een breuk is in de wereld van de zoon. Hij beseft dat zijn vader misschien wel op een vreemde plek is beland waar hij zelf niet gelukkig zou zijn. De zoon voelt zich niet op zijn gemak en voelt opeens wat zijn vader zou kunnen voelen, en dat is geen prettig gevoel. Zijn vader toont zijn muggenbeten, hij staat er vol van waardoor de zoon kwaad wordt op de verzorging. Hij roept maar niemand aanhoort hem en plots heeft iedereen jeuk en stikt het er van de muggen. Iedereen krabt en Leo gaat terug naar de piano. Opnieuw klinkt er vioolgeknetter terwijl Leo mimet dat hij pianospeelt. Een jazzy deun is hoorbaar op scène terwijl de legerman op de voorgrond komt, zijn kleren half uittrekt, een rood glittervestje aantrekt en danst alsof hij bezeten is door een parasiet en aan de coke zit. De zoon beklimt het podium en verzorgt het drumspel met zijn handen.

De muziek en dans stoppen behalve het vioolgeknetter. Een mechanische stem zegt uit de boxen dat iedereen naar zijn kamer moet gaan. De zoon gaat terug naar zijn vader, zegt dat hij uit de rolstoel moet stappen, mee moet met de groep en normaal moet

wandelen want anders vindt hij geen vriendin. Hij beseft dit opeens en probeert indruk te maken op de oude groep vrouwen via poses en bewegingen die eigenlijk niet zo indrukwekkend zijn. Toch roept de groep vrouwen telkens 'Oh' en 'Ah'.

Terwijl dit spektakel zich doorzet komt de gekke 'verpleegster' met een immens lange borstel uit de deuropening en er ontstaat een ludiek spelletje waarbij de borstel telkens net niet valt op de hoofden van de vrouwen. Ze plaagt hen constant. Ze is werkelijk gek. Leo heeft terwijl het podium bestegen, en houdt een cello vast. De 'verpleegster' begint opeens zijn haren te kammen met de heel erg grote borstel tot Leo begint te zingen: 'What a Difference a Day Makes' door Dinah Washington. Dit lied toont aan de ene kant de hoop die er nog is dat de vader weer liefde of geluk zal vinden, of weer meer erkenning van zijn zoon zal krijgen. En aan de andere kant toont het de tristesse aan waarin de vader zich vaak bevindt, alleen en wachtend op iets dat een verschil maakt of gewoon wachten op de dood. Terwijl dit lied gezonden wordt, komt de jongeman op de voorgrond en doet hij een soort van schoonmaakdans. Hij heeft een wit doekje en wrijft vol overgave over de vloer terwijl hij rolt, cirkelachtige bewegingen maakt, in het algemeen veel vloerwerk dus.

Het lied stopt en je hoort enkel een vioolgeluid die in mineur speelt. Iedereen gaat rustig zitten en kijkt naar een raam dat zich heel erg hoog bevindt, dat belicht en eveneens gekuist wordt door een oude dame met de erg lange borstel. De 'verpleegster' kuist verder met een kleine borstel, telkens waar Simon wil zitten. De zangeres komt dan naar Simon en begroet hem met de woorden: "Hey papa". Hij is dus zelf ook vader en lijkt nu even verward als zijn vader te zijn. Hij lijkt hetzelfde pad te bewandelen als zijn vader. Één waar hij niet gehoord wordt en niet langer als individu wordt gezien. De dochter duikt ineens in elkaar en rolt weg van hem terwijl hij nog steeds praat. Je voelt de tristesse van de man druipen. Simon probeert eveneens weg te komen maar hij kan niet meer weg, hij zit ook opgesloten in dit bejaardentehuis.

De zoon van Simon komt hem nu begroeten, de jongeman van eerder. Na een korte conversatie wandelt Simon weg en blijft de zoon alleen en vragend achter waarom zijn vader wegloupt. De jongeman gaat op het podium en schreeuwt vol woede waarom zijn vader wegloupt, waarom hij van alles wegloupt. Plots duikt Simon op van onder het podium en hij krijgt een scheldtirade van zijn zoon over hem dat hij niets meer met hem

wil te maken hebben, dat het altijd om hem gaat en nooit om de zoon of de familie heeft gegeven.

De scheldtirade komt bruusk tot zijn einde wanneer de jongeman in een freeze eindigt. Er heerst alleen stilte. Rustig wandelt Simon naar zijn eigen vader in rolstoel en zet hem op de plaats waar hij zelf stond, de tirade in ontvangst te nemen. Hij wandelt weg met de woorden; "I'll be back on Monday, I'll promise.". Het publiek lacht.

Het lijkt of we hier te maken hebben met een soort van flashforward van Simon die meemaakt wat hij eigenlijk zelf allemaal zijn vader heeft aangedaan of met een intermezzo die zijn eigen leven toont als hij niet in het bejaardentehuis is. Sowieso krijg je een beeld van Simon die niet zo'n goede vader en zoon is. Een man die opgeslorpen is door de regels en haast van de samenleving waardoor hij voor niets tijd heeft en geen enkele emotionele relatie met iemand heeft opgebouwd. Simon loopt tot aan de deur maar geraakt niet de weg. De jongeman ontfreezt en herneemt de scheldtirade tegen Leo. Hij schreeuwt dat hij sorry moet zeggen; maar niets gebeurt.

Stilte. De jongeman wacht even en buigt vervolgens. De bejaarden applaudisseren voor hem en hij ontvangt een trofee alsof het om een Oscar voor beste mannelijke acteerprestatie gaat. De legerman praat in zijn moedertaal net zoals bij een prijsuitreiking. De vrouw in mantelpak neemt eveneens een micro en praat in dezelfde taal als de legerman. Ze overhandigt dan de micro aan de jongeman die in het Nederlands zegt dat hij blij is hier te zijn en dat de boodschap hopelijk goed is ontvangen. Dit absurde moment toont dat het letterlijk gespeeld is maar voor Simon is het er niet minder echt op. Het is een soort stukje in een stukje zonder dat je als toeschouwer echt weet waar de grens nu ligt. Wederom speelt *Peeping Tom* met de grens tussen verscheidene werelden. Werelden die we zelf niet eens of amper kunnen benoemen.

De dochter van Simon komt letterlijk weer opgerold met een oorverdovend gerommel op de achtergrond. Ze gaat naar haar vader en ze ziet dat hij haar niet meer herkent. Ze vraagt of hij haar naam nog weet. Ze wordt weggeduwd door hem en vervolgens getroost door de gekke 'verpleegster'. Op de achtergrond gaat de prijsuitreikingshow nog steeds door. Ze mimet dat ze spreken maar je hoort enkel viooltonen op de achtergrond. De show stopt en iedereen begint te slouven met elkaar, behalve de zoon

van Simon, de gekke 'verpleegster' en Leo. De jongeman playbackt klanken terwijl hij lichtjes geslagen wordt door de verpleegster. De zangeres maant haar aan te stoppen maar haar stoppen slaan door. Ze begint anderen te slaan, te huilen, kleine uitbarstingen te hebben en probeert de zangeres te wurgen. Zij gaan de deur uit, gevolgd door Simon en zijn zoon.

De legerman houdt nu een micro vast en playbackt met een vrouwenstem op de achtergrond terwijl hij danst voor de bejaarden. Simon komt terug op, gekleed in witte rok, al vegend. Hij zegt tegen Leo dat hij zijn zoon waarschijnlijk mist maar hier gauw zal zijn. Dit terwijl Simon dus zelf zijn zoon is maar de grens tussen wat echt is en wat niet, is niet meer te duiden dus het lijkt een schim in het hoofd van de vader.

