

# De opmars van de danser

Maurice Béjart

noemde de twintigste eeuw

de eeuw van de dans.

## De eenentwintigste eeuw

zou wel eens

die van de dansers kunnen zijn,

schrijft Eva van Schaik.

De meeste historici zijn het er wel over eens dat de wedloop van onze eeuw niet in januari 1900 begon. Het startschot werd pas 28 juni 1914 gegeven, op de brug te Sarajevo. De kans is groot dat de marathon ook daar zal eindigen. De cultuurhistoricus Modris Ekstein meent evenwel dat het schot al een jaar eerder afging, om precies te zijn op donderdagavond 29 mei 1913, aan de Avenue Montaigne in Parijs.

In het ultramoderne Théâtre des Champs Elysées waren de dansers van de Russische impresario Serge Diaghilev het kanonnevlees, in Vaslav Nyinsky's ballet op *Le Sacre du Printemps* van Igor Strawinsky. Was het nieuwe geluid dat de componist aan de lente van 1913 gaf een week eerder nog tamelijk rustig ontvangen, veel groter was het schokeffect van het strak in het gelid gedrilde ballet waarmee Nyinsky de permafrost van een Russische steppe aanstampte. Met hoeveel stampij werd zijn viering van de wederkerende zon die de sneeuwvlakte in een poel van modder en maagdenbloed veranderde niet ontvangen!

In zijn fenomenale studie *Lenteriten* (1989) legt Modris Eksteins uit waarom juist deze dansofferande het startschot tot het modernisme werd: 'Het modernisme was vóór alles een cultuur van het opzienbarende gebeuren, waardoor de kunst en het leven een kwestie van energie worden en als zodanig smelten.'

Een schok is per definitie altijd anders dan men verwacht en met de koele constructivistische aanpak van dit wrede ritueel werd de beau monde in Parijs op haar wenken bediend. Volgens de meeste ooggetuigen kon de uitverkoren maagd haar doodsstrijd tot het bittere eind voltooien, weliswaar met groot licht in de rumoerige zaal, waar toeschouwers hun parasols op elkaars hoofden kapot sloegen en dames in de loge flauw vielen. Het gesis en geschreeuw begon al tijdens de ouverture, direct na het inzetten van de droefgeestige klarinet.

Deze hele eeuw zou Strawinsky's *Sacre* een koevoet blijven. Men denke aan het sloop-

werk dat Maurice Béjart (1959) en Pina Bausch (1975) ermee verrichtten. De eerste maakte er een ongedwongen copulatie in een magische cirkeldans van en de tweede een collectieve harakiri in lompe, afzakkende onderjurken op een vloer van turfmolm. Toch heeft niemand meer de schok door die eerste der zes *Sacre*-uitvoeringen in Parijs kunnen overtreffen. Jean Cocteau vergeleek die première met een boa constrictor. Profetische woorden zo bleek, want de eerste *Sacre* zou alles opslukken wat nog aan *Sacres* komen moest.

