

Een slingerbeweging tussen denken en dansen

'De kunstenaar heeft zijn publiek maar één ding te bieden: zijn open en eerlijk gevecht met het materiaal,' zegt Andreï Tarkovsky.

Het zou een motto kunnen zijn bij het werk van de Portugese choreografe Vera Mantero. Myriam Van Imschoot zag haar aan het werk in Klapstuk 93 en had een gesprek met haar.



Sob, Vera Mantero / Robert Massenet

De Portugese choreografe Vera Mantero zou voor Klapstuk 91 een kwartet maken. Veel denkwerk gaat er aan vooraf. Ze stelt zich vragen over de betekenis van de dans, over de noodzaak van de beweging, over de relatie met het publiek. Na een periode van verwoed sleu-

telen komt ze er niet uit: ze zit vast. Ze laat haar opdrachtgever, Bruno Verbergt, weten dat het kwartet er niet komt.

Verbergt heeft een ander voorstel, er is nog voldoende tijd voor een solo, of dat kan? Mantero gaat op het aanbod in, schuift haar twijfels opzij en maakt het

warm onthaalde, op improvisatie steunende *Perhaps she could dance first and think afterwards*. Eerst dansen, het denken is voor later.

Twee jaar later is het zover. Opnieuw in opdracht van Klapstuk maakt ze uiteindelijk een kwartet. Nu wordt er wél gedacht - en is er nagenoeg geen dans. Het begin toont hoe twee danseressen het dansen onmogelijk wordt gemaakt. De ene krijgt een papieren rok omwikkeld, de ander wordt aan haar stoel vastgeniet. Mantero komt op met een microfoon, als een presentatrice verzekert ze: 'Het was allemaal zo gepland. Je zou niets winnen met bewegen, alleen verliezen.' De voorstelling had *Perhaps she could think first and dance afterwards* kunnen heten, maar het werd *Sob*, Portugees voor 'onder'.

Slinger

Denken en dansen, twee elkaar uitsluitende grootheden? 'Het is alsof het denken de dans verhindert, zelfs onmogelijk maakt. Ofwel denk ik en kom ik tot een constructie waarin er geen plaats meer is voor dans, zoals in het theaterale *Sob*. Ofwel schakel ik het denken uit, en kom ik via improvisatie tot de dans, zoals uiteindelijk het geval was in *Perhaps*,' zegt Vera Mantero in een gesprek.

Het denken als een dwangbuis? Toch niet, Mantero verwerpt het denken niet, maar plaatst het in een antagonistische relatie tot de dans: of het een of het ander. Haar werk is daarom te lezen als een slingerbeweging tussen denken en dansen, ware het niet dat er onder de zwenkingen van de pendel een constante stroom vloeit.

Intermezzo

Hoe komt het toch dat het dansen zo weerbarstig is tegenover het denken, en bij uitbreiding, dat de danswereld zo achterdochtig is jegens ideeën? Roger Copeland¹ noemt die achterdocht een heimwee naar het dionysische ritueel, dat hij - met Jane Harrison - definieert als een 'dromenon': iets waar je in de eerste plaats niét naar kijkt, maar iets wat je doet, waaraan je participeert. Het ritueel verschilt daarom met het theater' en de theorie, want die veronderstellen een afstand tegenover dat wat bekeken wordt.

Copeland vindt dat dans al te vaak mystieke en ritualistische dimensies aangemeten krijgt. In teksten van onder-

meer Martha Graham en Edwin Denby stelt hij een tendens vast 'om het onderscheid tussen ritualistische en theatrale dans te verdoezelen, alsof de afstand tussen toeschouwer en schouwspel op een of andere manier minder aan de orde is in de podiumdans dan in andere podiumkunsten. (...) Terwijl zelfs de meest goedgelovige toeschouwer moet erkennen dat er een verschil is tussen de kinesthetische empathie en de échte rituele participatie. In ons hart weten we allemaal dat we net zo min kunnen terugkeren naar het ritueel als naar onze onschuld.'