De 'verpleegster', dochter en legerman beginnen te borstelen in de richting van Leo die in een rolstoel zitten. Het lijkt een spelletje om hem te pesten. Ze zijn als het ware duivels in zijn hoofd. Hij ademt zwaar en lijkt in paniek. De tonen van vioolsnaren die bespeeld worden, zetten zich door, nu is enkel nog de rechterkant van het podium belicht. De drie schrobbers gaan opeens naar de grond toen terwijl hun borstels loodrecht blijven staan. Hun haar hangt voor hun hoofden en ze lijken hierdoor horrorachtige figuren. Dit wordt versterkt door licht dat van onder het podium op enkel hun hoofden wordt geschenen. Plots is er oorverdovend geruis te horen, de drie tollen verder op de grond rond Leo die in paniek om hem heen kijkt en slaat. Hij slaakt kleine kreetjes maar snel verdwijnen de drie weer. De vrouw in mantelpak komt terug en begint zijn haar te kammen in alle rust en vraagt of alles in orde is. Leo hijgt uit. Het is allemaal als het ware een nachtmerrie.

Ze houdt een spiegel voor hem en zegt dat hij een mooie man is maar hij antwoordt dat hij enkel een oude man. Zij loopt weg en maar zijn valt op de buffetpiano waar hij snel naartoe rolt en die als een gek begint te bespelen, alweer gemimed want de muziek die hoorbaar is, komt duidelijk niet overeen met wat hij speelt. Terwijl zet de hoofdcast alle tafels tegen elkaar voor als het ware een groot buffet. De legerman gaat naar Leo, ze lachen en die eerste ontspringt in een manische danssolo. Ze lachen, maken plezier en de absurditeit blijft doorgaan.

De legerman trekt hem opeens weg van de piano maar de muziek blijft doorgaan. Hij zet Leo aan de grote bankettafel waar een grote soeppot staat, een bord, en wat servies. Plots schreeuwt de legerman en vraagt de verpleegster op een droge manier of Leo wat soep wil. De legerman schept uit een lege pot in zijn bord. Plots verschijnt het hoofd van de vrouw in mantelpak uit de soeppot. Absurditeit alom. Ze zegt dat het heet is om vervolgens een ruzie te hebben met de legerman. De verpleegster trekt de tafels naar buiten en alle drie gaan ze weg via de deur.

Terwijl is Simon op het podium gekropen en staat hij in zijn onderbroek te playbacken op vrouwenklanken. Leo bekijkt dit tafereel vol vragen, niet wetend wat hij ermee moet aanvangen. De 'verpleegster' beklimt het podium en legt Simon op een bed, doet zijn onderbroek uit en doet hem een pamper aan. Ze bedekt hem tenslotte volledig met een wit laken. Hij is meteen incontinent en dood geworden.

Terwijl dit gebeurt, wast de vrouw in mantelpak Leo. Als Simon wordt weggedragen op het bed, dan begint de vrouw in mantelpak hevig te schudden, ze wordt als het ware bezeten. Watergeklatter is op de achtergrond te horen in combinatie met grove tonen. Leo kan dit niet aan en verstopt zich onder de piano.

Wanneer dit afgelopen is, zien we terug de zangeres op het podium die eveneens 'What a Difference a Day Makes' zingt. Ze performt dit net niet huilend, ze snikt en ze beeft. Overladen door ontroering. Simon staat naar haar te kijken vanuit een rolstoel. De 'verpleegster' brengt een oude man naar een andere rolstoel. Simon benadert hem en noemt hem vader, maar hij is duidelijk zijn vader niet. Simon zegt dat ze een wandeling gaan maken en dat ze enkel een halfuur hebben, net zoals de vorige keer maar dan deze keer is de man niet zijn vader. Hij duwt de man in rolstoel naar buiten. De zangeres werkt het lied af en op de voorgrond zien we de 'verpleegster' nog wat schoonmaken. De cirkel is rond en toch ook niet. Fade out.

### ***3.4.2. Eindnoot***

Wat meteen opvalt bij deze productie is dat er veel meer woord wordt gebruikt. Iedereen van de hoofdcast zegt op zijn minst wel één zin.

Als we kijken naar de zoon, gespeeld door Simon Versnel, dan heeft hij duidelijk de meest verbale rol. Wat hij zegt is weliswaar vaak een herhaling van wat hij al gezegd

had. Meerdere keren vertelt hij dat hij op maandag zal terugkeren of dat hij maar een halfuur de tijd. Hij praat niet zo kernachtig zoals we gewoon zijn van de tekstuele elementen van de compagnie. Hij heeft monologen die meer tegen zichzelf zijn gericht dan tegen iemand anders. Hij leeft dan ook in een eigen wereld, bestuurd door maatschappelijke verplichtingen. Hierdoor ratelt hij veel, hij zanikt, hij zaagt en raast er vaak op los. Deze momenten zijn vaak in contrast met de stilte van de rest of de kernachtige zinnen van de anderen. Hij loopt door het leven, vergeet wat belangrijk is en dat zie je aan zijn taalgebruik en zeggingswijze.

Naast de figuur van de zoon, is er meer verstilling. Of beter gezegd een andere wereld waar eigen wetten zijn. Soms betreedt de zoon die wereld, zeker op het einde maar door zijn raaskalderij heeft hij de kans niet om deze te betreden en zo raakt hij vervreemd van zijn eigen vader en zoon.

Typisch voor *Peeping Tom* zijn de personagenamen die ook de echte namen van de acteurs zijn. Ze spelen aan de ene kant een rol op podium maar door hen hun eigen namen te laten gebruiken komt dit dicht bij het publiek en bij henzelf. Dit fenomeen is niet nieuw voor het gezelschap. Dit gebeurde reeds bij *A Louer*. Hier zie je weer het spel tussen fictie en realiteit dat *Peeping Tom* zoveel bespeelt. Daarnaast praten de acteurs vaak in hun eigen taal. De Aziatische acteurs praten in hun moedertaal, net zoals Brandon Lagaert die in het Nederlands praat. Simon Versnel en sommige anderen zoals de 'verpleegster' praten veel in het Engels. Zo zie je dat de compagnie meer oog heeft voor het belang van tekst in de voorstelling. Het belang dat de tekst moet begrepen worden door het publiek. Wat er gezegd wordt in de Aziatische taal of in het Nederlands is veel minder van belang dan de zaken die Simon zegt. Het publiek moet begrijpen dat hij raaskalt, dat hij herhaalt, dat hij zich soms boos maakt. Net zoals de tirade van Brandon die eveneens in het Engels is. Je moet weten wat hij zegt zodat je de link kan leggen met het feit dat Simon een slechte vader en zoon is. Hierdoor zie je ook nog eens het stijgende belang en de stijgende aandacht van *Peeping Tom* voor woord en concreetheid.

Waar vroeger bewegingen een veel grotere rol speelden door het mindere woordgebruik, is er nu meer een balans tussen beide. De bewegingstaal van *Peeping Tom* is meteen te kenmerken doordat de dansers vaak bewegen alsof ze van buitenaf

worden bestuurd. Externe zaken regelen hun passen en bewegingen. Het lijkt vaak alsof ze worden verplicht zo te bewegen, het is niet zo bedoeld maar het moet. Dit is een rode draad in alle voorstellingen van het gezelschap. Het valt ook altijd goed samen met de thematiek. De fictieve wereld met eigen wetten en regels waar de performers moeten in spelen, waar ze vaak niet in willen spelen. De maatschappij die zaken oplegt en waar de gevolgen allesbehalve positief zijn zoals bij de zoon. Externe factoren bepalen hoe je beweegt, hoe je praat, hoe je leeft, hoe je denkt... dat is een kernpunt in de thematiek van *Vader* die je ook in de choreografie terug ziet.