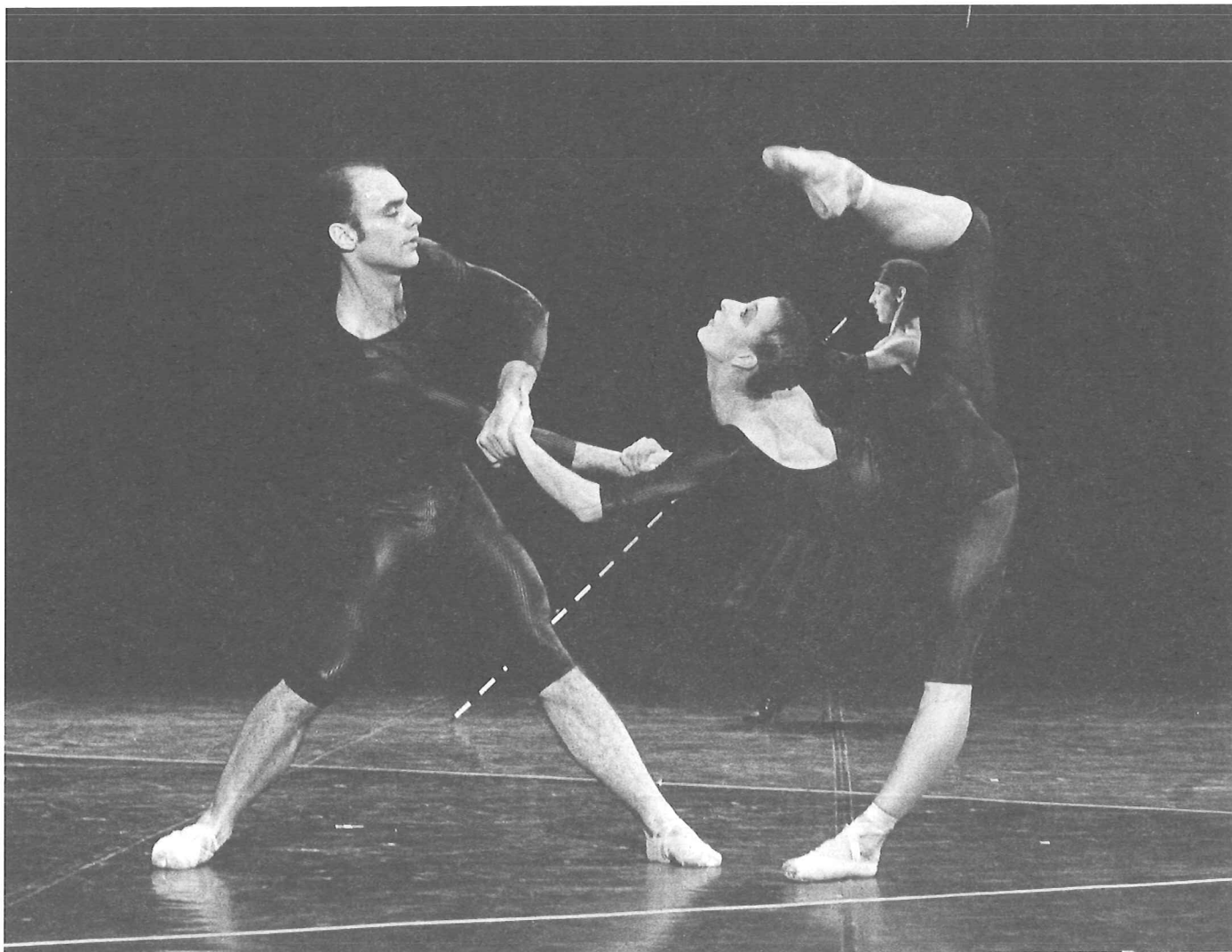
Tachtig jaar na dato is de publiekswaardering voor schokeffecten in de dans- en theaterwereld drastisch veranderd. De boa constrictor verzwolg de meest extreme vormen van fysiek geweld of uitputting op het toneel: Artauds theater van de wreedheid, Julian Beck's Living Theatre, het Tanztheater Wuppertal van Pina Bausch, de Butoh dans uit Japan, het Vlaamse verdriet van De Keersmaecker en Vandekeybus, de catchascatchcan van Locke's Lalala Human Steps, de diehard-formule van DV Eight. Dansers wordt nog regelmatig met gesis en gefluit het dansen knap lastig gemaakt, maar die stemmingmakerij heeft niemand ooit meer het gevoel gegeven dat daarmee een nieuwe tijd werd ingeluid. Thans doet zich veeleer de vraag voor of zich in de danskunst niet een oververzadiging in de prikkeling der zintuigen heeft voltrokken. Welke taboes laten zich in het fysieke theater nog aanklaarten, laat staan afbreken? We raken hooguit geschokt door onze gecultiveerde onschokbaarheid en worden daarin per seconde door onze omgeving bevestigd. Het wachten is dus op een verlossende 'ontschok-

king', als de nieuwe koevoet naar de volgende tijd.

