

na, die o zo dierbare vlekken, fluistermonden van zingeving, houwens van vorm en beweging.

Waar komt de dans vandaan en waar gaat de dans naartoe? Dit is de hamvraag bij iedere betekenisgeving; en in het bijzonder bij het choreograferen (het dans-schrijven) en het schrijven over dans. Want op deze reis vertrekken we van en komen we aan op plekken die niet vanzelfsprekend zijn en bovendien geen spoor willen nalaten (niet van hun locatie en niet van hun bewegingen). Welke plaats neemt de dans in op deze reis met onbestemd vertrek en aankomst? Die plek waar de verdwenen en toekomstige dans een plaats vindt, is (zou ik beweren) de theaterplek par excellence. Het is een plek, maar een plek die niet in kaart is gebracht. Het is een plek die niet tot de wereld van de weergave behoort, maar die de weergave mogelijk maakt. Een kamer, en bovendien een donkere kamer (zoals ook een theater hoort te zijn), een camera obscura, die zwarte doos waardoor een verlicht persoon kon kijken om de wereld in perspectief te zien, die kamer die nooit door het oog als weergegeven object gezien kan worden maar die steeds buiten de weergave zelf ligt. Deze plek tussen vertrek en bestemming maakt de dans begrijpbaar. Hij kan nooit omvat worden, want het is een donkere kamer die niet alleen vol bewegende bewoners loopt, maar ook zelf beweegt, zich in een spanningsveld bevindt. Dat is de kamer van het theater zoals Tadeusz Kantor ze beschrijft: 'de kamer kan niet werkelijk zijn, dat wil zeggen, kan niet in onze eigen tijd bestaan. Deze kamer bestaat in ons geheugen, in onze herinnering van het verleden. Het is de kamer die we steeds opnieuw opbouwen en die steeds opnieuw weer sterft.' Zo'n kamer die weergave mogelijk maakt zonder zelf te kunnen worden weergegeven, is daardoor in het veld van het discours, steeds in beweging, steeds stervend, maar steeds ook weer in opbouw, trillend tussen aanwezigheid en geheugen, het fysieke en het spoor. In dit verschijnen en verdwijnen ligt de problematische kern van de danskritiek (en van de choreografie), want daarin ligt het element dat het mogelijk maakt te zeggen: ik ben aan het dansen, ik zie dans, ik kan dans zien, ik ben over dans aan het schrijven.

Maar de vraag die we nu moeten stellen is, waarom Kantor zich verplicht voelt te zeggen dat de kamer – die hij voortdurend weer opbouwt om ze weer te zien sterven – niet in onze tijd bestaat, maar in ons geheugen? Als de kamer niet in onze tijd bestaat omdat hij in ons geheugen bestaat, wat is dan de tijd van ons geheugen? Geldt in het geheugen dezelfde tijdsorde als in die van de aanwezigheid (en als die van onze aanwezigheid als toeschou-

wer, als criticus, als danser in een voorstelling)? Kantor besluit het voorgaande citaat met de suggestie dat de bewuste tijdsorde door een ritme wordt geïnspireerd, waardoor hij eigenlijk zegt dat die tijdsorde beweegt: 'Dit kloppende ritme moet worden geponeerd omdat het de werkelijke structuur van ons geheugen aflijnt.'

Het geheugen is een materiële niet-aanwezigheid, een theaterplek die met het ritme van het verdwijnen en worden, van het fysieke en het denkbeeldige meedanst. Dit hoort het fundamentele uitgangspunt voor een ethische danskritiek te zijn.

Herhaling herhaling herhaling

4. *De huid verdroogt, het lichaam valt stil, de geschiedenis hapert. Zolang we bewegen en bewogen worden, zullen er steeds verontrustende opeenhopingen van lichamen binnen de grenzen van ons eigen lichaam en binnen de patronen van onze dagelijkse choreografieën zijn: lichamen van kennis, lichamen van gevoelens, lichamen van geliefden, lichamen van zorgen. Soms komen deze lichamen naar boven. Hun verlies houdt het uiteindelijke herhalen van onszelf in.*

