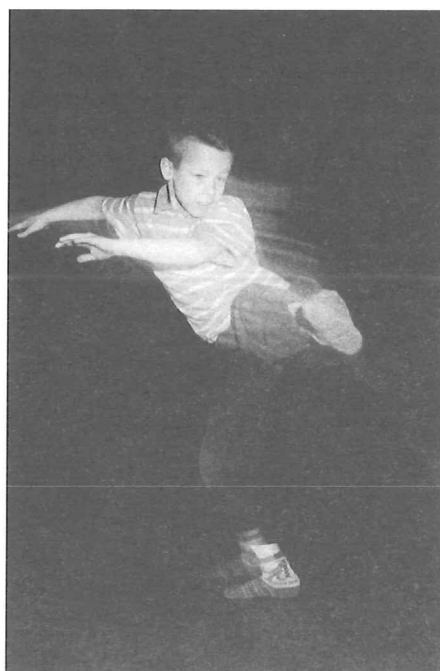


# Het gedanste Voorland

## Tijdens het voorbije seizoen waren er heel wat dansproducties in het jeugdtheater.

Men klampt zich nog te veel vast  
aan het bekende Voorland van esthetisering en verhaalstructuur,  
vindt Paul Demets.

Hij hoopt dat meer gezelschappen al eens  
het duistere Achterland zullen durven betreden,  
zoals Victoria deed met  
Moeder en kind.



Alleen Alleen / Speeltheater Gent

In *Zes memo's voor het volgende millennium*, een postuum verschenen verzameling essays, heeft Italo Calvino het over enkele literaire waarden die volgens hem behouden zouden moeten blijven in het volgende millennium. Eén daarvan is volgens hem de zichtbaarheid. Daarover zegt hij: 'Als ik Zichtbaarheid heb opgenomen in mijn lijstje van waarden die behouden dienen te blijven, is dat om te waarschuwen voor het gevaar dat we op dit moment lopen om een fundamenteel menselijk vermogen te verliezen: de macht om bepaalde beelden scherp te stellen met de ogen dicht, om kleuren en vormen te laten ontspringen uit regels van zwarte alfabetische karakters op een wit vel, om te denken in beelden. Ik zie zoiets voor me als een verbeeldingspedagogiek, die ons zou leren het eigen innerlijke beeld te beheersen zonder het te onderdrukken en zonder het, aan de andere kant, te laten vervallen in een verward en vluchtig gefantaseer, maar ervoor te zorgen dat de beelden de kans krijgen uit te kristalliseren in een vorm die vastomlijnd is, memorabel, autonoom, en wat ik eerder "icastico" heb genoemd.'

Wanneer we het over jeugddans – als er al zoiets bestaat – of dans tout court hebben, is zichtbaarheid natuurlijk een belangrijk element: in veel choreografieën denkt een hedendaagse danser in beelden en veruiterlijk die in beweging waardoor hij het resultaat van zijn denkproces inschrijft in de ruimte.

Aangezien wij als toeschouwer deel uitmaken van de ruimte, worden wij als het ware opgenomen in die schriftuur. Zichtbaarheid kan dus nooit zomaar een uitvoering van ingestudeerde bewegingen door de danser en het consumerend opnemen van die bewegingen door de toeschouwer zijn. Het gaat tweemaal om het zichtbaar maken van gedachten in de dansende verbeelding van de danser én in het hoofd van de toeschouwer.

Volwassenen die met kunst, en dus ook met dans bezig zijn, denken maar al te graag dat ze controle kunnen uitoefenen op de verbeelding van jonge toeschouwers, omdat ze