### Emancipatie

Terecht haalde Leo Spreksel, organisator van het laatste CaDance Festival een citaat van Octavio Paz aan over het verlies van ons lichaam in een wereld die alles heeft afgebroken, maar nog geen nieuw wereldbeeld heeft geschapen. Het is in dit lichaamloze vacuum dat ook balletdansers als instrumentarium van vlees en bloed een nieuwe betekenis krijgen toegekend. Zij hebben zich een ambacht eigen gemaakt dat per definitie zeer vervreemdend is. Veel hoopgevender is dat deze klassiek getrainde dansers hun eigen vakinhoudelijke autonomie en artistieke medezeggenschap ook eindelijk zelf opeisen: hun fysieke controle en expertise moet immers de verlossing brengen. Onder de nieuwste lichte choreografen beseffen velen maar al te goed hoe afhankelijk zij daarbij zijn van de exclusiviteit van die persoonsgebonden expertise. Het is ook die exclusiviteit en niet zozeer een maximale graad van technische beheersing die aan de publieke beleving van dans een nieuwe waarde en impuls moet geven. Van hun kant nemen ook steeds meer balletdansers steeds minder genoegen met de moedwillige anonimiteit die hen al zovele decennia door hun artistiek leiders en choreografen is opgelegd. Zeker in Nederland is dat al een halve eeuw het geval geweest, met het echtpaar Ebbelaar-Radius als uitzondering op die regel. Choreografen maken hier naam, niet hun werk uitvoerende dansers.

De herijking van historisch gecultiveerde gezagsverhoudingen binnen de discipline en routine van ballet, waar dansers hun plaats moeten weten, is al veel langer aan de orde. De emancipatie van balletdansers is een langzaam, moeizaam proces, maar daarom niet minder aan de orde. Welbeschouwd zijn zij de laatste der Mohicanen in theaterland, gehinderd als zij in hun opstanding worden door de condities van hun professie. 'It takes ten years to become a stagedancer', zei Martha



New Sleep, William Forsythe / Gert Weigelt

Graham. Neemt men daarbij in aanmerking dat de gemiddelde carrière duur van beroepsdansers in het westelijk halfrond in de laatste kwart eeuw sterk gedaald is, dan kan aan Graham's citaat toegevoegd worden: 'it takes ten years to stay a stagedancer'.

De tijdsdruk waaronder dansers leven zet hun professe zelf onder grote druk. Ook dat verklaart het fysiek extremisme op het danspodium.

De grootste kracht van toneeldans is en blijft haar plaats-, tijd- en persoonsgebondenheid, door Rudolf von Laban ook wel 'effort' genoemd. Legitimatatie van dans in theater wordt in deze tijden van onbegrensde theater- en distributietechnieken steeds meer bij de onvervangbaarheid, dus de individuele merites der uitvoerenden geplaatst. Zij en niet de hen opgelegde technieken bepalen immers de nooit te reproduceren kwaliteit en vereiste meerwaarde van een dansvoorstelling. Onder druk van de technologische vooruitgang moet theaterdans zich wel in toenemende mate richten op dat wat bijvoorbeeld de huidige driedimensionele dansopnames via het beeld-

scherm nooit aan de thuisblijvers zullen kunnen bieden. Die exclusieve beleving heeft natuurlijk altijd al in deze beroepspraktijk gegolden, maar de druk op dat streven staat op ontploffen.

### Wegwerpkunst

De toegenomen beheersing van de klassieke ballettechniek lijkt gelijk op te gaan met de voortgang der techniek in het algemeen. Maar juist die tendens riep ook tegenstrijdige reacties op. Enerzijds verleidt dit choreografen tot een exploitatie daarvan ten koste van hun dansers, dus tot directe roofofbouw. Dat heeft er al toe geleid dat de gemiddelde carrière duur van een balletdanser in de laatste twintig jaar met vijf jaar is afgenomen. Anderzijds concentreert een toenemend aantal choreografen zich steeds meer op het vermogen van hun dansers om op het toneel of tijdens het produktieproces autonoom beslissingen te nemen. Maar ook deze dansers zelf zijn in of na de repressief tolerantie jaren zeventig geboren en wensen geen marionetten aan de touwtjes der choreografen te zijn.

