

Choreografie van de tic

Is het lichaam een voorwaarde of een belemmering voor de dans? Pascal Gielen las een bestseller uit 1945, mijmert over Cunningham en Forsythe en zag *Fra Cervello e Movimento - bianco* van Emilio Greco en Pieter C. Scholten.

De rol van het lijf in de dans

L'esprit et le corps

In 1945 legt Marcelle Bourgat de laatste hand aan een 125 bladzijden dun boekje, *Technique de la danse*. Ze speelt daarmee in op de verlangens van iedereen die een prima ballerina wil worden. Een succes, blijkt achteraf: in 1993 zou de negende editie over de toonbank gaan. Binnen een kleine vijftig jaar werden er 57.000 exemplaren verkocht. Met andere woorden, we hebben hier te doen met een bestseller over klassiek ballet.

De kracht van het werkje ligt in de nauwgezette en toch compacte omschrijving van de basisingrediënten van het ballet. Bourgat schrijft over het noodzakelijke drillen van het lichaam, de verschillende personages in een dansvoorstelling, hun hiërarchische schikking; en uiteraard gaat de volle aandacht naar de dans-techniek, de belangrijkste bewegingen en het vocabularium van de kunstvorm. 'La danse est le plus humain des arts, c'est l'esprit et le corps unis au service de la beauté.' Met deze - enigszins humanistische - ondertoon vat ze de beschrijving van haar favoriete kunsttak aan.

Bourgat suggereert dus dat er meer en minder humane kunsten bestaan, waarvan de dans dan toch wel de meest 'menselijke' is. Deze geprivilegieerde positie van het ballet ten opzichte van andere artistieke disciplines, meent ze af te leiden uit het harmonieus samengaan van lichaam en geest ten dienste van 'la beauté' of de Kunst.¹ In haar algemene inleiding op de klassieke ballettechniek beschrijft Marcelle Bourgat dan ook consciëntieus hoe de dansvorm wordt opgebouwd uit de evenwichtige wisselwerking tussen 'la technique corporelle' en 'les disciplines de l'esprit'. De eerste techniek bestaat erin het spel van articulatie en de 'neuro-musculaires' onder de knie te krijgen door dagelijkse training en de intense studie van de combinatiemogelijkheden van het lichaam. Onder de tweede discipline verstaat

Bourgat de compositie of de coördinatie van lichaamsbewegingen volgens de wetten van de esthetiek; kortweg: de choreografie. De eerste techniek steunt dus op de kinetische mogelijkheden van het lichaam, de tweede op de ratio: 'Elle (la danse) est encore une oeuvre rationnelle, car elle cache l'infexible ordonnance des règles mathématiques sous les lois de la cadence, du rythme et des proportions.' Dans is dus ook een vorm van wiskunde die via aller-



hande mathematische berekeningen het lichaam wil uitbuiten.

De tweede gedachte krijgt in de loop van het boekje echter steeds meer de bovenhand. De laatste tachtig bladzijden staan vol met allerlei 'onmogelijke' houdingen die het lijf binnen het decorum van het klassieke ballet moeten wringen. In de eerste beschrijvingen wordt het lichaam met zijn ledematen gedecoupeerd tot meetkundige figuren en mathematische verhoudingen. Vervolgens krijgen we een alfabetische opsomming van allerlei standjes die de basis vormen van het klassieke ballet: 'arabesque, assemblé, attitude, ballonné', enzovoort. De evenwichtige aanhef van Bourgat verliest zich in het tweede deel volledig in 'les règles mathématiques'. Het lichaam wordt herleid tot een interessant object, een instrument, liefst geconditioneerd door een verzameling meetkundige regels.

Eén van de meest gangbare technieken om de grenzen van onze bewegingslogistiek te doorbreken bestaat er blijkbaar in het lichaam te onderwerpen aan een rationeel regelsysteem. Binnen het klassieke ballet ligt het decorum ver buiten het 'natuurlijke' lichaam, het lijf wordt er geconditioneerd door allerlei gesticulatieregeltjes afgeleid uit de geometrie van een ver verleden. Maar ook verschillende hedendaagse choreografen pogen hun dansvocabularium uit te breiden door een beroep te doen op een sterk gerationaliseerd regelsysteem. We kunnen hier bijvoorbeeld denken aan Merce Cunningham, die de toevalsprocedure van de dobbelsteen inschakelt om de meest uiteenlopende bewegingen aan mekaar te koppelen. Het lichaam wordt er onderworpen aan een leuk spelletje 'bodygambling'. Net zoals in een partijtje Russische roulette wordt het (nood)lot van het lijf onderworpen aan een toevalstreffer. De danstheorie van Cunningham wordt hier misschien iets te simpel voorge-

steld. Maar het maakt alvast één ding duidelijk: wanneer we zijn doctrine tot het extreme doortrekken, ontbreekt er één aspect, nl. het lichaam.