Zoals vaak staat zang weer centraal. Aan de ene kant wordt er live gezongen (*What A Difference A Day Makes* en het kattenlied) maar er wordt ook vaak geplaybackt, en niet enkel liederen maar ook klanken. Terwijl de liederen echt een tekstuele boodschap naar voren dragen zoals reeds gezegd in bovenstaande analyse, zijn de geplaybackte klanken of het gemimede pianospel bijvoorbeeld weer te linken aan de fictieve wereld waarin ze zich bevinden. Of aan de externe druk die hen oplegt zo te bewegen, zo hun mond open te doen. Ze zijn poppetjes die bestuurd worden. Soms gaan ze er tegenin maar de wereld beslist toch vaak haar eigen willetje op te leggen.

Een opvallend technisch element is de draagbare microfoon van één van de danseres. Dit technisch middel werd bij het gezelschap alleen nog maar gebruikt bij zangers en acteurs zoals Simon Versnel of Eurudike De Beul maar nog nooit bij dansers. Hier draagt de vrouw in mantelpak, gespeeld door Yi-Chun Liu, een draagbare microfoon terwijl zij veel dansfrases heeft en ook zelf een dansachtergrond heeft. *Peeping Tom* toont indirect zo het belang aan van tekst in hun voorstelling en dat er geen grote cesuren worden getrokken tussen acteurs of zangers die meer geschikt zijn om te praten en dansers die meer de beweging op zich nemen. Je ziet weliswaar dat de danspartijen nog steeds voornamelijk door dansers worden uitgevoerd maar door een danseres een attribuut te geven waardoor haar stem wordt verstekt, zie je dat het gezelschap meer vermenging toont. Haar kattenlied komt zo meer uit de verf. Dit in combinatie met haar katachtige bewegingen maken dat stuk nog surreëler dan het al was, en daar doolt *Peeping Tom* op.

Met *Vader* heeft *Peeping Tom* voor mij, zijn tot nu toe zijn sterkste productie gemaakt. Door de goede balans tussen woord en bewegingen, het grotere gebruik van meer tekst en de meer concreetheid die ze m.b.t. de thematiek naar voren schuiven, krijgt de

voorstelling een grotere waarde. Als publiek word je meer gezogen in de wereld, in de voorstelling, in de personages. Waar het gezelschap vroeger nog karig omging met het theatrale aspect van woord, het soms niet genoeg durfde doorzetten, zetten ze hier een grote stap vooruit.



#### 4. De voorstellingen kaderen: een terugblik

Na de voorgaande analyses van de vier voorstelling, is het tijd om een blik terug te werpen op het theoretisch kader dat werd gecreëerd. We lopen systematisch ons kader af om op die manier te reflecteren op de manier hoe *Peeping Tom* de combinatie woord en beweging neerzet op een podium.

De Amerikaanse kunstwetenschapper Ellen Graf vertelt ons bij de voorstelling '*Van der Lubbe's Head*' uit 1934 dat de combinatie van woord en dans een duidelijke verdeling heeft qua taken: "*A dance could unfold accordingly to the rules of composition developed by Horst, and leave the task of political education to the words. Dancer Jane Dudley recollected 'the most important thing about the whole period was that some very good dances were done, mainly using words because it was through the words that the content got made specific.'*"

Als we kijken naar *Peeping Tom* dan kunnen we maar deels hierbij aansluiten. Bij geen enkele voorstelling van de compagnie gaat het om een politieke boodschap. Het gaat eerder om een sociale/familiale boodschap die ze willen uitdragen. Deze boodschap is eveneens al aanwezig zonder het gebruik van woord bij hen. Als je kijkt naar de zoenendans in *Le Sous Sol*, of de man die een rugzak is en gedragen wordt door iemand anders bij *32 rue Vandenbranden*, of de zangeres die transformeert in een oude vrouw bij *Vader*, en ga zo maar door, dan zie je dat beweging hier al genoeg boodschap uitdraagt. Een boodschap die in de lijn ligt van de voorstelling. Maar aan de andere kant, kan er wel gesteld worden dat door het gebruik van woord, alles specifieker is geworden zoals Graf stelt. Het geeft de thematiek en bepaalde situaties een concretere basis. Het creëert situaties waar alles duidelijk is. Binnenin de context zijn deze misschien niet duidelijk maar op zichzelf staande wel. Zo is duidelijk in *Le Sous Sol* dat de ene vrouw haar dochter zoekt, of dat Simon Versnel maar een halfuur tijd heeft voor zijn vader, etc. Woorden geven een concretere basis, maar bij *Peeping Tom* staan ze duidelijk wel in interactie met de bewegingen.

De Amerikaanse choreograaf David Gordon zei dat het gebruik van enkel en alleen beweging op zichzelf limiterend is en dat een enkel woord een actie en een boodschap uitdraagt. Hij gelooft dat alle bewegingen abstract zijn. We kunnen de choreograaf meteen in de rede te vallen door te verwijzen naar de kunstvorm mime die we al eerder

hebben besproken. We zeiden dat mime net verschilt van dans, gezien het tweede meer de abstractie ingaat en bewegingen creëert die meer op zichzelf staan terwijl mime concreter blijft; en mime draait om bewegingen. Mime ontkent niets, suggereert geen materiële zaken die er niet zijn en creëert een code die duidelijk is voor het publiek. *Peeping Tom* gebruikt dus veel elementen uit de mime. Ze creëren elke keer een nieuwe wereld, met eigen wetten en regels. Een wereld die we niet gewoon zijn maar waar eigen wetten gelden. Deze krijgt de toeschouwer niet meteen voorgeschoteld maar moet ze zelf ontdekken, zoals we zeiden:

*“Nu moet de toeschouwer zelf iets ondernemen en moet het niet verwachten alles te begrijpen op het eerste zicht, of tweede of derde. Het moet zich wagen in een wereld waar te interpreteren valt en niet meteen te begrijpen viel.”<sup>87</sup>*

In elke voorstelling van *Peeping Tom* geldt dit. De toeschouwer moet aan de ene kant actief zijn in zijn kijken en aan de andere kant wordt hij of zij meteen opgeslorpt in een nieuwe wereld. Een wereld waar bewegingen ook concreet zijn en veel mimekenmerken vertonen zoals gezegd. Er zijn talrijke voorbeelden te noemen hiervan. De kUSDansscène van Otal met Lefeuvre in *Le Sous Sol* heeft als basis de mimekunst. Ze starten met elkaar te kussen en vandaar vertrekt de beweging. Het is duidelijk dat dit in sé niet abstract is. Er is een liefdesverhouding tussen de twee die de basis is voor een bewegingssequentie. Eveneens in *Le Sous Sol* zijn drie dansers in elkaar verstrengeld waarna ze beginnen te tolleren en rollen. Ze starten wederom vanuit de mimekunst door eerst in elkaar verstrengeld te zitten en zo ook aan een bewegingsfrase te beginnen. In het begin zie je al dat ze met drie een driehoeksverhouding hebben en dat deze troebel is. De dans komt er later pas bij. Bij *Vader* wordt in het begin de jas van de vrouw in mantelpak genomen door een jongeman. Deze normale en concrete beweging zijn eveneens de start van een dansfrase. En ga zo maar door.