Hoewel zij niet over sancties beschikken, willen zij hun opdrachtgevers dwingen op een andere wijze van hun expertise gebruik te maken. Binnen de moderne, kleinschalige danssector was die doorbraak in gezagsverhoudingen al veel langer gemeengoed. Hoewel in die sector elke danser medeverantwoordelijk werd geacht voor schepping en uitvoering van het produkt, ontwikkelde zich daar – o paradox! – misschien nog wel sterker en dwingender dan in het klassieke ballet – het dictaat der makers. Thans doen zich symptomen van de verzelfstandiging der dansers binnen de klassieke balletsector voor. De mate van zelfbestuur doet ook de positie van hun meest gerenommeerde choreografen veranderen. Hun oligarchisch systeem, thans internationaal beheerst door Kylian, Forsythe, Van Manen, Naharin wankelt geenszins, maar wordt wel bestookt. De nieuwkomers noemen zich 'onafhankelijken': zij willen niet meer primair ballet maken voor de overdracht daarvan aan anderen, nu én later. Er wordt juist erkend, zelfs benadrukt dat het nieuwe ballet een wegwerpkunst is, slechts

eenmalig te gebruiken. We beleven een overgangstijd waarin toneeldans niet alleen van zijn historische overdrachtfunctie wordt ontkoppeld, maar eigenlijk ook van een toekomst. De toekomst van ballet ligt in het heden. Was de verwerking of zelfs het afwerpen van de ballast van het verleden altijd het geval, het alleenrecht van het heden is nieuw, althans in ballet.

Er wordt reeds serieus gedacht over een distributie van technisch reproduceerbare dans via de electronic highway waarbij de verkeersdeelnemers thuis op het moment dat zij dat zelf willen willekeurig welke dansvoorstelling vanuit elke opnamehoek kunnen bekijken, en er ook 'interactief' aan kunnen deelnemen. Vooral in Frankfurt wordt door Forsythe c.s. al met interactieve video geëxperimenteerd. De nieuwe techniek opent natuurlijk enorme perspectieven voor de archivering van dans, maar ook voor de manipulatie van een choreografisch proces zelf. Electronica wordt ingeschakeld in het streven naar juist datgene wat zich nooit via de electronica laat overdragen. De vlucht van virtual reality spoort aan om intensiever naar de electronica van de menselijke beweging zelf te speuren.

Een verharding van standpunten tussen nietsonzittend uiterlijk extremisme en new age-achtig surrealisme was daarvan in de jaren tachtig een eerste symptoom. In beide benaderingen is toeval van wezenlijk belang; enerzijds wordt dit zoveel mogelijk uitgebannen, o.a. met hulp van computerprogramma's, anderzijds wordt het toeval via de associatie & improvisatietechnieken van de dansers 'live' toegepast om de alles overheersende onvoorspelbaarheid van de natuur te demonstreren. Hoe meer we de natuur willen beheersen, hoe meer zij ons, met onvoorziene listen en streken, zal ringeloren, is daarbij het uitgangspunt. Ondertussen strijken succesrijke choreografen, hoe milieubewust zij ook wensen over te komen, nog altijd met de eer van naamloos gehouden dansers, die aan roofbouw kapot gaan.

### **Van projectie via dans naar injectie met dans**

In die frictie tussen toegekende en opgeëiste verantwoordelijkheid op het balletpodium is een nieuwe vorm van bewegen in de

maak, waarbij de balletdansers meer hun choreografen lijken te dicteren dan andersom. In de begeleidende programmaboekjes kunnen toeschouwers steeds vaker lezen dat de choreograaf met het bewegingsmateriaal aan de slag ging dat hem door zijn of haar dansers werd aangereikt, vaak in uitputtende sessies. Al vijftien jaar geleden werden deconditionering, deformatie, deconstructie, disconnectie, decentralisatie en demontage als de nieuwe methodes geïntroduceerd, als aanval op de hermeneutiek van de menselijke fysiek: 'anatomical confusion' werd troef. Dans wordt niet meer opgevat als een logisch model of hermeneutisch academisch systeem van uiterlijk waarneembare, logisch te vatten connecties en coördinaties van de 294 gewrichten van het lichaam. Thans sporen choreografen hun dansers aan om onderhuids te gaan, in het vlees door te dringen, zich zoveel mogelijk, met hart en ziel, bloed zweet en tranen, over te geven aan anatomische verwarring, de primal scream in beweging te evenaren. Niet projectie via dans, maar injectie met dans dus. Elk punt in het lichaam kan daartoe geïsoleerd worden, als het punt waarin en waaruit energie als een onvoorspelbare stroomscheut verdwijnt en elders weer naar buiten schiet. Dans op het toneel speelt zich niet meer aan de voor het publiek waarneembare, kinetisch en motorisch inleefbare oppervlakte af, maar ergens daaronder en daarbinnen, en tegenwoordig zelfs evenzeer boven als onder de grond. Toeval is het geenszins dat zowel Forsythe als Kylian in hun laatste creaties hun dansers vloerpanelen lieten optillen om als mollen daaronder hun onnavolgbare gang te gaan. De regels ('clues' genoemd) die dansers vooraf met elkaar hebben afgesproken blijven echter aan het publiek onthouden en zijn dus even ontoegankelijk als ontwrichtend voor een visuele sleutel op het toneelbeeld. Met name Forsythe probeert al jaren een nieuwe choreografische code te ontwerpen waardoor zijn aanwezigheid als choreograaf geminimaliseerd en uiteindelijk zelfs overbodig wordt. Binnen de internationale balletwereld is dat een revolutionaire stellingname, maar Forsythe's onderzoek is in feite de logische consequentie en het onvermijdelijke resultaat van een emancipatorisch proces van de academisch getrainde dansers zelf. Een nieuwe aanval op de zelfcodering van het aca-