Mantero knikt instemmend als ik Copeland parafraseer: 'Je kan niet buiten de opsplitsing tussen dansers en kijkers om. Podiumdans moet je construeren volgens de wetten van het perspectief. Dat is een groot verschil met het privé-

scène niet langer legitimeren door hun aura of technisch kunnen. Gekleed in grijze, vale burgermuistenuetjes, staan ze in hun volle banaliteit en stunteligheid geëtaleerd. Wat ze ook doen, het mist altijd wel zijn doel. 'Ik stel het moment in vraag waarop dans een apart kunstgenre werd. Was het wel zo'n goede zaak om dans van de vloer te tillen en op een podium te zetten? Ik betwijfel het. Wellicht is het gewoon een historische vergissing.' 'Denk ik,' voegt ze er aan toe.

Stroom

De onvrede met dans als kunstvorm was er van meetaf aan, al van bij de eerste choreografische uitstappen in de experimentele studio van het Gulbenkian Ballet, waar ze vijf jaar bij danste. 'Sinds mijn prille kennismaking met de podiumdans, heb ik gevoeld dat er een kloof was, een zeker gemis, verlies.' Die onvrede is gestaag sterker geworden. En manifesteerde. Kwam hij in *Perhaps* aan de oppervlakte (volgens Pieter T'Jonck en Rudi Laermans de encensering van het dilemma: 'De danseres is ertoe veroordeeld ofwel de conventionele, aanvaarde voorstellingswijzen te volgen (...), ofwel te vervallen in de obsceniteit'³), in *Sob* bereikt hij een hoogtepunt.

Sob mag dan al een denkconstructie zijn, en in die zin verschillend van de geïmproviseerde voorganger *Perhaps*, in vele opzichten is het er ook de logische consequentie van. De vivisectie van een oude, maar verder uitzaaiende twijfel. Een ziektekiem die als een zweer open spat.

Bemiddeling

Sob gaat kijken wat er 'onder' het oppervlak van de dans schuilt, om bij het tegendeel te belanden. Om op het theatrale substraat van de podiumdans te stoten en dat genadeloos te ontbolsteren. De communicatie-as tussen de dansers en het publiek wordt opgedolven en ontzaglijk uitvergroot tot één 'totaal', want exclusief publieksgericht appèl.

(In *Perhaps* was die oriëntatie er ook, maar *Sob* is radicaler. Want cru gesteld, het is een heel andere zaak wanneer een soliste zich tot de zaal wendt dan wanneer vier dansers dat doen. Een heel andere zaak als de tussenmenselijke relaties tussen Lilia Mestre, Silvia Real, Paulo Henrique en Vera Mantero nadrukkelijk niét of zelden worden ont-

plooid. Dié keuze is extreem, want een geladen veld door de niet gerealiseerde mogelijkheden van het kwartet.)

Mantero: 'We hebben alleen oog voor het publiek. We willen dat ze ons vervoegen, dat ze één zijn met ons.' Maar hoe dans je de oproep tot participatie? Een moeilijke kwestie, aangezien dans de nodige directheid, en vooral gerichtheid mist - tenzij dan de Salomé-dans, de danser die wil verleiden. *Sob*, de verzaking aan de virtuositeit, toont echter de weigering om te verleiden, of in ieder geval: een mislukte seductie. Niet toevallig dus dat Mantero het theater als vluchtweg neemt. Kan de eenheid niet hersteld worden via de dans, dan toch wel via het theater, dat vanouds heeft moeten bemiddelen met de afstand, met het publiek.

Mantero: 'Natuurlijk weet ik dat daarmee de communicatie niet opgelost is, dat zou naïef zijn.' *Sob* illustreert hoe een 'overkill' aan communicatiedrang dwangmatig wordt, en tot autistisch isolement leidt.

De beginscène mag exemplarisch heten. De vier dansers komen opgestuurd en drentelen door elkaar, almaar meer naar het voorplan toe. Onophoudelijk lachen ze naar het publiek met een versterkte uitvergrote grijns. De situatie houdt lang aan. Het publiek doorkruist een serie gewaarwordingen, van verwondering tot lachen tot onbehagen. Maar de houding van de dansers verandert niet. Ze staan er met niets, er gebeurt niets, niets voor hen, niets met hen. Hun lach is een muur waar de communicatie tegen botst, een bodemloze ijle leegte.