Zelfs kenmerken van pantomime zijn te vinden bij *Peeping Tom*. In zowel *A Louer, 32 rue Vandenbranden* als *Vader* worden er zaken gesuggereerd die er niet zijn. Zaken zoals wind of gewicht. In de eerste twee wordt wind enkel auditief nagebootst en de performers doen alsof er een storm is door hun lichaam te gebruiken: ze buigen achterover en simuleren een hevige zwaarte die komt aangewaaid. In *Vader* blijft de

---

<sup>87</sup> Raphael F. Miller, *op. cit.*, pp. 48, 54, 55.

vrouw in mantelpak hangen omdat haar handtas te zwaar is geworden maar toch ook in de lucht blijft zweven. Niet enkel mime hanteert de groep maar ook de illusie dat er iets is dat er eigenlijk niet is (pantomime). Dit kan gelinkt worden aan het feit dat ze een nieuwe wereld creëren met eigen regels. Regels die buiten het normale staan. Regels die op de grens van fictie en realiteit balanceren. *Peeping Tom* laat veel aan de toeschouwer over om te verwerken, maar als je een keer in de wereld zit dan snap je veel.

De mimebasis van *Peeping Tom* is groot en het helpt de voorstellingen een concrete basis te krijgen naast het woordaspect dat hier tevens ook voor zorgt. Mime is voor *Peeping Tom* een goed niveau tussen beweging en woord om niet teveel weg te geven maar ook niet te weinig. Het geeft houvast zonder alles al weg te geven.

#### **4.1. Fysiek theater als iets fonisch, een terugblik**

In de voorstellingen van *Peeping Tom* wordt woord gehanteerd naast beweging. Er is dus geen sprake van het bewegen op woorden zoals we omschreven hadden bij *Phoenix Dance*. Daar werd er gedanst op de proloog van *The Glass Menagerie* van Tennessee Williams. *Peeping Tom* hanteert woord niet als iets leidinggevend en waar de bewegingen zich deels moeten naar verhouden. Bij *Phoenix Dance* werd er gezegd dat de dansers geen visuele prikkels waren maar een eigen verhaal vertellen naast dat van de woorden. *Peeping Tom* zet ze op een andere manier naast elkaar. Letterlijk naast elkaar op het podium, woorden (en soms zelfs muziek) wordt live op het podium gebracht. Hierdoor is het visuele aspect telkens prominent aanwezig. Als toeschouwer zie je dat er gesproken wordt en zie je de bewegingen. Woord is zo niet enkel een auditief element maar kan het naast beweging staan als visuele prikkel.

Dit geldt ook voor beweging naast woord. We hebben al aangehaald dat volgens Murray en Keefe fysiek theater iets fonisch is. Bij *Peeping Tom* is dat niet minder het geval. Niet enkel door de muziek, soundscapes of woorden is er een auditief element maar ook de bewegingen op zich hebben iets auditief. Ze nemen aan de ene kant het geluid op dat zich manifesteert. Je moet je maar eens voorstellen dat je een dans zonder ondersteuning van een externe geluidsbron zou bekijken met of zonder een koptelefoon. Je zou het anders gewaarworden dan moest je diezelfde dans zonder auditieve ondersteuning bekijken zonder koptelefoon. Maar dat is al een element dat John Cage deels aantoonde met zijn beroemd werk *4'33"*. Op die manier kunnen we stellen dat

woord en beweging op een evenredige manier naast elkaar worden gepresenteerd als beweging en woord. Het één komt niet voor het andere maar beide staan naast elkaar.

#### **4.2. Hans-Thies Lehmann, een terugblik**

De Duitse theaterwetenschappen Hans-Thies Lehmann omschreef de combinatie van woord en beweging als een 'pain threshold'. Hij meldt dat postdramatisch theater deze pijnlijke drempel poogt te overschrijden. Met *Peeping Tom* hebben we een uitgelezen voorbeeld hiervan. De compagnie is een exponent van postdramatisch theater door onder andere de afwezigheid van een lineair narratief, maar de aanwezigheid van een narratief, en een crossing-over van verschillende kunstvormen.

Lehmann zei eveneens dat dans als term breder is geworden en dat de categorisering van podiumgenres meer en meer betekenisloos wordt. Als we kijken naar *Peeping Tom* dan zie je dat ze een zondanig brede waaier aan kunstvormen hanteren zoals dans, beweging, muziek, zang, mime, teksttheater,... dat ze als collectief moeilijk te omschrijven zijn in één woord. Ze omschrijven zichzelf weliswaar als een danstheatergezelschap om het kind een naam te geven. In recensies en interviews worden ze onder veel verschillende termen gecategoriseerd (theatercollectief, danscollectief, danstheatercollectief etc.) dat het nutteloos is om ze onder één noemer te bundelen. Maar laten we niet stilstaan bij het hoe en waarom we ze moeten categorisering.

Lehmann vertelde ons eveneens dat het fysieke lichaam zijn eigen realiteit heeft in het postdramatisch theater. Het is geen te lezen tekst. Het 'vertelt' niet een bepaalde emotie of toont niet bij elke beweging een concrete zaak maar het manifesteert zichzelf door zijn aanwezigheid (cfr. supra). *Peeping Tom* toont met zijn bewegingen ook geen te interpreteren tekst. Dat is niet iets dat terugkomt in hun voorstellingen. De bewegingen vertellen een sfeer of een momentopname en geven iets aan de toeschouwer die het vervolgens zelf moet interpreteren. De dans en bewegingen van het gezelschap staan op zichzelf net zozeer ze naast het woordaspect kunnen staan. De twee staan naast elkaar, hand in hand. Het is al een paar keer gesteld maar de manier waarop zo'n dansend of sprekend lichaam zich manifesteert bij *Peeping Tom* is te vatten als symbiotisch. Beide kunnen los van elkaar functioneren maar bouwen ook op elkaar. Net de kracht van het afzonderlijk bestaan en het samengaan is wat *Peeping Tom* zo succesvol maakt.

Patrice Pavis zei dat als één element, bv. het lichaam, ingeschreven wordt in een descriptief discours, het zichzelf als succesvolle factor niet ontwikkelt. Het lichaam wordt gereduceerd tot een tekstniveau en tekst tot een fysiek niveau waardoor de intrinsieke kracht niet wordt ontwikkeld en het een hulpstuk wordt. Taal en beweging vormen een onlosmakelijke band bij *Peeping Tom* zonder dat ze niet op zichzelf bestaan. Het één kan niet zonder het ander bekeken worden. Wanneer in *A Louer* de woorden: “We have to continue.”, worden uitgesproken, weet je an sich dat er moet worden doorgedaan. Dankzij de bewegingen weten we in welke sfeer we hebben gezeten en weer zullen vertoeven. Het ene gaat samen met het ander. Zoals Burrows zei is het niet in een hiërarchie te plaatsen.

### **4.3. Bausch en Newson, een terugblik**

Murray en Keefe zeiden ook dat fysiek theater scenografisch bepaald is. De groteske decors van *Peeping Tom* zijn het eerste die aan bod komen als zulke zaken worden gesteld. Zoals we al zeiden geven deze concrete decors een goede basis voor de sfeer en de abstractie van bepaalde scènes. De decors geven meteen ook iets alledaags maar met een twist: een kelder die voor de helft gevuld is met aarde, twee stacaravans in the middle of nowhere, een gigantische kasteelachtige ruimte die aandoet alsof het lang niet is gebruikt en een absurd hoog bejaardentehuis met een podium. Alles krijgt een nieuwe dimensie op die manier.