weten wat er in hun hoofd omgaat en hoe ze indrukken verwerken in hun verbeelding. Ze applaudisseren dan ongetwijfeld wanneer Calvino een term als verbeeldingspedagogiek laat vallen. Stel je voor: kinderen en jongeren wordt perfect aangeleerd hoe ze creatief met een voorstelling kunnen omgaan. Calvino brengt in zijn essay echter een essentiële nuance aan, door te stellen dat het om een pedagogiek gaat 'die je alleen op jezelf kunt toepassen, met methodes die elke keer opnieuw bedacht moeten worden en met onvoorspelbare resultaten. Ik was in mijn eerste ontwikkeling al een kind van de "beschaving van het beeld", ook al was die nog in haar begintijd, nog ver verwijderd van de inflatie van vandaag de dag.' Elke hedendaagse toeschouwer is een 'kind van het beeld' en hoeft dus niet door de dansbewegingen, de thematiek of de structuur van een voorstelling gestuurd te worden om op een bepaalde manier naar die voorstelling te kijken. Hij zal die indrukken zelf wel ordenen en inschrijven in zijn beeldend denken. Vluchtig gefantaseer over een dansvoorstelling krijg je bij een toeschouwer pas indien het denken in beelden niet gestimuleerd wordt: door zwakke choreografische taal, overdreven esthetisering of het streven naar herkenbaarheid door het nadrukkelijk inbouwen van een verhaalstructuur – om de aandacht van de kinderen of de jongeren toch maar zeker bij de voorstelling te houden.



Moeder & Kind, Victoria / Phile Deprez

### Conflict

Uit Nederland, dat al een zekere traditie heeft op het gebied van dans voor kinderen en jongeren, komen wel eens vaker voorstellingen overwaaien die op de genoemde gebieden tekortkomingen vertonen. Kim van der Boon, artistiek leidster van Danstheater Arena, is één van de namen die in het oog springen. Vorig seizoen ging *Zooitje Ongeregeld* en enkele maanden geleden *Stoere Binken, Lekkere Meiden* in haar choreografie in première. De dansaal die zij hanteert is hoofdzakelijk gebaseerd op het conflict, zodat de dansers energieke bewegingen kunnen maken. Die doen echter vrij schematisch aan en mikken vooral op herkenbaarheid. Dat wordt versterkt door de verhalende structuur van de voorstelling: in *Zooitje Ongeregeld* wordt een keurig meisje verrast door drie straatjongens die zich onge-

vraagd enkele van haar spullen toeëigenen. Op een ritmische, sterk afwisselende compositie van Michael De Roo zie je veel getrek en geduw, gooi- en smijtwerk op een zwarte vloer met daarin zes rode rechthoeken. Het terrein dat veroverd moet worden, bestaat uit enkele grijze en rode kratten. Soberheid troef dus in het decor van Laura de Josselin de Jong, maar jammer genoeg niet in de bewegingstaal.

In *Stoere Binken, Lekkere Meiden* is het conflict geconcentreerd rond verbeelding en werkelijkheid, het stereotiepe tegenover het authentieke. We krijgen een op het eerste gezicht interessante vorm van interactie: de drie acteurs en de twee vrouwen tasten elkaars ritme af op zeven trommels. De dansers leerden daarvoor drummen en de drummers leerden dansen. Zowel de trommels als de lichamen van de dansers worden trouwens als slagins-

trument gebruikt, waarbij de mannen de vrouwen bespelen en omgekeerd. Toch herken je op een voorspelbare manier een *battle of the sexes*: de mannelijke slagwerkers proberen aanvankelijk met machtig geroffel de meisjes te imponeren, waarop de meisjes hen met een cheergirl-achtige dans een antwoord bieden. Natuurlijk moeten ze dan allebei wat water in de wijn doen – ook al omdat er zoiets als aantrekkingskracht bestaat: één danseres mag een nummer opvoeren met een slagwerker, een ander meisje gaat als een molensteen om de nek van een jongen hangen, maar geleidelijk aan ontstaat een grillig duet vol steelse blikken, tot de andere dansers ingrijpen. Zo eindigt de voorstelling in voorzichtige chaos: de jongens en de meisjes hebben elkaar maar eventjes gevonden, en de echte eenheid blijft problematisch. Kim van der



Boon laat hier de kans liggen om het anekdotische en al te herkenbare achter zich te laten, ten voordele van het formele karakter van de voorstelling, dat al voldoende betekenisdragend is. Het meeslepende geroffel van de Japanse trommels tegenover het subtiele geluid van de marimba's, gekoppeld aan de dansbewegingen, levert voldoende materiaal om de verbeelding van de toeschouwers aan het werk te zetten.