De aanpak van William Forsythe getuigt van eenzelfde strategie: 'Choreografen is iets waarnaar je voortdurend kunt terugkeren. Je maakt weliswaar iets, maar achteraf kun je daar terug woorden aan toevoegen, inserten of deleten, enzovoort. Het is wordprocessing.' 'Dans als een spelletje scrabble,' schreef Myriam Van Imschoot in de vorige *Etcetera*. Een dansstuk maken wordt herleid tot een 'eenvoudig' computerspelletje met lichamen als 'dans-o-maten'. Het lijf lijkt niets dan een onhandige last, een ding dat zich moeilijk laat schikken naar een vlekkeloos mathematisch gebarensysteem. Dit wordt nogmaals geïllustreerd in *The Way of the Weed*, een video van An-Marie Lambrechts, Peter Missotten en Anne Quirijnen. Via onderwaterballetten worden hierin 'angstvallige' pogingen ondernomen om te ontsnappen aan de restricties van het lichaam. Ten slotte verschijnt het hoofd van Forsythe, gerukt van de torso. Het vitale lichaamsdeel hangt ergens rond in een virtuele omgeving. Forsythes ideaal lijkt bereikt: hij is zijn ballast kwijt, maar dan in virtual reality.

Machinerieën, zoals de bescheiden dobbelsteen van Cunningham, maar eveneens Forsythes ingenieuze computer, lijken onmisbare instrumenten voor verschillende choreografen. Ze gaan de dansbewegingen sturen en het lichaam dwingen tot allerlei handelingen: een staaltje technocratie, waarin het lichaam op verdwijnen staat. Deze 'esthetiek van de verdwijning' werd reeds dertien jaar geleden aangekondigd in het profetische boek van Paul Virilio, *Het Horizon-Negatief*: 'Het is moeilijk je een maatschappij voor te stellen die het lichaam zal ontkennen, zoals eerder de ziel is ontkend, en toch is dat de maatschappij waarnaar wij nu op weg zijn.' Met de democratisering van internet gaan we aardig in de richting van deze no-body-generation.

Het lichaam handelt nu niet meer volgens instincten, emoties of driften, maar wordt de speelbal van een weloverdachte technowetenschap. Zo omschrijft Virilio op een overtuigende manier hoe binnen de topsport het lichaam gecorrigeerd wordt door de video-opnamen van dat eigen lichaam. 'De tv-registratie biedt de chronologische aaneenschakeling van de eigen bewegingen ter beoordeling aan en kan die zelfs vertraagd weergeven, alsof de snelheid waarmee men ze uitvoert een handicap was om tot een juist zelfbeeld te komen.' Het gemediatiseerde lijf vormt met andere woorden het ideaalbeeld voor ons alledaagse lichaam. Zo kan ook de danskunstenaar zijn eigen bewegingen op een hypernauwkeurige manier

onder de loep nemen. Via het gebruik van de camera voert hij een micro-analyse uit op zijn eigen anatomie door de beeldregistratie voortdurend terug te spoelen, vertraagd of versneld af te spelen, stop te zetten, enzovoort. De danser kan een extreme mate van zelfcontrole, 'een toestand van optisch waken', doorvoeren, waarmee hij zijn eigen choreografen bijstuurt. Zijn eigen lichaam wordt met andere woorden het object van de beeldregistratie. De danser wordt zowel acteur als televisiekijker van zichzelf. Ook hier zien we, zoals in het verhaal van Bourgat, Cunningham en Forsythe, dat het lichaam gedirigeerd wordt door een autonoom regelsysteem. Het lijf blijft over als een onhandige - maar nog steeds onmisbare - prothese van de techniek; en niet omgekeerd.