Bij Pina Bausch zagen we ook dat zij het alledaagse theatraaliseerde. *Peeping Tom* doet dit wel op een andere manier gezien zij zelf een eigen wereld creëren die zich manifesteert op de breuklijn tussen fictie en realiteit. Waar zij ook eerder menselijke bewegingen als centraal punt zet, zijn de bewegingen van *Peeping Tom* technischer, dansanter en komen ze meer vanuit een externe druk dan interne noodzaak zoals bij Bausch. De bewegers worden als het ware bestuurd door iemand buiten zichzelf. Ze zijn poppetjes aan touwtjes. De vergelijking met een duiveluitdrijving of het nog steeds bezeten worden door de duivel is ook niet zo ver te zoeken. Ze moeten dit doen, ze moeten zo bewegen. Het is niet omdat ze de noodzaak voelen dit te doen. Er zijn wel overeenkomsten te merken met Bausch zoals het gebruik van alledaagse voorwerpen zoals rolstoelen, tafels, stoelen maar deze dienen allemaal om de omkadering, het

hyperrealistisch decor en de thematiek te voeden, terwijl bij Bausch ze eerder een nieuwe dimensie krijgen.

Newson daarentegen leunt dichter bij *Peeping Tom* aan qua bewegingstaal gezien deze ook snelle, moeilijke en gevaarlijke bewegingen hanteert in zijn voorstellingen. Deze bevorderen de mystiek binnen het alledaagse. Het niet-grijpbare of toch net grijpbare. Hetgeen voor ons ligt maar we niet begrijpen of net wel. De wereld waarin we worden meegetrokken of toch net toeschouwer van blijven. *Peeping Tom* zit op deze breuklijn mede door de bewegingen die buiten ons staan. Het is allesbehalve evident om met drie in aarde te blijven rollen. Wandelen alsof je geen botten hebt, is niet iets wat ieder van ons kan. Dit zijn maar twee voorbeelden van welke techniciteit het gezelschap aan de dag legt m.b.t. hun bewegingen.

#### **4.4. Woord**

We kijken even naar de manier waarop woord wordt gebruikt doorheen de verschillende voorstellingen. We beginnen bij *Le Sous Sol*.

De conversaties zijn schaars bij deze voorstelling maar wel bepalend voor de omkadering van bepaalde situaties en relaties. De twee gesprekken die Carrizo en De Beul hebben over de dochter van Carrizo zijn bepalend om het bestaan haar dochter te laten weten aan de toeschouwer. Zonder deze verwoording zou de link met het geraamte en kinderkleedje op het einde niet kunnen bestaan. Hierdoor is de situatie concreter geworden. Het is al een paar keer gezegd maar door het gebruik van woord en conversaties worden bepaalde zaken concreter. Dit is het kernwoord bij het aspect woord in het gezelschap *Peeping Tom*. Woord zorgt voor extra omkadering. Terwijl beweging meer de sfeer zet, bepaalt woord meer het moment dat opgenomen wordt in de sfeer.

In deze situaties van de dochter van Carrizo merk je dat er in het begin meer vragen worden opgeroepen dan worden beantwoord. Eerst vraag je je af waarom die dochter opeens ter sprake komt maar op het einde wordt duidelijk waarom ze werd vermeld. Dit is een geval waarbij woord in het eerste geval meer mystiek oplevert om uiteindelijk meer antwoorden te geven.

Voor de rest wordt woord hier vooral gebruikt om de groep oude mensen te commanderen of om een ludiek moment te creëren bij het kinderkoor. Woord schept in deze gevallen minder een meerwaarde maar meer tussenspel. In latere voorstellingen van *Peeping Tom* zie je dat gesproken woord meer ingezet wordt ten behoeve van de thematiek en minder van het moment.

In *32 rue Vandenbranden* zijn er geen conversaties op te merken maar enkele zinnen die iets introduceren. We zetten er een paar onder elkaar:

*“Karolina, what do you think you’re doing.”*

*“It’s okay. Go back inside.”*

*“If you want to have some information. Don’t hesitate to call me.”*

*“I came to say hello.”*

*“I’m gonna be a daddy.”*

*“What? What are you looking at me for? You think that’s me? It’s okay. Everyone just go back inside.”*

Woord wordt in deze voorstelling gebruikt om de situatie in te zetten. Om relaties en momenten te kaderen. Het zijn cruciale stellingen die hier naar voren worden geschoven. Ze zijn aan de ene kant vaak gebiedend maar laten toch ruimte open voor reactie zonder dat daarvoor woord nodig is. Om het duidelijker te stellen: alle zinnen behalve één betekenen een start van een situatie. Er wordt hallo gezegd, mensen moeten naar binnen gaan, als je meer wil weten, moet je bellen,... Enkel de stelling *“I’m gonna be a daddy.”*, is gesloten en enorm concreet. Het is het gevolg van iets concreet namelijk seks. Het gezelschap vult de situatie dat voor deze zin heeft afgespeeld, dus al in door de zin. Als publiek heb je meteen een idee wat voordien is gebeurd en wat nadien waarschijnlijk zal gebeuren. Dit is niet zo bij de andere zinnen. Het ludieke van deze zaak is dat net bij deze zin, *Peeping Tom* ons op het verkeerde been zet en het verwachtingspatroon van de toeschouwer niet volgt. Hij wordt immers toch geen vader. Dit moment zegt veel over de manier waarop *Peeping Tom* net speelt met onze verwachtingen.

In deze voorstelling wordt ook snel tekst gegeven. Net zoals in hun volgende voorstellingen (*A Louer & Vader*) wordt de eerste zin in de eerste vier minuten van het stuk gebracht. Je ziet dat *Peeping Tom* minder bang is om deze vorm van concreetheid aan te gaan. Hierdoor krijgt hun vorm van theater meer kracht. Ze durven meer voor die situatie gaan om deze dan in te schakelen in het groter geheel. Woord is hier een opstap om in de voorstelling te komen en er ook in te blijven.

Hetzelfde is aan de hand bij *A Louer*. Er wordt snel tekst gezegd, er zijn wel conversaties op te merken maar deze werken bevreemdend gezien ze niet echt passen in onze dagelijkse realiteit. Zo heb je de conversaties welke koffie de ene het best wil. Een resem aan koffiesoorten wordt opgenoemd op een vreemde manier waardoor de situatie ludiek is maar ook wat zwart/luguber. Je voelt je niet op je gemak in dit moment. Ook het moment waar de ober en de zwartharige vrouw even 'uit de voorstelling vallen' door te grappen en grollen met elkaar is zo'n moment. Deze breuk in de voorstelling werkt bevreemdend. Als toeschouwer weet je niet goed wat je er mee moet aanvangen, op een goede manier wel te verstaan.

Het woord 'continue' komt ook vaak aan bod. Dit geeft de toeschouwer meteen de link met iets dat moet doorgaan, iets dat moet gespeeld worden, iets dat moet gebeuren: "We have to continue.". Er wordt niet gevluht, enkel aanvaard. Door de terugkerende rol van deze zin, bewerkstelligt woord de sfeer die neergezet wordt door het decor, de dans en het geluid. Het was al duidelijk dat er een andere vreemde wereld werd neergezet op het podium maar door deze zin, is er ook de mogelijkheid van een andere betere wereld waarin de vrouw wil leven. Zo balanceert de voorstelling heel duidelijk tussen twee werelden en dit mede dankzij het gebruik van woord naast het gebruik van beweging. Als je kort door de bocht wil gaan, kan gesteld worden dat beweging de vreemde wereld schept en woord de andere wereld. Welke wereld dit is, is niet duidelijk maar dankzij woord bestaat die.