Catherine Clément heeft een mooi boek geschreven over bewusteloosheid, die vreemde, liminale toestand van het lichaam. Bewusteloosheid is dat tijdelijke gat in het leven wanneer je er zelf niet meer bent, wanneer het subject zijn aanwezigheid verlaat en zonder te sterven uit zijn lichaam verdwijnt. Clément geeft een beschrijving van de toestand: 'Ineens gaat de tijd aan het wankelen. Eerst gaat het hoofd vanwege een lichte misselijkheid aan het draaien. Niets ergs. Maar ineens wordt het draaien een waanzinnig getol, gaan de oren tuiten, verliest de aarde zijn vastigheid, verdwijnt; en je zinkt weg, je gaat weg... Waar ga je naartoe?' Zo komt dezelfde vraag weer eens aan de orde. Dezelfde vraag, tientallen jaren later, in een andere context. Waar ga je heen wanneer je ik afwezig is? Waar gaat de dans naartoe wanneer de dans niet langer wordt gedanst? Het is een en dezelfde vraag.

Om het sterven van de dans te beschrijven, introduceerde Anna Halprin in haar werk de idee van herhaling. Trisha Brown vormde dit pedagogische concept om tot choreografische meesterwerken. *Glacial Decoy* (1979) en *Set and Reset* (1983). Henry Sayre schreef een passend commentaar bij deze beide werken: 'In het voortdurend verdwijnen van de dansers in de coulissen (in *Glacial Decoy*), zien we onze eigen conditie als toeschouwer weerspiegeld (...). Op het ogenblik dat één van Browns dansers uit het zicht verdwijnt, worden we verplicht te erkennen dat de dans zelf – wat

tot een ogenblik geleden voor onze ogen aanwezig was – ook verdwenen is.' Dans wordt gedefinieerd als een daad van verdwijnen. Maar dat verdwijnen is bij Trisha Brown ingewikkelder dan Sayre het voorstelt. De paradox van het verdwijnen is dat de herhaling die eraan ten grondslag ligt hetzelfde is als datgene dat ervoor zorgt dat de verdwijnende dans altijd beschikbaar zal zijn voor een her-opvoering en voor reproductie. Maar maakt die paradox niet net het merendeel van het harde werk van een danser en van een choreograaf uit: voortdurende herhaling, of in het Frans *répétition*, een voortdurende repetitie? Deze nooit-eindigende zoektocht naar een steeds verloren denkbeeldig perfect moment: een volmaakte houding, pirouette, gerichtheid, die we nadat ze verdwenen zijn, naar we geloven, opnieuw kunnen oproepen? Dat is het werk waar Kantor het over heeft als hij spreekt over de theaterplek die hij 'steeds opnieuw weer opbouwt, en die steeds opnieuw weer sterft.'

Maar bij dit reproduceren en herhalen, deze *répétition*, blijft dezelfde vraag onverminderd van kracht, zowel voor de danser als voor de choreograaf, het publiek en de criticus: waar komt de dans vandaan en waar gaat hij naartoe? De danshistoricus Mark Franko schrijft: 'Dans, die opgebouwd wordt uit de herinnering aan wat niet is en er ook nooit was, activeert onbestaande sociale ruimten. Intrigerend, die herinneringen aan ruimten die er nooit geweest zijn. Ze zijn er nooit geweest want ze zullen in een andere wereld zijn gegaan. Het is naar deze wereld dat het schrijvende dansen moet verwijzen.'

Het leven dat ertussen ligt

5. *Zitten, luisteren, zijn, observeren, ademen – de meest pregnante vorm van choreografie. De vlek bewonen, de geschiedenis in je armen sluiten. De huid verdroogt, de geschiedenis schiet tekort. Het leven vindt plaats tussendoor, organisch en mechanisch.*

Wat gebeurt er tussen de stappen door, tussen de aanrakingen door, tussen half afgevoerde bewegingen of niet voldragen intenties? Wat is het, datgene dat tussen twee reeksen gebaren, twee ideeën, twee paragrafen door gebeurt? Deze vragen hebben allemaal met het tijdsverloop te maken, en dat is al een eerste spoor. Een aanwijzing die naar een ethiek van de weergave verwijst.

Die ruimte 'ertussen' is die van het theater en die van de bewusteloosheid, de ruimte waar de vloeiende voortgang van de choreografie aan het trillen gaat, de ruimte waar de dans naartoe gaat wanneer hij aan de lineaire tijd van het dagelijkse leven ontsnapt om naar de