

Het kunstwerk als schiereiland

Jean-François
Duroure



In de bleke namiddagen tussen de voorstellingen in ontving danscriticus Ariejan Korteweg een aantal choreografen van wie op het Klapstukfestival '89 een voorstelling te zien was. Aan het klein maar taai gezelschap dat deze gesprekken volgde, bood Korteweg zich aan als 'reisgids'. Voor de duur van de Klapstukgesprekken wenste hij het kunstwerk te beschouwen als "een schiereiland dat je als toeschouwer vanuit de zee bereikt, zonder dat je iets van het achterland te zien krijgt. De makers hebben dat schiereiland zelf ook maar bereikt na een lange weg met

daarop allerlei hinderlagen en dwaalsporen. Een gesprek met die makers kan licht werpen op de keuzes die zij gemaakt hebben op hun tocht naar het schiereiland."

Op hun reisroute vertoonden de verschillende choreografen vanzelfsprekend een zeer uiteenlopend reisgedrag. Uiteenlopend en toch fundamenteel gelijkend op dat éne vlak : dat van de uiterst lucide en welbewuste omgang van deze dansers/choreografen met hun dansmateriaal zelf. In de naaktheid van de confrontatie van de danser met het lichaam - zijn aanvan-

kelijk én ultiem werk materiaal - valt weinig te verhullen. "Theaterregies zijn veel makkelijker", zegt D.Larrieu, "want iedereen weet waarover het gaat. Er is de logica van de tekst, ook al kan je die tekst op verschillende manieren benaderen. In dans is er niets. Je moet alles tegelijk doen. Je moet bij wijze van spreken je boek schrijven, drukken en promoten. Je moet ook de taal uitvinden waarin je schrijft. Maar dat is eigenlijk nog het makkelijkst. Moeilijk wordt het bij de interpretatie van de bewegingen."

Dansen en denken

E. Lock stoot met de motivering voor de 'horizontale' sprong van Louise Lecavalier (hét waarmerk van Lalla Human Steps) meteen door naar zijn kijk op onze samenleving : "Wij willen heel bewust een verschuiving van de verticale as naar de horizontale as in ons bewegingsmateriaal. Wij leven in een zeer verticale maatschappij : woorden als 'upright' geven letterlijk vorm aan de wijze waarop we b.v. correct sociaal gedrag steeds op de verticale as situeren. De horizontale as houden we voor droomtoestanden. In vergelijking met film heeft theater één voordeel : film kan je nooit helemaal geloven. (Er kan altijd trucage gebeurd zijn.) In het theater kan je wel geloven in alles wat er gebeurt, omdat de acteurs of dansers werken in dezelfde tijd en ruimte als het publiek. Je hebt in theater bijgevolg minder nodig om méér reactie bij het publiek los te weken. Dus die kleine wijziging die wij aanbrengen, nl. de 'horizontale' sprongen van Louise, lokt een zeer sterke publieksreactie uit. Tegelijk bespelen we daarmee de grens tussen wat normaal is en wat niet normaal is. Dat heeft dan weer te maken met het feit dat onze maatschappij zeer 'oordeelend' is. Als je iets wil bereiken en het lukt je niet, dan ben je een mislukking; als het je lukt, ben je een succes. Klassiek ballet illustreert dat : als een ballerina haar 32 'fouettés' doet, vraagt ze je om die te tellen en te oordelen of het haar gelukt is of niet. Waarom introduceert een traditionele kunstvorm als het klassieke ballet een dergelijk oordeelsaspect? Omdat de mensen eigenlijk bang zijn voor de oordelen over hun eigen leven, hun eigen projecten.

Dansers op een gestileerde wijze risico's zien nemen op de scène, koppelt terug naar hoe de toeschouwers hun eigen leven ervaren."

Ook andere choreografen laten niet na hun werk uitdrukkelijk te situeren in een relatie tot de werkelijkheid. Dat kan de sociale werkelijkheid zijn, zoals Lock dat doet.

Het kan ook iets abstracter zoals bij Larrieu, die o.m. het trage ritme van zijn voorstelling bewust inzet omdat dat voor hem het ware ritme van het leven is. "Anima is gemaakt voor de vroege ochtend of de schemering, het moment dat alles flou is en tegelijk zeer open. De rust in de voorstelling heeft ook te maken met het feit dat wij werken zonder machtsvertoon tussen de acteurs/dansers op de scène. We proberen voor de voorstelling elk angstgevoel weg te werken, want dat mag geen motor zijn voor de voorstelling. Geen helden op de scène. Toch zit ook daar in een valstrik: als je demystificerend probeert te werk te gaan, kan je ook een nieuwe mystificatie creëren, namelijk de mystificatie van het banale, het alledaagse."

Het kan ook persoonlijker, individueler: Maria Munoz vertelt dat ze op de scène geen strijd wil laten zien tussen twee individuen - een man en een vrouw -. "Op de scène is agressie tussen twee mensen de meest voor de hand liggende relatievorm. Ik wilde zoeken naar de wijze waarop twee individuen met hun verschillen hun weg naar en met elkaar proberen te vinden." Ze overlegt tijdens het gesprek met Korteweg steeds met partner Ramis: zegt zij het wel precies zoals zij het samen begrepen hadden?