In de laatste geanalyseerde productie, *Vader*, merk je dat er meer en meer woord gebruikt wordt. De compagnie haar oog voor het belang van tekst stijgt elke productie. In *A Louer* was dit al te zien door het stelselmatig gebruik van Engels zodat het publiek de gezegde zaken kan verstaan. In *32 rue Vandenbranden* was de gesproken tekst ook in het Engels maar hadden we te maken met enkele zinnen en geen conversaties. *A Louer &*



*Vader* brachten de conversaties in deze universele taal wat aantoonde dat *Peeping Tom* oog heeft voor wat er wordt gezegd. Het publiek moet weten wat er wordt verteld, het is van belang voor de voorstelling. Er worden in *Vader* nog steeds zaken in het Nederlands of in een Aziatische taal gezegd maar deze zijn niet van belang. De monoloog van de zoon van Simon is van belang, wat Simon zegt is van belang, wat de 'verpleegster' zegt is van belang.

In deze productie zie je dat woord erg goed de relaties duidelijk maakt tussen de personen. Simon zegt tegen zijn vader 'dad', Simon zijn zoon zegt tegen hem 'dad', de verpleegster wordt dankzij de verbale tussenkomst van de zangeres ontmaskert als gek,.. Hiernaast helpen ze niet enkel de familie relaties duidelijk vorm geven maar ook de sociale relaties. De tirade van de jongeman toont zijn frustraties, de frustratie van Simon jegens de bejaarden is hoorbaar,.. Zo zie je dat *Peeping Tom* woord minder schuwt en daarbij ook concreetheid niet uit de weg gaat. Deze voorstelling wordt zo bejubeld mede dankzij de goede balans woord en beweging die ze gebruiken. De compagnie is niet langer bang om volledig de weg van geslagen woord in te slaan en zaken duidelijk te benoemen. Daarin ligt mede de kracht van hun soort danstheater.

#### **4.5. Lieder**

We gaan nog even kort in op het gebruik van liederen in de geanalyseerde producties. Het is opvallend dat in elk van de vier producties een bekend (pop)lied live werd gebracht. In *Le Sous Sol* is dat 'Don't Stop 'Til You Get Enough' van Michael Jackson; in *32 rue Vandenbranden* 'And I'm telling you' uit de musical *Dreamgirls*; in *A Louer* is dat 'Wild Is The Wind' van Nina Simone en in *Vader* 'Feelings' van Nina Simone & 'What A Difference A Day Makes' door Dinah Washington.

De liederen kunnen gezien worden als een gezongen monoloog. Telkens past het lied in de situatie, in de thematiek en bij het personage. Otal stopt niet tot ze genoeg heeft in *Le Sous Sol*. Mede door haar leeftijd en haar gek personage past dit perfect bij haar. Ze blijft maar doorgaan tot ze zelf beslist dat het genoeg is geweest, niemand legt haar dat op. En ze blijft dit doen met een grote glimlach op haar gezicht en met evenveel swing als het nummer zelf.

De oude vrouw in *32 rue Vandenbranden* brengt *'And I'm telling you'* waarin ze de ziel uit haar lijf zingt om te zeggen dat ze niet van plan is weg te gaan. Ze is niet van plan haar plek te verlaten, de plek waar ze altijd al heeft gewoond, waar ze als een moederfiguur optreedt en waar iedereen van haar zal houden. Ze beeldt dit later zelfs uit door een geweer boven te halen die haar vastberadenheid toont.

De oude man in *A Louer* zingt Nina Simone die bevestiging zoekt met haar lied. Het draait volledig om het zoeken naar liefde, het zoeken naar standvastigheid, het zoeken naar bevestiging, naar acceptatie. De wind is wild en daarom grillig, je weet niet wat er te wachten staan. Net zoals het leven van de oude man, van de oude vrouw, van de vrouw die niet wil doorgaan willen ze rust. Ze willen niet meer springen van de ene wereld in de andere maar zoeken standvastigheid, rust en liefde.

*'What A Difference A Day Makes'* staat centraal in *Vader*. De productie gaat over ouderdom en ouder worden maar toch maakt een dag het verschil. Een dag waarin het tij kan keren, de rust terugkomt, de liefde weer bloeit en men niet verstoten of genegeerd wordt. Een dag waarin de kans bestaat dat er verandering komt. Zowel die hoop is bij de jongeman, Brandon, bij de zoon, Simon en bij de vader, Leo. Deze drie generaties willen hetzelfde maar toch gebeurt dit niet. Ze wachten op de dag die het verschil brengt. Dat dit nummer nog eens in volle tristesse wordt gezongen op het einde, toont aan dat die dag misschien niet komt maar dat de boodschap blijft leven: wat een verschil maakt een dag!

Daarnaast wordt gezegd dat *'Feelings'* het lievelingslied is van de vader. Hierin toont de oude man hoe hij bezwaard is voor de rest van zijn leven. Bezwaard door de liefde van een onbeantwoorde geliefde, bezwaard door de afwezigheid van liefde van zijn familie, bezwaard door de situatie waarin hij zich nu bevindt in een bejaardentehuis waar hij opnieuw moet beginnen met niemand rondom hem die hij kent. Dit lied toont deels aan hoe hij vasthoudt aan nostalgische gevoelens en deels beschrijven hoe hij zich voelt, in de situatie waarin hij zich bevindt: *'Feelings, feelings like I've never lost you. And feelings like I've never have you again in my life.'*

## 5. Conclusie

Dit onderzoek focuste op vier producties van één danscollectief: *Peeping Tom*. Deze scriptie wou onderzoeken hoe de aspecten van woord en beweging zich tot elkaar verhouden in dans(theater)voorstellingen van dit gezelschap. Zoals reeds aangekaart kan deze analyse geëxtrapoleerd worden naar andere gezelschappen en producties. Hieronder volgen de conclusies van dit onderzoek.

In het eerste hoofdstuk trachtten we een theoretisch kader te scheppen om naar te kunnen verwijzen. Het doel was een omkadering te geven voor de analyses van de voorstellingen van *Peeping Tom* en ze zo in een kleine traditie te kunnen zetten. Wat meteen opviel was dat er weinig bronnen te vinden zijn die een theoretisch kader geven voor dans(theater)voorstellingen die steunen op het gebruik van woord en beweging. Een nogal troebele zoektocht toonde aan dat er eveneens een troebele relatie bestaat tussen deze twee aspecten. Verscheidene vermelde voorstellingen benaderen het gebruik van woord anders door ze bijvoorbeeld als muziekvervanger te gebruiken (vb. *Phoenix Dance* & hun gebruik van de proloog van *The Glass Menagerie*). Woord wordt hier op mechanische wijze door muziekbboxen gestuurd en niet op het podium zelf gezet naast beweging. Andere voorstellingen dateren van de jaren '30 van vorige eeuw en zijn moeilijk te analyseren door de afwezigheid van duidelijke en gedetailleerde bronnen. Vervolgens keken we verder. Vanaf de jaren '60 zagen we een meer open blik naar dans(theater)voorstellingen. Dit soort theater schuwde minder het gebruik van verschillende kunstvormen in ééndezelfde productie, wat nieuwe kunstvormen opleverde (o.a. performancekunst). Dans werd vanaf toen en zeker in de jaren '80 woordelijker. Woord werd vaker ingezet in dans(theater)voorstellingen en die trend is onder andere in te kaderen in een fenomeen dat Hans-Thies Lehmann omschreef als *Postdramatisch Theater*.