Als was het om die leegte te vullen, storten de dansers zich in tal van scènes. Te veel om op te sommen. De een al gekker, agressiever of wanhopiger, komischer dan de ander - maar allen gericht naar het publiek. Het zijn evenzovele stuntelige pogingen om de relatie met het publiek op een zinvolle manier in te vullen. Maar de gags missen hun pointe. Het karkas van de communicatie raakt maar niet aangekleed. Er blijft de naakte vaststelling dat er het ik is, het jij, en daartussen een kloof.

Meg Stuart

In de centrale solo in *No longer readymade*, die andere Klapstuk-creatie, gebeurt iets gelijkaardigs. Meg Stuart, een 'overexposed woman', zoals André Lepecki

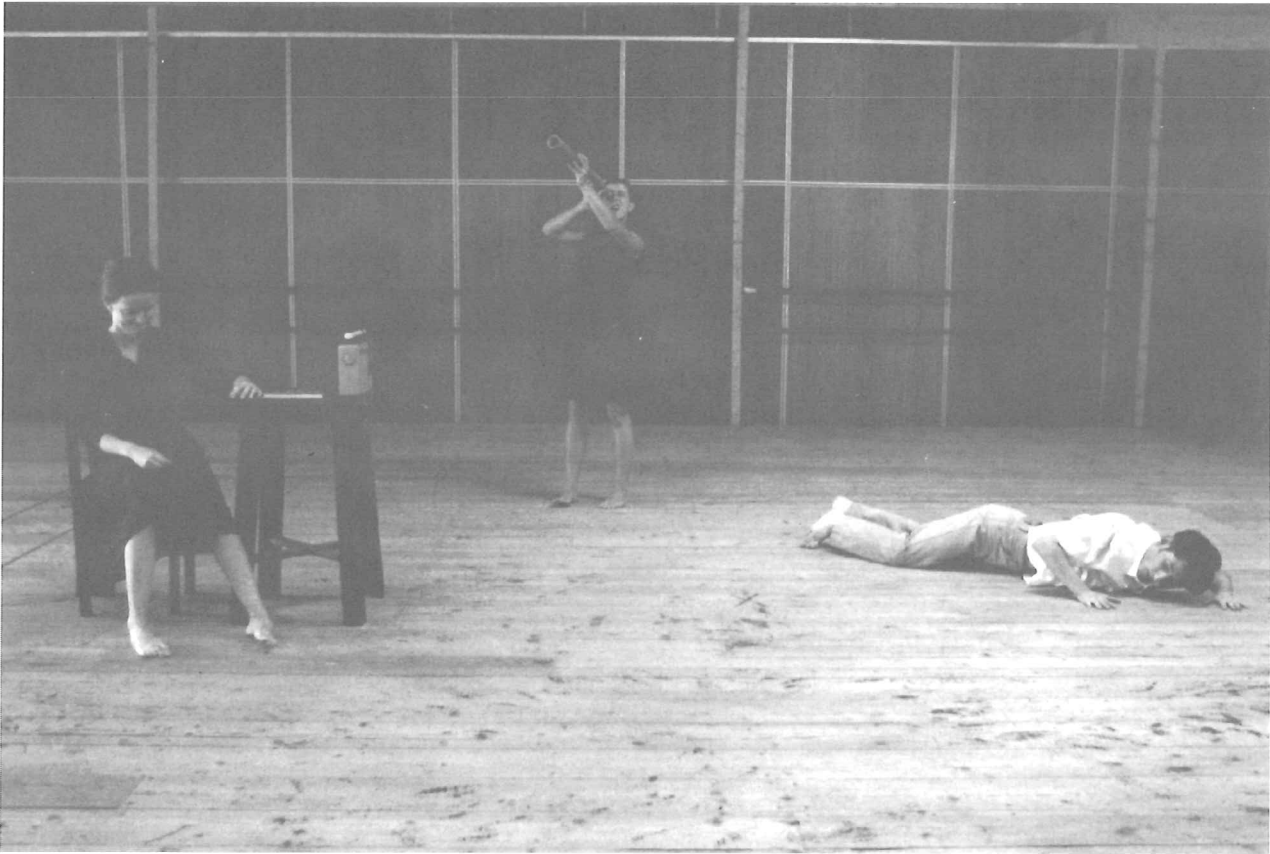
**ALS IK MAAR EEN KOP KON MAKEN,
ÉÉN KOP MAAR, DAN ZOU ER
MISSCHIEN EEN KANS ZIJN
DAT IK DE REST ZOU MAKEN,
EEN LANDSCHAP EEN STILLEVEN.
MAAR HET IS ONMOGELIJK.**

ALBERTO GIACOMETTI,

GEciteerd door JAMES LORD OWEN.

dansen, het dansen voor eigen plezier, helemaal alleen.' Maar zelf ervaart ze het publiek als een hinderpaal. 'Het besef dat er een publiek is dringt als een virus mijn bewustzijn binnen en breekt de aanwezigheid aan mezelf open. Podiumdans is besmette dans, brengt een heel andere bekommernis met zich mee, de preoccupatie met het lichaam, met zijn techniek, zijn virtuositeit.'