demisme wordt ondernomen. Die balletdansers doen namelijk niet zomaar wat, maar koppelen hun voor de buitenwacht onnavolgbare associaties en reacties enerzijds aan hun fysieke intelligentie, fantasie en observaties, anderzijds aan een reeds met Forsythe opgebouwd reservoir van ervaringen. Daartoe onderwerpt hij hen aan steeds nieuwe opdrachten.

Een grondige herdefinitie van de relatie choreograaf-balletdanser werd hoog tijd ook. Die vertraging laat zich op meerdere manieren verklaren. Om hun beslissingsbevoegdheid waar te kunnen maken moeten balletdansers niet alleen hun eigen lichaam sneller maximaal beheersen, maar moeten zij zich ook losmaken van een eeuwenoude voorstelling van het menselijk lichaam zelf. Maar weinigen zijn daar nog toe bereid. Zij worden er ook niet toe opgeleid. De ontoegankelijkheid van hun doen en laten voor het grote publiek vormt een ander obstakel. Want welke theaterprogrammeur wil in deze economisch barre tijden nog het risico nemen om zijn podium & publiek aan anatomische verwarring over te leveren? Zo lang een choreograaf geen reputatie heeft opgebouwd, blijven de zalen leeg. Nieuwkomers in dit terra incognita worden doorgaans meedogenloos met de hegomonie van hun voorgangers geconfronteerd.

Het lijdt geen twijfel dat er altijd dansers blijven die zich met hart en ziel aan de schrijfkunst van hun choreografen overleveren. Even vast staat de noodzakelijke aanwezigheid van choreografen om de dansers te sturen, in banen van geleidelijkheid te houden. Maar in die kringloop van dans lijkt het vergeldingsmoment, de *dies irae* naderbij van al dat onschuldige maagdenbloed dat na mei 1913 voor de onbevredigbare, onvoorspelbare natuur moest vloeien. Die vergelding gaat niet schoksgewijs, want de opstanding der dansers is een langzame sloop. Al enige jaren bevinden zij zich op een breukvlak, op slopershoogte: zich preparerend op hun *Sacre* die de boa constrictor verzwelgt en deze slang niet alleen van huid doet verwisselen.

### **Virtualiteit**

Met de komst van virtuele realiteiten, en daarmee ook van virtuele religieuze bezinning, virtuele erotiek, virtuele kunst, virtuele politieke besluitvorming etc. is de moeder-

kunst der kunsten – als een a priori depersonaliserende acte van zelf-transformatie, waarin ontastbare zaken van geestelijke emancipatie lichamelijk tastbaar worden voorgesteld – bij uitstek een kunst om zich in haar eigen virtualiteitsgehalte te verdiepen, deze te realiseren. Dat annexerende proces is al geruime tijd gaande. In hoeveel dansvoorstellingen is het toneel niet de cyberspace-magic black box, waarin de dansers als androïden on line staan met de werkelijkheid en de als het ware digitaal in hun danslichaam opgeslagen en aan te boren informatie op elkaar loslaten. De choreograaf als hun gubernator bedient de muis van Macintosh of MS DOS om zijn dansers-cursors te sturen. Ook onder de choreografen, die zich in toenemende mate achter Gods ontwerptafel zetten om de eerste Genesis nog eens over te doen, splitsen zich de Macintosh en de MS Dos gebruikers uit. In de nieuwe computer- religie die thans als een virus over de hele wereld uitwaaiert en alle wereldreligies, ideologieën en kunsten als geadigden voor haar internet en lifters aan haar electronic highway meeneemt, neemt de dan-