Topsporters en choreografen hebben doorheen de geschiedenis voortdurend een beroep gedaan op externe versterkers om hun ratio te ondersteunen. Op die manier poogden ze het lichaam nauwgezet onder controle te brengen en zijn grenzen te verleggen. Maar wat gebeurt er wanneer het lichaam buiten de controle valt van een rationeel regelsysteem? Heeft het lichaam een eigen ratio, een eigen logica? Die vragen staan centraal in *Fra Cervello e Movimento - bianco*, een dansvoorstelling van Emio Greco en Pieter C. Scholten.

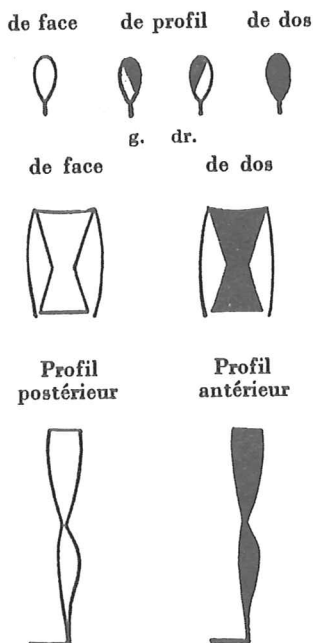
Stereopolitiek

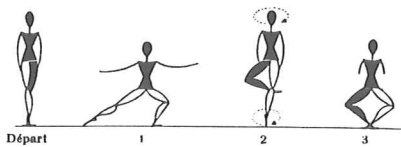
De kip en haar mannelijke partner zijn twee van de weinige dieren die het een tijdje zonder kop kunnen stellen. Na de slachtpartij kunnen ze nog even rondfladderen alsof er niets aan de hand was. Het is dan ook niet voor niets dat

in één van de beginscènes van *Fra Cervello e Movimento - bianco* Emio Greco rondloopt als een haan. De danser verschijnt met een lichaam dat vol tics over het podium schokt. Zijn bewegingen lijken hem te ontsnappen. 'Il faut que je vous dise que mon corps m'échappe,' stellen Greco en Scholten ergens in hun manifest. Iets gelijkaardigs gebeurt met de hand van Nand Buyl in *Hersenschimmen*. In deze encensering van Guy Cassiers speelt Buyl een dementerende man. In de loop van het verhaal verdwijnt er steeds meer uit zijn geheugenkamer. Op een gegeven moment ontsnapt ook zijn hand aan de controle van het verstand. De acteur kan alleen nog maar machteloos toezien hoe het lichaamsdeel - onderhevig aan allerlei zenuwtrekken - een eigen leven begint te leiden. Er komt hier een vreemde schizofrenie naar boven tussen lichaam en geest. Het verstand zet sommige bewegingen niet meer in gang - althans niet bewust - maar kan ze achteraf toch nog registreren. Er ontstaat met andere woorden een decalage binnen de hersenen tussen dirigeren en constateren. Het lichaam lijkt hierdoor een eigen leven te leiden. We hoeven echter niet dement te zijn om onszelf hierop te betrappen. Vele handelingen in het alledaagse leven steunen op routine en gaan autonomiseren. Zo worden we er wel eens op gewezen dat we voor de zoveelste keer met een trillend been onder tafel zitten; of dat we moeten ophouden zenuwachtig met onze pen op het bureau te tikken.

Emio Greco is het nu juist om die tics te doen. Ze vormen een belangrijk onderdeel van zijn bewegingslogistiek. Zo ontstaat de haan geleidelijk aan in *Fra Cervello e Movimento - bianco* uit een ondefinieerbare smurrie van zenuwtrekken. Het duurt misschien wel vijf minuten vooraleer we door hebben waar dit handelingenconglomeraat naar toe wil. Het schokkende lichaam van Greco mondt na een lange speurtocht uit in *le coq*.