### Spanning

De interactie tussen muziek en dans ligt voor de hand, omdat ze allebei een voorstelling kunnen structureren. Als semiotische talen zijn ze trouwens interessante sleutels om de deur tussen een volwassenen- en een kinderpublik open te breken: muziek en dans hebben geen eenduidige betekenisdragers nodig. Over de band tussen dans en muziek zei F.J.J. Buytendijk trouwens al in het essay *Algemene psychologie van de dans* (opgenomen in *Het dansende lichaam. Klassieke teksten over (hedendaagse) dans*, red. Johan Reyniers): 'Elke dans is in principe – maar op een duidelijk herkenbare manier pas bij een hogere artistieke ontwikkeling – tegelijk een verhaal en een uitbeelding; hij is een werkelijke en een imaginaire mededeling. Dat geldt mutatis mutandis ook voor de muziek. Wat de dans met de muziek verbindt, is het naar buiten treden van ritme en maat en in de vereniging van beide, het invullen van de tijd met de ondeelbare inhoud van een dynamische verbinding van fasen, een voorgaande bewegelijke stuwung van veranderende figuren.' Muziek en dans als werkelijke en imaginaire mededeling komt op een interessante manier aan de orde in *Mooi en lelijk*, een dansproductie van Hans Tuerlings. Gefascineerd door het werk van Michael Laub, in wiens voorstellingen theater, choreografie en muziek een eigen dramatische lijn volgen, maakte hij vorig jaar met Raz, Dansvoorziening van het Zuiden de voor-

stelling *Mooi en lelijk*. Net als de voorstellingen van Kim van der Boon lijkt ze opgebouwd vanuit het conflict tussen twee tegengestelde polen, maar hier wordt dit gegeven veel interessanter uitgewerkt: Lies van de Wiel staat achter een kathedraal en vertelt over wat ze mooi en lelijk vindt, terwijl Eelco Roovers de scène dansend tot zijn gebied maakt. Zo ontstaat er een boeiende spanning: de actrice lijkt alle wijsheid in pacht te hebben: haar vader heeft haar verteld wat mooi is en ze weet bijvoorbeeld dat jongens anders naar hun nagels kijken dan meisjes. Af en toe hoor je een mannelijke stem – niet van de danser afkomstig – die bij haar bedenkingen tussenkomt. Soms krijg je de indruk dat het om een innerlijke monoloog van de danser gaat wanneer de stem en de bewegingen samen vallen, maar op andere momenten gaat de stem een eigen leven leiden in de ruimte en zou je eigenlijk kunnen spreken van een derde personage. Zo spoort ze de danser onder andere aan om naar het meisje te luisteren. Hij zoekt inderdaad toenadering en laat het meisje een facet zien dat ze bij zichzelf nog niet had ontdekt: de lichamelijke taal als taalinstrument. Ze valt nu samen met zichzelf; de tegenstellingen, waarvan zij de draagster lijkt, worden opgeheven.

Vooraf door de interactie tussen gesproken taal, acteren en dans, die elkaar als semiotische tekens helemaal niet illustreren, is dit een voorstelling die op een verhelderende manier mogelijkheden laat zien om met verschillende tekensystemen een spoor te ontwikkelen dat een publiek van verschillende leeftijden kan aanspreken.

### Voorland

Dans voor kinderen en jongeren dialoogt niet alleen met muziek, maar ook met verhalen. Het is opvallend hoe vaak daarbij sprookjes opduiken, soms om ze onderuit te halen, zoals in *Een beschadigd sprookje* van De