ser-cursor een geheel onvoorziene plaats in, als de koppelfiguur tussen een echt en schijnbaar mogelijk toneelaanwezige. De dans van de eenentwintigste eeuw zal zich afspelen in de koppeling (dus ook fricties en fractals) tussen zijn reële tijd en plaatsgebonden lichaam met daaraan gekoppelde mogelijkheden en zijn virtuele lichaam. Voor die koppeling moet hij zijn academische beheersing als ultieme graad van fysieke controle openstellen voor alle elektronische, met behulp van het binaire getallenstelsel gecodeerde, informatie. Zijn lichaam is niet alleen meer een tempel of een tabula rasa, maar een computer zelf. Pas als zijn lichaam een Life form programma heeft ingebouwd kan hij zich vrij maken van het dicterende brein van de choreograaf, in die zin dat hij nog wel fysiek onderworpen is aan de sturing van de choreograaf. Maar geestelijk is hij van dat eeuwig opnieuw in dans te brengen magische offer vrij. Alleen virtueel zijn lichaam en geest te scheiden, alleen virtueel is het toneel Plato's grot met cyberspace. In de realiteit van virtuele realiteit hoeft ook geen danser(es) meer aan de terugkerende zon op-

geofferd te worden, hoeft geen nieuwe lente met dansbloed gewijd te worden. In die cyberspace-black box-virtuele ruimte is immers helemaal geen terugkerende zon als nieuw levenverwekkende hittebron in de natuurlijke kringloop. In die ruimte heerst een eeuwig blauw. Was de twintigste eeuw volgens de Frans-Belgische choreograaf Béjart de eeuw van de dans, de eenentwintigste eeuw zou wel eens die van de dansers kunnen zijn. Totdat een nog onbekende, onvoorziene God de stekker uit het contact trekt en de fall out volledig is. Maar zelfs dan weten dansers of hun toeschouwers niet meer of die fall out echt of virtueel is.

Eva van Schaik

Deze tekst wordt opgenomen in: J. Reyniers (red.), **Vallend lichaam zwevend been. Hedendaagse dans in Nederland en België. (Het dansende lichaam II)** dat in het voorjaar 1996 verschijnt bij Van Halewyck/Klapstuk.

## TORKA T.

speelt van 10 november tem 23 december

# MACBETH

William Shakespeare



regie: Robert Sian

met Ron Cornet  
Bert Cosemans  
Simone Milsdochter  
Peggy Schepens  
Lukas Smolders  
Mark Stroobants

**Zwarte Zaal,**  
Reyndersstraat 7,  
2000 Antwerpen  
Plaatsbespreking  
03/233 82 88

## malle muze en vooruit presenteren oorsmeer

Een muzikaal eendagsfestival voor zeer jong tot iets ouder

Greetje Bijma (NL.) / Een stem die alles kan, moet en mag • Arne Deforce (B.) / De hedendaagse cello op tempo • Iva Bittova (Tsjechië) / Viool en stem ontroeren en verrassen • Max Vandervorst (B.) / Een symfonie voor fluitketel, gieter, stofzuiger... • Guido de Neve en Wim Hendericx (B.) / Virtuoze violist en beslagen slagwerker • Bambuso Sonoro (NL.) / Een reuze-instrument van bamboefluiten • Champ d'Action (B.) / Hedendaagse muziek verspreid zich over het hele gebouw

Fanfaron / Een bijzondere fanfare op bijzondere instrumenten • Jam-sessie / Voor wie vol inspiratie actief wil mee musiceren • Bambuso Sonoro / Uit bamboe gemaakte blaasinstrumenten + windmachine • Het kasteel van madam Ariata / Een muzikale doolhof

ZONDAG 26 NOVEMBER 1995, van 12u00 tot 19u00  
GENT, KUNSTENCENTRUM VOORUIT

Tickets, abonnementen & alle info: Vooruit, 09/267.28.28