Teshigawara van zijn kant laat ons moeizaam een bijna religieus traject afleggen, dat van hemzelf naar de hem omringende wereld voert en weer terug. "Dans is een spiritueel onderzoek naar de objectwaarde van het lichaam, naar de zwaartekracht waaraan het onderworpen is, naar de energie die het kan ontvangen van andere objecten. De mens is dan niet de beweger, maar degene die bewogen wordt." Dat onderzoek impliceert zichzelf als lichaam van binnen uit ervaren en tegelijkertijd zichzelf op een afstand bekijken. "Als we onze training beginnen, staan we gewoon in een ruimte; we ontspannen, zonder ons daarbij af te vragen wat ze zullen uitdrukken. We staan daar gewoon. We voelen het gewicht van ons lichaam. We voelen de lucht, de vloer

en de atmosfeer in die ruimte. Langzamerhand voel je dan een afstand ontstaan t.o.v. het 'Ik ben hier'. Je voelt een afstand ontstaan t.o.v. de vloer...Misschien is dat religieus. Ik ben dan als een marionet voor die god."

Beweging en muziek

E.Lock experimenteert met het naast-elkaar-plaatsen van dans, muziek, geprojecteerde filmbeelden enz. Tot mijn grote verrassing verneem ik dat de dans in stilte gecomponeerd is (en dus los van de muziek die in de voorstelling zo onontkoombaar op je afkomt). De muziek wordt slechts in een eindstadium toegevoegd en hoeft niet overeen te stemmen met het ritme. Lock situeert zich op dit vlak expliciet in de lijn van M.Cunningham. Louise Lecavalier voegt daaraan toe: "Ik hou van dans zonder muziek. De mensen zien altijd de dans doorheen de muziek. Zo werkt dat niet voor mij. Soms hoor ik de muziek niet. Het is mijn job om de dans zo muzikaal mogelijk te maken, zodat de dans even solide is als de muziek. Als het publiek verkiest die twee te verbinden, dan kan dat." Ze legt verderop in het gesprek uit hoe het in haar natuur ligt om steeds weer snelle ritmen te zoeken: op een of andere manier voelt ze steeds de neiging om eenzelfde beweging binnen een kortere tijdsspanne uit te voeren en zo een snel muzikaal ritme in die dans te creëren.

Andere choreografen zoals Duroure en Larrieu zien de muziek liever ingrijpen in de dans. Of beter: voor hen is de muziek een belangrijke bouwsteen van de imaginaire wereld die zij met de dans in kwestie willen oproepen. Voor J.-F. Duroure hebben zijn 'ambiances sonores' alles met zijn interesse voor het vreemde en voor reizen te maken. "Totnogtoe heb ik nog geen componist ontdekt met wie ik uitsluitend zou willen werken. Daarom maak ik een soort collages van traditionele en folkloristische muziek, van allerlei geluiden zoals de wind, de regen die dan allemaal in een relatie staan tot wat er op de scène gebeurt... In elke voorstelling is er altijd het begrip reis aanwezig. Een reis in de ruimte of een reis in de tijd. Ik hou van het spel met het imaginaire. In *Cosmonox* reizen we door het zonnestelsel: we zijn tegelijkertijd op de aarde en op de planeten." Ga ik te ver als ik deze reisonderneming ook meen te herkennen in zijn exploratie van de armbewegingen in *La maison des plumes vertes*

? Duroure zegt daarover: "In deze voorstelling heb ik gezocht naar choreografische gegevens op basis van de armen. Ik had zin om de armbewegingen als code te onderzoeken: heel grote afgeronde bewegingen, heel kleine vingerbewegingen enz." Zelf ziet Duroure deze zoektocht naar het mogelijk bewegingsarsenaal als een logisch gevolg van zijn persoonlijke dansvoorgeschiedenis: "Wat mij stoorde in de Cunningham-techniek (gestudeerd bij V.Farber) was dat Cunningham voor de armen alleen de klassieke houdingen gebruikte. Toen ik bij Bausch ging dansen, ontdekte ik dat een hele studie van armbewegingen mogelijk was. Zo kan er bij Bausch een ongelooflijke rijkdom aan soorten beweging en expressievormen ontstaan."

O Boom
(*Les Ballets C. de la B.*)



Ieder zijn verhaal

Dat de Klapstukvoorstellingen '89 niet afkerig waren van het narratieve, is intussen al een gemeenplaats geworden. Grote delen van de gesprekken die Ariejan Korteweg met de choreografen voerde, gingen precies over de verhalen die mogelijkwijze met de dansvoorstellingen in kwestie verteld werden. Het verhaal dat de maker met de voorstelling heeft willen schrijven, kan het verhaal dat je als toeschouwer zelf had gezien tijdens de voorstelling, bijkleuren. Als je dat wil.