Als antwoord op de antilichaamspolitiek van Cunningham en Forsythe formuleren Greco en Scholten een stereopolitiek van lichaam en geest. Ze zien het lichaam als voorwaarde en niet als belemmering voor de dans. De danskunstenaars vertrekken dan ook vanuit dat lichaam om tot een voorstelling te komen. 'Dit was nu net voor mij de uitdaging. Ik kom vanuit het danstheater waarbij altijd vertrokken werd vanuit een tekstfragment, een postkaart of zo. Nu vatten we het werk aan met absoluut niets, althans alleen het lichaam is er. (...) De hunkering naar een unisono tussen lichaam en geest is m.i. de kracht en de drive achter het werk van Emio. Hij herwaardeert het lichaam als subject, laat het lichaam weer van zich spreken. Tegenover de deconstructie is Emio





constructief, bepaalt het lichaam de voortgang en niet een van bovenhand opgelegd regelsysteem,' aldus Scholten.

Greco en Scholten gaan niet uit van een welbepaalde methode of een concept dat op voorhand vastligt. Het creatieproces vertrekt vanuit het gesticulatieaanbod van Greco. Tijdens de repetitie wordt hier dan geleidelijk

aan uit geselecteerd en komen ze tot een definitie van wat er gebeurt in/met het lichaam. 'Dat is mijn functie als dramaturg,' stelt Scholten, 'ik probeer in het lichaam te kruipen. Te kijken wat het te vertellen heeft en dat tracht ik dan onder woorden te brengen, te definiëren.'

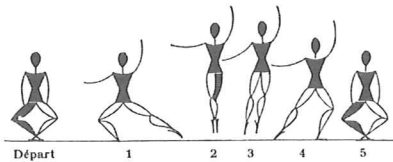
Binnen een oogverblindend wit decor, dat iets weg heeft van de klinische non-kleur van een laboratorium, vat Greco zijn proefneming aan. De experimentele ruimte tussen hersenen en beweging lijkt een niet te lokaliseren plaats of een neutraal niemandsland waar nog niets vaststaat of gedefinieerd is. De zone tussen denken en handelen bekend nog geen kleur. De danser toont dan ook een zoekend lichaam dat nieuwsgierig om de hoek komt kijken. 'Il faut que je vous dise que mon corps est curi-

eux de tout... et moi je suis mon corps.' Het lijkt alsof Greco zelf even verrast is over zijn lichaamscoördinatie als de toeschouwer. De danskunstenaar scheidt voortdurend de indruk verwonderd te zijn over wat er gebeurt met zijn eigen bewegingen. Het lichaam geeft de maat aan terwijl het verstand enkel maar kan vaststellen.

In *Fra Cervello e Movimento - bianco* voert Greco een lichaamsguerrilla tegen een uit de hand gelopen despotisme van de hersenen. Het podium als laboratorium biedt hem de mogelijkheid het verstoorde evenwicht tussen 'la technique corporelle' en 'les disciplines de l'esprit' te herstellen. De voorstelling vormt dan ook een duidelijk statement tegenover de moderne - hoofdzakelijk westerse - constitutie van de rede.

Fra Cervello e Movimento-bianco - Emilio Greco en Pieter C. Scholten





Virtuositeit

Emio Greco stelt dan ook een onderzoek in naar de bewegingsmogelijkheden van zijn lichaam, vertrekkende vanuit dat lichaam zelf. 'Ik vertrek vanuit het geheugen van het lichaam. Het lichaam heeft heel je achtergrond mee: je denken en je zijn. Ze zitten in je bewegingsmotoriek.' Tegenover de ratio plaatst hij de wereld van het intuïtieve en het instinct. Hij ziet het instinct dan ook als een voorwaarde om iets nieuws te creëren: 'Het instinct is chaotisch, daar kan dan ook het nieuwe ontstaan.' De choreograaf doet een beroep op de ongecontroleerde uitpattingen van het lijf om zijn vocabularium te stofferen. Daarom doet zijn motoriek vaak dierlijk aan: Greco vertrekt vanuit driften en impulsen, die geleidelijk aan gekanaliseerd worden. Als toeschouwer krijg je hierbij soms een onbehaaglijk gevoel. Het gaat dan ook om bewegingen waarmee we liever niet geconfronteerd worden, zoals de verkrampde gelaatstreken van iemand die pijn heeft of de stuip trekkingen van een epilepsiepatiënt. Wanneer we de controle van de rede laten gaan, verkeert het lichaam in anomalie.

In *Bianco* zijn de zeven gevonden bewegingsuitingen ingekaderd in zeven scènes. Deze zijn gevoelsmatig reproduceerbaar waarbij de anomalie de stuwung veroorzaakt. Behalve bij het onderdeel 'contrôler mon corps' staat niets vast en is binnen de kadrering alles geïmproviseerd.