Mantero vindt het maar niks, al bewondert ze de dans van Trisha Brown mateloos: 'Trisha masters this so incredibly well that you don't need to think or say anything; it's fulfilling.' In *Sob* toont ze de keerzijde van de virtuositeit. De dansers kunnen hun aanwezigheid op de



Sob, Vera Mantero / José Fabiao

de choreografe treffend omschrijft, stelt zich volledig bloot aan het tegelijk vragende en klinisch observerende oog van het publiek. 'She's tested, being tried, obliged to entertain, awe and move,' staat in het door Meg Stuart geschreven programmatekstje. 'I fail, I ask for help, they fail me'. De lichten gaan aan, het publiek wordt zichtbaar. Meg Stuart staat in rose caberetlicht voor aap, met kleerhangers aan haar armen. Een carrouselmuziekje onderstreept het clowneske. Alsof ze net een circusnummertje heeft opgevoerd.

Mantero hecht niet veel belang aan het bij Stuart zo cruciale idee van 'exposure' ('I'm not interested in exposure at all'), maar het resultaat van de confrontatie met het publiek is hetzelfde. Net zoals Meg Stuart zich vernederd voelt (ze verstopt zich vlug achter haar schoenen), etaleren de dansers bij Mantero één groot ongemak. Ze voelen zich herleid tot dingen.

Misschien kunnen we de finale scène uit *Sob* zo begrijpen. Het objectiverende/fixerende oog van de kijker (het oog van Medusa) doet het podiumgebeuren verstenen. Met z'n vieren op een rijtje, zwalpen ze nu door de ruimte in voor-eeuwse kostuums met pruiken op. De

starre lach uit de openingsscène is verder verkrampd tot een apegrijns, die kunstig door een ingebracht mondstukje intact gehouden wordt. De karikatuur is grotesk geworden, de aberratie compleet. Op een krakkemikkig muziekje 'dansen' ze. Het is het houtserige bewegen van ontspoorde mechaniekjes. Daarna gaan ze struikelend en vallend af, af als een gieter.

Orde

Het gesprek kent een optimistischer einde. De uiteindelijke teneur is niet de wanhoop, maar een voorzichtig vertrouwen in de toekomst: 'Ik hoop dat we doorheen de voorstelling, later misschien, tot een orde kunnen komen - maar niet via de kijker: you can only watch disorder.' Een kort zwijgen, en dan: 'Ik geloof dat we werkelijk *Sob* moesten doen op deze overdreven manier. Ik moest deze voorstelling maken om het publiek blijvend tegemoet te kunnen treden. Ik hoop dat we later in staat zullen zijn om te vergeten dat het publiek er is, zonder dat we het daarom compleet negeren. Het is het besef dat ze er zijn, en kunnen omgaan met dat besef. Dan zal ik wellicht weer meer bewegen, dieper op de beweging ingaan, ook al wil

ik niet vergeten hoe moeilijk - bijna onmogelijk - het is om één echte noodzakelijke beweging te maken.'

Myriam Van Imschoot

1. Roger COPELAND, *Dance Criticism and the Descriptive Bias*. *Dance Theatre Journal*, vol. 10, nr. 3, 1993, pp. 26-32
2. "theatron" betekent etymologisch gezien de plaats "vanwaaruit een actie werd bekeken die op een andere plaats gepresenteerd werd". Erwin JANS, *Over theatraliteit en lichamelijkeheid*. *Tmesis*, jrg. 1, nr. 1, 1991, (pp. 32-55), p. 35
3. Pieter T'JONCK en Rudi LAERMANS, *Esbracejar/Physical Paradoxes = Vera Mantero/Meg Stuart*, p. 33