Meekers, waarin de stereotiepe structuur van sprookjes op losse schroeven wordt gezet. Maar ze worden ook opgewaardeerd door sommige choreografen, die het genre in een dansante context gaan herschrijven, vol associaties en met slechts af en toe referenties naar een verhaallijn. De dansproducties van Speeltheater Gent vallen in dit opzicht zeker op. Onder impuls van Eva Bal gingen ze een belangrijk facet van de artistieke werking van het gezelschap uitmaken, met Ives Thuwis aanvankelijk als danser en bij recente producties steeds meer als choreograaf. Thuwis was voor het eerst bij het Speeltheater aan de slag in *Landschap van Laura* (1991), een scharnierproductie die de zoektocht binnen het theater- en danslandschap voor kinderen en jongeren illustreerde. Er werd niet van een op voorhand vastliggende structuur vertrokken, maar wel vanuit het decor: een koel en poëtisch landschap waarin acteurs Luc Frans en Peggy Schepens en danser Ives Thuwis hun weg zochten, onder leiding van Eva Bal als regisseur en Alain Platel als choreograaf. In de gedante duetten en trio's ontspon zich een verhaal dat de gesproken fragmenten die af en toe ingelast werden helemaal niet meer nodig had. Het intrigerende, sprookjesachtige zat hier vooral in de vreemde setting, een soort bevroren landschap met ijsbloemen en ijskristallen, ondergedompeld in een etherisch blauw licht en in het vermogen van de danser om het koppel dat hij belaagde te bevriezen. Op die manier was het ook geen onschuldig, tot een liefdallig verhaaltje herleid sprookje, maar eerder een authentieke vertelling met soms beangstigende connotaties (de dansbewegingen van Ives Thuwis gaven zijn personage soms het karakter van een doodsengel).

*Royaal lyrisch* bouwde verder op het gegeven van een relatie die verstoord wordt door de dynamiek die tussen de verschillende personages ontstaat én op het sprookjeselement. Dat werd in de programmabrochure zo verhaald: 'Er was eens een prinses. Ze leefde in een toren – alleen en gelukkig. En als ze er niet uitgevallen was, dan leefde ze er nog. Maar op een goede dag viel ze eruit, en dat was het begin van een reeks gebeurtenissen die haar ten slotte een andere kijk op de wereld zou geven.' Ives Thuwis was hiermee aan zijn eerste choreografie toe. Hij liet de sprookjeselementen alleen als aanzetten op de achtergrond zinderen. Geen afgeronde structuur dus, maar slechts enkele motieven in de bewegingen en in het decor – een reusachtige, verlichte pompoen, bijvoorbeeld, misschien een verwijzing naar de koets van Assepoester. Thuwis vermeed hier in elk geval een universalisering van de stereotypen van het sprookje. Hij maak-

te er in de dansbewegingen subtiele, ironische verwijzingen naar.

Het probleem van voorstellingen als *Landschap van Laura* en *Royaal Lyrisch* zat dus niet in het putten uit de rudimentaire verhaalvorm van het sprookje, maar eerder in het bewegingsmateriaal zelf, dat soms te weinig doordacht was in functie van de profilering van de personages en dat te veel een samenraapsel was van allerlei dansstijlen – van hedendaags tot klassiek –, zonder dat dat antwoord werd door de verhaalwijze. *Verliefd/verloren* (1994) had daar nog het meest onder te lijden, vooral omdat het acteren en het dansen mekaar hier bijna wegconcurrerden in het oproepen van gevoelsmatige elementen als nostalgie, aantrekkingskracht en eenzaamheid. Ives Thuwis leverde het concept en de choreografie en Eva Bal tekende voor de algemene regie. Van haar kwam het idee om Jaap Flier en Milly Gramberg – twee Nederlandse dansers op rust – bij de voorstelling te betrekken. Het idee om hun beheerste, maar toch nog accurate danstaal te confronteren met de springerigheid van de jongere acteurs en dansers was echter te overduidelijk een metafoor om aan te tonen dat liefde eigenlijk van alle tijden is.

Zo krijg je bij de dansvoorstellingen van het Speeltheater in het algemeen de indruk dat de soms overgeësthiseerde vormgeving een parallel blootlegt met de sprookjesachtige rudimentariteit van de structuur van de voorstellingen en de schematisch aandoende dansbewegingen.