Ook *Rosso - Fra Cervello e Movimento*,² het vervolg op *Bianco*, vangt aan met een verkrampd lichaam. Greco ligt op zijn rug steunend met de ellebogen op het podium. De danser heeft zijn mond wijd opengetrokken alsof hij ons iets wil vertellen, maar het niet uit zijn strot krijgt. Zijn lichaam is daarbij zo uitgelicht alsof enkel de romp met hoofd en armen zijn overgebleven. Vanuit dit 'mismaakte' lijf, dat sterk in zijn bewegingsmogelijkheden lijkt beknot, vertrekt de dansvoorstelling. Als een uitlopende inktvlek beslaat Greco's dansmateriaal vervolgens steeds meer ruimte.

Zijn lichaam komt vanuit een nulpunt over-eind om uiteindelijk het volledige podium te bespelen. De zeven bewegingen van waaruit *Bianco* werd opgebouwd, worden nu in één geste doorgetrokken. Zo vertelt Scholten: 'Zeker in *Rosso* stelt Emio het lichaam in staat voor zichzelf op te komen en een dialoog aan te gaan met het verstand waarin actie volgt op reactie zonder enige vorm van gekunstelde montage. Daarbij zet Emio tegelijkertijd de borrelende chaos van instinctieve bewegingsimpulsen naar eigen hand. Dit kan hij doen doordat hij in het werkproces van *Bianco* een eigen "technique corporelle" heeft samengesteld bestaande uit de zeven bewegingsuitingen. Deze kadrering schept vrijheid: Emio weet vanwaar hij beweegt en waar naartoe hij beweegt.'

Greco kan de lichaamsexcessen nu alleen maar in banen leiden omdat hij virtuoos is. De danskunstenaar heeft elke spier onder controle. Hij heeft een klassieke balletopleiding achter de rug en dat zie je aan zijn *movimento*. De danser begon zijn opleiding echter pas op late leeftijd, waardoor zijn lichaam niet volledig in de greep kwam van de 'bewegingstiranie' van de academische techniek. Wanneer Greco het geheugen van zijn lichaam laat spreken, spreekt hij dan ook twee talen: die van het klassiek ballet en die van zijn eigen instinct. Zo begint *Fra Cervello e Movimento - bianco* letterlijk vanuit herkenbare ballethoudingen die al gauw geïroniseerd worden via tics. De klassieke ballettechniek biedt Greco echter de mogelijkheid om van zijn excessief bewegingsmateriaal entertainment te maken. De choreograaf kent voldoende bewegingstrucs om met soms eenvoudige handelingen een boeiende dansvoorstelling te creëren. Zoals de linkerhand die zich op een gegeven moment gaat verzelfstandigen en de rest van het lichaam instructies geeft. Op zich is dit een oude grap die we kennen vanuit de slapstick of het cabaret, maar Greco weet ze met zijn virtuoos lichaam nieuw leven in te blazen. 'Il faut que je vous dise que je peux contrôler mon corps et en même temps jouer avec lui.' En spelen doet hij met ons! Want uiteindelijk zijn ook de tics in mise en scène gezet (lees: ze zijn herhaalbaar geworden). Voor de kijker blijft dan ook de spanning: *L'esprit ou le corps?*

Bibliografie

Marcelle Bourgat M., *Technique de la danse*. Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
 Myriam Van Imschoot, *Forsythe met friet*. In: *Etcetera*, jg. 15, nr. 59, 7-14, 1997.
 Theaterpublicaties vzw, Brussel.
 Paul Virilio, *Het horizon-negatief*. Duizend & Eén, Amsterdam, 1989.
 Deze tekst kon enkel tot stand komen dankzij de gesprekken met Emio Greco en Pieter C. Scholten.

1 Schoonheid en Kunst liggen volgens de schrijfster op dezelfde golflengte. Ze worden in het boekje dan ook voortdurend door mekaar geschud.
 2 *Rosso - Fra Cervello e Movimento*, zal tijdens Klapstuk 97 in première gaan. Voor de uitspraken over *Rosso* baseerde ik mij op een try-out die ik op 12 april 1997 in Amsterdam kon meemaken.