Dit soort theater ziet tekst niet langer als allesomvattend en zet zich tegenover 'klassiek' theater van eenheid van tijd, plaats en ruimte. We keken naar de combinatie beweging en woord in dit werk van Lehmann en zagen dat hij oog had voor de moeite die kunstenaars hadden om deze twee symbiotisch te laten interageren met elkaar. Lehmann gaat in zijn werk niet dieper hierop in maar ziet ook een paradigmawissel m.b.t. de benadering van het lichaam op het podium. Het lichaam kreeg, in tegenstelling tot het 'klassieke' theater, een eigen realiteit, een eigen bewustzijn op het podium en

werd niet benaderd zoals voorheen: als een te interpreteren iets, een te lezen pop. Patrice Pavis vult Lehmann aan wanneer hij zegt dat het lichaam zijn waarde verliest als het zo wordt benaderd. Wanneer het deel wordt van het descriptieve discours, verliest het zijn kracht en dat is wat voorheen gebeurde.

Vervolgens gingen we dieper in op wat de choreograaf Burrows ons vertelde over het combineren van woord en dans op podium. Hij zet de twee naast elkaar en niet in een hiërarchie. Hierdoor zijn er veel nieuwe mogelijkheden deze twee aspecten te combineren. Eerst moeten de twee op individueel niveau bekeken worden, daar ontstaat hun aparte kracht. Daarna kunnen ze pas een symbiose vormen.

Belangrijk voor dit onderzoek waren de uitspraken van Murray en Keefe m.b.t. fysiek theater. Ze zien fysiek theater als iets fonisch, iets dat niet enkel om lichamen draait maar om 'the bigger picture'. Geluid is een belangrijk element hierin. Dit theater is ook scenografisch wat inhoudt dat het oog heeft voor visuele aspecten als settings, kostuums, decor. Zo incorporeren de twee zowel het visuele als het auditieve in hun analyse. Op die manier wordt het alledaagse getheatraliseerd.

We gingen verder met deze theatralisatie via Pina Bausch en Lloyd Newson die beide dans(theater)voorstellingen maakten met deze thematiek in hun achterhoofd. Waarbij Bausch in haar voorstellingen ook meer alledaagse bewegingen gebruikt, gebruikt Newson meer de techniciteit van de dansers om het alledaagse te theatraliseren. *Peeping Tom* heeft veel overeenkomsten met Newson qua bewegingstaal stelden we op die manier vast. De drie gezelschappen vertonen ook overeenkomsten in benadering van tekst en het visuele. Er wordt afgewogen wanneer woord de beste keuze is of wanneer beweging de beste keuze is. De limieten van beide aspecten zijn zo zichtbaar alsook de mogelijkheid om alles naar een hoger niveau te tillen. M.b.t. het visuele en het scenografische zie je dat alle drie eveneens een groot belang hieraan hechten. Dit om mede het alledaagse te theatraliseren. Alle drie hopen ze op die manier een mooie verwevenheid te creëren tussen woord en beweging.

Daarna introduceerden we de mimekunst. Deze discipline heeft ons een mooi raakvlak tussen de aspecten woord en beweging. Beide werelden (theater en dans) ontmoeten elkaar hier en op die manier vertoont *Peeping Tom* veel elementen van deze kunst. Na wat verschillende blikken op mime en pantomime te hebben vergeleken met elkaar,

konden we stellen dat mime een eigen code ontwikkelt achter de beweging of achter het woord. De begrippentaal moet duidelijk zijn voor het publiek en dat probeert *Peeping Tom* te creëren met de nieuwe wereld die ze scheppen. Een wereld waarin ze nog eens balanceren tussen fictie en realiteit. Op die manier kan een verhaal verteld worden dat duidelijk is voor het publiek. We concludeerden ook dat mime een opkomende kunst is dat telkens meer de grenzq tussen woord en dans/beweing doet vervagen. De hokjesmentaliteit van elke kunst verdwijnt steeds meer wat te zien is de producties van *Peeping Tom*.

Als laatste kader gingen we in op de theatralisering van dans. Yvonne Rainer haar NO-manifest in de jaren '60 verwoorde een antitheatraliteit in de vroegmoderne dans. Ze was een aanhanger van de idee dat dans als autonome kunst niet beïnvloed moest worden door andere podiumkunsten. Het moest zich afzetten tegen elke theatrale vorm. Onder andere Bausch en Newson hun voorstellingen zijn hier een duidelijke antipode van en *Peeping Tom* is een duidelijke exponent van een periode waarin theater en dans hand in hand gaan.

In hoofdstuk twee gingen we dieper in op het collectief *Peeping Tom* zelf. Duidelijke kenmerken van het gezelschap kwamen naar boven zoals een hyperrealistisch podiumbeeld en een concrete scenografie. Hun voorliefde om een nieuwe wereld te creëren is eigen aan de compagnie net zoals in die eigen wereld te balanceren tussen fictie en werkelijkheid. Deze eigenheid heeft hen al meerdere bekroningen opgeleverd. De thematieken die ze voor de dag leggen, zijn vaak terug te linken aan hun liefde om familiale relaties in kaart te brengen. Vele voorstellingen behandelen deze relaties op een sociale geëngageerde manier.

In hoofdstuk drie vatten we aan met de analyses van vier producties van het gezelschap: *Le Sous Sol* (2007), *32 rue Vandenbranden* (2009), *A Louer* (2011) en *Vader* (2014). De voorstellingen hadden over het algemeen veel gelijkaardigheden, wat te verwachten viel gezien het research over het collectief zelf. Toch zagen we een groei in het gebruik van woord op scène, en kwam er een betere balans tussen woord en beweging naar voren.

Deze uitgebreide voorstellinganalyses werden in hoofdstuk vier diepgaand vergeleken en becommentarieerd met een terugblik op het theoretisch kader. Er werd ondermeer geconcludeerd dat met name het gebruik van woord veel zaken specifiek en

duidelijker worden. Dankzij woord krijgen zaken meer concrete duiding en zijn bepaalde momenten meer inzetbaar voor het groter geheel. Woord geeft een concretere basis terwijl het in interactie staat met de bewegingen bij *Peeping Tom*. Zoals we al stelden, teert het gezelschap ook op veel aspecten uit de mimekunst. Situaties in de voorstellingen ontstaan vanuit dagelijkse handelingen om zo te ontspruiten in een theatrale gebeurtenis. Dit is een kern van de mime die *Peeping Tom* naar hartenlust gebruikt. Wederom past de nieuwe wereld die het gezelschap scheidt, in deze gedachtegang. De toeschouwer moet hiervoor ook moeite doen om in de wereld te stappen. Maar eens in die wereld wordt het beloond voor alle moeite.

De aspecten die Murray en Keefe vermelden m.b.t. fysiek theater met name het fonische en het scenografische, zijn duidelijk terug te zien in voorgenoemde producties. Woord, en dus het fonische aspect, krijgt een plek naast het fysieke aspect. Het krijgt een evenwaardige plek en wordt niet als een vervanging voor muziek gebruikt zoals bij *The Glass Menagerie*. Het krijgt een eigen plaats op podium waarbij woord visueel aanwezig is zoals het zien praten van mensen; en dit naast het evidente auditieve kenmerk ervan.

*Peeping Tom* is zoals te verwachten ook een exponent van het postdramatisch theater. Het bevat aspecten zoals de afwezigheid van lineair narratief en een crossing-over van verscheidende kunstvormen. Hierdoor, en door andere aspecten, is het collectief moeilijk te vatten in één term. De waaier aan disciplines die ingezet worden, is enorm.

*Peeping Tom* presenteert het lichaam met een eigen realiteit, met een eigen waarde, met verschillende krachten. Het toont verschillende lichamelijke aspecten zoals woord, beweging, zang en zet ze in voor het grotere doel. Allen hebben ze een individuele taak waarbij ze naast elkaar staan en niet onder elkaar in een piramide. Ze tillen elkaar op zonder zichzelf teniet te doen. Ieder heeft een eigen en een gemeenschappelijke taak waardoor je duidelijk de symbiose ziet op het podium.