### Achterland

Men kan zich daarbij afvragen of dans – en ook theater – voor kinderen en jongeren op die manier geconcipieerd moet worden. Taalgebruik bepaalt vaak de leeftijdsgrens voor het begrijpen van voorstellingen. Maakt men dan wel voldoende gebruik van de helderheid die dans kan opleveren door de zuivere visualiteit? Op die manier kan men wellicht voorstellings-elementen abstraheren, kan men fragmentarischer en associatiever werken. Alleen al door de beeldcultuur waarmee kinderen en jongeren elke dag geconfronteerd worden, hebben ze daar ongetwijfeld geen moeite mee, zolang ze niet voor een onoverkomelijke taalbarrière komen te staan. Het voorland, als een liefvallig en gekoesterd gebied dat hen in een overgeësthiseerde wereld op de scène onderdompelt, wordt dan tot een artistiek uitdagend, chaotisch en duister achterland dat leeftijden ruimschoots overstijgt.

*Moeder en kind*, de recente theatervoorstelling van Victoria, die resulteerde uit een samenwerking tussen Arne Sierens en Alain

Platel, is zo'n open structuur die een brug slaat tussen verschillende leeftijden op de scène en in het publiek. Door de uitwerking legt ze een duister, chaotisch en zeker onpedagogisch gebied bloot; hier mogen kinderen ongeneemd weerd zijn voor de ouderen. In een decor vol verkommerde voorwerpen krijg je gefragmenteerd theater te zien zonder dramatische ontwikkeling, in een fysieke stijl, waarbij de beweging – met vooral de simultaneïteit als principe – de voorstelling kanaliseert en een natuurlijkheid geeft die ver van het realisme af staat.

De fragmentering komt het best tot uiting wanneer de jongeren zelf dansen. Dan wordt meteen duidelijk dat men niet meer, zoals Isadora Duncan dacht, kan spreken van een lichaam als een wit blad papier, een restant van onschuld en natuurlijkheid, zodat het lichaam alleen maar natuurlijke, harmonieuze bewegingen zou mogen maken. Het hedendaagse lichaam daarentegen kan andere gedaanten aannemen door bijvoorbeeld bewegingsfragmenten van allochtone- of subculturen te laten zien. Het project *De beste Belgische danssolo* van Alain Platel (gepresenteerd tijdens het Victoriafestival) illustreerde dat precies,

omdat de jongeren daar hun aarzelende zoektocht naar een eigen bewegingstaal konden laten zien, zonder structurerende inmenging van een choreograaf. Bij *Alleen. Alleen* (Speeltheater), voor het eerst te zien tijdens *De Zondvloed*, lag dat anders. Het project, dat als een voorlopig resultaat werd gepresenteerd, werd omschreven als een 'voorstelling bestaande uit twaalf dansportretten, die ontstonden vanuit gesprekken, dans, muziek, naar muziek luisteren, stilte; vanuit de ondefinieerbare dialoog tussen Ives Thuwis en ieder van de dansers.' Het had de bedoeling om de jongeren toe te laten hun eigen portret zichtbaar te maken, maar dat is natuurlijk onmogelijk wanneer niet alleen het kader, maar ook de verbindingen tussen de dansers door de choreograaf bepaald worden – zodat er een soort leefwereld ontstaat. Op die manier komt het voorland van de esthetisering en de verhaalstructuur – ook is die dan voor meerdere interpretaties vatbaar – teveel in zicht. Het avontuur is nu eenmaal groter wanneer men alleen het onberekenbare donker instapt.

Paul Demets

### **IK BEN TONEELSCHRIJVER !**

Dus ben ik lid van SABAM omdat zij mijn rechten verdedigt en omdat zij mij bijstaat en adviseert wanneer er zich eventuele moeilijkheden voordoen.

### **IK BEN TONEELSPELER !**

Dus wend ik mij tot SABAM omdat zij mij een brede waaier van nieuwe Belgische werken kan aanbieden. Hiervoor hoef ik alleen maar haar toneelbibliotheek te raadplegen

AARZEL NIET ! Bel ons ( 02/286.82.11) of breng ons een bezoekje !  
(Aarlenstraat 75-77 - 1040 Brussel)



IS EEN MULTIDISCIPLINAIRE AUTEURSVERENIGING