D.Larrieu doseert het narratieve en het dansante alleszins welbewust in *Anima*. In zijn verhaal noemt hij de dansante stukjes 'des sucreries'. Hij verspreidt ze over de voorstelling zoals men in een diner ook een *entrée*, een *plat de résistance*, een *dessert* aanbiedt.

Liefst in de juiste volgorde en volgens de juiste dosering opdat de mensen elk deel van het maal ten volle kunnen appreciëren. De delen die trager en verhaalsmatig zijn (met hun symbolische inhoud), maken voor hem de *plat de résistance* uit. Tenminste op het moment dat de voorstelling gecreëerd werd. In die verhaalsmatige delen interesseert hem "niet hetgeen gezien wordt, maar wel het contrapunt daarvan." En verder : "De positie waarin een luisteraar zit als iemand hem iets vertelt, is belangrijk in *Anima*". Het gaat hem dus niet zozeer om wat de individuele dansers vertellen. Het is er hem wel om te doen "de toeschouwers tot een andere kijkact te brengen, ze door een ander prisma naar de voorstelling te doen kijken en toch de voorstelling voor hun interessant te houden."

Dit is een bijna willekeurige greep uit de toch vrij lange gesprekken die op Klapstuk '89 te beluisteren vielen. Niets is in deze citatencollage gezegd over Roxane Huilmand : over *Capricieuse* vertelt ze als over een lange, moeilijke maar boeiende discussie tussen zichzelf en de muziek van Paganini. Niets over de ernstig-laconieke gedachtenwisseling tussen Johan Leysen, Jan Ritsema en Ariejan Korteweg. Niets over...

An-Marie Lambrechts

De gesprekken met Ariejan Korteweg worden in extenso gepubliceerd door uitgeverij Theaterpublicaties vzw. Verschijningsdatum : januari 1990.

Vlaams dansbeleid maakt geen school

Waar men op het jongste Klapstuk niet naast kon kijken, was het feit dat geen enkele Belgische produktie, *Mikrokosmos* van Rosas uitgezonderd, gestoeld was op danstechnische onderlegdheid. Karlon Fonteyn, bijvoorbeeld, heeft zelf wel de nodige danservaring maar verkoos te werken met amateurs. Waar zou hij de professionele dansers overigens vandaag hebben gehaald ? In dit landje zonder dansbeleid, waar het woord dans in een ontwerp van theaterdecreet verschijnt als een primeur, de intrede van de dans in de universiteit nog verwondering wekt en danstraditie of danscultuur uitblinken door afwezigheid...zijn professionele dansers schaars.

Dat zou - onder abstractie van de werkelijkheid- te maken kunnen hebben met een gebrek aan interesse van de bevolking. Als publiek beschouwd, reageert die bevolking echter positief : de belangstelling voor dans groeit zenderogen en de reacties zijn nogal eens verrassend. Zo is er blijkbaar een voor-

keur voor hedendaags werk. De voeling met het toch wel aparte medium dans lijkt dus groot genoeg en velen zien er graag een aanleiding in tot analyse en discussie. De passieve appreciatie van dans als kunstvorm lijkt, vanuit dat standpunt bekeken, een feit. In vergelijking daarmee hinkt de actieve appreciatie echter duidelijk achterop. Zijn de lichamelijke en de sensuele van dans niet langer onoverwinnelijke hinderpalen, dan is de beoefening ervan door brede lagen van de bevolking nog steeds uitgesloten. Het gebrek aan belangstelling voor de fysieke ontwikkeling op school is wellicht geen geldig argument : bij squash of voetbal bestaat er immers hoegenaamd geen drempelvrees. Het beeld van de dans en de danser, de toch nog vastgeroeste voorstelling van lespraktijk en fysieke vereisten en, wellicht vooral, de artistieke bijmaak die er nu eenmaal aan vast zit, staan een ruime verbreiding van deze hoe dan ook uitzonderlijke vorm van lichaamsontwikkeling in de weg.

Men zou het kunnen meten op een schaal voor emancipatie. Waar de dans bereikbaar zou moeten zijn voor jong en oud van beide geslachten -zoals dat bijvoorbeeld in China het geval is- is hij dat bij ons voor een wat vreemd segment van de bevolking : kinderen en dames. Daarmee kan de danspraktijk op de emancipatieschaal worden gelijkgesteld met, bijvoorbeeld, het maken van naaiwerkjes. Dans is de enige kunstvorm die zulk een stigma draagt.

Het dient overigens gezegd dat de realiteit van het dansonderricht in België niet bepaald noopt tot een herzien van de gangbare meningen. In de balletschooltjes wordt de klassieke dans vaak onderwezen op de meest academisch rudimentaire wijze en in een al te dikwijls verstarde of stiele verschijningsvorm. In die klasjes wordt er niet bepaald gedanst, er worden veeleer -op monotone en hoekige ritmen- moeilijke passen aaneengerijgd. Gaat het niet om klassieke dans, dan vervalt men vaak in de pseudo-vlotheid van de jazz-