Als laatste gingen we nog even apart in op de aspecten woord en lied. Het stijgende gebruik van woord per productie is frappant. Terwijl bij *Le Sous Sol* de conversaties op één hand te tellen zijn, zijn ze bij *Vader* niet meer te tellen. Hierdoor krijgen de voorstellingen een concretere basis. De linken zijn duidelijker te leggen, de situaties zijn helderder en de theatraliteit van het alledaagse komt meer naar voren en is meer te vatten. Als toemaat was opvallend dat *Peeping Tom* (pop)liederen gebruikt als een soort

van gezongen monoloog. De personages zijn te linken aan de gezongen lyrics. Hun gevoelens, de sfeer, de situatie etc. wordt telkens goed gevat door het live gezongen lied waardoor het aspect van 'lied' ook een eigen dimensie krijgt.

Om al deze redenen is te stellen dat *Peeping Tom* een vooruitstrevend gezelschap. Het schuwt het gebruik van meerdere concrete kunstvormen niet, geeft ze een eigen dimensie en zet ze in voor hetzelfde doel zonder hen daarbij in een hiërarchie te zetten. Integratie en stimulatie zijn een kernwoorden die voorop staan in het werk van *Peeping Tom*. Hun succes is mede hieraan te wijten.

## **Bibliografie**

### ***Videoregistraties***

De videoregistraties zijn verkregen via Sam Loncke, communicatie-, pers- en productieverantwoordelijke van *Peeping Tom*. Met aandrang werd gevraagd deze registraties niet openbaar te maken waardoor er geen link of vermelding kan worden gemaakt waar de registraties te vinden zijn.

### ***Boeken***

Aston, Elaine en Savona, George. *Theatre as sign-system, a semiotics of text and performance*. Londen, Routledge, 1991.

Burrows, Jonathan. *A Choreographer's Handbook*. New York, Routledge, 2010.

Graf, Ellen. *Stepping Left: dance and politics in New York City*. Durnham, Duke University Press, 1997.

Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. New York, Routledge, 2007.

Murray, Simon & Keefe, John. *Physical Theatres, a critical introduction*, Routledge, New York, 2007.

Rodreguez, King-Dorset. *Black Dance in London, 1730-1850: Innovation, Tradition and Resistance*, MacFarland, 2004.

Selma, Jeanne Cohen (ed.). *Dance as a theatre art, source readings in dance history from 1581 to the present*. Princeton Book Company, Princeton, 1992.

### ***Tijdschriftartikels***

Albright, Daniel. *Golden Calves: the role of dance in opera*. The Opera Quarterly, Vol. 22, N. 1, 2006, pp. 22-37.

Carroll, Noël. *Theatre, Dance and Theory: a philosophical narrative*. Dance chronicle, Vol. 15, N. 3, 1992, pp. 317-331.

Copeland, Roger. *Theatrical Dance: How do we know it when we see it if we can't define it*. Performing Arts Journal, Vol. 9, N. 2/3, 1985, pp. 174-184.



Davis, R.G. *Method in mime*. The Tulane Drama Review, Vol. 6, N. 4, 1962, pp. 61-65.

Graves, Russel. *The nature of mime*, Educational Theatre Journal. Vol. 10, N. 2, 1958, pp. 101-104.

Miller, Raphael F. *George Beiswanger and Dance criticism*. Dance Chronicle, Vol. 16, N. 1, 1993, pp. 45-71.

Rolfe, Bari. *The mime of Jacques Lecoq*. The Drama Review: TDR, Vol. 16, N. 1, 1972, pp. 34-38.

### **Internetbronnen**

<http://8weekly.nl/recensie/theater/peeping-tom-le-sous-sol-illusie-van-een-mooie-dood/>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<http://www.ahk.nl/theaterschool/opleidingen-theater/mime/studieprogramma/>, geraadpleegd op 05.05.2016.

[http://articles.latimes.com/1992-11-03/entertainment/ca-1397\\_1\\_david-gordon](http://articles.latimes.com/1992-11-03/entertainment/ca-1397_1_david-gordon), geraadpleegd op 12.02.2016.

[https://www.cleef.nl/theater/recensie\\_32-rue-vandenbranden-is-een-angstaanjagende-en-vervreemdende-dansvoorstelling](https://www.cleef.nl/theater/recensie_32-rue-vandenbranden-is-een-angstaanjagende-en-vervreemdende-dansvoorstelling), geraadpleegd op 07.05.2016.

<http://criticaldance.org/peeping-tom-32-rue-vandenbranden/>, geraadpleegd op 07.05.2016.

<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/podium/podium-recensie/1.2131113>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<http://danceinteractive.jacobspillow.org/playlists/dances-with-spoken-word/#2>, geraadpleegd op 10.02.2016.

[http://www.denwevorst.nl/programma/\\$AT\\_5604/\\$ID\\_8287/karina-holla/](http://www.denwevorst.nl/programma/$AT_5604/$ID_8287/karina-holla/), geraadpleegd op 05.05.2016.

<http://www.e-tcetera.be/peeping-tom-vader>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<http://focus.knack.be/entertainment/podium/theater-a-louer-kvs-en-peeping-tom/article-opinion-191275.html>, geraadpleegd op 19.06.2016.

[http://fransbrood.com/db\\_downloads/100112\\_dossier\\_\\_32\\_rue\\_vandenbranden\\_nl.pdf](http://fransbrood.com/db_downloads/100112_dossier__32_rue_vandenbranden_nl.pdf), geraadpleegd op 07.05.2016.

<http://www.imdb.com/title/tt0084390/>, geraadpleegd op 07.05.2016.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/peeping-tom-32-rue-vandenbranden-dance-review-the-music-is-triumphantly-odd-10010317.html>, geraadpleegd op 07.05.2016.

<http://www.kvs.be/nl/producties/32-rue-vandenbranden>, geraadpleegd op 07.05.2016.

<https://www.ntgent.be/nl/artikel/juryselectie-het-theaterfestival>, geraadpleegd op 29.07.2016.

<http://www.nytimes.com/1982/12/12/arts/david-gordon-s-dance-ironies.html?pagewanted=all>, geraadpleegd op 12.02.2016.

<http://www.pantomime.nl/Historie.html>, geraadpleegd op 08.02.2016.

<http://www.peepingtom.be/nl>, geraadpleegd op 04.05.2016.

<http://www.peepingtom.be/nl/info>, geraadpleegd op 04.05.2016.

<http://www.peepingtom.be/nl/productions/4>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<http://www.peepingtom.be/nl/productions/8>, geraadpleegd op 19.06.2016.

<http://www.peepingtom.be/nl/productions/9>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<http://www.stuk.be/nl/programma/vader>, geraadpleegd op 28.07.2016.

<http://www.stuk.be/nl/louer>, geraadpleegd op 19.06.2016.

<http://www.stuk.be/nl/le-sous-sol-wachtlijst>, geraadpleegd op 29.07.2016.

<http://www.theguardian.com/stage/2008/apr/30/dance>, geraadpleegd op 10.02.2016.

<http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/apr/06/dance-music-spoken-word>, geraadpleegd op 10.02.2016.

<https://utopiaparkway.wordpress.com/2011/10/19/mister-sandman-bring-me-a-dream-peeping-toms-enchanting-parallel-universe-a-louer/>, geraadpleegd op 19.06.2016.

<http://vti.be/nl/podiumkunsten-in-vlaanderen/producenten/peeping-tom>, geraadpleegd op 05.05.2016.